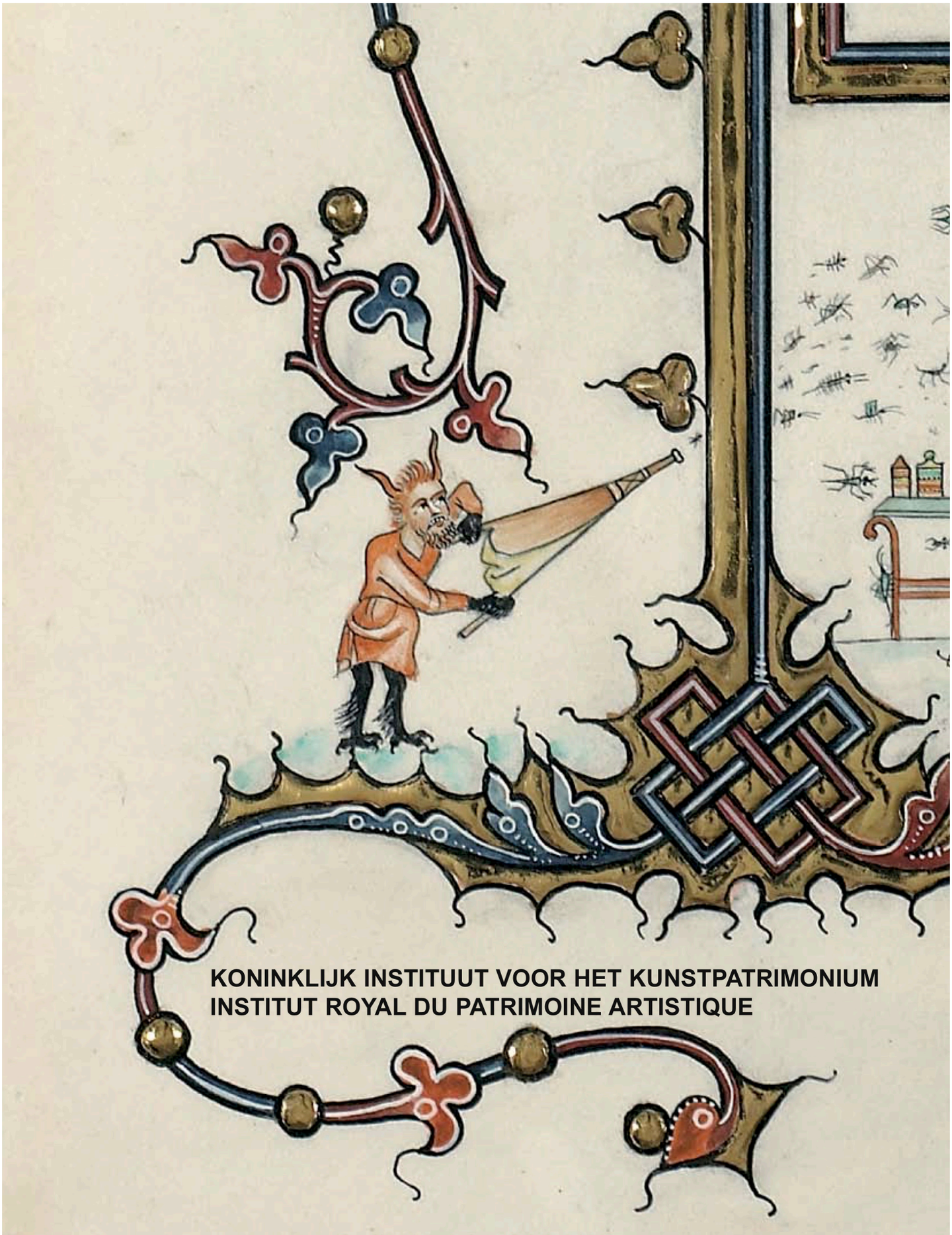


KONINKLIJK INSTITUUT VOOR HET KUNSTPATRIMONIUM
INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

Bulletin 31 - 2004/05

KONINKLIJK INSTITUUT VOOR HET KUNSTPATRIMONIUM

INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

BULLETIN

31 - 2004/05

Brussel - Bruxelles

2007

Jubelpark 1, B-1000 Brussel
Tel. +32 (0)2 739 67 11; Fax +32 (0)2 732 01 05
CCP 679-2004759-60 – IBAN BE73 6792 0047 5960 – BIC PCHQBEBB
URL <http://www.kikirpa.be>
Illustratie: © KIK/IRPA, Brussel, behalve bijzondere vermelding.
Alle rechten voorbehouden.

Parc du Cinquantenaire 1, B-1000 Bruxelles
Tél. +32 (0)2 739 67 11 ; Fax +32 (0)2 732 01 05
CCP 679-2004759-60 – IBAN BE73 6792 0047 5960 – BIC PCHQBEBB
URL <http://www.kikirpa.be>
Illustrations : © IRPA/KIK, Bruxelles, sauf mention spéciale.
Tous droits réservés.

Verantwoordelijke uitgever / *Éditeur responsable*
Myriam Serck-Dewaide.
Redactie / *Rédaction*
Jacques Debergh, Xavier Fontaine, Dominique Vanwijnsberghe.
Vertalingen / *Traductions*
Uit het Nederlands / *du néerlandais* : Jacques Debergh, Chantal Fontaine-Hodiamont, Dominique Vanwijnsberghe.
Uit het Frans / *du français* : Isolde Cael, Christina Ceulemans, Davy Degraef, Ioke Delrue (KMKG/MRAH), Jeannine Richel, Steven Saverwyns, Cyriel Stroo, Ina Vanden Berghe, Beatrijs Wolters van der Wey.
Fotografie / *Photographie*
Fotoateliers / Ateliers photographiques.
Digitalisering / *Numérisation*
Olivier De Pauw, Jean-Luc Elias.
Kaft / *Couverture*
Arlette Debauve.

Kaft
Een duiveltje blaast met een blaasbalg microben in de kamer van een zieke, *miniatuur zonder tekst, gemaakt voor koningin Elisabeth, 1931. - Brussel, Archief van het Koninklijk Paleis, A.E. 882*.

Couverture
Un diablotin projette, à l'aide d'un soufflet, des microbes dans la chambre d'un malade, miniature sans texte réalisée pour la reine Élisabeth, 1931. - Bruxelles, Archives du Palais royal, A.E. 882.

Gedrukt op papier / *Imprimé sur papier* acid free norm ISO 9706.

ISSN 0085-1892

BULLETIN VAN HET KONINKLIJK INSTITUUT
VOOR HET KUNSTPATRIMONIUM

BULLETIN DE L'INSTITUT ROYAL
DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

31 - 2004/05

M. SERCK-DEWAIDE, Éditorial / *Ten geleide* 5

Une vingtaine de perles mycéniennes au Musée du Verre à Charleroi (vers 1400-1200 av. J.-C.) / *Een twintigtal Myceense parels in het Musée du Verre van Charleroi (rond 1400-1200 v. Chr.)* 7
Ch. FONTAINE-HODIAMONT, Description archéologique et traitement / *Archeologische beschrijving en behandeling* 7
H. WOUTERS, *Analyse van de samenstelling* / Analyses de composition 16
La diota de Vieuxville et la cruche de Crupet : approche technologique, analyses et restauration de deux verres romains tardifs / *De diota van Vieuxville en de kruik van Crupet: technologische benadering, analyses en restauratie van twee Laat-Romeinse glazen* 19
Ch. FONTAINE-HODIAMONT, Description archéologique et traitement / *Archeologische beschrijving en behandeling* 19
H. WOUTERS, *Analyse van de samenstelling* / Analyses de composition 35
La croix triomphale de l'église Saint-Brice d'Hollogne-sur-Geer / *Het triomfkruis in de Sint-Brixiuskerk van Hollogne-sur-Geer* 39
E. MERCIER, Notes d'histoire de l'art et remise en contexte / *Kunsthistorische opmerkingen en hercontextualisering* 39
S. VERFAILLE, *Waarnemingen en behandeling* / Observations et traitement 55
La *Sainte Anne trinitaire* de Neerlanden / *De* Heilige Anna te drieën *van Neerlanden* 65
D. DENEFFE, *Geschiedenis en beschrijving* / Histoire et description 65
M. POSTEC, Traitement de restauration et étude matérielle / *Restauratiebehandeling en materiaalstudie* 68
L'*Ange Gardien* et la *Sainte Hélène* de Cornelis Vander Veken (1666-1740) à la collégiale Notre-Dame de Huy étudiés dans le cadre du projet européen « Policromia ». Analyses stylistique, technique et matérielle, traitement de conservation / *De* Engelbewaarder *en de* Sint-Helena *van Cornelis Vander Veken (1666-1740) in de collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk van Hoei: een studie in het kader van het Europese project "Policromia". Stilistische, technische en materiële analyse en conservatiebehandeling* 91
M. LEFFTZ, Analyse stylistique des œuvres de Cornelis Vander Veken et insertion dans la production de l'artiste / *Stilistische analyse van de kunstwerken van Cornelis Vander Veken en situering binnen de productie van de kunstenaar* 92
E. BENATI RABELO, Histoire matérielle et traitement / *Materiële geschiedenis en behandeling* 114
J. SANYOVA, La technique picturale des monochromies. Note de laboratoire / *De picturale techniek van de monochromieën. Nota van het laboratorium* 124
M. LEFFTZ, Note sur la polychromie des sculptures à Liège aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles d'après les sources d'archives / *Nota over de polychromie van de Luikse beeldhouwwerken in de 17de en de 18de eeuw, volgens archivalische bronnen* 130
W. WAILLIEZ, É. COSTA, La chemiserie Niguet, 13 rue Royale à Bruxelles : renaissance d'une œuvre de Paul Hankar et Adolphe Crespin / *De hemdenwinkel Niguet, Koningsstraat 13 te Brussel: wedergeboorte van een realisatie van Paul Hankar en Adolphe Crespin* 135

Bronnen en documenten / Sources et documents

M.-Chr. CLAES, C. ROMMELAERE, L'album Ghémar des funérailles de Léopold I^er^ (1866) : histoire de l'édition d'un reportage « photographique » / *Het album Ghémar van de begrafenis van Leopold I (1866): geschiedenis van de uitgave van een "foto"-reportage* 159

D. VANWIJNSBERGHE, Les *Annales* de l'atelier d'enluminure de Maredret, par mère Marie-Louise Lemaire (1974) / *De* Annalen *van het verluchtsatelier te Maredret, door zuster Marie-Louise Lemaire (1974)* 205

Laboratoriumonderzoeken / Recherches de laboratoire

M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN, *Hoe betrouwbaar zijn "oude" ^{14}C-dateringen: het voorbeeld van de Heilige Rumoldus* / Dans quelle mesure les « anciennes » datations par le ^{14}C sont-elles fiables? L'exemple de saint Rombaut 289

B. DEVIA CASTILLO, Détermination de l'emploi d'une nouvelle source de colorants rouges à l'époque précolombienne : *Arrabidaea chica* H.B.K. / *Bepaling van het gebruik van een nieuwe bron voor rode kleurstoffen in de precolumbiaanse periode:* Arrabidaea chica *H.B.K.* 297

Selectie uit recente werkzaamheden / Sélection des activités récentes

G. DEWANCKEL, Châsse de sainte Ode, XIII^{e} siècle, Amay, collégiale Saint-Georges et Sainte-Ode / *Reliekschrijn van Sint-Oda , 13de eeuw, Amay, collegiale Sint-Joris en Sint-Odakerk* 325

S. PEDERSEN, *Michiel Coxcie de Jonge (post 1569-1616) en assistenten (?),* Sint-Annadrieluik*, Mechelen, 1598, olieverf op hout. Antwerpen, Maagdenhuismuseum, inv.nr. A2248* / Michel Coxcie le Jeune (après 1569-1616) et assistants (?), *Triptyque de sainte Anne*, Malines, 1598, huile sur bois, Anvers, Maagdenhuismuseum, inv. n° A2248 331

Bibliografie van het personeel en van de medewerkers van het Instituut 2004/05 met aanvulligen uit de vorige jaren / Bibliographie du personnel et des collaborateurs de l'Institut 2004/05 et complément des années antérieures 337

ÉDITORIAL

Myriam SERCK-DEWAIDE
Directeur général de l'IRPA

Le présent *Bulletin* sort dans la foulée des volumes 2 et 3 de notre collection *Scientia Artis*. L'un était une étude approfondie des vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles, l'autre une somme de recherches interdisciplinaires autour de Lambert Lombard, peintre liégeois de la Renaissance, déclinée en deux versions (française et néerlandaise), qui fit office de catalogue à une exposition sur l'artiste organisée à Liège, conjointement avec le cabinet des Estampes de la Ville et la Bibliothèque royale de Belgique, du 22 avril au 6 août 2006.

C'est dire si la cellule Publications a été mise à contribution. Elle a aussi collaboré au suivi du catalogue de l'exposition *Dynastie & Photographie*, tenue du 20 avril au 31 décembre 2005 aux Musées royaux d'Art et d'Histoire dans le cadre du 175e anniversaire de la Belgique, relu les épreuves d'un petit glossaire français-néerlandais destiné au conservateur-restaurateur de sculpture et, enfin, revu plusieurs notices publiées dans la revue *Science Connection*, éditée par le SPP Politique scientifique fédérale.

Ce 31e volume du *Bulletin* clôture en beauté l'année 2006. Une nouvelle fois, la grande variété des travaux présentés reflète le dynamisme de notre institution. On trouvera deux articles sur l'étude et le traitement d'objets en verre. Deux autres portent sur la sculpture, un important Christ roman et quelques œuvres baroques de Cornelis Vander Veken. La peinture n'est pas en reste. Un panneau pré-eyckien, débarrassé de ses néfastes repeints, a révélé après traitement sa technique de réalisation. Dans le même ordre d'idées, l'édition critique d'un document récemment découvert met en lumière l'activité d'un atelier d'enluminure moderne fidèle à l'esprit du Moyen Âge. Quant au nouveau Service d'Étude des Décors des Monuments historiques (SEDMH), il fait vivre au lecteur, pas à pas, l'histoire et la restauration de la décoration originale d'un magasin bruxellois conçu par Paul Hankar et Adolphe Crespin. Signalons également l'histoire d'un reportage photographique : c'est la première fois que paraît dans notre *Bulletin* une étude de ce type. Enfin, le laboratoire livre une réflexion intéressante sur la fiabilité des analyses anciennes au ^{14}C, ainsi que l'examen d'un colorant rouge inconnu en Occident utilisé dans l'art précolombien.

La vie de notre Institut se poursuit. Dans le cadre de mon mandat de six ans initié le 1er mai 2005, un plan de management audacieux a été conçu. Celui-ci comporte une série de nouveaux projets, dont celui de doter l'IRPA d'une aile destinée à moderniser les services ouverts au public – la bibliothèque et la photothèque. Notre programme de publications est tout aussi ambitieux. La

TEN GELEIDE

Myriam SERCK-DEWAIDE
Algemeen directeur van het KIK

Dit *Bulletin* verschijnt in navolging van de volumes 2 en 3 van onze reeks *Scientia Artis*. Volume 2 was een diepgaande studie over de glasramen van de Sint-Michiels- en Goedelekathedraal in Brussel, volume 3 een compendium van interdisciplinaire navorsingen rond Lambert Lombard, Luiks Renaissanceschilder. Hiervan werd een Franse en een Nederlandse versie uitgegeven, die ook fungeerde als catalogus voor een tentoonstelling over de kunstenaar in Luik, georganiseerd van 22 april tot 6 augustus 2006, in samenwerking met het Stedelijk Prentenkabinet en de Koninklijke Bibliotheek van België.

Het mag dus wel gezegd dat de cel Publicaties zwaar op de proef werd gesteld. Deze cel heeft ook meegewerkt aan het vervolg van de tentoonstellingscatalogus *Dynastie & Fotografie*, een tentoonstelling die plaatsvond van 20 april tot 31 december 2005 in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in het kader van de 175ste verjaardag van België. Ze heeft eveneens de drukproeven nagelezen van een beknopt glossarium Frans-Nederlands bestemd voor de conservator-restaurateur van beeldhouwwerken en ze heeft ten slotte ook meerdere mededelingen nagekeken die werden gepubliceerd in het tijdschrift *Science Connection*, uitgegeven door de FOD Federaal Wetenschapsbeleid.

Dit 31ste volume van het *Bulletin* sluit het jaar 2006 fraai af. De grote verscheidenheid aan uitgegeven werken duidt nogmaals op het dynamisme van ons instituut. We vinden twee artikels over de studie en de behandeling van glazen objecten. Twee andere artikels handelen over de beeldhouwkunst, een belangrijk Romaans Christusbeeld en enkele barokke werken van Cornelis Vander Veken. De schilderkunst wordt eveneens besproken. Een pre-Eyckiaans paneel heeft, éénmaal ontdaan van zijn nefaste overschilderingen en na een behandeling, zijn uitvoeringstechniek prijsgegeven. In dezelfde zin onthult een kritische uitgave van een recent ontdekt document de activiteit van een modern verluchtingsatelier, in middeleeuwse geest. De nieuwe Dienst voor Onderzoek van Afwerking van Historische gebouwen doet de lezer, stap voor stap, de geschiedenis en de restauratie ontdekken van de originele decoratie van een Brusselse winkel, die door Paul Hankar en Adolphe Crespin werd ontworpen. We vestigen ook graag de aandacht op de geschiedenis van een fotografische reportage: het is de eerste keer dat in ons *Bulletin* een dergelijke studie verschijnt. Het laboratorium levert uiteindelijk een interessante overdenking betreffende de betrouwbaarheid van vroegere ^{14}C-analyses en ook een onderzoek naar een rode kleurstof die in het Westen onbekend is maar in de precolumbiaanse kunst werd gebruikt.

parution des volumes 4 et 5 de la collection *Scientia Artis* est prévue pour 2007. Ceux-ci traiteront respectivement du peintre et restaurateur Joseph Van der Veken, sous les feux des projecteurs depuis la récente redécouverte du tableau de la *Madeleine* issu de la collection Renders et perdu au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, et de la *Technical and Art Historical Analysis of a Selection of Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger*. Sa sortie, initialement prévue dans le courant de l'année 2005, a été reportée suite à la nécessité de réaliser des études complémentaires.

Het leven in ons Instituut gaat zijn gangetje. In het kader van mijn zesjarig mandaat, aangevat op 1 mei 2005, werd een gedurfd managementplan opgesteld. Dit vertaalt zich in een reeks nieuwe projecten. Eén ervan voorziet het KIK van een nieuwe vleugel bedoeld om de diensten toegankelijk voor het publiek – de bibliotheek en de fototheek – te moderniseren. Ons publicatieprogramma is net zo gedurfd. De publicatie van de volumes 4 en 5 van de reeks *Scientia Artis* is voorzien voor 2007. Deze zullen respectievelijk handelen over de schilder-restaurateur Joseph Van der Veken die in de schijnwerpers staat sinds de recente herontdekking van het schilderij *Magdalena* uit de verzameling Renders, dat op het einde van de Tweede Wereldoorlog verdween en over de *Technical and Art Historical Analysis of a Selection of Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger* moeten dragen. De publicatie was oorspronkelijk voorzien in de loop van het jaar 2005 maar werd verschoven omdat bijkomend onderzoek noodzakelijk was.

UNE VINGTAINE DE PERLES MYCÉNIENNES AU MUSÉE DU VERRE À CHARLEROI (VERS 1400-1200 AV. J.-C.)

DESCRIPTION ARCHÉOLOGIQUE ET TRAITEMENT

Chantal FONTAINE-HODIAMONT

Les perles mycéniennes à relief, en verre bleu clair moulé, ont déjà suscité beaucoup d'intérêt. Un important état de la question, alimenté par de nombreuses études antérieures, a été réalisé il y a quelques années à peine par G. Nightingale[1] et, d'un point de vue philologique, il semble à présent acquis que le terme *ku-wa-no* en Linéaire B (κύανος en grec homérique) qualifiait ce type de verre bleu[2]. La fonction des perles est aujourd'hui mieux cernée. Perles de collier ou autres éléments de parure, elles peuvent aussi être des perles du diadème qui coiffait la tête du défunt[3]. De plus, il a été clairement établi que la production en série des perles en verre moulé était étroitement apparentée à celle des perles en or estampé et même en faïence, toutes issues de moules en pierre gravés[4]. Une vingtaine de ces moules en stéatite subsistent encore. Par ailleurs, ce sont les descriptions très précises ainsi que les réflexions d'ordre technologique de E. Marianne Stern et Birgit Schlick-Nolte pour les exemplaires de la Collection Ernesto Wolf[5], qui nous ont servi de guide pour l'examen des artefacts du musée de Charleroi.

[1] Voir la contribution de G. NIGHTINGALE, *Glass and the Mycenian Palaces of the Aegean*, dans *The Prehistory & History of Glassmaking Technology. Proceedings of the Symposium, 99th Annual Meeting of the American Ceramic Society in Cincinnati, Ohio, May 4-7 1997* (*Ceramics and Civilization*, VIII), [Westerville, OH], 1998, p. 205-226. Voir aussi l'article plus récent du même auteur : *Mycenaean Glass Beads: Jewellery and Design*, dans *Annales du 14e congrès de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre*, *Italia / Venezia - Milano 1998*, Lochem, 2000, p. 6-10.

[2] Même si par ailleurs, il n'est pas exclu que *ku-wa-no* puisse aussi renvoyer au lapis-lazuli. Cfr *Ibidem*, p. 213-215.

[3] Voir N. YALOURIS, *An Unreported Use for Some Mycenian Glass Paste Beads*, dans *Journal of Glass Studies*, 10, 1968, p. 9-16.

[4] L'importance du rôle du graveur, à la source de ces différentes productions, a été plus particulièrement épinglée par R. LAFFINEUR, *La technique du verre mycénien et ses rapports avec les techniques de l'orfèvrerie*, dans *Annales du 7e Congrès de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre*, *Berlin-Leipzig, 15-21 août 1977*, Liège, 1978, p. 31-39.

[5] E.M. STERN et B. SCHLICK-NOLTE, *Early Glass of the Ancient World, 1600 B.C. – A.D. 50. Ernesto Wolf Collection*, Ostfildern, 1994, p. 48-50 et 152-155.

EEN TWINTIGTAL MYCEENSE PARELS IN HET MUSÉE DU VERRE VAN CHARLEROI (ROND 1400-1200 V. CHR.)

ARCHEOLOGISCHE BESCHRIJVING EN BEHANDELING

Chantal FONTAINE-HODIAMONT

De Myceense glasparels met reliëf, in lichtblauw gegoten glas, hebben reeds veel belangstelling opgewekt. Een belangrijke stand van zaken op basis van talrijke voorafgaande studies, werd nauwelijks enkele jaren geleden door G. Nightingale[1] opgemaakt. Vanuit filologisch standpunt blijkt het nu bijna aanvaard dat de term *ku-wa-no* in Lineair B (κύανος in Homerisch Grieks) wel degelijk dit type blauw glas[2] aanduidde. De functie van de parels is nu beter omlijnd. Het kunnen parels zijn van een halssnoer of andere opschik, zelfs van een diadeem om het hoofd van overledenen te tooien[3]. Daarbij werd duidelijk vastgesteld dat de serieproductie van gegoten glasparels nauwe banden had met die van geperste gouden parels of zelfs faienceparels. Ze komen namelijk alle voort uit gegraveerde, stenen vormen[4]. Er zijn nog een twintigtal vormen in steatiet bewaard. Het zijn overigens de zeer nauwkeurige beschrijvingen net als de opmerkingen van technologische aard van E. Marianne Stern en Birgit Schlick-Nolte voor de exemplaren van de Ernesto Wolf Verzameling[5] die ons geleid hebben in het onderzoek van de artefacten van het museum van Charleroi.

[1] Zie de bijdrage van G. NIGHTINGALE, *Glass and the Mycenian Palaces of the Aegean*, in *The Prehistory & History of Glassmaking Technology. Proceedings of the Symposium, 99th Annual Meeting of the American Ceramic Society in Cincinnati, Ohio, May 4-7 1997* (*Ceramics and Civilization*, VIII), [Westerville, OH], 1998, p. 205-226. Zie ook het meer recente artikel van dezelfde auteur: *Mycenaean Glass Beads: Jewellery and Design,* in *Annales du 14e congrès de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre, Italia / Venezia - Milano 1998*, Lochem, 2000, p. 6-10.

[2] Zelfs al is het overigens niet uitgesloten dat *ku-wa-no* ook naar lapis lazuli zou kunnen verwijzen. Cfr. *Ibidem* p. 213-215.

[3] Zie N. YALOURIS, *An Unreported Use for Some Mycenian Glass Paste Beads*, in *Journal of Glass Studies*, 10, 1968, p. 9-16.

[4] Het belang van de rol van de graveur die aan de basis ligt van deze verschillende producties, werd in het bijzonder gevat door R. LAFFINEUR *La technique du verre mycénien et ses rapports avec les techniques de l'orfèvrerie*, in *Annales du 7e Congrès de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre, Berlin-Leipzig, 15-21 août 1977*, Luik, 1978, p. 31-39.

[5] E.M. STERN en B. SCHLICK-NOLTE, *Early Glass of the Ancient World, 1600 B.C. – A.D. 50. Ernesto Wolf Collection*, Ostfildern, 1994, p. 48-50 en 152-155.

Pour l'essentiel, et mis à part une longue perle « en accolade » à trois rangs de côtes, perforée de quatre trous[6], et un autre fragment de perle perforé de deux trous[7] (fig. 1) (n° inv. 791)[8], la collection de Charleroi est constituée de perles rectangulaires à motif de boucliers bilobés, plus généralement qualifiés de « boucliers en 8 » (*figure-eight shield*), qui, typologiquement, renvoient à deux types bien distincts (fig. 2) (n° inv. 770)[9]. La grande majorité de ces perles à boucliers, très exactement quinze perles et deux demi-perles, présentent deux « boucliers en 8 » superposés à l'horizontale et séparés par une rangée de côtes[10]. Le second type, à trois « boucliers en 8 » superposés à l'horizontale et sans séparation marquée[11], compte seulement sept perles qui sont aussi légèrement plus étroites que les précédentes.

Aperçu des dimensions des perles les plus complètes, après traitement :

- Perle en accolade dont les deux derniers trous sont lacunaires (n° inv. 791)
  L max. : 31,90 mm / l : 11,50 mm / ép. max. : 7,30 mm / P : 1,49 g
  Ø petits trous : ± 1,30 mm (côté face) ; ± 0,65 mm (côté revers)
  Ø trou de fil : ± 3,40 mm (un côté) ; ± 2,40 mm (côté opposé)
- Fragment de perle perforée (n° inv. 791)
  L max. : 31,50 mm / l max. : 14,20 mm / P : 2,83 g
  Ø petits trous : de 1,45 à 1,60 mm
  Ø trou de fil : 4,40 mm (un côté) ; 2,40 mm (côté opposé)
- Perles à deux « boucliers en 8 » (n° inv. 770)
  L : de 27 à 28,50 mm / l : de 11,50 à 14 mm / P : de 0,63 à 1,35 g

Behalve een lange parel in "accolade"-vorm met drie rijen ribben, doorboord met vier gaten[6] en een ander parelfragment doorboord met twee gaten[7] (fig. 1) (inv.nr. 791)[8], bestaat de verzameling van Charleroi hoofdzakelijk uit rechthoekige parels met een tweelobbig schildmotief, meer algemeen aangeduid als "8-vormig schild" *(figure-eight shield)* dat typologisch gezien naar twee duidelijk te onderscheiden types verwijst (fig. 2) (inv.nr. 770)[9]. Het merendeel van deze parels met schildmotieven, om precies te zijn vijftien hele en twee halve parels, vertonen twee "8-vormige schilden" die horizontaal boven elkaar liggen en gescheiden zijn door een rij ribben[10]. Het tweede type met drie "8-vormige schilden" die horizontaal boven elkaar liggen en geen duidelijke scheiding[11] vertonen, telt slechts zeven parels die ook een beetje smaller zijn dan de vorige.

Overzicht van de afmetingen van de meest volledige parels, na behandeling:

- Parel in accoladevorm waarvan de twee laatste gaten lacunair zijn (inv.nr. 791)
  Max. l.: 31,90 mm / br.: 11,50 mm / max. d.: 7,30 mm / g.: 1,49 g.
  Ø kleine gaatjes: ± 1,30 mm (voorzijde); ± 0,65 mm (keerzijde)
  Ø draadgat: ± 3,40 mm (één zijde); ± 2,40 mm (tegenovergestelde zijde)
- Fragment van de doorboorde parel (inv.nr. 791)
  Max. l.: 31,50 mm / max. br.: 14,20 mm / g.: 2,83 g.
  Ø kleine gaatjes: ± 1,45 à 0,60 mm
  Ø draadgat: 4,40 mm (één zijde); ± 2,40 mm (tegenovergestelde zijde)
- Parels met twee "8-vormige schilden" (inv.nr. 770)
  l.: van 27 tot 28,50 mm / br.: van 11,50 tot 14 mm / g.: van 0,63 tot 1,35 g.

[6] Cette perle est fortement apparentée, mais pas tout à fait identique, à certains exemplaires à deux rangs de côtes et perforés de deux trous, conservés au British Museum et au Corning Museum of Glass. Voir D.B. HARDEN, *Catalogue of Greek and Roman Glass in the British Museum*, I, Londres, 1981, n° 45, p. 44 et pl. IV. Voir aussi le collier complet du Corning Museum of Glass, comptant 15 perles (inv. 66.1.196,a,b).

[7] Le revers de ce fragment porte une inscription à l'encre blanche, qui fait référence à l'inventaire personnel de Raymond Chambon : « RC 14 » surmontant le chiffre « 3 ».

[8] Selon les notes manuscrites de R. Chambon, ces deux perles qui correspondent actuellement au numéro d'inventaire 791 sont présentées comme des fermoirs de collier. Elles proviennent de tombes mycéniennes remontant à l'Helladique Récent III (1375-1100) et découvertes, fin 1933-début 1934, entre Korepi et Markopoulos à l'est d'Athènes. Nous remercions Madame R. Margos, Conservateur du Musée du Verre à Charleroi, pour ces précieuses informations.

[9] Les perles inventoriées 791 et 770 proviennent de l'ancienne collection R. Chambon.

[10] Voir HARDEN, *Catalogue* [n. 6], n° 62, p. 47 et pl. V.

[11] Voir *Ibidem*, p. 47 : trois perles de ce type ont été repérées dans une vente à Londres (*Constable-Maxwell Catal*. 1979, 111, lot 187) et d'autres exemplaires au Museum of Art and Archaeology, University of Missouri, Columbia (groupe n° 68.410).

[6] Deze parel lijkt sterk op, maar is niet helemaal identiek aan, bepaalde exemplaren met twee rijen ribben en doorboord met twee gaten, bewaard in het British Museum en het Corning Museum of Glass. Zie D.B. HARDEN, *Catalogue of Greek and Roman Glass in the British Museum*, I, Londen, 1981, nr. 45, p. 44 en pl. IV. Zie ook het volledige snoer van het Corning Museum of Glass, dat 15 parels telt (inv. 66.1.196,a,b).

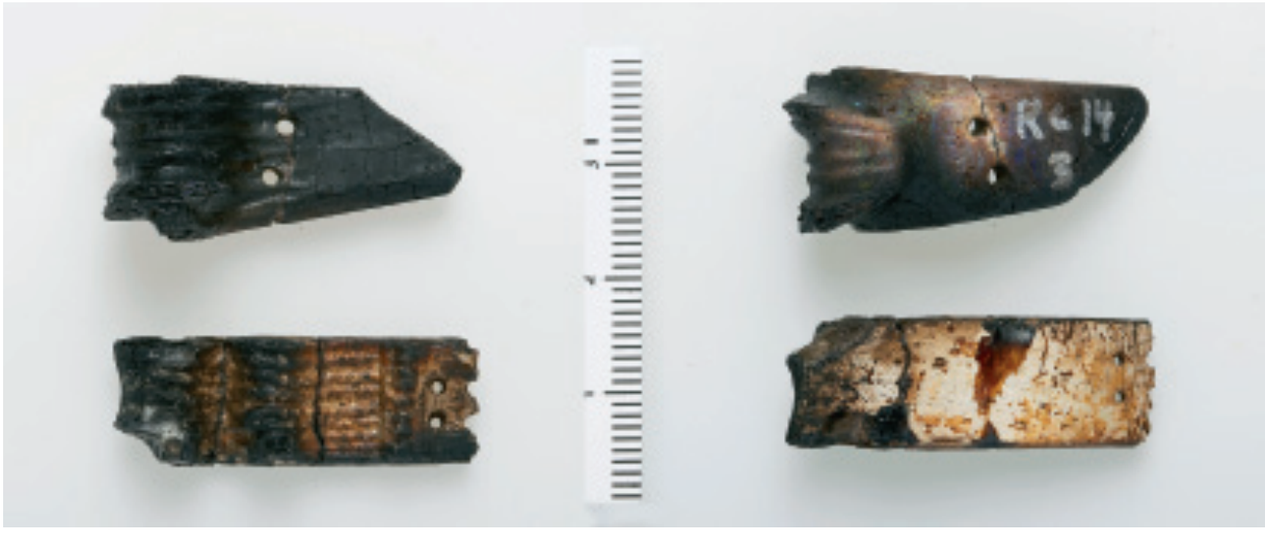
[7] De keerzijde van dit fragment draagt een inscriptie met witte inkt dat naar de persoonlijke inventaris van Raymond Chambon verwijst: "RC 14" boven het cijfer "3".

[8] Volgens de geschreven noten van R. Chambon, worden deze twee parels die nu met het inventarisnummer 791 overeenkomen, voorgesteld als kettingsluiting. Ze zijn afkomstig van Myceense graven teruggaand tot het Laat-Helladisch III (1375-1100) die eind 1933-begin 1934 ontdekt werden tussen Korepi en Markopoulos ten oosten van Athene. Wij danken Mevrouw R. Margos, Conservator van het Musée du Verre in Charleroi, voor deze belangrijke inlichtingen.

[9] De parels geïnventariseerd onder de nummers 791 en 770 komen uit de vroegere verzameling R. Chambon.

[10] Zie HARDEN, *Catalogue* [n. 6], nr. 62, p. 47 en pl. V.

[11] Zie *Ibidem*, p. 47: drie parels van dit type werden op een verkoop in Londen gezien (*Constable-Maxwell Catal*. 1979, 111, lot 187) en andere exemplaren in het Museum of Art and Archaeology, University of Missouri, Columbia (groep nr. 68.410).



1a-b. Le fragment de perle à deux trous et la perle en accolade après suppression de la partie reconstituée (faces et revers).
Het parelfragment met twee gaten en de accolade-vormige parel na verwijdering van het gereconstrueerde deel (voor- en keerzijde).

2. Ensemble des perles à « boucliers en 8 » après traitement. En bas à droite, le fragment de perle à deux trous et la perle en accolade avant suppression de la partie reconstituée à gauche.
Geheel van de parels met "8-vormige schilden" na behandeling. Rechtsonder, het parelfragment met twee gaten en de accolade-vormige parel vóór verwijdering van het gereconstrueerde deel links.

– Perles à trois « boucliers en 8 » (n° inv. 770)
L : 27 mm / l : de 9 à 10 mm / P : de 0,71 à 1,23 g
– Pour toutes les perles à boucliers
Ép. à la base : de 0,75 à 1,80 mm / ép. max. aux bordures côtelées : de 3,70 à 4,22 mm
Ø trous de fil : de 1 à 1,50 mm

S'il ne fait aucun doute que ces perles procèdent de la technique du moulage, certaines subtilités de fabrication n'ont pas encore été élucidées. Ainsi, par exemple, on ignore sous quelle forme le verre a été introduit dans les moules. D'après les expérimentations de E.M. Stern, il ne devrait pas s'agir de verre fondu et coulé, en raison des trop hautes températures exigées, aux alentours de 1150 °C. La mise en œuvre d'un foyer d'une telle chaleur semble difficile à envisager pour cette époque. Le verrier a dû partir d'éclats de verre préalablement ramollis ou d'un morceau de verre destiné à « se fondre » dans le moule chauffé. Mais, à ce jour, la question n'est pas vraiment élucidée[12]. Dans ce contexte de recherche, quelques détails d'ordre technologique méritent d'être relevés sur les perles de Charleroi. Tout d'abord, au niveau des trous de fil traversant transversalement les deux bordures côtelées des perles rectangulaires, on relève, dans de nombreux cas, des anomalies que l'on peut interpréter comme des défauts de fabrication. En effet, les bordures apparaissent souvent comme fissurées, mais en réalité elles sont complètement interrompues sur une partie de ou sur toute leur longueur. Parfois même, elles présentent de petites lacunes (fig. 3-4). De telles anomalies caractérisent d'ailleurs aussi quelques perles rectangulaires conservées au British Museum[13]. Une hypothèse peut être avancée pour expliquer ces imperfections. En réalité, au moment du moulage

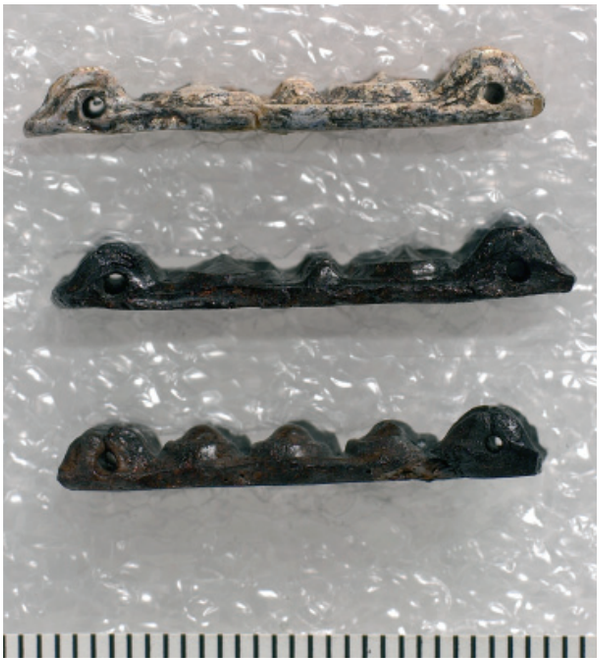
– Parels met drie "8-vormige schilden" (inv.nr. 770)
l.: 27 mm / br.: van 9 tot 10 mm / g.: van 0,71 tot 1,23 g.
– Voor alle parels met schilden
d. aan de basis: van 0,75 tot 1,80 mm / max. d. op de geribde randen: van 3,70 tot 4,22 mm.
Ø draadgat: van 1 tot 1,50 mm.

Hoewel er geen twijfel over bestaat dat deze parels voortkomen uit de moulagetechniek, blijven bepaalde details van de fabricage nog onopgehelderd. Zo weet men bij voorbeeld niet in welke vorm het glas in de vormen werd gebracht. Volgens experimenten van E.M. Stern was het glas niet gesmolten of gegoten, omwille van de te hoge temperaturen die hiervoor vereist zijn, nl. rond de 1150 °C. Het opstellen van een stookplaats die een dergelijke warmte voortbrengt, lijkt moeilijk voorstelbaar voor die tijd. De glazenier vertrok waarschijnlijk van vooraf zachtgemaakte glasscherven of van een stuk glas bestemd om te "smelten" in de verwarmde vorm. Maar tot vandaag is deze kwestie nog niet opgehelderd[12]. In deze context van het onderzoek verdienen enkele details van technologische aard over de parels van Charleroi te worden verduidelijkt. Eerst en vooral, ter hoogte van de draadgaten die overdwars de twee geribde boorden van de rechthoekige parels doorboren, vindt men in vele gevallen anomalieën die men als fabricagefouten kan interpreteren. De boorden lijken inderdaad dikwijls gebarsten te zijn maar in feite zijn ze volledig onderbroken over een gedeelte of over hun volledige lengte. Soms vertonen ze zelfs kleine lacunes (fig. 3-4). Zo'n anomalieën kenmerken trouwens ook enkele rechthoekige parels bewaard in het British Museum[13]. Om deze onvolkomenheden te verklaren, kan een hypothese naar voren

3. Perles noircies à trois « boucliers en 8 », avec bordures « fissurées » ou incomplètes.
Zwart geworden parels met drie "8-vormige schilden" met "gebarsten" of onvolledige randen.

[12] STERN et SCHLICK-NOLTE, *Early Glass* [n. 5], p. 49-50.
[13] HARDEN, *Catalogue* [n. 6], pl. II, n° 34 et pl. III, n° 42.

[12] STERN en SCHLICK-NOLTE, *Early Glass* [n. 5], p. 49-50.
[13] HARDEN, *Catalogue* [n. 6], pl. II, nr. 34 en pl. III, nr. 42.



4. Profils de trois perles mettant en évidence les trous de fils et, sur la perle du bas, les « fissures » dans les bordures. *Profielen van drie parels met zicht op de draadgaten en de "barsten" in de randen op de onderste parel.*

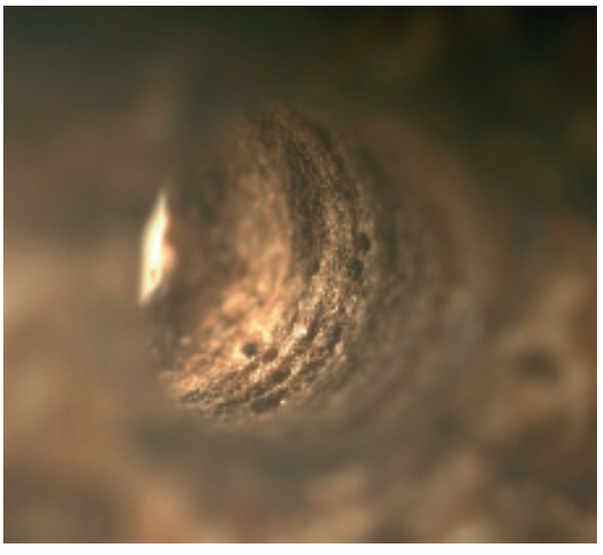
des perles, le verre trop visqueux (imparfaitement fondu ou qui s'est refroidi trop rapidement) n'a pu enrober totalement la tige (métallique en cuivre ?)[14] préfigurant le trou de fil et qui était préalablement fixée dans le moule en pierre. G. Nightingale signale effectivement la présence de petits trous dans les moules, à mettre en relation avec les futurs trous de fil[15]. C'est très certainement la faible épaisseur du verre à l'endroit des trous de fil ou l'absence ponctuelle de verre suite à un enrobage défectueux, qui est responsable de la perte de dix demi-bordures affectant les perles de Charleroi. Sur les perles ainsi amputées de leur extrémité, le trou de fil, cylindrique et parfaitement lisse, est apparent sur toute sa section. D'autre part, sur la perle « en accolade » et sur le plus grand des fragments de perles, il semble bien que les trous de fil et les autres trous, tous plus ou moins tronconiques, aient été forés à froid avec un petit outil pointu (du type trépan à archet ?) qui a laissé des traces concentriques dans toute l'épaisseur (fig. 5). Cette technique de perforation, propre aux pierres dures, nous ramène à nouveau dans le champ de travail du graveur de pierre.

Concernant le revers des perles, lisse et légèrement concave sur les exemplaires rectangulaires qui ont conservé leur épiderme original, il se confirme ce qu'avait déjà relevé E.M. Stern pour les perles de la Collection Wolf, à savoir des traces de découpe à froid

[14] Selon l'hypothèse de E.M. Stern. Voir STERN et SCHLICK-NOLTE, *Early Glass* [n. 5], p. 50.
[15] NIGHTINGALE, *Glass and the Mycenian Palaces* [n. 1], p. 212.

worden geschoven. In feite is het glas, op het moment van de vorming van de parels, te taai (onvoldoende gesmolten of te vlug afgekoeld) en heeft het de staaf (metaal of koper?)[14] die het draadgat moest voorvormen en die op voorhand in de stenen vorm was aangebracht, niet volledig kunnen omhullen. G. Nightingale vermeldt inderdaad de aanwezigheid van kleine gaatjes in de vormen, die met de toekomstige draadgaten moeten in verband gebracht worden[15]. Het is ongetwijfeld de geringe dikte van het glas op de plaats van de draadgaten of de punctuele afwezigheid van glas door een gebrekkige omhulling, die verantwoordelijk is voor het verlies van tien halve boorden bij de parels van Charleroi. Op de parels die zo van hun uiteinden zijn beroofd, is het cilindrische en perfect gladde draadgat over de volledige doorsnede te zien. Anderzijds blijkt dat op de "accolade"-vormige parel en op het grootste parelfragment, de draadgaten en de andere gaten, alle min of meer beschadigd, koud met een klein, puntig werktuig (van het type drilboor) zouden geboord zijn wat concentrische cirkels in de volledige dikte heeft nagelaten (fig. 5). Deze perforatietechniek, eigen aan harde steen, brengt ons opnieuw in het werkveld van de steengraveerder.

Wat de keerzijde van de parels betreft, glad en lichtjes concaaf op de rechthoekige exemplaren die hun origineel buitenoppervlak hebben behouden, wordt bevestigd wat E.M. Stern reeds aan het licht had gebracht voor de parels van de Wolf Verzameling, nl. sporen van de koude uitsnijding van het glas (afgruizing), in de vorm van kleine, schelpvormige breuken. Ze zijn goed zichtbaar op de boorden van de best bewaarde exemplaren (fig. 6c en 7c). Deze uitsnijdingen zijn dus het resultaat



5. Traces de perforation sur un des quatre trous de la perle en accolade.
Perforatiesporen op een van de vier gaten van de accolade-vormige parel.

[14] Volgens de hypothese van E.M. Stern. Zie STERN en SCHLICK-NOLTE, *Early Glass* [n. 5], p. 50.
[15] NIGHTINGALE, *Glass and the Mycenian Palaces* [n. 1], p. 212.

du verre (grugeage), sous forme de petites cassures conchoïdales. Elles sont bien visibles en bordure des exemplaires les mieux conservés (fig. 6c et 7c). Ces découpes résultent donc d'un travail de régularisation des formes par enlèvement des excédents de verre à la surface du moule. Une trace d'aplat (réalisé avec une palette ?) a également été détectée au revers d'une perle à trois « boucliers en 8 ».

Signalons aussi qu'un tout petit morceau de fibre a été retrouvé dans un trou de perle blanche rectangulaire. L'analyse par chromatographie en phase liquide et détection de fluorescence a pu mettre en évidence, malgré la dégradation de l'échantillon, que la composition des acides aminés de la fibre est comparable à celle de la kératine. Il s'agit très probablement de laine[16].

L'examen des perles mycéniennes de Charleroi n'aura été possible que grâce au traitement de conservation qui leur a été réservé. Les perles étaient dans un état de dégradation inquiétant. À première vue, il était bien difficile d'identifier la matière même du verre, bleu clair translucide à l'origine, tant l'aspect de surface était dénaturé. En se référant à leur seul aspect de conservation, les perles, devenues toutes opaques, se séparaient d'emblée en deux lots : neuf d'entre elles étaient grisâtres à blanches[17], toutes les autres ainsi que les fragments avaient manifestement subi l'action du feu (fig. 2)[18]. Elles étaient complètement noircies et localement recouvertes d'une matière granuleuse blanchâtre (voir *infra* analyse). Bon nombre d'entre elles avaient été anciennement recollées. Sur les perles blanchies, deux types de collage ont été détectés : des collages très durs (époxy ?), jaunis et débordant généreusement surtout sur les revers, et des collages effectués avec une colle à solvant, plus tendre et plus claire mais également appliquée à l'excès. Tous ces collages étaient encore efficaces. En revanche, quelques-uns sur les perles noircies n'avaient pas résisté et les restes de colle avaient bruni. Sur ces dernières, une extrême fragilité venait s'ajouter à la dénaturation d'aspect : la moindre manipulation s'avérait risquée et des petits fragments noirs s'étaient déjà désolidarisés çà et là.

Le traitement à l'IRPA débuta par les perles « blanches » apparemment en meilleur état ou du moins dans un état moins critique car elles présentaient encore une certaine cohésion au niveau de la surface (fig. 6a). Tout au long du travail, la vision au microscope binoculaire s'est avérée indispensable pour déceler les zones fragilisées, détecter toutes les formes de l'altération (petites fissures, feuilletage, irisation, soulèvements et écaillage), mais surtout pour intervenir à bon escient en

van een bewerking voor de regularisatie van de vormen door het wegnemen van resten glas aan de oppervlakte van de vorm. Op de keerzijde van een parel met drie "8-vormige schilden" werd eveneens een afplattingspoor (uitgevoerd met een spatel?) gevonden.

Een heel klein stukje vezel werd teruggevonden in een gat van een witte rechthoekige parel. Ondanks de vezeldegradatie van het monster kon door middel van vloeistofchromatografie en fluorescentiedetectie worden aangetoond dat de samenstelling van de aminozuren van de vezel overeenkomt met die van keratine. Het betreft hoogstwaarschijnlijk een wolvezel[16].

Het onderzoek van de Myceense parels van Charleroi is slechts mogelijk geweest dankzij de conservatiebehandeling die erop werd toegepast. De parels verkeerden in een verontrustende staat van verval. Op het eerste zicht was het nogal moeilijk om de materie zelf van het glas, oorspronkelijk doorschijnend lichtblauw, te identificeren; zozeer was het voorkomen van het oppervlak ontaard. Alleen al op basis van hun bewaringstoestand, konden de parels, die alle opaak waren geworden, van meet af aan in twee loten worden gescheiden: negen waren grijsachtig tot wit[17], alle andere alsook de fragmenten waren duidelijk aan het vuur onderhevig geweest (fig. 2)[18]. Ze waren volledig zwart geworden en plaatselijk bedekt met een korrelige, witachtige materie (zie analyse *infra*). Een groot gedeelte was vroeger gelijmd geweest. Op de wit geworden parels werden twee types verlijming aangetroffen: zeer harde verlijmingen (epoxy?), vergeeld en breed overlopend vooral op de keerzijden, en verlijmingen uitgevoerd met lijm die een oplosmiddel bevat, zachter en lichter van kleur maar eveneens overvloedig aangebracht. Al deze verlijmingen hielden nog vast. Enkele verlijmingen op de zwart geworden parels hadden daarentegen geen stand gehouden en de resten lijm waren bruin geworden. Behalve dat ze veranderden van uitzicht, waren deze laatste bovendien uiterst broos geworden: de minste hantering bleek riskant te zijn en kleine, zwarte fragmentjes waren hier en daar al losgekomen.

De behandeling in het KIK is begonnen met de "witte" parels die blijkbaar in een betere of althans minder kritieke staat verkeerden want ze vertoonden nog een zekere cohesie op het niveau van het oppervlak (fig. 6a). Tijdens het werk bleek de binoculaire microscoop onontbeerlijk om de broze zones op te sporen, alle vormen van alteratie te ontdekken (kleine spleetjes, bladdering, irisering, opstuwingen en afschilfering), maar vooral om weldoordacht met de juiste handeling in te grijpen op zulke kleine voorwerpen. Het eerste

[16] Nous remercions Ina Vanden Berghe pour cette recherche.
[17] Seules neuf de ces perles sont présentées et illustrées dans le récent catalogue du Musée du Verre de Charleroi : voir I. LAURENT, *Aux origines du verre*, dans *Musée du Verre*, Gilly, 1999, p. 21.
[18] Il pourrait s'agir de l'incendie qui, en 1965, endommagea une partie de la collection de R. Chambon et affecta notamment le fameux Catalogue Colinet ou « Monstrance de Beauwelz ».

[16] Wij danken Ina Vanden Berghe voor dit onderzoek.
[17] Slechts negen parels worden voorgesteld en geïllustreerd in de recente catalogus van het Musée du Verre van Charleroi: zie I. LAURENT, *Aux origines du verre*, in *Musée du Verre*, Gilly, 1999, p. 21.
[18] Het zou de brand kunnen betreffen die in 1965 een gedeelte van de verzameling R. Chambon beschadigde en die ondermeer de bekende Catalogus Colinet of "Monstrance de Beauwelz" trof.

6. Deux perles blanches, avant traitement à l'IRPA (a), après traitement (b), état des revers avant traitement (c).
Twee witte parels, vóór behandeling in het KIK (a), na behandeling (b), toestand van de keerzijden vóór behandeling (c).

7. Deux perles noircies, avant traitement à l'IRPA (a), après traitement (b), état des revers après traitement (c).
Twee zwart geworden parels, vóór behandeling in het KIK (a), na behandeling (b), toestand van de keerzijden na behandeling (c).

posant les gestes adéquats sur de si petits objets. La première opération consista en un dépoussiérage prudent au fin pinceau, ce qui permit déjà d'évacuer l'encrassement et les dépôts sableux qui recouvraient les surfaces et empâtaient les micro-reliefs moulés. Cette première intervention mit aussi en évidence la nécessité impérative de consolider certaines zones avant de progresser dans le nettoyage. Pour le fixage des feuillets, la remise en place des petites écailles et la consolidation des endroits fissurés, le Paraloïd B 72 dilué à 14 % dans un mélange d'acétone/isooctane (en proportion 4/3) et appliqué au fin pinceau a donné des résultats appréciables. Cette association de solvants s'est révélée encore une fois particulièrement bien adaptée à la consolidation en profondeur, réduisant le phénomène de migration de la résine en surface[19].

Un nettoyage plus poussé fut ensuite tenté, toujours sous microscope binoculaire, à l'aide de très fins cotons-tiges imbibés d'acétone. À ce stade déjà, les perles retrouvaient leur épiderme d'origine et les motifs moulés reprenaient vie. Résultat inespéré, une perle retrouva même son bleu initial sur près de la moitié de la surface extérieure (fig. 6b). Toutefois, la couche blanche, produit de l'altération, d'épaisseur variable, restait excessivement tendre et fragile. Il fut nécessaire de la fixer à l'aide d'une solution de Paraloïd B 72 dilué à 5 % dans l'acétone ou l'alcool éthylique.

Pour les perles brûlées et noircies, la procédure fut la même. Mais le degré de fragilité était nettement supérieur. Ici, le produit de l'altération, à l'origine blanchâtre comme sur les perles traitées en premier, avait de surcroît été carbonisé. Il en résulte que le nettoyage de ces perles noires, doublement fragilisées, fut fortement limité (fig. 7a-b).

Afin de ne pas abîmer ces verres assez fins et délicats, les anciens collages, souvent approximatifs, ont été conservés lorsqu'ils tenaient encore. L'idéal eût été de les reprendre, mais la colle jaunie était devenue trop dure et tenter de la resolubiliser avec quelque solvant que ce soit risquait de réduire à néant les effets bénéfiques de la récente consolidation. Néanmoins, les débords de ce type de colle ont pu être un peu réduits sur la face, en les rabotant très prudemment au scalpel. Les excès de colle à solvant ont facilement été éliminés à l'acétone. Par contre, l'état des revers a été conservé même s'ils étaient partiellement badigeonnés de cette résine dure et jaunie qui les consolidait encore. Sur les surfaces nues, les revers ont été imprégnés de Paraloïd B 72 à 14 %.

Après la consolidation de tous les éléments, des associations de fragments ont pu être réalisées. Plusieurs perles noires ont ainsi repris forme et une perle blanche s'est curieusement vue complétée par un petit élément de bordure brûlé (fig. 2, en haut à droite). Le Paraloïd B 72 à 50 % dans l'acétone s'est avéré tout indiqué pour coller ou recoller ces petits fragments.

[19] Pour plus de détails à ce sujet, voir le traitement des verres de Quirbet Qûmran dans ce *Bulletin*, 25, 1993, p. 277-280.

karwei was het voorzichtig ontstoffen met een fijn penseel, wat reeds toeliet het vuil te verwijderen evenals de zandige afzetting die de oppervlakten bedekten en de gegoten microreliëfs kleverig maakten. Deze eerste ingreep heeft ook de absolute noodzaak onderstreept om bepaalde zones te consolideren alvorens verder te gaan met de reiniging. Voor het fixeren van de afbladderingen, het terugplaatsen van de schilfers en de consolidatie van de gespleten delen, heeft Paraloid B 72 voor 14 % opgelost in een mengsel van aceton/isooctaan (in een 4/3 verhouding) en aangebracht met een fijn penseel, opmerkelijke resultaten geleverd. Deze associatie van solventen is wederom bijzonder geschikt gebleven voor een consolidatie in de diepte, waarbij het fenomeen van migratie van het hars naar het oppervlak tot een minimum wordt beperkt[19].

Een grondigere reiniging werd vervolgens uitgeprobeerd, nog steeds onder binoculaire microscoop en met behulp van zeer dunne wattenstaafjes gedrenkt in aceton. Reeds in dit stadium vonden de parels hun origineel buitenaanzicht weer en de gemouleerde motieven kwamen weer tot leven. Als onverhoopt resultaat heeft één parel zelfs over bijna de helft van het buitenoppervlak haar oorspronkelijk blauw teruggekregen (fig. 6b). De witte laag, resultaat van aantasting, met variabele dikte, bleef echter uiterst zacht en broos. Het was noodzakelijk ze te fixeren met een oplossing van Paraloid B 72 voor 5 % verdund met aceton of ethylacohol.

Voor de verbrande en zwart geworden parels was de procedure dezelfde. Maar de broosheidsgraad lag duidelijk hoger. Hier was het alteratieproduct dat oorspronkelijk witachtig was zoals op de eerst behandelde parels, ook nog verbrand geweest. Het gevolg is dat de reiniging van deze zwarte parels, die dubbel zo broos waren geworden, sterk beperkt werd (fig. 7a-b).

Om dit tamelijk dun en delicaat glas niet te schaden, werden de vroegere, dikwijls approximatieve verlijmingen, bewaard als ze nog hielden. Ideaal zou geweest zijn om ze te hernemen, maar de vergeelde lijm was te hard geworden. Door te proberen de lijm op te lossen met eender welk oplosmiddel liep men het risico om de goede effecten van de recente consolidatie te vernietigen. De overgelopen rand van dit type lijm kon echter aan de oppervlakte een beetje afgeschaafd worden door voorzichtig met een scalpel te werk te gaan. Het overschot van lijm met oplosmiddel, kon met aceton worden verwijderd. De staat van de keerzijden werd echter behouden zelfs al waren ze gedeeltelijk gesausd met deze harde en vergeelde hars die ze toch verstevigde. Op de vrije oppervlakken werden de keerzijden doordrenkt met Paraloid B 72 voor 14 % verdund.

Na consolidatie van alle elementen, konden fragmenten bij elkaar worden gelegd. Meerdere zwarte parels hebben zo hun vorm teruggekregen en één witte parel is merkwaardig genoeg vervolledigd geweest met een klein elementje verbrande boord (fig. 2, rechtsboven). Paraloid

[19] Voor meer details hierover, zie de behandeling van de glazen van Quirbet Qûmran in dit *Bulletin*, 25, 1993, p. 277-280.

Le parti fut pris de ne pas compléter la perle « en accolade » qui avait fait l'objet d'une ancienne et importante reconstitution (fig. 2, en bas à droite). Sur la base de certains exemplaires du British Museum et du Corning Museum of Glass[20], fortement apparentés, il est en effet permis de penser que cette reconstitution est sans doute superflue. Elle allonge démesurément la perle en lui restituant une symétrie formelle parfaite, mais non justifiée dans l'état actuel de nos connaissances. Au démontage, il fut constaté que cette symétrie avait intégré quelques fragments d'une autre perle ou de plusieurs, peut-être du même type comme le suggèrerait un fragment de bordure côtelée percé d'un trou de fil.

En conclusion, il se confirma, une fois de plus, que des cas à première vue désespérés pouvaient encore réserver quelque heureuse surprise. Il ne faudrait pas non plus perdre de vue que ces perles sont à compter parmi les plus anciens témoins du travail du verre conservés dans les collections publiques belges[21], et qu'à ce titre elles méritaient tout notre intérêt. Il faut encore signaler qu'en cours de traitement, il est apparu, tant sur les perles blanches que sur les noires, qu'en maint endroit, le verre sain, bleu clair translucide, était encore bien présent, pris « en sandwich » entre les deux épidermes altérés qui en défiguraient l'aspect (fig. 8).

8. Fragment de la perle à deux trous, avant collage. Le verre sain, bleu, est « enrobé » de verre dénaturé.
Fragment van de parel met twee gaten, vóór verlijming. Het gezonde, blauwe glas is "omhuld" met verkleurd glas.

[20] Voir note 6.

[21] Les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles conservent aussi seize perles mycéniennes à relief en verre bleu, qui proviendraient d'Argos : huit perles à « deux fleurettes superposées » et huit perles « à feuille de lierre ». Cfr LAFFINEUR, *La technique du verre mycénien* [n. 4], p. 38, note 30 et ID., *Cyclades, Crète, Mycènes, Chypre. Âge du Bronze (MRAH)*, Bruxelles, 1976, p. 42, nos 15a (inv. A1357-1364) et 15b (inv. 1349-1356), et p. 43.

B 72 voor 50 % opgelost in aceton bleek aangewezen om deze kleine fragmenten te lijmen of opnieuw te lijmen.

Er werd gekozen voor het niet vervolledigen van de parel in "accolade"-vorm die reeds het voorwerp was geweest van een vroegere en belangrijke reconstructie (fig. 2, rechtsonder). Op basis van bepaalde nauw verwante exemplaren uit het British Museum en het Corning Museum of Glass[20], mocht men inderdaad aannemen dat deze reconstructie ongetwijfeld overbodig was. Ze verlengt de parel buitenmatig maar geeft haar een perfecte, formele symmetrie terug die niet verantwoord is in onze huidige kennisstaat. Bij de demontage werd vastgesteld dat in deze symmetrie enkele fragmenten van een of meerdere andere parel werden gevoegd, misschien wel van hetzelfde type, zoals een fragment van de geribde boord doorboord met een draadgat.

Om te besluiten: eens te meer blijkt dat gevallen die op het eerste zicht hopeloos zijn, nog enkele aangename verrassingen in petto houden. Men moet ook niet vergeten dat deze parels bij de oudste getuigen van glasbewerking horen die in de Belgische openbare verzamelingen[21] worden bewaard en dat ze al onze aandacht daarom verdienden. Er moet nog vermeld worden dat tijdens de behandeling is gebleken dat zowel op de witte als op de zwarte parels het gave glas, doorschijnend lichtblauw, nog wel degelijk aanwezig was, ingeklemd tussen de twee aangetaste buitenoppervlakken die er het uitzicht van vervalsten (fig. 8).

(uit het Frans vertaald)

[20] Zie voetnoot 6.

[21] In de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel werden ook 16 Myceense parels met reliëf in blauw glas, bewaard. Ze zouden uit Argos komen: acht parels met "twee boven elkaar geplaatste bloempjes" en acht parels met "klimopbladeren". Cfr LAFFINEUR, *La technique du verre mycénien* [n. 4], p. 38, noot 30 en ID., *Cyclades, Crète, Mycènes, Chypre. Âge du Bronze (MRAH)*, Brussel, 1976, p. 42, nrs. 15a (inv. A1357-1364) en 15b (inv. 1349-1356), en p. 43.

ANALYSES DE COMPOSITION

Helena WOUTERS

Sur une perle incomplète d'aspect noir, de minuscules fragments furent prélevés en vue d'une analyse chimique des différents composants. À partir de ces prélèvements, en travaillant sous microscope binoculaire, deux petites particules de verre encore bleu transparent furent sélectionnées ainsi qu'un fragment fort altéré. La matière blanchâtre recouvrant la surface fut également soumise à l'analyse. Les échantillons furent minutieusement enrobés de résine époxy, puis polis avec des pâtes de diamant à granulométrie décroissante, jusqu'à 1 µm, afin d'obtenir une coupe transversale pour chacun d'eux. Les analyses furent réalisées au microscope électronique à balayage, couplé à l'analyse par fluorescence X à dispersion d'énergie (SEM-EDX). Le résultat moyen des analyses quantitatives, réalisées en cinq endroits différents pour chaque coupe transversale, ainsi que l'écart type, sont repris dans le tableau 1 ci-dessous. Les résultats sont exprimés en % en poids et normalisés à 100 %. Les deux premières colonnes reprennent les résultats obtenus pour les prélèvements de verre bleu transparent, tandis que la troisième colonne donne ceux obtenus pour l'analyse de l'échantillon de verre altéré, à partir d'une zone non corrodée de la coupe transversale.

ANALYSE VAN DE SAMENSTELLING

Helena WOUTERS

Van één onvolledige, zwarte parel konden enkele zéér kleine splinters afgenomen worden voor chemisch onderzoek van de verschillende bestanddelen. Onder binoculaire microscoop werden uit de ter beschikking gestelde splinters twee transparant blauwe glasdeeltjes geselecteerd, alsook één sterk aangetast glasschilfertje en een restant van de witachtige materie van het oppervlak van de glasparel. Deze staaltjes werden vakkundig in een epoxy hars gemonteerd en vervolgens gepolijst met behulp van diamantpasta met afnemende korrelgrootte tot 1 µm zodat een dwarse doorsnede langsheen het glasfragmentje bekomen werd. De analyses werden uitgevoerd met behulp van scanning electronenmicroscopie gekoppeld aan energie-dispersieve X-stralenanalyse (SEM-EDX). Langsheen de gepolijste dwarse doorsnede werden minstens vijf kwantitatieve analysen uitgevoerd. De berekende gemiddelden van de individuele analyse resultaten bekomen voor de verschillende glasfragmenten alsook de bijhorende standaardafwijkingen, zijn weergegeven in tabel 1. De concentraties zijn uitgedrukt in gewichts% en genormaliseerd naar 100 %. De eerste twee kolommen geven de resultaten voor de transparant blauwe schilfers, terwijl in de derde kolom de resultaten staan afkomstig van een corrosievrije zone langsheen de dwarse doorsnede van de aangetaste glasschilfer.

Élément ***Element***	**Particule de verre n° 1** ***Glasdeeltje nr. 1***	**Particule de verre n° 2** ***Glasdeeltje nr. 2***	**Particule de verre n° 3** ***Glasdeeltje nr. 3***
SiO_2	65,02 ± 0,51	64,60 ± 1,01	64,92 ± 0,63
Na_2O	18,03 ± 0,25	18,08 ± 0,41	18,67 ± 0,16
K_2O	1,19 ± 0,04	1,20 ± 0,09	1,13 ± 0,10
MgO	3,03 ± 0,31	3,13 ± 0,23	3,02 ± 0,34
CaO	7,59 ± 0,36	7,71 ± 0,47	7,25 ± 0,21
Al_2O_3	1,82 ± 0,08	1,81 ± 0,11	1,77 ± 0,05
Fe_2O_3	0,73 ± 0,08	0,72 ± 0,04	0,54 ± 0,03
MnO	0,34 ± 0,09	0,19 ± 0,13	0,17 ± 0,11
TiO_2	0,02 ± 0,03	0,04 ± 0,05	0,04 ± 0,03
SO_3	0,26 ± 0,09	0,37 ± 0,21	0,34 ± 0,11
P_2O_5	n. d.	n. d.	n. d.
CuO	0,23 ± 0,11	0,31 ± 0,22	0,26 ± 0,10
CoO	0,08 ± 0,04	0,11 ± 0,07	0,14 ± 0,05
Sb_2O_3	n. d.	n. d.	n. d.
PbO	n. d.	n. d.	n. d.

Tab. 1.

Les résultats révèlent une composition de verre sodique à base de cendres. La haute teneur en magnésie (MgO) signale que l'alcali est d'origine végétale. Étant donné la présence relativement importante d'éléments comme le fer, l'alumine et la potasse, cette composition s'inscrit dans la production verrière des second et premier millénaires avant J.-C. Les similitudes de composition avec des verres d'Égypte et de Mésopotamie

De resultaten geven een glassamenstelling overeenkomstig met "soda-as-glas". De hogere magnesia (MgO) concentratie wijst op een plantaardige oorsprong van het alkali. Door de relatief hoge bijdrage aan elementen als ijzer, aluminium en kalium wordt de glassamenstelling toegeschreven aan de voorchristelijke 2de-1ste millennia. Vergelijking met literatuurgegevens

Élément *Element*	Crète / *Kreta*	Mycènes / *Mycene*	Amarna (Égypte) *Amarna (Egypte)*	Ulu Burun (Turquie) *Ulu Burun (Turkije)*
SiO_2	67,62	64,30	63,80	65,93
Na_2O	17,22	19,67	19,60	19,47
K_2O	0,65	1,27	1,10	0,93
MgO	2,10	3,57	4,30	2,93
CaO	5,65	7,60	7,60	6,90
Al_2O_3	3,24	2,17	2,50	2,00
Fe_2O_3	0,50	0,73	0,60	0,66
MnO	0,49	0,15	0,19	0,15
P_2O_5	0,13	n. d.	0.12	n. d.
CuO	0,26	0,08	0,18	0,21
CoO	0,10	0,08	0,13	0,05
Sb_2O_3	0,31	n. d.	n. d.	n. d.
PbO	0,04	n. d.	0,00	n. d.

Tab 2.

sont mises en évidence dans le tableau 2[22]. La couleur bleue résulte de la présence d'oxyde de cobalt.

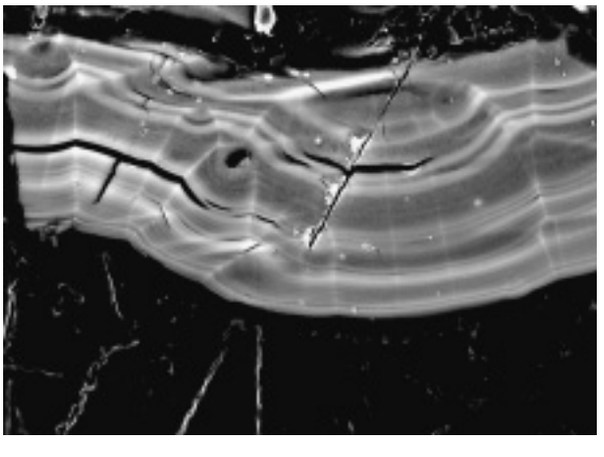
L'état de la couche superficielle des perles résulte de l'altération. La figure 9 donne une image, par électrons rétrodiffusés, de la coupe transversale du verre altéré dont les analyses sont reprises dans la troisième colonne du tableau 1. Le lessivage des alcalis va de pair avec un enrichissement d'éléments, tels que l'aluminium et le fer provenant du contexte environnemental. La matière blanche et poudreuse en surface contient principalement du calcium et du phosphore, mais aussi un important pourcentage d'aluminium et de fer.

L'analyse chimique confirme l'origine mycénienne des perles en verre.

(traduit du néerlandais)

Les auteurs remercient vivement Jean-Luc Elias pour ses prouesses photographiques.

[22] R.H. BRILL, *Chemical Analyses of Early Glass*. 1. *Catalogue of Samples* et 2. *Tables of Analyses*, Corning, 1999 ; M.S. TITE, G.D. HATTON, A.J. SHORTLAND, Y. MANIATIS, D. KAVOUSSANAKI and M. PANAGIOTAKI, *Raw Materials Used to Produce Aegean Bronze Age Glass and Related Vitreous Materials*, dans *Annales du 16e Congrès de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre* (*Londres*, *2003*), Nottingham, 2005, p. 10-13.



van Mesopotamisch en Egyptisch glas (tab. 2)[22], bevestigt de overeenkomst met glas uit deze periode. De analyseresultaten geven verder aan dat de blauwe kleur afkomstig is van de toevoeging van cobaltoxide.

Het oppervlak van deze glasparels is fel onderhevig aan corrosie. Figuur 9 geeft een teruggestrooid electronenbeeld van het aangetaste glas (is glasdeeltje nr. 3 uit tabel 1) in dwarse doorsnede. De uitloging van het alkali gaat samen met een aanrijking van elementen als aluminium en ijzer uit de omgevingsbodem. De witte, poederachtige materie aan het oppervlak bevat in hoofdzaak calcium en fosfor en heeft tevens een grote bijdrage aan aluminium en ijzer.

Het chemisch onderzoek bevestigt de Myceense oorsprong van de glasparels.

De auteurs danken Jean-Luc Elias van harte voor zijn fotografische prestaties.

[22] R.H. BRILL, *Chemical Analyses of Early Glass*. 1. *Catalogue of Samples* en 2. *Tables of Analyses*, Corning, 1999; M.S. TITE, G.D. HATTON, A.J. SHORTLAND, Y. MANIATIS, D. KAVOUSSANAKI en M. PANAGIOTAKI, *Raw Materials Used to Produce Aegean Bronze Age Glass and Related Vitreous Materials*, in *Annales du 16e Congrès de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre* (*Londres, 2003*), Nottingham, 2005, p. 10-13.

9. Image, par électrons rétrodiffusés, du verre altéré (voir tab. 1, particule de verre n° 3). Les « Liesegangen » (zonations parallèles) sont bien visibles. La différence d'intensité du gris-noir d'une couche à l'autre rend compte des divers degrés du lessivage de l'alcali.
Teruggestrooid electronenbeeld van het verweerde glas (glasdeeltje nr. 3 uit tab. 1). De "Liesegangen" zijn zeer goed zichtbaar. Het verschil in zwarting van de ene tot de andere laag, geeft de veranderende uitloging van het alkali aan.

LA DIOTA DE VIEUXVILLE ET LA CRUCHE DE CRUPET : APPROCHE TECHNOLOGIQUE, ANALYSES ET RESTAURATION DE DEUX VERRES ROMAINS TARDIFS

DESCRIPTION ARCHÉOLOGIQUE ET TRAITEMENT

Chantal FONTAINE-HODIAMONT

Dans le cadre de la présente contribution, notre intention est de nous attarder quelque peu sur ces deux très beaux objets conservés au Musée du Verre de Charleroi, sans toutefois prétendre en faire une étude exhaustive. Après de brèves considérations typologiques et le renvoi à certaines pièces apparentées, divers aspects technologiques seront mis en évidence ainsi que les similitudes d'exécution qui relient étroitement ces deux exemplaires de très belle facture. Des analyses de composition viendront utilement compléter toutes les informations réunies lors du traitement de ces verres à l'IRPA.

« Silhouette élégante au décor raffiné », « une des plus belles réalisations de diota connues à ce jour », tels sont les termes qu'a choisis J. Alénus-Lecerf pour qualifier cette pièce qui proviendrait de l'une des grandes et riches tombes de la nécropole de Vieuxville (prov. de Liège)[1]. Cependant, on ignore tout des circonstances précises de sa découverte, car elle fut trouvée dans les premières années de fouilles incontrôlées, bien avant l'exploration systématique menée par le Service national des Fouilles, de 1980 à 1985, sous la houlette de J. Alénus-Lecerf[2]. Selon les informations recueillies par

[1] J. ALÉNUS-LECERF, *Le haut moyen âge (V^e^-VIII^e^ siècles)*, dans *Le verre en Belgique des origines à nos jours*, Anvers, 1989, p. 29 et ID., *Trésors de Wallonie. Les verres mérovingiens* (Catalogue d'exposition, Musée Ourthe-Amblève, Comblain-au-Pont, 1 juillet - 31 octobre 1993), Liège, 1993, n° 59, p. 140-141 (avec un dessin de la diota).

[2] Pour les fouilles systématiques de la nécropole de Vieuxville, voir J. ALÉNUS-LECERF, *Découverte d'un cimetière des V^e^-VI^e^ siècles à Vieuxville*, dans *Conspectus MCMLXXX = Archaeologia Belgica*, 238, 1981, p. 59-63 ; ID., *Le cimetière de Vieuxville*, dans *Conspectus MCMLXXXI = Archaeologia Belgica*, 247, 1982, p. 104-108 ; ID., *Le cimetière de Vieuxville. Bilan des fouilles 1980-1984*, dans *Archaeologia Belgica*, n.s., 1, 1985, 1, p. 121-139 ; ID., *Le cimetière de Vieuxville (com. Ferrières). 6^e^ campagne de fouilles*, dans *Archaeologia Belgica*, n.s., 2, 1986, 1, p. 75-80. Pour les verres, voir aussi ID., *Découvertes récentes de verreries des V^e^-VI^e^ siècles à Vieuxville (Province de Liège, Belgique)*, dans *Annales du 10^e^ Congrès de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre (Madrid - Ségovie, 23-28 sept. 1985)*, Amsterdam, 1987, p. 221-236.

DE DIOTA VAN VIEUXVILLE EN DE KRUIK VAN CRUPET: TECHNOLOGISCHE BENADERING, ANALYSES EN RESTAURATIE VAN TWEE LAAT-ROMEINSE GLAZEN

ARCHEOLOGISCHE BESCHRIJVING EN BEHANDELING

Chantal FONTAINE-HODIAMONT

In deze bijdrage is het onze bedoeling even stil te staan bij deze twee zeer mooie voorwerpen die bewaard worden in het Musée du Verre van Charleroi, zonder echter naar een exhaustieve studie te willen streven. Na enkele korte typologische beschouwingen en verwijzingen naar bepaalde verwante voorwerpen, zullen enkele technologische aspecten en overeenkomsten in de productiewijze die deze twee, zeer goed gemaakte exemplaren nauw met elkaar in verband brengen, in het daglicht worden gesteld. Analyses van de samenstelling vullen de gegevens aan die verzameld werden tijdens de behandeling van de glazen in het KIK.

"Silhouette élégante au décor raffiné", "une des plus belles réalisations de diota à ce jour", dit zijn de termen die J. Alénus-Lecerf heeft gekozen om dit stuk te kwalificeren dat uit één van de grote en rijk voorziene graven van de necropool van Vieuxville (prov. Luik)[1] zou komen. We weten echter niets over de juiste omstandigheden waarin ze werd ontdekt, want ze werd gevonden in de eerste jaren van de opgravingen zonder toezicht, lang voordat het systematisch, methodisch onderzoek werd uitgevoerd door de Nationale Opgravingsdienst tussen 1980 en 1985 onder leiding van J. Alénus-Lecerf[2]. Volgens de inlichtingen ingewonnen bij M. Breuer en H. Roosens in

[1] J. ALÉNUS-LECERF, *Le haut moyen âge (V^e^-VIII^e^ siècles)*, in *Le verre en Belgique des origines à nos jours*, Antwerpen, 1989, p. 29 en ID., *Trésors de Wallonie. Les verres mérovingiens* (Tentoonstellingscatalogus, Musée Ourthe-Amblève, Comblain-au-Pont, 1 juli - 31 oktober 1993), Luik, 1993, nr. 59, p. 140-141 (met een tekening van de diota).

[2] Voor de systematische opgravingen van de necropool van Vieuxville, zie J. ALÉNUS-LECERF, *Découverte d'un cimetière des V^e^-VI^e^ siècles à Vieuxville*, in *Conspectus MCMLXXX = Archaeologia Belgica*, 238, 1981, p. 59-63; ID., *Le cimetière de Vieuxville*, in *Conspectus MCMLXXXI = Archaeologia Belgica*, 247, 1982, p. 104-108; ID., *Le cimetière de Vieuxville. Bilan des fouilles 1980-1984*, in *Archaeologia Belgica*, n.s., 1, 1985, 1, p. 121-139; ID., *Le cimetière de Vieuxville (com. Ferrières). 6^e^ campagne de fouilles*, in *Archaeologia Belgica*, n.s., 2, 1986, 1, p. 75-80. Voor het glas, zie ook ID., *Découvertes récentes de verreries des V^e^-VI^e^ siècles à Vieuxville (Province de Liège,*

1. La cruche de Crupet et la diota de Vieuxville, après traitement.
De kruik van Crupet en de diota van Vieuxville, na behandeling.

M. Breuer et H. Roosens en 1956[3], complétées par celles de H. Roosens en 1981[4] et de P. Van Ossel en 1982[5] (avec, pour la première fois, un dessin), il apparaît qu'avant d'enrichir les collections de Musée du Verre de Charleroi en 1980, la diota avait appartenu à M. Stroobant, de Namur, qui l'avait directement reçue d'A. Casman, inventeur du site de Vieuxville en 1938[6]. Lors de leur enquête rétrospective et dans leur tentative de mieux cerner l'abondant matériel qui avait été exhumé à l'époque de la trouvaille, Breuer et Roosens notent un détail intéressant qui nous renseigne déjà sur l'état de conservation de la diota au moment de leur premier bilan, en 1956 : « la diota n'a plus qu'une seule anse, mais elle

1956[3], vervolledigd met die van H. Roosens in 1981[4] en P. Van Ossel in 1982[5] (met voor de eerste keer een tekening), blijkt dat de diota, alvorens in 1980 deel te gaan uitmaken van het Musée du Verre in Charleroi, toebehoorde aan M. Stroobant van Namen die ze in 1938[6] van A. Casman, vinder van de site van Vieuxville, had gekregen. Tijdens hun overzichtsonderzoek en hun poging om het overvloedige materiaal dat werd opgegraven bij de eerste vondsten op wetenschappelijke wijze te ontsluiten, noteerden Breuer en Roosens een interessant detail dat ons inlichtingen verschaft over de staat van

[3] J. Breuer et H. Roosens, *La trouvaille de Vieuxville (Annexe VII)*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, 48, 1956, p. 342-359. Ce même texte a été publié dans *Archaeologia Belgica*, 34, 1957, p. 342-359.

[4] H. Roosens, *La trouvaille de Vieuxville*, dans *Conspectus MCMLXXX = Archaeologia Belgica*, 238, 1981, p. 55-58.

[5] P. Van Ossel, *Quelques trouvailles inédites provenant de la nécropole de Vieuxville*, dans *Varia III = Archaeologia Belgica*, 246, Bruxelles, 1982, p. 6 et p. 9, fig. 10 (avec un dessin de la diota).

[6] Une brève allusion à la trouvaille fut faite dès cette époque : voir L. Thiry, *Histoire de l'ancienne seigneurie et commune d'Aywaille*, II, 1938, p. 217 (d'après Breuer et Roosens, *La trouvaille de Vieuxville* [n. 3], p. 344, n. 1).

Belgique), in *Annales du 10e Congrès de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre (Madrid-Ségovie, 23-28 sept. 1985)*, Amsterdam, 1987, p. 221-236.

[3] J. Breuer en H. Roosens, *La trouvaille de Vieuxville* (*Annexe VII*), in *Annales de la Société archéologique de Namur*, 48, 1956, p. 342-359. Deze zelfde tekst werd gepubliceerd in *Archaeologia Belgica*, 34, 1957, p. 342-359.

[4] H. Roosens, *La trouvaille de Vieuxville*, in *Conspectus MCMLXXX = Archaeologia Belgica*, 238, 1981, p. 55-58.

[5] P. Van Ossel, *Quelques trouvailles inédites provenant de la nécropole de Vieuxville*, in *Varia III = Archaeologia Belgica*, 246, Brussel, 1982, p. 6 en p. 9, fig. 10 (met een tekening van de diota).

[6] Er werd vanaf dan een korte toespeling op de vondst gemaakt, zie L. Thiry, *Histoire de l'ancienne seigneurie et commune d'Aywaille*, II, 1938, p. 217 (naar Breuer en Roosens, *La trouvaille de Vieuxville* [n. 3], p. 344, n. 1).

Z 012526

Z 012525

2. La diota de Vieuxville, après traitement.
De diota van Vieuxville, na behandeling.

3. La cruche de Crupet, après traitement.
De kruik van Crupet, na behandeling.

a pu être complètement restaurée d'une quantité de fragments »[7]. En 1985, au moment de clôturer ses campagnes de fouilles, J. Alénus-Lecerf revisita la zone perturbée à l'extrémité nord du site et parvint à identifier et à refouiller les cinq tombes anciennement pillées. Il s'agissait de grandes sépultures, remarquablement agencées, très soignées, attribuées aux fondateurs de la nécropole et auxquelles était associé un matériel de l'époque romaine tardive, notamment quelques verres de la fin du IVe siècle[8]. La diota devait provenir de l'une d'elles[9].

Si la diota a suscité quelques commentaires élogieux[10], la cruche a moins retenu l'attention. À notre connaissance, elle n'a jamais été citée dans les publications. Dans son fichier, R. Chambon, fondateur de la collection et premier Conservateur du Musée du Verre de Charleroi, en a fait un rapide croquis, signale qu'elle provient du cimetière de Venatte à Crupet (prov. de Namur), et qu'il l'a acquise en 1956 alors qu'elle appartenait à l'ancienne Collection du docteur Bastin de Bruxelles. Rien n'est mentionné quant au contexte de découverte[11]. Toutefois, à propos de son état de conservation, Chambon précise que le bord a disparu alors que son croquis la représente complète, avec une bordure évasée (et une vague ligne de cassure ?)[12].

Diota de Vieuxville (Charleroi, Musée du Verre, n° inv. 2866)
- Dimensions : H max. conservée : 22 cm
  Ø max. panse : 13,5 cm
  Ø pied : ± 6,2 cm ; Ø au sommet du goulot conservé : 2,5 cm
- Poids, après restauration : 279 g

bewaring van de diota op het ogenblik van het eerste verslag in 1956: "la diota n'a plus qu'une seule anse, mais elle a pu être complètement restaurée d'une quantité de fragments"[7]. In 1985, bij het afsluiten van de opgravingscampagne, bezocht J. Alénus-Lecerf opnieuw de verstoorde zone in de uiterste noordhoek van de site en kon de vijf graven die vroeger werden geplunderd identificeren en opnieuw doorzoeken. Het ging om grote graven, opmerkelijk ingericht, zeer verzorgd, toegeschreven aan de stichters van de necropool die materiaal daterende uit de laat-Romeinse periode hadden meegekregen, namelijk enkele glazen van het eind van de 4de eeuw[8]. De diota moest van één van deze graven komen[9].

Terwijl de diota heel wat lovende commentaar[10] heeft opgeroepen, heeft de kruik de aandacht wat minder weerhouden. Bij ons weten, werd ze nooit in publicaties aangehaald. In zijn documentatie heeft R. Chambon, stichter van de verzameling en eerste Conservator van het Musée du Verre van Charleroi, een snelle schets van de kruik gemaakt. Hij vermeldt dat ze afkomstig is van het kerkhof van Venatte in Crupet (prov. Namen) en dat hij ze in 1956 heeft gekocht. Ze behoorde toen tot de vroegere verzameling van dokter Bastin van Brussel. Niets wordt vermeld in verband met de vondstomstandigheden[11]. Chambon preciseert echter aangaande de conservatiestaat dat de boord is verdwenen terwijl zijn schets ze volledig voorstelt met een uitstaande boord (en een vage breuklijn?)[12].

[7] BREUER et ROOSENS, *La trouvaille de Vieuxville* [n. 3], p. 346.
[8] Voir ALÉNUS-LECERF, *Le cimetière de Vieuxville* [n. 2], p. 75-77.
[9] D'après les derniers renseignements de S. Mathieu (Direction du Patrimoine, Région wallonne), que nous remercions pour son réexamen des plans de fouilles de J. Alénus-Lecerf, il pourrait s'agir de la tombe 186 ou de la 190, toutes deux fortement perturbées par la tranchée de 1938. Le matériel le plus récent contenu dans ces tombes remonte au début du Ve siècle. Que la diota provienne de la tombe 188 est moins probable. Peu entamée par la tranchée de 1938, elle a encore fourni un mobilier funéraire abondant daté de la fin du IVe siècle.
[10] Le dernier en date figure dans le récent catalogue du Musée du Verre de Charleroi : D. VAN GEESBERGEN, *L'empire romain*, dans *Musée du Verre*, Gilly, 1999, p. 31 (légende de l'illustration).
[11] Proviendrait-elle de la trouvaille fortuite de tombes dites mérovingiennes, en 1811, près de la ferme de Venatte (Vènate en wallon) ? Voir à ce sujet A. DASNOY, *Les tombes mérovingiennes de Venatte (Crupet)*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, 64, 2, 1986, p. 330-334. Voir aussi le bilan des découvertes et l'analyse critique de la localisation des tombes : P. ANDRÉ, *Les tombes mérovingiennes de Venatte*, dans *Crup'échos*, 1999 (mars-avril), p. 2-5. Nous remercions Monsieur F. Bernier de nous avoir fait connaître et parvenir cet article.
[12] Nous remercions Madame R. Margos, Conservateur du Musée du Verre de Charleroi, de nous avoir donné accès à toutes ces informations.

[7] BREUER en ROOSENS, *La trouvaille de Vieuxville* [n. 3], p. 346.
[8] Zie ALÉNUS-LECERF, *Le cimetière de Vieuxville* [n. 2], p. 75-77.
[9] Volgens de laatste inlichtingen van S. Mathieu (Direction du Patrimoine, Région wallonne), die we bedanken voor het opnieuw bestuderen van de opgravingsplannen van J. Alénus-Lecerf, zou het kunnen gaan om het graf 186 of 190, beide zeer fel geschonden door de zoeksleuf van 1938. Het recentste materiaal dat zich in deze graven bevond, dateerde van het begin van de 5de eeuw. Dat de diota uit het graf 188 komt, is minder waarschijnlijk. Daar het graf maar amper door de uitgraving van 1938 was aangesneden, heeft het nog een overvloed aan funeraire voorwerpen daterend uit de 4de eeuw, opgeleverd.
[10] Meest recent in de catalogus van het Musée du Verre van Charleroi: D. VAN GEESBERGEN, *L'empire romain*, in *Musée du Verre*, Gilly, 1999, p. 31 (legende van de illustratie).
[11] Zou ze herkomstig zijn van de toevallige vondst van de zogenaamde Merovingische graven, in 1811, nabij de boerderij van Venatte (Vènate in het Waals)? Zie hieromtrent A. DASNOY, *Les tombes mérovingiennes de Venatte (Crupet)*, in *Annales de la Société archéologique de Namur*, 64, 2, 1986, p. 330-334. Zie ook het rapport van de ontdekkingen en de kritische analyse van de lokalisatie van de graven: P. ANDRÉ, *Les tombes mérovingiennes de Venatte*, in *Crup'échos*, 1999 (maart-april), p. 2-5. Wij danken dhr. F. Bernier om ons dit artikel te hebben leren kennen en te hebben toegestuurd.
[12] Wij danken Mevr. R. Margos, Conservator van het Musée du Verre van Charleroi, om ons toegang tot al deze informatie te hebben gegeven.

Cruche de Crupet (Charleroi, Musée du Verre, n° inv. 164)
– Dimensions : H max. conservée : 19,5 cm
Ø max. panse : 13,1 cm
Ø pied : ± 6,6 cm ; Ø au sommet du goulot conservé : 2,2 cm
– Poids, après restauration : 208 g

D'une façon générale, ces deux récipients se rattachent à une typologie bien connue par les travaux de synthèse de Morin-Jean, d'Isings et de Goethert-Polaschek. Mais ils ne figurent pas parmi les variantes répertoriées par ces auteurs, vu leur caractère quasi inédit. La diota renvoie à la forme Isings 129[13] (Goethert-Polaschek 143[14], Morin-Jean 42[15]) et la cruche à la forme Isings 122[16] (Goethert-Polaschek 128[17], Morin-Jean 59[18]). Sur la cruche de Crupet, l'amorce de l'embouchure est suffisamment évasée pour accréditer l'hypothèse d'une ouverture en entonnoir, sans doute repassée au feu, comme Chambon l'avait dessinée. Pour la diota, il est difficile de se prononcer quant à l'état de finition de la lèvre. La marque du pontil pourrait faire pencher pour une lèvre arrondie, mais ce n'est pas certain. Ces deux types de verre sont bien attestés dans nos régions, en Gaule Belgique[19] et en Rhénanie. Mais à ce jour, nous n'en avons pas encore trouvé de stricts équivalents, combinant à la fois la forme générale, la double collerette à filet en zigzag et le décor de fils émaillés blancs pour la diota ou la panse lisse avec anse à queue ajourée et pied rapporté pour la cruche[20].

D'un point de vue chronologique, on observe une belle unanimité pour situer ces types au IVe siècle ou au tout début du Ve siècle. La présence de la diota dans un contexte de transition, fin du IVe - début du Ve siècle,

13 C. ISINGS, *Roman Glass from Dated Finds*, Groningue - Djakarta, 1957, p. 159.
14 K. GOETHERT-POLASCHEK, *Katalog der römischen Gläser des Rheinischen Landesmuseums Trier*, Mayence, 1977, p. 235-236.
15 MORIN-JEAN, *La verrerie en Gaule sous l'Empire romain*, Paris, 1913, p. 95-98.
16 ISINGS, *Roman Glass* [n. 13], p. 153.
17 GOETHERT-POLASCHEK, *Katalog* [n. 14], p. 218-219.
18 MORIN-JEAN, *La verrerie* [n. 15], p. 117-118.
19 Pour la Belgique, à rajouter aux références typologiques reprises par les travaux de synthèse mentionnés, la cruche Isings 122 trouvée à Oudenburg (double collerette à filet zigzagant, anse à queue imprimée d'un motif à croisillons, pied refoulé) : J. MERTENS et L. VAN IMPE, *Het laat-romeins grafveld van Oudenburg*, dans *Archaeologia Belgica*, 135, I, Bruxelles, 1971, p. 176 (tombe 144) et II, pl. XLIX, n° 2 et pl. LXXXII.
20 La description d'une cruche du type 122, à double collerette à filet en zigzag, trouvée à Steinfort et signalée par Isings, est trop peu précise pour affirmer une stricte équivalence avec celle de Crupet, notamment en ce qui concerne l'anse et le façonnage du pied : A. NAMUR, *Tombes belgo- ou gallo-romaines chrétiennes du IVe siècle découvertes en 1849 sur la hauteur septentrionale de Steinfort*, dans *Publications de la Société pour la Recherche et la Conservation des Monuments historiques dans le Grand-Duché de Luxembourg (année 1849)*, V, 1850, p. 50, n° 14 et pl. II, n° 1.

Diota van Vieuxville (Charleroi, Musée du Verre, inv.nr. 2866)
– Afmetingen: max. bewaarde H.: 22 cm
max. Ø buik: 13,5 cm
Ø voet: ± 6,2 cm; Ø bovenaan de bewaarde hals: 2,5 cm
– Gewicht, na restauratie: 279 g

Kruik van Crupet (Charleroi, Musée du Verre, inv.nr. 164)
– Afmetingen: max. bewaarde H.: 19,5 cm
max. Ø buik: 13,1 cm
Ø voet: ± 6,6 cm; Ø bovenaan de bewaarde hals: 2,2 cm
– Gewicht, na restauratie: 208 g

Algemeen gezien, kunnen deze recipiënten gerelateerd worden aan een typologie die wel gekend is door de synthesewerken van Morin-Jean, Isings en Goethert-Polaschek. Ze worden echter niet vermeld onder de varianten die door deze auteurs gepubliceerd worden, gezien hun originele aard. De diota verwijst naar de vorm Isings 129[13] (Goethert-Polaschek 143[14], Morin-Jean 42[15]) en de kruik naar de vorm Isings 122[16] (Goethert-Polaschek 128[17], Morin-Jean 59[18]). Op de kruik van Crupet is de aanzet tot de opening wijd genoeg om de hypothese van een trechteropening aannemelijk te maken. Deze werd waarschijnlijk opnieuw opgewarmd, zoals Chambon ze had getekend. Voor de diota is het moeilijk een uitspraak te doen over de afwerkingstaat van de lip. Sporen van de puncteerstang kunnen wijzen op een afgeronde lip maar dit is niet zeker. Het is bewezen dat deze twee types glazen in onze streken voorkomen, in Belgisch Gallië[19] en in het Rijnland. Tot op heden hebben wij er echter nog geen strikt dezelfde gevonden, die tegelijkertijd de algemene vorm vertonen, het dubbele kraagje met zigzag-draad en het decor met geëmailleerde, witte draden voor de diota of de gladde buik, het oor met opengewerkt uiteinde en aangezette voet voor de kruik[20].

13 C. ISINGS, *Roman Glass from Dated Finds*, Groningen - Djakarta, 1957, p. 159.
14 K. GOETHERT-POLASCHEK, *Katalog der römischen Gläser des Rheinischen Landesmuseums Trier*, Mainz, 1977, p. 235-236.
15 MORIN-JEAN, *La verrerie en Gaule sous l'Empire romain*, Parijs, 1913, p. 95-98.
16 ISINGS, *Roman Glass* [n. 13], p. 153.
17 GOETHERT-POLASCHEK, *Katalog* [n. 14], p. 218-219.
18 MORIN-JEAN, *La verrerie* [n. 15], p. 117-118.
19 Voor België dient aan de typologische referenties te worden toegevoegd die in de synthesewerken zijn vermeld, de kruik Isings 122 in Oudenburg gevonden (dubbel kraagje met zigzagdraad, oor met staart bedrukt met een kruisgewijs motief, gestuikte voet): J. MERTENS en L. VAN IMPE, *Het laat-romeins grafveld van Oudenburg*, in *Archaeologia Belgica*, 135, I, Brussel, 1971, p. 176 (graf144) en II, pl. XLIX, nr. 2 en pl. LXXXII.
20 De beschrijving van een kruik van het type 122, met dubbel kraagje en zigzag draad, gevonden in Steinfort en door Isings vermeld, is niet precies genoeg om een strikte overeenkomst met die van Crupet te bevestigen, namelijk wat betreft het oor en de manier waarop de voet is gemaakt: A. NAMUR, *Tombes belgo- ou gallo-romaines chrétiennes du IVe siècle découvertes en 1849 sur la hauteur septentrionale de Steinfort*, in *Publications de la Société pour la Recherche et la Conservation des Monuments historiques dans le Grand-Duché de Luxembourg (année 1849)*, V, 1850, p. 50, nr. 14 en pl. II, nr. 1.

Z 012530

4. L'anse conservée de la diota.
Het bewaarde oor van de diota.

permettrait peut-être de dater plus précisément de la seconde moitié du IVe siècle les verres à double collerette et filet zigzagant. Contrairement à la typologie de Goethert-Polaschek, celle de Isings est incomplète puisque le décor à double collerette avec filet en zigzag ne semble caractériser que les cruches du type 120d[21], pas explicitement celles du type 122, ni les diotas[22]. En outre, d'un point de vue technologique, les informations données pour la pose des anses, appliquées du haut vers le bas d'après Isings et Goethert-Polaschek, ne peuvent être confirmées ici. Pour la diota comme pour la cruche, les anses démarrent de la panse pour se fixer, après un petit repli, sous la collerette. La longue anse de la cruche, à queue ajourée (fig. 5), est évidemment plus élaborée que celles de la diota, doublement nervurées, à attache en ∩

[21] ISINGS, *Roman Glass* [n. 13], p. 151-152.
[22] Bien que connaissant la publication de Morin-Jean, Isings semble avoir perdu de vue la diota de Vermand (Aisne), à double collerette : voir MORIN-JEAN, *La verrerie* [n. 15], p. 96, n. 3 (qui fait référence à J. PILLOY, *Études sur d'anciens lieux de sépultures dans l'Aisne*, 2 vol., Saint-Quentin, 1886 = *Mémoires de la Société académique de Saint-Quentin*, 4e série, 1886, tome VI, pl. VII bis, n° 1).

Chronologisch gezien, merkt men een goede unanimiteit om deze types in de 4de of het hele begin van de 5de eeuw te situeren. De aanwezigheid van de diota in een overgangscontext van eind 4de - begin 5de eeuw, zou het misschien mogelijk maken de glazen met dubbel kraagje en zigzag-draad preciezer te dateren in de tweede helft van de 4de eeuw. In tegenstelling tot de typologie van Goethert-Polaschek, is die van Isings onvolledig vermits de versiering met dubbel kraagje met zigzag-draad, enkel de kruiken van het type 120d[21] blijkt te kenmerken, en niet die van het type 122 noch de diota's[22]. Technologisch gezien, worden de gegevens over het plaatsen van de oren volgens Isings en Goethert-Polaschek van boven naar onder, hier niet bevestigd. Zowel voor de diota als voor de kruik nemen de oren vanop de buik hun aanloop om zich, na een klein plooitje, onder het kraagje te fixeren. Het lange oor van de kruik met opengewerkte staart (fig. 5) is natuurlijk meer uitgewerkt dan dit van de diota, dat dubbel is generfd,

5. L'anse de la cruche de Crupet.
Het oor van de kruik van Crupet.

[21] ISINGS, *Roman Glass* [n. 13], p. 151-152.
[22] Alhoewel Isings de publicatie van Morin-Jean kent, blijkt ze de diota met dubbel kraagje van Vermand (Aisne) uit het oog te hebben verloren: zie MORIN-JEAN, *La verrerie* [n. 15], p. 96, n. 3 (die refereert aan J. PILLOY, *Études sur d'anciens lieux de sépultures dans l'Aisne*, 2 dln., Saint-Quentin, 1886 = *Mémoires de la Société académique de Saint-Quentin*, 4de reeks, 1886, deel VI, pl. VII bis, nr. 1).

et à rebords épaissis[23] (fig. 4). Il apparaît, pour l'anse complexe de la cruche, que le verrier a commencé par la queue ajourée qui résulte d'un mouvement de va-et-vient. Pratiquement, c'est à partir d'un plot de verre fixé à mi-col que le verrier a fait descendre un filet ondulant sur la panse, à la verticale, sur 8 cm. L'ondulation est donnée par neuf petites impressions (d'une baguette ?) à intervalles plus ou moins réguliers. Puis, à 5,3 cm de la base, ce filet opère un retour sur lui-même et remonte à la verticale, lisse, en se soudant aux extrémités des ondulations, d'où l'effet ajouré[24]. Au terme de cette remontée, le filet s'épaissit fortement. La masse de verre est ensuite transpercée de part en part, avec une pression horizontale exercée sur la panse pour consolider l'attache de l'anse qui peut alors se déployer « en oreille », de façon classique vers le haut (fig. 6). La trace de l'aplat d'un outil sur la partie supérieure de l'attache montre qu'elle a aussi été renforcée par une autre pression, plus verticale (fig. 7a). Longue de 12 cm, cette anse a manifestement été réalisée d'une seule traite car le filet est ininterrompu. Cette continuité est bien mise en évidence par le parcours des filandres[25] (fig. 7b). Il faut noter ici qu'une anse au

[23] La facture des anses « en oreille », de la double collerette et du pied striés de la diota de Vieuxville est très proche de celle d'une cruche à quatre anses à rebords marqués, mais sans nervures, décorée de pastilles et conservée au Römisch-Germanisches Museum de Cologne, voir Fr. FREMERSDORF, *Die römischen Gläser mit aufgelegten Nuppen* (*Die Denkmäler des römischen Köln*, VII), Cologne, 1962, p. 42-43, n° et pl. 73 (IV^e siècle, n° inv. 1035). Voir aussi les anses très fines, à une seule nervure, de la diota du Landesmuseum de Mayence : S. FÜNFSCHILLING, *Die geschlossene Form. Flaschen, Kannen, Krüge in spätrömischer Zeit*, dans *Römische Glaskunst und Wandmalerei*, Mayence, 1999, p. 82, fig. 7a et 7b (romain tardif, n° inv. R 4513).

[24] Les filets verticaux ondulés et doublés, pris isolément (c'est-à-dire sans liaison à une anse), peuvent aussi constituer des éléments décoratifs à part entière, par exemple sur quelques gobelets et autres verres qualifiés de rhénans : voir G. DILLY et N. MAHÉO, *Verreries antiques du Musée de Picardie* (Catalogue d'exposition, Musée de Picardie, Amiens, 28 juin - 2 novembre 1997), Amiens-Paris, 1997, n° 304, p. 58-59 et 112 (III^e-IV^e s., avec référence à des exemplaires de comparaison). Sur le grand gobelet « à trompes » romain tardif de Mucking, dans l'Essex, le décor à filets verticaux ondulés et doublés se retrouve, comme sur la cruche de Crupet, associé au filet horizontal en dents de scie : voir K. PAINTER, *Bicchiere a proboscidi*, dans *Vetri dei Cesari*, Milan, 1988, p. 257-258, n° 146 (daté vers 400 dans une tombe de la première moitié du VI^e s., Londres, British Museum, n° inv. MLA Mucking 843).

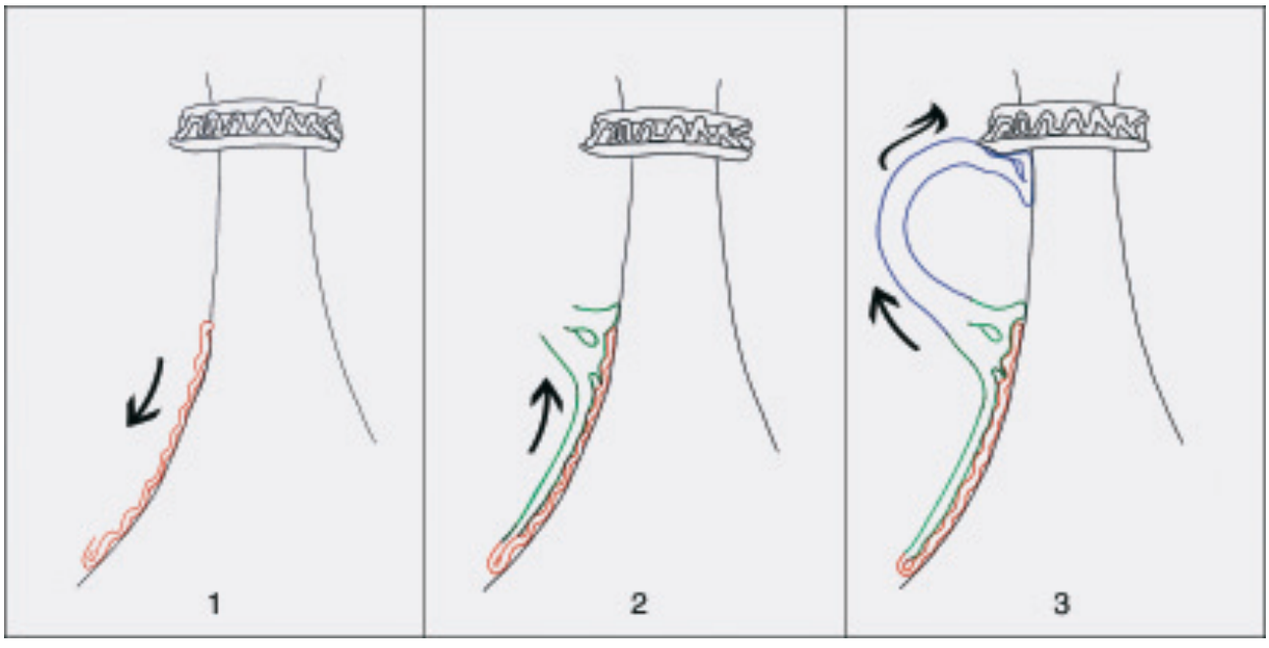
[25] Une anse à queue ajourée quasi similaire décore une cruche à double collerette et filet en zigzag au Landesmuseum de Trèves. Sa panse présente des « bandes cannelées » hélicoïdales, mais la forme générale est identique à celle de Crupet : voir GOETHERT-POLASCHEK, *Katalog* [n. 14], n° 1322, p. 219 et pl. 71 ; dessin : pl. D, n° 128 (IV^e siècle, n° inv. 37,128 ; H : 21,5 cm). Voir aussi, par exemple, l'anse de la cruche du Musée de Boulogne-sur-Mer, à collerette simple : MORIN-JEAN, *La verrerie* [n. 15], p. 117, fig. 144 (n° inv. 2516). Trouvée plus récemment dans la nécropole de Dourges (Pas-de-Calais), une cruche du même type, mais à collerette simple, paraît aussi présenter une anse à queue ajourée semblable, mais le dessin publié n'est pas clair : voir A. HENTON, *La nécropole de Dourges (Pas-de-Calais)*, dans *Bulletin de l'Association française pour l'Archéologie du Verre*, 2005, p. 62 (Bas-Empire, tombe 1698).

met een ∩-vormige aanhechting en verdikte randen[23] (fig. 4). Blijkbaar is de glazenier voor het complexe oor van de kruik begonnen met de opengewerkte staart die het resultaat is van een heen-en-weerbeweging. In de praktijk werd uitgegaan van een schijfje glas dat ter halve hoogte van de kraag was vastgemaakt. De glazenier heeft dan een slingerende draad verticaal over een lengte van 8 cm op de buik laten neerzakken. De golvende beweging wordt gegeven door negen kleine knepen (van een stokje?) op min of meer regelmatige afstand. Op 5,3 cm van de basis keert deze draad op zichzelf terug, stijgt, glad, in verticale richting en zet zich vast op de uiteinden van de golvende bewegingen vanwaar het opengewerkte effect[24]. Op het einde van deze opgaande beweging wordt de draad zeer dik. De glasmassa wordt vervolgens door en door doorboord met een horizontale druk uitgeoefend op de buik om de aanhechting van de greep te verstevigen die zich dan in "oorvorm", op klassieke wijze, naar boven kan ontplooien (fig. 6). Het spoor van het platte deel van een werktuig op het bovenste gedeelte van de aanhechting, toont aan dat ook zij door toedoen van een andere, meer verticale druk werd verstevigd (fig. 7a). Dit oor dat 12 cm lang is, werd duidelijk in één enkele beweging uitgevoerd want de draad is ononderbroken. Deze continuïteit komt goed tot uiting in het verloop van de draderige glasstructuur[25] (fig. 7b).

[23] De techniek van de "oorvormige" grepen, van het dubbele kraagje en van de gegroefde voet van de diota van Vieuxville staat zeer dicht bij die van een kruik met vier oren met gemerkte randen, maar zonder nerven, versierd met noppen en bewaard in het Römisch-Germanisches Museum van Keulen, zie Fr. FREMERSDORF, *Die römischen Gläser mit aufgelegten Nuppen* (*Die Denkmäler des römischen Köln*, VII), Keulen, 1962, p. 42-43, nr. en pl. 73 (4de eeuw, inv.nr. 1035). Zie ook de zeer fijne oren, met één enkele nerf, van de diota van het Landesmuseum van Mainz: S. FÜNFSCHILLING, *Die geschlossene Form. Flaschen, Kannen, Krüge in spätrömischer Zeit*, in *Römische Glaskunst und Wandmalerei*, Mainz, 1999, p. 82, fig. 7a en 7b (Laat-Romeins, inv.nr. R 4513).

[24] De verticale, gegolfde en gedubbelde draden, apart genomen (dat wil zeggen zonder verband met een oor), kunnen op zichzelf ook decoratieve elementen zijn, bij voorbeeld op enkele bekers en andere glazen die als Rijnlands worden bestempeld: zie G. DILLY en N. MAHÉO, *Verreries antiques du Musée de Picardie* (Tentoonstellingscat., Musée de Picardie, Amiens, 28 juni - 2 november 1997), Amiens-Parijs, 1997, nr. 304, p. 58-59 en 112 (3de-4de eeuw, met referentie naar exemplaren ter vergelijking). Op de grote, laat-Romeinse beker "met slurfen" van Mucking, in Essex, komen de verticale, gegolfde en gedubbelde draden voor zoals op de kruik van Crupet, geassocieerd met de horizontale, getande draad: zie K. PAINTER, *Bicchiere a proboscidi*, in *Vetri dei Cesari*, Milaan, 1988, p. 257-258, nr. 146 (gedateerd rond 400 in een graf van de eerste helft van de 6de eeuw, Londen, British Museum, inv.nr. MLA Mucking 843).

[25] Een oor met opengewerkte staart, bijna soortgelijk, versiert een kruik met dubbel kraagje en een zigzag-draad in het Landesmuseum van Trier. Haar buik vertoont spiraalvormig "gekartelde banden" maar de algemene vorm is identiek aan die van Crupet: zie GOETHERT-POLASCHEK, *Katalog* [n. 14], nr. 1322, p. 219 en pl. 71; tekening: pl. D, nr. 128 (4de eeuw, inv.nr. 37,128; H: 21,5 cm). Zie ook, bij voorbeeld, het oor van de kruik in het Museum van Bonen, met enkelvoudig kraagje: MORIN-JEAN, *La verrerie* [n. 15], p. 117, fig. 144 (inv.nr. 2516). Meer recentelijker gevonden in de necropool



(dessin/*tekening* D. Otjacques-Dustin)

6. Schéma du façonnage de l'anse de la cruche : déroulé du filet. **1** : filet ondulant appliqué de haut en bas ; **2** : retour du filet sur lui-même, épaississement au niveau de la première attache, percement de part en part ; **3** : déploiement de l'anse « en oreille » et seconde attache, en retour, sous la collerette.
Schema van de opbouwwijze van het oor van de kruik: ontrollen van de glasdraad. ***1****: golvende draad van boven naar beneden aangebracht;* ***2****: de draad draait op zichzelf terug, verdikking ter hoogte van de eerste aanhechting, volledige doorboring;* ***3****: ontvouwing van het oor en tweede aanhechting in terugslag onder het kraagje.*

déroulé identique et encore plus évident que sur le verre de Crupet, caractérise une très belle double cruche à panse piriforme (H : 17,5 cm), intacte, peu connue et trouvée à Hamme en 1912 lors des travaux de dragage dans la région de la Durme et de l'Escaut[26] (fig. 8a-b).

Réalisés tous deux en un verre verdâtre très filandreux et bulleux[27], les récipients de Vieuxville et Crupet

Hier dient te worden opgemerkt dat een oor met identiek verloop en nog duidelijker dan op het glas van Crupet, een zeer mooie dubbele kruik met peervormige buik siert (H: 17,5 cm), die nog intact maar bijna niet gekend is en die in 1912 in Hamme werd gevonden tijdens baggerwerken in de streek van de Durme en de Schelde[26] (fig. 8a-b).

[26] Voir A.-J. VAN BOGAERT, *Kelten, Galliërs, Romeinen in de "Durme en Scheldehoek"*, I, Louvain, 1964, p. 170, n° inv. GR 604 et M. VANDERHOEVEN, *Hamme. Museum « Van Bogaert-Wauters »*, dans *Bulletin de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre (Le verre en Belgique)*, 5, 1967-1970, p. 62, fig. 59. La cruche de Hamme, à deux compartiments, présente un col à simple collerette et un pied rapporté, tous deux travaillés comme sur les verres de Vieuxville et Crupet (voir *infra*). Nous remercions Monsieur A. Van Bossche, Conservateur de l'Archeologisch Museum Van Bogaert-Wauters, pour son accueil et les renseignements qu'il nous a aimablement communiqués.

Cette cruche est un modèle réduit de celle de Krefeld-Gellep, également à queue ajourée mais à trois compartiments (H : 30,1 cm) : R. PIRLING, *Das römisch-fränkische Gräberfeld von Krefeld-Gellep 1966-1974*, Stuttgart, 1989, p. 45, tombe 2905, 1, pl. 2, n° 6a, et pl. 129, n° 3 (IV^e^ s.).

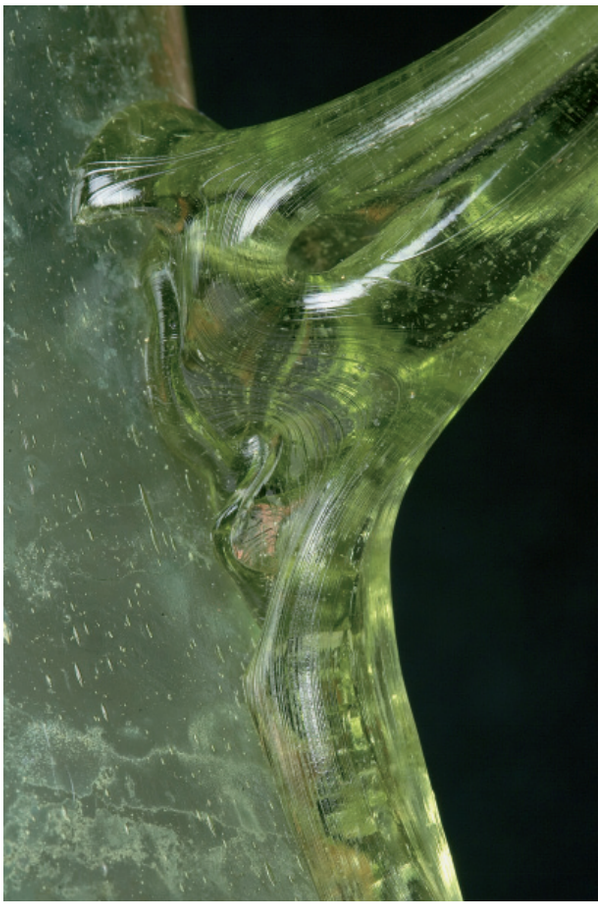
[27] Le vert de la cruche est plus transparent et plus fluorescent que celui de la diota, légèrement jaunâtre. Nous tentons d'objectiver la couleur par référence aux filtres photographiques Lee Filters. Verre de la diota : n° 246 / Quarter plus Green + n° 212 / L.C.T.Yellow. Verre de la cruche : n° 245 / Half plus Green + n° 212 / L.C.T.Yellow. Bleu de la diota : n° HT 053 Paler Lavender. Bleu gris très foncé de la cruche, presque noir en épaisseur : n° 201 / Full C.T. Blue + n° HT 007 Pale Yellow + n° 298.15ND.

van Dourges (Pas-de-Calais), een kruik van hetzelfde type, maar met enkelvoudig kraagje, blijkt ook een gelijksoortige, opengewerkte staart te vertonen, maar de gepubliceerde tekening is niet duidelijk: zie A. HENTON, *La nécropole de Dourges (Pas-de-Calais)*, in *Bulletin de l'Association française pour l'Archéologie du Verre*, 2005, p. 62 (Laat-Romeinse Rijk, graf 1698).

[26] Zie A.-J. VAN BOGAERT, *Kelten, Galliërs, Romeinen in de "Durme en Scheldehoek"* , I, Leuven, 1964, p. 170, inv. nr. GR 604 en M. VANDERHOEVEN, *Hamme. Museum "Van Bogaert-Wauters"* , in *Bulletin de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre (Le verre en Belgique)*, 5, 1967-1970, p. 62, fig. 59. De kruik van Hamme, met twee compartimenten, vertoont een hals met enkel kraagje en een aangezette voet, beide bewerkt zoals de glazen van Vieuxville en Crupet (zie *infra*). Wij danken dhr. A. Van Bossche, Conservator van het Archeologisch Museum Van Bogaert-Wauters, voor zijn onthaal en de inlichtingen die hij ons zo vriendelijk heeft verstrekt.

Deze kruik is een verkleinde versie van het Krefeld-Gellep-model, eveneens met opengewerkte staart, maar met drie compartimenten (H : 30,1 cm): R. PIRLING, *Das römisch-fränkische Gräberfeld von Krefeld-Gellep 1966-1974*, Stuttgart, 1989, p. 45, graf 2905, 1, pl. 2, nr. 6a, en pl. 129, nr. 3 (4de e.).

a.



b.

7. Détails de l'anse de la cruche de Crupet ; a : trace d'aplat d'un outil (pression verticale, de haut en bas) ; b : ligne continue des filandres.
Details van het oor van de kruik van Crupet; a: spoor van het plat van een werktuig (verticale druk, van boven naar beneden); b: doorlopende lijn van de vezels.

se distinguent d'emblée par leur col à double collerette, si caractéristique (fig. 9-10). Mais des affinités d'ordre technologique les unissent encore davantage. Pour la diota comme pour la cruche, les rondelles des collerettes ont été façonnées de manière identique, à partir d'un filet de verre enroulé plusieurs fois sur lui-même et dont on perçoit l'attache au col, très nettement en deux endroits (fig. 11-12). Cerclant le col comme une bague, ce filet a ensuite été aminci à ± 3 à 3,5 mm d'épaisseur, aplati à l'horizontale et régularisé sur environ 1 cm par impression d'un relief finement côtelé. Ces bagues se sont ainsi transformées en rondelles striées. Cette impression pourrait n'avoir été réalisée que d'un seul côté de chaque bague (le côté le plus facilement accessible), car elle semble bien se répercuter dans toute l'épaisseur de la rondelle. De fait, les stries réapparaissent quasiment identiques, avec la même orientation, de l'autre côté de chacune des rondelles. Le même type d'outil, une pince[28] ou plutôt une molette (comme pour le décor des céramiques ?), paraît avoir été utilisé sur les deux verres. Par la suite, l'intervalle entre les deux bagues, d'environ 5 à 6 mm, a été agrémenté d'un filet en verre bleu, apposé en bordure des rondelles et travaillé en dents de scie ou en zigzag, bleu clair sur la diota et bleu plus foncé sur la cruche. Sur le zigzag de celle-ci, tout à fait complet et intact, le raccord entre les deux extrémités du filet est mis en évidence par une nette superposition (fig. 10). Pour dérouler son filet bleu, le verrier semble avoir progressé de gauche à droite. Pratiquement, le mouvement de rotation était appliqué au récipient lui-même, via la canne que le verrier tournait vers la gauche, si le récipient

Uitgevoerd in groenachtig, zeer draderig glas met luchtbellen[27], onderscheiden de recipiënten zich onmiddellijk door hun zo karakteristiek dubbel kraagje (fig. 9-10). Maar technologische gelijkenissen binden ze nog des te meer. De schijfjes van de kraagjes werden zowel bij de diota als bij de kruik, op dezelfde manier gemaakt, uitgaande van een glasdraad die meerdere keren op zichzelf is gerold en waarvan de aanhechting op de hals zeer duidelijk op twee plaatsen te zien is (fig. 11-12). Deze draad omgaf de hals als een ring en werd vervolgens afgedund op ± 3 à 3,5 mm dikte, horizontaal afgeplat en over ongeveer 1 cm geëffend door het indrukken van een fijn geribd reliëf. Deze ringen zijn zo omgevormd tot gegroefde schijfjes. Dit indrukken zou op één enkele kant van iedere ring kunnen uitgevoerd zijn (de meest bereikbare kant) want het blijkt in de volledige dikte van het schijfje door te dringen. Inderdaad verschijnen aan de andere kant van elke ring, opnieuw bijna dezelfde groeven, in dezelfde richting. Hetzelfde type werktuig, een

[28] D'après Van Ossel, *Quelques trouvailles inédites* [n. 5], p. 8, n° 10 et Alénus-Lecerf, *Trésors de Wallonie* [n. 1], p. 140, n° 59.

[27] Het groen van de kruik is transparanter en fluorescerender dan dat van de diota, die lichtjes geel is. We trachten de kleur te objectiveren door referentie aan de fotografische filters Lee Filters. Glas van de diota: nr. 246 / Quarter plus Green + nr. 212 / L.C.T.Yellow. Glas van de kruik: nr. 245 / Half plus Green + nr. 212 / L.C.T.Yellow. Blauw van de diota: nr. HT 053 Paler Lavender. Zeer donker blauwgrijs van de kruik, bijna zwart in de dikte: nr. 201 / Full C.T. Blue + nr. HT 007 Pale Yellow + nr. 298.15ND.

a.

b.

(© Ch. Fontaine-Hodiamont / O. Depauw)

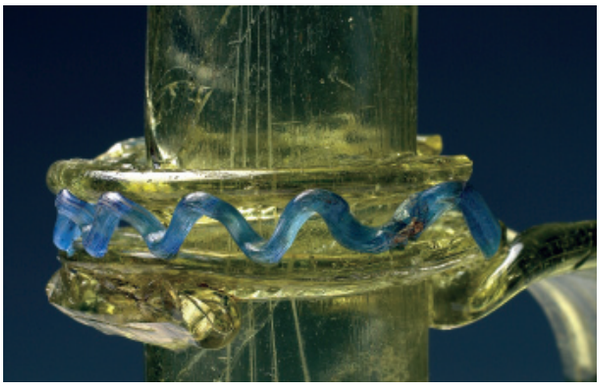
8. a : la cruche de Hamme, compartimentée, à collerette simple ; b : détail de l'anse à queue ajourée.
a: de kruik van Hamme, gecompartimenteerd met eenvoudig kraagje; b: detail van het opengewerkte oor.

lui était encore fixé, ou via le pontil tourné vers la droite, au cas où le verre aurait déjà été détaché de la canne. Les pieds de la diota et de la cruche sont tous deux rapportés et relèvent de la même technique que les collerettes (fig. 13-14). Un peu plus épais (± 3,5 à 4 mm), ils présentent le même type de stries serrées mais plus ondulantes. Ces déformations résultent peut-être de leur façonnage en tronc de cône.

Il est évidemment impossible de reconstituer la chaîne opératoire dans ses moindres détails, même si la succession de certaines opérations est évidente. Mais une question vient d'emblée à l'esprit : à quel moment précis le verrier a-t-il empontillé ? À notre avis, le façonnage du pied doit être antérieur à l'empontillage. En effet, le verrier aurait été gêné par le pontil pour mettre en forme le pied et régulariser sa base. Et a priori, la double collerette résultant du même tour de main que le pied pourrait avoir été réalisée dans la foulée ou juste avant, toujours préalablement à l'empontillage. Mais l'application du filet bleu peut avoir succédé à l'empontillage comme cela fut sûrement le cas pour le passage au feu des lèvres, aujourd'hui disparues (si elles ont été

tang[28] of eerder een soort radje (zoals voor de versiering van keramiek?), werd blijkbaar voor de twee glazen gebruikt. Vervolgens werd de ruimte van 5 à 6 mm tussen de twee ringen versierd met een lichtblauwe glasdraad die op de rand van de schijfjes werd geplaatst en bewerkt in kartel- of zigzagvorm, lichtblauw voor de diota en donkerder blauw voor de kruik. Op de zigzag van deze laatste, helemaal compleet en intact, komt de verbinding tussen de twee uiteinden van de glasdraad goed uit door een duidelijke overlapping (fig. 10). De glazenier blijkt zijn blauwe draad van links naar rechts te hebben ontrold. In de praktijk werd de draaibeweging op het recipiënt zelf toegepast via de pijp die de glazenier naar links draaide indien het recipiënt nog vaststond of via de puncteerstang naar rechts gedraaid in het geval het glas reeds van de pijp was losgekomen. De voeten van de diota en de kruik werden beide aangezet en vertonen dezelfde techniek als de kraagjes (fig. 13-14). Ze zijn een beetje dikker (± 3,5 à 4 mm)

[28] Volgens VAN OSSEL, *Quelques trouvailles inédites* [n. 5], p. 8, nr. 10 en ALÉNUS-LECERF, *Trésors de Wallonie* [n. 1], p. 140, nr. 59.



Z 012531

9. La double collerette de la diota, avec son filet bleu ondulant.
Het dubbele kraagje van de diota met zijn golvende, blauwe glasdraad.

10. La double collerette de la cruche de Crupet, avec le point de raccord du filet bleu ondulant.
Het dubbele kraagje van de kruik van Crupet met het aanhechtingspunt van de golvende, blauwe glasdraad.

arrondies), et l'attache des anses, opération ultime avant la cassure du pontil. La marque de l'empontillage est bien visible sur la cruche : c'est une canne creuse, d'environ 1,5 cm de diamètre, qui a fait office de pontil. Elle y a laissé un surplus de verre disposé en arc de cercle et provoqué un arrachement sur près de 1 cm (fig. 16). En revanche, sur la diota, le pontil n'a laissé qu'une infime incision rectiligne de 8 mm de long (fig. 15).

Au rayon des « évidences », il faut relever que l'application des filets d'émail blanc, sur la diota uniquement, ainsi que leur déformation en ondes, est une opération intervenue très tôt dans le travail du verrier, avant même qu'il eût complètement achevé le soufflage de la forme. Au départ, un filet continu a été tourné six fois autour de la masse de verre à peine insufflée. Puis, la spirale a été partiellement « recoupée », du haut vers le bas (fig. 16), en trois endroits et à intervalles réguliers, de façon à dessiner un motif ternaire. Les trois points inférieurs des « piqûres » passent clairement sous l'attache du pied (fig. 15). Notons que ce type de décor n'est pas fréquent sur des verres du IV^e^ siècle, mais qu'il n'est pas

en vertonen hetzelfde type dicht tegen elkaar staande, maar meer golvende groeven. Deze afwijkingen zijn misschien het resultaat van hun vervaardiging in afgeknotte kegelvorm.

Het is natuurlijk onmogelijk het werkplan in de kleinste details te reconstrueren zelfs al lijken bepaalde opeenvolgende behandelingen evident te zijn. Maar een vraag komt onmiddellijk op: op welk ogenblik precies heeft de glazenier de puncteerstang aan het glas gehecht? Naar onze mening werd de voet werd gevormd voordat de puncteerstang werd aangehecht. De glazenier zou inderdaad door het pontilijzer belemmerd zijn geweest om de voet te vormen en de basis gelijk te maken. A priori zou het dubbele kraagje dat resulteert uit dezelfde handvaardigheid als de voet, er direct na of juist voor maar wel voor het aanhechten van de puncteerstang kunnen vervaardigd zijn. De blauwe draad kan na het aanhechten van de puncteerstang zijn opgebracht net als zeker ook het geval was voor het heropwarmen van de lip die nu verdwenen is (bij het afronden) en de aanhechting van de

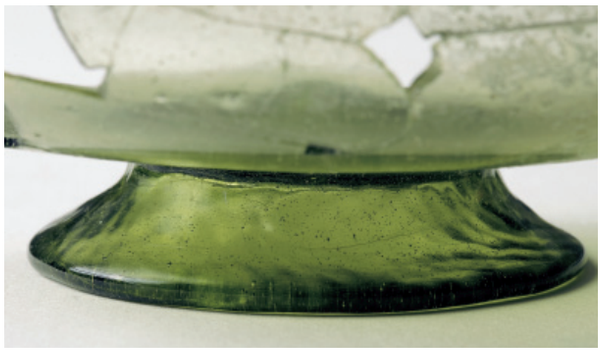
Z 012536

11. La double collerette de la diota, vue du haut, avec le point d'ancrage du filet sur le col.
Het dubbele kraagje van de diota, van boven gezien, met het aanhechtingspunt van de glasdraad op de hals.

12. La double collerette de la cruche de Crupet, vue du bas, avec le point d'ancrage du filet sur le col.
Het dubbele kraagje van de kruik van Crupet, van onder gezien, met het aanhechtingspunt van de glasdraad op de hals.

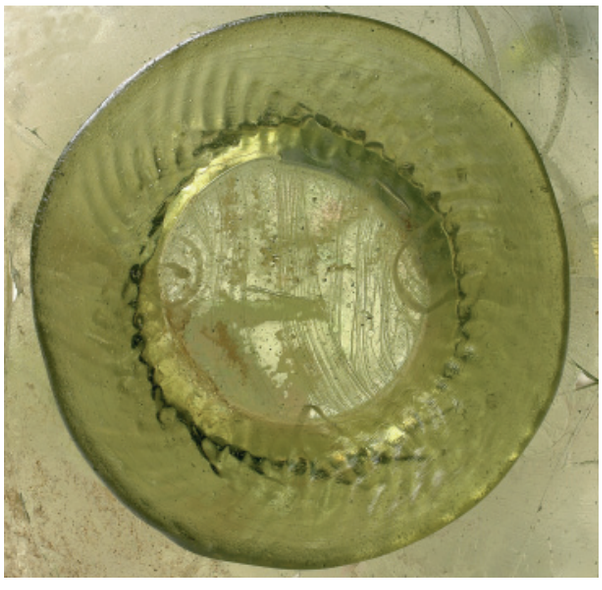
Z 012540

13. Le pied de la diota.
De voet van de diota.



14. Le pied de la cruche de Crupet.
De voet van de kruik van Crupet.

inédit non plus[29]. Par contre, il a été amplement exploité plus tard, vers 450-550, sur de nombreuses petites coupes mérovingiennes décorées de filets d'émail, dites « à arcades piquées ». Toutefois, sur la diota, il y a manifes-



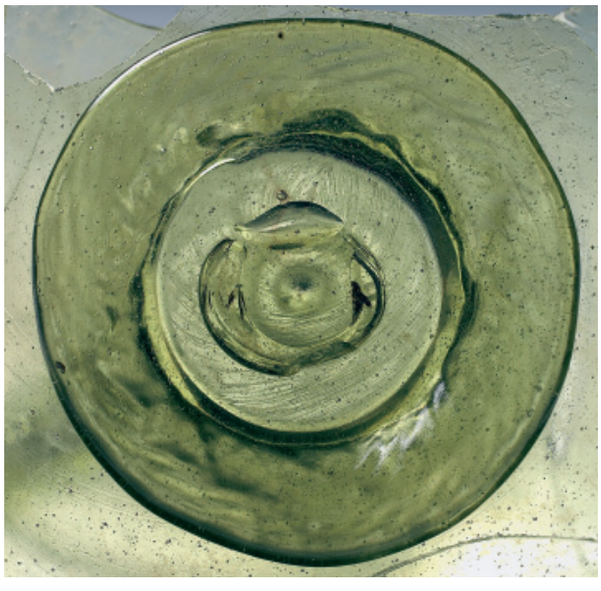
Z 012538

15. Le fond de la diota, côté extérieur, avec les trois extrémités du décor émaillé. Au centre, la trace rectiligne laissée par le pontil.
De bodem van de diota, buitenkant, met de drie uiteinden van het emaildecor. In het midden het rechtlijnige spoor nagelaten door de puncteerstang.

[29] À titre d'exemple pour le IVe siècle, une belle succession de filets blancs ondés décore, dans le même esprit que sur la diota, mais d'une façon plus présente, une grande cruche de l'Oberhessisches Museum de Gießen : voir H. HELLENKEMPER, *Brocca con decorazione a piume*, dans *Vetri dei Cesari* [n. 24], p. 144, n° 72 (n° inv. 38.6). Pour d'autres verres plus anciens, des IIe et IIIe siècles, voir Fr. FREMERSDORF et E. POLÓNYI-FREMERSDORF, *Die farblosen Gläser der Frühzeit in Köln* (*Die Denkmäler des römischen Köln*, IX), Cologne, 1984, p. 67, nos 157-158. Voir aussi la diota d'Arcy-Sainte-Restitue (Aisne), décorée de multiples filets verticaux, mais dont la collerette se résume à un anneau enroulé : R. LANTIER, *La verrerie au Musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye*, s. l., 1929, pl. 8 (tombe 1687). Nous remercions H. Cabart de nous avoir signalé ces dernières références.

oren, de allerlaatste behandeling voor het afbreken van de puncteerstang. Er is een duidelijk zichtbaar spoor van de aanhechting van de puncteerstang op de kruik : het is een holle pijp van ongeveer 1,5 cm diameter die voor puncteerstang heeft gediend. Het heeft er een overschot aan glas achtergelaten dat in boogvorm is afgezet en heeft een afbreking op ongeveer een cm teweeggebracht (fig. 16). Op de diota heeft de puncteerstang daarentegen slechts een zeer kleine, rechtlijnige insnijding van 8 mm lang nagelaten (fig. 15).

In de reeks "zekerheden", moet worden vermeld dat het aanbrengen van witte emaildraden, enkel op de diota, net als hun vervorming in golven, een handeling is die zeer vroeg in het werk van de glazenier is voorgekomen, zelfs nog vóór de geblazen vorm volledig werd afgewerkt. In het begin werd een doorlopende glasdraad zesmaal rond de nauwelijks voorgevormde glasmassa gedraaid. Dan werd de spiraal gedeeltelijk "vertrokken"



16. Le fond de la cruche de Crupet, côté extérieur. Au centre, la marque circulaire laissée par la canne qui a servi à empontiller.
De bodem van de kruik, buitenkant. In het midden het ronde merk nagelaten door de pijp die voor aanhechting van de puncteerstang heeft gediend.

Z 012542

17. Filets d'émail blanc décorant la panse de la diota.
Witte emaildraden die de buik van de diota versieren.

tement un double mouvement, l'un vers le bas, déjà décrit, et un autre vers le haut[30] (fig. 2). En effet, dans l'intervalle des trois piqûres inférieures se positionnent trois étirements vers le haut. Ces étirements résultent vraisemblablement aussi de piqûres dont, aujourd'hui, on ne voit plus le point d'aboutissement, qui devait avoisiner le sommet du récipient ou bien encore être pris dans la meule. Mais tout ceci est à peine perceptible car, au moment de la mise en forme du col, les fils d'émail ont été très fortement étirés à la verticale et effilés à l'extrême, à l'instar des nombreux filandres avec lesquels ils finissent presque par se confondre (fig. 4). En somme, ici, et il en va de même pour beaucoup de verres mérovingiens décorés de filets émaillés, il est clair mais déroutant que, d'un point de vue technique, le décor d'émail précède la forme finale. De la part du verrier, il s'agit bien d'un décor prémédité, pas une option en fin de parcours.

Pour ces deux très beaux exemplaires qui révèlent une même virtuosité technique, le bénéfice de la restauration, surtout celle de la diota, tient avant tout au

[30] Une petite fiole du Rijksmuseum de Leyde, datée de la première moitié du IIIe siècle, présente un double étirement du même type : FREMERSDORF et POLÓNYI-FREMERSDORF, *Die farblosen Gläser* [n. 29], p. 66-67, n° 156.

van boven naar beneden (fig. 16), op drie plaatsen en op regelmatige afstand zodanig dat een drieledig motief werd getekend. De drie onderste punten van het motief gaan duidelijk onder de aanzet van de voet door (fig. 15). Laten wij hierbij vermelden dat dit type decor niet frequent voorkomt op glazen uit de 4de eeuw maar het is ook weer niet uitzonderlijk[29]. Later, rond 450-550, werd het daarentegen veel weergegeven op talrijke, kleine Merovingische schaaltjes die met emaildraden waren versierd en die "met arcade- of festoenversiering" worden genoemd. Op de diota is er duidelijk een dubbele beweging, de ene naar beneden, reeds beschreven, en de andere naar

[29] Als voorbeeld voor de 4de eeuw, een mooie opeenvolging van witte, gegolfde draden versiert, in dezelfde geest als op de diota, maar op meer levendige wijze, een grote kruik van het Oberhessisches Museum van Gießen, zie H. HELLENKEMPER, *Brocca con decorazione a piume*, in *Vetri dei Cesari* [n. 24], p. 144, nr. 72 (inv. nr. 38.6). Voor andere oudere glazen uit de 2de en 3de eeuw, zie Fr. FREMERSDORF en E. POLÓNYI-FREMERSDORF, *Die farblosen Gläser der Frühzeit in Köln* (*Die Denkmäler des römischen Köln*, IX), Keulen, 1984, p. 67, nrs. 157-158. Zie ook de diota van Arcy-Sainte-Restitue (Aisne), versierd met talrijke verticale draden maar waarvan het kraagje beperkt is tot een opgerolde ring: R. LANTIER, *La verrerie au Musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye*, s. l., 1929, pl. 8 (graf 1687). Wij danken H. Cabart om onze deze laatste referenties te hebben meegedeeld.

18. La diota, avant restauration.
De diota vóór restauratie.

nombre de collages et à la technique mise en œuvre pour les réaliser. Suite à un accident (fig. 18), la diota avait été fracassée en une multitude de fragments (cent septante au total, après démontage complet) ; la cruche, dont quelques anciens collages avaient cédé, en comptait nettement moins (quarante-quatre au total après démontage complet) (fig. 19). Le nettoyage, à l'eau et à l'acétone, les débarrassa de la terre qui y adhérait encore et parvint à éliminer les restes d'anciennes colles, tant sur la cruche que sur la diota, qui avait manifestement déjà été restaurée[31]. Les dépôts internes de la diota, bruns et blanchâtres, très tenaces, peut-être des résidus du contenu d'origine, furent conservés. Le nettoyage mit en évidence l'usure plus accentuée du verre de la diota dont la panse est parsemée d'innombrables petites griffes, surtout en sa partie la plus large. La zone de contact du pied est également marquée par l'usure. Par contre, la surface extérieure du verre de la cruche apparut d'une étonnante fraîcheur.

Après cette opération essentielle, les fragments furent assemblés, selon la technique classique du précollage aux fines bandelettes de papiers collants, disposées en quinconce sur l'extérieur et l'intérieur des tessons. Sur la diota, cette technique, qui autorise les ajustements et les reprises avant l'infiltration de résine dans les interstices (= collage proprement dit), a été exploitée jusque dans ses derniers retranchements, puisqu'elle a permis de positionner correctement de très nombreux petits fragments. Toutefois, les précollages ont dû rapidement être renforcés, à l'extérieur comme à l'intérieur, par quelques petits ponts métalliques enjambant les joints et fixés à l'aide de Rocafix appliqué à chaud (copolymère d'éthylène et d'acétate de vinyle).

Bien que le procédé du précollage présente des avantages indéniables, il comporte aussi quelques contraintes dans le cas du collage complexe d'une forme

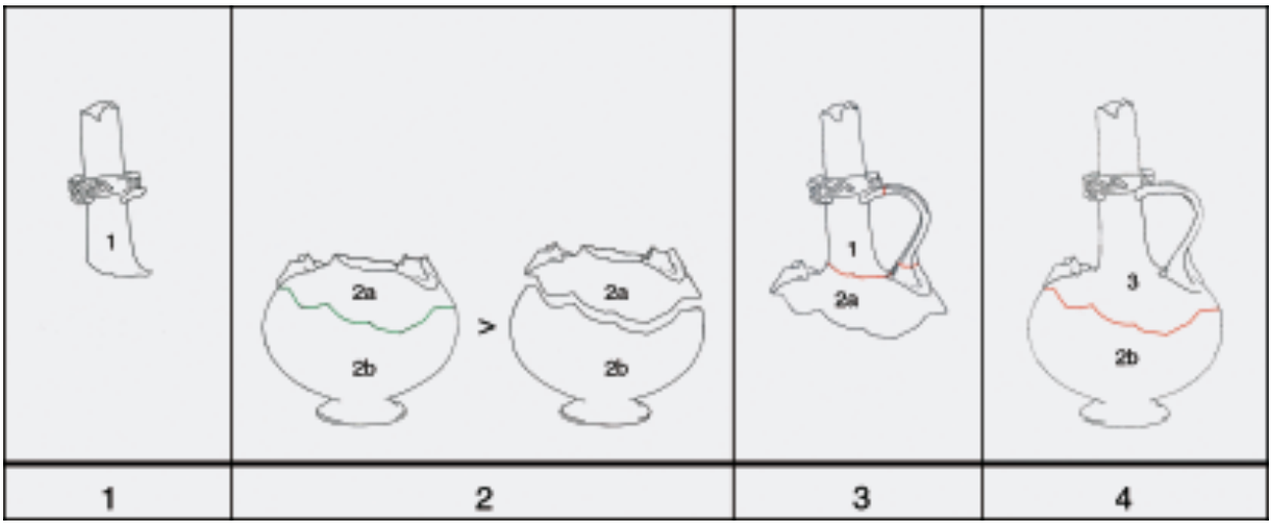
[31] Voir BREUER et ROOSENS, *La trouvaille de Vieuxville* [n. 3], p. 346. Et pourtant, en 1993, J. Alénus-Lecerf signale curieusement que « la pièce n'a pas encore été restaurée jusqu'ici » : voir ALÉNUS-LECERF, *Trésors de Wallonie* [n. 1], p. 58.

boven[30] (fig. 2). In de ruimte tussen de drie onderste punten, komen inderdaad drie uitrekkingen in de hoogte voor. Deze uitrekkingen zijn waarschijnlijk ook het resultaat van behandelingen waarvan heden het eindpunt niet meer te zien is, dat ergens in de omgeving van de bovenkant van het recipiënt moest liggen ofwel in de glasmassa die vastgehecht bleef aan de blaaspijp. Maar dit is allemaal nauwelijks waarneembaar want op het ogenblik dat de hals in vorm werd gebracht, werden de emaildraden zeer sterk in verticale richting uitgerekt en tot het uiterste gerekt, net als de draderige glasstructuur waarmee ze uiteindelijk bijna verward worden (fig. 4). Hoewel het misleidend kan zijn, wordt hier opnieuw duidelijk dat, uit technologisch standpunt gezien, het emaildecor wordt aangebracht vóór de uiteindelijke vormgeving van het recipiënt. Dit werd al vastgesteld voor een groot aantal Merovingische glazen met emailversiering. De glasblazer vormt dus een op voorhand bedachte versiering, het gaat dus niet om een keuze aan het einde van het productieproces.

Voor deze twee zeer mooie exemplaren die een zelfde technische virtuositeit ten toon spreiden heeft het voordeel van de restauratie, vooral die van de diota, voor alles te maken met het aantal verlijmingen en de techniek aangewend om deze te verwezenlijken. Ten gevolge van een ongeluk (fig. 18) was de diota in een groot aantal fragmenten gebroken (honderd zeventig in totaal, na volledig uiteennemen); de kruik waarvan enkele oude verlijmingen waren losgekomen, telde er aanzienlijk minder (vierenveertig in totaal na volledig uiteennemen) (fig. 19). Reiniging met water en aceton ontdeed de stukken volledig van de aarde die er nog aan kleefde en alle resten van oude lijm werden verwijderd, zowel op de kruik als op de diota. Het was duidelijk dat deze reeds voordien werd gerestaureerd[31]. De bruine en witachtige afzettingen aan de binnenkant van de diota die zeer goed vastzaten,

19. La cruche de Crupet, avant restauration.
De kruik van Crupet, vóór restauratie.

[30] Een klein flesje in het Rijksmuseum van Leiden, daterend uit de eerste helft van de 3de eeuw, vertoont een dubbele uitrekking van hetzelfde type: FREMERSDORF en POLÓNYI-FREMERSDORF, *Die farblosen Gläser* [n. 29], p. 66-67, nr. 156.
[31] Zie BREUER en ROOSENS, *La trouvaille de Vieuxville* [n. 3], p. 346. Nochtans meldt J. Alénus-Lecerf in 1993 merkwaardig genoeg "la pièce n'a pas encore été restaurée jusqu'ici": zie ALÉNUS-LECERF, *Trésors de Wallonie* [n. 1], p. 58.



(dessin/*tekening* D. Otjacques-Dustin)

20. Schéma des étapes du remontage de la diota (en vert : assemblage provisoire aux papiers collants / en rouge : collage définitif) :
1. collage de tous les éléments du col et de la collerette ;
2. collage des fragments de la panse, en ménageant deux parties amovibles (**2a / 2b**) ;
3. fixage du col (**1**) et des fragments de l'anse à la partie supérieure de la panse (**2a**) ;
4. assemblage définitif de la moitié supérieure de la diota (**3**) à la moitié inférieure de la panse (**2b**).
Schema van de hermonteringsfazen van de diota (in het groen: voorlopige voorverlijming met plakband / in het rood: definitieve verlijming):
1. verlijming van alle elementen van de hals en het kraagje;
*2. verlijming van de fragmenten van de buik in twee losse delen (**2a** / **2b**);*
*3. fixeren van de hals (**1**) en de fragmenten van het oor aan het bovenste gedeelte van de buik (**2a**);*
*4. definitieve verlijming van het bovenste deel van de diota (**3**) aan het onderste deel van de buik (**2b**).*

« fermée » comme la diota. Quatre étapes ont été nécessaires pour le mener à bien (fig. 20) : (1) le collage de tous les éléments du col et de la collerette, d'une part[32] ; (2) le collage des fragments de la panse, en ménageant deux parties amovibles, d'autre part ; (3) puis, le fixage du col et des fragments de l'anse à la partie supérieure de la panse ; (4) l'assemblage définitif de la moitié supérieure de la diota (panse + col + anse) à la moitié inférieure de la panse.

La deuxième étape fut réalisée en deux temps. En effet, lors du remontage de la panse, il fallait veiller, après polymérisation de la résine, à garantir un accès à l'intérieur pour évacuer papiers collants et agrafes métalliques. Dans un premier temps donc, le corps de la diota a été précollé en progressant en parallèle, à la fois par le haut et par le bas, de façon à obtenir deux parties, deux moitiés presque, parfaitement emboîtables et amovibles. En guise d'isolant, la carboxylméthylcellulose dilué à 2,5 % dans l'eau fut appliqué au pinceau sur les joints des deux moitiés. Après séchage de l'isolant, les deux parties furent ensuite assemblées au papier collant et à la résine époxy Araldite 2020, utilisée à chaque étape, intro-

[32] Malheureusement, quelques fragments de la double collerette et du filet ont été égarés suite à la récente casse. Comparé à un cliché antérieur à l'accident, la double collerette est actuellement nettement moins complète : voir *Musée du Verre* [n. 10], p. 31, fig. 6 (en noir et blanc), et sur la quatrième de couverture (en couleur).

misschien wel resten van de oorspronkelijke inhoud, werden bewaard. De reiniging bracht het meer verweerde karakter van het glas van de diota aan het licht. De buik is, vooral in het breedste gedeelte, bezaaid met talrijke, kleine krassen. De contactzone met de voet is ook gemerkt door slijtagesporen. Het buitenoppervlak van het glas van de kruik bezit een verbazingwekkende helderheid.

Na deze essentiële behandeling werden de fragmenten opnieuw gelijmd met dunne bandjes plakband, kruiselings *in quincuncem* op de buiten- en binnenkant van de scherven geplakt, volgens de klassieke techniek van de voorverlijming. Op de diota werd deze techniek die aanpassingen en hernemingen veroorlooft voor de infiltratie van hars in de tussenruimten (= eigenlijke verlijming), uitgebuit tot in de kleinste hoekjes vermits ze de juiste positie van de zeer talrijke, kleine fragmentjes heeft mogelijk gemaakt. De voorverlijmingen moesten echter reeds vlug, zowel aan de buiten- als aan de binnenkant, worden versterkt met enkele kleine metalen klemmetjes die de voegen overspanden en gefixeerd met behulp van Rocafix die warm werd aangebracht (ethyleen copolymeer en vinylacetaat).

Alhoewel het procédé van de voorverlijming ontegensprekelijk voordelen heeft, omvat het ook enkele negatieve punten in het geval van een complexe verlijming van een "gesloten" vorm als de diota. Vier stappen moesten worden ondernomen om dit tot een goed einde te brengen (fig. 20): (1) de verlijming van alle

duite dans tous les joints à l'exclusion de ceux des parties amovibles par ailleurs isolés. Après polymérisation de l'époxy, le corps de la diota fut aisément rouvert par dissolution de l'isolant au moyen de cotons-tiges imbibés d'eau, donnant ainsi accès à l'intérieur pour enlever les papiers collants et les agrafes. Ce n'est qu'après avoir évacué tous les restes du produit isolant sur les tranches que les deux moitiés ont été à nouveau assemblées au moyen de papiers collants, uniquement posés à l'extérieur, et cette fois définitivement collées à l'époxy (= quatrième étape).

Quant à la cruche, son remontage fut simple. Elle offrait une plage suffisamment lacunaire pour accéder sans problème à l'intérieur et évacuer les traces du précollage.

Pour ces pièces archéologiques, certes incomplètes, mais pouvant toutes deux être exposées sous leur plus « beau profil », les parties manquantes n'ont pas été reconstituées car elles n'affectaient ni la stabilité des récipients ni leur lisibilité esthétique. Néanmoins, pour des raisons de sécurité, un raccord en résine époxy incolore, d'environ 1,5 cm^2, a été réalisé à la base de la cruche afin de réduire les risques d'accrochage (fig. 3 à gauche). Un raccord du même type, mais beaucoup plus ténu, sécurise le fixage d'un tout petit fragment bleu sur la collerette de la diota (fig. 11).

elementen van de hals en het kraagje[32]; (2) de verlijming van de fragmenten van de buik door twee losse gedeelten te voorzien; (3) de fixatie van de hals en de elementen van het oor aan het bovenste gedeelte van de buik; (4) tenslotte de definitieve verlijming van het bovenste gedeelte van de diota (buik + hals + oor) aan het onderste gedeelte van de buik.

De tweede stap werd in twee fazen uitgevoerd. Bij het aaneenzetten van de buik moest er inderdaad worden op gelet, dat na de polymerisatie van het hars, een toegang werd gevrijwaard tot de binnenkant, om plakband en metalen klemmen te verwijderen. In eerste instantie werd dus het lichaam van de diota voorgelijmd, parallelgewijs voortgaande, zowel langs boven als beneden, om twee delen te verkrijgen, twee helften bijna die perfect in elkaar pasten en toch los van elkaar waren. Als isolatie werd een oplossing van 2,5 % carboxylmethylcellulose in water met een penseel aangebracht op de voegen tussen de twee helften. Na droging van de isolatie werden de twee helften vervolgens ineengezet met plakband en Araldite 2020 epoxyhars, bij iedere stap gebruikt, dat in alle voegen werd aangebracht met uitzondering van die van de twee losse delen. Na polymerisatie van het epoxyhars kon het lichaam van de diota gemakkelijk worden geopend door de isolatie op te lossen met wattenstaafjes die met water doordrenkt waren. Dit gaf toegang tot de binnenkant om de plakband en de klemmen te verwijderen. Pas nadat alle resten van het isolatieproduct op de sneden waren verwijderd, konden de twee helften opnieuw met plakband ineengezet worden, enkel op de buitenkant aangebracht, en deze keer konden ze definitief met epoxyhars worden verlijmd (= vierde stap).

Wat de kruik betreft was de restauratie eenvoudig. Ze bood een voldoende groot lacunair vlak om zonder problemen de sporen van de voorverlijming aan de binnenkant te verwijderen.

Voor deze twee archeologische stukken, die zeker lacunair maar toch beide in hun "mooiste profiel" kunnen tentoongesteld worden, werden de ontbrekende gedeelten niet hermaakt want ze hadden geen invloed op de stabiliteit van de recipiënten noch op hun estethische leesbaarheid. Om veiligheidsredenen werd echter een vebindingsstuk in kleurloos epoxyhars gemaakt van ongeveer 1,5 cm^2 aan de basis van de kruik om ongelukken te vermijden (fig. 3 links). Een tussenstuk van hetzelfde type, maar veel dunner, beveiligt de verlijming van een heel klein, blauw fragment op het kraagje van de diota (fig. 11).

(uit het Frans vertaald)

[32] Spijtig genoeg zijn enkele fragmenten van het dubbele kraagje en van de glasdraad verloren gegaan tengevolge van de recente breuk. In vergelijking met een foto daterend van vóór het ongeval, is het duidelijk dat het dubbele kraagje nu minder volledig is: zie *Musée du Verre* [n. 10], p. 31, fig. 6 (in zwart-wit) en op het het achterplat (in kleur).

ANALYSES DE COMPOSITION

Helena WOUTERS

Vu l'état de fragmentation des deux objets, il ne fut pas difficile de se procurer de minuscules fragments pour l'analyse des différents composants. Pour la diota de Vieuxville, un petit fragment bleu de la collerette, fragment « flottant » sans possibilité de raccord avec le reste, put être également soumis à l'analyse. Ce ne fut pas le cas pour la cruche de Crupet dont le filet bleu n'a pas été analysé, la collerette étant complète et intacte.

Les analyses ont été effectuées par SEM-EDX (mesures prises à 20 kV pendant 100 secondes). Chacune des coupes transversales polies a fait l'objet de cinq analyses. Les résultats moyens de ces analyses quantitatives, ainsi que l'écart type, sont repris dans le tableau 1 ci-dessous et exprimés en % en poids et normalisés à 100 %.

Les résultats révèlent une grande similitude de composition pour ces deux verres, tant sur le plan des éléments majeurs et mineurs que des éléments traces. Ce sont des verres du type « soude-chaux-silice », avec très peu (< 1%) de magnésie (MgO) et de potasse (K_2O). Cette composition caractéristique du verre romain signale le recours au natron, soude minérale, comme source d'alcali.

Une comparaison plus fine de ces résultats avec d'autres analyses de verres romains d'origines diverses suscite quelques réflexions. Sur la base des données de référence, on constate que les concentrations de chaux (CaO) et d'alumine (Al_2O_3) de ces deux verres concordent avec celles des verres romains européens alors que celles des verres romains du Levant sont un rien plus élevées[33]. Il faut aussi noter la haute teneur relative de l'oxyde de fer, de manganèse et de titane pour la diota et la cruche. Les verres romains présentant de telles teneurs sont désignés par Freestone du sigle HIMT (*High Iron Manganese Titanium*)[34]. Les concordances et les divergences de composition entre les différents groupes de verres romains durant la première moitié du 1er millénaire sont représentées graphiquement dans les figures 21 (la chaux par rapport à l'alumine) et 22 (l'oxyde de fer par rapport à l'alumine). Les graphiques ont été établis sur la base des données de référence[35]. Les données pour sept autres cruches trouvées en Belgique

[33] I.C. FREESTONE, Y. GORIN-ROSEN et M.J. HUGHES, *Primary Glass from Israël and the Production of Glass in Late Antiquity and the Early Islamic Period*, dans *La route du verre. Ateliers primaires et secondaires du second millénaire av. J.-C. au Moyen Âge (Travaux de la Maison de l'Orient méditerranéen*, 33) (éd. M.-D. NENNA), Lyon, 2000, p. 65-83 ; K.H. WEDEPOHL, *Glas in Antike und Mittelalter, Geschichte eines Werkstoffs*, Stuttgart, 2003, p. 65-70.

[34] I.C. FREESTONE, M. PONTING et M.J. HUGHES, *The Origins of Byzantine Glass from Maroni Petrera, Cyprus*, dans *Archaeometry*, 44, 2002, 2, p. 257-272.

[35] Se reporter aux références citées notes 33-34 et 36-37.

ANALYSE VAN DE SAMENSTELLING

Helena WOUTERS

Gezien de fragmentaire toestand waarin de twee objecten zich bevonden, was het niet moeilijk om een minuscuul fragmentje te weerhouden voor chemische analyse van de verschillende bestanddelen. Bij de diota van Vieuxville was tevens een klein scherfje van de blauwe decoratieve glasdraad aan de hals van de diota ter beschikking voor analyse. Het betreft een "zwevend" stukje zonder raakpunten aan de rest. Dit was niet voorhanden bij de kruik van Crupet want hier is de blauwe draad nog volledig intact en kon bij dit object dus niet geanalyseerd worden.

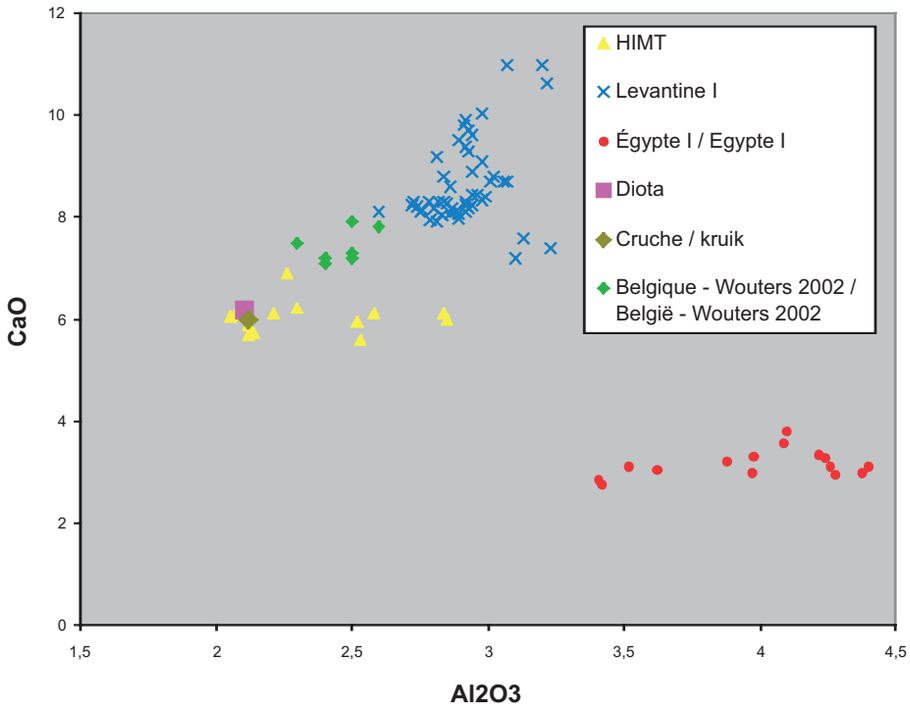
De chemische analyse werd uitgevoerd met behulp van SEM-EDX (20 kV; counting lifetime 100 s.). Langsheen de gepolijste dwarse doorsnede werden telkens 5 analyses uitgevoerd. De gemiddelde elementconcentraties en hun standaardafwijkingen zijn weergegeven in de onderstaande tabel 1. De concentraties zijn uitgedrukt in gewichts% en genormaliseerd naar 100 %.

De resultaten geven voor zowel de hoofd-, nevenals sporenelementen een grote gelijkenis tussen de diota en de kruik. Het glas is van het type "Soda-kalk-silica" met een zeer lage (< 1 %) magnesia (MgO) en potas (K_2O) bijdrage. Deze karakteristieke samenstelling van Romeins glas bevestigt tevens het gebruik van *natron* (mineralogisch soda) als alkali bron.

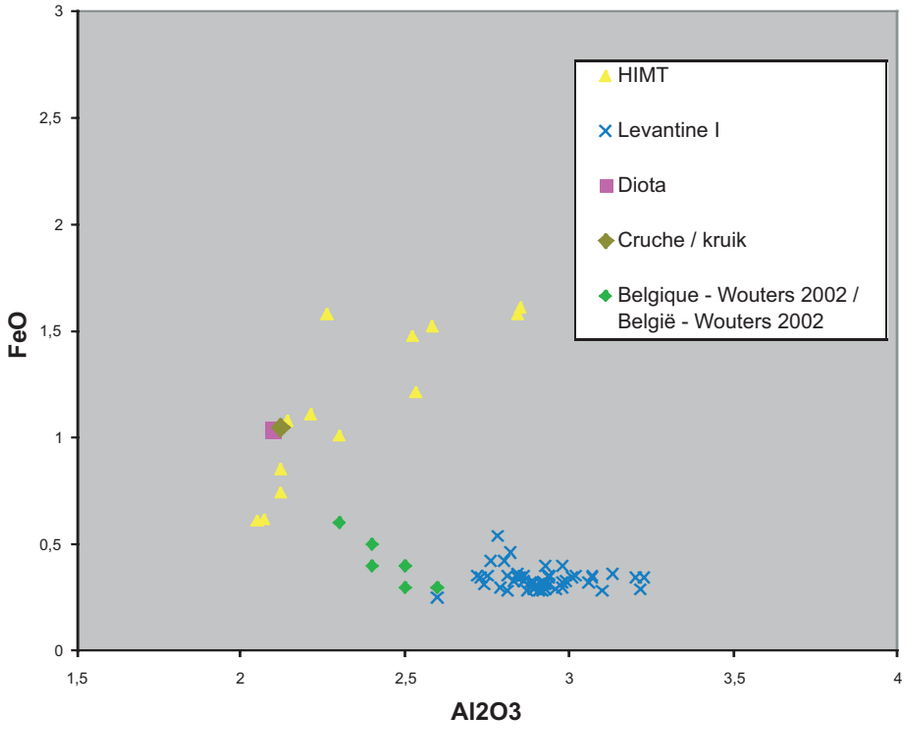
Een gedetailleerde vergelijking van de resultaten met deze van Romeins glas afkomstig uit verschillende streken, bezorgt enkele opmerkelijke vaststellingen. Uit referentiegegevens kan afgeleid worden dat de concentraties voor de bestanddelen kalk (CaO) en alumina (Al_2O_3) in deze twee glazen in overeenstemming zijn met deze van het Europees Romeins glas, terwijl Romeinse glazen uit de Levant een iets hogere bijdrage hebben aan deze componenten[33]. Een andere vaststelling is de relatief hoge bijdrage van ijzer-, mangaan- en titaanoxide in de diota en de kruik. Het Romeins glas met zulk een verhoogd gehalte wordt door Freestone aangeduid met het acroniem HIMT (*High Iron Manganese Titanium*)[34]. De overeenkomsten en de verschillen tussen de glassamenstelling van de diverse glasgroepen binnen het Romeins glas tijdens de eerste helft van het 1ste millennium zijn

[33] I.C. FREESTONE, Y. GORIN-ROSEN en M.J. HUGHES, *Primary Glass from Israël and the Production of Glass in Late Antiquity and the Early Islamic Period*, in *La route du verre. Ateliers primaires et secondaires du second millénaire av. J.-C. au Moyen Âge (Travaux de la Maison de l'Orient méditerranéen*, 33) (uitg. M.-D. NENNA), Lyon, 2000, p. 65-83; K.H. WEDEPOHL, *Glas in Antike und Mittelalter, Geschichte eines Werkstoffs*, Stuttgart, 2003, p. 65-70.

[34] I.C. FREESTONE, M. PONTING en M.J. HUGHES, *The Origins of Byzantine Glass from Maroni Petrera, Cyprus*, in *Archaeometry*, 44, 2002, 2, p. 257-272.



21. Rapport chaux/alumine pour trois groupes de verre courant au natron en région méditerranéenne durant la première moitié du 1er millénaire ap. J.-C. La diota et la cruche sont également reprises sur le graphique. Les cruches gallo-romaines de Belgique (deuxième moitié du Ier siècle - début du IIe) se signalent comme un groupe à part.
Kalk versus alumina voor drie groepen natron glas gangbaar in het Middellandse Zeegebied tijdens de eerste helft van het 1ste millennium na Chr. Het glas voor de kruik en de diota is ook aangeduid. De Gallo-Romeinse glazen kruiken uit België (tweede helft 1ste - begin 2de eeuw) zijn als afzonderlijke groep toegevoegd.



22. Rapport fer/alumine pour la diota et la cruche en comparaison avec les groupes Levantine I et HIMT de verre au natron. Les cruches gallo-romaines de Belgique (deuxième moitié du Ier siècle - début du IIe) se signalent comme un groupe à part.
IJzeroxide versus alumina voor het glas van de diota en de kruik in vergelijking met de Levantine I en HIMT groepen van natron glas. De Gallo-Romeinse glazen kruiken uit België (tweede helft 1ste - begin 2de eeuw) zijn als afzonderlijke groep toegevoegd.

Élément *Element*	Diota de Vieuxville, verre verdâtre *Diota van Vieuxville, groenachtig glas*	Cruche de Crupet verre verdâtre *Kruik van Crupet groenachtig glas*	Diota de Vieuxville, filet en verre bleu *Diota van Vieuxville, blauwe glasdraad*
Na_2O	19,72 ± 0,97	19,32 ± 0,21	18,51 ± 0,37
MgO	0,82 ± 0,08	0,93 ± 0,13	0,70 ± 0,17
Al_2O_3	2,10 ± 0,12	2,12 ± 0,06	1,96 ± 0,13
SiO_2	66,50 ± 0,44	66,95 ± 0,59	67,51 ± 1,08
P_2O_5	< 0,05	< 0,05	< 0,05
SO_3	0,26 ± 0,05	0,22 ± 0,17	0,40 ± 0,21
Cl	1,03 ± 0,03	1,06 ± 0,03	1,0 ± 0,10
K_2O	0,38 ± 0,05	0,45 ± 0,1	0,49 ± 0,16
CaO	6,19 ± 0,08	5,97 ± 0,18	5,88 ± 0,14
TiO_2	0,25 ± 0,01	0,23 ± 0,1	0,05 ± 0,11
MnO	1,55 ± 0,17	1,57 ± 0,17	0,29 ± 0,07
FeO	1,03 ± 0,15	1,05 ± 0,09	1,03 ± 0,18
CoO	n. d.	n. d.	0,17 ± 0,07
CuO	n. d.	n. d.	0,25 ± 0,19
SnO_2	n. d.	n. d.	n. d.
Sb_2O_3	n. d.	n. d.	1,45 ± 0,27
PbO	n. d.	n. d.	n. d.

Tab. 1. Composition moyenne des verres de la diota de Vieuxville et de la cruche de Crupet, avec l'écart type. Les concentrations sont données en % en poids et normalisées à 100 % (n. d. = non détecté).
Gemiddelde samenstelling en bijhorende standaard afwijking voor de verschillende glasfragmentjes van de diota van Vieuxville en de kruik van Crupet. De concentraties zijn weergegeven in gewichts% en genormaliseerd naar 100 %. (n. d. = niet gedetecteerd).

(deuxième moitié du Ier siècle - début du IIe) et précédemment analysées à l'IRPA[36] viennent compléter ce graphique et sont signalées comme « groupe Belgique – Wouters 2002 ». Le verre de la diota et de la cruche diffère sensiblement du groupe dit « Levantine I » ainsi que du groupe des cruches gallo-romaines de Belgique. Toutefois, il correspond bien avec le type HIMT. Le type HIMT a été identifié par Freestone *et al*. dans un atelier verrier du IVe siècle à Carthage[37], mais également dans des thermes de la fin de l'époque romaine à Londres[38] et à Maroni Petrera (Chypre)[39]. Pour Foy *et al*., le verre HIMT est une variété largement répandue en région méditerranéenne occidentale[40] ; mais à ce jour, on ignore

grafisch weergegeven in figuur 21 (kalk in verhouding tot alumina) en in figuur 22 (ijzeroxide in verhouding tot alumina). De grafieken zijn opgesteld op basis van referentiegegevens[35]. Ter vergelijking werden ook de zeven kruiken uit België (tweede helft 1ste - begin 2de eeuw) die enkele jaren geleden bestudeerd en geanalyseerd werden op het KIK[36], aangeduid op de grafiek als afzonderlijke groep "België – Wouters 2002". Het glas van de kruik en dat van de diota verschilt duidelijk zowel van het "Levantine 1"- type als van de Gallo-Romeinse kruiken uit België, maar vertoont een goede overeenkomst met het HIMT-type. Het HIMT glas werd door Freestone *et al*. in een glashuis in Carthago[37], gedateerd in de 4de eeuw na Christus, herkend en tevens aangetroffen in laat-Romeins thermen in Londen[38] en in Maroni Petrera (Cyprus)[39]. Voor Foy *et al*. is het HIMT

36 Ch. Fontaine-Hodiamont et H. Wouters, *Ensemble de sept verres gallo-romains provenant de tombes diverses et appartenant au Musée d'Archéologie et d'Arts décoratifs (Musée Curtius) Liège. Deuxième moitié du Ier s. - début du IIe s.*, dans *Bulletin de l'IRPA*, 28, 1999-2000 (2002), p. 267-271.
37 I.C. Freestone, *Chemical Analysis of "Raw" Glass Fragments*, in *Excavations at Carthage, Volume II, 1. The Circular Harbour, North Side* (éd. H.R. Hurst), Oxford, 1994, p. 290.
38 I.C. Freestone et J. Shepherd, *Chemical Composition of Late Roman Glass from Billingsgate*, Londres (à paraître).
39 Freestone, *Chemical Analysis* [n. 37].
40 D. Foy, M. Vichy et M. Picon, *Lingots de verre en Méditerranée occidentale (IIIe siècle av. J.-C. - VIIe siècle ap. J.-C.). Approvisionnement et mise en œuvre. Données archéologiques et données de laboratoire*, dans *Annales du 14e Congrès de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre, Italia / Venezia-Milano, 1998),* Lochem, 2000, p. 51-57.

35 Zie nota's 33-34 en 36-37.
36 Ch. Fontaine-Hodiamont en H. Wouters, *Ensemble van zeven Gallo-Romeinse glazen uit verschillende graven, bewaard in het Musée d'Archéologie et d'Arts décoratifs (Musée Curtius), Luik. Tweede helft 1ste - begin 2de eeuw* in *Bulletin van het KIK*, 28, 1999-2000 (2002), p. 267-271.
37 I.C. Freestone, *Chemical Analysis of "Raw" Glass Fragments*, in *Excavations at Carthage, Volume II, 1. The Circular Harbour, North Side* (uitg. H.R. Hurst), Oxford, 1994, p. 290.
38 I.C. Freestone en J. Shepherd, *Chemical Composition of Late Roman Glass from Billingsgate*, London (in druk).
39 Freestone, *Chemical Analysis* [n. 37].

encore d'où pourrait provenir le sable qui le caractérise. Les verres romains tardifs du type HIMT se distinguent aussi par leur coloration, du jaune vert au vert olive, résultant de cette haute teneur en oxyde de fer et de manganèse, alors que le verre romain typique est généralement plus bleuâtre.

Par ailleurs, le verre bleu de la collerette de la diota présente une composition quelque peu différente (voir tab. 1). La teneur en oxyde de titane et de manganèse y est considérablement plus basse que dans les verres du type HIMT et renvoie plutôt à un type de verre romain européen du groupe dit « Levantine I ». Ici, le pourcentage de fer est à mettre en relation avec l'adjonction du minerai de cobalt introduit pour la coloration bleue. Il n'est pas aisé d'expliquer la teneur en oxyde d'antimoine (Sb_2O_3). Étant donné l'aspect transparent du verre bleu, l'antimoine n'a pas joué le rôle d'opacifiant, mais il a pu purifier la couleur bleue. Le petit pourcentage d'oxyde de cuivre doit être interprété comme une impureté inhérente au minerai de cobalt antique.

Le fait que deux compositions de verre différentes aient été associées pour la confection de la diota de Vieuxville est une découverte importante. Elle vient renforcer l'opinion de nombreux chercheurs dans le domaine du verre antique, à savoir que les verriers œuvrant dans les ateliers secondaires disposaient au même moment de différentes sortes de verre pour réaliser leurs productions.

(traduit du néerlandais)

glas een verhandelde variëteit die in het westelijk Middellands zeegebied wijd verspreid is[40]. Tot op heden is echter nog niet vastgesteld van waar het specifieke zand, gebruikt als grondstof voor het glas, afkomstig is. De laat-Romeinse glazen van het HIMT type onderscheiden zich ook door hun geelgroene tot olijfgroene kleur precies vanwege het hogere ijzer- en mangaanoxide, terwijl het typische Romeinse glas meer blauwig getint is.

Bovendien vertoont het blauwe glas van de diota een samenstelling die iets verschillend is (zie tab. 1.). Het gehalte titaan- en mangaanoxide is beduidend lager waardoor dit glas niet als HIMT- type kan aangeduid worden maar eerder als Europees Romeins glas van het "Levantine 1"-type. Het verhoogde ijzeroxide gehalte hangt samen met de toevoeging van een kobalt mineraal voor het verkrijgen van de blauwe kleur. De rol van de hoge bijdrage aan antimoonoxide (Sb_2O_3) is niet voor de hand liggend. Daar het blauwe glas een transparant voorkomen heeft, kan het niet gediend hebben als opaakmaker maar eventueel wel als ontkleuringsmiddel zodat uiteindelijk zuiverder blauw bekomen werd. Het kleine percentage koperoxide is afkomstig van het toegevoegd kobalterts dat tijdens de oudheid in ongezuiverde toestand werd aangewend.

Het feit dat twee verschillende glassoorten gebruikt werden om de diota van Vieuxville te vervaardigen, is een belangrijke nieuwigheid. Het bevestigt het idee van talloze onderzoekers van glas uit de oudheid dat glazeniers in secundaire werkplaatsen op hetzelfde moment over verschillende glassoorten beschikten om voorwerpen te vervaardigen.

[40] D. Foy, M. Vichy en M. Picon, *Lingots de verre en Méditerranée occidentale (IIIe siècle av. J.-C. - VIIe siècle ap. J.-C.). Approvisionnement et mise en œuvre. Données archéologiques et données de laboratoire*, in *Annales du 14e Congrès de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre, Italia/ Venezia - Milano, 1998*, Lochem, 2000, p. 51-57.

LA CROIX TRIOMPHALE DE L'ÉGLISE SAINT-BRICE D'HOLLOGNE-SUR-GEER

NOTES D'HISTOIRE DE L'ART ET REMISE EN CONTEXTE

Emmanuelle MERCIER

Un Christ de Croix triomphale autrefois au centre d'un calvaire

Cet imposant Christ en croix est suspendu à l'entrée du chœur de l'église Saint-Brice à Hollogne-sur-Geer, près de Liège (fig. 1)[1]. Il occupait autrefois le centre d'un calvaire dont le saint Jean, acheté en 1905 par un orfèvre d'Utrecht après la destruction de la Vierge au cours d'un incendie, est actuellement conservé au musée du Catharijneconvent à Utrecht (fig. 9)[2]. Le semi de fleurs dorées, appliqué lors d'une ancienne campagne de polychromie sur les vêtements des deux personnages, est un écho lointain de leur vie commune.

Le Christ, le visage légèrement incliné vers la droite, est fixé à la croix à l'aide de quatre clous, les pieds reposant sur un *suppedaneum*. Il est vêtu d'un *perizonium* mi-long dont un épais rabat plat noué à droite ceint les hanches. De ce rabat s'échappe à gauche un pan de tissu en forme de goutte aplatie (fig. 2).

Obéissant à un schéma de stricte frontalité, le corps du Christ s'inscrit dans un bloc oblong, la taille étant à peine marquée. À l'intérieur de ce bloc, le sculpteur semble avoir privilégié les volumes arrondis comme les courbes de la poitrine, le bombé de la cage thoracique et le ventre bedonnant, en atténuant tout graphisme linéaire : la ligne du sternum est à peine creusée, les côtes sont très légèrement indiquées par une suite de sillons obliques (fig. 17-18).

Le Christ offre un visage ovale dont l'allongement est poussé à la limite de la déformation (fig. 3). Les cheveux épousent l'arrondi de la tête et se séparent depuis une raie médiane, en passant derrière les oreilles démesurément longues pour retomber sur les épaules en deux

[1] Compte tenu de ses dimensions importantes (190 cm de haut), le Christ devait se trouver dès l'origine sous l'arc triomphal. L'église a connu de nombreux remaniements : la nef est gothique et le chœur plus tardif (XVI^e-XVIII^e siècles). Sur l'emplacement des Christs en croix et leurs dimensions, voir R. DIDIER, *La tête de la « curva crux » de Louvain et les Christs mosans du XI^e siècle*, dans *Liège autour de l'an Mil. La naissance d'une principauté (X^e-XI^e siècle)*, Liège, 2000, p. 139-144, p. 140-141. Voir aussi M. BEER, *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert*, Ratisbonne, 2005.

[2] M. VAN VLIERDEN, *Hout- en steensculptuur van Museum Catharijneconvent, ca. 1200-1600*, Utrecht, 2004, p. 62.

HET TRIOMFKRUIS IN DE SINT-BRIXIUSKERK VAN HOLLOGNE-SUR-GEER

KUNSTHISTORISCHE OPMERKINGEN EN HERCONTEXTUALISERING

Emmanuelle MERCIER

Christusbeeld van een triomfkruis vroeger in het midden van een calvarie

Deze imposante Christus aan het kruis hangt aan de inkom van het koor van de Sint-Brixiuskerk in Hollogne-sur-Geer, nabij Luik (fig. 1)[1]. Vroeger bezette hij het midden van een calvarie waarvan de Sint-Jan nu bewaard wordt in het Museum Catharijneconvent in Utrecht, nadat hij in 1905 door een Utrechtse edelsmid gekocht werd, na de vernieling tijdens een brand van de O.-L.-Vrouw (fig. 9)[2]. Het patroon van goudkleurige bloemetjes, dat tijdens een oude polychromie werd aangebracht op de kleren van de twee personages, is een verre echo uit hun gemeenschappelijk leven.

De Christus, die zijn gezicht lichtjes naar rechts buigt, is met behulp van vier spijkers aan het kruis bevestigd en zijn voeten rusten op een *suppedaneum*. Hij draagt een halflang *perizonium* rond zijn middel waarvan een dikke, platte overslag aan de rechterkant is geknoopt. Uit deze overslag komt links een band stof in de vorm van een afgeplatte druppel tevoorschijn (fig. 2).

Het lichaam van Christus beantwoordt aan een schema van strikte frontaliteit en is uit een langwerpig blok gesneden, waarbij de taille nauwelijks benadrukt wordt. Aan de binnenkant van dit blok lijkt de beeldhouwer afgeronde vormen verkozen te hebben, zoals de krommingen van de borst, de welving van de borstkas en de ronding van de buik, terwijl hij elke lineaire vormgeving afzwakt: het borstbeen is nauwelijks uitgehold, de ribben worden zeer lichtjes aangeduid door een opeenvolging van schuine groeven (fig. 17-18).

De Christusfiguur heeft een ovaal gezicht, dat zodanig uitgerekt werd dat het aan misvorming grenst

[1] Gezien zijn grote afmetingen (190 cm hoog), moet de Christus zich van het begin af onder de triomfboog bevonden hebben. De kerk heeft vele wijzigingen ondergaan: het schip is gotisch en het koor dateert van later (16de-18de eeuw). Voor de plaatsing en de afmetingen van kruisbeelden zie R. DIDIER, *La tête de la « curva crux » de Louvain et les Christs mosans du XI^e siècle*, in *Liège autour de l'an Mil. La naissance d'une principauté (X^e-XI^e siècle)*, Luik, 2000, p. 139-144, p. 140-141. Zie ook M. BEER, *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert*, Regensburg, 2005.

[2] M. VAN VLIERDEN, *Hout- en steensculptuur van Museum Catharijneconvent, ca. 1200-1600*, Utrecht, 2004, p. 62.

mèches en forme de boudin épais. Des yeux, seul l'arrondi des globes oculaires est indiqué dans le bois. L'arcade sourcilière, légèrement creusée, donne naissance à un long nez dont les ailes, petites et arrondies, sont soulignées par un sillon labio-nasal très creusé qui répond à celui de la commissure des lèvres. Ces lignes tombantes contribuent à l'expression d'austérité du visage, expression néanmoins contenue par un modelé très doux qui atténue toute tension dramatique. La bouche fermée, petite et placée bas sous le nez, ne trahit aucune souffrance. La barbe courte est répartie de part et d'autre, en trois mèches qui convergent vers le menton rond et dégagé.

Le drapé souple du *perizonium*, aux plis à peine saillants, suggère une étoffe légère d'épaisseur moyenne (fig. 4). Sur la jambe droite, il forme un large pli qui tombe verticalement, tout en épousant le léger bombé de la cuisse. L'extrémité du lé forme autour du genou découvert une queue d'aronde évasée puis descend sous le genou gauche en une ligne fluide qui suit l'arrondi de la jambe. Sur la jambe gauche, le drapé est animé par un étagement de plis coudés très allongés. Sur les côtés, le *perizonium* descend en diagonale vers l'arrière jusqu'à mi-mollet en formant, à droite, quelques longs plis coudés étagés et, à gauche, deux longs plis verticaux en méplat dont l'un se termine en godet.

Son apparition discrète dans la littérature

Il semble que ce soit le comte J. de Borchgrave d'Altena qui ait le premier, en 1935, attiré l'attention sur le Christ de Hollogne, qu'il date du XII^e^ siècle[3]. Par la suite, l'œuvre sera parfois mentionnée, mais fera rarement l'objet d'un véritable commentaire, saint Jean lui volant le plus souvent la vedette[4]. Ce manque d'intérêt est peut-être à mettre en relation avec l'opinion émise par J.J.M. Timmers qui le considère comme une œuvre de qualité moyenne du XI^e^ siècle[5]. En 2000, il est remis à l'honneur par J.-Cl. Ghislain qui suggère de voir dans cette sculpture « remarquable » un gage de réparation de l'autorité liégeoise à la suite de l'incendie de l'église pendant le conflit qui opposa le prince-évêque Henri de Leez (reg. 1145-1164) au comte de Namur Henri l'Aveugle (reg. 1139-1190). Il suggère d'attribuer le Christ, qu'il date de vers 1155-1160, à un atelier liégeois[6].

Croix / *Kruis* : 220 × 183 cm — B 82333
Christ / *Christus* : 190 × 168 cm

1. Hollogne-sur-Geer, église Saint-Brice, *Christ en croix*, troisième tiers du XII^e^ siècle, avant traitement (photographie prise en 1944).
Hollogne-sur-Geer, Sint-Brixiuskerk, Christus aan het kruis*, laatste derde van de 12de eeuw, vóór behandeling (foto genomen in 1944).*

(fig. 3). De haren volgen de ronding van het hoofd, worden verdeeld door een middenscheiding en vallen achter de uitermate lange oren op de schouders uiteen in twee dikke strengen. Van de ogen is enkel de ronding van de oogbollen in het hout aangeduid. Vanuit de lichtjes uitgeholde boog van de wenkbrauwen ontstaat een lange neus, waarvan de kleine en afgeronde neusvleugels benadrukt worden door een zeer diepe groef van neus naar lippen, die beantwoordt aan die van de mondhoeken. Deze neergaande lijnen dragen bij tot de strenge uitdrukking van het gezicht, die niettemin ingehouden wordt door een zeer zacht modelé dat elke dramatische spanning afzwakt. De gesloten en kleine mond, die laag onder de neus is geplaatst, verraadt geen enkel lijden. De korte baard wordt gesplitst in drie lokken aan elke zijde, die aan de ronde en onbedekte kin samenkomen.

De soepele drapering van het *perizonium*, waarvan de plooien nauwelijks geprononceerd zijn, geeft de indruk van een lichte stof van gemiddelde dikte (fig. 4). Op het rechterbeen vormt ze een lange plooi die verticaal naar beneden valt en nauw aansluit bij de lichte welving van de dij. Het uiteinde van de band stof vormt rond de bedekte knie een wijd uitlopende zwaluwstaart om daarna in een vloeiende lijn, die de ronding van het been

[3] J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *La Passion du Christ dans l'art ancien au pays mosan*, Liège, 1935, p. 9 et fig. 7 ; ID., *Hollogne-sur-Geer,* dans *Trésors d'art de la Hesbaye liégeoise et ses abords, Lexhy, 1972*, [Bruxelles], 1972, p. 91.

[4] Ce saint Jean figura à l'exposition *Rhin-Meuse. Art et civilisation 800-1400, du 14 mai au 23 juillet 1972 à la Kunsthalle de Cologne. Du 19* [*sic : 15*] *septembre au 31 octobre 1972 aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles*, Cologne-Bruxelles, 1972 : notice par J.J.M. TIMMERS, L 4, p. 330.

[5] ID., *De kunst van het Maasland*, Assen, 1971, I, p. 305, fig. 437.

[6] J.-Cl. GHISLAIN, *La sculpture romane sur bois*, dans *Liège autour de l'an Mil* [n. 1], p. 137 et 138, ill. p. 136. L'auteur propose d'expliquer ainsi la présence de ce Christ de grande qualité dans une église de village. Il reste que la seigneurie de Hollogne, qui relevait de la cour féodale de Namur, était,

G 4307

2. Le *Christ en croix*, ensemble après traitement, montrant la cinquième campagne de polychromie.
Christus aan het kruis*, geheel na behandeling, dat de 5de polychromielaag toont.*

G 4309

3. Le visage du Christ après traitement.
Het gelaat van Christus na behandeling.

Le maigre corpus *des Christs sculptés mosans des XI^e^ et XII^e^ siècles*

On n'a conservé que huit Christs en bois mosans appartenant à la période romane[7]. Compte tenu des datations très différentes proposées pour celui de Hologne-sur-Geer, nous avons tenté de le situer au sein de ce *corpus* restreint. De la consultation des publications, il appert que la datation d'œuvres majeures souffre de certaines contradictions qui entravent l'appréhension de leur évolution aux XI^e^ et XII^e^ siècles[8].

Des divergences apparaissent d'emblée avec leur doyen, le Christ de Tancrémont. Il était jadis situé vers

semble-t-il, l'une des plus influentes de la région. Voir *Le patrimoine monumental de la Belgique*. *Wallonie*. 18/1, *Arrondissement de Waremme*, Liège, 1994, p. 376-380.

7 La Flandre et le Hainaut n'en conservent pratiquement pas : voir R. DIDIER, *Miseratio Christi, Redemptio Mundi*, dans *De l'Occident médiéval à l'Europe contemporaine*, Malmedy, 1997, p. 97-148, p. 110 et 136.

8 Ce problème de cohérence, qui tient en particulier aux nouvelles datations proposées suite à des études ponctuelles sans que l'on reconsidère ensuite l'ensemble de la production, a été soulevé par J. WIRTH, *L'image romane*, Paris, 1999, p. 10-13. Voir aussi, du même auteur, *La datation de la sculpture médiévale*, Genève, 2004.

volgt, onder de linkerknie naar beneden te komen. Op het linkerbeen wordt de plooienval verlevendigd door een trapsgewijze plaatsing van sterk uitgerekte, gebogen plooien. Aan de zijkanten daalt het *perizonium* diagonaal af naar achteren tot halfweg de kuit en vormt ze aan de rechterkant enkele gelaagde en gebogen, lange plooien en aan de linkerkant twee vlakke, lange en verticale plooien waarvan de ene klokvormig uitloopt.

Zijn bescheiden rol in de literatuur

Graaf J. de Borchgrave d'Altena blijkt in 1935 als eerste de aandacht gevestigd te hebben op de Christus van Hollogne, die hij in de 12de eeuw dateert[3]. Daarna zal het werk af en toe vernoemd worden, maar slechts zelden zal het echt commentaar krijgen, omdat Sint-Jan

KN 2891

4. Le *perizonium* après traitement.
Het perizonium *na behandeling.*

3 J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *La Passion du Christ dans l'art ancien au pays mosan*, Luik, 1935, p. 9 en fig. 7; ID., *Hollogne-sur-Geer*, in *Trésors d'art de la Hesbaye liégeoise et ses abords, Lexhy, 1972*, [Brussel], 1972, p. 91.

1100[9], mais l'examen du bois par la méthode du radiocarbone, effectué en 1986, a fait reculer cette datation jusque vers l'an mil[10]. Ce bond d'un siècle lui octroie le titre de plus ancienne sculpture en ronde bosse mosane[11]. Mais, en 1973, R. Didier avait proposé, sur des bases stylistiques, de rattacher le Christ à l'atelier qui sculpta la *Sedes Sapientiae* de Xhoris, hypothèse toujours acceptée par plusieurs auteurs[12], d'autant que les traits communs aux deux œuvres, notamment une certaine schématisation des visages, semblent caractériser une phase d'évolution de la sculpture mosane vers 1100. Plus récemment, J.-L. Kupper a suggéré de rattacher la *Sedes Sapientiae* de Xhoris à l'époque où le seigneur Conon de Montaigu, dit Conon de Xhoris, participa à la « Paix Dieu » instaurée en 1081[13]. Ce nouvel élément de datation, qui correspond à la période proposée par R. Didier[14], pourrait relancer la discussion et, pourquoi pas, susciter une étude technologique approfondie de la *Sedes* de Xhoris.

La sculpture mosane du XI^e^ siècle est encore représentée par trois Christs : la tête conservée dans le trésor de la collégiale Saint-Pierre à Louvain, considérée par R. Didier comme l'un des chefs-d'œuvre de la sculpture mosane du XI^e^, mais qui a souvent été datée de la fin du XII^e^ siècle[15] : la tête monumentale du trésor de la meestal alle aandacht krijgt[4]. Dit gebrek aan interesse moet misschien in verband gebracht worden met de opinie geuit door J.J.M. Timmers die het beschouwt als een werk van middelmatige kwaliteit uit de 11de eeuw[5]. In 2000 wordt het door J.-Cl. Ghislain in ere hersteld. Hij stelt voor om in deze 'opmerkelijke' sculptuur een blijk van herstel te zien vanwege de Luikse gezagshebbers, naar aanleiding van de brand van de kerk tijdens het conflict tussen prins-bisschop Henri Leez (reg. 1145-1164) en de graaf van Namen, Henri de Blinde (reg. 1139-1190). Hij stelt voor de Christus, die hij rond 1155-1160 dateert, toe te schrijven aan een Luiks atelier[6].

Het beperkte corpus *van Maaslandse Christusbeelden uit de 11de en 12de eeuw.*

Er zijn slechts acht Maaslandse, houten Christusbeelden uit de Romaanse periode bewaard[7]. Rekening houdend met de zeer verschillende dateringen die voor dat van Hollogne-sur-Geer zijn voorgesteld, hebben we geprobeerd het beeld te situeren in het kader van dit beperkte *corpus*. Uit het consulteren van de publicaties blijkt dat de datering van de belangrijkste werken lijdt onder bepaalde tegenstrijdigheden die het begrip van hun evolutie in de 11de en de 12de eeuw bemoeilijken[8].

De verschillen met de Christus van Tancrémont, hun voorganger, verschijnen al vanaf het begin. Hij werd vroeger rond 1100 gesitueerd[9], maar het onderzoek van het hout met de koolstof-14 methode, dat in 1986 werd

9 TIMMERS, *Kunst van het Maasland* [n. 5], p. 302 ; J. LEJEUNE, dans *Art roman dans la vallée de la Meuse aux XI^e^, XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Bruxelles, 1966, p. 144 ; R. DIDIER, *La sculpture mosane du XI^e^ au milieu du XIII^e^ siècle*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur, 800-1400*, 2. *Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs*, Cologne, 1973, p. 407-420, p. 412.

10 M. SERCK-DEWAIDE, L. KOCKAERT, M. Van STRYDONCK et S. VERFAILLE, *Le Vieux Bon Dieu de Tancrémont. Histoire et traitement*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 23, 1990-1991, p. 80-100, p. 93-95 pour la révision de la datation et 98-99 pour les résultats du radiocarbone.

11 M. LEFFTZ, *Sculpture en Belgique. Sculptuur in België. Sculpture in Belgium, 1000-1800*, Bruxelles, 2000, p. 12.

12 DIDIER, *La sculpture mosane* [n. 9], p. 411 ; SERCK-DEWAIDE, *Le Vieux Bon Dieu* [n. 10], p. 95 ; GHISLAIN, *La sculpture romane* [n. 6], p. 134.

13 J.-L. KUPPER, *La Vierge de Xhoris*, dans *Liège, la Cité des Princes-Évêques : du Musée Curtius au Trésor de la cathédrale* (*Feuillets de la cathédrale de Liège*, 53-59), Liège, 2001, p. 9.

14 DIDIER, *La tête de la « curva crux »* [n. 1], p. 142.

15 Voir cliché IRPA B 155016. DIDIER, *La sculpture mosane* [n. 9], p. 411 ; J.K. STEPPE, *Het vroegere "Krom Kruis" van de St.-Pieterskerk te Leuven*, dans *Federatie van de Kringen voor Geschiedenis en Oudheidkunde van België. Fédération archéologique et historique de Belgique. XXXVI^e^ congres. Gent, 12-15 april 1955. Gand, 12-15 avril 1955. Jaarboek. Annales*, 2. *Handelingen. Communications*, Gand, 1956, p. 418-428, p. 427, propose de la situer vers 1200, datation reprise par M. PUISSANT, *La croix triomphale de l'église Saint-Denis à Forest. Essai d'identification*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 13, 1971/1972, p. 52-60, p. 58. Deux articles récents de R. Didier lui ont été consacrés : *La tête de la « curva crux »* [n. 1] et *Une descente de croix sculptée mosane du XI^e^ siècle. À propos du Christ de l'ancienne « Curva Crux » de Louvain*, dans *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, Città di Castello, 2004, p. 423-448.

4 Deze Sint-Jan maakte deel uit van de tentoonstelling *Rijn en Maas. Kunst en Cultuur 800-1400. Een tentoonstelling van het Schnütgen-Museum der Stad Keulen en van de Belgische Ministeries van Nederlandse en Franse Cultuur van 14 mei tot 23 juli 1972, in de Kunsthalle te Keulen, van 15 september tot 31 oktober 1972 in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel*, Keulen-Brussel, 1972: notitie door J.J.M. TIMMERS, L 4, p. 330.

5 ID., *De kunst van het Maasland*, Assen, 1971, I, p. 305, fig. 437.

6 J.-Cl. GHISLAIN, *La sculpture romane sur bois*, in *Liège autour de l'an Mil* [n. 1], p. 137 en 138, ill. p. 136. Op die manier wil de auteur de aanwezigheid van deze kwaliteitsvolle Christus in een dorpskerk verklaren. Dat neemt echter niet weg dat de heerlijkheid van Hollogne, die afhing van het feodale hof van Namen, blijkbaar een van de invloedrijkste uit de regio was. Zie *Le patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*. 18/1, *Arrondissement de Waremme*, Luik, 1994, p. 376-380.

7 In Vlaanderen en Henegouwen zijn er bijna geen bewaard, zie R. DIDIER, *Miseratio Christi, Redemptio Mundi*, in *De l'Occident médiéval à l'Europe contemporaine*, Malmedy, 1997, p. 97-148, p. 110 en 136.

8 Dit gebrek aan coherentie is in het bijzonder te wijten aan de nieuwe dateringen die voorgesteld werden naar aanleiding van punctuele studies zonder dat men daarna de gehele productie in beschouwing heeft genomen. Het werd aan het licht gebracht door J. WIRTH, *L'image romane*, Parijs, 1999, p. 10-13. Zie ook, van dezelfde auteur, *La datation de la sculpture médiévale*, Genève, 2004.

9 TIMMERS, *Kunst van het Maasland* [n. 5], p. 302 ; J. LEJEUNE, in *Art roman dans la vallée de la Meuse aux XI^e^, XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Brussel, 1966, p. 144 ; R. DIDIER, *La sculpture mosane du XI^e^ au milieu du XIII^e^ siècle*, in *Rhein und Maas. Kunst und Kultur, 800-1400*. 2. *Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs*, Keulen, 1973, p. 407-420, p. 412.

Basilique de Tongres[16] et le petit Christ en croix de l'église Saint-Léonard de Léau[17]. Mis à part l'impression de sérénité qui se dégage des visages aux volumes pleins, et qui constitue une constante de la sculpture mosane[18], les éléments de comparaison avec le Christ de Hollogne restent toutefois limités.

Le Christ du cloître de l'église Notre-Dame à Tongres illustre le passage du XI^e^ au XII^e^ siècle[19]. Il impressionne par son visage triangulaire marqué par un nez extrêmement long et par de petites oreilles saillantes placées très haut. L'expression demeure très sereine. Dans la partie centrale du *perizonium*, les deux extrémités des lés tombent droit en formant des plis couchés en zigzag. Le visage peut être rapproché de celui de la *Sedes Sapientiae* de Thuin.

La première moitié du XII^e^ siècle a conservé le Christ dit de Landen (Liège, MARAM, inv. A7, h. 156 cm) (fig. 5), que le Comte J. de Borchgrave d'Altena rapproche du Christ de Hollogne-sur-Geer [20]. Par contre, J.J.M. Timmers range le Christ de Hollogne dans une phase antérieure à celui de Landen[21]. Comme à Tongres, le Christ est caractérisé par un visage fort long, inscrit cette fois dans une forme ovale, avec un front court, des yeux placés haut et légèrement rapprochés, un menton très haut. Par contre, la silhouette du Christ de Landen s'assouplit quelque peu. Sur la face, le *perizonium* dessine deux plis verticaux qui descendent parallèlement sur les jambes et se terminent en queue d'aronde, reprenant ainsi un schéma ancien, celui du Christ en bronze de Werden (vers 1060) et du dessin uitgevoerd, heeft deze datering teruggevoerd tot het jaar 1000[10]. Deze sprong van een eeuw verleent hem de titel van oudst Maaslands, ronde-bosse beeldhouwwerk[11]. Maar in 1973 had R. Didier voorgesteld om de Christus op stilistische basis te verbinden met het atelier dat de *Sedes Sapientiae* van Xhoris gebeeldhouwd heeft. Die hypothese wordt nog steeds door veel auteurs aanvaard[12], vooral omdat de overeenkomstige trekken van de twee werken, meer bepaald een zekere schematisering van de gezichten, een fase in de evolutie van de Maaslandse beeldhouwkunst van rond 1100 lijken te kenmerken. Recentelijk heeft J.-L. Kupper voorgesteld de *Sedes Sapentiae* van Xhoris te verbinden met de periode waarin heer Conon de Montaigu, of Conon van Xhoris, heeft deelgenomen aan de "Godsvrede", die in 1081 werd ingesteld[13]. Dit nieuwe element in de datering, dat overeenkomt met de periode die R. Didier voorstelt[14], zou de discussie opnieuw kunnen aanwakkeren en, waarom niet, een diepgaande, technologische studie van de *Sedes* van Xhoris tot gevolg hebben.

Er zijn nog drie Christusbeelden die de 11de-eeuwse, Maaslandse sculptuur vertegenwoordigen: het hoofd dat bewaard wordt in de schat van de collegiale Sint-Pieterskerk in Leuven, en dat door R. Didier beschouwd wordt als een van de meesterwerken van de 11de-eeuwse, Maaslandse sculptuur, maar dat dikwijls gedateerd is geweest op het einde van 12de eeuw[15]; het monumentale hoofd van de schat van de basiliek van

[16] Voir cliché B 60426. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *La Passion du Christ* [n. 3], p. 7-8 ; TIMMERS, *Kunst van het Maasland* [n. 5], p. 303 et TIMMERS, dans *Rhin-Meuse* [n. 4], F 4, p. 218 ; DIDIER, *La sculpture mosane* [n. 9], p. 411-412 ; GHISLAIN, *La sculpture romane sur bois* [n. 6], p. 134.

[17] Voir cliché G 4794. Les auteurs s'accordent généralement à reconnaître dans le Christ de Léau une forte parenté avec la sculpture rhénane. Voir TIMMERS, dans *Rhin-Meuse* [n. 4], F 6, p. 219 et J.-Cl. GHISLAIN, *Réflexion sur la sculpture romane sur bois. Les Vierges en majesté, entre type et style*, dans *Mélanges Pierre Colman*, Liège, 1996 = *Art&Fact*, 15, 1996, p. 53-56, p. 53.

[18] Voir à ce sujet DIDIER, *La sculpture mosane* [n. 9], p. 411.

[19] DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *La Passion du Christ* [n. 3], p. 8-9 ; TIMMERS, *Kunst van het Maasland* [n. 5], p. 304 ; DIDIER, *La sculpture mosane* [n. 9], p. 412 ; GHISLAIN, *La sculpture romane* [n. 6], p. 135, propose une datation plus proche de celle du Christ de Werden (1060). Voir cliché B 176431.

[20] DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *La Passion du Christ* [n. 3], p. 9. À propos du Christ de Landen, voir TIMMERS, dans *Rhin-Meuse* [n. 4], J 2, p. 281 ; A. LEMEUNIER, *Œuvres maîtresse du Musée d'Art religieux et d'Art mosan*, Liège, 1980, p. 16 ; DIDIER, *La sculpture mosane* [n. 9], p. 412 ; TIMMERS, *Kunst van het Maasland* [n. 5], p. 305. M. DEVIGNE, *La sculpture mosane du XII^e^ au XVI^e^ siècle. Contribution à l'étude de l'art dans la région de la Meuse moyenne*, Paris-Bruxelles, 1932, p. 43, situe l'œuvre dans le courant de la première moitié du XIII^e^ siècle. Voir cliché B 232473.

[21] TIMMERS, *Kunst van het Maasland* [n. 5], p. 305.

[10] M. SERCK-DEWAIDE, L. KOCKAERT, M. VAN STRYDONCK en S. VERFAILLE, *Le Vieux Bon Dieu de Tancrémont. Histoire et traitement*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 23, 1990-1991, p. 80-100, p. 93-95 voor het herbekijken van de datering en p. 98-99 voor de resultaten van de radiokoolstofmethode (met samenvatting, p. 100).

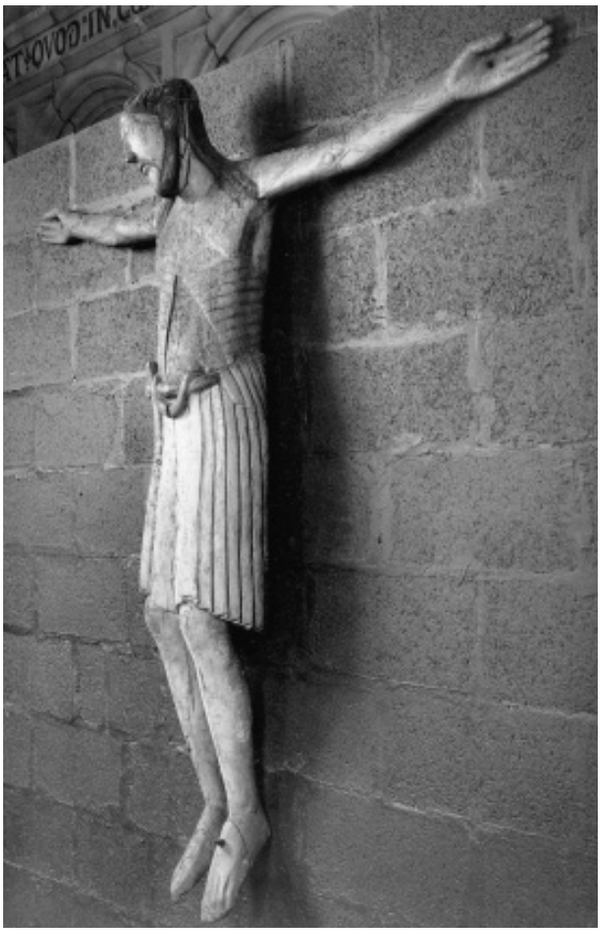
[11] M. LEFFTZ, *Sculpture en Belgique. Sculptuur in België. Sculpture in Belgium, 1000-1800*, Brussel, 2000, p. 12.

[12] DIDIER, *La sculpture mosane* [n. 9], p. 411; SERCK-DEWAIDE, *Le Vieux Bon Dieu* [n. 10], p. 95 ; GHISLAIN, *La sculpture romane* [n. 6], p. 134.

[13] J.-L. KUPPER, *La Vierge de Xhoris*, in *Liège, la Cité des Princes-Évêques : du Musée Curtius au Trésor de la cathédrale* (*Feuillets de la cathédrale de Liège*, 53-59), Luik, 2001, p. 9.

[14] DIDIER, *La tête de la « curva crux »* [n. 1], p. 142.

[15] Zie cliché KIK B 155016. DIDIER, *La sculpture mosane* [n. 9], p. 411; J.K. STEPPE, *Het vroegere "Krom Kruis" van de St.-Pieterskerk te Leuven*, in *Federatie van de Kringen voor Geschiedenis en Oudheidkunde van België. Fédération archéologique et historique de Belgique. XXXVI^e^ congres. Gent, 12-15 april 1955. Gand, 12-15 avril 1955. Jaarboek. Annales,* 2. *Handelingen. Communications*, Gent, 1956, p. 418-428, p. 427, stelt voor het beeld te situeren rond 1200, een datering die hernomen wordt door M. PUISSANT, *La croix triomphale de l'église Saint-Denis à Forest. Essai d'identification*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 13, 1971/1972, p. 52-60, p. 58. Twee recente artikels van R. Didier zijn hieraan gewijd: *La tête de la « curva crux »* [n. 1] en *Une descente de croix sculptée mosane du XI^e^ siècle. À propos du Christ de l'ancienne « Curva Crux » de Louvain*, in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, Città di Castello, 2004, p. 423-448.



N 42687

5. Le *Christ en croix* dit de Landen (Liège, MARAM, inv. A7), première moitié du XII^e siècle.
De zogenaamde Christus aan het kruis *van Landen (Luik, MARAM, inv. A7), eerste helft van de 12de eeuw.*

ancien représentant le Christ de la collégiale Saint-Pierre à Louvain[22]. Sur les côtés, une série de plis cannelés et repassés dessinent de longues lignes parallèles verticales ou obliques dont le caractère répétitif rappelle les plissés des fonts baptismaux de Hanzinne vers 1130 (Namur, Musée des Arts anciens du Pays namurois, inv. n° 21)[23]. Le même jeu de bandes parallèles est utilisé pour le rendu des côtes[24], le sculpteur ayant accentué le graphisme des éléments anatomiques comme le montre également la double ligne entrecroisée suggérant les veines des bras. Le Christ de Hollogne, par l'abandon de cette schématisation graphique et abstraite au profit d'un drapé léger et fluide qui suggère timidement l'existence d'un corps, montre une très nette évolution par rapport au Christ de Landen.

[22] Pour une reproduction de ce dessin du XIX^e siècle, voir DIDIER, *Une Descente de croix* [n. 15], p. 442.
[23] Voir J. STIENNON, *L'art mosan dans les collections de la Société archéologique de Namur* (*Guide du Visiteur*, 4), Namur, 2002, p. 29.
[24] DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *La Passion du Christ* [n. 3], p. 9, rapproche le Christ de Landen de celui de Hollogne-sur-Geer.

Tongeren[16] en het kleine kruisbeeld van de Sint-Leonarduskerk in Zoutleeuw[17].

Behalve wat betreft de serene indruk die op de volronde gezichten ligt en een constante vormt in de Maaslandse sculptuur[18], blijven de vergelijkingspunten met de Christus van Hollogne toch beperkt.

De Christus van het klooster van de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Tongeren illustreert de overgang tussen de 11de en de 12de eeuw[19]. Hij maakt indruk door zijn driehoekig gezicht dat gekenmerkt wordt door een extreem lange neus en door kleine, opvallende, zeer hoog ingeplante oortjes. De uitdrukking blijft zeer sereen. In het centrale deel van het *perizonium* vallen de twee uiteinden van de banen stof recht naar beneden en vormen schuine, zigzaggende plooien. Het gezicht kan vergeleken worden met dat van de *Sedes Sapientiae* van Thuin.

Uit de eerste helft van de 12de eeuw bleef de zogenaamde Christus van Landen bewaard (Luik, MARAM, inv.nr. A7, h. 156 cm) (fig. 5), die door graaf J. de Borchgrave d'Altena in verband gebracht wordt met de Christus van Hollogne-sur-Geer[20]. J.J.M. Timmers daarentegen, brengt de Christus van Hollogne onder in een vroegere fase dan de Christus van Landen[21]. Zoals in Tongeren, wordt de Christus gekenmerkt door een zeer lang gezicht, deze keer van ovale vorm, met een kort voorhoofd, hoog geplaatste en dicht bijeen liggende ogen en een zeer hoge kin. Het silhouet van de Christus van Landen is daarentegen een beetje soepeler. Aan de voorzijde tekent het *perizonium* twee verticale plooien die parallel over de benen naar beneden vallen en eindigen in een zwaluwstaart. Zo herneemt het een oud schema, namelijk dat van de bronzen Christus van Werden (rond 1060) en van een oude tekening die de Christus van de

[16] Zie cliché B 60426. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *La Passion du Christ* [n. 3], p. 7-8 ; TIMMERS, *Kunst van het Maasland* [n. 5], p. 303 en TIMMERS, in *Rijn en Maas* [n. 4], F 4, p. 218; DIDIER, *La sculpture mosane* [n. 9], p. 411-412; GHISLAIN, *La sculpture romane* [n. 6], p. 134.
[17] Zie cliché G 4794. Over het algemeen komen de auteurs overeen in de erkenning van een sterke verwantschap tussen de Christus van Zoutleeuw en de Rijnlandse beeldhouwkunst. Zie TIMMERS, in *Rijn en Maas* [n. 4], F 6, p. 219 en J.-Cl. GHISLAIN, *Réflexion sur la sculpture romane sur bois. Les Vierges en majesté, entre type et style*, in *Mélanges Pierre Colman*, Luik, 1996 = *Art&Fact*, 15, 1996, p. 53-56, p. 53.
[18] Zie hierover DIDIER, *La sculpture mosane* [n. 9], p. 411.
[19] DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *La Passion du Christ* [n. 3], p. 8-9 ; TIMMERS, *Kunst van het Maasland* [n. 5], p. 304; DIDIER, *La sculpture mosane* [n. 9], p. 412; GHISLAIN, *La sculpture romane* [n. 6], p. 135, stelt een datering dichter bij die van de Christus van Werden (1060) voor. Zie cliché B 176431.
[20] DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *La Passion du Christ* [n. 3], p. 9. Over de Christus van Landen, zie TIMMERS, in *Rijn en Maas* [n. 4], J 2, p. 281; A. LEMEUNIER, *Œuvres maîtresse du Musée d'Art religieux et d'Art mosan*, Luik, 1980, p. 16 ; DIDIER, *La sculpture mosane* [n. 9], p. 412; TIMMERS *Kunst van het Maasland* [n. 5], p. 305. M. DEVIGNE, *La sculpture mosane du XII^e au XVI^e siècle. Contribution à l'étude de l'art dans la région de la Meuse moyenne*, Parijs-Brussel, 1932, p. 43, situeert het werk in de loop van de eerste helft van de 13de eeuw. Zie cliché B 232473.
[21] TIMMERS, *Kunst van het Maasland* [n. 5], p. 305.

Ce survol comparatif des quelques Christs romans conservés dans nos régions s'achève avec le Christ de Forest-lez-Bruxelles, œuvre de grande qualité mais dont la complexité semble poser problème tant pour la datation que pour le rattachement à une région en particulier[25] : vers 1160 ou 1200 ? atelier mosan, brabançon ou du Nord de la France ? Avec la sculpture de Forest, la schématisation illustrée par celles de Tongres et de Landen s'efface au profit d'une humanisation du Christ souffrant, notamment par le rendu d'une anatomie plus décharnée et le léger affaissement du corps aux jambes fléchies. Le drapé, encore organisé en plis rectilignes, mais non plus strictement parallèles, s'assouplit et ondoie en se gonflant aux extrémités. Tout comme la Vierge de Dom Rupert, le Christ de Forest occupe une place singulière dans la production du XII^e^ siècle dans nos régions, phénomène sans doute en grande partie attribuable à la rareté des œuvres conservées ; on pourra difficilement le considérer comme un point de référence pour aborder le Christ de Hollogne-sur-Geer.

À défaut d'exemples probants parmi les images du Christ, c'est dans la série mieux représentée des Vierges en majesté du XII^e^ siècle qu'il convient de chercher les points de comparaison. J.-Cl. Ghislain rapproche les draperies asymétriques du Christ de Hollogne à celles de plusieurs *Sedes Sapientiae* de la seconde moitié du siècle : celles de Villers-Notre-Dame[26], de Vosselaar[27], d'Alsemberg[28] et de l'ancienne collection Descamps (Liège, MARAM, inv. C 315/87)[29]. Dans les trois premiers exemples, ces plis semblent traduire une certaine épaisseur, comme le suggère le mouvement sinueux qu'ils engendrent à l'extrémité des lés, contrairement aux plis du *perizonium* du Christ qui sont comme des ondes qui affleurent en surface et n'ont pas de poids. Cette fluidité, ainsi que l'agencement des drapés, permet de rapprocher le Christ de la *Sedes Sapientiae* peu connue de l'église Saint-Laurent de Séron-sous-Forville[30] (fig. 6).

Une œuvre représentative de l'évolution de la sculpture mosane dans la seconde moitié du XII^e^ siècle

La comparaison avec le Christ roman de Landen permet de situer le Christ de Hollogne dans une phase postérieure et de corroborer la datation autour de 1160 proposée par J.-Cl. Ghislain. Le schéma du *perizonium*, dont le nœud répond au rabat en goutte, se retrouve dans un certain nombre d'œuvres des années 1150-1170 et

25 En 1973, R. Didier considère le Christ de Forest comme « l'un des sommets de la sculpture mosane du 12ème siècle » sans écarter l'hypothèse d'une réalisation d'un centre brabançon dominé par l'influence mosane (*La sculpture mosane* [n. 9], p. 413) et le date de vers 1160. M. Puissant propose une datation de vers 1200 et l'attribue à un atelier brabançon en contact avec des centres mosans ou du Nord de la France (*La croix triomphale* [n. 15]). En 2004, R. Didier maintient sa datation de vers 1160 et suggère une attribution à un atelier bruxellois (*Une Descente de croix* [n. 15], p. 444). Voir clichés B 213561 et B 152713.

26 Voir cliché M 94658.

27 Voir cliché B 169474.

28 Voir cliché B 70094.

29 Voir cliché N 1585.

30 Voir cliché M 74095.

collegiale Sint-Pieterskerk in Leuven voorstelt[22]. Aan de zijkanten tekent een reeks geribde en gladde plooien lange, verticale of schuine parallellijnen waarvan het repetitieve karakter doet denken aan de plooien van de doopvont van Hanzinne rond 1130 (Namen, Musée des Arts anciens du Pays namurois, inv.nr. 21)[23]. Hetzelfde spel van parallelle stroken wordt gebruikt voor de getrouwe weergave van de ribben[24]. De beeldhouwer accentueert zo de grafische vormgeving van de anatomische elementen, zoals ook wordt aangetoond door de dubbele, gekruiste lijn die de aders van de arm suggereert. De Christus van Hollogne vertoont een zeer duidelijke evolutie tegenover de Christus van Landen, omdat hij de grafische en abstracte schematisering achter zich laat ten voordele van een lichte en vloeiende plooienval, die voorzichtig de aanwezigheid van een lichaam suggereert.

Dit vergelijkende overzicht van enkele Romaanse Christusbeelden die in onze streken bewaard worden, wordt afgesloten met de Christus van Vorst, een werk van grote kwaliteit waarvan echter de complexiteit van zowel de datering als de toewijzing aan een specifieke regio problemen met zich meebrengt[25]. Ontstaan rond 1160 of 1200? In een Maaslands, Brabants of Noord-Frans atelier? Bij het beeld van Forest verdwijnt de schematisering die geïllustreerd wordt in de beelden van Tongeren en Landen, ten voordele van een vermenselijking van de lijdende Christus, met name door de weergave van een meer uitgemergelde lichaamsbouw en de lichte inzakking van het lichaam met gebogen benen. De drapering die nog is opgebouwd uit kaarsrechte plooien die echter niet meer volledig parallel lopen, versoepelt en golft terwijl ze aan de uiteinden opbolt. Net als de Maagd van Dom Rupert, heeft de Christus van Vorst een unieke plaats in de 12de-eeuwse productie van onze streken. Dit fenomeen is zonder twijfel grotendeels toe te schrijven aan de zeldzaamheid van de bewaarde werken; men zal het beeld moeilijk kunnen beschouwen als een referentiepunt voor het benaderen van de Christus van Hollogne-sur-Geer.

Bij gebrek aan afdoende voorbeelden van Christusvoorstellingen, moet worden gezocht naar vergelijkingspunten in de beter vertegenwoordigde reeks van de

22 Voor een reproductie van deze negentiende-eeuwse schets, zie DIDIER, *Une Descente de croix* [n. 15], p. 442.

23 Zie J. STIENNON, *L'art mosan dans les collections de la Société archéologique de Namur* (*Guide du Visiteur*, 4), Namen, 2002, p. 29.

24 DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *La Passion du Christ* [n. 3], p. 9, brengt de Christus van Landen in verband met die van Hollogne-sur-Geer.

25 In 1973 beschouwt R. Didier de Christus van Vorst als « l'un des sommets de la sculpture mosane du 12ème siècle » zonder af te wijken van de hypothese dat het werk gerealiseerd zou zijn in een Brabants centrum dat gedomineerd werd door de Maaslandse invloed (*La sculpture mosane* [n. 9], p. 413) en hij dateert hem rond 1160. M. Puissant stelt een datering rond 1200 voor en schrijft het beeld toe aan een Brabants atelier dat contact had met Maaslandse of Noord-Franse centra (*La croix triomphale* [n. 15]). In 2004 behoudt R. Didier zijn datering van rond 1160 en oppert hij een toewijzing aan een Brussels atelier (*Une Descente de croix* [n. 15], p. 444). Zie clichés B 213561 en B 152713.

X 003086

6. Séron-sous-Forville, église Saint-Laurent, *Sedes Sapientiae*, seconde moitié du XII^e siècle.
Séron-sous-Forville, Sint-Laurentiuskerk, Sedes Sapientiae*, tweede helft van de 12de eeuw.*

pourrait constituer un élément supplémentaire pour asseoir cette datation[31]. Elle permet de considérer le Christ de Hollogne comme l'équivalent mosan du Christ colonais de l'église Saint-Georges de Frauenberg[32], dont le drapé offre la même fluidité mais dessine de longs plis en « V » étagés, plus courants dans la sculpture rhénane.

Le Christ de Hollogne, par l'agencement du drapé qui oppose un pan uniforme mettant en valeur le modelé corporel à un jeu de plissés fluides multipliant les courbes (fig. 4), annonce les années 1200 et deux œuvres majeures de la sculpture mosane du début du XIII^e siècle :

31 Voir la plaque en ivoire colonaise du Schnütgen-Museum, vers 1150-1170 (A. VON EUW, dans *Rhin-Meuse* [n. 4], J 40, p. 306-307), le lectionnaire de Saint-Trond (J. STIENNON, *Ibidem*, J 22, p. 294) et les reliefs en pierre de l'église Saint-Pierre à Utrecht (TIMMERS, *Kunst van het Maasland* [n. 5], p. 272, fig. 397-398).

32 R. HAUSSHERR, dans *Rhin-Meuse* [n. 4], J 34, p. 302, h. 148 cm.

12de-eeuwse tronende Madonna's. J.-Cl. Ghislain vergelijkt de asymmetrische plooienval van de Christus van Hollogne met die van verscheidene *Sedes Sapientiae* uit de tweede helft van de eeuw: die van Villers-Notre-Dame[26], Vosselaar[27], Alsemberg[28] en van de oude verzameling van Descamps (Luik, MARAM, inv. C 315/87)[29]. Bij de eerste drie voorbeelden lijken deze plooien een zekere dikte weer te geven, zoals de kronkelige beweging aan de uiteinden suggereert. Dit in tegenstelling tot de plooien van het *perizonium* van de Christus, die zijn als golven die aan het oppervlak zichtbaar worden en geen gewicht hebben. Deze soepelheid, alsook de opbouw van de plooienval laat toe de Christus in verband te brengen met de weinig bekende *Sedes Sapientiae* van de Sint-Laurentiuskerk van Séron-sous-Forville[30] (fig. 6).

Een werk dat representatief is voor de evolutie van de Maaslandse beeldhouwkunst in de tweede helft van de 12de eeuw

De vergelijking met de Romaanse Christus van Landen laat toe de Christus van Hollogne in een latere fase te situeren en de datering rond 1160, die J.-Cl. Ghislain voorstelde, te staven. Het schema van het *perizonium*, waarvan de knoop overeenkomt met de overslag in de vorm van een druppel, is terug te vinden in een bepaald aantal werken uit de jaren 1150-1170 en zou een bijkomend element kunnen vormen om de datering te gronden[31]. Ze laat toe de Christus van Hollogne te beschouwen als de Maaslandse equivalent van de Keulse Christus uit de Sint-Joriskerk in Frauenberg[32] waarvan de drapering dezelfde soepelheid vertoont, maar lange, gelaagde plooien in V-vorm bevat, die gangbaarder zijn in de Rijnlandse beeldhouwkunst.

De opbouw van de drapering van de Christus van Hollogne wordt gekenmerkt door de tegenstelling tussen een uniforme band stof die de lichamelijkheid benadrukt en een zacht spel van vloeiende plooien met meervoudige krommingen (fig. 4); daarmee kondigt hij de jaren 1200 aan alsook twee hoofdwerken uit het Maasbekken aan het begin van de 13de eeuw: de *Sedes Sapientiae* van Cens en het Christusbeeld in de kerk van de Heilige Drievuldigheid in Serinchamps (fig. 7)[33].

26 Zie cliché M 94658.
27 Zie cliché B 169474.
28 Zie cliché B 70094.
29 Zie cliché N 1585.
30 Zie cliché M 74095.
31 Zie de Keulse ivoren plaat van het Schnütgen-Museum, rond 1150-1170 (A. VON EUW, in *Rijn en Maas* [n. 4], J 40, p. 306-307), het lectionarium van Sint-Truiden (J. STIENNON, *Ibidem*, J 22, p. 294) en de stenen reliëfs van de Sint-Pieterskerk in Utrecht (TIMMERS, *Kunst van het Maasland* [n. 5], p. 272, fig. 397-398).
32 R. HAUSSHERR, in *Rijn en Maas* [n. 4], J 34, p. 302, h. 148 cm.
33 R. DIDIER, *La sculpture mosane du XI^e au milieu du XII^e siècle*, in *La Wallonie, le pays et les hommes. Lettres. Arts. Culture,* I, Brussel, 1977, p. 283-299, p. 296; ID., *Christs et calvaires mosans du XIII^e siècle,* in *Millénaire de la collégiale Saint-Jean à Liège. Exposition d'art et d'histoire, Liège, église Saint-Jean, du 17 septembre au 29 octobre 1982,* Brussel, 1982, p. 141-172, p. 143; ID., *Miseratio Christi* [n. 7], p. 136.

B 198455

7. Serinchamps, église Sainte-Trinité, *Christ en croix*, vers 1210-1220.
Serinchamps, kerk van de Heilige Drievuldigheid, Christus aan het kruis*, rond 1210-1220.*

la *Sedes Sapientiae* de Cens et le Christ de l'église de la Sainte-Trinité de Serinchamps (fig. 7).

Daté des années 1210-1220[33], ce dernier est encore représenté les pieds posés sur un *suppedaneum*, mais offre une silhouette plus longiligne avec une taille bien marquée. Le *perizonium* reprend le modèle de celui de Hollogne, mais engendre un drapé à la fois plus complexe et plus souple : le nœud élégant se prolonge par une chute de plis en méandres, à droite, et donne naissance, à gauche, à une série de plis en « U » disposés en éventail. Le modelé de la jambe gauche est mis en valeur par une zone de drapé uniforme qui adhère ici nettement au corps, donnant l'illusion d'une étoffe mouillée. La filiation du Christ de Hollogne-sur-Geer apparaît de façon assez évidente dans le Christ de l'église Saint-Martin de Rutten (fig. 8) dont l'agencement clair du

[33] R. DIDIER, *La sculpture mosane du XI^e^ au milieu du XIII^e^ siècle*, dans *La Wallonie, le pays et les hommes. Lettres. Arts. Culture*, I, Bruxelles, 1977, p. 283-299, p. 296 ; ID., *Christs et calvaires mosans du XIII^e^ siècle*, dans *Millénaire de la collégiale Saint-Jean à Liège. Exposition d'art et d'histoire, Liège, église Saint-Jean, du 17 septembre au 29 octobre 1982*, Bruxelles, 1982, p. 141-172, p. 143 ; ID., *Miseratio Christi* [n. 7], p.136.

B 77810

8. Rutten, église Saint-Martin, *Christ en croix*, vers 1240.
Rutten, Sint-Martinuskerk, Christus aan het kruis*, rond 1240.*

Deze laatste, die gedateerd is in de jaren 1210-1220[34], wordt nog voorgesteld met de voeten rustend op een *suppedaneum*, maar heeft een slanker silhouet met een goed benadrukte taille. Het *perizonium* herneemt het model van dat van Hollogne, maar mondt uit in een plooienval die terzelfdertijd complexer en soepeler is: de sierlijke knoop wordt verlengd in een val van kronkelende plooien aan de rechterkant, en doet aan de linkerkant een reeks U-vormige plooien ontstaan in waaiervorm. De vorm van het linkerbeen wordt benadrukt door een eenvormig stuk van de drapering dat hier dicht tegen het lichaam kleeft en de illusie geeft dat het om natte stof gaat. De afkomst van de Christus van Hollogne-sur-Geer blijkt op nogal vanzelfsprekende wijze in de Christus van de Sint-Martinuskerk van Rutten (fig. 8), waarvan de heldere opbouw van de drapering van het *perizonium* geritmeerd wordt door enkele samengeknepen plooien die oprijzen uit een effen ondergrond die ondergeschikt is aan het volume van het lichaam waartegen hij kleeft. Deze verwantschap blijkt erg interesssant want ze zou kunnen toelaten om de Christus van Hollogne beter te plaatsen in de evolutie van de 12de- en 13de-eeuwse Maaslandse beeldhouwkunst. R. Didier verbond de Christus van Rutten, die hij rond 1240 dateerde, inderdaad aan een stroming die reageerde tegen het maniërisme van de "Muldenfaltenstil"[35], een stroming die ook in Frankrijk voorkomt.

[34] DIDIER, *Christs et calvaires mosans* [n. 33], p. 147.

[35] Fr. BARON, *Un calvaire du XIII^e^ siècle : le Christ de Ramousies, la Vierge et le saint Jean du Louvre*, in *Revue du Louvre*, 43, 5/6, december 1993, p. 47-58, p. 53.

drapé du *perizonium* est rythmé par quelques plis pincés émergeant d'un fond lisse soumis au volume corporel auquel il adhère. Cette parenté se révèle très intéressante car elle pourrait permettre de mieux cerner la place du Christ de Hollogne dans l'évolution de la sculpture mosane du XII^e^ au XIII^e^ siècle. En effet, R. Didier rattache le Christ de Rutten, qu'il date de vers 1240, à un courant en réaction contre le maniérisme du « Muldenfaltenstil »[34], courant qui s'observe également en France[35].

Si le Christ de Hollogne-sur-Geer peut être situé autour des années 1160-1180, qu'en est-il du saint Jean qui l'accompagnait (fig. 9) ? Celui-ci est généralement daté de 1200-1220[36]. Bien que des similitudes puissent être observées dans le traitement des visages, le plissé peu saillant qui anime discrètement le *perizonium* du Christ s'oppose au traitement nerveux et plastique des drapés du saint Jean, que caractérisent une multitude de plis profonds en forme d'épingle à cheveux, dans l'esprit du « Muldenfaltenstil ». De même, la lisière des drapés, linéaire dans le cas du Christ, devient très ondoyante dans celui du saint Jean. La silhouette trapue de ce dernier et la souplesse des draperies évoquent l'orfèvrerie mosane dans la mouvance de Hugo d'Oignies, mais c'est avec les dessins de Villard de Honnecourt que les analogies sont les plus évidentes pour la morphologie des plis.

La comparaison entre ces deux sculptures permet de conclure que le calvaire de Hologne se serait formé entre 1200 et 1220, postérieurement donc à la création du Christ. Il représente néanmoins, en pays mosan, un témoin précoce de ce thème iconographique qui semble s'être développé dans la sculpture à partir du XII^e^ siècle[37].

Les polychromies du XII^e^ siècle

Un petit nombre parmi les quelques sculptures romanes conservées en Belgique a fait l'objet d'une étude technologique. Les Christs de Tancrémont[38] et de Forest[39], les *Sedes Sapientiae* de Walcourt[40], de Hermalle-sous-

[34] DIDIER, *Christs et calvaires mosans* [n. 33], p. 147.
[35] Fr. BARON, *Un calvaire du XIII^e^ siècle : le Christ de Ramousies, la Vierge et le saint Jean du Louvre*, dans *Revue du Louvre*, 43, 5/6, décembre 1993, p. 47-58, p. 53.
[36] TIMMERS, dans *Rhin-Meuse* [n. 4], p. 330 (vers 1220) ; DIDIER, *Christ et calvaires mosans* [n. 33], p. 145 (vers 1230) ; R. DIDIER, *Hugo d'Oignies. Prolégomènes,* dans *Autour de Hugo d'Oignies. Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, du 29 mai au 30 novembre 2003*, Namur, 2003, p. 59-81, p. 73 (vers 1220) ; VAN VLIERDEN, *Hout- en steensculptuur* [n. 2], p. 62 (vers 1200).
[37] Voir à ce sujet DIDIER, *Miseratio Christi* [n. 7], p. 138. La Suède a conservé un calvaire complet en bois polychromé daté du milieu du XII^e^ siècle (calvaire de Urnes) : M. BLINDHEIM, *Painted Wooden Sculpture in Norway, c. 1100-1250*, Stockholm, 1998, p. 47 et 95. Les calvaires mosans ne conservent plus que des personnages isolés, ainsi le saint Jean de l'église Saint-Mort à Huy (Musée communal) du début du XIII^e^ siècle ; le plus ancien calvaire complet est celui de Wenau, qui remonte au milieu du XIII^e^ siècle.
[38] SERCK-DEWAIDE *et al.*, *Le Vieux Bon Dieu* [n. 10].
[39] A. BALLESTREM, *La croix triomphale de l'église Saint-Denis à Forest. Examen et traitement*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 13, 1971/1972, p. 60-76.
[40] M. SERCK-DEWAIDE, *Notre-Dame de Walcourt. La statue en bois polychrome*, *Ibidem*, 25, 1993 (1995), p. 45-47.

M 105516

9. Saint Jean du *Calvaire* de Hollogne-sur-Geer (Utrecht, Aartsbisschoppelijk Museum, inv. 490), vers 1200-1220. *Sint-Jan van de* Calvarie *van Hollogne-sur-Geer (Utrecht, Aartsbisschoppelijk Museum, inv. 490), rond 1200-1220.*

Als de Christus van Hollogne-sur-Geer gesitueerd kan worden rond de jaren 1160-1180, hoe zit het dan met de Sint-Jan die hem vergezelde (fig. 9)? Die wordt over het algemeen in 1200-1220 gedateerd[36]. Hoewel men gelijkenissen kan waarnemen in de uitvoering van de gezichten, stellen de weinig geprononceerde plooien, die

[36] TIMMERS, in *Rijn en Maas* [n. 4], p. 330 (rond 1220); DIDIER, *Christs et calvaires mosans* [n. 33], p. 145 (rond 1230); R. DIDIER, *Hugo d'Oignies. Prolégomènes*, in *Autour de Hugo d'Oignies. Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, du 29 mai au 30 novembre 2003*, Namen, 2003, p. 59-81, p. 73 (rond 1220); VAN VLIERDEN, *Hout- en steensculptuur* [n. 2], p. 62 (rond 1200).

Huy et de Bertem[41] constituent des jalons auxquels on peut se référer[42]. Par bonheur, ces œuvres ont conservé la succession de leurs polychromies, ce qui a permis d'en suivre l'évolution stylistique et technologique. La comparaison des restes de polychromie du Christ de Hollogne-sur-Geer avec ces repères permet non seulement de mieux imaginer son aspect d'origine, mais également de corroborer la datation proposée. Les quelques traces de la plus ancienne polychromie découvertes sur le Christ, grâce au travail d'observation méticuleux de la restauratrice Simonne Verfaille[43], montrent une carnation rose clair et lisse, avec de fines gouttes de sang et un *perizonium* à l'aspect doré obtenu par la superposition d'un glacis jaune sur une feuille d'argent[44].

À la fin du XII^e siècle, les carnations sont le plus souvent de tonalité rose clair et se caractérisent par une surface lisse[45]. Elles se présentent encore comme une superposition graphique indépendante de la forme sculptée, bien qu'elles soient parfois déjà plus modulées[46]. Les cheveux et les barbes sont peints en brun ou en noir ; ils seront dorés au XIII^e siècle. Le sculpteur du Christ de Hollogne n'a indiqué dans le bois que l'arrondi des globes oculaires, ce qui peut laisser supposer que la polychromie originale a représenté le christ triomphant, les yeux grand ouverts comme ceux du Christ de Frauenberg[47]. À l'origine, la calotte arrondie du Christ a pu recevoir une couronne en bois ou en métal comme celle toujours

41 M. SERCK-DEWAIDE, *Les Sedes Sapientiae de Bertem et de Hermalle-sous-Huy. Étude des polychromies successives*, *Ibidem*, 16, 1976/1977, p. 56-74

42 Le Christ du cloître de l'église Notre-Dame à Tongres fait actuellement l'objet d'une étude à l'Institut.

43 Voir ci-dessous, p. 58.

44 Ci-dessous, n. 72.

45 Christ de Forest, polychromie originale et premier repeint, Vierge de Hermalle-sous-Huy et Christ de Tancrémont, premier repeint, Christ de Hemse (Suède), vers 1170-90 (P. TÅNGEBERG, *The Crucifix from Hemse*, dans *Maltechnik. Restauro*, 90, 1984, p. 24-34, p. 29), le lutrin de Freudenstadt, vers 1150 (H. WESTHOFF, H. MEURER, H. HÄRLIN, E.-L. RICHTER, *Zum Freudenstädter Lesepult. Holztechnik, Fassung und Funktion*, dans *Jahrbuch der Staatichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 17, 1980, p. 41-84), la *Sedes* auvergnate de Montvianex (L. KARGÈRE, *The Montvianex Madonna: Materials and Techniques in 12th Century Auvergne*, dans *ICOM Committee for Conservation. 13th Triennial Meeting, Rio de Janeiro, 22-27 September 2002. Preprints*, Paris, 2002, I, p. 507-512, p. 510.

46 À propos de cette évolution du traitement des carnations, voir P. PHILIPPOT, *Jalons pour une histoire de la sculpture polychrome médiévale*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 53, 1984, p. 21-42, p. 27 (article reproduit dans *Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre. Paul Philippot, une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Courtrai, 1990, p. 273-288, p. 278).

47 Les paupières mi-closes du Christ de Forest sont indiquées dans le bois. Pour un exemple de l'évolution de la représentation des yeux au travers des polychromies successives sur un Christ de la fin du XII^e siècle, voir B. SCHLEICHER, *Die drei romanischen Kruzifixe im Diözesanmuseum Arezzo und ihre Fassungen des 13. Jahrhunderts*, dans *Kunsttechnologie und Konservierung*, 4, 1990, p. 333-343, p. 335.

subtiel het *perizonium* van Christus verlevendigen, zich tegenover de zenuwachtige en beeldende uitvoering van de plooienval van Sint-Jan, die gekenmerkt wordt door een veelheid aan diepe plooien, in de vorm van een haarspeld, in de geest van de "Muldenfaltenstil".

Op dezelfde wijze wordt de zoom van de drapering, die lineair is bij het Christusbeeld, zeer golvend bij Sint-Jan. Het gedrongen silhouet van deze laatste en de soepelheid van de plooienval doen denken aan de Maaslandse edelsmeedkunst in de invloedssfeer van Hugo d'Oignies, maar wat betreft de opbouw van de plooien zijn de gelijkenissen met de schetsen van Villard de Honnecourt het duidelijkst.

De vergelijking tussen deze twee beeldhouwwerken laat toe te besluiten dat de calvarie van Hollogne tussen 1200 en 1220 gemaakt is, na de vervaardiging van het Christusbeeld dus. Desalniettemin is hij een vroege getuige van dit iconografisch thema in het Maasland dat zich vanaf de 12de eeuw in de beeldhouwkunst lijkt ontwikkeld te hebben[37].

De 12de-eeuwse polychromie

Een klein aantal van de weinige in België bewaarde Romaanse beelden, zijn onderworpen geweest aan een technologische studie. De Christusbeelden van Tancrémont[38] en van Vorst[39] en de *Sedes Sapientiae* van Walcourt[40], Hermalle-sous-Huy en Bertem[41] vormen bakens waaraan we kunnen refereren[42]. Gelukkig hebben deze werken de opeenvolging van hun polychrome lagen behouden, wat heeft toegelaten er de stilistische en technologische evolutie van te volgen. De vergelijking van de overblijfselen van de polychromie van de Christus van Hollogne met deze oriënteringspunten zorgt niet enkel voor een betere voorstelling van hun oorspronkelijke aanblik, maar staaft ook de voorgestelde datering. De weinige sporen van de oudste beschildering, die dankzij het

37 Zie hierover DIDIER, *Miseratio Christi* [n. 7], p. 138. In Zweden is een volledige houten gepolychromeerde calvarie bewaard die in het midden van de 12de eeuw gedateerd is (calvarie van Urnes): M. BLINDHEIM, *Painted Wooden Sculpture in Norway, c. 1100-1250*, Stockholm, 1998, p. 47 en 95. Van de Maaslandse calvaries zijn slechts afzonderlijke figuren bewaard, zoals de Sint-Jan in de Saint-Mort kerk van Hoei (Gemeentelijk Museum) uit het begin van de 13de eeuw; de oudst bewaarde, volledige calvarie is die van Wenau, die teruggaat tot het midden van de 13de eeuw.

38 SERCK-DEWAIDE *et al.*, *Le Vieux Bon Dieu* [n. 10].

39 A. BALLESTREM, *La croix triomphale de l'église Saint-Denis à Forest. Examen et traitement*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 13, 1971/1972, p. 60-76.

40 M. SERCK-DEWAIDE, *Notre-Dame de Walcourt. La statue en bois polychrome*, *Ibidem*, 25, 1993 (1995), p. 45-47.

41 M. SERCK-DEWAIDE, *Les Sedes Sapientiae de Bertem et de Hermalle-sous-Huy. Étude des polychromies successives*, *Ibidem*, 16, 1976/1977, p. 56-74.

42 De Christus van het klooster van de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Tongeren wordt op dit ogenblik in het Instituut onderzocht.

conservée du Christ de l'église de Tryde en Suède, vers 1160-1170[48]. La représentation du sang au XII^e siècle ne doit pas surprendre : à cette époque, il apparaît en effet discrètement sur les plaies du Christ, le plus souvent sous la forme de quelques gouttes bien dessinées. Les exemples sont nombreux : la polychromie originale du Christ de Forest, le premier repeint du XII^e siècle du Bon Dieu de Tancrémont, le Christ de Hall en Suède (XII^e siècle)[49], les Christs allemands de Frauenberg et Forstenried vers 1190-1195, le crucifix du Musée du Duomo à Arezzo (fin du XII^e siècle), la polychromie du XII^e siècle du Christ de Borgo Sansepolcro en Italie.

P. Philippot explique qu'une abondance de textes carolingiens et postérieurs témoignent de l'association étroite de la figure du crucifié et de l'or[50]. En examinant la polychromie des vêtements du Christ du XI^e au XII^e siècle, il apparaît, parallèlement aux figures en métal précieux ou recouvertes de plaques métalliques, que la polychromie des sculptures atteste, dans un premier temps, une utilisation très limitée des feuilles métalliques au profit de couleurs vives. Les quelques exemples du XI^e siècle jusqu'ici étudiés ont pour point commun l'utilisation, sur les vêtements, d'un fond coloré agrémenté de motifs décoratifs peints, comme le montrent les fragments de polychromies retrouvés sur la Vierge de Walcourt, la Vierge de l'évêque Imad de Paderborn[51], le Christ de Tancrémont ou encore la *Sedes* de Hermalle-sous-Huy, qui montrent les tuniques ou les manteaux du Christ ornés d'un décor rouge vif sur fond bleu vert ou bleu gris, évoquant de riches textiles byzantins[52]. À partir de la fin du XI^e siècle, la présence de l'or est fréquemment évoquée par l'utilisation d'un pigment jaune, l'orpiment, qui recouvre la tunique du Christ Enfant[53]. Ce jaune doré est souvent associé au bleu lapis-lazuli pour les vêtements de la Vierge et de l'Enfant, traduisant ainsi toute la symbolique de la double essence humaine (bleu) et divine (or) des protagonistes[54], symbolique que l'on

48 A. ANDERSSON, *Medieval Wooden Sculpture in Sweden*, Stockholm, 1966, II, p. 27-28 et V, p. 11-13.

49 P. TÅNGEBERG, *Mittelalterliche Holzskulpturen und Altarschreine in Schweden. Studien zu Form, Material und Technik* (*Mittelalterliche Plastik in Schweden*), Stockholm, 1986.

50 PHILIPPOT, *Jalons* [n. 46], p. 23.

51 H. CLAUSSEN, K. ENDEMANN, *Zur Restaurierung der Paderborner Imad-Madonna*, dans *Westfalen*, 48, 1970, p. 79-125.

52 Ces imitations de riches textiles colorés se rencontrent encore en Italie à la fin du XII^e et au XIII^e siècle, par exemple sur les trois crucifix polychromés conservés au Musée du Duomo d'Arezzo : voir A.M. MAETZKE, *I tre Crocifissi medievali della cattedrale di Arezzo*, dans *La Belleza del Sacro. Sculture medievali policrome. Arezzo, settembre 2002 - febbraio 2003*, Arezzo, 2002, p. 15-26.

53 *Sedes* de Hermalle-sous-Huy (tunique jaune orpiment à motifs rouges), *Sedes* de Bertem (tunique jaune orpiment et manteau blanc), *Sedes* de Rarogne, provenant du Valais Suisse, de vers 1170, au musée de Zurich (tunique jaune orpiment à motifs rouges). Au niveau du premier repeint, daté du XII^e siècle, le manteau de l'Enfant de la *Sedes* de Hermalle est jaune orpiment recouvert d'un glacis ou d'un vernis.

54 Voir à ce propos SERCK-DEWAIDE, *Les Sedes* [n. 41], p. 65-66.

nauwgezet onderzoekswerk van de restauratrice Simonne Verfaille[43] op de Christus ontdekt zijn, tonen een lichtroze en gladde carnatie met fijne druppels bloed en een *perizonium* met een goudkleurig uitzicht dat bekomen werd door het aanbrengen van een geel glacis op zilverfolie[44].

Op het einde van de 12de eeuw zijn de inkarnaten meestal van een lichtroze tint en worden ze gekenmerkt door een glad oppervlak[45]. Ze verschijnen nog als een grafische bovenop aangebrachte laag die onafhankelijk is van de gebeeldhouwde vorm hoewel ze af en toe al meer gevarieerd zijn[46]. De haren en de baard zijn in het bruin of zwart geschilderd; in de 13de eeuw zullen ze verguld worden. De beeldhouwer van de Christus van Hollogne heeft in het hout enkel de ronding van de oogbollen aangeduid, wat kan laten vermoeden dat de oorspronkelijke polychromie een triomferende Christus voorstelde, met de ogen wijd open zoals bij de Christus van Frauenberg[47]. Oorspronkelijk kan op de afgeronde kruin van het Christusbeeld een houten of een metalen kroon gezeten hebben, zoals die van de Christus uit de kerk van Tryde in Zweden van rond 1160-1170 die nog altijd bewaard is[48]. De voorstelling van het bloed in de 12de eeuw moet geen verbazing wekken: in die tijd verscheen het inderdaad discreet op de wonden van Christus, meestal in de vorm van enkele duidelijk getekende druppels. Er bestaan talrijke voorbeelden: de originele polychromie van de Christus van Vorst, de eerste overschildering uit de 12de eeuw van de zogeheten 'Vieux Bon Dieu' van Tancrémont, de Christus van Hall in Zweden (12de eeuw), de Duitse Christusbeelden van

43 Zie hieronder, p. 57-58.

44 Hieronder, n. 72.

45 Christus van Vorst, oorspronkelijke polychromielaag en eerste overschildering, O.-L.-Vrouw van Hermalle-sous-Huy en Christus van Tancrémont, eerste overschildering, Christus van Hemse (Zweden), rond 1170-90 (P. TÅNGEBERG, *The Crucifix from Hemse*, in *Maltechnik. Restauro*, 90, 1984, p. 24-34, p. 29), de koorlessenaar van Freudenstadt, rond 1150 (H. WESTHOFF, H. MEURER, H. HÄRLIN, E.-L. RICHTER, *Zum Freudenstädter Lesepult. Holztechnik, Fassung und Funktion*, in *Jahrbuch der Staatichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 17, 1980, p. 41-84), de *Sedes* van Montvianex in de Auvergne (L. KARGÈRE, *The Montvianex Madonna: Materials and Techniques in 12th Century Auvergne*, in *ICOM Committee for Conservation. 13th Triennial Meeting, Rio de Janeiro, 22-27 September 2002. Preprints*, Parijs, 2002, I, p. 507-512, p. 510).

46 Over deze evolutie van de uitvoering van de inkarnaten, zie P. PHILIPPOT, *Jalons pour une histoire de la sculpture polychrome médiévale*, in *Belgisch Tijdschrift voor Archeologie en Kunstgeschiedenis*, 53, 1984, p. 21-42, p. 27 (artikel opnieuw verschenen in *Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre. Paul Philippot, une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Kortrijk, 1990, p. 273-288, p. 278).

47 De halfgesloten oogleden van de Christus van Vorst zijn in het hout aangeduid. Voor een voorbeeld van de evolutie van de afbeelding van de ogen doorheen de opeenvolgende polychrome lagen op een Christus van het einde van de 12de eeuw, zie B. SCHLEICHER, *Die drei romanischen Kruzifixe im Diözesanmuseum Arezzo und ihre Fassungen des 13. Jahrhunderts*, in *Kunsttechnologie und Konservierung*, 4, 1990, p. 333-343, p. 335.

48 A. ANDERSSON, *Medieval Wooden Sculpture in Sweden*, Stockholm, 1966, II, p. 27-28 en V, p. 11-13.

trouve exprimée dans un sermon de saint Bernard (1090-1153) : « femme vêtue de soleil ! oui vêtue de lumière comme d'un manteau […] Car ce soleil c'est le Christ […] Tu l'enveloppes, et tu es revêtue de lui. Tu l'enveloppes de la substance de ta chair, et il te revêt de sa gloire royale. Tu entoures le soleil d'une nuée, et toi-même tu es enveloppée de soleil »[55].

D'après les rares exemples conservés, il semble qu'en ce qui concerne l'iconographie de la Crucifixion, le XII^e siècle a aimé recouvrir les vêtements du Christ de lapis-lazuli[56], avec une lisière dotée d'une bordure dorée, comme pour le *colobium* des Christs de Tancrémont[57], du *Volto Santo* du Metropolitan Museum de New York (inv. 47.100.54)[58], de celui de Borgo San Sepolcro[59], ainsi que pour le *perizonium* du Christ de Forest[60]. La succession des campagnes de polychromie sur ce dernier se révèle particulièrement intéressante car le *perizonium*, bleu à l'origine, est entièrement recouvert d'un glacis jaune translucide sur feuille d'argent lors du premier repeint, daté de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle[61]. Or, à partir du dernier tiers du XII^e siècle, les exemples de *perizonium* doré ou d'aspect doré se multiplient[62] : en Allemagne, les Christs de Frauenberg et de Forstenried (argent + glacis) ; en Suède, les Christs de Horg (feuille d'étain + glacis)[63] et de Hemse (feuille d'or)[64] ; le Christ français de la cathédrale de Pise, aujourd'hui au Museo Frauenberg en Forstenried rond 1190-1195, het kruisbeeld in het Dommuseum in Arezzo (eind 12de eeuw)[49], de 12de-eeuwse polychromie van de Christus van Borgo Sansepolcro in Italië.

P. Philippot verklaart dat een overvloed aan Karolingische en latere teksten getuigt van de nauwe associatie van de gekruisigde figuur met goud[50]. Uit onderzoek naar de beschildering van Christus' kledij in de 11de en de 12de eeuw blijkt dat, parallel met de beelden die zijn vervaardigd uit edele metalen of die bedekt zijn met metalen plaatjes, de polychromie van de figuren in eerste instantie blijk geeft van een zeer beperkt gebruik van metaalfolie ten voordele van levendige kleuren. De weinige voorbeelden uit de 11de eeuw die tot hiertoe bestudeerd werden, hebben als gemeenschappelijk element het gebruik op de kleding van een gekleurde ondergrond die versierd is met geschilderde decoratieve motieven. Dit wordt aangetoond door de stukjes polychromie die zijn teruggevonden op de beelden van de O.-L.-Vrouw van Walcourt, de O.-L.-Vrouw van de bisschop Imad van Paderborn[51], de Christus van Tancrémont en ook de *Sedes* van Hermalle-sous-Huy. Ze tonen de tuniek of de mantel van Christus voorzien van een helderrode versiering op een groen- of grijsblauwe ondergrond, wat doet denken aan rijke Byzantijnse stoffen[52]. Vanaf het einde van de 11de eeuw, wordt de aanwezigheid van goud frequent opgeroepen door het gebruik van een geel pigment, koningsgeel, dat de tuniek van het Jezuskind bedekt[53]. Dat goudgeel wordt dikwijls samengevoegd met lapis lazuli voor de kleren van de Maagd en het Kind, wat op die manier de hele symboliek van de dubbele natuur, menselijk (blauw) en goddelijk (goud), van de protagonisten vertaalt[54], een symboliek die we uitgedrukt vinden in een preek van Sint-Bernardus (1090-1153): « femme vêtue de

55 Extrait du sermon de saint Bernard *Mulier amicta Sole* pour l'Octave de l'Assomption, § 2, 3 et 5 : cf. *Vierges romanes. Vierges assises. Textes médiévaux*. Traduits par A. GUERNE et E. DE SOLMS (*Les Points cardinaux*, 4), La-Pierre-qui-Vire, 1961, p. 157-159.

56 Voir, à propos de l'utilisation de ce pigment dans la polychromie des sculptures du XII^e siècle, L. KARGÈRE, *The Use of Lapis Lazuli as a Pigment in Medieval Europe*, dans *MET Objectives*, 4, 2003, p. 5-7.

57 Premier repeint.

58 Étude réalisée en 1996, lors d'un stage au département de conservation du MET à New York, sous la direction de J. Soultanian.

59 Premier et deuxième repeints du XII^e siècle.

60 Ce fond bleu a pu être agrémenté de motifs décoratifs dorés comme le montrent les restes de dorure trouvés dans le cas des deux premiers Christs cités et encore le *perizonium* bleu du Christ français (?) de Cappenberg (vers 1200), richement décoré de motifs d'animaux et de palmettes (K. ENDEMANN, *Zum Kruzifixus des ehemaligen Prämonstratenser Klosters in Cappenberg*, dans *Unter der Lupe*, Stuttgart, 2000, p. 11-35).

61 Notons que cette succession des polychromies semble aller dans le sens de la datation de vers 1160 proposée par R. Didier pour ce Christ.

62 P. TÄNGEBERG, *Mittelalterliche Holzskulpturen* [n. 49], p. 90, a souligné, dans les exemples suédois, que deux grands styles de polychromie coexistent au XII^e et au début du XIII^e siècle, l'un « doré », l'autre « coloré ». Pour un bel exemple de ce dernier mode de faire, cf. U. PLAHTER, *The Capital-Lion from Vossestrand in Norway. An Investigation of the Polychromy*, dans *Pigments et colorants, de l'antiquité et du moyen âge. Teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques. Colloque international, Orléans,* [*1988*], Paris, 1990, p. 273-281.

63 BLINDHEIM, *Painted Wooden Sculpture* [n. 37], p. 50 et 98.

64 TÅNGERBERG, *The Crucifix from Hemse* [n. 45].

49 P. TÅNGEBERG, *Mittelalterliche Holzskulpturen und Altarschreine in Schweden. Studien zu Form, Material und Technik* (*Mittelalterliche Plastik in Schweden*), Stockholm, 1986.

50 PHILIPPOT, *Jalons* [n. 46], p. 23.

51 H. CLAUSSEN, K. ENDEMANN, *Zur Restaurierung der Paderborner Imad-Madonna*, in *Westfalen*, 48, 1970, p. 79-125.

52 Deze imitaties van rijke, gekleurde stoffen vindt men ook terug in Italië, op het eind van de 12de en in de 13de eeuw, bijvoorbeeld op de drie gepolychromeerde kruisbeelden die bewaard worden in het Dommuseum van Arezzo, zie A.M. MAETZKE, *I tre Crocifissi medievali della cattedrale di Arezzo*, in *La Belleza del Sacro. Sculture medievali policrome. Arezzo, settembre 2002 - febbraio 2003*, Arezzo, 2002, p. 15-26.

53 *Sedes* van Hermalle-sous-Huy (koningsgeel gewaad met rood patroon), *Sedes* van Bertem (koningsgeel gewaad en witte mantel), *Sedes* van Rarogne, afkomstig uit het Zwitserse Valais, rond 1170, in het museum van Zurich (koningsgeel gewaad met rood patroon). Op het niveau van de eerste overschildering, die gedateerd wordt in de 12de eeuw, is de mantel van het Kind van de *Sedes* van Hermalle koningsgeel met daarop een glacis of een vernis.

54 In verband hiermee, zie SERCK-DEWAIDE, *Les Sedes* [n. 41], p. 65-66.

del Duomo (or et argent)[65]. L'imitation de l'or sur les vêtements par l'intermédiaire d'une feuille métallique blanche recouverte de glacis jaune de type vernis coloré est décrite dans plusieurs traités médiévaux[66], dont le célèbre *Diversum Artium Schedula* du moine Théophile[67], mais tous se réfèrent à l'étain et non à l'argent, pourtant plus couramment rencontré sur les polychromies malgré sa forte tendance à l'oxydation. Cette technique devient courante au XIII^e^ siècle[68], période au cours de laquelle elle peut, dans certains cas, s'expliquer par un souci d'économie. Par contre, en ce qui concerne la fin du XII^e^ siècle, elle apparaît sur des œuvres importantes à propos desquelles une autre explication a été avancée[69] : elle permet d'obtenir une « dorure » plus picturale dont l'éclat limité ne compromet pas la conception romane du volume en un bloc impénétrable.

En conclusion, malgré le peu de polychromie conservée sur le Christ de Hollogne, la comparaison avec les témoins existants permet à la fois d'étayer sa datation stylistique vers 1160-1180 et de joindre cette œuvre aux rares exemples de polychromie conservés pour cette période.

soleil ! oui vêtue de lumière comme d'un manteau […] Car ce soleil c'est le Christ […] Tu l'enveloppes, et tu es revêtue de lui. Tu l'enveloppes de la substance de ta chair, et il te revêt de sa gloire royale. Tu entoures le soleil d'une nuée, et toi-même tu es enveloppée de soleil »[55].

Wat de iconografie van de kruisiging betreft, lijkt men in de 12de eeuw, afgaand op de weinige bewaarde voorbeelden, ervan gehouden te hebben de kleren van Christus te bedekken met lapis lazuli[56], met een zoom voorzien van een gouden borduursel, zoals bij het *colobium* van de Christusbeelden van Tancrémont[57], van de *Volto Santo* in het Metropolitan Museum in New York (inv. 47.100.54)[58], en van die van Borgo San Sepolcro[59], alsook bij het *perizonium* van de Christus van Vorst[60]. De opeenvolging van de verschillende lagen polychromie op dit laatste beeld blijken bijzonder interessant want het *perizonium*, dat oorspronkelijk blauw was, is volledig bedekt met een doorzichtig geel glacis aangebracht op goudfolie tijdens de eerste overschildering, die gedateerd wordt op het einde van de 12de of aan het begin van de 13de eeuw[61]. Vanaf het laatste derde van de 12de eeuw daarentegen, worden de voorbeelden van een verguld *perizonium* of van een *perizonium* dat verguld toont, talrijker[62]: in Duitsland de Christus van Frauenberg en die van Forstenried (zilver + glacis); in Zweden, de

65 M. BURRESI, A. CALECA, *Sacre Passioni: il Cristo deposto del duomo di Pisa e le deposizioni di Volterra, Viscopisano e San Miniato*, dans *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, Pise, 2001, p. 24-43, p. 26.

66 Chr. MERZENICH, *Dorature e policromie delle parti architettoniche nelle tavole d'altare toscane fra Trecento e Quattrocento*, dans *Kermes*, 26, 1996, p. 51-68, p. 59-60.

67 THÉOPHILE, *Essai sur divers arts*, publié par le C^te^ Charles DE L'ESCALOPIER, Paris, 1843, livre I^er^, chapitre XXVI, *De modo colorandi tabulas stagneas tenuatas, ut tanquam deauratae videantur* […] (« De la manière de colorier les feuilles d'étain en sorte qu'elles paraissent dorées »), p. 44-45. Il y explique comment on enduit les feuilles d'étain d'un mélange préalablement chauffé d'huile de lin et de gomme arabique, appelé vernis-colle. Une fois séchées au soleil, les feuilles sont trempées dans une macération tiède de vieux vin ou de bière, de sciure de bois pourri et de safran, jusqu'à ce qu'elles prennent la couleur de l'or. Après les avoir enduites d'une nouvelle couche de vernis-colle, les feuilles peuvent être appliquées à l'aide de colle de peau.

68 Dans le cas des saints évêques de Hour (Namur, Musée des Arts anciens du Namurois) et de Schreunhoven (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire) ainsi que des *Sedes Sapientiae* de Hal, de Vilvorde et de la Gleize (Liège Musée d'Art religieux et d'Art mosan).

69 E. WILLEMSEN, P. HILGER, *Farbige Bildwerke des Mittelalters im Rheinland*, Düsseldorf, 1967, p. 28 ; PHILIPPOT, *Jalons* [n. 46], p. 27.

55 Uittreksel uit de preek van de heilige Bernardus *Mulier amicta Sole* voor de Octaaf van Maria Ten hemel Opneming, § 2, 3 en 5: cf. *Vierges romanes. Vierges assises. Textes médiévaux*. Vertaald door A. GUERNE en E. DE SOLMS (*Les Points cardinaux*, 4), La-Pierre-qui-Vire, 1961, p. 157-159.

56 Zie, over het gebruik van dit pigment in de polychromie van de 12de-eeuwse beeldhouwkunst, L. KARGÈRE, *The Use of Lapis Lazuli as a Pigment in Medieval Europe*, in *MET Objectives*, 4, 2003, p. 5-7.

57 Eerste overschildering.

58 Studie uitgevoerd in 1996, tijdens een stage op het departement conservatie van het MET in New York, onder leiding van J. Soultanian.

59 Eerste en tweede overschilderingen uit de 12de eeuw.

60 Deze blauwe achtergrond kon worden versierd met vergulde decoratieve patronen zoals de overblijfselen van het verguldsel aantonen die aangetroffen zijn in het geval van de eerste twee genoemde Christusbeelden en ook nog bij het blauwe *perizonium* van de Franse (?) Christus van Cappenberg (rond 1200), dat rijkelijk versierd is met dierenmotieven en palmetten (K. ENDEMANN, *Zum Kruzifixus des ehemaligen Prämonstratenser Klosters in Cappenberg*, in *Unter der Lupe*, Stuttgart, 2000, p. 11-35).

61 We merken op dat de opeenvolging van de polychromielagen in de richting lijkt te gaan van de datering rond 1160 die R. Didier voor deze Christus voorstelde.

62 P. TÄNGEBERG, *Mittelalterliche Holzskulpturen* [n. 49], p. 90, heeft in de Zweedse voorbeelden benadrukt dat er twee grote stijlen naast elkaar bestaan in de polychromie van de 12de en het begin van de 13de eeuw, de ene "verguld", de andere "gekleurd". Een mooi voorbeeld van deze laatste werkwijze, cf. U. PLAHTER, *The Capital-Lion from Vossestrand in Norway. An Investigation of the Polychromy*, in *Pigments et colorants, de l'antiquité et du moyen âge. Teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques. Colloque international, Orléans,* [*1988*], Parijs, 1990, p. 273-281.

KN 2884

10. Christ de Hollogne-sur-Geer, dos, après restauration.
Christusbeeld van Hollogne-sur-Geer, rugzijde, na restauratie.

N 9620

11. Mortaise creusée dans l'épaule gauche pour la fixation du bras.
Pengat in de linkerschouder voor het bevestigen van de linkerarm.

Christus van Horg (tinfolie + glacis)[63] en die van Hemse (goudfolie)[64]; de Franse Christus uit de kathedraal van Pisa, die zich nu in het Dommuseum bevindt (goud en zilver)[65]. Het imiteren van goud op de kledij door middel van een witte metaalfolie bedekt met een geel glacis van het type gekleurde vernis, wordt beschreven in meerdere middeleeuwse traktaten[66], waaronder het beroemde *Diversum Artium Schedula* van de monnik Theophilus[67]. Alle verwijzen echter naar tin en niet naar zilver, dat nochtans frequenter wordt aangetroffen op de polychromie ondanks zijn sterke neiging tot oxidatie. Deze techniek wordt gebruikelijk in de 13de eeuw[68], een periode waarin ze in bepaalde gevallen kan verklaard worden uit economische overweging. Wat betreft het einde van de 12de eeuw daarentegen, verschijnt deze techniek bij belangrijke werken waarbij een andere verklaring naar voren is geschoven[69]: ze laat toe een meer schilderachtige "vergulding" te bekomen waarvan de beperkte schittering niet afdoet aan de romaanse opvatting van het volume als een ondoordringbaar blok.

Tenslotte laat de vergelijking met de bestaande getuigen, ondanks de weinige overblijfselen van de polychromie op de Christus van Hollogne toe tegelijkertijd de stilistische datering omstreeks 1160-1180 te staven en dit werk toe te voegen aan de zeldzaam bewaarde, gepolychromeerde voorbeelden uit die periode.

(uit het Frans vertaald)

63 BLINDHEIM, *Painted Wooden Sculpture* [n. 37], p. 50 en 98.
64 TÅNGERBERG, *The Crucifix from Hemse* [n. 45].
65 M. BURRESI, A. CALECA, *Sacre Passioni: il Cristo deposto del duomo di Pisa e le deposizioni di Volterra, Viscopisano e San Miniato*, dans *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, Pisa, 2001, p. 24-43, p. 26.
66 Chr. MERZENICH, *Dorature e policromie delle parti architettoniche nelle tavole d'altare toscane fra Trecento e Quattrocento*, in *Kermes*, 26, 1996, p. 51-68, p. 59-60.
67 THÉOPHILE, *Essai sur divers arts*, gepubliceerd door graaf Charles DE L'ESCALOPIER, Parijs, 1843, eerste boek, hoofdstuk XXVI, *De modo colorandi tabulas stagneas tenuatas, ut tanquam deauratae videantur* […] (« Over de manier van het kleuren van tinfolie zodat ze verguld lijkt »), p. 44-45. Hij legt erin uit hoe men de tinfolie insmeert met een voordien verwarmd mengsel van lijnolie en Arabische gom, dat lijmvernis wordt genoemd. Wanneer ze in de zon gedroogd zijn, worden de stukjes metaalfolie geweekt in een lauw aftreksel van oude wijn of bier, zaagsel van verrot hout en safraan totdat ze de kleur van goud aannemen. Nadat ze met een nieuwe laag lijmvernis ingesmeerd zijn, kunnen de plaatjes aangebracht worden met behulp van dierlijke lijm.
68 In het geval van de heilige bisschoppen van Hour (Namen, Musée des Arts anciens du Namurois) en van Schreunhoven (Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis), alsook de *Sedes Sapientiae* van Halle, Vilvoorde en La Gleize (Luik, Musée d'Art religieux et d'Art mosan).
69 E. WILLEMSEN, P. HILGER, *Farbige Bildwerke des Mittelalters im Rheinland*, Düsseldorf, 1967, p. 28; PHILIPPOT, *Jalons* [n. 46], p. 27.

OBSERVATIONS ET TRAITEMENT

Simonne VERFAILLE

Composition de la sculpture et analyse matérielle

La hauteur totale du Christ atteint 190 cm. Son envergure actuelle, 168 cm, ne correspond plus aux dimensions originales, vu la modification apportée à l'attache des bras. Il en est de même pour la croix, haute de 220 cm et large de 183 cm, dont les extrémités ont été raccourcies.

Le corps, taillé dans un seul bloc avec le *suppedaneum*, et les bras, réalisés à part, sont en peuplier. Le dos a été fortement évidé à l'aide d'un ciseau à bois (fig. 10). Les bras ont été rattachés au corps au moyen de tenons larges et plats insérés dans les mortaises creusées à cet effet dans les bras (fig. 11) et maintenus par de longues chevilles (fig. 12). Sans doute recourut-on également à des chevilles semblables pour fixer la statue sur

12. Les bras détachés du corps, en cours de traitement.
De armen losgemaakt van het lichaam, tijdens de behandeling.

WAARNEMINGEN EN BEHANDELING

Simonne VERFAILLE

Samenstelling van het beeld en onderzoek van de drager

De totale hoogte van het Christusbeeld bedraagt 190 cm. Zijn huidige spanwijdte, 168 cm, komt niet meer overeen met de oorspronkelijke afmetingen, door de wijziging die werd aangebracht aan de aanhechting van de armen. Hetzelfde geldt voor het kruis, dat 220 cm hoog en 183 cm breed is en waarvan de uiteinden ingekort werden.

Het lichaam, dat samen met het *suppedaneum* uit één blok gesneden is, en de afzonderlijk vervaardigde armen, zijn in populierenhout. De rug is met behulp van een houtbeitel sterk uitgehold (fig. 10). De armen zijn aan het lichaam vastgemaakt door middel van brede, platte pennen die aangebracht zijn in pengaten die daarvoor in de armholten uitgespaard werden (fig. 11). Ze worden op hun plaats gehouden door lange, ronde pennen (fig. 12). Waarschijnlijk dienden gelijkaardige pennen om het beeld aan het oorspronkelijk kruis te bevestigen. In elke hand zitten er namelijk twee gaten; één voor de pennen en één voor de spijkers.

Het oorspronkelijk kruis is verdwenen. Het huidige (fig. 13) eikenhouten exemplaar is door middel van dendrochronologie rond 1512 gedateerd[70] en bestaat uit twee op dosse gezaagde planken. Om ze in elkaar te laten passen, werden in het midden van de horizontale balk en in het bovenste deel van de verticale balk twee rechthoekige inkepingen gemaakt. Op die plaats worden ze samengehouden door vijf bouten die geplaatst zijn als de vijf ogen van een dobbelsteen: één in elke hoek en één in het midden (fig. 14). Er werden vervolgens verschillende metalen krammen op het kruis bevestigd om het te kunnen ophangen.

Het lijkt erop dat de oorspronkelijke positie van de armen gewijzigd werd bij het vervangen van het kruis. Ten gevolge van hun inkorting ontstond er een opening tussen de armen en het lichaam: deze werd aan de linkerkant gedicht met behulp van hennepvezels en aan de rechterkant door middel van een houten spie. Daardoor werd de rechterarm langer dan de linker (fig. 1).

De doornenkroon (die niet origineel is) bestaat uit ineengestrengelde plantaardige vezels waarin puntige houten naalden zijn aangebracht (fig. 15). Hij is met spijkers op het hoofd van de Christus vastgemaakt en wordt gedeeltelijk bedekt door een stuk linnen, dat waarschijnlijk is toegevoegd bij het aanbrengen van de eerste overschildering.

[70] Verslag door J. Vynckier (2L47-86/3420, 28/03/1989).

la croix originale. Chaque main est percée de deux trous, destinés à recevoir l'un les chevilles, l'autre les clous. La croix originale a disparu ; l'actuelle (fig. 13), en chêne et datée par dendrochronologie des environs de 1512[70], est formée de deux planches sciées sur dosse. Afin de les solidariser, deux entailles rectangulaires ont été creusées au milieu de la poutre horizontale et dans la partie supérieure de la poutre verticale ; placés en quinconce, à chaque coin et au centre, cinq chevilles assurent cet assemblage (fig. 14). Divers crampons métalliques ont été fixés par la suite à la croix pour en assurer la suspension.

Il semble bien que la position originale des bras a été modifiée lors du remplacement de la croix. Suite à leur raccourcissement, il se créa un espace entre ceux-ci et le corps : il a été obturé, à gauche à l'aide de fibres de chanvre, à droite au moyen d'un ajout en bois, ce qui explique pourquoi le bras droit était plus long que le gauche (fig. 1).

La couronne d'épines (qui n'est pas originale) est formée de torsades végétales dans lesquelles sont insérées des aiguilles de bois pointues (fig. 15). Des clous la maintiennent sur la tête du Christ. Un morceau de lin recouvre en partie la couronne, vraisemblablement ajoutée lors de la pose du premier repeint.

70 Rapport de J. Vynckier (2L47-86/3420, 28/03/1989).

KN 2878

13. La croix, datée du début du XVI[e] siècle par dendrochronologie, après traitement, face.
Het kruis, gedateerd in het begin van de 16de eeuw a.h.v. dendrochronologie, na behandeling, voorzijde.

14. Les éléments de la croix après démontage, face et revers.
De onderdelen van het kruis na demontage, voorzijde en rugzijde.

KN 2897

15. La couronne d'épines, ajout du XVI^e siècle (?), après traitement.
De doornenkroon, toevoegsel uit de 16de eeuw (?), na behandeling.

État de conservation

Dégâts à la sculpture

La sculpture est attaquée par des xylophages. Les bras, les mains et le côté droit du *perizonium* sont particulièrement atteints. La sculpture a apparemment séjourné un certain temps dans un grenier, en tout cas dans un environnement sombre et soumis aux variations d'humidité. Comme c'est souvent le cas, des restes d'insectes ont été trouvés entre les couches de polychromie et sur les couches de préparation.

La main droite est presque entièrement brisée en deux morceaux dans sa largeur, au-dessus des doigts.

La main gauche présente une fissure horizontale ; le pouce, qui avait disparu, a été renouvelé en mastic solide lors d'une restauration au cours du XX^e siècle. Le gros orteil du pied gauche a également disparu. De part et d'autre, les flancs sont percés d'un trou d'origine accidentelle. Ces divers dégâts ne sont pas récents. À l'intérieur des trous, on distingue d'ailleurs des restes de colle durcie, résidus d'un comblement antérieur.

Dégâts à la polychromie

Le dernier repeint présentait de grandes et de petites lacunes, qui atteignaient le bois, au visage, sur le torse et sur la partie gauche du *perizonium*. On observait de nombreux soulèvements sur toute la surface. Les couches sous-jacentes étaient bien plus endommagées : de certaines, seuls des îlots ont été retrouvés. Pour dissimuler de profondes lacunes, des marouflages locaux ont été réalisés avant l'application de certains des repeints.

Staat van conservatie

Beschadigingen aan de drager

Het beeldhouwwerk is aangetast door houtworm. Het meest beschadigd zijn de armen, de handen en de rechterzijde van het *perizonium*. Het beeld heeft blijkbaar een tijdje op een zolder doorgebracht. Het moet in elk geval in een donkere omgeving gelegen hebben, onderhevig aan een wisselende vochtigheidsgraad. Zoals dikwijls het geval is, zijn er overblijfselen van insekten gevonden tussen de lagen polychromie en op de preparatielaag.

De rechterhand is in de breedte, boven de vingers, bijna helemaal in twee stukken gebroken.

De linkerhand vertoont een horizontale barst; de duim, die verdwenen was, werd vervangen door een stevige kit tijdens een restauratie in de loop van de 20ste eeuw. Ook de grote teen van de linkervoet is verdwenen. Een groot gat, dat door een ongeluk ontstond, doorboort beide zijden van het beeld. Geen van deze beschadigingen zijn recent. Aan de binnenkant van de gaten zijn namelijk resten te zien van verharde lijm afkomstig van een oudere dichting met doek of met een ander materiaal.

Beschadigingen in de polychromie

De laatste overschildering vertoont grote en kleine lacunes, op het gezicht, de borst en het linker deel van het *perizonium,* die tot op de drager reiken. Op het hele oppervlak nemen we talrijke opstuwingen waar. De onderliggende lagen zijn nog meer beschadigd: van sommige werden slechts fragmenten teruggevonden. Om de diepe lacunes te verbergen, zijn plaatselijke marouflages uitgevoerd, alvorens bepaalde overschilderingen aan te brengen.

Onderzoek van de polychromie

In totaal werden op het beeld acht lagen polychromie gevonden, waarvan drie slechts in fragmentarische toestand.

Het Christusbeeld

Oorspronkelijke polychromie

De oudste overblijfselen, die teruggevonden zijn op het inkarnaat en het *perizonium*, behoren waarschijnlijk tot de oorspronkelijke polychromielaag die even oud is als het beeld zelf, zoals E. Mercier aantoont[71].

Op het *perizonium* werd rechtstreeks op de witte preparatielaag van gemiddelde dikte[72], een dik, geel

[71] Hierboven, p. 51.

[72] Het onderzoeken van de doorsnede van deze zilverlaag onder zichtbaar en ultraviolet licht toont dat het metalen plaatje direct op de preparatielaag rust, zonder tussenlaag. De SEM-EDX analyse, uitgevoerd door J. Sanyova heeft de aanwezigheid van een zilverfolie van 1 µm dik bevestigd. Gezien de weinige, bewaarde resten van de polychromie, is er geen geel glacis verwijderd om een HPLC analyse uit te voeren. De SEM-EDX analyse laat immers toe vast te stellen dat er geen enkele korrel lak zichtbaar is. Er is ook geen aluminium aanwezig, maar de kleine hoeveelheid calcium sluit de aanwezigheid van lak niet volledig uit. De meest waarschijnlijke hypothese blijft echter die van een gekleurde vernis.

Étude des polychromies

Au total, huit polychromies ont été décelées, dont trois conservées de façon fragmentaire seulement.

Le Christ

Polychromie originale

Les fragments les plus anciens, trouvés sur les carnations et sur le *perizonium*, appartiennent vraisemblablement à la polychromie originale contemporaine de la réalisation de la sculpture, comme l'indique E. Mercier[71].

Sur le *perizonium*, un épais glacis jaune a été appliqué sur une feuille d'argent posée directement sur la couche de préparation blanche d'épaisseur moyenne[72]. Sur le bras droit, sous le morceau de toile détaché du premier repeint, on distingue des carnations rose pâle[73] et de fines gouttes de sang. Malgré les maigres restes de ces deux témoins de la première couche, leur surface lisse et égale atteste leur belle qualité.

Premier repeint

Cette intervention semble avoir eu lieu au moment du remplacement de la croix, que l'on peut dater du début du XVI^e^ siècle en se fondant sur les résultats de l'étude dendrochronologique[74]. On notera l'importance du laps de temps qui sépare ces deux opérations.

La polychromie devient plus réaliste par la présence de touches vertes qui refroidissent la couleur des chairs. La poitrine et, sans doute, les côtes également ont été accentuées par des ombres vertes. Les cheveux sont brun rouge. Aucun repeint contemporain n'a été observé sur le *perizonium*. Cette polychromie a été appliquée sur une préparation blanche, recouverte d'une fine couche d'isolation jaune transparente, sous laquelle on trouve du lin, du côté gauche du torse comme du *perizonium*.

Deuxième repeint

Les carnations sont maintenant beige et les gouttes de sang rouge foncé, des couleurs plus chaudes. Le torse est accentué par des ombres d'un vert transparent rehaussé de brun, et tel était sans doute le cas des côtes. Les cheveux aussi sont bruns. Le *perizonium* porte une dorure mate sur mixtion et est bordé d'une double lisière de laque rouge. Sur le devant de la ceinture, un motif floral trilobé a été dessiné, également en laque

[71] Ci-dessus, p. 50.

[72] L'observation de la coupe de cette argenture sous lumière visible et ultraviolette montre que la feuille métallique repose directement sur la préparation, sans couche intermédiaire. L'analyse par SEM-EDX réalisée par J. Sanyova a confirmé la présence d'une feuille d'argent de 1 µm d'épaisseur. Compte tenu du peu de restes de polychromie conservés, il n'a pas été effectué de prélèvement de glacis jaune en vue d'une analyse par HPLC. L'analyse par SEM-EDX permet toutefois de constater qu'aucun grain de laque n'est visible. Il n'y a pas non plus d'aluminium, mais la faible quantité de calcium n'exclut pas définitivement la présence de laque. L'hypothèse la plus probable reste néanmoins celle d'un vernis coloré.

[73] L'analyse par SEM-EDX a montré la présence de grains de vermillon dans une couche de blanc de plomb (J. Sanyova).

[74] Ci-dessus, n. 70.

glacis aangebracht op een zilverfolie. Onder het losgekomen stuk doek van de eerste overschildering, onderscheidt men op de rechterarm een lichtroze[73] inkarnaat en fijne bloeddruppels. Ondanks het weinige dat ervan overblijft, getuigt het gladde en egale oppervlak van een mooie kwaliteit.

Eerste interventie

Deze tussenkomst lijkt zich te hebben voorgedaan op het moment dat men het kruis heeft vervangen. Men kan ze op basis van de resultaten van de dendrochronologie[74] dateren in het begin van de 16de eeuw. We wijzen op het belang van de tijdsspanne tussen beide handelingen.

De polychromie oogt realistischer door de aanwezigheid van groene schakeringen die de vleeskleur koeler maken. De borstkas en ongetwijfeld ook de ribben werden benadrukt door groene schaduwen. De haarpartij heeft een bruinrode kleur. Geen enkele overeenkomstige overschildering werd op het *perizonium* aangetroffen. Deze polychromie werd aangebracht op een witte preparatielaag bedekt met een doorzichtige gele, dunne isolatielaag, waaronder men zowel aan de linkerkant van de torso als aan het *perizonium*, vlas aantreft.

Tweede interventie

Het inkarnaat is deze keer beige en de bloeddruppels donkerrood; de kleuren zijn warmer. De torso wordt benadrukt door schaduwen van een doorzichtig groene kleur, waarop bruin is aangebracht, zoals zonder twijfel ook het geval was bij de ribben. De haren zijn ook bruin. Het *perizonium* heeft een matvergulding op mixtion en is afgezoomd met een dubbele boord van rode lak. Vooraan op de ceintuur werd, eveneens in rode lak, een drielobbig bloemmotief getekend. De omslag van de plooien is mat helrood. Er werd geen preparatielaag aangetroffen.

Derde interventie

De staat van deze laag polychromie is bijzonder onvolledig. Op de linkerzijde van het *perizonium* ziet men een stuk matvergulding met een zwart motief, maar er is te weinig van overgebleven om het te proberen vervolledigen.

Vierde interventie

Deze overschildering is de laag die werd blootgelegd omdat ze het best bewaard gebleven is (fig. 2, 16-17). Door vergelijking kunnen we ze in de 18de eeuw situeren.

Het inkarnaat is volledig in bleek roze, met blauwe schakeringen op de wangen, de oksels, de onderbuik en de wreef. De ogen, waarvan hun blik naar beneden gericht is, worden weergegeven door twee gebogen,

[73] De analyse door SEM-EDX heeft de aanwezigheid van vermiljoenkleurige korrels in een laag loodwit aangetoond (J. Sanyova).

[74] Hierboven, n. 70.

KN 2880

16. Le *Christ en croix*, après traitement : vue de trois quarts.
Christus aan het kruis, *na behandeling: driekwart aanzicht*.

KN 2882

17. Le *Christ en croix*, après traitement : vue de profil.
Christus aan het kruis, *na behandeling: zijaanzicht*.

KN 2890

18. Le torse du Christ, après traitement.
De torso van Christus, na behandeling.

rouge. Le revers des plis est rouge vif mat. Aucune couche de préparation n'a été observée.

Troisième repeint

Cet état de polychromie est particulièrement lacunaire. Sur le côté gauche du *perizonium*, on remarque un lambeau de dorure mate avec un motif noir, mais il n'en subsiste pas assez pour que l'on ose tenter de le reconstituer.

Quatrième repeint

C'est ce quatrième repeint qui a été mis à nu, étant donné son meilleur état de conservation (fig. 2, 16-17). Par comparaison, on pourrait l'attribuer au XVIII[e] siècle.

Les carnations sont entièrement d'un rose pâle, avec des touches bleues sur les joues, les aisselles, le bas du ventre, et le cou-de-pied. Les yeux, au regard tourné vers le bas, sont rendus par deux lignes arquées noires entourant le globe oculaire entièrement noir, dépourvu de pupille. Sur le visage, le cou, le torse (fig. 18), les bras et les pieds ruissellent en abondance de longues gouttes de sang d'un rouge vif mat. Tout comme la marque du coup de lance dessinée sur le flanc gauche, ces gouttes sont soulignées de laque rouge (fig. 17). Sur les pieds, les clous sont rendus en trompe-l'œil (fig. 19). Les cheveux et la barbe sont bruns, avec des nuances brun foncé. Le *perizonium* est blanc, la ceinture bleue, ornée de motifs floraux, et bordée d'un large liseré doré mat et d'une étroite bande noire. Les fleurs, dessinées en réserve dans un losange, sont constituées de petits pétales cernés de noir sur fond de dorure mate, disposés autour d'un cœur rond. Celles qui décorent le *perizonium* lui-même ont des ombres grises (fig. 16-17). Cette polychromie repose sur une couche de fond rose vif, par-dessus la préparation de craie et de colle.

Cinquième repeint

Les carnations sont rose vif, parsemées de fines gouttes de sang rouge vif. Les cheveux sont noirs. L'intérieur des plis du *perizonium* bleu clair est rehaussé de bleu turquoise.

zwarte lijnen die de volledig zwarte oogbollen zonder pupil omgeven. Over het gezicht, de hals, de torso (fig. 18), de armen en de voeten vloeien overvloedig bloeddruppels van een matte helrode kleur. Net als de wonde van de lanssteek in de linkerzijde, worden deze bloeddruppels benadrukt met rode lak (fig. 17). Op de voeten worden de spijkers weergegeven in trompe-l'oeil (fig. 19). Het haar en de baard zijn bruin, met donkerbruine schakering. Het *perizonium* is wit, de ceintuur is blauw, versierd met bloemmotieven en afgezoomd met een brede sierboord van matvergulding met een smalle zwarte boord. De bloemen zijn weergegeven met zwarte niet gevulde ronde blaadjes die op een vergulde ruitvorm van matvergulding geschilderd zijn en rondom een rond hart geplaatst zijn. Deze die het *perizonium* versieren, hebben grijze schaduwen (fig. 16-17). Deze polychromie rust op een helderroze grondlaag, die zich op de preparatielaag, bestaande uit krijt en lijm, bevindt.

Vijfde interventie

Het inkarnaat is helroze met lange, helrode bloeddruppels. Het haar heeft een zwarte kleur. Het *perizonium* is lichtblauw met een schakering van turkoois aan de binnenkant van de plooien.

19. Les pieds sanguinolents et les clous peints en trompe-l'œil, en cours de traitement.
De bloedende voeten en de in trompe-l'œil geschilderde spijkers, tijdens de behandeling.

G 2801

20. Le Christ, avant traitement.
Het Christusbeeld, vóór behandeling.

G 2802

21. Visage du Christ, avant traitement.
Gelaat van Christus, vóór behandeling.

Sixième repeint

Sur les carnations gris clair glissent de longues gouttes de sang rouge vif. Le *perizonium*, bordé de noir, est également gris clair, tout comme la couche de préparation. Les cheveux sont brun clair.

Septième repeint

La dernière polychromie, réalisée au siècle dernier, est de mauvaise qualité et son aspect esthétique laisse par conséquent bien à désirer (fig. 20). La couleur a été appliquée en couche épaisse par de grossiers coups de pinceau, alourdissant l'ensemble. Sur le visage et sur le cou, les carnations jaune clair ont été patinées de gris. Une ombre grise, qui en accentue la profondeur, creuse les yeux dont la paupière close est dessinée par une ligne noire arquée. La chevelure, la barbe et les sourcils sont noirs, parsemés de petites gouttes de sang rouge foncé (fig. 21), que l'on retrouve sur les mains aussi. Le *perizonium* est blanc, la couronne d'épines verte. La préparation est jaunâtre.

Lors de cette opération, le Christ n'a pas été détaché et la couronne n'a pas été ôtée, comme en témoignent les zones non repeintes (là où les mains, le corps et le *suppedaneum* sont au contact de la croix), et les traces du vert de la couronne qui maculent les cheveux.

La croix

Nous inférons de nos observations que la croix actuelle est contemporaine du premier repeint de la statue du Christ, que nous situons au XVI^e^ siècle.

Partout où la statue touche la croix, derrière les mains, à la jonction des deux planches, dans la partie inférieure de la hampe et derrière le *suppedaneum*, des restes de la polychromie originale de la croix sont conservés (fig. 13-14). Vert mat, avec par-dessus une couche transparente de même teinte (glacis ?), elle est cernée d'une double bordure noire enserrant une bande rouge vif. L'intersection des bras est soulignée par un motif noir très lacunaire, ce qui en interdit toute identification. La polychromie a été apposée sur une préparation blanche reposant sur des morceaux de lin, identiques à ceux dont on note la présence sur la statue et qui, de surcroît, paraissent bien appartenir au même morceau de toile.

Il n'a pas été possible de distinguer l'existence de modifications intermédiaires avant l'intervention du siècle dernier (septième repeint de la statue), lorsque la croix fut peinte en noir.

La couronne d'épines

La couronne (fig. 15) est partiellement recouverte d'un morceau de lin. On a décelé sept ou huit polychromies, sans toutefois être à même de décider avec certitude si certaines des couches ne relèvent pas d'une seule et unique intervention ; il n'a pas été possible non plus d'arrêter dans quelle mesure se correspondaient les polychromies successives observées sur la statue et sur la couronne.

Zesde interventie

Op het lichtgrijze inkarnaat glijden lange, helrode bloeddruppels naar beneden. Het *perizonium*, dat afgeboord is met zwart, heeft eveneens een lichtgrijze kleur, net zoals de preparatielaag. De haren zijn lichtbruin geschilderd.

Zevende interventie

De laatste laag polychromie, die uitgevoerd werd in de vorige eeuw, is van slechte kwaliteit en zijn esthetische aanblik laat bijgevolg te wensen over (fig. 20). De verf is dik opgestreken en met grove penseelstreken, die het geheel verzwaren. Op het gezicht en in de hals, werd de lichtgele huidskleur gepatineerd met grijs. Een grijze schaduw, die de diepte benadrukt, holt de ogen, waarvan het gesloten ooglid door een zwarte, gebogen lijn getekend wordt, uit. Het haar, de baard en de wenkbrauwen zijn zwart waarin korte, donkerrode bloeddruppels te zien zijn die ook op de handen terug te vinden zijn (fig. 21). Het *perizonium* is wit, de kroon heeft groene doornen. De preparatielaag is geelachtig.

Tijdens deze werken werd het Christusbeeld niet losgemaakt en ook de doornenkroon werd niet verwijderd, zoals de zones die niet opnieuw beschilderd zijn, aantonen: daar waar de handen, het lichaam en het *suppedaneum* in contact staan met het kruis en op het haar, waar groene sporen achtergebleven zijn.

Het kruis

Uit onze waarnemingen leiden we af dat het huidige kruis uit de periode van de eerste overschildering van het beeld van Christus stamt, wat we in de 16de eeuw situeren.

Overal waar het beeld het kruis raakt, zijn overblijfselen van de oorspronkelijke polychromie van het kruis bewaard: achter de handen, bij de verbinding van de twee planken, in het onderste deel van de verticale plank en achter het *suppedaneum* (fig. 13-14). Het is matgroen, met erboven een doorzichtige laag van dezelfde tint (glacis?) en omlijst met een rand die bestaat uit twee zwarte lijnen met daartussen een brede helrode band. De kruising van de twee armen wordt benadrukt door een zeer onvolledig, zwart patroon, wat de identificatie ervan verhindert. De polychromie werd aangebracht op een witte preparatielaag die rust op stukken vlas die dezelfde zijn als het vlas dat we op het beeld aantreffen. Het gaat bovendien waarschijnlijk om stukken van hetzelfde doek.

Het was niet mogelijk het bestaan van tussentijdse wijzigingen, die vóór de tussenkomst in de vorige eeuw (zevende overschildering van het beeld) aangebracht werden, toen het kruis in het zwart werd geschilderd, te achterhalen.

De doornenkroon

De kroon (fig. 15) is gedeeltelijk bedekt met een stuk linnen. We hebben zeven of acht overschilderingen

La première couche consiste en un glacis vert, qui paraît semblable aux ombres vertes dessinées sur le torse du Christ lors du premier repeint. Le deuxième est d'un gris bleu granuleux. Suivent deux couches vert clair, qu'il est difficile de différencier.

Vient alors une couche constituée d'une mixtion ocre, base d'une dorure mate. Cette couche pourrait peut-être correspondre au deuxième ou au troisième repeint de la statue, lorsque le *perizonium* était recouvert d'or mat, rehaussé d'un motif ici rouge, là noir.

Par-dessus une mixtion orange en deux couches, on observe une couche verte sur du rose vif, qui paraît identique à la sous-couche du quatrième repeint, situé au XVIII^e siècle. S'y superpose une couche transparente brune, qui fait penser à une résine. Enfin, la surface actuelle est vert mat.

Traitement

L'ensemble a été soumis à un gazage insecticide au bromure de méthyle.

La polychromie qui se détachait a été fixée, de même que la toile au bras droit. Par endroits, les morceaux fortement vermoulus ont été renforcés au moyen de Paraloïd B 72 à 10 % dans le paraxylène. Les fentes présentes dans les deux mains ont été mastiquées et la mauvaise restauration du pouce de la main gauche a été supprimée. La polychromie du XVIII^e siècle a été dégagée, à l'aide de solvant puis à sec.

La pièce ajoutée entre le bras droit et le corps a été éliminé, les bras ont été rattachés, et les planches formant la croix, nouvellement jointes. Des trous dérangeants qui affectaient tant la sculpture que la polychromie ont été bouchés et retouchés.

(traduit du néerlandais)

aangetroffen, zonder nochtans in staat te zijn met zekerheid te beslissen of bepaalde lagen niet voortkomen uit één enkele tussenkomst; het was evenmin mogelijk te beslissen in welke mate de opeenvolgende beschilderingen van het beeld aan die van de kroon beantwoorden.

De eerste laag bestaat uit een groene glacis, die gelijkaardig lijkt aan de groene schaduwen die bij de eerste overschildering op de tors van Christus getekend zijn. De tweede laag is blauwgrijs en korrelig. Er volgen twee lichtgroene lagen, die moeilijk van elkaar te onderscheiden zijn.

Daarna komt een laag die bestaat uit een okerkleurig mixtion, dat de basis vormt voor een matvergulding. Deze laag zou misschien overeen kunnen komen met de tweede of de derde overschildering van het beeld, toen het *perizonium* bedekt werd met een matte goudkleur met daarop een afwisselend rood of zwart patroon.

Daarboven bevinden zich twee lagen oranjeachtige mixtion. We zien ook een groene laag bovenop een helroze laag, die identiek lijkt te zijn aan de onderlaag van de vierde overschildering, die we in de 18de eeuw situeren. Daarop ligt een doorschijnende, bruine laag, die doet denken aan een harslaag. De huidige oppervlakte, tot slot, is matgroen.

Behandeling

Het geheel werd met gas (methylbromide) behandeld tegen insecten.

De losgekomen polychromie werd gehecht, net als het doek aan de rechterarm. Op verschillende plaatsen werd het sterk vermolmde hout verstevigd met Paraloid B 72 voor 10 % opgelost in paraxyleen. De barsten die op beide handen aanwezig waren, werden gekit en de slechte restauratie van de linkerduim werd verwijderd. De polychromie uit de 18de eeuw werd blootgelegd met behulp van oplosmiddel en daarna droog.

De spie tussen de rechterarm en het lichaam werd eveneens verwijderd en de armen werden weer aan het corpus gezet. De planken van het kruis werden opnieuw aan elkaar gehecht. Storende gaten, zowel in het beeld als in de polychromie werden gedicht en bijgewerkt.

LA *SAINTE ANNE TRINITAIRE* DE NEERLANDEN

HISTOIRE ET DESCRIPTION

Dominique DENEFFE

Lorsqu'elle fut découverte dans le jubé de l'église Sainte-Marie Madeleine – l'ancienne église Sainte-Aldegonde – de Neerlanden (Landen), la *Sainte Anne trinitaire* était dans un piètre état (fig. 1). Elle fit l'objet, à l'IRPA, d'une étude et d'un traitement de conservation[1] (fig. 2) qui montrèrent que ce tableau du début du XV^e^ siècle était totalement surpeint, principalement au niveau du visage de Sainte Anne et des figures de la Vierge et de l'Enfant. L'enlèvement de ces surpeints constitua l'un des principaux défis de cette campagne de restauration. Elle permit de mettre au jour une peinture de grande qualité : malgré l'usure de la couche picturale originale, l'œuvre donne encore une idée de la force qui devait s'en dégager alors. Une fois restauré, le tableau fut d'abord exposé à Lisbonne et à Anvers, avant de retrouver sa place dans l'église Sainte-Marie Madeleine en 1999, où il est montré dans un endroit sécurisé, spécialement prévu pour lui[2].

Sainte Anne siège majestueusement sur un trône architecturé ménagé dans une niche à claire-voie. Le fond d'or conserve la trace de décorations en relief qui ont disparu au fil des ans. La sainte impressionne par sa taille monumentale et son manteau au drapé ample, qui couvre presque complètement la moitié inférieure du tableau. Sa tête est coiffée d'un maphorion, recouvert d'un voile double. Légèrement penchée vers l'avant, elle jette un regard sur sa fille et son petit-fils, assis sur ses genoux. La petite Marie couronnée apparaît guindée. Son manteau blanc contraste avec le rouge de celui de sa mère. L'Enfant, nu, est assis de biais sur ses genoux ; la Vierge le retient, la main passée sous son aisselle gauche. Le bras gauche se tend vers le livre posé sur le genou de

[1] Dossier IRPA 94/5501. Voir A. BERGMANS, Chr. CEULEMANS, P. VANDENBROECK, N. COART, *Paneel van Sint Anna ten Drieën in de H. Maria Magdalenakerk te Neerlanden*, dans *Ons Landens Erfdeel,* 22, n° 55, 1999, p. 23-36 (p. 26) : le tableau n'était toutefois pas tout à fait inconnu. Il avait été photographié dès 1944 par ce qui s'appelait alors le Service de la Documentation belge des Musées royaux d'Art et d'Histoire, à la demande du Commissariat général pour la Reconstruction du Pays, avant d'être répertorié dans Chr. CEULEMANS, *Fotorepertorium van het meubilair van de Belgische bedehuizen. Provincie Brabant. Kanton Landen,* Bruxelles, 1980, p. 14. Ce travail d'inventorisation n'offrait cependant aucune garantie quant à la bonne conservation de l'œuvre.

[2] *Fascinerende facetten van Vlaanderen. Over kunst en samenleving* (cat. d'exposition), Lisbonne, Centro Cultural de Belém - Anvers, Hessenhuis, 1998, p. 317, n° E7 ; BERGMANS *et al*., *Paneel* [n. 1], p. 23.

DE *HEILIGE ANNA TE DRIEËN* VAN NEERLANDEN

GESCHIEDENIS EN BESCHRIJVING

Dominique DENEFFE

De *Sint-Anna ten drieën* werd erg beschadigd in 1994 in het oksaal van de Heilige Maria Magdalenakerk – de vroegere Sint-Aldegondiskerk – te Neerlanden (Landen) ontdekt (fig. 1), waarna het voor onderzoek en restauratie naar het KIK kwam[1]. Het vroeg 15de-eeuwse schilderij bleek totaal overschilderd te zijn, vooral in het gelaat van Anna en bij Maria en het Kind. Het wegnemen van deze overschilderingen was de belangrijkste uitdaging tijdens de restauratiecampagne die in het Instituut plaatsvond. Een fijne schildering kwam aan het licht. Ondanks de slijtage van de originele picturale laag evoceert het werk nog iets van de kracht die het eertijds moet gehad hebben. Na de restauratie werd het schilderij eerst te Lissabon en Antwerpen tentoongesteld, en in 1999 in een speciaal voor het schilderstuk voorziene en beveiligde plaats in de Maria Magdalenakerk opgesteld[2].

Majestueus zit de Heilige Anna in een architecturale constructie die als een troon in een opengewerkte nis is uitgewerkt. De gouden achtergrond vertoont nog de sporen van decoraties in reliëf die in de loop der jaren verloren zijn gegaan. Anna imponeert door haar grootte en haar wijd opengespreide mantel die bijna de volledige onderhelft van het paneel vult. Haar hoofd in een hoofddoek gehuld, waarover een dubbele sluier neervalt, is lichtjes naar voren gebogen om dochter en kleinzoon die op haar schoot neerzitten, te aanschouwen. De gekroonde Maria lijkt een houterig miniatuurfiguurtje. Haar witte mantel contrasteert met het rood van die van haar moeder. Op haar beurt houdt ze het naakte Kind op de schoot. Half neergezeten wordt Hij onder de linkeroksel met de hand van zijn moeder ondersteund. Zijn linkerarm strekt Hij naar beneden uit om het boek op Anna's knie, open

[1] Dossier KIK 94/5501. Zie A. BERGMANS, Chr. CEULEMANS, P. VANDENBROECK, N. COART, *Paneel van Sint Anna ten Drieën in de H. Maria Magdalenakerk te Neerlanden*, in *Ons Landens Erfdeel,* 22, nr. 55, 1999, p. 23-36 (p. 26). Het schilderij was echter niet totaal onbekend. Het werd reeds in 1944 gefotografeerd door de toenmalige Belgische Documentatiedienst van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in opdracht van het Commissariaat Generaal voor 's Lands Wederopbouw. Het werd ook opgenomen in Chr. CEULEMANS, *Fotorepertorium van het meubilair van de Belgische bedehuizen. Provincie Brabant. Kanton Landen*, Brussel, 1980, p. 14. Deze inventarisering betekende echter geenszins een waarborg voor de goede bewaring van het werk.

[2] *Fascinerende facetten van Vlaanderen. Over kunst en samenleving* (tentoonstellingscat.), Lissabon, Centro Cultural de Belém - Antwerpen, Hessenhuis, 1998, p. 317, nr. E7; BERGMANS *et al*., *Paneel* [n. 1], p. 23.

KN 4831

1. *Sainte Anne trinitaire*, vers 1400, Neerlanden, église Sainte-Marie Madeleine. Face avant traitement.
Heilige Anna te drieën, *ca. 1400, Neerlanden, Heilige Maria Magdalenakerk. De voorzijde vóór behandeling.*

sainte Anne, qu'il entrouvre. Dans l'une des arcades latérales de la niche, un des deux anges musiciens suit du doigt la partition inscrite sur un phylactère. Dans l'arcade opposée, un autre ange l'accompagne à la vielle. Leurs ailes noires sont éployées sur toute la largeur des niches. La femme agenouillée à gauche en est la première commanditaire. Il pourrait aussi bien s'agir d'une religieuse que d'une bourgeoise[3]. Elle porte un manteau noir qui retombe derrière elle sur le sol. Les mains jointes, elle fait part au spectateur des premiers mots de sa prière, inscrits sur une banderole : « […e ?] anna pia benedic cum prole maria », pieuse Anne, avec ton enfant Marie, donne [moi/nous] ta bénédiction[4]. L'homme à droite fut ajouté au XVIII^e siècle. Il a pu être identifié avec Johannes Fredericus van Brackel, curé de Neerlanden[5]. Ses armes et l'inscription « AETAT 64 A 1722 », âgé de

[3] BERGMANS *et al.*, *Paneel* [n. 1], p. 26.

[4] Traduction de Beatrijs Wolters van der Wey, licenciée en philologie classique, que je remercie ici. Il s'agit du dernier verset d'une antienne spéciale pour les deuxièmes vêpres des saints Anne et Joachim, le 26 juillet : « O radix viva / mire pietatis oliva / ex qua cunctorum / processit origo bonorum / tu nos anna pia / benedic cum prole maria ».

[5] BERGMANS *et al.*, *Paneel* [n. 1], p. 24 et 26.

te trekken. In de ene zijarcade van de nis wijst een van de twee zingende engelen naar de partituur op de banderol. In de arcadenboog ertegenover begeleidt een engeltje hen op de vedel. Met hun hoogopstaande zwarte vleugels vullen ze de nissen aan beide zijden. De geknielde vrouw links is de originele opdrachtgeefster van het paneel. Het kan zowel om een religieuze als om een burgerlijke vrouw gaan[3]. Ze draagt een zwarte mantel die achter haar op de grond ligt. Ze houdt de handen biddend voor zich en deelt de toeschouwer de openingszin van haar gebed mee, geschreven op een banderol: "[…e?] anna pia benedic cum prole maria", Godvruchtige Anna, geef, met uw kind Maria, [mij/ons] uw zegen[4]. De man rechts werd in de 18de eeuw toegevoegd. Hij werd als Johannes Fredericus van Brackel geïdentificeerd, pastoor van Neerlanden[5]. Zijn wapenschild en het opschrift "AETAT 64 A 1722" zijn op de voorkant van de bidbank geschilderd. Het laatste preciseert dat hij vierenzestig jaar was in 1722. In tegenstelling tot wat aanvankelijk werd verondersteld kocht hij het schilderij niet op een veiling te Brussel in 1720, maar wel in 1710 in het naburige dorp Attenhoven[6].

Onderaan loopt over de breedte van het schilderstuk een witte band waarop in gotische letters geschreven staat "Istud altare fundatum est in honore S[an]c[t]e anne matris S[an]c[t]e marie virginis dotatum […]", dit altaar is opgericht ter ere van de Heilige Anna, moeder van de Heilige Maagd Maria en is een dotatie…[7]. Jammer genoeg is de belangrijkste informatie, die ongetwijfeld in de volgende regel stond, verloren gegaan door het paneel in te korten[8]. Vermoedelijk stond er een jaartal, mogelijk gevolgd door de naam van de opdrachtgeefster. Men mag aannemen dat het schilderstuk als een retabel voor een aan de Heilige Anna gewijd altaar fungeerde[9]. De iconografische analyse is echter complexer dan ze op het eerste gezicht lijkt. In tegenstelling tot de gangbare voorstellingswijze van Sint-Anna te drieën, gaat de aandacht hier naar de in het wit geklede Maria met haar ooit fonkelende kroon samengesteld uit sterren.

Na de restauratie bleek het kunstwerk een zeldzame pre-Eyckiaanse schildering op paneel van rond 1400[10]. Een doorgedreven iconografische en stilistische studie drong zich op, alsook verder technisch onderzoek.

[3] BERGMANS *et al.*, *Paneel* [n. 1], p. 26.

[4] Vertaald door Beatrijs Wolters van der Wey, lic. klassieke filologie, KIK, waarvoor dank. Het betreft hier het laatste vers van een speciaal antifoon voor de tweede vespers van 26 juli, feestdag van de HH. Anna en Joachim: "O radix viva / mire pietatis oliva / ex qua cunctorum / processit origo bonorum / tu nos anna pia / benedic cum prole maria".

[5] BERGMANS *et al.*, *Paneel* [n. 1], p. 24 en 26.

[6] *Ibid.*, p. 26. In een kopie van een archiefdocument, zie brief van J. Vrancken (kerkfabriek Neerlanden) d.d. 19/07/1995 in het dossier KIK 94/5501, staat: 1710 "Item gekocht in t Sterfhuys van pastoor Robyns (Attenhoven) die schilderye B. Anna".

[7] Vertaald door Beatrijs Wolters van der Wey.

[8] Zie *infra*, p. 73. Er zijn nog enkele restanten zichtbaar van de cijfers en letters van de volgende regel.

[9] *Fascinerende facetten van Vlaanderen* [n. 2], p. 317, nr. E7.

[10] *Ibid.* en BERGMANS *et al.*, *Paneel* [n. 1], p. 26, 28-29.

KN 7750

2. Face après traitement.
De voorzijde na behandeling.

soixante-quatre ans en 1722, sont peintes sur le montant du prie-Dieu. Contrairement à ce qu'on avait d'abord cru, il n'acheta pas l'œuvre dans une vente publique bruxelloise en 1720, mais en 1710 dans le village voisin d'Attenhove[6]. Dans le bas du tableau, une bande blanche court sur toute la largeur. Elle porte une inscription en lettres gothiques : « Istud altare fundatum est in honore s[an]c[t]e anne matris s[an]c[t]e marie virginis dotatum […] », cet autel est fondé en l'honneur de sainte Anne, mère de la Vierge Marie et a été doté…[7]. Malheureusement, les informations essentielles qui devaient sans aucun doute se trouver sur la ligne suivante, ont disparu lorsque le panneau fut raccourci[8]. On pouvait sans doute y lire une année, suivie peut-être du nom de la commanditaire. Il est probable que la peinture faisait office de retable sur un autel consacré à sainte Anne[9]. L'iconographie est néanmoins plus complexe qu'il n'y paraît. Contrairement à la plupart des représentations, dans lesquelles Anne et Marie sont peintes sur un pied d'égalité, toute l'attention se porte ici sur la Vierge vêtue de blanc et coiffée d'une somptueuse couronne jadis scintillante formée d'étoiles.

La restauration a révélé un rare exemple de peinture pré-eyckienne sur panneau, de vers 1400[10]. Une analyse approfondie de l'iconographie et du style s'imposait, épaulée par les études de laboratoire. L'œuvre a été incluse dans le projet de recherche « Étude scientifique de la peinture pré-eyckienne » lancé en 2003 à l'IRPA sous la direction de Cyriel Stroo. Elle y sera étudiée en compagnie d'une trentaine d'autres panneaux réalisés dans les anciens Pays-Bas dans la période qui précède Van Eyck[11].

(traduit du néerlandais)

Het schilderstuk werd opgenomen in het onderzoeksproject 'wetenschappelijke studie van de pre-Eyckiaanse schilderkunst' dat onder leiding van Cyriel Stroo in 2003 in het KIK van start ging. Het wordt er grondig bestudeerd naast een dertigtal andere Zuid-Nederlandse panelen ontstaan vóór de *Ars nova* van de Vlaamse Primitieven[11].

TRAITEMENT DE RESTAURATION ET ÉTUDE MATÉRIELLE

Marie POSTEC

Histoire matérielle et état avant traitement

L'observation de la radiographie (fig. 3) confirme en effet que la figure de l'abbé, présente dans le coin inférieur droit, a été peinte après la réalisation complète

6 *Ibidem*, p. 26. On trouve, dans la copie d'un document d'archives (voir lettre de J. Vrancken (fabrique d'église de Neerlanden) datée du 19 juillet 1995 et conservée dans le dossier de l'IRPA 94/5501) : « 1710 Item gekocht in t Sterfhuys van pastoor Robyns (Attenhove) die schilderye B. Anna ».

7 Traduit par Beatrijs Wolters van der Wey.

8 Voir *infra*, p. 73. Quelques traces de chiffres et de lettres de cette ligne sont encore visibles.

9 *Fascinerende facetten van Vlaanderen* [n. 2], p. 317, n° E7.

10 *Ibidem* et BERGMANS *et al*., *Paneel* [n. 1], p. 26, 28-29.

11 La publication est prévue pour 2008.

RESTAURATIEBEHANDELING EN MATERIAALSTUDIE

Marie POSTEC

Materiële geschiedenis en toestand vóór behandeling

Het onderzoek van de radiografie (fig. 3) toonde inderdaad aan dat de abtfiguur in de rechterbenedenhoek geschilderd werd na voltooiing van de rode drapering van de Heilige Anna. In 1710 werd het werk in Attenhoven gekocht door een zekere Johannes Fredericus van Brackel[12], pastoor van Neerlanden van 1696 tot 1739, die zich heeft laten afbeelden als pendant van de oorspronkelijke schenkster, die ongeïdentificeerd is gebleven. Het rustaltaar waarop hij leunt draagt de datum "1722" (fig. 4).

11 De publicatie wordt verwacht tegen 2008.

12 Zie n. 6.

3. Radiographie de l'ensemble avant traitement.
Radiografie van het geheel vóór behandeling.

du drapé rouge de la sainte Anne. L'œuvre a été achetée en 1710 à Attenhoven par un certain Johannes Fredericus van Brackel[12], curé de Neerlanden de 1696 à 1739, qui s'est fait représenter en pendant à la donatrice d'origine, restée quant à elle non identifiée. Le reposoir contre lequel il est appuyé porte la date de « 1722 » (fig. 4).

Des traces anciennes de brûlures, dues à des bougies, sont présentes sur la planche de droite entre Van Brackel et l'ange musicien. Elles étaient cachées par les surpeints.

Le format original de l'œuvre a été réduit, les bords inférieur et supérieur ont été coupés, le texte du bas est mutilé. Le panneau, d'assez grandes dimensions, mesure actuellement 158,7 × 105,4 cm. Si l'on considère que le texte comportait deux lignes – les sommets de quelques lettres de la deuxième ligne sont encore visibles – , et si l'on complète le motif architectural en écoinçon au sommet du panneau, on peut supposer qu'il manque, à chaque extrémité, environ 3 cm peints et 2 cm de bords non peints, soit deux fois 5 cm, ce qui porterait les dimensions originales approximativement à 168,7 × 105,4 cm.

Deux interventions sur la couche picturale ont pu être mises en évidence. Seuls le visage de la sainte Anne et celui de l'Enfant ont d'abord été recouverts d'un surpeint ; puis, lors de la dernière intervention, qui date probablement des années 1950, l'œuvre a été totalement repeinte dans le cadre noir moderne qu'elle avait lors de son arrivée à l'IRPA, épargnant les bords de la peinture cachés par le cadre.

Le fond architectural et les habits de la Vierge ont été recouverts d'une couche bleue appliquée en aplat. Le fond doré était partiellement caché par une couche grise qui recouvrait aussi les emplacements des anciennes incrustations (verroteries ?) déjà disparues (fig. 5). Tous les visages étaient repeints et la robe et le manteau de sainte Anne étaient recouverts d'une couche rouge appliquée également en aplat.

Les planches étaient disjointes (fig. 6), simplement maintenues ensemble par le cadre moderne et, pour un joint, par deux plaques métalliques clouées au revers (fig. 7). Les clous, qui traversaient le support, avaient causé un éclatement du bois qui avait endommagé la couche picturale, au niveau du visage de sainte Anne et plus bas dans son manteau rouge (fig. 5). Une fente assez importante traversait aussi son visage.

Enfin, la couche picturale souffrait de quelques soulèvements (fig. 8).

Il était difficile d'apprécier l'état réel et les qualités de la peinture originale tant les surpeints étaient couvrants et réalisés de façon très fruste.

Un examen de l'œuvre aux rayons X nous a d'abord renseignée sur son état lacunaire (fig. 3 et 9).

[12] Voir n. 6.

Op de rechterplank zitten er oude brandsporen van kaarsen tussen Van Brackel en de musicerende engel. Ze waren verborgen door de overschilderingen.

Het oorspronkelijke formaat van het werk werd verkleind: de onderste en bovenste boorden werden afgezaagd en de tekst onderaan is beschadigd. Het relatief grote paneel meet nu 158,7 cm × 105,4 cm. Indien aangenomen wordt dat de tekst twee regels telde – het bovenste stuk van enkele letters van de tweede regel is nog zichtbaar – en als het architecturaal hoekmotief boven aan het paneel vervolledigd wordt, kan worden verondersteld dat aan elk uiteinde ongeveer 3 cm beschilderde en 2 cm onbeschilderde boord ontbreekt, ofwel twee maal 5 cm, wat de oorspronkelijke afmetingen op 168,7 × 105,4 cm brengt.

In de picturale laag, werden twee interventies vastgesteld. Aanvankelijk waren enkel het gelaat van de Heilige Anna en dat van het Kind overschilderd. Tijdens de laatste ingreep dan, die waarschijnlijk dateert van de jaren 1950, is het werk volledig overschilderd binnen de moderne zwarte lijst waarin het zich bij aankomst in het KIK bevond. De boorden van het schilderij die door de lijst bedekt werden zijn op die manier gespaard gebleven.

De architecturale achtergrond en de kleren van de O.-L.-Vrouw waren bedekt met een blauwe laag egaal aangebracht. De goudkleurige achtergrond was gedeeltelijk bedekt met een grijze laag die ook de plaats van de reeds verdwenen incrustaties (glaswerk?) bedekte (fig. 5). Alle gezichten waren overschilderd en de jurk en de mantel van de Heilige Anna waren bedekt met een rode laag, eveneens egaal aangebracht.

De planken zaten los (fig. 6) en werden enkel samengehouden door de moderne lijst, en, bij één voeg, door twee metalen plaatjes die vastgenageld waren op de achterzijde (fig. 7). De nagels, die de drager doorboorden, hadden een versplintering van het hout veroorzaakt en zo de verflaag ter hoogte van het gezicht van de Heilige Anna en lager ook haar rode mantel, beschadigd (fig. 5). Een aanzienlijke barst doorkruiste tevens haar gezicht.

Tenslotte leed de verflaag onder een aantal opstuwingen (fig. 8).

Het was moeilijk om de werkelijke staat en de kwaliteit van het oorspronkelijke schilderij te evalueren omdat de overschilderingen dekkend waren en zeer grof aangebracht.

Een onderzoek van het kunstwerk door middel van röntgenstralen heeft ons eerst zijn lacunaire staat getoond (fig. 3 en 9).

Het wegnemen van de zwarte lijst, die niet verwijderd geweest was tijdens het overschilderen van de compositie, onthulde ongeveer 2 à 3 beschermde centimeters die dus aan de vier zijden intact gebleven waren. Deze zones lieten ons toe om het originele schilderwerk van de architecturale achtergrond te beoordelen en

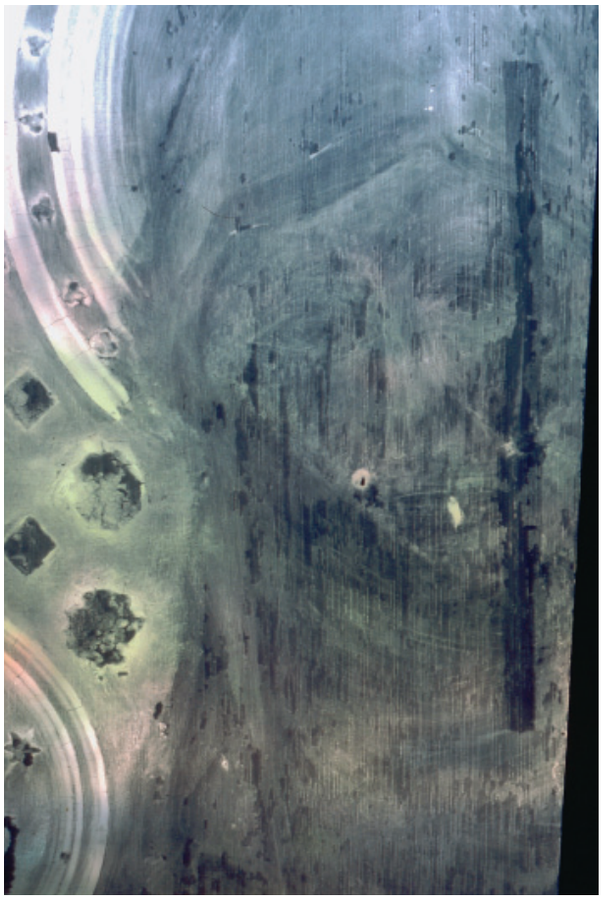
4. Fredericus van Brackel, curé de Neerlanden de 1696 à 1739, peint en 1722 sur la composition du XV^e siècle.
Fredericus van Brackel, pastoor van Neerlanden van 1696 tot 1739, in 1722 geschilderd over de compositie van de 15de eeuw.

5. Détail avant traitement : fonds dorés recouverts d'une couche grise, personnages complètement repeints.
Detail vóór behandeling: goudkleurige achtergrond bedekt met een grijze laag, volledig herschilderde personages.

6. Détail avant traitement : planches disjointes, joint ouvert.
Detail vóór behandeling: afzonderlijke planken, open voeg.

7. Revers avant traitement.
Achterzijde vóór behandeling.

8. Le livre de sainte Anne avant traitement : soulèvements de la couche picturale.
Het boek van de Heilige Anna vóór behandeling: opstuwingen van de verflaag.



9. Radiographie : le visage de sainte Anne.
Radiografie: het gezicht van de Heilige Anna.

L'enlèvement du cadre noir, qui n'avait pas été ôté au moment où la composition a été repeinte, a dévoilé 2 ou 3 cm environ protégés et donc restés intacts sur les quatre bords. Ces zones préservées nous ont permis d'apprécier la peinture originale du fond architectural et a révélé aussi une partie du texte au bas du tableau (fig. 10).

Des fenêtres de dégagement des surpeints (fig. 11), choisies sur la base des documents radiographiques, ont confirmé l'état d'usure de la couche picturale, mais elles ont aussi mis en évidence une matière intéressante et une gamme chromatique riche et nuancée. Des tests de solubilité des surpeints nous ont permis de choisir des solvants capables de supprimer les couches picturales ajoutées au cours des ans sans endommager la peinture originale.

Le dégagement total des surpeints a donc été décidé et a permis de découvrir une œuvre de grande qualité dont la technique d'exécution a alors pu être étudiée.

legden ook een stuk van de tekst onderaan het paneel bloot (fig. 10).

Enkele proefvensters waar de overschilderingen verwijderd werden (fig. 11), gekozen op basis van de radiografische documenten, hebben de slijtage van de verflaag bevestigd, maar ze hebben ook interessante materie aan het licht gebracht en een rijk en genuanceerd kleurenpalet. Testen van de oplosbaarheid van de overschilderingen maakte het mogelijk te kiezen voor oplosmiddelen die in staat zijn om de verflagen die in de loop der jaren toegevoegd werden, te verwijderen zonder het originele schilderij te beschadigen.

Er werd dus geopteerd voor een volledige verwijdering van de overschilderingen en zo is een werk van grote kwaliteit ontdekt waarvan de uitvoeringstechniek bestudeerd kon worden.

10. Tableau décadré, bord inférieur : zone de texte cachée par le cadre lors de l'application du surpeint bleu.
Het schilderij uit de lijst gehaald, onderste boord: zone met tekst verborgen onder de lijst bij het aanbrengen van de blauwe overschildering.

Traitement

Support

Un traitement du support a été réalisé. Les quelques déformations ont été résorbées, les fentes (notamment dans le visage de sainte Anne) et les joints ont été collés et vingt taquets ont été mis en place au revers, cinq par joint, après enlèvement des plaques métalliques (fig. 12).

Couche picturale

La première opération a consisté à fixer la couche picturale là où l'adhérence était mauvaise. Ce fixage a été réalisé à la gélatine technique. Le retrait des surpeints a alors pu être réalisé, autorisant d'heureuses découvertes.

Le visage de sainte Anne avait été repeint à deux reprises. Il a été possible, lors du dégagement, d'isoler le premier surpeint avant de découvrir, dans un deuxième temps, les restes du visage original (fig. 13-15). Le premier surpeint révèle un visage assez expressionniste, qui

Behandeling

Drager

Ter behandeling van de drager werden de weinige vervormingen weggewerkt en de barsten (met name die in het gezicht van de Heilige Anna) en de voegen gelijmd. Aan de achterzijde van het paneel werden de metalen plaatjes verwijderd en zijn daarna 5 wiggen per voeg, 20 in totaal, bevestigd (fig. 12).

Verflaag

Bij de eerste ingreep werd de verflaag gefixeerd waar de aanhechting slecht was. Deze fixatie werd gerealiseerd door middel van technische gelatine. Daarna konden de overschilderingen weggenomen worden, wat aangename ontdekkingen met zich bracht.

Het gelaat van de Heilige Anna was tweemaal overschilderd. Het bleek mogelijk om tijdens het verwijderen de eerste overschildering te isoleren alvorens in tweede instantie de resten van het oorspronkelijk gelaat te ontdekken (fig. 13-15). De eerste overschildering

11. Quelques fenêtres de dégagement des surpeints.
Enkele proefvensters waarvan de overschilderingen zijn weggehaald.

KN 7754

12. Revers après traitement.
Achterzijde na de behandeling.

13. Visage de sainte Anne avant traitement : deuxième surpeint.
Het gelaat van de Heilige Anna vóór behandeling: tweede overschildering.

(© M. Postec)

14. Visage de sainte Anne en cours de dégagement des surpeints : premier surpeint.
Het gelaat van de Heilige Anna tijdens de verwijdering van de overschilderingen: eerste overschildering.

(© M. Postec)

15. Visage de sainte Anne après dégagement des surpeints : visage original.
Het gelaat van de Heilige Anna na de verwijdering van de overschilderingen: origineel gezicht.

doit dater probablement lui aussi du XX^e siècle, avec de grands yeux en amande et un nez assez large. Le visage original, très lacunaire mais toutefois lisible, montre au contraire une expression très douce et un modelé délicat. Les trous qui coupent le visage sont dus aux clous qui soutenaient les plaques métalliques du revers supprimées lors du traitement du support.

De la même façon, l'Enfant a été repeint deux fois (fig. 16-18). Le premier surpeint l'a habillé de blanc, en rétrécissant son corps. La bande qui semble avoir été interprétée comme un des bords du manteau de la Vierge est en fait le début du bras de l'Enfant. Le second surpeint, bleu, a suivi les mêmes limites, transformant l'Enfant en un pantin désarticulé. L'élimination de ces surpeints a révélé un corps plus corpulent et une réelle présence physique. Est aussi apparue la main gauche de la Vierge soutenant l'Enfant (fig. 17-18).

La Vierge, repeinte dans un habit bleu, du même bleu que les architectures, a également retrouvé ses couleurs d'origine, un manteau blanc et une robe bleu-vert. Une superposition de deux surpeints existait ici aussi au niveau du cou de la Vierge qu'on avait d'abord habillé d'un col blanc, puis d'un col bleu. Elle a aussi retrouvé un certain volume suggéré par un jeu de plis que les surpeints, plats, avaient totalement éliminé. Les doigts de sainte Anne soutenant la Vierge sont aussi réapparus (fig. 19-20).

La robe et le manteau de Sainte Anne étaient repeints dans la même couleur que l'original. Le rouge original est assez lacunaire et très usé, mais il est de tonalité plus douce. Quelques restes de glacis rouges destinés à modeler les drapés et à creuser les plis se décèlent çà et là (fig. 21).

Au fur et à mesure du dégagement (fig. 22), les personnages s'intégraient mieux dans l'ensemble, retrouvant ainsi un certain volume et une meilleure assise. Avec la suppression des surpeints bleus qui masquaient les architectures sont réapparus l'espace et une certaine profondeur. De même, les surpeints gris qui recouvraient les dorures ont été enlevés, dévoilant un fond doré en assez bon état de conservation.

Seule la figure du prêtre, ajout du XVIII^e siècle, n'a pas été enlevée. Nous avons considéré qu'elle faisait partie de l'histoire de l'œuvre et surtout qu'elle était le seul élément ancien qui nous permettait de retracer une étape de son parcours dont nous savons peu de choses. Enfin, de par son emplacement, la silhouette ne gênait en rien la lecture de l'œuvre, tant sa présence est discrète.

Par respect pour l'œuvre originale, les lacunes de la couche picturale, beaucoup trop nombreuses, n'ont pas été réintégrées. La peinture subsistante, bien qu'usée et lacunaire, évoque toujours avec force ce que devait être l'œuvre en bon état. Une reconstitution, même partielle, ne pouvait être que subjective et risquait d'alourdir la composition.

onthult een nogal expressionistisch gelaat, dat zelf waarschijnlijk ook uit de 20ste eeuw dateert, met grote amandelvormige ogen en een tamelijk brede neus. Het oorspronkelijke gelaat, dat zeer onvolledig maar niettemin leesbaar is, toont daarentegen een zeer zachte uitdrukking en een verfijnd modelé. De gaten die het gelaat verminken, zijn te wijten aan de nagels die de metalen plaatjes aan de achterzijde vasthielden. Deze werden tijdens de behandeling van de drager verwijderd.

Op dezelfde manier was het Kind tweemaal overschilderd (fig. 16-18). De eerste overschildering gaf het een wit kleed, wat zijn lichaam kleiner maakte. De strook die geïnterpreteerd leek te zijn als boord van de mantel van O.-L.-Vrouw is in feite het begin van de arm van het Kind. De tweede, blauwe overschildering bleef binnen diezelfde lijnen en veranderde zo het Kind in een ontwrichte lappenpop. De verwijdering van deze overschilderingen heeft een dikker lichaam en een werkelijke fysieke aanwezigheid aan het licht gebracht. Ook de linkerhand van O.-L.-Vrouw, die het Kind ondersteunt, is tevoorschijn gekomen (fig. 17-18).

Maria was overschilderd in een gewaad van hetzelfde blauw als de architectuur. Ze heeft eveneens haar oorspronkelijke kleuren teruggekregen: een witte mantel en een blauwgroen kleed. Ook ter hoogte van de nek van O.-L.-Vrouw lagen twee overschilderingen boven elkaar. Ze had eerst een witte kraag gekregen en vervolgens een blauwe. Ze herwon een zeker volume, gesuggereerd door een plooienspel dat door de egale overschilderingen volledig verdwenen was. De vingers van de Heilige Anna die Maria ondersteunen zijn eveneens opnieuw verschenen (fig. 19-20).

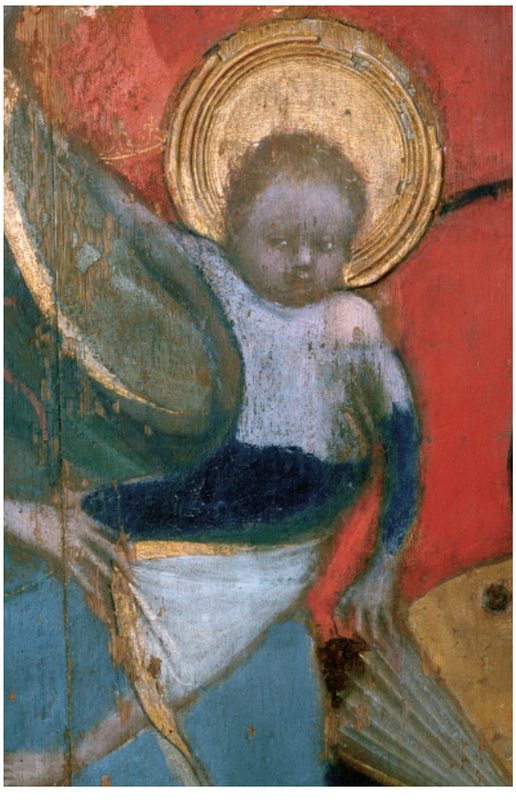
Het kleed en de mantel van de Heilige Anna waren overschilderd in dezelfde kleur als het origineel. Het oorspronkelijke rood is tamelijk onvolledig en zeer afgesleten maar toont een zachtere kleurschakering. Enkele restjes rood glacis, bestemd om de draperingen te modelleren en de plooien diepte te geven, komen hier en daar tevoorschijn (fig. 21).

Naarmate er verder werd bloot gelegd (fig. 22), geraakten de personages beter in het geheel geïntegreerd en hervonden ze op die manier een zeker volume en een betere onderbouw. Door het weghalen van de blauwe overschilderingen, die de architectuurpartijen verborgen, is de ruimte opnieuw zichtbaar geworden, samen met een zekere diepte. Op dezelfde wijze werden de grijze overschilderingen die het verguldsel bedekten, verwijderd en zo werd de goudkleurige achtergrond onthuld, die in redelijk goede staat van bewaring is.

Enkel de priesterfiguur, een aanvulling uit de 18de eeuw, werd niet verwijderd. We beschouwen hem als een onderdeel van de geschiedenis van het werk en vooral als het enige oude element dat ons toeliet een etappe waarover we maar weinig weten in de levensloop van het werk, na te trekken. Gezien zijn plaatsing verhinderde het silhouet uiteindelijk op geen enkele manier de interpretatie van het werk, daar zijn aanwezigheid zo discreet is.

(© M. Postec)

16. L'Enfant lors de l'enlèvement du deuxième surpeint (vêtement bleu foncé).
Het Kind tijdens het weghalen van de tweede overschildering (donkerblauw gewaad).



(© M. Postec)

17. L'Enfant en cours de dégagement du deuxième surpeint dévoilant le premier (vêtement blanc).
Het Kind tijdens de verwijdering van de tweede overschildering waarbij de eerste overschildering zichtbaar wordt (wit gewaad).

(© M. Postec)

18. L'Enfant après enlèvement des surpeints.
Het Kind na het verwijderen van de overschilderingen.

19. La Vierge à l'Enfant lors de l'enlèvement des surpeints. *O.-L.-Vrouw en Kind tijdens het verwijderen van de overschilderingen.*

KM 8840

20. La Vierge à l'Enfant après enlèvement des surpeints. *O.-L.-Vrouw en Kind na het verwijderen van de overschilderingen.*

(© M. Postec)

21. Restes de glacis rouges dans la robe de sainte Anne. *Overblijfselen van rood glacis in de jurk van de Heilige Anna.*

22. Ensemble lors de l'enlèvement des surpeints. *Het geheel tijdens het verwijderen van de overschilderingen.*

Les trous de clous qui traversaient le visage de la sainte Anne ont cependant été bouchés à la sciure de bois et au PVA puis teintés à l'aquarelle pour faire disparaître le trouble qu'ils occasionnaient dans la lecture du visage (fig. 23-24). Nous avons procédé de la même façon dans le bas du manteau rouge. Les lacunes du bois ont simplement été nettoyées puis teintées à l'aquarelle à certains endroits pour les intégrer à l'ensemble de la composition.

Enfin, à cause de l'état d'usure de l'ensemble et de la présence des nombreuses lacunes, une couche de protection mate à base de cire a été préférée à un vernis brillant.

Technique d'exécution

Support

Le support (158,7 × 105,4 cm) est constitué de cinq planches verticales de 1 cm d'épaisseur environ, débitées sur quartier et assemblées à joints vifs avec douze chevilles, trois par joint (fig. 25-26). Aucune bande de toile n'a été collée pour renforcer les joints ou pour maintenir le panneau dans son cadre d'origine.

L'étude dendrochronologique a révélé qu'il s'agit de chêne provenant de la Baltique, et a situé la réalisation de l'œuvre au plus tôt vers 1415[13]. Le cerne le plus récent préservé date de 1404, donnant 1413 comme date d'abatage la plus ancienne possible si l'on tient compte d'un minimum de neuf cernes d'aubier. À cela doit être ajouté un minimum de deux ans pour le transport du bois, son débitage en planches, leur séchage, leur assemblage et la finition du panneau, ce qui nous donne 1415 comme *terminus post quem* pour la réalisation de la peinture.

Le panneau montre un bord non peint de 2 cm environ et une barbe le long des bords droit et gauche. Le revers du panneau est biseauté le long des bords latéraux. De telles informations manquent pour les bords inférieur et supérieur aujourd'hui tronqués du fait de la réduction de format. Ces indices laissent supposer que le panneau était enchâssé dans un cadre à rainures et que la peinture a été réalisée sur le panneau déjà encadré. Le revers du panneau présente des cercles gravés dans le bois et tracés au compas dont on voit l'emplacement de la pointe (fig. 27-28). S'agit-il d'essais en vue de la réalisation des auréoles présentes autour des têtes des personnages ? Nous verrons plus loin, en effet, que les auréoles de sainte Anne, de la Vierge et de l'Enfant, ont ainsi été mises en place, la pointe du compas est aujourd'hui visible sur les radiographies (fig. 33).

Préparation

Sur ces planches a été appliquée une couche de préparation qui n'est pas constituée de craie et colle, l'enduit traditionnel des panneaux dans le Nord de l'Europe

[13] Dendrochronologie réalisée à l'IRPA par J. Vynckier.

Uit respect voor het originele werk, zijn de te talrijke lacunes in de verflaag niet opnieuw opgevuld. Hoewel ze beschadigd en onvolledig is, geeft wat er van de verflaag overblijft nog steeds een overtuigend beeld van wat het werk in goede staat moet geweest zijn. Zelfs een gedeeltelijke reconstructie kan enkel maar subjectief zijn en riskeert de compositie te verzwaren.

De nagelgaten overheen het gelaat van de Heilige Anna, werden wel gedicht met houtzaagsel en PVA, waarna ze gekleurd werden met waterverf om de storing die ze veroorzaakten in de lectuur van het gelaat, weg te werken (fig. 23-24). We zijn op dezelfde manier te werk gegaan in het onderste deel van de rode mantel. De leemtes in het hout werden enkel gereinigd en vervolgens op sommige plaatsen met waterverf gekleurd om ze in het geheel van de compositie te integreren.

Tenslotte heeft men een matte beschermlaag op basis van was verkozen boven een blinkende vernis, vanwege de staat van beschadiging van het geheel en de aanwezigheid van talrijke lacunes.

Uitvoeringstechniek

Drager

De drager (158,7 × 105,4 cm) bestaat uit 5 verticale planken van ongeveer 1 cm dik, kwartiers gezaagd en met open voegen samengehouden met 12 deuvels, 3 per voeg (fig. 25-26). Er werd geen enkele strook doek op het paneel gekleefd om de voegen te verstevigen of om het in zijn oorspronkelijke lijst vast te houden.

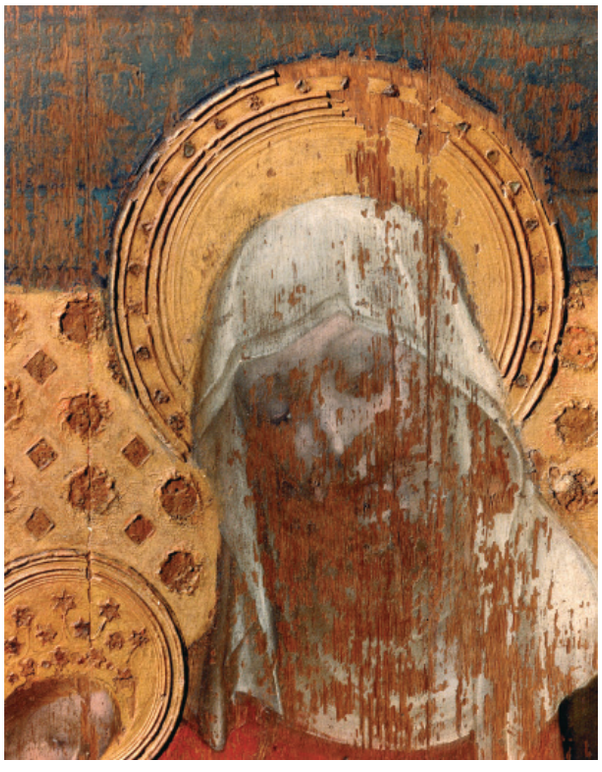
De dendrochronologische studie heeft aangetoond dat het om Baltische eik gaat en dat de realisatie van het werk ten vroegste terug te brengen is tot 1415[13]. De meest recente jaarring die bewaard is, dateert van 1404, met 1413 als oudst mogelijke kapdatum indien men rekening houdt met een minimum van negen ringen spinthout. Hierbij moet een minimum van twee jaar gerekend worden voor het transport van het hout, de verdeling in planken, het drogen van de planken, het samenvoegen en de afwerking van het paneel, wat ons 1415 geeft als *terminus post quem* voor de uitvoering van het schilderij.

Het paneel toont een onbeschilderde rand van ongeveer 2 cm en een baard langs de rechter- en linkerkant. De achterzijde van het paneel is aan de zijkanten afgeschuind. Dergelijke informatie over de onderste en de bovenste boord ontbreekt tegenwoordig door het gereduceerde formaat. Deze aanwijzingen laten vermoeden dat het paneel ingevoegd werd in een groeflijst en dat de schildering uitgevoerd werd op het reeds ingelijste paneel. De rugzijde van het paneel vertoont in het hout gegraveerde cirkels die getrokken zijn door middel van een passer waarvan men de plaatsing van de punt in het midden ziet (fig. 27-28). Gaat het om probeersels met het oog op de uitvoering van de aureolen rond de hoofden

[13] Het dendrochronologisch onderzoek werd uitgevoerd in het KIK door J. Vynckier.

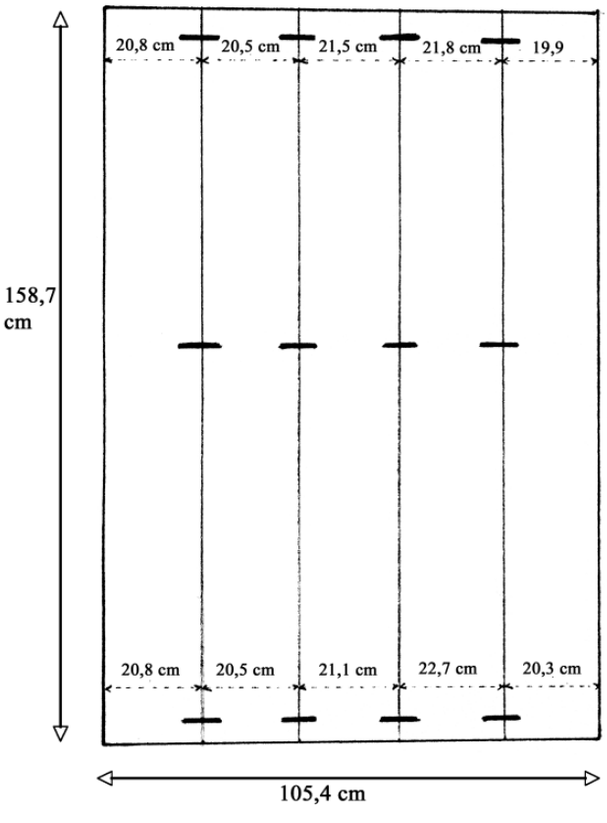
(© M. Postec)

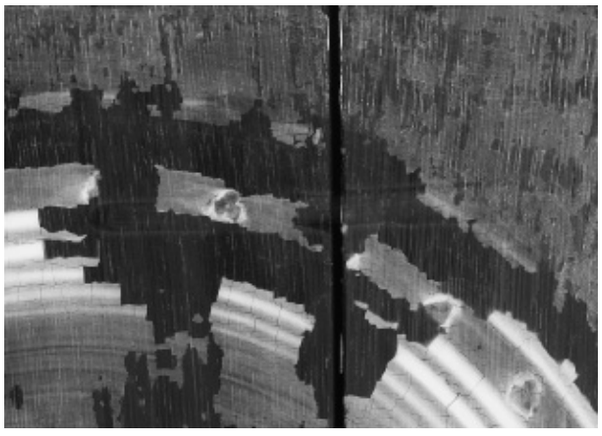
23. Visage de sainte Anne après enlèvement des surpeints : trous de clous visibles.
Het gezicht van de Heilige Anna na het verwijderen van de overschilderingen: zichtbare nagelgaten.



KM 8842

24. Visage de sainte Anne après traitement : trous de clous bouchés.
Het gelaat van de Heilige Anna na de behandeling: opgevulde nagelgaten.

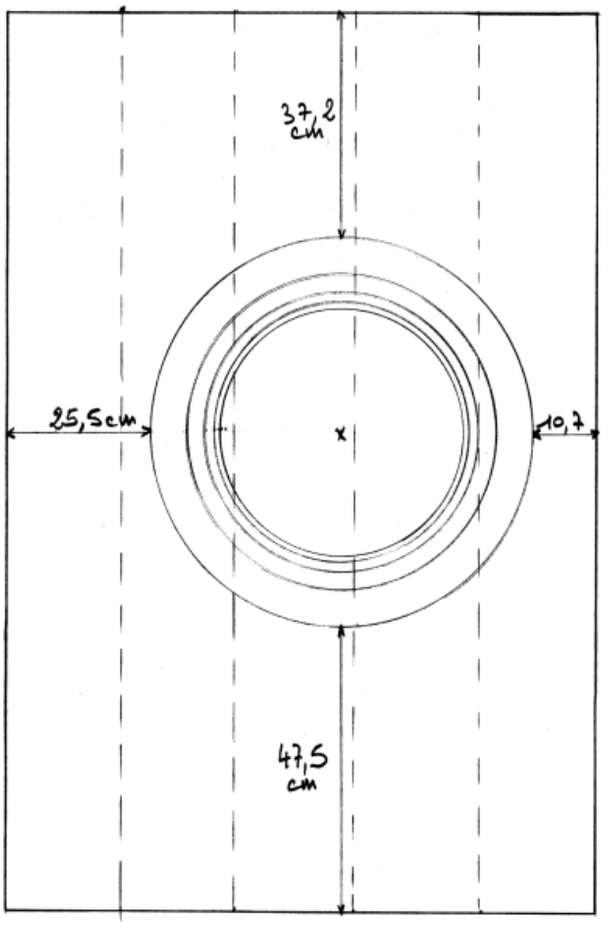




26. Détail de la radiographie montrant une cheville toujours en place dans l'auréole de sainte Anne.
Detail van de radiografie die een deuvel toont die nog steeds op zijn oorspronkelijke plaats zit, in de aureool van de Heilige Anna.

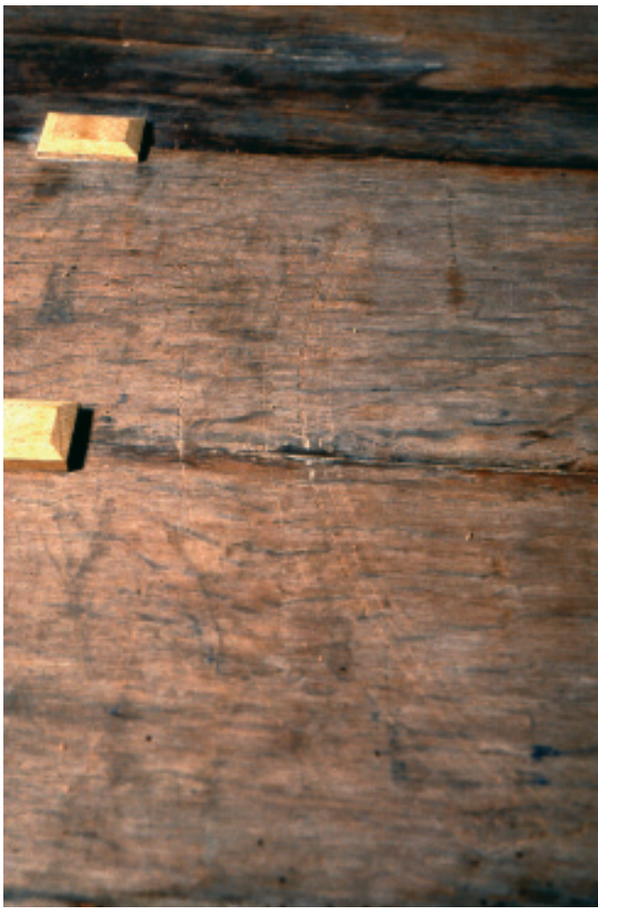
(© M. Postec)

25. Schéma de montage du panneau : cinq planches assemblées à joints vifs avec douze chevilles, trois par joint.
Montageschema van het paneel: vijf planken aaneen gehecht door open voegen met twaalf deuvels, drie per voeg.



(© M. Postec)

27. Schéma avec emplacement des cercles gravés dans le bois au revers du panneau.
Schema met de plaatsing van de in het hout gekraste cirkels aan de achterzijde van het paneel.



(© M. Postec)

28. Détail des cercles gravés dans le bois au revers du panneau.
Detail van de ingekraste cirkels op de achterzijde van het paneel.

au XV^e siècle. Curieusement, elle est de couleur ocre foncé et semble huileuse[14].

Le dessin

Sur la préparation, on peut aujourd'hui voir à l'œil nu, dans les zones usées, un dessin de mise en place, surtout dans le manteau rouge (fig. 29). L'emplacement des plis et des zones d'ombres a été indiqué par un dessin noir fait de lignes qui s'entrecroisent dans les zones les plus sombres.

La réflectographie infrarouge a révélé un dessin assez simple avec des lignes de mise en place des principaux volumes et quelques indications de zones d'ombres à l'aide de hachures simples ou croisées. Dans l'ensemble, le peintre a suivi son dessin, hormis dans le

[14] Information communiquée par L. Kockaert. De nouvelles analyses sont en cours pour déterminer de façon précise la nature des éléments constitutifs de l'enduit de préparation, charges et liant. Les résultats seront publiés en 2008 dans le cadre du projet de recherche « Étude scientifique de la peinture pré-eyckienne » lancé en 2003 sous la direction de Cyriel Stroo.

van de personages? Later bleek inderdaad dat de aureolen van de Heilige Anna, de O.-L.-Vrouw en het Kind op die manier geplaatst zijn; de punt van de passer is nog zichtbaar op de radiografieën (fig. 33).

Preparatielaag

Op de planken werd een preparatielaag aangebracht die echter niet bestaat uit krijt en lijm, wat de traditionele bedekking is voor de panelen in het noorden van Europa in de 15de eeuw. Merkwaardig genoeg is ze donkeroker van kleur en lijkt ze olieachtig[14].

De tekening

Nu kan men op de preparatielaag, in de beschadigde delen, met het blote oog een voortekening zien,

[14] Informatie van L. Kockaert. Er worden op dit moment nieuwe analyses uitgevoerd om precies te bepalen wat de aard is van de samenstellende elementen van het preparatiemengsel, vul- en bindmiddel. De resultaten zullen gepubliceerd worden in 2008 in het kader van het onderzoeksproject "Wetenschappelijke studie over de pre-Eyckiaanse schilderkunst", dat in 2003 aanving onder leiding van Cyriel Stroo.

(© M. Postec)

29. Dessin sous-jacent aujourd'hui visible à l'œil nu dans le manteau rouge de sainte Anne.
Onderliggende tekening die nu met het blote oog zichtbaar is in de rode mantel van de Heilige Anna.

(© M. Postec)

30. Réflectographie infrarouge du visage de sainte Anne.
Infraroodreflectografie van het gelaat van de Heilige Anna.

visage de sainte Anne (fig. 30). Le dessin présente un visage plus frontal. Lors de la mise en couleurs, le peintre a penché davantage le visage de sainte Anne vers le groupe de la Vierge et de l'Enfant, renforçant le lien entre les trois personnages.

Les zones dorées

Les zones dorées devaient être serties d'incrustations, perdues au cours des temps, dont il ne reste plus que les traces de l'enchâssement, dévoilant aujourd'hui les sous-couches. Ces incrustations étaient peut-être constituées de morceaux de cristal ou de verre, ronds et carrés ; un éclat de cristal ou de verre blanc incrusté dans la matière est visible au microscope dans la partie supérieure, au-dessus de l'épaule gauche de sainte Anne, à droite de son auréole (fig. 31).

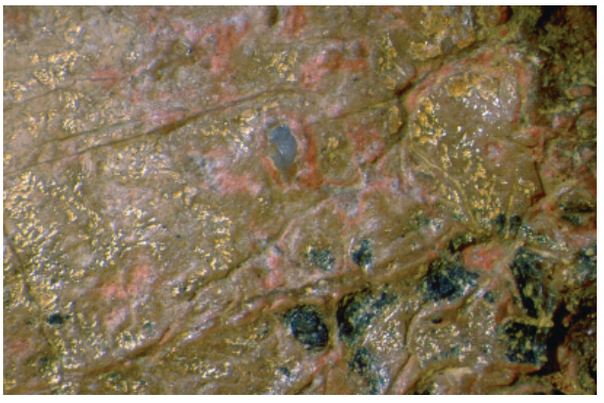
Des perles ornaient peut-être l'auréole de sainte Anne et la couronne de la Vierge, et des plaques métalliques (?) en forme d'étoile, la couronne de la Vierge (fig. 32). Les reliefs dorés (auréoles) et les incrustations étaient soulignés de glacis, rouges dans l'auréole de sainte Anne et autour des cabochons, bleus dans les reliefs de la couronne de la Vierge.

vooral in de rode mantel (fig. 29). Waar de plooien en de schaduwpartijen moesten komen, werd aangeduid door een zwarte tekening van lijnen die elkaar kruisen op de donkerste plaatsen.

De infraroodreflectografie onthulde een nogal eenvoudige tekening van lijnen om de belangrijkste volumes aan te geven en enkele aanduidingen van schaduwzones met behulp van enkelvoudige of kruisgewijze arceringen. De schilder heeft over het algemeen de tekening gevolgd, behalve in het gezicht van de Heilige Anna (fig. 30), waar de voortekening een meer frontaal gelaat toont. Tijdens het inkleuren heeft de schilder het gelaat van de Heilige Anna meer gebogen in de richting van de groep van O.-L.-Vrouw en het Kind om de nauwe band tussen de drie figuren te versterken.

De vergulde zones

De vergulde zones moeten bezet geweest zijn met incrustaties die in de loop der tijd verloren zijn gegaan en waarvan enkel de sporen van de invatting overblijven die nu de onderlagen laten zien. Deze incrustaties bestonden wellicht uit ronde of vierkante stukjes kristal of glas;



(© M. Postec)

31. Éclat de verre ou de cristal incrusté dans la préparation, visible au microscope au-dessus de l'épaule gauche de sainte Anne.
Glas- of kristalsplinter ingelegd in de preparatielaag, zichtbaar met de microscoop boven de linkerschouder van de Heilige Anna.

33. Détail de la radiographie: pointe du compas (point blanc) ayant servi à mettre en place l'auréole de l'Enfant.
Detail van de radiografie: passerpunt (witte stip) die diende om de aureool van het Kind te plaatsen.

KM 8842 (détail / *detail*)

32. Détail des ornements des auréoles.
Detail van de versiering van de aureolen.

Aucun motif au poinçon, encore fréquent à cette époque dans les œuvres de l'école de Cologne par exemple, n'est ici présent.

Les reliefs des auréoles ont vraisemblablement été réalisés au minium (rouge de plomb) appliqué par accumulation de matière en une épaisseur plus ou moins importante. Elles ont été précisées, en cours du travail, à l'aide d'un compas, dont la pointe, au centre de chacune des auréoles, se voit aujourd'hui clairement sur l'image radiographique (fig. 33).

Aux emplacements des parties dorées, une couche rouge uniforme de minium a été étendue sur la préparation ocre, les cabochons ont alors été incrustés dans cette couche de minium encore fraîche. Les reliefs des auréoles ont été réalisés avec ce même mélange. Enfin, les feuilles d'or ont été posées sur une mixtion huileuse chargée de pigments conférant une couleur chaude à cette sous-couche.

Si les incrustations étaient en verre blanc translucide, il est possible qu'elles aient été colorées par un glacis appliqué directement sous le verre, de façon à imiter des pierres précieuses, mais aucune trace de tels glacis n'a été trouvée.

Le schéma (fig. 34) décrit ici deux modes d'incrustation d'éléments décoratifs, l'un pour des plaques, l'autre pour des cabochons présentant un volume. L'observation rapprochée des radiographies et de la peinture montre une différence entre les zones centrales et les zones latérales de la composition. En effet, les reliefs autour des cavités laissées par les incrustations sont différents : dans la partie centrale, on devine un mouvement de rotation imprimé dans la matière qui laisse supposer que les incrustations ont été enfoncées en les faisant pivoter pour leur assurer un meilleur ancrage, ce qui n'est pas le cas dans les parties latérales, où aucun mouvement semblable n'est décelable. La partie centrale était peut-être ornée de pièces en relief : faire pivoter les cabochons pour les insérer suppose qu'ils offrent une prise à la main, donc qu'ils aient un certain volume, alors que les parties latérales auraient été décorées de plaques de verre (ou d'un autre matériau), plates, simplement appliquées par pression, créant ainsi une zone plus richement décorée autour du visage de sainte Anne (fig. 35-36).

Quelques détails énigmatiques ont été relevés. Il s'agit, en trois endroits sur le corps de l'Enfant, de séries de poinçons : quatre, dorés, près de son bras droit, quelques autres au niveau de son ventre et d'autres encore sous sa main gauche. Étaient-ils destinés à soutenir un élément rapporté aujourd'hui disparu (fig. 37) ?

La couche picturale

Elle présente dans l'ensemble une structure très simple, le plus souvent une seule couche plus ou moins opaque dont le liant semble être à base d'huile[15].

[15] Rapport d'analyse de L. Kockaert (dans le dossier 94/5501).

een splinter ingelegd kristal of wit glas is zichtbaar met de microscoop in het bovenste deel, boven de linkerschouder van de Heilige Anna, rechts van haar aureool (fig. 31).

De aureool van de Heilige Anna en de kroon van Maria waren misschien versierd met parels. Misschien was de kroon ook nog versierd met metalen (?) plaatjes in de vorm van een ster (fig. 32). De vergulde reliëfs (aureolen) en de incrustaties waren geaccentueerd met glacis: rood in de aureool van de Heilige Anna en rond de cabochons, blauw in de reliëfs van de kroon van O.-L.-Vrouw.

Er is hier geen enkel gestempeld motief aanwezig zoals destijds frequent voorkwam, bijvoorbeeld in het werk van de Keulse school.

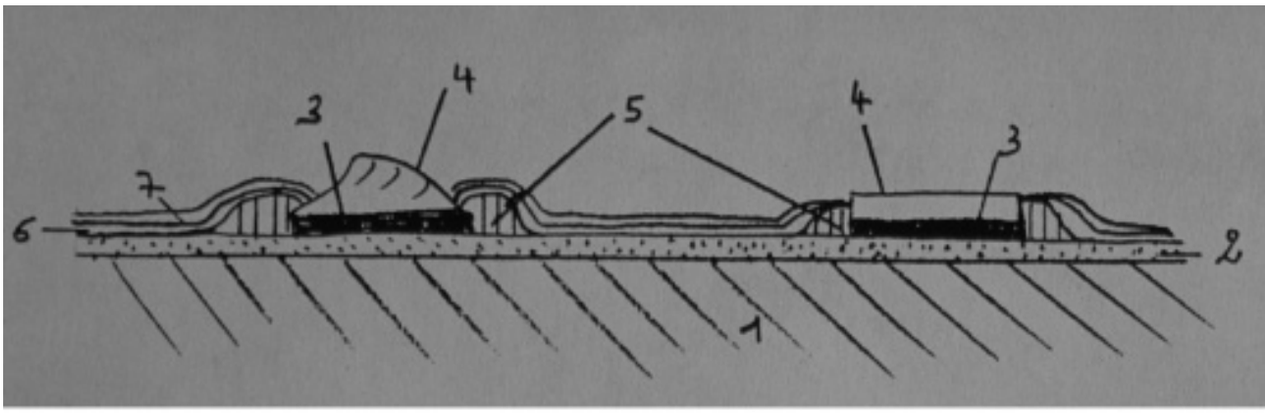
De reliëfs van de aureolen zijn blijkbaar uitgevoerd met menie (loodrood) die aangebracht werd door het opeenhopen van de materie tot een min of meer aanzienlijke dikte. Tijdens het werk zijn ze met behulp van een passer precies uitgetekend. Op het radiografisch beeld is de punt van de passer in het midden van elke aureool vandaag nog duidelijk zichtbaar (fig. 33).

Op de plaats van de vergulde delen werd een uniforme, rode laag menie uitgesmeerd op de okerkleurige preparatielaag. Vervolgens werden de cabochons in deze verse laag menie ingezet. De reliëfs van de aureolen werden met hetzelfde mengsel uitgevoerd. Tenslotte werd het bladgoud op een olieachtig mengsel gelegd waarin pigmenten vermengd zaten die deze onderlaag een warme kleur verlenen.

Als de incrustaties uit wit doorschijnend glas bestonden, is het mogelijk dat ze gekleurd waren door een laag glacis die direct onder het glas aangebracht was, aldus om edelstenen te imiteren. Er is echter geen enkel spoor van een dergelijk glacis gevonden.

Het schema (fig. 34) beschrijft twee mogelijke incrustaties, de ene voor plaatjes, de andere voor cabochons met een volume. Nader onderzoek van de radiografieën en de verf toont een verschil tussen de centrale en de laterale zones van de compositie. De reliëfs rond de holtes die de incrustaties hebben nagelaten, zijn verschillend: in het centrale deel ontwaren we de afdruk van een draaiende beweging in de materie die doet vermoeden dat de incrustaties ingezet werden door ze in de materie te draaien om een betere vasthechting te verzekeren. Dit is niet het geval in de laterale delen, waar geen enkele gelijkaardige beweging gevonden wordt. Het centrale deel was misschien versierd met stukken in reliëf: de cabochons met een draaibeweging inzetten veronderstelt dat ze in de hand kunnen worden genomen, dus dat ze een zekere omvang hadden, terwijl de laterale delen versierd zouden geweest zijn met plaatjes glas (of een ander materiaal) eenvoudig ingelegd door te drukken. Op die manier werd een rijker gedecoreerde zone gecreëerd rond het gelaat van de Heilige Anna (fig. 35-36).

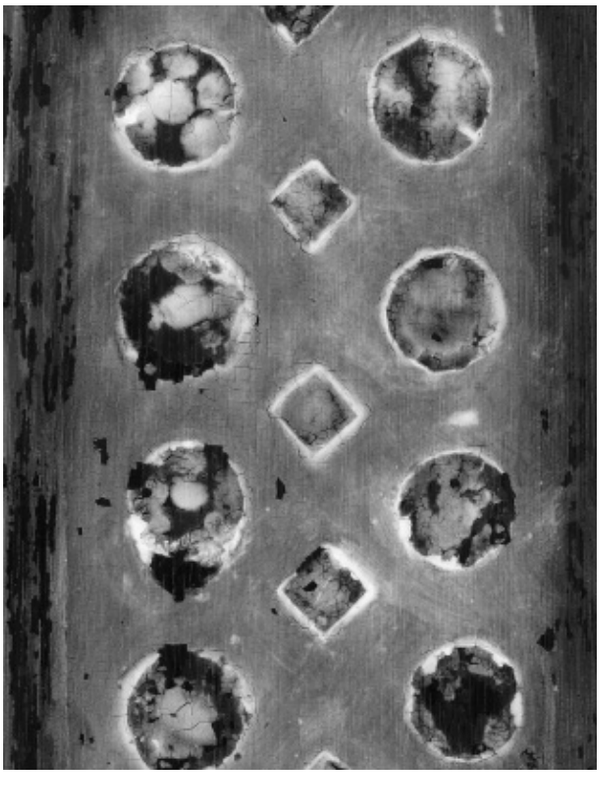
Enkele enigmatische details kwamen aan het licht. Het gaat om een reeks stempels op drie plaatsen op het lichaam van het Kind: vier vergulde dicht bij



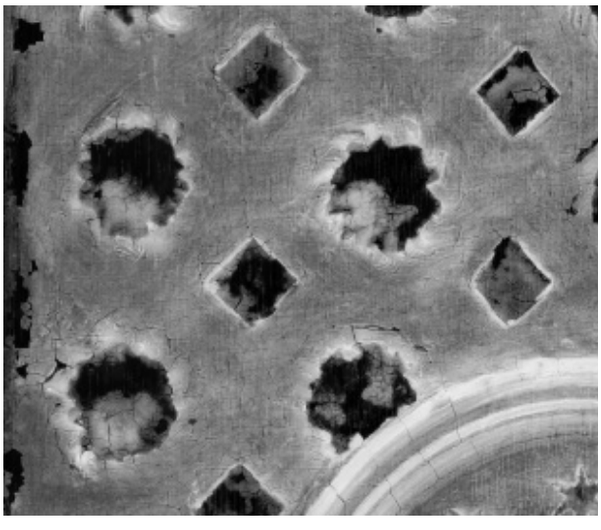
(© M. Postec)

7- feuille d'or / *bladgoud*
6- mixtion chargée / *gevuld mixtion*
5- minium en relief autour du cabochon / *menie in reliëf rond de cabochon*
4- cabochon ou plaque de verre / *cabochon of glasplaatje*
3- résine pour coller les verroteries / *hars om het glaswerk te lijmen*
2- préparation ocre / *okerkleurige preparatie*
1- support / *drager*

34. Schéma avec proposition du système d'incrustation de cabochons en relief et de plaques plates.
Schema met voorstel voor het inleggen van de cabochons in reliëf en de plaatjes.



35. Détail de la radiographie montrant l'emplacement des incrustations dans le « vitrail » latéral gauche au-dessus des anges chanteurs : plaques de verre plates ?
Detail van de radiografie met de plaatsing van het inlegwerk in het "glasraam" aan de linkse zijde boven de zingende engelen: vlakke glasplaten?



36. Détail de la radiographie montrant l'emplacement des incrustations dans le « vitrail » central au-dessus de la tête de la Vierge : incrustations en relief ?
Detail van de radiografie met de plaatsing van het inlegwerk in het middelste "glasraam" boven het hoofd van Maria: inlegwerk in reliëf?

© M. Postec)

37. Détail du bras droit de l'Enfant : présence de quatre « poinçons » dorés.
Detail van de rechterarm van het Kind: aanwezigheid van vier vergulde "ponsstempels".

Le principe de construction de la peinture flamande du début du XV^e^ siècle se remarque ici, bien que le peintre ait dû partir d'un fond sombre (préparation de couleur ocre foncé). On retrouve en effet une superposition de couches de peinture commençant par des sous-couches claires et opaques, et terminant parfois par des glacis finaux transparents localisés dans certaines zones.

Un ton de base modelé et fondu par forte addition de blanc est d'abord appliqué dans une matière dense en assez forte épaisseur, de façon à couvrir le fond sombre avant l'utilisation des glacis pour renforcer ce premier modelé.

Les carnations, en revanche, sont fortement modelées par addition de blanc sur le fond sombre qui donne les ombres, avant de recevoir des rehauts lumineux dans une matière plus dense. Le modelé obéit davantage au principe de modulation progressive des chairs en clair-obscur en partant de l'ombre vers la lumière. Les lumières sont donc obtenues par empâtement et non par transparence et les ombres sont relativement opaques. À la même époque, le Maître de Flémalle utilise une construction similaire pour les carnations du *Triptyque Seilern* de l'Institut Courtauld[16] de Londres, exécuté entre 1410 et 1420, avec une sous-couche brune puis une matière dense et opaque contenant une grande proportion de blanc de plomb.

Les zones claires, comme le fond architectural et les drapés blancs, sont obtenues en une seule couche épaisse fortement chargée de blanc et colorée au besoin par quelques pigments, puis soulignée de rehauts plus clairs par endroits. Les reliefs sont accusés dans les lumières où se lit le travail du pinceau : les hautes lumières en particulier sont marquées par de grands coups de pinceau empâtés.

[16] C. VILLERS, R. BRUCE-GARDNER, *The Entombment Triptych in the Courtauld Institute Galleries*, dans S. FOISTER et S. NASH (éd.), *Robert Campin: New Directions in Scholarship*, Turnhout, 1996, p. 27-35.

zijn rechterarm, een paar andere ter hoogte van zijn buik en nog andere onder zijn linkerhand. Dienden deze om een bijhorend stuk te ondersteunen, dat nu verdwenen is (fig. 37)?

De verflaag

In haar geheel bestaat ze uit een zeer eenvoudige structuur, meestal één enkele min of meer dekkende enkelvoudige laag waarvan het bindmiddel op basis van olie lijkt te zijn[15].

Het principe van opbouw van de Vlaamse schilderkunst van het begin van de 15de eeuw wordt hier vastgesteld, hoewel de schilder moet vertrokken zijn van een donkere ondergrond (preparatielaag in donkeroker). Men vindt inderdaad een boven elkaar zetten van verflagen, te beginnend met heldere en dekkende onderlagen en soms eindigend met fijn transparant glacis dat zich in bepaalde zones situeert.

Eerst wordt een gemodelleerde en door toevoeging van veel wit vloeibare basistint aangebracht in compacte vorm, met een redelijk dikte. Zo is de sombere ondergrond bedekt, vóór men de glacislagen gebruikt om dat eerste modelé te versterken.

De carnaties zijn daarentegen sterk gemodelleerd door aanwenden van wit op de donkere ondergrond die de schaduwen aangeeft, voor hij heldere ophogingen krijgt in een dichtere materie. Het modelé gehoorzaamt meer aan het progressieve modulatieprincipe van de lichaamsdelen in clair-obscur, vertrekkend vanuit de schaduw naar het licht. De lichtpartijen worden dus verkregen door een pasteuze verflaag en niet door transparantie en de schaduwen zijn nogal opaque. In dezelfde periode gebruikte de Meester van Flémalle een gelijkaardige opbouw voor de vleeskleuren van zijn *Seilerntriptiek* van het Courtauld Instituut[16] in Londen, uitgevoerd tussen 1410 en 1420, met een bruine onderlaag en daarop een dichte en dekkende materie die een grote hoeveelheid loodwit bevat.

De heldere zones, zoals de architecturale achtergrond en de witte draperingen, werden in één enkele dikke laag bekomen die heel veel wit bevatte en naar behoefte gekleurd werd met enkele pigmenten en daarna geaccentueerd met hoogsels die plaatselijk helderder zijn. De reliëfs zijn geprononceerd in de lichtpartijen waar de penseelvoering zichtbaar is: in het bijzonder de hoge lichten zijn gekenmerkt door grote pasteuze penseelstreken.

Het gebruik van de gelaagde structuur komt vooral voor in de rode mantel en jurk van de Heilige Anna. Op een eerste dekkende laag vermiljoen, die in deze eerste fase redelijk weinig gemodelleerd lijkt, werd een rood glacis aangebracht om de schaduw van de plooien te versterken. Van dit glacis blijven spijtig

[15] Analyseverslag van L. Kockaert (in het dossier 94/5501).
[16] C. VILLERS, R. BRUCE-GARDNER, *The Entombment Triptych in the Courtauld Institute Galleries*, in S. FOISTER en S. NASH (o.l.v.), *Robert Campin: New Directions in Scholarship*, Turnhout, 1996, p. 27-35.

L'utilisation de la structure stratifiée se rencontre surtout dans le manteau et la robe rouges de sainte Anne. Sur une première couche opaque de vermillon, qui semble assez peu modelée à ce premier stade, a été appliqué un glacis rouge pour renforcer les ombres des plis. Ces glacis ne subsistent malheureusement plus que sous forme de traces minimes ici et là (fig. 21). Des glacis verts ont aussi été utilisés dans le revers du manteau de sainte Anne et dans les vêtements des anges musiciens. Des nuances colorées sont aussi obtenues par superposition de glacis sur une première couche, tel un glacis rouge sur une sous-couche bleue dans l'aile d'un des anges chanteurs.

Enfin, ornementation posée en dernier lieu, des motifs dorés réalisés à l'or sur mixtion bordent le manteau rouge de sainte Anne.

Perspectives

Il semble que le panneau de Neerlanden soit un mélange d'archaïsmes, comme l'appréhension de l'espace à caractère gothique ou les verroteries et dorures, et de nouveautés technologiques, comme en témoigne la construction du panneau. La technique picturale, à l'exception de l'usage d'un fond sombre qui constitue un cas assez peu répandu, s'inscrit dans l'évolution de la peinture médiévale.

Le support présente en effet des innovations technologiques qui resteront longtemps en usage. La fixation rigide des supports aux cadres, par des bandes de toiles sur la face ou des traverses au revers, semble être une constante dans les quelques panneaux pré-eyckiens parvenus jusqu'à nous et dont la technique a été étudiée[17]. Des changements significatifs semblent apparaître au début du XV^e^ siècle : la toile intermédiaire, appliquée localement ou sur tout le support, est abandonnée et le cadre à rainures assemblé à tenons et mortaises est adopté, permettant au panneau de flotter dans son encadrement. S'il est daté des environs de 1419, le panneau de Neerlanden, construit selon ce dernier procédé, peut donc constituer un modèle assez précoce de cette technologie.

Une autre caractéristique de cette œuvre, sa préparation ocre, mérite de retenir l'attention. Loin de constituer un cas isolé, comme on serait tentée de le croire au premier abord, l'emploi de telles préparations colorées n'était pas exceptionnel dans l'art du Moyen Âge. On en a relevé quelques exemples, principalement, mais pas exclusivement, en Europe du Nord[18] et ils

[17] R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRAETE, *Technologie des cadres et supports dans la peinture flamande vers 1400*, dans *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad. Proceedings of the International Colloquium, Leuven, 7-10 September 1993*, Louvain, 1995, p. 371-383.

[18] M. SCHARFF, *Early Medieval Painting Techniques in Northern Europe: A Discussion of the Use of Colored Grounds and Other Notable Techniques*, dans *Polychrome Skulptur in Europa. Technologie. Konservierung. Restaurierung*, *Dresden, 11.-13. November 1999*, Dresde, 1999, p. 47-52.

genoeg enkel nog hier en daar minieme sporen over (fig. 21). Er is ook groen glacis gebruikt in de omslag van de mantel van de Heilige Anna en in de kledij van de musicerende engelen. De gekleurde nuances worden ook bekomen door het glacis bovenop een eerste laag aan te brengen, zoals een rood glacis op een blauwe onderlaag in de vleugel van een van de zingende engelen.

Tot slot werd een laatste versiering aangebracht: vergulde motieven met goud uitgevoerd op een mengsel zomen de rode mantel van de Heilige Anna af.

Perspectieven

Het lijkt erop dat het paneel van Neerlanden een combinatie is van archaïsmen, zoals de opvatting van de ruimte met gotisch karakter of het sierglaswerk en de verguldsels, en technologische nieuwigheden, getuige hiervan de opbouw van het paneel. Met uitzondering van het gebruik van een donkere achtergrond, wat weinig gangbaar was, schrijft de picturale techniek zich in binnen de evolutie van de middeleeuwse schilderkunst.

De drager vertoont inderdaad technologische innovaties die lange tijd in gebruik zullen blijven. De stevige hechting van de drager aan de lijst door middel van stroken doek op de voorzijde of dwarsbalken aan de achterzijde, blijkt een constante te zijn in de weinige pre-Eyckiaanse panelen die nog steeds bewaard zijn en waarvan de techniek bestudeerd is[17]. Betekenisvolle veranderingen lijken aan het begin van de 15de eeuw te verschijnen, het tussendoek dat plaatselijk of op de volledige drager werd aangebracht, raakt buiten gebruik en de groeflijst verbonden met pen en gat, die speling geeft aan het paneel in zijn lijst, wordt in gebruik genomen. Als het paneel van Neerlanden, dat volgens dat principe is opgebouwd, rond 1419 gedateerd wordt, dan kan het dus een nogal vroegtijdig voorbeeld betreffen van deze technologie.

Een ander kenmerk van dit werk, namelijk de okerkleurige preparatielaag, verdient onze aandacht. Ze vormt zeker geen geïsoleerd geval, zoals men geneigd zou zijn te geloven bij een eerste benadering, maar het gebruik van zo'n gekleurde preparatielaag was niet uitzonderlijk in de middeleeuwse kunst. We hebben er hoofdzakelijk, doch niet uitsluitend in Noord-Europa[18] voorbeelden van gevonden en deze moeten blijkbaar voor het grootste deel in verband worden gebracht met het gebruik van olie als bindmiddel (als hoofdbestanddeel of in samenstelling met andere materialen) in de verflagen. De eerste voorbeelden gaan terug tot de 12de eeuw, maar

[17] R. VAN SCHOUTE en H. VEROUGSTRAETE, *Technologie des cadres et supports dans la peinture flamande vers 1400*, in *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad. Proceedings of the International Colloquium, Leuven, 7-10 September 1993*, Leuven, 1995, p. 371-383.

[18] M. SCHARFF, *Early Medieval Painting Techniques in Northern Europe: A Discussion of the Use of Colored Grounds and Other Notable Techniques*, in *Polychrome Skulptur in Europa. Technologie. Konservierung. Restaurierung*, *Dresden, 11.-13. November 1999*, Dresden, 1999, p. 47-52.

semblent pour la plupart devoir être mis en relation avec l'emploi d'huile comme liant (principal ou associé à d'autres matériaux) dans les couches picturales. Les premiers exemples remontent au XII^e siècle, mais cette technique paraît être plus largement observée au XIV^e siècle, et plusieurs exemples sont également attestés au début du XV^e siècle[19]. On ne les rencontre pas uniquement dans la peinture de chevalet, mais aussi en sculpture polychromée et en peinture murale.

Dans le domaine de la peinture murale, les techniques à base de détrempe – éventuellement avec usage local d'huile – tendent à supplanter, en France et dans les Pays-Bas, celle, traditionnelle, de la fresque, sous l'influence des nouveaux procédés de peinture sur panneau basés sur l'usage de l'huile siccative et de glacis. Ces techniques semblent se répandre largement au XV^e siècle et s'accompagnent souvent d'une couche d'impression ocre ou, plus fréquemment en Brabant, rouge, qui semble appliquée directement sur la pierre, rappelant le minium mentionné dans les textes, sur badigeon de chaux[20].

Le choix d'une préparation différente peut se justifier en raison de l'emplacement de l'œuvre dans un lieu soumis à des conditions climatiques assez rudes, considérant qu'un liant huileux serait moins sensible aux variations d'humidité que la colle traditionnelle. Une influence de la peinture murale n'est pas à exclure, à une époque où les peintres pouvaient pratiquer leur métier aussi bien sur des panneaux ou des murs que sur des éléments sculptés[21]. Cette influence pourrait aussi expliquer les dimensions importantes de la peinture de Neerlanden qui en font un cas assez exceptionnel parmi les œuvres de cette époque aujourd'hui conservées, souvent de petit format.

deze techniek lijkt ruimer vastgesteld in de 14de eeuw, en meerdere voorbeelden zijn ook te vinden in het begin van de 15de eeuw[19]. We vinden ze niet alleen terug in schilderijen, maar ook in polychrome sculpturen en muurschilderingen.

In het domein van de muurschilderkunst, hebben de temperatechnieken – eventueel met lokaal gebruik van olie – de neiging om in Frankrijk en in de Nederlanden de traditionele frescotechniek te verdringen. Dit gebeurt onder invloed van de nieuwe schilderprocédés op paneel die gebaseerd zijn op het gebruik van sneldrogende olieverf en glacis. Deze technieken lijken zich wijd te verspreiden in de 15de eeuw en gaan dikwijls gepaard met een okerkleurige of – vaker in Brabant – rode hechtingslaag die direct op de steen lijkt aangebracht en die doet denken aan de menie op stopkalk, vermeld in de teksten[20].

Aangezien een olieachtig bindmiddel minder gevoelig is aan veranderingen van vochtigheid dan de traditionele lijmverf, kan de keuze voor een andere preparatie verklaard worden in functie van het onderbrengen van het werk, op een plaats die onderhevig was aan barre weersomstandigheden. We kunnen de invloed van de muurschilderkunst niet uitsluiten in een tijd waarin de schilders zowel op panelen als op muren en op gebeeldhouwde elementen[21] werkten. Deze invloed zou ook de grote afmetingen van het schilderij van Neerlanden kunnen verklaren die nogal uitzonderlijk zijn vergeleken met de vaak veel kleinere werken uit die tijd die vandaag nog bewaard zijn.

[19] I. VILLELA-PETIT, *L'ange au chanoine. Fragment d'un retable laonnois du XV^e siècle*, in *Monuments et Mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 82, 2003, p. 173-212 ; E. MARTIN, *L'actualité de la conservation-restauration des œuvres d'art en France. Recherches et études de cas*, communication présentée lors de la journée-débat du Louvre du 23 octobre 2004 (inédite). Le volet du retable de Pierre de Wissant conservé à Laon est peint sur une préparation de couleur ocre jaune appliquée en fine couche, le liant de la peinture et de la préparation semble être majoritairement de l'huile. I. VILLELA-PETIT, *Deux volets d'un retable médiéval au musée d'Angers*, in *Revue du Louvre. La revue des musées de France*, 2002, 3, p. 34-43. La présence d'une préparation ocre nous a été confirmée par Elisabeth Martin (communication orale).

[20] P. PHILIPPOT, *Les techniques de peinture murale au Nord des Alpes aux XIV^e et XV^e siècles et leurs rapports avec les courants stylistiques. État des connaissances et propositions pour la recherche*, dans *Actes du XXIV^e Congrès international d'Histoire de l'Art, septembre 1979, Bologne*, 3, Bologne, 1983, p. 91-123 ; M.R. KATZ, *The Medieval Polychromy of the Majestic West Portal of Toro, Spain : Insight into the Workshop Activities of Late Medieval Painters and Polychromers*, dans *Contributions to the Dublin Congress, 7-11 September 1998*, Londres, 1998, p. 27-34.

[21] Ainsi, dans le cas des *Retables des saints et martyrs* et *de la Crucifixion* de Champmol, les parties sculptées ont été réalisées par Jacques de Baerze et polychromées par Melchior Broederlam.

[19] I. VILLELA-PETIT, *L'ange au chanoine. Fragment d'un retable laonnois du XV^e siècle*, in *Monuments et Mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 82, 2003, p. 173-212; E. MARTIN, *L'actualité de la conservation-restauration des œuvres d'art en France. Recherches et études de cas*, lezing naar aanleiding van de debatdag van het Louvre op 23 oktober 2004 (onuitgegeven). Het luik van het retabel van Pierre de Wissant dat in Laon bewaard wordt is beschilderd op een okergele preparatielaag die in een fijne laag is aangebracht. Het bindmiddel van de verf en de preparatielaag lijken hoofdzakelijk op basis van olie te zijn samengesteld. I. VILLELA-PETIT, *Deux volets d'un retable médiéval au musée d'Angers*, in *Revue du Louvre. La revue des musées de France*, 2002, 3, p. 34-43. De aanwezigheid van een okerkleurige preparatielaag werd ons bevestigd door Elisabeth Martin (mondelinge mededeling).

[20] P. PHILIPPOT, *Les techniques de peinture murale au Nord des Alpes aux XIV^e et XV^e siècles et leurs rapports avec les courants stylistiques. État des connaissances et propositions pour la recherche*, in *Actes du XXIV^e Congrès international d'Histoire de l'Art, septembre 1979, Bologne*, 3, Bologna, 1983, p. 91-123; M.R. KATZ, *The Medieval Polychromy of the Majestic West Portal of Toro, Spain: Insight into the Workshop Activities of Late Medieval Painters and Polychromers*, in *Contributions to the Dublin Congress, 7-11 September 1998*, Londen, 1998, p. 27-34.

[21] In het geval van het *Kruisigingsretabel* van Champmol, werden de gebeeldhouwde delen op die manier uitgevoerd door Jacob de Baerze en gepolychromeerd door Melchior Broederlam.

Quant à savoir s'il faut y voir une intention relative à l'esthétique finale de l'œuvre, le fond ocre influençant la gamme chromatique générale de la peinture, il est difficile de s'en rendre compte aujourd'hui dans le cas de la *Sainte Anne*.

Une autre caractéristique propre à cette peinture, la présence d'incrustations, semble trouver également des parallèles dans la peinture murale. Une telle concentration d'incrustations d'éléments décoratifs sur fond doré, rivalisant avec l'art du vitrail ou de l'orfèvrerie, paraît en effet extrêmement rare. Il semble cependant que l'association de la peinture avec le verre, la verroterie, l'or et l'argent, se rencontre dans la peinture murale. Des incrustations de matières colorées (des intailles et/ou des cabochons) figuraient sur les peintures murales gothiques de la collégiale de Tongres et à l'église du Sablon à Bruxelles, limitées toutefois aux auréoles des saints[22].

Dans la peinture de chevalet[23], les cabochons semblent plus fréquents sur les cadres[24] d'œuvres de la fin du XIV^e^ siècle, comme dans la *Pietà* du Musée des Beaux-Arts de Troyes, attribuée à l'atelier de Malouel, dont le cadre original porte encore des traces de l'enchâssement de pierres précieuses[25], ou encore dans le *Grand diptyque du Bargello* dont le cadre est décoré d'une alternance de boutons de roses et de verroteries rouges et bleues enchâssées dans sa gorge[26].

Les peintures contemporaines, quand leurs fonds sont ornés de reliefs[27], arborent plutôt des *Pressmasse*, comme le *Clarenaltar* de Cologne ou le panneau de Laon[28], des brocarts appliqués comme chez le Maître de

[22] C. TULPINCK, *Étude sur la peinture murale en Belgique, jusqu'à l'époque de la Renaissance tant au point de vue des procédés techniques qu'au point de vue historique*, dans *Mémoires couronnés et autres Mémoires de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, 61, 1900, p. 119 et 154.

[23] Il existe, à notre connaissance, au moins un cas dans la peinture italienne du XIII^e^ siècle : *Il Redentore fra la Vergine e i santi Pietro, Giovanni e Paolo*, 1271, du peintre Meliore, Galerie des Offices, Florence. L'auréole du Christ comporte des cabochons en verre incrustés dans le fond doré.

[24] Le cadre et certains arrière-plans du *Retable de Westminster*, œuvre du milieu anglo-français des environs de 1270, conservé à l'Abbaye de Westminter à Londres, comportent également des incrustations de verre. Voir P. BINSKI, *The Westminster Retable, England's Oldest Altarpiece, London, National Gallery, 18 May - 4 September 2005*, Londres, 2005.

[25] A. CHÂTELET, *Les Primitifs hollandais. La peinture dans les Pays-Bas du Nord au XV^e^ siècle*, Paris, 1980, p. 193-194.

[26] IDEM, *Des roses et un lys : le grand diptyque du Bargello*, in *Art, objets d'art, collections. Hommage à Hubert Landais*, Paris, 1987, p. 57-61.

[27] M. SERCK-DEWAIDE, *Décors en reliefs. Approche technologique et historique*, dans *Le Retable d'Issenheim et la sculpture au Nord des Alpes à la fin du Moyen-Âge. Actes du colloque de Colmar (2-3 novembre 1987)*, réunis et présentés par C. HECK (*Bulletin de la Société Schongauer*, numéro spécial, 1989), Colmar, 1989, p. 91-97.

[28] Voir SCHARFF, *Early Medieval Painting Techniques* [n. 18] ; MARTIN, *L'actualité de la conservation-restauration* [n. 19]. Le retable de Pierre de Wissant est aussi orné de motifs en relief qui composent les auréoles des personnages saints. Réalisés indépendamment en cire coulée dans des feuilles d'étain, ils ont ensuite été fixés au panneau.

Of er met het aanbrengen van een okerkleurige ondergrond, die doorwerkt in het algemene kleurengamma van het schilderij een esthetische bedoeling was, is heden ten dage moeilijk te achterhalen in het geval van de Heilige Anna.

Een ander kenmerk eigen aan dit schilderij, namelijk de aanwezigheid van incrustaties, lijkt evenzeer parallellen te vertonen met de muurschilderkunst. Dergelijke concentratie van ingezette decoratieve elementen tegen een goudkleurige ondergrond die wedijveren met de glas- en de edelsmeedkunst, lijkt inderdaad zeer zeldzaam. Het blijkt echter dat de associatie van de schilderkunst met glas, sierglaswerk, goud en zilver frequent voorkomt in de muurschilderkunst. Incrustaties bestaande uit gekleurde materialen (intaglio's en/of cabochons) waren aanwezig op de gotische muurschilderingen van de collegiale kerk in Tongeren en van de Zavelkerk in Brussel[22], maar het bleef evenwel beperkt tot de aureolen van de heiligen.

Wat de ezelschilderijen[23] betreft, lijken de cabochons frequenter voor te komen op de lijst[24] van de werken op het einde van de 14de eeuw, zoals bij de *Pietà* in het Musée des Beaux-Arts in Troyes, toegeschreven aan het atelier van Malouel, waarvan de oorspronkelijke lijst nog sporen vertoont van het inzetten van edelstenen[25] of ook bij de *Bargello diptiek* waarvan de lijst afwisselend versierd is met rozenknoppen en rood en blauw sierglaswerk ingelegd in de gleuf[26].

De eigentijdse schilderijen, wanneer hun achtergrond versierd is met reliëfs[27], vertonen eerder met *Pressmasse*, zoals het *Clarenaltar* van Keulen of het paneel

[22] C. TULPINCK, *Étude sur la peinture murale en Belgique, jusqu'à l'époque de la Renaissance tant au point de vue des procédés techniques qu'au point de vue historique*, in *Mémoires couronnés et autres Mémoires de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, 61, 1900, p. 119 en 154.

[23] Bij ons weten bestaat er minstens één voorbeeld in de Italiaanse schilderkunst van de 13de eeuw: *Il Redentore fra la Vergine e i santi Pietro, Giovanni e Paolo*, 1271, van de schilder Meliore, Galleria degli Uffizi, Florence. Het aureool van Christus bevat glazen cabochons gezet in de goudkleurige ondergrond.

[24] De lijst en bepaalde achtergronden van het *Retabel van Westminster*, een Engels-Frans werk van rond 1270 dat bewaard wordt in Westminster Abbey in Londen, bevat ook glazen incrustaties. Zie P. BINSKI, *The Westminster Retable, England's Oldest Altarpiece, London, National Gallery, 18 May - 4 September 2005*, Londen, 2005.

[25] A. CHÂTELET, *Les Primitifs hollandais. La peinture dans les Pays-Bas du Nord au XV^e^ siècle*, Parijs, 1980, p. 193-194.

[26] IDEM, *Des roses et un lys : le grand diptyque du Bargello*, in *Art, objets d'art, collections. Hommage à Hubert Landais*, Parijs, 1987, p. 57-61.

[27] M. SERCK-DEWAIDE, *Décors en reliefs. Approche technologique et historique*, in *Le Retable d'Issenheim et la sculpture au Nord des Alpes à la fin du Moyen-Âge. Actes du colloque de Colmar (2-3 novembre 1987)*, verzameld en voorgesteld door C. HECK (*Bulletin de la Société Schongauer*, numéro spécial, 1989), Colmar, 1989, p. 91-97.

Flémalle, Van Eyck ou Van der Weyden, ou encore des reliefs réalisés par couches successives de gouttes de préparation comme dans le *Triptyque Seilern* du Maître de Flémalle. D'autres motifs, comme les poinçons, se rencontrent aussi dans les fonds dorés des peintures de l'École de Cologne. La présence d'incrustations de verroteries semble beaucoup plus rare et apparente davantage l'œuvre à un objet d'art précieux.

Ce mélange de scintillements artificiels et de pseudo-réalité propre à l'art du Gothique International de même que la présence de technologies avancées semblent indiquer que l'œuvre appartient à un moment charnière dans l'histoire de la peinture médiévale, à l'aube des grandes innovations du XV^e^ siècle. Étant donné le nombre restreint d'œuvres de cette époque parvenues jusqu'à nous, la *Sainte Anne* de Neerlanden constitue un précieux témoignage, même s'il est encore difficile de rattacher cette peinture exceptionnelle à un centre bien précis.

Traitement du support : Robert Ghys, Inghe Noppe.
Traitement de la couche picturale : Rocio Ozores, Anne Marie Thomas, Marie Postec.
Prélèvements et étude scientifique : Léopold Kockaert.
Radiographie : Guido Van de Voorde.
Dendrochronologie : Josef Vynckier.
Nouveau cadre : Jean-Albert Glatigny.

van Laon[28], geperst brokaat zoals bij de Meester van Flémalle, Van Eyck of Van der Weyden, of ook reliëfs die gerealiseerd werden door opeenvolgende lagen van druppels preparatielaag zoals bij de *Seilerntriptiek* van de Meester van Flémalle. Andere motieven, zoals de stempels, worden ook teruggevonden in de goudkleurige achtergronden van de Keulse school. De aanwezigheid van incrustaties in sierglas is veel zeldzamer en maakt het werk tot een waardevol kunstvoorwerp.

Deze combinatie van kunstmatige fonkelingen en de pseudo-realiteit eigen aan de kunst van de Internationale Gotiek alsook de aanwezigheid van geavanceerde technologieën lijken erop te wijzen dat het werk tot een scharniermoment in de geschiedenis van de middeleeuwse schilderkust behoort, bij het aanbreken van de grote innovatie van de 15de eeuw. Gezien het beperkt aantal werken dat uit die tijd bewaard bleef, vormt de *Heilige Anna* van Neerlanden een kostbare getuigenis, ook al is het nog moeilijk om dit bijzonder schilderij aan een precies centrum toe te kennen.

Behandeling van de drager: Robert Ghys, Inghe Noppe.
Behandeling van de picturale laag: Rocio Ozores, Anne Marie Thomas, Marie Postec.
Monstername en wetenschappelijke studie: Léopold Kockaert.
Radiografie: Guido Van de Voorde.
Dendrochronologie: Josef Vynckier.
Nieuwe lijst: Jean-Albert Glatigny.

(uit het Frans vertaald)

[28] Zie SCHARFF, *Early Medieval Painting Techniques* [n. 18]; MARTIN, *L'actualité de la conservation-restauration* [n. 19]. Het retabel van Pierre de Wissant is ook versierd met motieven in reliëf die de aureolen van de heiligenfiguren vormen. Ze werden eerst afzonderlijk met gesmolten was in tinblad gevormd en vervolgens op het paneel bevestigd.

L'*ANGE GARDIEN* ET LA *SAINTE HÉLÈNE* DE CORNELIS VANDER VEKEN (1666-1740) À LA COLLÉGIALE NOTRE-DAME DE HUY ÉTUDIÉS DANS LE CADRE DU PROJET EUROPÉEN « POLICROMIA »

ANALYSES STYLISTIQUE, TECHNIQUE ET MATÉRIELLE, TRAITEMENT DE CONSERVATION

INTRODUCTION

En l'an 2000, la fabrique d'église de la collégiale Notre-Dame de Huy s'est adressée à l'IRPA pour un traitement de conservation de cinq statues baroques en bois de tilleul[1] : une *Sainte Hélène*, un *Ange gardien*, un *Saint Thibaut*, un *Saint Fiacre* et une *Vierge à l'Enfant*. Le mauvais état général de ces sculptures de bois tendre nécessitait depuis longtemps une intervention.

Comme c'est le cas pour la plupart des œuvres baroques en bois de tilleul qui subsistent dans nos églises, ce patrimoine est fragile par la nature de ses matériaux, et il pâtit aussi d'un désintérêt encore trop généralisé en comparaison des œuvres réalisées en matériau noble tel le marbre blanc.

De ce groupe de sculptures, quatre peuvent être attribuées à un sculpteur relativement peu connu, liégeois d'adoption : Cornelis Vander Veken. Cet artiste, originaire de Malines, était entré au début du XVII^e^ siècle dans l'atelier liégeois d'Arnold Hontoire (1650-1709), le concurrent du célèbre sculpteur Jean Delcour (1631-1707).

À l'occasion de leur traitement, deux des statues, la *Sainte Hélène* (fig. 1) et l'*Ange gardien* (fig. 2), ont fait l'objet d'analyses plus approfondies. Elles ont par ailleurs été intégrées dans le projet de recherche « Policromia », dont la réalisation a été rendue possible grâce au financement de l'Union européenne dans le cadre du programme « Raphaël ». Le but de « Policromia » était de comparer la production artistique baroque du Nord et du Sud de l'Europe tant aux points de vue technique que stylistique[2].

[1] Ci-dessous, n. 37.

[2] Fruit d'une initiative portugaise, le projet « Policromia », récemment clôturé, a permis de mieux connaître le patrimoine sculptural baroque en Belgique. « Policromia » fut coordonné par l'Instituto Português de Conservação e Restauro de Lisbonne, l'Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (Séville) et l'Institut royal du Patrimoine artistique (Bruxelles) étant co-organisateurs. Les participants étaient nombreux. Nous avons bénéficié de la collaboration du Musée de Louvain-la-Neuve

DE *ENGELBEWAARDER* EN DE *SINT-HELENA* VAN CORNELIS VANDER VEKEN (1666-1740) IN DE COLLEGIALE ONZE-LIEVE-VROUWEKERK VAN HOEI: EEN STUDIE IN HET KADER VAN HET EUROPESE PROJECT "POLICROMIA"

STILISTISCHE, TECHNISCHE EN MATERIËLE ANALYSE, CONSERVATIEBEHANDELING

INLEIDING

De kerkfabriek van de collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk van Hoei wendde zich in het jaar 2000 tot het KIK met de vraag om vijf barokke beelden in lindehout[1] te conserveren. Het betreft een *Sint-Helena,* een *Engelbewaarder*, een *Sint-Theobaldus*, een *Sint-Fiacrius* en een *O.-L.-Vrouw met Kind*. De algemene slechte staat van deze beeldhouwwerken in zacht hout vroeg reeds lang om een ingreep.

Zoals het merendeel van de barokke, lindehouten kunstwerken die nog bewaard zijn in onze kerken, is dit patrimonium erg broos omwille van de aard van het materiaal. Het heeft ook te lijden onder gebrek aan interesse in vergelijking met werken uitgevoerd in nobelere materialen zoals wit marmer.

Van deze groep beeldhouwwerken, kunnen er vier toegeschreven worden aan een vrij onbekende beeldhouwer: de Luikenaar door adoptie, Cornelis Vander Veken. Deze kunstenaar, die oorspronkelijk afkomstig was van Mechelen, maakte in het begin van de 17de eeuw deel uit van het Luikse atelier van Arnold Hontoire (1650-1709), concurrent van de beroemde beeldhouwer Jean del Cour (1631-1707).

Bij gelegenheid van de behandeling werden de *Sint-Helena* (fig. 1) en de *Engelbewaarder* (fig. 2) onderworpen aan een meer uitvoerige analyse. Ze werden bovendien geïntegreerd in het onderzoeksproject "Policromia". Dat project kon gerealiseerd worden dankzij de financiering van de Europese Gemeenschap in het kader van het programma "Raphaël". Het doel van "Policromia" was de barokke kunstproductie in het noorden en in het zuiden van Europa zowel vanuit technisch als stilistisch oogpunt te vergelijken[2].

[1] Hieronder, noot 37.

[2] Gegroeid uit een Portugees initiatief, heeft het onlangs afgesloten project "Policromia" gezorgd voor een betere kennis van het barokke sculptuurerfgoed van België. "Policromia" werd gecoördineerd door het Instituto Português de Conservação e Restauro in Lissabon, het Instituto Andaluz del Patrimonio

Ce projet a été l'amorce d'un intérêt spécifique pour les techniques et l'emploi des matériaux d'imitation des marbres, car la diversité des techniques picturales employées sur des sculptures blanchies était jusque-là insoupçonnée. À ce stade de la recherche, on considère généralement que la monochromie blanche correspond au goût de l'époque baroque dans nos régions. Toutefois, l'intérêt historique des techniques redécouvertes plaide en faveur d'études plus systématiques[3].

ANALYSE STYLISTIQUE DES ŒUVRES DE CORNELIS VANDER VEKEN ET INSERTION DANS LA PRODUCTION DE L'ARTISTE

Michel LEFFTZ

La collégiale Notre-Dame à Huy conserve une belle série de sculptures que l'on peut attribuer au sculpteur baroque liégeois, d'origine malinoise, Cornelis Vander Veken[4]. Cet ensemble se décline en cinq grandes statues isolées (deux de la Vierge à l'Enfant et une de sainte Hélène, de saint Fiacre et de saint Thibaut), un groupe sculpté (représentant l'Ange gardien et l'enfant) et deux bustes (de saint Roch et d'une sainte). Les chanoines de la collégiale avaient fait réaliser un riche mobilier baroque qui fut malheureusement presque totalement

(Belgique) ; de l'Universidade Nova de Lisboa, du Museu Nacional de Arte Antiga, du Museu Nacional de Machado de Castro, du Musée d'Aveiro (Portugal) ; de l'Instituto del Patrimonio Histórico Español, du Servicio de Restauraciones diputación Foral de Álava et du Museo Nacional de Esculturas de Valladolid (Espagne). Les sculptures sélectionnées par les différentes institutions des trois pays collaborateurs conjuguaient les critères requis par le programme : même typologie et fonction (sculptures religieuses peintes), mêmes matériaux (bois ou terre cuite) et même contexte historico-artistique (XVII[e]-XVIII[e] siècles). L'objectif était de mettre en évidence les interprétations et les exécutions d'œuvres d'un style particulier compte tenu des influences propres à chaque pays. Les résultats des études nationales ont été en partie intégrés dans une base de données trilingue destinée à aider les chercheurs et amateurs de la période baroque à parcourir l'histoire formelle et matérielle de quelque cinquante exemples représentatifs des trois pays. Un CD-ROM a également été réalisé dans le but de présenter le projet à un public plus large et peut-être moins averti. Le colloque de clôture s'est tenu à Lisbonne, en octobre 2002. Pour une information plus complète, on consultera le site Internet : <http://www.muse.ucl.ac.be/POLICROMIA/>.

[3] J. SANYOVA, P.-Y. KAIRIS, *Contribution à l'étude des techniques de monochromie blanche des sculptures baroques du pays de Liège*, dans *Bulletin de l'IRPA*, 30, 2002-2003 (2004), p. 245-259.

[4] Ces attributions ont été faites sur la base des analyses stylistiques menées dans le cadre de notre thèse de doctorat sur la sculpture baroque liégeoise (*La sculpture baroque liégeoise*, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 1998).

Dit project gaf de aanzet om in het bijzonder aandacht te besteden aan de techniek en het materiaal dat werd gebruikt voor marmerimitaties. Tot dan toe had men immers geen vermoeden van de diversiteit aan technieken die werden aangewend voor het witten van beelden. In dit stadium van het onderzoek, beschouwt men de witte monochromie over het algemeen als een uiting van de barokke smaak in onze streken. Nochtans pleit het historisch belang van de herontdekte technieken in het voordeel van een meer systematische studie[3].

STILISTISCHE ANALYSE VAN DE KUNSTWERKEN VAN CORNELIS VANDER VEKEN EN SITUERING BINNEN DE PRODUCTIE VAN DE KUNSTENAAR

Michel LEFFTZ

De collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk in Hoei bewaart een mooie reeks beelden die we kunnen toeschrijven aan de Luikse barokbeeldhouwer, van Mechelse origine, Cornelis Vander Veken[4]. Het ensemble bestaat uit vijf grote, losstaande beelden (tweemaal een O.-L.-Vrouw

Histórico (Sevilla) en het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (Brussel) dat co-organisator waren. Er waren talrijke deelnemers. We hebben de medewerking genoten van het Museum van Louvain-la-Neuve (België), de Universidade Nova van Lissabon, het Museu Nacional de Arte Antiga, het Museu Nacional de Machado de Castro, het Museum van Aveiro (Portugal), het Instituto del Patrimonio Histórico Español, het Servicio de Restauraciones diputación Foral de Álava en het Museo Nacional de Esculturas in Valladolid (Spanje). De beeldhouwwerken die door de verschillende instituten van de drie samenwerkende lidstaten uitgekozen waren, beantwoordden aan de vereiste criteria die het programma voorschreef: dezelfde typologie en functie (religieuze, beschilderde beeldhouwwerken), dezelfde materialen (hout of terracotta) en een identieke historisch-artistieke context (17de-18de eeuw). Het was de bedoeling om de interpretaties en de uitvoering van kunstwerken in een bepaalde stijl in het licht te stellen, rekening houdend met de invloeden eigen aan elk land. De resultaten van de nationale studies werden gedeeltelijk samengebracht in een drietalige gegevensbank, bedoeld om onderzoekers en liefhebbers van de Barok te helpen om de vormelijke en materiële geschiedenis te verkennen aan de hand van een vijftigtal representatieve voorbeelden uit de drie landen. Ook werd een CD-ROM gemaakt met als bedoeling het project aan een breder en minder geïnformeerd publiek voor te stellen. Het slotcolloquium vond in oktober 2002 in Lissabon plaats. Voor meer informatie kan men terecht op volgende website: <http://www.muse.ucl.ac.be/POLICROMIA/>.

[3] J. SANYOVA, P.-Y. KAIRIS, *Bijdrage tot de studie van de witte monochromietechnieken van barokbeelden in het land van Luik*, in *Bulletin van het KIK*, 30, 2002-2003 (2004), p. 245-259.

[4] Deze toeschrijvingen werden gedaan op basis van stilistische analyses uitgevoerd in het kader van onze doctoraatsthesis over de Luikse barokbeeldhouwkunst (*La sculpture baroque liégeoise*, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 1998).

dispersé lors de la restauration de la seconde moitié du XIX^e siècle. Actuellement, la plupart des sculptures baroques conservées dans la collégiale proviennent d'autres églises hutoises. Dans son ouvrage paru en 1924, H. Demaret indiquait, pour lieu de provenance de deux des statues (la *Vierge de l'Immaculée Conception* et la *Sainte Hélène*), l'ancien couvent des pères croisiers de Huy[5]. L'information n'a pu être vérifiée étant donné l'absence de références aux sources de la part de l'auteur et la grande pauvreté des archives de l'ancien couvent. Une autre *Vierge à l'Enfant* pourrait avoir été apportée d'une église désaffectée à la Révolution. Quant au buste de saint Roch et au groupe de l'Ange gardien et l'enfant, ils se trouvaient à l'origine dans l'église Saint-Mengold à Huy.

La présente étude vise à faire mieux connaître la biographie de Cornelis Vander Veken (1666-1740) ainsi que le style de sa production. Les caractéristiques formelles en seront détaillées, prenant pour exemples la statue de sainte Hélène et le groupe de l'Ange gardien et l'enfant de la collégiale (fig. 1-4). Son style sera encore explicité à partir d'analyses comparées de ces sculptures avec d'autres œuvres, que nous avons également attribuées à son atelier[6].

Si le style de Cornelis Vander Veken est depuis peu relativement bien cerné grâce à l'établissement d'un catalogue abondant de plus de cent trente statues, auxquelles il faut ajouter une belle série de reliefs et d'ornements, tant les détails de sa vie privée que ceux de son activité professionnelle demeurent pour le moins obscurs malgré de très nombreux dépouillements d'archives liégeoises[7]. Il n'est donc pas inutile de livrer ici quelques données inédites sur cet artiste. Le nom « Vander Veken », d'origine flamande, a souvent été maltraité par les scribes liégeois, mais aussi par son titulaire qui en modifia la graphie à plusieurs reprises : « Cornelis Vanderveken »[8], « Vander Veckenne »[9], « Vander Veken »[10].

[5] H. DEMARET, *La collégiale Notre-Dame à Huy. Notes et documents*, 3. *Ameublement artistique, trésor et archives*, Huy, 1924, p. 51. Cf. J. FRESSON, *Les Monastères de Huy et de la banlieue lors de leur suppression*, dans *Annales du Cercle hutois des Sciences et Beaux-Arts*, 9, 1891, p. 225-265.

[6] Dans le cadre de notre thèse de doctorat, près de 1500 sculptures baroques liégeoises ont été, souvent pour la première fois, attribuées aux treize sculpteurs les plus importants de cette école.

[7] Ces dépouillements furent réalisés lors de la préparation de la thèse mentionnée ci-dessus. Les principaux dépôts sont : les Archives de l'État à Namur (AÉN), les Archives de l'État à Liège (AÉL), les Archives de l'État à Huy (AÉH), les Archives de l'Évêché à Namur (AÉvN).

[8] AÉN, Archives ecclésiastiques, Dinant, collégiale N.-D., Liasse 496, *Lettre de Cornelis Vander Veken à monsieur de St Hubert, commissaire à Dinant*, le 7 janvier 1727.

[9] AÉN, Archives ecclésiastiques, Dinant, collégiale N.-D., Liasse 496, *Lettre de Cornelis Vander Veckenne à monsieur Jean Croquet, menuisier à Dinant*, le 3 septembre 1726.

[10] AÉN, Archives ecclésiastiques, Dinant, collégiale N.-D., Liasse 496, *Lettre de Cornelis Vander Veken à monsieur de St Hubert, commissaire à Dinant*, le 15 novembre 1726 et le 14 février 1727 ; *Ibidem*, *Contrat entre Cornelis Vander Veken et les mambours de la collégiale N.-D. à Dinant*, le 17 décembre

met Kind en een Sint-Helena, een Sint-Fiacrius en een Sint-Theobaldus), een gebeeldhouwde groep (die de Engelbewaarder met kind voorstelt) en twee bustes (van Sint-Rochus en een vrouwelijke heilige). De kanunniken van de collegiale kerk hadden een rijkelijk barokmeubilair laten maken, dat jammer genoeg bij de restauratie in de tweede helft van de 19de eeuw bijna volledig verspreid raakte. Het merendeel van de nog steeds bewaarde barokke beelden in de collegiale kerk, komt uit andere kerken van Hoei. In zijn publicatie van 1924, duidde H. Demaret het voormalige klooster van de Kruisheren van Hoei aan als de plaats van oorsprong van twee van de beelden (De *O.-L.-Vrouw-Onbevlekt-Ontvangen* en de *Sint-Helena*)[5]. De juistheid van deze informatie kon niet nagegaan worden vanwege de afwezigheid van verwijzingen naar de bronnen van de auteur en de heel magere archieven van het voormalige klooster. Een andere *O.-L.-Vrouw met Kind* zou men in verband kunnen brengen met een kerk die tijdens de Franse Revolutie buiten gebruik gesteld is. De buste van Sint-Rochus en de groep van de Engelbewaarder met kind, bevonden zich oorspronkelijk in de Sint-Mengolduskerk te Hoei.

Voorliggende studie beoogt een betere kennis van de biografie van Cornelis Vander Veken (1666-1740), en van de stijl van zijn oeuvre. De vormelijke kenmerken ervan zullen in detail geanalyseerd worden, met als voorbeeld de Sint-Helena en de beeldengroep van de Engelbewaarder met kind uit de collegiale kerk (fig. 1-4). Zijn stijl zal nog diepgaander onderzocht worden op basis van vergelijkende analyses van deze beeldhouwwerken met andere werken, die we eveneens aan zijn atelier hebben toegeschreven[6].

Terwijl de stijl van Cornelis Vander Veken sinds kort redelijk goed afgebakend is dankzij de samenstelling van een uitgebreide catalogus met meer dan 130 beelden, waaraan men een mooie reeks reliëfs en ornamenten moet toevoegen, is daarentegen weinig in detail geweten over zijn privé-leven of over zijn professionele activiteit, ondanks veelvuldig en nauwkeurig onderzoek van de Luikse archieven[7]. Het is dus nuttig hier enkele nog niet gepubliceerde gegevens over deze kunstenaar aan te brengen. De naam "Vander Veken", die naar een Vlaamse oorsprong verwijst, werd vaak geweld aangedaan door de Luikse klerken, maar evenzeer door de drager van de naam zelf die er meerdere keren de schrijfwijze

[5] H. DEMARET, *La collégiale Notre-Dame à Huy. Notes et documents. 3. Ameublement artistique, trésor et archives*, Hoei, 1924, p. 51. Cf. J. FRESSON, *Les Monastères de Huy et de la banlieue lors de leur suppression*, in *Annales du Cercle hutois des Sciences et Beaux-Arts*, 9, 1891, p. 225-265.

[6] In het kader van onze doctoraatsthesis hebben we rond de 1.500 Luikse, barokke sculpturen toegeschreven – vaak voor het eerst – aan de dertien belangrijkste beeldhouwers van deze school.

[7] Dit nauwgezette onderzoek werd gerealiseerd tijdens de voorbereiding van de reeds vermelde doctoraatsthesis. De voornaamste bewaarplaatsen zijn: het Rijksarchief te Namen (AÉN), het Rijksarchief te Luik (AÉL), het Staatsarchief te Hoei (AÉH), het bisschoppelijk Archief te Namen (AÉvN).

Z 000423

1. C. Vander Veken, *Sainte Hélène* (avant traitement), tilleul, collégiale Notre-Dame de Huy.
C. Vander Veken, Sint-Helena *(vóór behandeling), linde, collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk van Hoei.*

Z 000400

2. C. Vander Veken, *Ange Gardien et l'enfant* (avant traitement), tilleul, collégiale Notre-Dame de Huy.
C. Vander Veken, Engelbewaarder en kind *(vóór behandeling), linde, collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk van Hoei.*

Cette dernière forme étant la plus couramment utilisée par l'artiste, c'est celle que nous avons retenue[11].

En 1704, à son arrivée à Liège, C. Vander Veken a trente-huit ans. Il n'est plus tout jeune pour entrer comme « élève » chez Arnold Hontoire, ainsi que l'affirme Henri Hamal au début du XIX[e] siècle[12]. Pourquoi un sculpteur malinois, formé selon toute vraisemblance dans

1725. Voir aussi B. LHOIST-COLMAN, *Le véritable nom du sculpteur Cornelis Vander Werck, alias Vanderwinck, alias de Weckemback : Van der Veken*, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, IX, n° 195, oct.-déc. 1976, p. 84-85.

11 Berthe Lhoist-Colman, *Ibidem*, se fiant à la transcription d'É. Hayot du contrat concernant la chaire de vérité de Dinant, estime que le vrai nom de l'artiste était « Van der Veken », d'après sa signature. En réalité, l'artiste signe « Vander Veken ». Hayot a fait, dans sa transcription, une erreur qui, par conséquent, a été reproduite par B. Lhoist-Colman. D'autre part, ces deux auteurs n'ont pas tenu compte des autres documents autographes de l'artiste, et donc des variantes de signatures.

12 H. HAMAL, *Mémoire pour servir à l'histoire des artistes de la province de Liège d'après une traduction du Dr. Alexandre*, dans J. PHILIPPE, *Sculpteurs et ornemanistes de l'ancien pays de Liège*, Liège, 1958 ; IDEM, *Notice sur les objets d'art, avec le nom des auteurs, qui se trouvaient dans les églises de la ville de Liège en 1786*, dans R. LESUISSE (éd.), *Tableaux et sculptures des églises, chapelles, couvents et hôpitaux de la ville de Liège avant la Révolution. Memento inédit d'un contemporain*, dans *Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 181-277.

van veranderde: "Cornelis Vanderveken"[8], "Vander Veckenne"[9] en "Vander Veken"[10]. Omdat deze laatste versie door de kunstenaar zelf het vaakst werd gebruikt, hebben we die behouden[11].

Bij zijn aankomst in Luik in 1704, was Vander Veken 38 jaar oud. Hij was niet meer echt jong om als "leerling" bij Hontoire in dienst te treden, zoals Henri Hamal in het begin van de 19de eeuw beweert[12]. Waarom besliste een Mechelse beeldhouwer, die naar alle waarschijnlijkheid opgeleid was in een artistieke traditie aansluitend bij die van Du Quesnoy, om naar Luik te trekken? Wanneer een beeldhouwer het ene productiecentrum boven het andere verkiest om er zich te vestigen, is deze beslissing waarschijnlijk niet alleen afhankelijk van de materiële mogelijkheden om er zijn beroep uit te oefenen, maar ook van de stilistische tendensen die daar gelden. Wat de beeldhouwkunst betreft, was Luik in tegenstelling tot andere kunstcentra van het land, duidelijk beïnvloed door de stroming van Bernini. Een hypothetische reis naar Rome zou deze beslissing mogelijk hebben bepaald. Ondanks het stilzwijgen van H. Hamal en van de andere auteurs, nodigt de studie van de werken van Vander Veken uit om tot de conclusie te komen dat hij in de loop van zijn carrière Rome heeft bezocht.

Het staat vast dat de verwantschap tussen Bernini en zijn navolgers niet enkel door middel van de grafiek

8 AÉN, Kerkarchief, Dinant, collegiale O.-L.-V.-kerk, Bundel 496, *Lettre de Cornelis Vander Veken à monsieur de St Hubert, commissaire à Dinant*, 7 januari 1727.

9 AÉN, Kerkarchief, Dinant, collegiale O.-L.-V.-kerk, Bundel 496, *Lettre de Cornelis Vander Veckenne à monsieur Jean Croquet, menuisier à Dinant*, 3 september 1726.

10 AÉN, Kerkarchief, Dinant, collegiale O.-L.-V.-kerk, Bundel 496, *Lettre de Cornelis Vander Veken à monsieur de St Hubert, commissaire à Dinant*, 15 november 1726 en 14 februari 1727; AÉN, Kerkarchief, Dinant, Collegiale O.-L.-V.-kerk, bundel 496, *Contrat entre Cornelis Vander Veken et les mambours de la collégiale N.-D. à Dinant*, 17 december 1725. Zie ook B. LHOIST-COLMAN, *Le véritable nom du sculpteur Cornelis Vander Werck, alias Vanderwinck, alias de Weckemback : Van der Veken*, in *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, IX, nr. 195, oct.-déc. 1976, p. 84-85.

11 Berthe Lhoist-Colman baseert zich (*Ibidem*) op de transcriptie van het contract van de preekstoel van Dinant door É. Hayot en meent dat de echte naam van de kunstenaar, volgens zijn handtekening, "Van der Veken" was. In werkelijkheid ondertekende de kunstenaar met "Vander Veken". Hayot heeft in zijn transcriptie een fout gemaakt die bijgevolg door B. Lhoist-Colman werd overgenomen. Anderzijds hebben deze twee auteurs geen rekening gehouden met andere eigenhandig geschreven documenten van de kunstenaar of met enige afwijkende handtekeningen.

12 H. HAMAL, *Mémoire pour servir à l'histoire des artistes de la province de Liège d'après une traduction du Dr. Alexandre*, in J. PHILIPPE, *Sculpteurs et ornemanistes de l'ancien pays de Liège*, Luik, 1958; IDEM, *Notice sur les objets d'art, avec le nom des auteurs, qui se trouvaient dans les églises de la ville de Liège en 1786*, in R. LESUISSE (uitg.), *Tableaux et sculptures des églises, chapelles, couvents et hôpitaux de la ville de Liège avant la Révolution. Memento inédit d'un contemporain*, in *Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 181-277.

160 cm KN 11615

3. C. Vander Veken, *Sainte Hélène* (après traitement), tilleul, collégiale Notre-Dame de Huy.
C. Vander Veken, Sint-Helena *(na behandeling), linde, collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk van Hoei.*

140 cm KN 10909

4. C. Vander Veken, *Ange Gardien et l'enfant* (après traitement), tilleul, collégiale Notre-Dame de Huy.
C. Vander Veken, Engelbewaarder en kind *(na behandeling), linde, collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk van Hoei.*

une tradition artistique proche de celle de Du Quesnoy, décide-t-il de partir pour Liège ? Nous pensons que lorsqu'un sculpteur choisit de s'installer dans un centre de production plutôt que dans un autre, cette décision n'est pas uniquement conditionnée par les possibilités matérielles d'exercice du métier, mais aussi par les tendances stylistiques qui y prévalent. Or, Liège, à la différence des autres grands foyers artistiques du pays, était nettement influencée, dans le domaine de la sculpture, par le courant berninesque. Un hypothétique voyage à Rome pourrait avoir déterminé cette décision. En effet, malgré le silence de H. Hamal et des autres auteurs, l'étude des œuvres invite à conclure à un séjour romain dans la carrière de Vander Veken.

Force est de constater que la filiation entre le Bernin et ses émules n'a pu se faire uniquement par l'intermédiaire de la gravure qui, bien que restant le principal vecteur de transmission des modèles, ne remplace pas le contact direct avec les œuvres des maîtres romains[13]. En conséquence, on peut émettre l'hypothèse que Vander Veken, une fois dans la Ville éternelle, impressionné par la fougue baroque berninesque, ait choisi, pour exercer son art, de rentrer non pas à Malines ou dans un autre centre artistique des anciens Pays-Bas, mais dans la capitale de la Principauté liégeoise. Les relations qu'il a pu entretenir avec l'un ou l'autre artiste liégeois de passage à Rome ont aussi pu peser dans ce choix décisif.

Cornelis entre dans la corporation des charpentiers de Liège en 1704[14]. Dès lors, il est en ordre avec le règlement du métier et peut exercer son art comme maître sans risquer les foudres de cette corporation. Lorsque Hamal le dit « élève » d'Arnold Hontoire[15], il faut comprendre, selon nous, qu'il a dû se faire employer par le concurrent de Del Cour pour subvenir à ses besoins et chercher à se faire remarquer auprès de commanditaires potentiels. La collaboration avec Hontoire n'aurait-elle duré que cinq ans, de 1704 à la mort de ce dernier en 1709 ? En « acquérant le métier », comme disent les archives, Vander Veken prétendait au titre de maître, ce qui lui permettait de s'installer à son propre compte. Dans l'état actuel des connaissances, basées sur les recherches d'archives, il n'est pas établi qu'il devait « acquérir le métier » pour travailler dans l'atelier de Hontoire. L'analyse stylistique montre d'ailleurs qu'avant de devenir maître, il avait déjà été employé par Hontoire et ses collaborateurs pendant au moins une bonne dizaine d'années, car on peut reconnaître son intervention dans trois chérubins qui entourent le dais d'exposition du maître-autel de l'église des bénédictines de Liège (vers 1689-1690) (fig. 5). On peut donc supposer que Vander Veken réalisa des ornements, des petites sculptures et peut-être aussi de plus grandes œuvres, éventuellement parachevées par Hontoire. C'est en tout cas ce que l'on est amené à déduire de la forte influence

(© M. Lefftz)

5. Arnold Hontoire et Cornelis Vander Veken, *Chérubins* du couronnement du dais d'exposition du maître-autel, ca 1689-1690, bois polychromé, Liège, abbaye des bénédictines.
Arnold Hontoire en *Cornelis Vander Veken,* Cherubijnen *van de bekroning van het hoofdaltaarbaldakijn, ca. 1689-1690, gepolychromeerd hout, Luik, Benedictinessenabdij.*

valt te verklaren. Al blijft de grafiek de belangrijkste drager voor het overbrengen van modellen, toch kan ze het directe contact met de werken van de Romeinse meesters niet vervangen[13]. Bijgevolg kan men aan hypothese stellen dat Vander Veken, eenmaal in de Eeuwige Stad aangekomen en onder de indruk van de barokke vurigheid van Bernini, besliste om terug te keren en zijn kunst te beoefenen in de hoofdstad van het Prinsbisdom Luik en niet in Mechelen of een ander artistiek centrum in de voormalige Lage Landen. Ook mogelijke contacten met een of andere Luikse artiest op doorreis in Rome, kan bij deze definitieve keuze invloed hebben gehad.

Cornelis werd in 1704 lid van de timmermansgilde in Luik[14]. Hij was dan ook in orde met het beroepsreglement en kon hij als meester zijn kunst beoefenen zonder het gevaar te lopen door de gilde veroordeeld te worden. Wanneer Hamal hem een "leerling" van Arnold Hontoire noemt[15], moet men dat naar onze mening opvatten als dat hij zich in dienst moest laten nemen door de concurrent van Del Cour om in zijn behoeften te voorzien en om zich te laten opmerken bij potentiële geldschieters. Zou de samenwerking met Hontoire slechts vijf jaar geduurd hebben, namelijk van 1704 tot aan de dood van Hontoire in 1709? "Acquérant le métier", zoals in de archieven staat, dong Vander Veken naar de titel van meester, wat hem zou toelaten zich zelfstandig te vestigen. Uit wat we thans weten op basis van archiefonderzoek, blijkt niet onomstotelijk dat hij "in de leer moest gaan" om in het atelier van Hontoire te werken. De stilistische analyse toont trouwens aan dat hij vóór het behalen van de meestertitel al minstens een tiental jaar bij

[13] Notons aussi, en plus des influences berninesques, les relations avec Giuliano Finelli et Alessandro Algardi.
[14] AÉL, Métiers de Liège, 211, Métier des charpentiers, *Registre aux admissions 1668-1727*, fol. 151 v°.
[15] Voir LESUISSE (éd.), *Tableaux et sculptures* [n. 12], p. 217 et 228.

[13] We stippen naast de invloeden van Bernini, ook de relatie met Giuliano Finelli en Alessandro Algardi aan.
[14] AÉL, Métiers de Liège, 211, Métier des charpentiers, *Registre aux admissions 1668-1727*, fol. 151 v°.
[15] Zie LESUISSE (uitg.), *Tableaux et sculptures* [n. 12], p. 217 en 228.

stylistique qu'attestent plusieurs des premières statues de Cornelis. Fort heureusement, l'émancipation stylistique du sculpteur malinois peut être suivie durant plusieurs années. Ainsi, sur le maître-autel de la collégiale Saint-Barthélemy à Liège (1704-1708) (fig. 6), on remarque que le drapé de certaines statues est encore très influencé par l'art de Hontoire (fig. 7), tandis que d'autres présentent déjà les caractéristiques propres à la manière de Vander Veken, notamment dans le choix des plis en bourrelets au lieu des plis en méplat (fig. 8)[16]. Cet ensemble se situe donc à un moment charnière. Divers chantiers nous aident à préciser le moment critique durant lequel s'est produit le changement de style. Sur l'autel latéral nord de la collégiale d'Amay, qui porte la date « 1705 », les anges adorateurs sont encore redevables à Hontoire dans le traitement des draperies (fig. 9). Quant à la statue de saint Joseph de l'église de Beaufays (fig. 10), datée de 1707, elle est déjà représentative de la manière de Vander Veken, car la dépendance avec l'art de Hontoire y est à peine perceptible. Par contre, la statue de saint Roch (fig. 11), réalisée pour la même église, est manifestement antérieure puisqu'elle témoigne d'une influence plus marquée du style de Hontoire. C'est la mise en place de cette chronologie, évoquée ici à travers quelques cas, qui nous a amené à proposer les années 1707-1709 pour la datation des deux groupes sculptés de l'église abbatiale des bénédictines à Liège[17].

Dans l'église Saint-Barthélemy à Liège, la modénature, le répertoire et le traitement des ornements de l'autel sont encore redevables à Hontoire, ce qui pose notamment la question de la paternité de la conception de l'ensemble. Cette problématique est à mettre en relation avec l'élévation du jubé (1706-1708) par Verburg, autre collaborateur de Hontoire[18]. Le cercle Hontoire-Verburg-Vander Veken compte aussi le peintre Fisen qui réalisa le tableau du maître-autel (1707) et collabora plus d'une fois avec ces trois sculpteurs. Le chantier d'Amay, sur lequel se succédèrent Del Cour, Hontoire, Verburg et Fisen, sera aussi l'occasion d'une association entre le peintre Fisen et Vander Veken pour l'autel latéral nord (1705)[19]. Tous deux travailleront encore ensemble sur

16 Concernant la terminologie des plis, cf. M. LEFFTZ, *Éléments de méthodologie pour servir à l'analyse morphologique du drapé. Cas d'application : la sculpture*, dans *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. Actas do Congresso Internacional, Lisboa 29, 30 e 31 de Outubro de 2002,* Lisbonne, 2004, p. 59-62.

17 L'une de ces œuvres représente l'Ange gardien et l'enfant, l'autre saint Joseph.

18 Nous avons présenté ce cas au Département Histoire de l'art (Temps modernes) du *Sixième congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique et LIII^e congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique. Congrès de Mons, 25, 26 et 27 août 2000. Actes* [résumés des communications], I, Mons, 2000, p. 170.

19 Hontoire est peut-être aussi intervenu dans cet ouvrage car des ornements qui faisaient éventuellement partie de l'ensemble montrent des affinités stylistiques évidentes avec les ornements de l'église des bénédictines à Liège ou encore avec ceux de la sacristie de l'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert. Cf. I. VANDEVIVERE et M. LEFFTZ, *Les ornements*, dans *L'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert*, Namur, 1999, p. 129-133.

Hontoire en zijn medewerkers in dienst was. Zijn tussenkomst komt immers tot uiting in drie cherubijnen rondom het expositiebaldakijn van het hoofdaltaar van de Benedictinessenkerk te Luik (ca. 1689-1690) (fig. 5). Men kan dus veronderstellen dat Cornelis Vander Veken versieringen, kleine sculpturen en misschien ook grotere werken realiseerde, al dan niet afgewerkt door Hontoire. Dit is in elk geval wat we geneigd zijn aan te nemen, gezien de sterke stilistische invloed waarvan meerdere van de eerste werken van Cornelis getuigen. Gelukkig kan de stilistische ontwikkeling van de Mechelse beeldhouwer gedurende meerdere jaren gevolgd worden. Zo valt op te merken dat op het hoofdaltaar van de collegiale Sint-Bartholomeuskerk (1704-1708) (fig. 6), de drapering van bepaalde beelden nog sterk beïnvloed is door het werk van Hontoire (fig. 7), terwijl andere al kenmerken vertonen die eigen zijn aan de stijl van Vander Veken, met name in de keuze voor bolle in plaats van platte plooien (fig. 8)[16]. Deze beeldengroep situeert zich dus op een scharnierpunt. Verschillende werken helpen ons het beslissende moment waarop zijn stijlverandering heeft plaatsgevonden, te bepalen. Op het noordelijk zijaltaar van de collegiale kerk van Amay, dat de datum "1705" draagt, is de uitvoering van de drapering van de aanbiddende engelen nog schatplichtig aan Hontoire (fig. 9). Het beeld van Sint-Jozef in de kerk van Beaufays (fig. 10), dat dateert van 1707, is reeds representatief voor de stijl van Vander Veken, omdat de afhankelijkheid van het werk van Hontoire er nauwelijks merkbaar is. Het beeld van Sint-Rochus (fig. 11) daarentegen, uitgevoerd voor dezelfde kerk, is duidelijk ouder omdat het van een meer uitgesproken invloed van Hontoire's stijl getuigt. Het opstellen van deze chronologie, die hier geschetst werd aan de hand van enkele voorbeelden, heeft ons ertoe aangezet de twee beeldengroepen in de abdijkerk van de Benedictinessen in Luik rond 1707-1709 te dateren[17].

In de Sint-Bartholomeuskerk van Luik zijn het patroon van het lijstwerk, het repertoire en de behandeling van de versieringen van het altaar schatplichtig aan Hontoire, wat met name de vraag doet rijzen naar het auteurschap van het ontwerp van het geheel. Deze problematiek moet in verband gebracht worden met de oprichting van het doksaal (1706-1708) door Verburg, een andere medewerker van Hontoire[18]. Ook de schilder Fisen maakte deel uit van de kring Hontoire-Verburg-

16 Wat de terminologie van de plooien betreft, cf. M. LEFFTZ, *Éléments de méthodologie pour servir à l'analyse morphologique du drapé. Cas d'application : la sculpture*, in *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. Actas do Congresso Internacional, Lisboa 29, 30 e 31 de Outubro de 2002,* Lissabon, 2004, p. 59-62.

17 Het ene werk stelt de Engelbewaarder met kind voor, het andere Sint-Jozef.

18 In 2000 hebben we dit geval voorgesteld aan het Departement Kunstgeschiedenis (Moderne Tijd) van het *Sixième congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique et LIII^e congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique. Congrès de Mons, 25, 26 et 27 août 2000. Actes* [samenvatting van de lezingen], I, Bergen, 2000, p. 170.

B 19207

6. C. Vander Veken, *Maître-autel*, 1704-1708, bois polychromé, Liège, église Saint-Barthélemy (état en 1918).
C. Vander Veken, Hoofdaltaar*, 1704-1708, gepolychromeerd hout, Luik, Sint-Bartholomeuskerk (toestand in 1918).*

B 83144

7. C. Vander Veken, *Anges* du couronnement du maître-autel, 1704-1708, bois polychromé, Liège, église Saint-Barthélemy (état en 1944).
C. Vander Veken, Engelen *van de bekroning van het hoofdaltaar, 1704-1708, gepolychromeerd hout, Luik, Sint-Bartholomeuskerk (toestand in 1944).*

B 147337

8. C. Vander Veken, *Anges* du trône d'exposition du maître-autel, 1704-1708, bois polychromé, Liège, église Saint-Barthélemy (état en 1953).
C. Vander Veken, Engelen *van de troon van het hoofdaltaar, 1704-1708, gepolychromeerd hout, Sint-Bartholomeuskerk (toestand in 1953).*

B 29642

9. C. Vander Veken, *Angelots* du couronnement de l'autel latéral nord, 1705, bois polychromé, Amay, église Saint-Georges et Sainte-Ode (état en 1942).
C. Vander Veken, Engeltjes *van de bekroning van het zijaltaar, noordzijde, 1705, gepolychromeerd hout, Amay, Sint-Joris en Odakerk (toestand in 1942).*

110 cm A 49931

10. C. Vander Veken, *Saint Joseph*, 1707, bois polychromé, Beaufays, église Saint-Jean l'Évangéliste (état en 1943).
C. Vander Veken, Sint-Jozef*, 1707, gepolychromeerd hout, Beaufays, Sint-Jan de Evangelistkerk (toestand in 1942).*

160 cm M 248439

11. C. Vander Veken, *Saint Roch*, bois polychromé, Beaufays, église Saint-Jean l'Évangéliste (état en 1976).
C. Vander Veken, Sint-Rochus*, gepolychromeerd hout, Beaufays, Sint-Jan de Evangelistkerk (toestand in 1976).*

d'autres chantiers, comme ceux du maître-autel de l'église Saint-Jean à Liège (1713), du maître-autel de l'église Saint-Apollinaire de Bolland (1722-1724) (fig. 12), et pour des sculptures de l'église Saint-Nicolas au Trez à Liège (1725-1727), actuellement à l'église Saint-André de Cerexhe-Heuseux (fig. 13-16)[20].

Si aucun des dessins que lui attribuait le chanoine Hamal n'a été retenu dans le catalogue des œuvres préparatoires, nous avons cependant conservé une très belle série de seize terres cuites qui ont servi de modèles à des sculptures en bois. À l'instar de Verburg, autre sculpteur ayant émigré dans la Cité ardente, la production de Vander Veken est très typée, ce qui facilite considérablement l'établissement du catalogue. La quasi-totalité de ses œuvres conservées sont religieuses[21], son activité d'ornemaniste est attestée par plusieurs ensembles, autels et chaires de vérité. Les relations professionnelles que Vander Veken entretenait avec Fisen sont mal connues, mais le style des deux artistes présente de nombreux traits communs et certains dessins du peintre constituent des projets de sculptures parfois très semblables à des œuvres conservées de Vander Veken[22].

Les multiples sculptures produites par Vander Veken et son atelier se répartissent selon un nombre important de types de composition. L'analyse comparative des œuvres montre que celles-ci ont fait l'objet de multiples variations par rapport aux modèles en terre, du moins par rapport à ceux qui ont été conservés. Les nombreuses versions introduites par l'artiste constituent autant de manifestations différentes d'un même style. Ses meilleures œuvres témoignent d'un savoir-faire consommé. Le tempérament baroque de l'artiste apparaît dans des compositions puissantes et mouvementées, parfaitement servies par des drapés fortement structurés et un traitement de l'anatomie très raffiné.

Dans ses œuvres, Vander Veken tente d'exprimer l'instantanéité du mouvement. La plupart des personnages sont sculptés dans une attitude de marche en avant. Le corps est en appui sur une jambe, tandis que l'autre est fléchie, posée sur la pointe du pied, loin en arrière. Cette attitude s'accompagne d'un déplacement du bassin, qui contraste avec la position du buste resté en arrière. Ce détail, parfaitement observé sur le vif et complété par la disposition en balancier des bras, renforce cette impression d'instantanéité. Afin d'accentuer encore la projection en avant, Vander Veken a usé d'un procédé de mise en scène ingénieux, occasionnellement utilisé par Del Cour, qui consiste à incliner la base de la statue vers l'avant. Au déplacement de la figure, se conjugue l'action d'un coup de vent ascendant et oblique qui soulève les drapés (fig. 17). Dans certains cas, comme pour

[20] C'est par recoupement avec les mentions des payements conservées dans les archives de l'église liégeoise que nous avons pu établir la provenance de ces œuvres.

[21] La représentation sculptée de Notger agenouillé, conservée à l'église Saint-Jean l'Évangéliste à Liège, est l'une des rares œuvres profanes connues de l'artiste.

[22] En ce qui concerne Fisen, nous faisons allusion à la production tardive, après 1690 environ. Fisen était par ailleurs le parrain de la fille du sculpteur.

Vander Veken. Hij maakte het schilderij voor het hoofdaltaar (1707) en werkte meer dan eens samen met deze drie beeldhouwers. De opdrachten in Amay, waar Del Cour, Hontoire, Verburg en Fisen elkaar opvolgden, boden ook de gelegenheid voor een samenwerking tussen de schilder Fisen en Vander Veken voor het noordelijk zijaltaar (1705)[19]. Beiden werkten later nog samen op andere werven, zoals deze van het hoofdaltaar van de Sint-Janskerk te Luik (1713), het hoofdaltaar van de Sint-Apollinariskerk in Bolland (1722-1724) (fig. 12), en het beeldhouwwerk in de kerk Sint-Nikolaas-ter-Trez in Luik (1725-1727), thans bewaard in de Sint-Andrieskerk van Cerexhe-Heuseux (fig. 13-16)[20].

Hoewel geen enkele van de tekeningen die kanunnik Hamal aan hem toeschreef, voor de catalogus van de voorbereidende werken werd weerhouden, hebben we toch een mooie reeks van zestien terracotta beelden bewaard die als model dienden voor houten sculpturen. Zoals bij Verburg, een andere beeldhouwer die naar de "vurige stede" getrokken was, is het oeuvre van Vander Veken zeer karakteristiek, wat het opstellen van een catalogus aanzienlijk vergemakkelijkt. Bijna alle bewaarde werken zijn religieus[21], zijn activiteit als ornamentenmaker wordt door meerdere ensembles, altaren en preekstoelen bevestigd. Er is weinig geweten over de professionele relaties die Vander Veken met Fisen onderhield, maar de stijl van beide kunstenaars vertoont talrijke overeenkomsten en bepaalde schetsen van de schilder vormen projecten voor beelden die soms heel erg lijken op de werken die van Vander Veken bewaard zijn[22].

De talrijke sculpturen die Vander Veken en zijn atelier geproduceerd hebben, zijn in te delen in een aanzienlijk aantal compositietypes. De vergelijkende analyse van de werken toont aan dat er meerdere variaties ten opzichte van de modellen in aardewerk bestaan, tenminste ten opzichte van degene die bewaard gebleven zijn. De talrijke versies die de kunstenaar gemaakt heeft, zijn evenveel verschillende uitingen van dezelfde stijl. Zijn beste werken getuigen van een volmaakt vakmanschap. Het barokke temperament van de kunstenaar uit zich in krachtige en bewogen composities, perfect ondersteund door een sterk gestructureerde drapering en een zeer verfijnde behandeling van de anatomie.

[19] Hontoire werkte misschien ook mee aan dit kunstwerk, want versieringen die wellicht deel uitmaakten van het ensemble, vertonen uitdrukkelijke stilistische verwantschap met de ornamenten van de Benedictinessenkerk te Luik of zelfs met die van de sacristie van de voormalige abdijkerk van Saint-Hubert. Cf. I. VANDEVIVERE en M. LEFFTZ, *Les ornements,* in *L'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert*, Namen, 1999, p. 129-133.

[20] Het is door vergelijking met de vermelding van de betalingen in de archieven van de Luikse kerk, dat we de herkomst van deze werken hebben kunnen achterhalen.

[21] De gebeeldhouwde weergave van de geknielde Notger, bewaard in de kerk Sint-Jan-Evangelist te Luik, is een van de zeldzame profane werken die van de kunstenaar gekend zijn.

[22] Wat Fisen betreft doelen we op zijn latere werk dat ongeveer na 1690 te situeren is. Fisen was trouwens de peter van de dochter van de beeldhouwer.

B 81738

12. C. Vander Veken, *Maître-autel*, bois polychromé, Bolland, église Saint-Apollinaire (état en 1944).
C. Vander Veken, Hoofdaltaar*, gepolychromeerd hout, Sint-Apollinariskerk (toestand in 1944).*

13

130 cm M 215093

14

130 cm M 215106

15

130 cm M 215105

16

130 cm M 215104

les *Anges gardiens*, on pourrait supposer que c'est de la progression de l'ange qui descend de biais sur terre que résulte l'animation du drapé. Le cas des anges et angelots adorateurs est différent, car l'artiste nous les présente le plus souvent comme s'ils étaient suspendus dans les airs, voletant au-dessus des autels. L'affectation de certaines expressions des personnages provient en partie de l'inclinaison du cou, combinée à celle de la tête qui, de surcroît, est souvent tournée de côté. Sur plusieurs statues, nous avons pu observer que le sculpteur modifiait l'axe de symétrie des visages en les incurvant pour accentuer l'effet de perspective en raccourci (fig. 18b).

Dans la composition du drapé, Vander Veken privilégie très nettement les manteaux qui tombent des épaules et glissent le long du corps. À cet égard, la *Sainte Hélène* de Huy est très représentative de son art puisque, comme dans nombre de statues debout, on peut y trouver un schéma de composition des draperies récurrent et tout à fait spécifique de sa manière (fig. 17). L'accumulation de l'étoffe du manteau provoque habituellement des plis fortement saillants sur l'un des bras et une torche transversale roulant à hauteur du bassin. La jambe avancée crée une tension dans le tissu où les longs plis côtelés se brisent. Afin de bien marquer les jointures, le sculpteur insiste sur la partie postérieure du genou, le creux poplité. Les nombreux plis de la robe assemblés le long de cette jambe, ainsi que ceux qui sont amassés sur l'autre, disparaissent dans le manteau qui se retourne en un pan oblique avant de s'engouffrer dans la torche transversale. Souvent, aux plis du manteau amassés sur l'un des bras, répond le drapé très saillant, qui forme une sorte de corolle, à hauteur du coude du bras opposé. L'extrémité des manches de la robe s'ouvre, elle aussi, en corolle. Enfin, lorsque le manteau tombe à l'arrière du personnage, il forme une sorte d'écran qui élargit la silhouette.

À l'instar des drapés, les anatomies sont relativement bien typées. Ainsi – c'est le cas du groupe de l'Ange gardien et l'enfant – les enfants et angelots ont-ils habituellement le corps potelé, les chairs du ventre affaissées, le cou très court, le visage de forme carrée, un petit nez légèrement retroussé, la bouche parfois

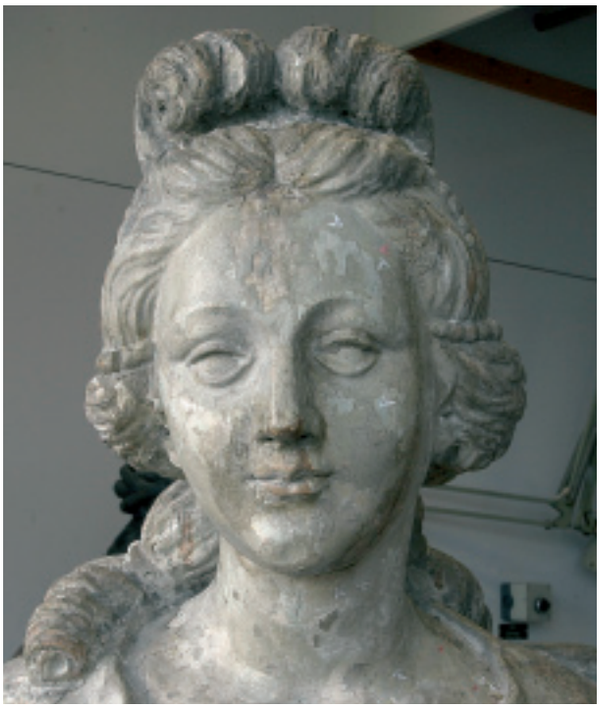
Vander Veken probeert in zijn werken de momentopname van een beweging vast te leggen. De meeste figuren zijn uitgevoerd in een voorwaarts stappende houding. Het lichaam steunt op één been, terwijl het andere ver naar achteren geplooid, op de tippen van de tenen rust. Deze houding gaat gepaard met een verschuiving van het bekken, wat contrasteert met het bovenlichaam dat naar achteren geleund blijft. Dit detail, perfect naar levend model geobserveerd en aangevuld met de tegenbeweging van de armen, versterkt de indruk van de momentopname. Om de voorwaartse beweging nog meer te benadrukken, heeft Vander Veken gebruik gemaakt van een ingenieuze mise-en-scène, die af en toe bij Del Cour aangewend werd. Ze bestaat erin de basis van het beeld naar voor te brengen. Deze verplaatsing van het lichaam gaat gepaard met het effect van een zijwaartse en opstijgende windstoot die de drapering optilt (fig. 17). Bij gevallen zoals de *Engelbewaarders* zou men kunnen vermoeden dat de beweging van de drapering voortvloeit uit het voorschrijden van de engel die diagonaal naar de aarde afdaalt. Het geval van de engelen en engeltjes in aanbidding is anders omdat de kunstenaar ze meestal aan ons voorstelt alsof ze in de lucht hangen en al fladderend boven het altaar zweven. De gekunsteldheid van bepaalde uitdrukkingen van de personages ontstaat deels door het buigen van de hals, gecombineerd met het neigen van het hoofd, dat bovendien vaak naar opzij gewend is. We hebben kunnen vaststellen dat de beeldhouwer bij meerdere beelden de symmetrie-as van het gezicht wijzigde door het te buigen en zo het effect van het verkorte perspectief te benadrukken (fig. 18b).

Voor de compositie van de drapering verkiest Vander Veken zeer duidelijk mantels die vanaf de schouders dicht langs het lichaam naar beneden glijden. In dat opzicht is de *Sint-Helena* van Hoei zeer representatief voor zijn stijl omdat men er, zoals bij tal van rechtopstaande beelden, voor de drapering een terugkerend compositieschema kan vinden dat echt specifiek is voor zijn stijl (fig. 17). De opeenhoping van de stof van de mantel creëert gewoonlijk sterk geprononceerde plooien op een van de armen en een getorste, dwarse stofwikkel ter hoogte van het bekken. Het naar voor geplaatste been

13-16. C. Vander Veken, *Saint Antoine*, *Saint Philippe*, *Saint Jean Népomucène*, *Saint Joseph*, 1727, bois polychromé, Cerexhe-Heuseux, église Saint-André (prov. anc. église Saint-Nicolas-au-Trez à Liège) (état en 1974).
C. Vander Veken, Sint-Antonius, Sint-Philippus, Sint-Johannes Nepomucenus, Sint-Jozef, *1727, gepolychromeerd hout, Cerexhe-Heuseux, Sint-Andrieskerk (afk. van vroegere kerk Sint-Nikolaas-ter-Trez in Luik) (toestand in 1974).*

(© M. Lefftz)

17. C. Vander Veken, *Sainte Hélène* (en cours de traitement), tilleul, collégiale Notre-Dame de Huy.
C. Vander Veken, Sint-Helena *(tijdens behandeling), linde, collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk van Hoei.*

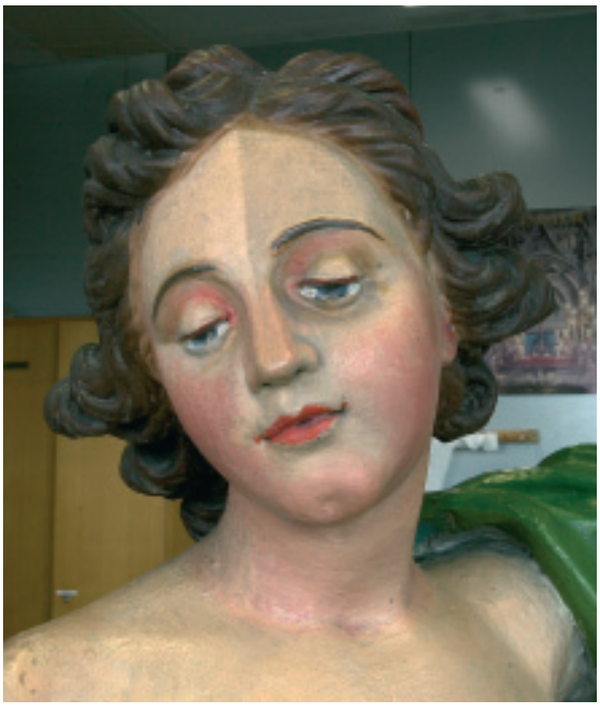


a.

(© M. Lefftz)

18. C. Vander Veken, collégiale Notre-Dame de Huy.
C. Vander Veken, collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk van Hoei.

a. Détail de la tête de la *Sainte Hélène*. b. Détail de la tête de l'*Ange Gardien*. c. Détail de la tête de l'*Enfant*,
a. *Detail van het hoofd van de* Sint-Helena. b. *Detail van het hoofd van de* Engelbewaarder. c. *Detail van het hoofd van het* Kind.



b.

c.

charnue, les yeux ourlés en amande, les joues tombantes et le menton creusé d'une fossette (fig. 18c). Les cheveux, coiffés de façon asymétrique, forment des mèches torsadées qui s'achèvent par des boucles aplaties tandis que des épis saillent sur la tête (fig. 19c). Le corps des anges est mince, presque féminin, les membres sont longs et fins, le cou est long, la tête hors d'axe par rapport au cou, lui-même désaxé par rapport au corps. Le visage forme un grand ovale (fig. 18b). La bouche est généralement bien dessinée, avec des lèvres minces aux commissures marquées. Le menton arrondi est creusé d'une fossette. Les yeux en forme d'amande sont ourlés ou mi-clos par d'épaisses paupières ; les arcades sourcilières sont très arrondies ; le nez est fin et plutôt long. Les cheveux sont séparés par une raie latérale, des mèches rebelles ponctuent le sommet de la tête, tandis que d'autres, longues et torsadées, se terminent en boucles épaisses (fig. 19b).

Les personnages féminins, telle *Sainte Hélène*, présentent des proportions allongées puisque la hauteur de la tête entre huit fois dans celle du corps. L'articulation de la tête par rapport au corps est semblable à celle des anges. Le visage forme un grand ovale. Le menton double et arrondi est à fossette (fig. 18a). Les yeux sont soit baissés, avec les paupières très couturées, soit bien ouverts et ourlés ; les arcades sourcilières sont très fortement arquées. Le nez est fin et long ; la bouche dessine une légère moue, les commissures sont marquées. Les cheveux, légèrement ondulés, forment quelquefois des coiffures très complexes combinant, comme ici, rouleaux et perles (fig. 19a). Les mains ont de longs doigts légèrement potelés comme le reste du corps.

Au sein de l'ensemble relativement important des *modelli* en terre de Vander Veken conservés au Musée Curtius à Liège, deux reprennent le thème de l'Ange gardien et l'enfant (fig. 20-21)[23]. Le moins fragmentaire des deux est aussi celui qui est le plus proche du groupe en bois de Huy (fig. 20a-b)[24]. Outre l'inversion gauche/droite de l'ensemble, on notera des différences minimes dans la composition des drapés des personnages[25].

Nous avons pu retrouver neuf groupes de l'*Ange gardien et l'enfant* sculptés en bois par Vander Veken et son atelier[26]. Celui qui sommait encore la chaire de vérité de l'église Saint-Pierre d'Engis en 1942 semble identique (fig. 22)[27], tandis que le groupe en bois de l'église Saint-Amand de Jupille-sur-Meuse (fig. 23) et celui de

[23] Musée Curtius I/2392 et I/ 2386.
[24] Il s'agit du groupe inventorié sous le numéro I/2386.
[25] Dans le modèle, le drapé du manteau retombe à l'arrière du bras dressé ; dans la statue, il retombe à l'avant. Le manteau couvrant le buste de l'enfant est disposé différemment.
[26] Outre le groupe de Huy, il y a ceux de Moha, de Mortroux, du Musée Curtius de Liège (incomplet), du MARAM à Liège (incomplet, autre composition), de église abbatiale de la Paix-Notre-Dame à Liège (autre composition), de Tilff, d'Engis (perdu) et de Jupille.
[27] Pour autant que l'on puisse en juger d'après une photographie de l'IRPA (cliché B 29792).

veroorzaakt een spanning in de stof daar waar de lange, geribde plooien breken. Om goed de gewrichten aan te geven, accentueert de beeldhouwer het achterste deel van de knie, de knieholte. De vele plooien van het kleed die langs dit been samenkomen, evenals de plooien die zich ophopen op het tweede been, gaan op in de mantel. Een pand hiervan waaiert schuin uit alvorens in de dwarse bundel te verdwijnen. Vaak beantwoordt aan de opeengehoopte plooien ter hoogte van één arm, een zeer uitgesproken drapering in de vorm van een openvallende kelk, ter hoogte van de elleboog van de tegenoverliggende arm. Ook de uiteinden met de mouwen van het kleed openen zich kelkvormig. Tot slot vormt de mantel wanneer hij achter de figuur valt, een soort van scherm dat het silhouet van het beeld vergroot.

Zoals de drapering, is ook de lichaamsbouw redelijk uitgewerkt. Zo hebben de kinderen en de engeltjes – dit is het geval voor de groep met de Engelbewaarder, – gewoonlijk een mollig lijfje met een afhangend buikje, een zeer korte nek, een vierkant gezicht, een licht opgetrokken neusje, een soms vlezige mond, omrande en amandelvormige ogen, hangwangen en een kuiltje in de kin (fig. 18c). De asymmetrisch gekapte haren bestaan uit gedraaide haarlokken die eindigen in platte krullen, terwijl enkele rebelse lokken op het hoofd dansen (fig. 19c). Het lichaam van de engelen is slank, bijna vrouwelijk, en de ledematen zijn lang en fijn. Ook de nek is lang en het hoofd bevindt zich buiten de as van de nek, die zich op zijn beurt buiten de as van het lichaam situeert. Het gezicht is een grote ovaal (fig. 18b). De mond is over het algemeen duidelijk aangegeven, met dunne lippen en uitgesproken mondhoeken. De ronde kin heeft een kuiltje. De amandelvormige ogen zijn omrand of halfgesloten met dikke oogleden; de wenkbrauwboog is zeer afgerond, de neus eerder lang en dun. Het haar heeft een zijdelingse scheiding en rebelse lokken steken uit boven het hoofd, terwijl andere opgerold zijn en uitmonden in dikke krullen (fig. 19b).

De vrouwelijke figuren, zoals *Sint-Helena*, hebben uitgerekte proporties omdat de lengte van het hoofd achtmaal in die van het lichaam past. De uitwerking van het hoofd in verhouding tot het lichaam is gelijkaardig aan die van de engelen. Het gezicht is een grote ovaal. De dubbele kin is afgerond en heeft een kuiltje (fig. 18a). De ene keer zijn de ogen neergeslagen met afgelijnde oogleden, de andere keer zijn ze wijd open en omrand; de wenkbrauwlijn is sterk gebogen. De neus is fijn en lang; de mond vormt een kleine pruillip en de mondhoeken zijn benadrukt. De licht golvende haren vormen soms zeer ingewikkelde kapsels die, zoals hier het geval is, uit een combinatie van krullen en parels bestaan (fig. 19a). De handen hebben lange vingers, die een beetje mollig zijn, zoals de rest van het lichaam.

Binnen het relatief belangrijke geheel van de *modelli* in terracotta van Vander Veken die in het Curtiusmuseum in Luik bewaard worden, treffen we tweemaal het thema van de *Engelbewaarder met kind* aan (fig. 20-21)[23]. Het best bewaarde van de twee is het

[23] Curtiusmuseum I/2392 en I/2386.

19. C. Vander Veken, collégiale Notre-Dame de Huy. *C. Vander Veken, collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk van Hoei*.

a. Détail de la tête de la *Sainte Hélène*. b. Détail de la tête de l'*Ange gardien*. c. Détail de la tête de l'*Enfant*.
a. *Detail van het hoofd van de* Sint-Helena. b. *Detail van het hoofd van de* Engelbewaarder. c. *Detail van het hoofd van het* Kind.

a.

(© M. Lefftz)

b.

c.

24 cm (© M. Lefftz)

20. a-b. C. Vander Veken, *Ange gardien et l'enfant*, terre cuite, Liège, Musée Curtius, n° inv. I/2386.
a-b. *C. Vander Veken,* Engelbewaarder en kind*, terracotta, Luik, Curtiusmuseum, inv.nr. I/2386.*

24 cm (© M. Lefftz)

21. C. Vander Veken, *Ange gardien et l'enfant*, terre cuite, Liège, Musée Curtius, n° inv. I/2392.
C. Vander Veken, Engelbewaarder en kind*, terracotta, Luik, Curtiusmuseum, inv.nr. I/2392.*

B 29792

22. C. Vander Veken, *Ange gardien et l'enfant*, anc. à l'église Saint-Pierre d'Engis, bois polychromé.
C. Vander Veken, Engelbewaarder en kind*, vroeger in de Sint-Pieterskerk van Engis, gepolychromeerd hout.*

B 89652

23. C. Vander Veken, *Ange gardien et l'enfant*, église Saint-Amand de Jupille-sur-Meuse, bois polychromé.
C. Vander Veken, Engelbewaarder en kind*, Saint-Amanduskerk van Jupille-sur-Meuse, gepolychromeerd hout.*

100 cm A 38268

24. C. Vander Veken, *Ange gardien et l'enfant*, église Notre-Dame de Moha (Wanze), bois polychromé.
C. Vander Veken, Engelbewaarder en kind*, Onze-Lieve-Vrouwekerk van Moha (Wanze), gepolychromeerd hout.*

l'église Notre-Dame de Moha (Wanze) (fig. 24) sont très semblables à maints égards. Outre leur intérêt pour la compréhension du style de Vander Veken, ces groupes permettent aussi d'apprécier l'importance des ailes de l'Ange dans la composition, ainsi que les conséquences de la modification de la position du bras libre de l'Ange de Huy. Alors que, dans toutes les compositions connues, l'Ange désigne le ciel de la main, une restauration ancienne a abouti ici à une remise en place malencontreuse de l'avant-bras qui a fait perdre au groupe une partie de son sens[28]. À en juger d'après le nombre de groupes sculptés présentant l'Ange gardien conduisant l'enfant, le culte à cet envoyé du ciel était très répandu dans l'ancienne principauté liégeoise. Bon nombre de ses paroisses comptaient en outre une confrérie qui s'y rapportait.

Pour la statue de sainte Hélène, le Musée Curtius conserve un *modello* en terre cuite, cette fois totalement conforme à l'œuvre en bois (fig. 25)[29]. Deux autres *modelli* présentant chacun une composition proche permettent de caractériser la recherche de variantes poursuivie par l'artiste[30]. La même approche peut être élargie à d'autres sculptures en bois. Ainsi, la tête de *Sainte Hélène* se retrouve-t-elle sous une forme un peu plus sophistiquée dans la très belle *Sainte Barbe* de l'église Sainte-Catherine à Liège (fig. 26)[31]. La position du corps dans l'espace et la disposition du drapé sont également très proches dans ces deux œuvres. D'autres statues en bois témoignent encore de la diversité des variations de composition de l'artiste. Citons la *Vierge à l'Enfant* de l'église Saint-Martin de Villers-le-Peuplier et la *Sainte Barbe* de l'église Saint-Lambert de Fouron-le-Comte[32].

Toutes ces œuvres rendent parfaitement compte du style personnel de Cornelis Vander Veken, tel qu'il se manifeste après 1707 environ. Dans les drapés, l'artiste veille à maintenir la lisibilité des principales articulations du corps et même à les mettre en évidence par la disposition des pièces de tissu. Ce qui frappe, c'est la forte structuration des étoffes, qui confère à la draperie une grande expressivité et un rythme marqué. Le sculpteur fait un usage particulier des plis côtelés qu'il sculpte en forte saillie, comme si l'étoffe était pincée à intervalles. Ces plis pincés présentent un moelleux plus ou moins accentué. Ils traversent en zigzag la composition en oblique et, lorsqu'ils contournent les membres des personnages, ils s'organisent en polygones. Les torches

[28] L'ange protecteur rappelle qu'il est l'envoyé du ciel en levant l'index vers le haut. Le thème, qui apparaît au XVI^e siècle, est une reprise de celui de l'archange Raphaël accompagnant le jeune Tobie à Ragès.

[29] Musée Curtius I/2388.

[30] L'un est destiné à servir de modèle pour une figure de sainte (Musée Curtius I/2393 bis) ; l'autre pour une *Vierge à l'Enfant* (I /2389).

[31] La statue de sainte Philomène de l'église Saint-Clément à Oreye offre une troisième variante de cette tête à la coiffure ornée de perles.

[32] Cette œuvre, ainsi que celle de saint Antoine et le mobilier qui les présentent, proviennent de l'ancienne église Sainte-Marie Madeleine à Liège.

exemplaar dat ook het dichtst de houten groep uit Hoei benadert (fig. 20a-b)[24]. Naast het feit dat het om een uitvoering in spiegelbeeld gaat, zijn er minieme compositorische verschillen op het vlak van de drapering bij beide personages[25].

We hebben negen groepen van de *Engelbewaarder met kind* kunnen terugvinden die door Vander Veken en zijn atelier uit hout gesneden werden[26]. De groep die in 1942 nog de preekstoel van de Sint-Pieterskerk van Engis bekroonde, lijkt identiek (fig. 22)[27], terwijl de houten groep in de Sint-Amanduskerk in Jupille-sur-Meuse (fig. 23) en die van de O.-L.-Vrouwekerk van Moha (Wanze) (fig. 24) in veel opzichten gelijkaardig zijn. Behalve het belang dat ze hebben voor het inzicht in de stijl van Vander Veken, laten deze groepen ons ook toe aandacht te besteden aan het belang van de engelenvleugels binnen de compositie, evenals aan de gevolgen die het wijzigen van de positie van de vrije arm van de engel van Hoei met zich meebrengt. Hoewel de engel in alle bekende composities met zijn hand naar de hemel wijst, heeft een vroegere restauratie hier geleid tot een onhandige plaatsing van de voorarm die een deel van de betekenis van de groep heeft teniet gedaan[28]. Te oordelen naar het aantal beeldengroepen dat de Engelbewaarder die een kind begeleidt voorstelt, was de verering van deze boodschapper uit de Hemel zeer verspreid in het oude prinsbisdom Luik. Een groot aantal Luikse parochies had bovendien een broederschap dat hiermee verband hield.

Het Curtiusmuseum bewaart een terracotta *modello* van het beeld van Sint-Helena dat deze keer volledig overeenstemt met het houten model (fig. 28)[29]. Twee andere *modelli*, die elk een gelijkaardige compositie vertonen, laten toe de zoektocht van de artiest naar varianten te karakteriseren[30]. Dezelfde benadering kan uitgebreid worden naar andere houten beelden. Zo is het hoofd van *Sint-Helena* onder een iets gesofisticeerdere vorm terug te vinden in het hoofd van de zeer mooie *Sint-Barbara* in de Sint-Catharinakerk van Luik

[24] Het gaat om de groep die geïnventariseerd is onder het nummer I/2386.

[25] Bij het model valt de drapering van de mantel achter de opgeheven arm, bij het beeld valt hij naar voor. De mantel, die het bovenlichaam van het kind bedekt, is anders gedrapeerd.

[26] Behalve de groep van Hoei, zijn er ook nog die van Moha, van Mortroux, van het Curtiusmuseum in Luik (onvolledig), van het MARAM in Luik (onvolledig, andere compositie), van de abdijkerk van O.-L.-V. van de Vrede in Luik (andere compositie), van Tilff, van Engis (verloren) en van Jupille.

[27] Voor zover men kan oordelen op basis van een foto van het KIK (cliché B 29792).

[28] Ter herinnering: door zijn wijsvinger naar boven te richten, herinnert de engelbewaarder eraan dat hij de boodschapper van de Hemel is. Het thema, dat in de 16de eeuw opdook, herneemt dat van de aartsengel Rafaël die de jonge Tobias vergezelt naar Raguël.

[29] Curtiusmuseum I/2388.

[30] De ene dient als model voor de afbeelding van een heilige (Curtiusmuseum I/2393 bis); de andere voor een *O.-L.-Vrouw met Kind* (I/2389)

23,5 cm (© M. Lefftz)

25. C. Vander Veken, *Sainte*, terre cuite, Liège, Musée Curtius, n° inv. I/2388.
C. Vander Veken, Heilige vrouw*, terracotta, Luik, Curtius-museum, inv.nr. I/2388.*

200 cm B 175561

26. C. Vander Veken, *Sainte Barbe*, église Sainte-Catherine à Liège, bois polychromé.
C. Vander Veken, Sint-Barbara*, Sint-Catharinakerk van Luik, gepolychromeerd hout.*

transversales offrent un cas particulier de combinaison de plis côtelés qui s'assemblent en modules semblables aux maillons d'une chaîne[33]. D'autres plis en zigzag se retrouvent dans le froncis de la robe serrée à la taille par la ceinture. Vander Veken se plaît encore à structurer les draperies volantes du bas des manteaux en formes polylobées.

L'état de conservation déplorable dans lequel les sculptures de Huy se trouvaient à leur arrivée pour traitement à l'IRPA n'est que l'une des conséquences du désintérêt encore trop souvent manifesté à l'égard du patrimoine baroque. Souvent fondée sur une incompréhension de celui-ci, sa déconsidération est encore accentuée par les nombreux démembrements des aménagements de l'époque baroque. Ces transformations radicales privent irrémédiablement les sculptures du contexte

[33] Cette manière de faire présente une parenté certaine avec une statue romaine de Giuliano Finelli représentant sainte Cécile, réalisée entre 1629 et 1633 pour l'église Santa Maria di Loreto. Cornelis Vander Veken aurait pu la voir au cours de son séjour à Rome.

(fig. 26)[31]. De positie van het lichaam in de ruimte en de drapering zijn ook in deze twee werken nauw verwant. Ook andere houten beelden getuigen van de verscheidenheid aan variaties die de kunstenaar in zijn composities weet aan te brengen. We vermelden bijvoorbeeld de *O.-L.-Vrouw met Kind* in de Sint-Martinuskerk van Villers-le-Peuplier en de *Sint-Barbara* in de Sint-Lambertuskerk van 's Gravenvoeren[32].

Al deze werken zijn een perfecte uiting van de stijl van Cornelis Vander Veken zoals deze zich ongeveer na 1707 manifesteert. In de drapering zorgt de kunstenaar ervoor dat de leesbaarheid van de belangrijkste gewrichten van het lichaam behouden blijft en hij laat ze zelfs in het oog springen door de schikking van de stukken stof. Treffend is de sterke structurering van de stoffen die aan de drapering een grote expressiviteit en een uitgesproken

[31] Het beeld van Sint-Philomena uit de Sint-Clemenskerk in Oreye is een derde variant van dit hoofd dat een kapsel heeft dat versierd is met parels.

[32] Dit werk, alsook de Sint-Antonius, en het meubel waarop ze zijn afgebeeld, komen uit de voormalige Sint-Maria-Magdalenakerk in Luik.

original pour lequel elles ont été réalisées et nuisent par conséquent grandement à la bonne réception auprès du public de cet art conçu comme « Art total »[34].

HISTOIRE MATÉRIELLE ET TRAITEMENT

Erika BENATI RABELO

Plusieurs sculptures de Vander Veken ont été analysées en profondeur aux points de vue historique et formel[35], mais des interrogations subsistent quant à leur finition colorée originale. Or, dissocier la forme et la couleur est inconcevable, car cette dernière participe à égale

[34] La suppression des polychromies dans le but de retrouver le bois est malheureusement une pratique encore trop fréquente dans les paroisses. Or, les badigeons blancs à la chaux ou autres couches récentes, peuvent parfois cacher des polychromies remarquables. C'est le cas avec l'*Ange gardien* de La Gleize pour lequel le dégagement a révélé une polychromie surprenante. Cf. Chr. CESSION, J. SANYOVA et M. VAN BOS, *L'ange gardien baroque de La Gleize et sa polychromie à « l'aventurine »*, dans *Bulletin de l'IRPA*, 26, 1994/1995, p. 162-182.

[35] I. VANDEVIVERE, M. LEFFTZ, *Cinq statues liégeoises dont deux de Cornelis Van der Werck conservées au musée de Louvain-la-Neuve*, dans *Hommage à Jazeps Trizna* (= *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, 20), 1987, p. 271-298, spéc. p. 271.

ritme verleent. De beeldhouwer maakt een bijzonder gebruik van geribde plooien die hij sterk laat uitspringen, alsof de stof op geregelde afstand samen genepen is. Deze samen genepen plooien vertonen een min of meer geaccentueerde soepelheid. Ze doorkruisen schuin en zigzaggend de compositie, en wanneer ze de ledematen van een figuur omsluiten, ordenen ze zich in veelhoeken. De dwarse wikkels vormen een aparte combinatie van ribplooien die samenkomen in onderdelen die gelijken op de schakels van een ketting[33]. Nog andere zigzaggende plooien treffen elkaar in de fronsen van de jurk die met een riem rond de taille is samengesnoerd. Vander Veken heeft er plezier in de opwaaiende drapering onderaan de mantel in veellobbige vormen te verdelen.

De betreurenswaardige toestand waarin de sculpturen van Hoei zich bij hun aankomst in het KIK bevonden, is slechts een van de gevolgen van het gebrek aan interesse dat zich nog te vaak manifesteert tegenover het barokke patrimonium. Dit is vaak gebaseerd op onbegrip. Bovendien verliezen ze nog aan interesse door het uiteenvallen van de ensembles uit de barokke periode. Deze radicale transformaties rukken de sculpturen onherroepelijk uit de context waarvoor ze oorspronkelijk uitgevoerd werden en schaden daardoor de goede receptie bij het publiek van deze kunst die als "Gesamtkunstwerk" is geconcipieerd [34].

(uit het Frans vertaald)

MATERIËLE GESCHIEDENIS EN BEHANDELING

Erika BENATI RABELO

Verscheidene beeldhouwwerken van Vander Veken werden onderworpen aan een diepgaand historisch en formeel onderzoek[35], maar er blijven vragen bestaan over hun originele afwerking op gebied van de kleur.

[33] Deze werkwijze vertoont een zekere gelijkenis met een Romeins beeld van Giuliano Finelli dat Sint-Cecilia voorstelt. Het werd tussen 1629 en 1633 gemaakt voor de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Loreto. Cornelis Vander Veken zou het tijdens zijn verblijf in Rome kunnen gezien hebben.

[34] De verwijdering van de polychromie met als doel *het hout terug te vinden*, is jammer genoeg een te wijd verspreide praktijk in de parochies. Witte kalklagen of andere recente lagen, kunnen daarentegen soms verrassende stofferingen verbergen. Dit is het geval voor de *Engelbewaarder* van La Gleize waar een verrassende polychromie is blootgelegd. Cf. Chr. CESSION, J. SANYOVA en M. VAN BOS, *De barokke Engelbewaarder van La Gleize en zijn polychromie "à l'aventurine"*, in *Bulletin van het KIK*, 26, 1994/1995, p. 162-182.

[35] I. VANDEVIVERE, M. LEFFTZ, *Cinq statues liégeoises dont deux de Cornelis Van der Werck conservées au musée de Louvain-la-Neuve*, in *Hommage à Jazeps Trizna* (= *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, 20), 1987, p. 271-298, i.h.b. p. 271.

valeur dans la symbolique du baroque[36]. Aujourd'hui, seule l'observation à l'aide du microscope binoculaire peut nous renseigner sur l'aspect des couches originales et faire apparaître les subtilités voulues par l'artiste au moment de l'exécution d'une œuvre.

La présente contribution a pour but de relater l'histoire matérielle de la *Sainte Hélène*, de son aspect monochrome d'origine actuellement occulté, aux interventions et dégradations ultérieures. Nous allons faire brièvement référence à l'*Ange gardien* également conservé à Huy, attribué au même sculpteur et aussi traité à l'IRPA en 2002.

Sainte Hélène*: construction*

La majorité des sculptures des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles en Belgique a été réalisée en bois de tilleul, contrairement aux œuvres des siècles précédents, sculptées le plus souvent dans du chêne. Le choix du tilleul se justifiait surtout par sa texture tendre : facile à sculpter, il permet la réalisation d'œuvres de grande taille constituées d'un assemblage de pièces plus petites. De manière générale, le travail de taille était réalisé dans un bois déjà sec et débarrassé de ses parties défectueuses (nœuds), afin d'éviter la formation de fentes et de fissures. Certaines œuvres présentent même des comblements de lacunes en plâtre d'origine. Les sculptures étaient souvent évidées, ce qui limitait la formation de fentes.

La *Sainte Hélène* répond à ces techniques de construction. Il s'agit d'une grande sculpture en ronde-bosse, taillée dans un tronc de tilleul[37], particulièrement large. L'œuvre mesure 184 cm de hauteur, 103 cm de largeur et 49 cm de profondeur.

On note plusieurs fragments assemblés, dix-huit environ, la majorité visibles à l'œil nu : de nombreux pans du manteau, le visage, la chevelure et les avant-bras droit et gauche. Ces pièces ont été pour la plupart bien positionnées par rapport au sens du fil du bois, et furent placées dans le sens de la largeur et de la profondeur de l'œuvre, tantôt sous forme de plaques plus ou moins minces, tantôt sous forme de blocs de tailles diverses. De nombreux petits clous ont été ajoutés dès l'origine afin de renforcer les assemblages collés à joints vifs. Le visage de la sainte a été collé puis renforcé au moyen de deux clous forgés. Les mains sont maintenues par un goujon et l'assemblage est assuré par un grand clou forgé (à la main droite).

Vorm en kleur zijn echter niet van elkaar los te denken, aangezien kleur een even belangrijke rol speelt in de symboliek van de barok[36]. Heden ten dage kan enkel de observatie onder binoculaire microscoop meer informatie bieden over het uitzicht van de oorspronkelijke lagen en de gewenste subtiliteiten van de kunstenaar bij de vervaardiging van het werk, blootleggen.

Deze bijdrage beoogt de materiële geschiedenis van de *Sint-Helena* weer te geven vanaf haar oorspronkelijke, monochrome uitzicht dat tegenwoordig verborgen is tot de opeenvolgende interventies en degradaties. We zullen ook kort verwijzen naar de *Engelbewaarder* die eveneens in Hoei bewaard wordt. Deze wordt aan dezelfde beeldhouwer toegeschreven en werd in 2002 eveneens door het KIK behandeld.

Sint-Helena*: opbouw*

Het merendeel van de sculpturen uit de 17de en 18de eeuw in België is vervaardigd uit lindehout, terwijl de beelden uit de eeuwen daarvoor dikwijls in eik zijn. De keuze voor linde is vooral te verklaren vanuit de zachte textuur. Omdat het gemakkelijk te bewerken is, laat het toe beelden van groter formaat te realiseren die bestaan uit een montage van kleinere onderdelen. Over het algemeen gebeurde het uithouwen in reeds gedroogd hout dat ontdaan was van zijn onvolkomenheden (knopen) teneinde de vorming van spleten en barsten te voorkomen. Sommige werken vertonen zelfs opvullingen van holtes met het oorspronkelijke gips. De beelden waren vaak uitgehold, om spleetvorming te beperken.

De *Sint-Helena* beantwoordt aan deze constructietechnieken. Het gaat om een groot vrijstaand beeld, dat gehouwen werd uit een bijzonder dik blok lindehout[37]. Het werk is 184 cm hoog, 103 cm breed en 49 cm diep.

Het bestaat uit ongeveer achttien aan elkaar bevestigde onderdelen, waarvan de meeste met het blote oog te onderscheiden zijn: talrijke panden van de mantel, het gezicht, het haar en de rechter en linker onderarm. Voor het merendeel werden deze onderdelen goed geplaatst ten opzichte van de richting van de houtnerf. Ze werden in de richting van de breedte en de diepte van het beeld aangezet, de ene keer in de vorm van eerder dunne platen, de andere keer als blokken van wisselende grootte. Van in het begin werden vele nageltjes toegevoegd ter versteviging van de gelijmde verbindingen met

[36] W. SAUERLÄNDER, *« Quand les statues étaient blanches ». Discussion au sujet de la polychromie*, dans *Actes du colloque d'Amiens : La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Paris, 2000, p. 27-34, spéc. p. 27. L'auteur décrit l'existence d'une hiérarchie de valeurs et de dignité entre les sculptures blanches et colorées.

[37] La détermination en a été effectuée uniquement d'après les caractères macroscopiques et l'observation générale de l'aspect et du comportement physique du bois (porosité diffuse, bois très clair, léger, tendre et fortement attaqué par les xylophages). Notons également la très bonne absorption du produit de consolidation liquide.

[36] W. SAUERLÄNDER, *« Quand les statues étaient blanches ». Discussion au sujet de la polychromie*, in *Actes du colloque d'Amiens : La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Parijs, 2000, p. 27-34, i.h.b. p. 27. De auteur beschrijft het bestaan van een waardenschaal en van een hiërarchie in waardigheid tussen de witte en gekleurde beelden.

[37] De bepaling van het hout gebeurde enkel op basis van de macroscopische kenmerken en van observatie van het algemene uiterlijk en de fysische gedragingen van het hout (verspreide porositeit, zeer lichtkleurig hout, niet zwaar, zacht en sterk aangetast door houtworm). Signaleren we eveneens de zeer goede absorptie van het vloeibare consolidatieproduct.

Le dos a été évidé assez profondément (fig. 27). Nous y observons de nombreuses marques de ciseaux à bois arrondies, visibles aussi sur la radiographie. Des marques de râpes sont également présentes sur les extrémités des pans du manteau.

Monochromie d'origine et interventions

La *Sainte Hélène* est actuellement couverte de nombreux repeints blanchâtres, ce qui nous empêche de pouvoir observer à l'œil nu ses tons d'origine. Une minutieuse étude sous microscope binoculaire a confirmé l'hypothèse, fondée sur une première observation, qu'il s'agissait d'une sculpture monochrome imitant la pierre, probablement du marbre blanc de Carrare, le plus apprécié par les sculpteurs.

Grâce au travail d'observation et de recherche, certains matériaux utilisés par l'artiste et son atelier ont pu être identifiés[38].

Une préparation beige assez épaisse, appliquée en plusieurs couches, couvre toute la surface de la sculpture y compris le dos. Comme pour l'*Ange gardien*, nous observons ici la présence d'une couche d'encollage. Cette couche, couramment utilisée dans les sculptures des siècles précédents, a pour fonction d'isoler le bois et de promouvoir un meilleur lien avec la préparation. Elle permet à la couche de préparation de mieux suivre les mouvements de contraction et de dilatation du support, car elle empêche une trop grande absorption du liant par ce dernier.

Une fine couche de peinture bleuâtre, lisse et légèrement satinée, a été appliquée sur la préparation. Cette couche couvre aussi toute la face de l'œuvre et, curieusement, le dos creux. L'artiste voulait-il prolonger au maximum son imitation en donnant à l'ensemble l'illusion d'un bloc de pierre ?

La préparation est beige et la couche bleuâtre composée de blanc et de noir. C'est probablement le mélange de ces deux pigments qui donne la tonalité bleuâtre, perceptible à l'œil nu et observée lors de l'ouverture de petites fenêtres d'étude stratigraphique. La taille réduite de nos fenêtres ainsi que la taille des micro-échantillons prélevés par le laboratoire ne permettent cependant pas d'affirmer si cette couche était légèrement veinée ou non.

Une caractéristique commune aux sculptures polychromées examinées en Belgique – toutes périodes artistiques confondues – est la présence de repeints. Ils étaient généralement destinés à masquer les usures et autres dégâts de la polychromie, mais également à remettre la sculpture au goût du jour. Dans ce cas, on peut les considérer comme une manifestation artistique. Le nombre de repeints varie d'une couche simple à une vingtaine. Leur aspect change aussi, et parfois de façon radicale : des sculptures polychromes à l'origine sont devenues monochromes et inversement ! La présence de repeints fausse la lecture des sculptures dans le sens où ces œuvres ne sont plus présentées dans leur état

[38] Voir ci-dessous J. SANYOVA, *La technique picturale des monochromies. Note de laboratoire*, p. 124-129.

gladde voeg. Het gelaat van de heilige is vastgeplakt en vastgezet met twee smeedijzeren nagels. De handen worden samengehouden met een pen en de verbinding wordt verstevigd met een grote ijzeren nagel (in de rechterhand).

De rug is nogal diep uitgehold (fig. 27). Er zijn zowel met het blote oog als op de radiografie vele sporen van een afgeronde houtbeitel te zien. De uiteinden van de panden van de mantel vertonen ook sporen, afkomstig van een vijl.

Oorspronkelijke monochromie en interventies

De *Sint-Helena* is tegenwoordig bedekt met vele witachtige overschilderingen, wat ons belet de oorspronkelijke kleuren met het blote oog te observeren. Een nauwkeurige studie onder de binoculaire microscoop bevestigde de hypothese, gebaseerd op de eerste observatie, dat het gaat om een monochrome sculptuur waarvan het doel waarschijnlijk was om de onder beeldhouwers meest gewaardeerde steen, namelijk het witte marmer van Carrara, te imiteren.

Door de observatie en wetenschappelijk onderzoek zijn bepaalde materialen geïdentificeerd die door de kunstenaar en zijn atelier gebruikt werden[38].

Een vrij dikke, beige preparatie die in verschillende lagen is aangebracht, bedekt het volledige oppervlak van de sculptuur, ook de rugzijde. Evenals bij de *Engelbewaarder*, treffen we hier een lijmlaag aan. Deze laag, die frequent gebruikt werd bij beeldhouwwerken uit voorgaande eeuwen, diende om het hout te isoleren en een betere hechting met de preparatielaag te vormen. Ze laat de preparatielaag toe beter het inkrimpen en uitzetten van de drager te volgen, doordat ze het opslorpen van te veel bindmiddel verhindert.

Een dunne laag gladde en licht gesatineerde, blauwachtige verf werd op de preparatielaag aangebracht. Ook deze laag bedekt de hele voorzijde van het werk en merkwaardig genoeg ook de holle rugzijde. Wilde de kunstenaar, door aan het geheel de illusie van een steenblok te geven, zijn imitatie maximaal uitwerken?

De preparatielaag is beige en de blauwachtige laag bestaat uit wit en zwart. Het is waarschijnlijk het mengen van deze twee pigmenten die de blauwachtige kleur veroorzaakt. Deze kleur is zichtbaar met het blote oog en kon worden waargenomen bij het vrijmaken van kleine zones voor stratigrafische studie. De beperkte omvang van deze zones, en het formaat van de microscopische monstertjes die door het laboratorium genomen werden, laten evenwel niet toe te bevestigen of deze laag lichtjes geaderd was of niet.

Een gemeenschappelijk kenmerk van de polychrome beelden die in België onderzocht werden, ongeacht de artistieke periode, is de aanwezigheid van overschilderingen. Ze dienden over het algemeen om de versleten plekken en andere schade aan de polychromie te verbergen, maar ook om het beeld aan de laatste mode

[38] Zie hieronder: J. SANYOVA, *De picturale techniek van de monochromieën. Nota van het laboratorium*, p. 124-129.

d'origine. Les œuvres de la période baroque n'échappent pas à ces interventions. La *Sainte Hélène* et l'*Ange gardien* attribués à Vander Veken en sont des exemples éloquents.

Au cours de son histoire, la *Sainte Hélène* a été recouverte de plusieurs couches monochromes. Nous en avons décelé à peu près une vingtaine, de différentes époques et dont les tons varient du gris au bleu et au beige. Ces couches sont actuellement dans un mauvais état de conservation, à l'exception des deux premières. Elles ne sont pas non plus présentes sur toutes les zones observées, ce qui a rendu délicate notre étude stratigraphique.

L'épaisseur accumulée de repeints est assez importante, principalement dans les zones creuses, ce qui contrarie l'appréciation des détails de la forme du drapé et de la chevelure de la sainte, si caractéristiques dans l'œuvre de Vander Veken[39] (fig. 1).

Le repeint appliqué directement sur la polychromie originale est beige jaunâtre. Il est suivi d'une couche plus fine de même couleur. Ces deux couches sont en bon état de conservation et bien solidaires de la couche de polychromie originale sous-jacente. Sur le premier repeint, on remarque des veines de teinte brun foncé, larges de 0,5 cm, observées lors de l'ouverture d'une grande fenêtre au revers de l'œuvre. Il est évident qu'il s'agissait de l'imitation d'un marbre veiné.

La majorité des couches de repeint sont en cours de désagrégation, sans doute en raison de la nature du liant ou/et de leur vieillissement précoce. En revanche, la couche originale est en bon état de conservation, suffisamment cohérente et adhérente au support, ce qui nous permet d'affirmer qu'elle était qualitativement supérieure aux repeints postérieurs.

La crosse de la *Sainte Hélène,* sans doute récupérée d'une autre sculpture – l'attribut d'origine, la croix, fut vraisemblablement égaré lors de déplacements –, a une polychromie tout à fait distincte de celle de la statue. Elle est couverte d'une couche de préparation beaucoup plus épaisse, d'aspect plus satiné et d'une nuance différente (beige plus foncé). La hampe comporte également une succession de couches ne correspondant ni à celles de la statue, ni même à la volute de la crosse, ce qui nous fait croire qu'elle aussi serait une récupération. Seuls les deux derniers repeints de la hampe sont semblables à ceux de la volute et de la statue.

Le XVIII[e] siècle a été témoin de maintes constructions et réaménagements d'églises, qui ont participé à l'essor des ateliers de sculpture. Parmi les nombreuses commandes, on trouve aussi bien des œuvres très élaborées sur le plan de la forme, de la structure et du décor, que des œuvres plus rustiques. La qualité de la production de cette époque était très variable et dépendait non seulement du talent de l'artiste, mais aussi du budget du

[39] Voir ci-dessus M. LEFFTZ, *Analyse stylistique des œuvres de Cornelis Vander Veken et insertion dans la production de l'artiste*, p. 92-114.

aan te passen. In dit geval kunnen we deze overschilderingen als artistieke uitingen beschouwen. Het aantal varieert van één enkele laag tot een twintigtal. Ook hun uiterlijk verschilt en soms heel radicaal: de oorspronkelijk polychrome beelden werden monochroom en vice versa! De aanwezigheid van de overschilderingen vertekent de interpretatie van de sculpturen in die zin dat deze werken zich niet meer in hun oorspronkelijke toestand bevinden. Barokke werken ontsnappen niet aan dat soort ingrepen. De *Sint-Helena* en de *Engelbewaarder* van Vander Veken zijn daar sprekende voorbeelden van.

Tijdens haar geschiedenis werd de *Sint-Helena* met meerdere monochrome lagen bedekt. We hebben er een twintigtal opgespoord, die op verschillende momenten zijn aangebracht en waarvan de kleurschakering varieert van grijs tot blauw en beige. De huidige toestand van deze lagen is erg slecht, met uitzondering van die van de eerste twee. Ze zijn ook niet in alle onderzochte zones aanwezig, wat onze stratigrafische studie bemoeilijkt.

De dikte van de opgehoopte overschilderingen is aanzienlijk, vooral in de holle zones, wat de waardering voor de details in de drapering en in het haar van de heilige die zo typisch zijn voor het werk van Vander Veken, in de weg staat[39] (fig. 1).

De overschildering die rechtstreeks op de oorspronkelijke polychromie is aangebracht, heeft een geelachtig beige kleur. Ze wordt gevolgd door een dunnere laag in dezelfde kleur. Deze twee lagen zijn in goede staat en goed verbonden met de onderliggende, oorspronkelijke stoffering. Op de eerste overschildering ziet men donkerbruine aders van ongeveer 0,5 cm breed, die opgemerkt zijn bij het vrijmaken van een grote zone aan de achterzijde van het werk. Het spreekt vanzelf dat het de imitatie van geaderd marmer betreft.

De meerderheid van de overschilderingen komt los, ongetwijfeld door de aard van het bindmiddel en/of hun vroegtijdige veroudering. De oorspronkelijke laag daarentegen is goed geconserveerd; ze is voldoende coherent en gehecht aan de drager, wat ons toelaat te bevestigen dat ze kwalitatief beter was dan de latere overschilderingen.

De kromstaf van de *Sint-Helena* is waarschijnlijk gerecupereerd van een ander beeld – het originele attribuut, het kruis, werd vermoedelijk tijdens het verplaatsen van het beeld verwijderd. Hij heeft een polychromie die volledig verschilt van die van het beeld. Hij is bedekt met een veel dikkere preparatielaag met een meer gesatineerd uitzicht en een andere tint (donkerder beige). De staf zelf bevat eveneens een opeenvolging van polychrome lagen die noch met die van het beeld, noch met die van de krul van de kromstaf overeenkomen, wat ons doet vermoeden dat het hier ook om een recuperatie gaat. Enkel de twee laatste overschilderingen van de staf lijken op die van de krul en die van het beeld.

[39] Zie hierboven M. LEFFTZ, *Stilistische analyse van de kunstwerken van Cornelis Vander Veken en situering in de productie van de kunstenaar*, p. 92-114.

commanditaire proportionnellement à la qualité des matériaux, au temps et au travail minutieux demandés à l'artiste et à son atelier. Malgré l'aspect simple de sa monochromie, la *Sainte Hélène* leur a probablement requis beaucoup de réflexion et plusieurs essais de mise en forme, étant donné sa taille monumentale et son volume important comportant des parties saillantes asymétriques. Les *bozzetti* en terre cuite conservés au Musée Curtius témoignent de ces divers essais.

L'Ange gardien *: construction*

L'*Ange gardien* est une ronde-bosse taillée dans un bois de tilleul. L'ensemble a été sculpté séparément et chaque figure est formée de plusieurs pièces assemblées. Le revers de l'Ange a été profondément évidé, tandis que celui de l'enfant a été sculpté de façon schématique. Les deux personnages étaient maintenus ensemble au moyen d'une plaque de fer rectangulaire, fixée au revers des sculptures au moyen de clous forgés.

Il est possible aujourd'hui de deviner les joints d'assemblage à travers la polychromie, car il existe un petit décalage entre les pièces assemblées à joints vifs et collées.

Des traces de ciseaux à bois plats et arrondis sont présentes au dos de l'Ange, sur les manches et les épaules. Des traces de clivage sont aussi visibles à l'arrière de la base de l'enfant.

La partie supérieure gauche de l'épaule de l'Ange a été taillée de manière particulière : cela pourrait correspondre à un ancien emplacement des ailes. Cette hypothèse a été émise par Vanessa Tucom lors de l'examen de la sculpture[40] :

> […] à gauche, le dos du drapé a été retravaillé au ciseau à bois pour être aplani et la découpe de la fin des plis est très nette et en avant du dos, comme si quelque chose devait passer dessous. À droite, une partie de l'épaule a été remise en place avec du plâtre et un manque de matière est visible. L'arrière de l'épaule et le revers du drapé ont été également façonnés pour être plus plats. À l'extrémité droite une pièce semble manquer. Après avoir étudié la polychromie, il apparaît qu'en fait cette découpe est originale. Nous pouvons supposer qu'une aile devait probablement passer à cet endroit.

Malgré la présence de cette entaille, on ne relève aucune trace d'attaches ou de clous. Il s'agit probablement d'un emplacement prévu mais non réalisé. On peut également supposer que ces zones ont été rabotées et les éventuelles traces de fixation des ailes effacées.

En dépit de son aspect coloré actuel, l'*Ange gardien* était monochrome lors de sa réalisation[41]. Ses tons

[40] Voir le rapport de stage de Vanessa Tucom, stagiaire à l'atelier des sculptures polychromées en 2000-2001 : *Ange conducteur. Collégiale Notre-Dame à Huy - XVIII^e siècle. Rapport de traitement*, avril 2001, p. 9.

[41] Observation rendue possible grâce aux fenêtres stratigraphiques réalisées par Vanessa Tucom en 2000-2001, avec la collaboration de Simonne Verfaille.

De 18de eeuw was getuige van de bouw en herinrichting van vele kerken, wat bijgedragen heeft tot de bloei van de beeldhouwateliers. Tussen de vele bestellingen vinden we zowel werken die qua vorm, structuur en versiering zeer sterk zijn uitgewerkt als ruwere werken. De kwaliteit van de productie was in die tijd heel uiteenlopend en hing niet alleen af van het talent van de artiest maar ook van het budget van de opdrachtgever. Het resultaat stond in verhouding tot de kwaliteit van de materialen, de tijd en het nauwgezette werk dat de kunstenaar en zijn atelier moesten leveren. Ondanks het eenvoudige uitzicht van haar monochromie, heeft de *Sint-Helena* hen zonder twijfel veel denkwerk en meerdere constructiepogingen gekost, omwille van haar monumentale grootte en haar aanzienlijke omvang met opvallende, asymmetrische delen. De *bozzetti* in terracotta in het Curtiusmuseum getuigen van deze verschillende pogingen.

De Engelbewaarder *: opbouw*

De *Engelbewaarder* die in Hoei bewaard wordt, is een uit lindehout gesneden vrijstaand beeld. Het geheel is afzonderlijk gehouwen en elke figuur bestaat uit meerdere, aan elkaar gezette stukken. De achterzijde van de Engel is diep uitgehold, terwijl die van het kind op schematische wijze gesneden is. De twee figuren werden samengehouden door middel van een rechthoekige, ijzeren plaat die met ijzeren nagels op de achterzijde van de beelden was genageld.

Het is tegenwoordig mogelijk de sporen van de naden waar de stukken aaneengezet zijn doorheen de polychromie te bespeuren, want er is een kleine kloof tussen de stukken die met gladde voeg aan elkaar gezet zijn en nadien gelijmd.

Er zijn sporen van een platte en afgeronde houtbeitel aanwezig op de rug, de mouwen en de schouders van de Engel. Er zijn ook kapsporen zichtbaar aan de achterzijde van het onderste deel van het kind.

Het linker bovendeel van de schouder van de Engel is op een speciale manier gesneden: dat zou kunnen te maken hebben met de vroegere plaatsing van de vleugels. Deze hypothese werd door Vanessa Tucom geuit tijdens het bestuderen van de sculptuur[40]:

> […] à gauche, le dos du drapé a été retravaillé au ciseau à bois pour être aplani et la découpe de la fin des plis est très nette et en avant du dos, comme si quelque chose devait passer dessous. À droite, une partie de l'épaule a été remise en place avec du plâtre et un manque de matière est visible. L'arrière de l'épaule et le revers du drapé ont été également façonnés pour être plus plats. À l'extrémité droite une pièce semble manquer. Après avoir étudié la polychromie, il apparaît qu'en fait cette découpe est originale. Nous pouvons supposer qu'une aile devait probablement passer à cet endroit.

[40] Zie het stageverslag van Vanessa Tucom, stagiaire in het atelier van gepolychromeerde beeldhouwwerken in 2000-2001: *Ange conducteur. Collégiale Notre-Dame à Huy - XVIII^e siècle. Rapport de traitement*, april 2001, p. 9.

gris bleuâtre d'origine sont plus foncés que ceux de la *Sainte Hélène* et l'aspect de la surface légèrement moins satiné, sans doute pour suggérer un matériau pierreux.

Quatorze surpeints ont été appliqués au cours des temps, dont les deux derniers donnent un aspect très coloré à l'œuvre. L'Ange porte à présent un manteau vert, grossièrement peint, avec des bordures dorées qui appartiennent au surpeint précédent. L'enfant est vêtu d'un manteau blanc rosâtre aux bordures également dorées. Les deux personnages ont les cheveux brun foncé rehaussés de touches rougeâtres.

État de conservation et traitement de conservation-restauration

Statue de sainte Hélène

État de conservation

Provenant d'églises distinctes, la *Sainte Hélène* et l'*Ange gardien* sont conservés à l'intérieur de la collégiale Notre-Dame à Huy depuis une date inconnue. À leur arrivée à l'atelier, nous avons remarqué des différences concernant leur état de conservation, probablement dues à leur histoire matérielle et à leur conditionnement antérieur respectifs.

La *Sainte Hélène* était dans un état de dégradation très avancé. La sculpture n'avait plus d'assise et était maintenue debout à l'aide de cales. Le bois avait été attaqué par des insectes xylophages et des champignons. Les zones infestées du support étaient devenues pulvérulentes, plus particulièrement les mains et la base (fig. 28). Mais ce qui frappait à première vue, c'était le soulèvement des couches picturales. Il était difficile, même pour un œil averti, de comprendre l'amas de restes de couches blanchâtres, très sensibles au toucher.

Des déménagements divers et, en conséquence, des changements climatiques ont été subis par la sculpture depuis qu'elle a quitté son lieu d'origine probable, le couvent des pères croisiers[42], jusqu'à son arrivée à Notre-Dame de Huy.

En 1924, la *Sainte Hélène* était déjà dans la collégiale Notre-Dame, comme nous l'apprend l'ouvrage du chanoine H. Demaret : elle se trouvait « […] au dessus de l'escalier qui donne accès à la crypte […] »[43].

Une photographie de 1967[44], conservée à l'IRPA, montre la statue, déjà très abîmée, placée dans son actuelle niche en pierre. Elle tenait déjà la crosse, attribut non original, au lieu de la Croix.

Ondanks de aanwezigheid van deze inkeping, is er geen enkel spoor van klemmen of nagels. Het gaat waarschijnlijk om een verankeringsplaats voor de vleugels die nooit werd gebruikt. Men kan ook veronderstellen dat die zones zijn gladgeschaafd en dat de eventuele sporen van het vastmaken van de vleugels zijn uitgewist.

Ondanks zijn huidig veelkleurig uitzicht, was de *Engelbewaarder* bij zijn ontstaan monochroom[41]. Zijn oorspronkelijke, grijsblauwe kleuren zijn donkerder dan die van de *Sint-Helena* en de aanblik van het oppervlak is minder gesatineerd, zonder twijfel om een meer steenachtig materiaal te suggereren.

Doorheen de tijd zijn er 14 overschilderingen aangebracht, waarvan de laatste twee het beeld een zeer kleurrijke aanblik geven. Tegenwoordig draagt de engel een ruw geschilderde, groene mantel met een goudkleurige rand die tot de vorige overschildering behoort. Het kind draagt een witte roosachtige mantel ook met een goudkleurige rand. Beide figuren hebben donkerbruin haar, opgehoogd met roodachtige tinten.

Staat van bewaring en conservatie- en restauratiebehandeling.

Het beeld van Sint-Helena

Staat van bewaring

De *Sint-Helena* en de *Engelbewaarder* zijn afkomstig uit verschillende kerken en worden sinds een onbekende datum in de O.-L.-Vrouwekerk in Hoei bewaard. Bij hun aankomst in het atelier hebben we verschillen opgemerkt in hun staat van conservatie, die waarschijnlijk te wijten zijn aan hun materiële geschiedenis en de toestand waarin ze zich daarvoor respectievelijk bevonden.

De *Sint-Helena* was in een vergevorderde staat van aftakeling. Het beeld had geen stevigheid meer en werd rechtgehouden door middel van stutten. Het hout was aangetast door houtkevers en schimmels. De aangetaste zones van de drager waren verpulverd, meer bepaald de handen en de basis (fig. 28). Maar wat op het eerste gezicht het meest in het oog sprong, was de opstuwing van de verflaag. Het was zelfs voor een geoefend oog moeilijk om iets te begrijpen van de opeenhoping van zeer broze resten van witachtige lagen.

Het beeld heeft heel wat moeten doorstaan omwille van de vele verplaatsingen en de klimatologische veranderingen die hieraan gekoppeld zijn, vanaf het vertrek uit zijn vermoedelijk oorspronkelijke standplaats,

[42] J. FRESSON, *Les Monastères de Huy* [n. 5], p. 258. Une *Sainte Hélène* fait partie de la liste des biens du monastère des chanoines de Sainte-Croix lors de sa suppression.
[43] DEMARET, *La collégiale Notre-Dame* [n. 5], p. 52.
[44] Cliché photographique IRPA M 9368.

[41] Een observatie die mogelijk werd door de stratigrafische vensters uitgevoerd door Vanessa Tucom in 2000-2001, in samenwerking met Simonne Verfaille.

Les effets néfastes des lieux humides et en mauvais état de conservation sur des objets en matière organique sont largement connus[45]. Quand les murs subissent régulièrement l'action des eaux de pluie, celles-ci causent des remontées capillaires, occasionnent de la condensation et favorisent la prolifération de végétations supérieures et de mousses. Il est bien probable que les mauvaises conditions de conservation décrites ci-dessus ont favorisé l'attaque de xylophages sur le groupe de Huy, plus particulièrement sur la *Sainte Hélène*. Ces infestations généralisées sont en effet souvent causées par une anomalie des conditions ambiantes : dérèglement climatique avec humidité et température trop élevées, mauvaise isolation, poussière... Elles sont lentes et mettent en péril l'ensemble des œuvres conservées dans ce lieu.

Nous avons ici cité les qualités du tilleul, sa bonne aptitude à la taille due à sa tendresse. Le tilleul présente cependant l'inconvénient d'être très sensible aux infestations d'insectes xylophages. En effet, il est rare de trouver une sculpture ancienne en tilleul qui ne présente pas de dégâts causés par leur action. Celle-ci, de même que les attaques de moisissures, est généralement concentrée à la base des sculptures. Cette zone est la plus vulnérable du fait de son contact constant avec l'humidité et les poussières. Rappelons que la *Sainte Hélène* est restée de nombreuses années directement en contact avec l'humidité et les salissures de la base en pierre de sa niche.

Malgré cette attaque d'insectes, les pièces assemblées restent relativement solidaires. C'est probablement la qualité de la technique mise en œuvre au moment de l'assemblage qui a permis une conservation optimale et minimisé l'action néfaste du climat.

Traitement

La sculpture a reçu un traitement curatif au bromure de méthyle afin de mettre fin à l'infestation d'insectes xylophages. Ce gazage a été l'un des derniers réalisés à l'Institut car ce gaz toxique, agressif pour l'environnement, est maintenant interdit d'utilisation. La base de la sculpture a également été traitée avec un produit insecticide-fongicide liquide, le Xylamon Combi[46], à titre préventif.

Les zones pulvérulentes du support ont été consolidées à la résine acrylique Paraloïd B 72 dans du toluène. Cette consolidation, faite en plusieurs étapes avec des concentrations différentes (10, 12,5 et 15 %), avait pour but de rendre au bois fragilisé sa solidité perdue. Rappelons que la sainte avait perdu son assise à cause de la disparition partielle de sa base. Le côté gauche de cette dernière a été reconstitué grâce à l'ajout de matières : une couche d'isolation composée d'un mélange de sciure de bois et de PVA, suivie d'une couche de résine époxy Araldite SV 477.

L'étude stratigraphique et les examens du laboratoire nous ont révélé l'aspect coloré ainsi que la composition des couches d'origine et des repeints. Une

[45] *Vade-mecum pour la protection et l'entretien du patrimoine artistique* (= *Bulletin de l'IRPA*, 21), 1986-1987, p. 9.

[46] Xylamon Combi, Desowag & C^ie^ (Belgique : COSPI n.v., Nieuwbrugstraat 73, B 1830 Machelen).

het klooster van de kruisheren[42], tot zijn aankomst in de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Hoei.

In 1924 bevond de *Sint-Helena* zich al in de collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk zoals we vernemen uit het werk van kanunnik H. Demaret: ze werd geplaatst "[…] boven de trap die toegang geeft tot de crypte […]"[43]. Een foto uit 1967[44], bewaard in het KIK, toont het standbeeld dat al erg beschadigd is en zich in zijn huidige, stenen nis bevindt. De figuur hield reeds de staf vast, die geen oorspronkelijk attribuut is, in plaats van het kruis.

De schadelijke effecten van een vochtige omgeving op voorwerpen in slechte toestand en bestaande uit organisch materiaal, zijn goed gekend[45]. Wanneer de muren regelmatig de inwerking van de regen ondergaan, veroorzaakt het regenwater opstijgend vocht, wekt condensatie op en bevordert het woekeren van planten en mossen. Het is goed mogelijk dat de slechte staat van conservatie die hierboven beschreven staat, de aantasting van de groep van Hoei door houtkevers in de hand gewerkt heeft, vooral dan bij de *Sint-Helena*. Deze veralgemeende aantasting wordt inderdaad dikwijls veroorzaakt door een afwijking van de omgevingsfactoren: klimatologische ontregeling met een te hoge vochtigheid en extra hoge temperaturen, slechte isolatie, stof… Ze vormen een sluipend gevaar voor het geheel van de werken die op deze plaats bewaard worden.

We hebben de goede eigenschappen van lindehout hier genoemd, met name het feit dat het door zijn zachtheid goed te bewerken is. Maar linde heeft het nadeel zeer vatbaar te zijn voor aantasting door houtkevers. Men vindt inderdaad zelden een oude sculptuur in lindehout die geen beschadiging ten gevolge van hun activiteiten vertoont. Deze aantasting, evenals de aantasting door schimmels, concentreert zich voornamelijk aan de voet van de beelden. Deze zone is het meest kwetsbaar omdat ze voortdurend in contact staat met vochtigheid en stof. Laten we niet vergeten dat de *Sint-Helena* vele jaren in direct contact gestaan heeft met het vocht en het vuil van de stenen vloer van haar nis.

Ondanks deze aantasting door insecten blijven de samengevoegde delen goed aaneen gehecht. Het is waarschijnlijk de kwaliteit van de techniek aangewend om de stukken in elkaar te zetten, die een betere conservatie heeft toegelaten en die ook de schadelijke invloed van het klimaat geminimaliseerd heeft.

Behandeling

De sculptuur kreeg een verzorgende behandeling met methylbromide om de aantasting door houtkevers stop te zetten. Deze vergassing is een van de laatste die het

[42] J. FRESSON, *Les Monastères de Huy* [n. 5], p. 258 . Een *Sint-Helena* maakt deel uit van de goederenlijst van het klooster van de kanunniken van het Heilig Kruis opgesteld bij de afschaffing van het klooster.

[43] DEMARET, *La collégiale Notre-Dame* [n. 5], p. 52.

[44] Cliché KIK M 9368.

[45] *Vademecum ter bescherming en onderhoud van het kunstbezit* (= *Bulletin van het KIK*, 21), 1986-1987, p. 9.

radiographie[47] a fait apparaître avec précision l'emplacement des clous, y compris les plus récents.

Après de nombreuses discussions entre conservateurs-restaurateurs spécialistes des sculptures polychromées, nous avons opté pour un dégagement partiel des couches les plus récentes. En réalité, l'aspect extrêmement fragmentaire de la surface empêchait l'appréciation satisfaisante de l'œuvre. Les repeints maigres en liant, d'aspect proche des couches de préparation, ont été supprimés mécaniquement au scalpel ophtalmologique et sous microscope binoculaire. La couche monochrome actuelle correspond aux troisième et quatrième repeints (fig. 3).

Après des tests de fixage avec des adhésifs naturels (colle d'esturgeon), semi-synthétiques (méthylcellulose et hydroxypropylcellulose) et synthétiques (PVA), nous avons choisi le Culminal 2000 à 1% dans l'eau/éthanol pour refixer les couches monochromes. Cet adhésif a l'avantage de respecter la matité caractéristique des couches monochromes. D'application facile et efficace, la méthylcellulose a permis un refixage rapide de la totalité de la surface de la sculpture, y compris l'arrière.

La zone reconstituée de la base a été enduite d'une fine couche de préparation à base de craie et de colle animale. La surface monochrome a été retouchée à l'aide de pigments secs mélangés à une résine acrylique, le Paraloïd B 72, dans l'éthanol.

Statue de l'Ange gardien

État de conservation

L'ensemble a subi une attaque d'insectes : des trous d'envol sont visibles principalement sur le dos, une bonne partie de ces traces étant dissimulée par les repeints (fig. 29).

Le bras gauche de l'Ange n'était plus attaché à l'ensemble. Après le collage, il semblait trop court par rapport au corps. De plus, le goujon s'emboîtait mal dans l'espace prévu pour le recevoir. Il manquait donc vraisemblablement des fragments au niveau du coude et de l'épaule (fig. 2).

La sculpture avait déjà fait l'objet de restaurations[48], comme en témoignent les reconstitutions de la moitié du pied gauche de l'Ange et de ses doigts de pied, refaits en plâtre, à l'exception du gros orteil (fig. 30).

L'avant-bras droit de l'enfant a disparu. Cette disparition est relativement récente, car un cliché photographique de 1943[49] de l'église Saint-Mengold[50] présente l'enfant au complet. En fait, il s'agit là d'un bras refait, qui confère à l'enfant une rigidité peu naturelle. Son bras gauche d'origine, assemblé au moyen d'un tenon, était décollé. Son pied droit était grossièrement resculpté en

[47] Examen réalisé par Guido Van de Voorde et Catherine Fondaire.

[48] Données extraites du dossier de restauration de Vanessa Tucom.

[49] Cliché IRPA A 38204.

[50] Lieu de conservation de l'objet avant qu'il soit déposé à la collégiale de Huy

Instituut uitvoerde, want het gebruik van dit toxische gas, dat schadelijk is voor het milieu, is nu verboden. De basis van het beeld werd eveneens preventief behandeld met een vloeibaar insecticide en schimmelwerend product, Xylamon Combi[46], om toekomstige aantasting te voorkomen.

De afbrokkelende zones van de drager werden verstevigd met het Paraloid B 72 acrylhars in methylbenzeen. Deze consolidering gebeurde in meerdere stappen met verschillende concentraties (10%, 12,5% en 15%) en diende om het verzwakte hout zijn verloren sterkte terug te geven. Laten we niet vergeten dat de heilige haar stevigheid verloren had door het gedeeltelijk verdwijnen van haar steunvlak. De linkerzijde van dat steunvlak werd gerestaureerd dankzij de toevoeging van materialen: een isolatielaag bestaande uit een mengsel van zaagsel en PVA, gevolgd door een laag Araldiet SV477 epoxyhars.

De stratigrafische studie en de gespecialiseerde onderzoeken van het laboratorium hebben het gekleurde uitzicht, evenals de samenstelling van de oorspronkelijke lagen en overschilderingen aan het licht gebracht. Een radiografie[47] heeft nauwkeurig de plaats van de nagels, met inbegrip van de meest recente, aangetoond.

Na grondig overleg tussen de conservatoren-restaurateurs gespecialiseerd in polychroom beeldhouwwerk, hebben we gekozen voor het gedeeltelijk verwijderen van de meest recente verflagen. In feite verhinderde het extreem fragmentarische uitzicht van het oppervlak, een bevredigende waardering van het werk. De overschilderingen zonder veel bindmiddel, die er ongeveer uitzien als preparatielagen, werden met een scalpel, een instrument gebruikt in de oogheelkunde, mechanisch en onder een binoculaire microscoop verwijderd. De huidige, monochrome laag komt overeen met de derde en de vierde overschildering (fig. 3).

Na fixatietesten met natuurlijke (steurlijm), halfsynthetische (methylcellulose en hydroxypropylcellulose) en synthetische (PVA) kleefmiddelen, hebben we gekozen voor Culminal 2000 van 1% opgelost in water/ethanol, om de monochrome lagen opnieuw te fixeren. Dit kleefmiddel heeft het voordeel dat het de kenmerkende matheid van de monochrome lagen behoudt. Omdat het gemakkelijk en efficiënt te gebruiken is, heeft de methylcellulose een nieuwe snelle hechting van de totale oppervlakte van de sculptuur, ook aan de rugzijde, mogelijk gemaakt. De gereconstrueerde zone van het steunvlak werd ingesmeerd met een fijne preparatielaag op basis van krijt en dierlijke lijm. Het monochrome oppervlak werd bijgewerkt met behulp van droge pigmenten gemengd met Paraloïd B 72 acrylhars opgelost in ethanol.

Het beeld van de Engelbewaarder

Staat van bewaring

Het geheel was aangetast door insecten en er zijn uitvlieggaatjes zichtbaar, vooral aan de rugzijde; de

[46] Xylamon Combi, Desowag & C^ie (België: COSPI n.v., Nieuwbrugstraat 73, B 1830 Machelen)

[47] Onderzoek gerealiseerd door Guido Van de Voorde en Catherine Fondaire.

27 Z 424

28 (© E. Rabelo)

27. *Sainte Hélène*, revers, avant traitement.
Sint-Helena*, rugzijde, vóór behandeling*.

28. *Idem*, détail de la base avant traitement.
Idem*, detail van de basis vóór behandeling*.

29. *Ange gardien et l'enfant*, revers, avant traitement.
Engelbewaarder en kind*, rugzijde, vóór behandeling*.

30. *Idem*, détail de la base avant traitement.
Idem*, detail van de basis vóór behandeling*.

31. *Idem*, détail du pied de l'*enfant* avant traitement.
Idem*, detail van de voet van het* kind *vóór behandeling*.

29 KN 10910

30

31

bois et repolychromé (fig. 31). Il n'était plus solidaire de la base et se trouvait attaché au mollet par un amas de cire et de plâtre.

Le socle, où reposent les deux personnages, était un amalgame de bois et de plâtre en très mauvais état de conservation. Le bois était fragilisé, fendillé, et le plâtre brisé. Les pièces métalliques étaient oxydées et ne jouaient plus le rôle de maintien des éléments.

Malgré tout, la polychromie originale ainsi que les différentes couches de repeints étaient bien adhérentes et cohésives. La dernière polychromie était légèrement fissurée, on y observait des soulèvements et des lacunes locales.

Traitement[51]

L'ensemble a été gazé au bromure de méthyle avec les autres sculptures de même provenance. La sculpture a été badigeonnée avec un produit insecticide-fongicide liquide à titre préventif.

Des tests en vue du nettoyage ont été effectués et le white-spirit a été retenu pour celui-ci. Le nettoyage superficiel de la surface a été achevé avec de l'eau déminéralisée additionnée d'un agent mouillant. En cours de nettoyage, les zones fragilisées ont été refixées à la cire-résine. Les bras décollés de l'enfant et de l'Ange ont été collés à la PVA.

Les lacunes de la polychromie ont été mastiquées avec une préparation de craie et de colle animale, et ces zones ont été retouchées avec des pigments secs mélangés à une résine acrylique, le Paraloïd B 72, dans l'éthanol. La polychromie a été protégée par une couche de cire cosmoloïde (fig. 4).

[51] Le traitement a été réalisé par Vanessa Tucom et Simonne Verfaille.

overschilderingen hielden een groot deel van deze sporen verborgen (fig. 29).

De linkerarm van de Engel was niet meer aan het geheel bevestigd. Nadat hij er terug aangeplakt was, leek hij te kort in vergelijking met het lichaam. Bovendien paste de bout niet goed in de daarvoor voorziene ruimte. Er ontbreken dus waarschijnlijk delen ter hoogte van de elleboog en de schouder (fig. 2).

De sculptuur was reeds verschillende keren gerestaureerd geweest[48], waarvan getuige de herstelling van de helft van de linkervoet van de Engel, en van zijn tenen die, op de grote teen na, in plaaster hermaakt zijn (fig. 30).

De rechter voorarm van het kind is verdwenen. Deze verdwijning is redelijk recent want een fotografisch cliché uit 1943[49] van de Sint-Mengolduskerk[50] toont het kind volledig. In feite gaat het daar om een gereconstrueerde arm, die het kind een weinig natuurlijke stijfheid geeft. Zijn oorspronkelijke linkerarm, die met een pin bevestigd was, was losgekomen. Zijn rechter voet werd op een ruwe manier opnieuw uit het hout gesneden en gepolychromeerd. Hij was aan de basis niet stevig meer en werd aan de kuit bevestigd door een hoop was en plaaster.

De sokkel waar de twee figuren op staan, was een amalgaam van hout en plaaster in zeer slechte staat van conservatie. Het hout was breekbaar geworden en gebarsten en de plaaster gebroken. De metalen stukken waren geroest en hadden geen rol meer in het bijeenhouden van de onderdelen.

Ondanks alles waren de oorspronkelijke polychromie alsook de verschillende overschilderingen goed gehecht en boden cohesie. De laatste polychromie was lichtjes gebarsten en men bemerkte er opstuwingen en plaatselijke lacunes.

Behandeling[51]

Het geheel werd tegelijk met de andere beelden uit Hoei met methylbromide behandeld. Het beeld werd preventief ingesmeerd met een vloeibaar insectendodend en schimmelwerend product.

Met het oog op een reiniging, werden tests uitgevoerd waarbij white-spirit werd weerhouden. De oppervlakkige reiniging van de bovenlaag werd voltooid met gedemineraliseerd water waaraan een oppervlaktespanningverlagend middel werd toegevoegd. Tijdens het schoonmaken werden de broze zones opnieuw gefixeerd met washars. De losgekomen armen van het kind en de Engel werden met PVA vastgelijmd.

De lacunes in de polychromie werden gedicht met een bereiding van krijt en dierlijke lijm en bijgewerkt met droge pigmenten gemengd met acrylhars, Paraloid B72 opgelost in ethanol. De polychromie werd beschermd door een laag cosmoloïde hars (fig. 4).

(uit het Frans vertaald)

[48] Gegevens afkomstig uit het restauratiedossier van Vanessa Tucom.
[49] Foto KIK A 38204.
[50] De plaats waar het voorwerp bewaard werd voor het in de collegiale kerk van Hoei geplaatst werd.
[51] De behandeling werd uitgevoerd door Vanessa Tucom en Simonne Verfaille.

LA TECHNIQUE PICTURALE DES MONOCHROMIES NOTE DE LABORATOIRE

Jana SANYOVA

Statue de sainte Hélène

À l'origine, la sculpture était monochrome, blanc grisâtre à base de blanc de plomb à la détrempe. La couche finale de cette monochromie ne semble pas avoir été polie[52]. On peut apparenter cette technique à l'imitation des matériaux naturels blancs, le plus souvent le marbre.

Monochromie originale

L'encollage du bois de la sculpture par une couche de colle animale traditionnellement enrichie d'une charge et appelée dans la littérature ancienne « encollage blanc qui sert à recevoir les blancs d'apprêts »[53] assure une meilleure adhérence de l'enduit de préparation au bois. Dans le cas de la *Sainte Hélène*, l'encollage n'est pas chargé, mais teinté légèrement par des impuretés. Sur l'encollage, on trouve une couche de préparation blanche (« blanc d'apprêt »[54]), de 300-400 µm, composée de craie et de colle protéinique[55]. La partie supérieure de cette préparation est moins chargée ; on peut supposer qu'il s'agit d'une dernière couche de même composition que la préparation, mais diluée avec de l'eau telle que décrite par Watin[56]. Vu l'aspect macroscopique de cette préparation, il nous semble qu'elle a dû être polie avant l'application de la couche de peinture.

Vient ensuite une couche grisâtre à la détrempe, composée de blanc de plomb additionné de craie et d'une faible quantité de noir de charbon. Le mélange est plus riche en blanc de plomb, il correspond à ce que Watin appelle le « gris ordinaire »[57]. Nous n'avons trouvé aucune trace d'un pigment bleu comme l'indigo ou le bleu de Prusse, pigments conseillés par Watin comme additifs au blanc de céruse[58] pour compenser la teinte

[52] Ni les observations macroscopiques ni les observations microscopiques ne permettent d'affirmer l'existence d'un traitement final pour donner à la sculpture l'aspect de marbre poli. Il n'est pas exclu que la sculpture ait été lavée et l'aspect poli détruit avant l'application d'une nouvelle monochromie.

[53] [J.-F.] WATIN, *L'art du peintre, doreur, vernisseur et du fabricant de couleurs*, 8e éd., Lyon, 1823 (première édition Paris, 1773), p. 72-73.

[54] *Ibidem*, p. 73.

[55] Analysé par microscope électronique à balayage (SEM Jeol 6300) couplé au système d'analyses de micro-fluorescence X à dispersion d'énergie (EDX, détecteur Si(Li) des rayons X Pentafet, Oxford Instruments) et par la spéctroscopie infrarouge à transformée de Fourier (FTIR, Nicolet 5DXC).

[56] WATIN, *L'art du peintre* [n. 53], p. 74.

[57] *Ibidem*, p. 41.

[58] Le blanc de céruse mentionné dans le manuel de Watin (*Ibidem*, p. 40) est le blanc de plomb broyé avec de la craie ou marne.

DE PICTURALE TECHNIEK VAN DE MONOCHROMIEËN NOTA VAN HET LABORATORIUM

Jana SANYOVA

Het beeld van Sint-Helena

Oorspronkelijk was het beeld monochroom, grijsachtig wit op basis van loodwit-tempera. De buitenste laag van deze monochromie lijkt niet gepolijst geweest te zijn[52]. We kunnen deze techniek in verband brengen met de imitatie van natuurlijke, witte materialen, meestal marmer.

Oorspronkelijke monochromie

De verlijming van het hout van de sculptuur met een laag dierlijke lijm gewoonlijk verrijkt met een vulstof die in de oude literatuur "witte lijmgrond die dient om witte grondverf te ontvangen"[53] genoemd wordt – garandeert een betere hechting van de preparatielaag op het hout. In het geval van de *Sint-Helena*, bevat de lijm geen vulstof, maar is hij lichtjes gekleurd door onzuiverheden. Op de lijmlaag vindt men een witte preparatielaag (witte grondverf[54]) van 300-400 µm, die bestaat uit krijt en eiwithoudende lijm[55]. Het bovenste deel van deze preparatielaag is minder dicht; men kan veronderstellen dat het gaat om een laatste laag met dezelfde samenstelling als de preparatielaag, maar aangelengd met water zoals beschreven door Watin[56]. Afgaand op de macroscopische aanblik van deze preparatielaag, denken we dat ze gepolijst werd voor het aanbrengen van de verflaag.

De daarop volgende laag is een grijsachtige tempera, bestaande uit loodwit waaraan krijt en een kleine hoeveelheid koolzwart zijn toegevoegd. Het mengsel bevat meer loodwit en komt overeen met wat Watin "ordinair grijs"[57] noemt. We hebben geen enkel spoor gevonden van een blauw pigment zoals indigo of Pruisisch blauw, pigmenten die door Watin worden aangeraden als additief bij loodwit of ceruse[58] om de gele kleur

[52] Noch de macroscopische, noch de microscopische onderzoeken laten toe het bestaan van een laatste behandeling, bedoeld om het beeld de aanblik van gepolijst marmer te bezorgen, te bevestigen. Het is niet uitgesloten dat het beeld gewassen werd en de gepolijste aanblik vernietigd werd, vóór het aanbrengen van een nieuwe monochromie.

[53] [J.-F.] WATIN, *L'art du peintre, doreur, vernisseur et du fabricant de couleurs*, 8e uitg., Lyon, 1823 (eerste uitgave Parijs, 1773), p.72-73.

[54] *Ibidem*, p. 73.

[55] Geanalyseerd met de rasterelektronenmicroscoop (SEM Jeol 6300) gekoppeld aan de analyse met Energie-dispersieve Röntgenfluorescentie (EDX, Si(Li) detector met X-stralen Pentafet, Oxford Instruments) en met Fourier-Transform Infrarood spectografie (FTIR, Nicolet 5DXC).

[56] WATIN, *L'art du peintre* [n. 53], p. 74.

[57] *Ibidem*, p. 41.

[58] Het "blanc de céruse" dat vermeld wordt in het handboek van Watin (*Ibidem*, p. 40) is loodwit fijngemalen met krijt of mergel.

jaune que celui-ci acquiert par vieillissement. Quant à l'aspect macroscopique de cette monochromie, on peut l'observer dans les zones dégagées par le restaurateur, et elle ne semble pas être polie. Elle est lisse mais pas brillante. Dans nos micro-prélèvements (± 500 μm^2), nous n'avons trouvé de traces ni de vernissage ni de polissage final.

Polychromie originale (attributs)

Les échantillons prélevés sur l'attribut de la sainte, la volute et la hampe de la crosse, ont une stratigraphie très différente du reste de la sculpture, ce qui paraît indiquer que ces éléments n'en faisaient pas partie à l'origine. En effet, ils n'étaient pas monochromes, car on trouve sur la préparation une couche colorée ainsi que de la dorure sur mixtion. L'examen a également révélé que les deux parties de l'attribut n'étaient pas originellement assemblées. La volute présente un niveau de polychromie supplémentaire (dorure mate). À partir du deuxième niveau, les repeints de la volute et de la hampe se succèdent de la même manière. Les attributs ont donc été polychromés ensemble. Cependant, on ne trouve pas la même succession de repeints sur la sainte.

Repeints

Sur l'ensemble de la monochromie, on trouve une quinzaine de niveaux de repeints blancs (le nombre exact est difficile à déterminer car il varie d'un prélèvement à l'autre), parfois avec une faible quantité de pigment bleu, utilisé sans doute comme agent blanchissant[59] (tab. 1). Les pigments présents dans ces couches peuvent parfois donner des indications sur la période d'intervention.

Le premier repeint est une couche huileuse d'un ton gris beige, plus chaud que la couche originale et constitué de blanc de plomb[60]. C'est le seul qui adhère à la monochromie originale. Les repeints suivants s'effritent assez facilement et peuvent être caractérisés plutôt comme des badigeons à la chaux comportant souvent des grains bleus ou noirs : dans le deuxième repeint, on trouve du bleu Verditer[61] (azurite artificielle) ; le

[59] Étant donné que les pigments blancs ont souvent une teinte légèrement beige ou grise, on a parfois eu recours à l'« azurage optique », c'est-à-dire au blanchiment optique par addition d'une faible quantité de bleu.

[60] Le blanc de plomb est un carbonate basique de plomb, un des plus anciens pigments artificiels, dont la production est mentionnée déjà dans des sources chinoises datant de 300 ans avant notre ère. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle environ, c'est le seul pigment blanc couvrant. Voir R.J. GETTENS, H. KÜHN, W.T. CHASE, *Lead White*, dans A. ROY (éd.), *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, 2, Washington DC, 1993, p. 67- 81.

[61] Il semble être apparu peu après le vert du même nom, vers la fin du XVI^e siècle. Au XVII^e siècle, il a été régulièrement utilisé, ainsi que d'autres variétés de bleu artificiel, pour remplacer l'azurite devenue très chère et difficile à se procurer. Son usage se raréfie à partir du deuxième quart du XVIII^e siècle, après la commercialisation du bleu de Prusse ; mais il reste présent sur la palette des peintres jusqu'au XIX^e siècle. Voir B.H. BERRIE, *Prussian Bleu*, dans E.W. FITZHUGH (éd.), *Artist's Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, 3, Washington DC, 1997, p. 191-218.

die deze door veroudering aanneemt, te compenseren. Wat het macroscopische aspect van deze monochromie betreft, kunnen we ze aantreffen in de zones die door de restaurateur zijn vrijgemaakt, en ze lijkt niet gepolijst te zijn. Het uitzicht is glad maar niet blinkend. In onze micromonsters (± 500 μm^2) vonden we noch sporen van vernis noch van polijsten voor de afwerking.

Oorspronkelijke polychromie (attributen)

De stalen die genomen werden op de attributen van de heilige, op de krul en op de staf zelf van de kruisstaf, hebben een stratigrafie die sterk verschilt van de rest van het beeld, wat erop zou kunnen wijzen dat deze onderdelen oorspronkelijk geen deel uitmaakten van de sculptuur. In feite waren ze niet monochroom omdat men op de preparatielaag een gekleurde laag aantreft alsook verguldsels op mixtion. Het onderzoek heeft ook uitgewezen dat de twee delen van het attribuut oorspronkelijk niet aan elkaar vastgemaakt waren. De krul heeft een supplementaire, polychrome laag (matte vergulding). Vanaf het tweede niveau, volgen de overschilderingen van de krul en van de staf elkaar op dezelfde manier op. De attributen werden dus samen gepolychromeerd. Toch vindt men niet dezelfde opeenvolging van overschilderingen als op de heilige.

Overschilderingen

Op het geheel van de monochromie vindt men een vijftiental lagen van witte overschilderingen (het exacte aantal is moeilijk te bepalen omdat het verschilt van monster tot monster), soms met een kleine hoeveelheid blauwe kleurstof, zonder twijfel gebruikt als witmaker[59] (tab. 1). De kleurstoffen die in deze lagen aanwezig zijn kunnen soms aanwijzingen geven over het tijdstip van de ingrepen.

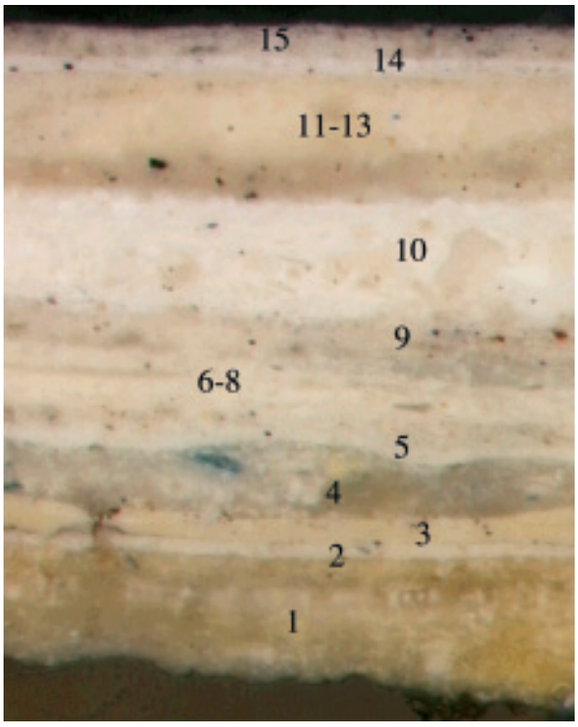
De eerste overschildering is een olieachtige laag op basis van loodwit van een grijs-beige kleur, die warmer is dan de oorspronkelijke laag[60]. Het is de enige die vastkleeft aan de oorspronkelijke monochromie. De volgende overschilderingen schilferen redelijk gemakkelijk af en ze kunnen eerder gekarakteriseerd worden als kalklagen die dikwijls blauwe of zwarte korrels bevatten: in de tweede overschildering vindt men Verditerblauw[61]

[59] Omdat de witte kleurstoffen vaak een lichte beige of grijze schakering hebben, gaat men soms "optisch blauwen", of nog optisch witten, door toevoeging van een kleine hoeveelheid blauw.

[60] Loodwit is een basisch koolzuurzout; het is een van de oudste kunstmatige pigmenten waarvan de vervaardiging reeds vermeld wordt in Chinese bronnen die dateren van 300 jaar voor onze tijdrekening. Tot in ongeveer het midden van de 19de eeuw is het het enige dekkende witte pigment. Zie R.J. GETTENS, H. KÜHN, W.T. CHASE, *Lead White*, in A. ROY (uitg.), *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, 2, Washington DC, 1993, p. 67- 81.

[61] Het lijkt kort na het groen met dezelfde naam te zijn opgedoken, tegen het einde van de 16de eeuw. In de 17de eeuw werd het regelmatig gebruikt, tegelijk met andere varianten van artificieel blauw, om het azuriet te vervangen dat zeer duur en moeilijk verkrijgbaar was geworden. Het gebruik ervan wordt zeldzamer vanaf het tweede kwart van de 18de eeuw, na de

Robe de la *Sainte Hélène* / *Kleed van de* Sint-Helena



Tab. 1. Robe de la *Sainte Hélène*. Coupe transversale de la polychromie originale (couches 1-2) et des repeints (couches 3-15).
Kleed van Sint-Helena. *Dwarsdoorsnede van de originele polychromie (lagen 1-2) en van de herschilderingen (lagen 3-15).*

15 : gris-beige (blanc de plomb, blanc de zinc, noir de carbone) / *grijs-beige (loodwit, zinkwit, koolzwart)*
14 : blanc (fine couche aux grains noirs : carbonate de calcium, blanc de plomb, blanc de zinc, noir de carbone) / *wit (dunne laag met zwarte korrels: calciumcarbonaat, loodwit, zinkwit, koolzwart)*
11-13 : blanc (carbonate de calcium, noir de carbone) / *wit (calciumcarbonaat, koolzwart)*
10 : blanc épais (carbonate de calcium, blanc de zinc) / *dik wit (calciumcarbonaat, zinkwit)*
9 : beige aux grains bleus et noirs (carbonate de calcium, noir de carbone, bleu probablement outremer) / *beige met blauwe en zwarte korrels (calciumcarbonaat, koolzwart, blauw waarschijnlijk ultramarijn)*
6-8 : beige (trois couches semblables aux grains bleus : carbonate de calcium, blanc de plomb, blanc fixe, outremer) / *beige (drie gelijkaardige lagen met blauwe korrels: calciumcarbonaat, loodwit, vast wit, ultramarijn)*
5 : blanc aux grains noirs (blanc de plomb, baryte, carbonate de calcium, noir de carbone) / *wit met zwarte korrels (loodwit, bariet, calciumcarbonaat, koolzwart)*
4 : blanc bleuâtre (carbonate de calcium, Verditer) / *blauwachtig wit (calciumcarbonaat, Verditer)*
3 : beige (blanc de plomb à l'huile) / *beige (oliehoudend loodwit)*
2 : blanc (fine couche de blanc de plomb, carbonate de calcium et de noir de charbon à la détrempe) / *wit (dunne laag loodwit, calciumcarbonaat en koolzwart* alla tempera*)*
1 : préparation appliquée en plusieurs couches (composée de craie et de colle – les couches supérieures sont plus riches en liant) / *preparatie in meerdere lagen aangebracht (samengesteld uit krijt en lijm – de bovenste lagen zijn rijker aan bindmiddel)*

troisième contient de la baryte[62] avec du blanc de plomb. Ce mélange est fréquent depuis la fin du XVIII^e^ et le début du XIX^e^ siècle pour dénaturer le blanc de plomb. À partir du quatrième repeint, les couches de chaux sont parfois additionnées d'outremer synthétique[63] et/ou de blanc de zinc[64].

Statue de l'Ange gardien

Cette sculpture est également couverte d'une couche picturale monochrome imitant la pierre naturelle, mais l'artiste a utilisé une technique différente de celle

(artificieel azuriet); de derde laag bevat bariet[62] met loodwit. Sinds het einde van de 18de - begin 19de eeuw wordt dit mengsel frequent gebruikt om het loodwit te denatureren. Vanaf de vierde overschildering wordt aan de kalklagen soms synthetisch ultramarijn[63] en/of zinkwit[64] toegevoegd.

62 Le minéral naturel est connu depuis le XVI^e^ siècle mais il n'est utilisé comme pigment artistique qu'à partir de 1782 avec les recherches de Guyton de Morveau sur d'éventuels substituts au blanc de plomb trop toxique. Il est fréquemment utilisé comme dénaturant du blanc de plomb, comme charge pour d'autres pigments ou comme base minérale pour fixer des laques organiques. Voir R.L. FELLER, *Barium Sulfate*, dans R.L. FELLER (éd.), *Artist's Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, 1, Washington DC, 1986, p. 47-64.
63 Mis au point par Guimet, ses premières utilisations datent de 1828.
64 Son utilisation est plus répandue surtout après l'introduction d'un procédé de fabrication vers 1840.

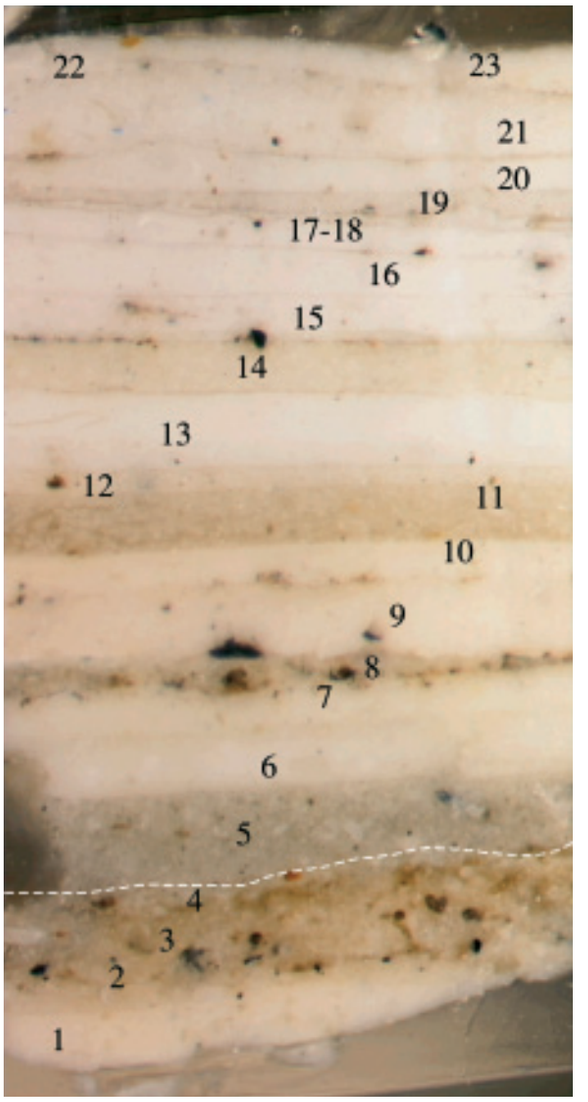
commercialisering van het Pruisisch blauw, maar het blijft aanwezig op het palet van de schilders tot in de 19de eeuw. Zie B.H. BERRIE, *Prussian Bleu* in E.W. FITZHUGH (uitg.), *Artist's Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, 3, Washington DC, 1997, p. 191-218.
62 Het natuurlijk mineraal is gekend sinds de 16de eeuw, maar het wordt pas als kleurstof in de kunst gebruikt vanaf 1782 met de onderzoeken van Guyton de Morveau naar eventuele vervangmiddelen voor het te giftige loodwit. Het wordt frequent gebruikt als denaturerend middel van loodwit, als vulstof voor andere kleurstoffen en als minerale basis om organische lak te fixeren. Zie R.L. FELLER, *Barium Sulfate*, in R.L. FELLER (uitg.), *Artist's Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, 1, Washington DC, 1986, p. 47-64.
63 Het werd op punt gesteld door Guimet, de eerste toepassingen dateren van 1828.
64 Het gebruik is meer verspreid, vooral na invoering van het fabricageprocédé rond 1840.

Ensemble des couches, originales et repeintes / *Geheel van de originele en overschilderde lagen*

21-23 : blanc (blanc de plomb, blanc de zinc) / *wit (loodwit, zinkwit)*
20 : blanc (blanc de zinc) / *wit (zinkwit)*
19 : blanc gris (blanc de zinc, noir de carbone) / *grijs-wit (zinkwit, koolzwart)*
17-18 : blanc (blanc de zinc) / *wit (zinkwit)*
16 : blanc (blanc de plomb, baryte, blanc de zinc) / *wit (loodwit, bariet, zinkwit)*
15 : blanc (préparation de craie) / *wit (krijtpreparatie)*
14 : beige (blanc de plomb, baryte, blanc de zinc) / *beige (loodwit, bariet, zinkwit)*
13 : blanc (blanc de plomb, baryte, noir de carbone) / *wit (loodwit, bariet, koolzwart)*
11-12 : blanc beige (blanc de plomb, baryte, craie) / *wit-beige (loodwit, bariet, krijt)*
10 : beige clair (blanc de plomb, craie, ocre) / *lichtbeige (loodwit, krijt, oker)*
9 : beige clair (blanc de plomb, vert non identifié) / *lichtbeige (loodwit, niet-geïdentificeerd groen)*
8 : gris (blanc de plomb, noir de carbone) / *grijs (loodwit, koolzwart)*
7 : beige clair (blanc de plomb) / *lichtbeige (loodwit)*
6 : beige clair (blanc de plomb) / *lichtbeige (loodwit)*
5 : gris bleuâtre (blanc de plomb, pigment bleu non identifié) / *blauwachtig grijs (loodwit, niet-geïdentificeerd blauw pigment)*

—— couches originales / *originele lagen* ——

4 : gris clair (blanc de plomb, noir de charbon) / *lichtgrijs (loodwit, koolzwart)*
3 : gris beige (blanc de plomb, noir végétal, pigments ferrugineux) / *grijs-beige (loodwit, plantaardig zwart, ijzerhoudende pigmenten)*
2 : gris clair (blanc de plomb, noir végétal, pigment brun ferrugineux) / *lichtgrijs (loodwit, plantaardig zwart, bruin ijzerhoudend pigment)*
1 : blanc gris (blanc de plomb, craie, noir végétal) / *grijs-wit (loodwit, krijt, plantaardig zwart)*



Tab. 2. Robe de l'*enfant*. Échantillon prélevé dans le dos de la sculpture. Coupe transversale de la polychromie originale (couches 1-4) et des repeints (couches 5-23).
Kleed van het kind. *Monster genomen op de rug van het beeld. Dwarsdoorsnede van de originele polychromie (lagen 1-4) en van de overschilderingen (lagen 5-23).*

Remarque : la couche d'encollage n'est pas visible sur la photo, mais identifiée dans d'autres prélèvements. Il s'agit d'une imprégnation du bois par la colle protéinique chargée de craie. Cette étape forme localement une couche de 30-40 µm. Elle n'est visible que dans deux coupes provenant des cheveux de l'*Ange* et de ceux de l'*Enfant*, prélevées au dos de la sculpture.

Opmerking: de verlijmingslaag is op de foto niet zichtbaar, maar is wel in andere monsters geïdentificeerd. Het betreft een doordrenking van het hout met een proteïnehoudende lijm met krijt aangevuld. Deze fase vormt plaatselijk een laag van 30-40 µm. Ze is enkel zichtbaar in twee doorsneden komende van het haar van de Engel *en dat van het* kind *genomen op de rugzijde van het beeld.*

utilisée pour la *Sainte Hélène*. Alors que la couche picturale à la détrempe de cette dernière est appliquée sur une préparation composée de craie et de colle relativement épaisse, celle de l'*Ange gardien* est à base d'huile et repose à même le bois encollé.

La prise d'échantillon a été particulièrement délicate car la couche huileuse adhère très fort au bois, et ce n'est que dans un prélèvement contenant un peu de bois (cf. tab. 2) que l'on peut observer la stratigraphie complète (à part l'encollage du bois). Malgré la monochromie, on trouve des variations dans l'aspect des couches originales selon les différents endroits de prélèvement (voyez le détail de la coupe sur le tab. 2). Sans doute est-ce dans le but d'imiter l'hétérogénéité d'un matériau naturel.

Dans la plupart de nos échantillons, l'encollage imprègne le bois et ne forme pas une « couche » à proprement parler. Cependant, dans deux prélèvements provenant des cheveux de chacune des têtes, on peut remarquer que cet encollage forme une couche de 30-40 µm, ce qui est comparable à une couche picturale d'épaisseur moyenne et non à la couche d'une colle. À ce stade de nos analyses, nous ne pouvons déterminer s'il s'agit d'une volonté de l'artiste de différencier l'aspect final (mat ou brillant) des cheveux par rapport aux vêtements ou bien d'un hasard dû à l'application de la couche, qui serait plus épaisse dans les interstices entre les mèches de cheveux que sur les mèches elles-mêmes.

La monochromie est constituée de quatre couches grises à base de blanc de plomb additionné de craie, de noir de charbon et parfois de terre ferrugineuse. La première, gris très clair, presque blanche (cf. tab. 2), est la plus claire au liant mixte (contenant des composants protéiniques et huileux), tandis que les trois suivantes, gris beige, sont plus foncées et huileuses. Leur aspect, leur épaisseur et leur composition varient légèrement d'un échantillon à l'autre ; elles peuvent être opaques ou semi-transparentes, ce qui indique la volonté de l'artiste d'obtenir, par leur superposition, un effet de profondeur imitant l'aspect naturel d'un marbre.

La première couche blanc gris pourrait être considérée comme une préparation ou une sous-couche. Les couches grises qui viennent ensuite, plus foncées que la première couche, font corps ensemble, ce qui nous permet de conclure qu'elles ont été appliquées *alla prima*. Elles sont difficilement différentiables sous le binoculaire. Même au microscope à fort grossissement, il n'est pas aisé de les distinguer dans la lumière blanche. Par contre, les légères variations de liant permettent leur observation dans l'ultraviolet.

La sculpture a été repeinte une vingtaine de fois, la composition de ces repeints est décrite dans la légende de la coupe transversale provenant de la robe de l'enfant (cf. tab. 2).

Het beeld van de Engelbewaarder

Dit beeld is eveneens bedekt met een monochrome verflaag om natuurlijke steen te imiteren, maar de kunstenaar heeft een andere techniek gebruikt dan bij de *Sint-Helena*. Terwijl bij deze laatste de picturale laag in temperaverf is aangebracht op een redelijk dikke preparatielaag bestaande uit krijt en lijm, is deze van de *Engelbewaarder* samengesteld op basis van olie en bevindt ze zich op het gelijmde hout zelf.

De monstername was zeer delicaat want de oliehoudende laag kleeft erg hard aan het hout, en het is slechts in een monster dat wat hout bevat (cf. tab. 2) dat we de volledige stratigrafie (te beginnen bij de verlijming van het hout) kunnen waarnemen. Ondanks de monochromie, treft men variaties aan in het uitzicht van de oorspronkelijke lagen naargelang de plaats van monstername (zie het detail van de doorsnede in tab. 2). Dit heeft zonder twijfel tot doel de heterogeniteit van een natuurlijk materiaal te imiteren.

In de meeste van onze stalen dringt de lijm in het hout en vormt geen "laag" in de eigenlijke zin van het woord. Toch kan men in twee monsters afkomstig van de haarpartij van elk van de hoofden opmerken dat deze lijm een laag vormt van 30-40 µm, wat vergelijkbaar is met een verflaag van gemiddelde dikte, en niet met een normale lijmlaag. In dit stadium van ons onderzoek, kunnen we niet precies aangeven of het gaat om een intentie van de kunstenaar om het uiteindelijke uitzicht (mat of blinkend) van de haren te onderscheiden van de kledij dan wel om een toeval dat te wijten is aan het aanbrengen van de laag, die dikker zou zijn in de ruimtes tussen de lokken dan op de lokken zelf.

De monochromie bestaat uit vier grijze lagen op basis van loodwit waaraan krijt, koolzwart en soms ijzerhoudende aarde is toegevoegd. De eerste, die zeer lichtgrijs tot bijna wit is (cf. tab. 2), is het meest helder en bevat een gemengd bindmiddel (met eiwitachtige en olieachtige componenten), terwijl de drie volgende lagen van grijs-beige kleur daarentegen donkerder en olieachtig zijn. Hun voorkomen, dikte en compositie variëren lichtjes naargelang de stalen; ze kunnen opaque of semitransparant zijn, wat wijst op de intentie van de kunstenaar om, door ze op elkaar te zetten, een diepte-effect te creëren dat het natuurlijke uiterlijk van marmer imiteert.

De eerste witgrijze laag zou kunnen worden beschouwd als een preparatie- of onderlaag. De grijze lagen daar bovenop, die donkerder zijn dan de eerste laag, vormen samen één geheel wat ons toelaat te besluiten dat ze *alla prima* zijn aangebracht. Met de binoculaire microscoop zijn ze moeilijk te onderscheiden. Zelfs met een microscoop met een sterke vergroting, is het niet gemakkelijk ze bij wit licht te onderscheiden. De lichte variaties in het bindmiddel maken het evenwel mogelijk ze onder ultraviolet licht te onderzoeken.

Het beeld is een twintigtal keer opnieuw beschilderd; de opbouw van de overschilderingen is beschreven

Comparaison des techniques picturales des deux sculptures

On peut constater, bien qu'il s'agisse de deux monochromies blanches, que les techniques sont très différentes d'une sculpture à l'autre. En ce qui concerne la phase préparatoire du support, l'encollage de l'*Ange gardien et l'enfant* est chargé de craie, tandis que celui de la *Sainte Hélène* ne contient pas de charge. Dans le cas de l'*Ange gardien*, cette couche est plus épaisse dans certaines zones et pourrait être considérée comme une très fine préparation. Sur l'encollage on trouve, dans le cas de la *Sainte Hélène*, une préparation composée de craie et de colle. Celle-ci est absente dans la monochromie de l'Ange gardien.

La couche picturale de la *Sainte Hélène*, à la détrempe, est constituée d'une seule couche, tandis que celle de l'*Ange gardien* est à base d'huile et composée de quatre applications.

CONCLUSIONS

Bien que sculptés par le même artiste, Cornelis Vander Veken, la *Sainte Hélène* et l'*Ange gardien* présentent une polychromie différente. Faut-il en conclure qu'il y ait eu deux artistes en charge de la réalisation des polychromies ou peut-on supposer qu'elles ont été réalisées par Cornelis Vander Veken ou par un polychromeur intégré dans son atelier ?

Les chercheurs dans le domaine de l'histoire de l'art baroque en nos régions nous apprennent que les sculpteurs liégeois ne pouvaient, en principe, polychromer eux-même leurs statues[65]. Cependant, quelques artistes font exception[66], comme Martin-Benoît

[65] P. COLMAN, *Les sculpteurs liégeois contemporains de Laurent Delvaux*, dans *Annales de la Société d'Archéologie, d'Histoire et de Folklore de Nivelles et du Brabant wallon*, 22, 1981, p. 65-75 ; Fr. BUCHENRIEDER, *Gefasste Bildwerke*, dans *Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege - Arbeitsheft*, 40, 1990, p. 81-91 ; M. KOLLER, *Altar- und Skulpturenfassung des Barock in Österreich. Renovieren oder Konservieren?*, dans *Gefasste Altäre und Skulpturen des Barock 1600-1780* (= *Restauratorenblätter*, 20), 1999, p. 41-52, spéc. p. 41, où l'auteur nous dit que chaque métier avait des limites dans la réalisation des autels baroques : le menuisier pouvait teindre et vernir pour finir les marqueteries et anoblir les surfaces, le sculpteur posait souvent la préparation avec dessin sous-jacent pour mettre des accents et le peintre polychromait la surface de la sculpture.

[66] J. YERNAUX, *Contribution à l'histoire de la sculpture mosane*, dans *Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 167-171 ; B. LHOIST-COLMAN, *Jean Pierre Heuvelman, maître menuisier et sculpteur liégeois (1722-1773)*, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, IX, n° 201, 1978, p. 266-275, spéc. p. 270, cité par COLMAN, *Les sculpteurs liégeois* [n. 65].

in de legende van de dwarsdoorsnede afkomstig van het kleed van het kind (cf. tab. 2).

Vergelijking van de schildertechnieken van de twee beelden

Hoewel het om twee witte, monochrome beelden gaat, kunnen we vaststellen dat de technieken sterk verschillen van beeld tot beeld. Wat de voorbereidende fase van de drager betreft, bevat de verlijming van de *Engelbewaarder met kind* krijt, terwijl die van de *Sint-Helena* geen vulstof bevat. In het geval van de *Engelbewaarder* is deze laag op bepaalde plaatsen dikker en zou beschouwd kunnen worden als een dunne preparatielaag. In het geval van de *Sint-Helena* vinden we op de lijmlaag een preparatielaag bestaande uit krijt en lijm. Deze laag ontbreekt in de monochromie van de *Engelbewaarder*.

De verflaag van de *Sint-Helena*, in tempera, bestaat uit één laag, terwijl die van de *Engelbewaarder* olieachtig is en in vier keren is aangebracht.

(uit het Frans vertaald)

BESLUIT

Hoewel ze door dezelfde kunstenaar, namelijk Cornelis Vander Veken, gebeeldhouwd zijn, hebben de *Sint-Helena* en de *Engelbewaarder* een verschillende polychromie. Moet men daaruit besluiten dat er twee artiesten verantwoordelijk waren voor de uitvoering van de stoffering of mag men veronderstellen dat deze aangebracht werd door Cornelis Vander Veken of door een schilder die actief was in zijn atelier?

De vorsers die onderzoek verrichten op het gebied van de kunstgeschiedenis van de barokke periode in onze streken, leren ons dat de Luikse beeldhouwers in principe niet zelf hun beelden konden stofferen[65]. Toch vormden

[65] P. COLMAN, *Les sculpteurs liégeois contemporains de Laurent Delvaux*, in *Annales de la Société d'Archéologie, d'Histoire et de Folklore de Nivelles et du Brabant wallon*, 22, 1981, p. 65-75; Fr. BUCHENRIEDER, *Gefasste Bildwerke*, in *Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege - Arbeitsheft*, 40, 1990, p. 81-91; M. KOLLER, *25 Jahre Denkmalpflege und Forschung in Oesterreich, Altar- und Skulpturenfassung des Barock*, in *Gefasste Altäre und Skulpturen des Barock 1600-1780* (= *Restauratorenblätter*, 20), 1999, p. 41-52, i.h.b. p. 41, waar de auteur zegt dat elke ambacht beperkingen had in de uitvoering van de barok altaren: de schrijnwerker kon verven en vernissen om het inlegwerk af te werken en het oppervlak te verfraaien, de beeldhouwer bracht dikwijls de preparatielaag met onderliggende tekening aan om accenten te leggen en de schilder polychromeerde het oppervlak van diens sculptuur.

Termonia (1687-1759) et Jean-Pierre Heuvelman (1722-1773). À Liège, les deux métiers avaient leurs propres corporations[67].

Ces pratiques changent cependant d'une région à l'autre. Par exemple, à partir de la fin du XVI^e^ et du début du XVII^e^ siècle, les sculpteurs malinois pratiquaient très souvent le métier de « *beldesnyder* » (tailleur d'images) et de « *stoffeerder* » (polychromeur)[68].

Des restrictions pour les sculpteurs semblables à celles imposées à Liège sont décrites par Fritz Buchenrieder[69]. Il nous révèle que le sculpteur Ignaz Günther (1725-1775), artiste actif en Allemagne du Sud, ne pouvait polychromer ses sculptures, mais qu'il semble avoir influencé les artistes qui peignaient ses œuvres. C'était pour lui un moyen de contourner les règles des corporations. Bien que polychromées par différents peintres, ses sculptures l'étaient toujours selon le même procédé.

À l'heure actuelle, nos connaissances sont trop partielles et l'étude de seulement deux sculptures nous empêche de pencher vers l'une ou l'autre hypothèse. La prise en compte d'un nombre plus important de sculptures provenant du même atelier et une recherche approfondie dans les archives nous permettrait d'apporter davantage de lumière sur l'organisation du travail d'un atelier de sculpteur dans la période baroque.

enkele kunstenaars hierop een uitzondering[66], zoals Martin-Benoît Termonia (1687-1759) en Jean-Pierre Heuvelman (1722-1773). In Luik hadden de twee ambachten hun eigen gilde[67].

Deze praktijken verschilden toch van streek tot streek. Vanaf het einde van de 16de - begin 17de eeuw beoefenden de Mechelse beeldhouwers bijvoorbeeld zeer dikwijls het beroep van "*Beldesnyder*" of van "*stoffeerder*"[68].

Beperkingen voor beeldhouwers in de zin van deze die in Luik werden opgelegd, worden beschreven door Fritz Buchenrieder[69]. Hij vertelt ons dat de beeldhouwer Ignaz Günther (1725-1775), die actief was in het zuiden van Duitsland, zijn eigen beelden niet kon polychromeren, maar dat hij wel invloed leek uit te oefenen op de artiesten die zijn beelden beschilderden. Voor hem was dat een manier om de regels van de gilde te omzeilen. Hoewel ze door verschillende schilders gepolychromeerd werden, waren zijn sculpturen altijd volgens hetzelfde procédé beschilderd.

Op dit moment is onze kennis te onvolledig en het onderzoek van slechts twee sculpturen is te beperkt om voor de ene of de andere hypothese te kiezen. Een groter aantal sculpturen uit hetzelfde atelier bij de studie betrekken en een diepgaand onderzoek van de archieven, zou ons toelaten een beter licht te werpen op de organisatie van het werk in een beeldhouwersatelier in de periode van de barok.

(uit het Frans vertaald)

ANNEXE

NOTE SUR LA POLYCHROMIE DES SCULPTURES À LIÈGE AUX XVII^e^ ET XVIII^e^ SIÈCLES D'APRÈS LES SOURCES D'ARCHIVES

Michel LEFFTZ

L'étude de ces deux sculptures de Cornelis Vander Veken, à partir du traitement de conservation et des analyses de laboratoire, apporte des précisions sur les pratiques d'ateliers, mais laisse cependant diverses questions en suspens. Afin d'élargir le propos, il n'est pas inutile d'ajouter ici les rares données résultant du dépouillement des archives[70].

67 SANYOVA, KAIRIS, *Contribution* [n. 3].

68 J. JANSEN, *Maarten Van Calster, tailleur d'images de Malines (° ca 1574 - † 1628)*, dans *Bulletin de l'IRPA*, 28, 1999-2000 (2002), p. 97-122.

69 BUCHENRIEDER, *Gefasste Bildwerke* [n. 65].

70 Ce travail, qui devrait être poursuivi, a été entamé durant la préparation de la thèse de doctorat que nous avons soutenue à l'Université catholique de Louvain à Louvain-la-Neuve en 1998 [voyez n. 4], dorénavant citée *Sculpture baroque liégeoise*.

BIJLAGE

NOTA OVER DE POLYCHROMIE VAN DE LUIKSE BEELDHOUWWERKEN IN DE 17de EN DE 18de EEUW, VOLGENS ARCHIVALISCHE BRONNEN

Michel LEFFTZ

De studie van de twee beeldhouwwerken van Cornelis Vander Veken die vertrekt van de conservatiebehandeling en de analyses van het laboratorium, voert preciseringen aan over de praktijken in de ateliers, maar laat toch verschillende vragen onbeantwoord. Om de kwestie ruimer te bekijken, is het nuttig hier enkele

66 J. YERNAUX, *Contribution à l'histoire de la sculpture mosane*, in *Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 167-171; B. LHOIST-COLMAN, *Jean Pierre Heuvelman, maître menuisier et sculpteur liégeois (1722-1773)*, in *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, IX, nr. 201, 1978, p. 270, geciteerd door COLMAN, *Les sculpteurs liégeois* [n. 65].

67 SANYOVA, KAIRIS, *Bijdrage* [n. 3].

68 J. JANSEN, *Maarten Van Calster "beldesnyder tot Mechelen" (ca. 1574 - 1628)*, in *Bulletin van het KIK*, 28, 1999-2000 (2002), p. 97-122.

69 BUCHENRIEDER, *Gefasste Bildwerke* [n. 65].

Dans le milieu de production liégeois, on observe deux manières de polychromer les sculptures, qui sont fonction de la nature du support : bois de tilleul ou bois de chêne. Sur le tilleul, la polychromie la plus couramment utilisée avait pour but d'imiter le marbre de Carrare. Les contrats y font parfois allusion en précisant simplement que les statues doivent être blanchies[71], mais sont souvent plus explicites. Nous avons relevé les formulations suivantes : « estre polies et blanchies comme si c'estoit du marbre »[72] et « blanchir, lustrer et polir comme un marbre d'Italie »[73].

Dans un état de 1754, Guillaume Evrard note avoir réparé des anges faits par Del Cour et les avoir complétés de nuages en plâtre qu'il a blanchis à l'huile[74]. Un autre état relativement détaillé de G. Evrard concerne la taille et la finition d'une sculpture de procession représentant saint Martin[75]. La fonction de l'œuvre justifiait sans doute la richesse de la polychromie[76]. Une partie de la statue était blanchie à la colle et au blanc de France (craie), tandis que d'autres, probablement les attributs, étaient argentées et dorées. Fait apparemment exceptionnel dans la production liégeoise, les carnations étaient l'objet d'un traitement distinct[77].

Le résultat d'observations à l'œil nu sur certaines sculptures nous permet de conclure à l'importance de la couche de préparation présente sur les sculptures en bois, non seulement d'un point de vue technique, mais également formel. Les anges adorateurs d'Evrard au maître-autel de l'ancienne église des prémontrés à Liège le montrent très clairement. L'épaisseur de cette couche étant

71 AÉN, Archives ecclésiastiques, Dinant, collégiale N.-D., Liasse 315, *Contrat avec Rendeux pour la sculpture de deux statues*, le 22 avril 1744. Cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-9-1, *Renier Rendeux*, retranscription en annexe n° 1, pièce justificative n° 11.

72 AÉL, Liège, Notaire J.P. Babou, 3 juillet 1739, *Convention entre le révérend père receveur des jésuites et le sieur Rendeux*. Cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-9-1, *Renier Rendeux*, retranscription en annexe n° 1, pièce justificative n° 13.

73 AÉL, Notaire H. Baiwir, 12 septembre 1742, *Contrat passé entre l'abbaye de Saint-Hubert et le sculpteur G. Vander Planck pour quatre statues d'évangélistes* (non réalisées). Cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-10, *Gérard Vander Planck*, retranscription en annexe n° 1, pièce justificative n° 8.

74 AÉL, Collégiale Saint-Pierre, 1142 B, *État de G. Evrard, 19 décembre 1754*. Cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-1.1, p. 106.

75 L'œuvre ne fait vraisemblablement qu'une avec le *Saint Martin* qui se trouve aujourd'hui à l'église de Dommartin, cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-3.1, *Guillaume Evrard*, catalogue n° 12. M. LEFFTZ, *Une sculpture de Guillaume Evrard redécouverte : le saint Martin de procession de l'église Saint-Martin-en-Île à Liège ?,* dans *Mélanges Pierre Colman*, Liège, 1996 (= *Art & Fact*, 15), p. 141-143.

76 AÉL, Cures Saint-Martin-en-Île, 114, *État des exposés faits au sujet de la statue de St Martin patron de la dite Église par G. Evrard sculpteur, le 16 juin 1760*, cf. B. LHOIST-COLMAN, *Un état d'exposé du sculpteur Guillaume Evrard (1760),* dans *Bulletin de la Société royale « Le Vieux Liège »*, XI, n° 237-238, avril-sept. 1987, p. 287-292 ; *Sculpture baroque liégeoise*, II-3, *Guillaume Evrard*, catalogue 12.

77 C'est du moins ce que l'on peut déduire des nombreux examens à l'œil nu des sculptures.

zeldzame gegevens die het resultaat zijn van studie van de archieven[70], toe te voegen.

In het Luikse productiemilieu onderscheidt men twee manieren om beelden te polychromeren in functie van de aard van de drager: lindehout of eikehout. De meest frequent gebruikte techniek op lindehout had de bedoeling het marmer van Carrara te imiteren. De contracten alluderen daar soms op door simpelweg te verduidelijken dat de beelden moesten worden gewit[71], maar vaak ze zijn nog explicieter. We hebben de volgende formuleringen opgemerkt: "estre polies et blanchies comme si c'estoit du marbre"[72] en "blanchir, lustrer et polir comme un marbre d'Italie"[73].

In een register uit 1754 noteert Guillaume Evrard dat hij de engelen van Del Cour hersteld en aangevuld heeft met wolken in gips, die hij gewit heeft met olie[74]. Een ander, redelijk gedetailleerd register van Evrard gaat over het beeldhouwen en afwerken van een processiebeeld dat Sint-Martinus voorstelt[75]. De functie van het werk verklaart zonder twijfel de rijkdom van de polychromie[76]. Een deel van het beeld was gewit met lijm en Frans wit (krijt), terwijl andere delen waarschijnlijk de attributen, zilver- en goudkleurig waren. Blijkbaar uitzonderlijk in de Luikse productie is dat de gelaatskleur een aparte behandeling kreeg[77].

70 Dit werk, dat zou moeten vervolgd worden, werd aangevat tijdens de voorbereiding van de doctoraatsthesis verdedigd aan de UCL in 1998 [zie n. 4], waarnaar vanaf hier verwezen wordt als: *Sculpture baroque liégeoise*.

71 AÉN, Kerkarchief, Dinant, collegiale O.-L.-V.-kerk, Bundel 315, *Contrat avec Rendeux pour la sculpture de deux statues*, 22 april 1744. Cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-9-1, *Renier Rendeux*, retranscriptie in bijlage nr. 1, bewijsstuk nr. 11.

72 AÉL, Luik, Notaris J. P. Babou, 3 juli 1739, *Convention entre le révérend père receveur des jésuites et le sieur Rendeux*. Cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-9-1, *Renier Rendeux*, retranscriptie in bijlage nr. 1, bewijsstuk nr. 13.

73 AÉL, Notaris H. Baiwir, 12 september 1742, *Contrat passé entre l'abbaye de Saint-Hubert et le sculpteur G. Vander Planck pour quatre statues d'évangélistes* (niet uitgevoerd) Cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-10, *Gérard Vander Planck*, retranscriptie in bijlage nr. 1, bewijsstuk nr. 8.

74 AÉL, Collegiale Sint-Pieterskerk, 1142 B, *État de G. Evrard, 19 décembre 1754*. Cf. *Sculpture baroque liégeoise,* II-1.1, p. 106.

75 Het werk is waarschijnlijk hetzelfde als de Sint-Martinus die zich vandaag in de kerk van Dommartin bevindt, cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-3.1, *Guillaume Evrard*, catalogusnr. 12. M. LEFFTZ, *Une sculpture de Guillaume Evrard redécouverte : le saint Martin de procession de l'église Saint-Martin-en-Île à Liège ?,* in *Mélanges Pierre Colman*, Luik, 1996 (= *Art & Fact*, 15), p. 141-143.

76 AÉL, Pastorieën van Saint-Martin-en-Île, 114, *État des exposés faits au sujet de la statue de St Martin patron de la dite Église par G. Evrard sculpteur, le 16 juin 1760*, cf. B. LHOIST-COLMAN, *Un état d'exposé du sculpteur Guillaume Evrard (1760),* in *Bulletin de la Société royale « Le Vieux Liège »*, XI, nr. 237-238, april-sept. 1987, p. 287-292; *Sculpture baroque liégeoise*, II-3, *Guillaume Evrard*, cat. 12.

77 Dat is tenminste wat we kunnen afleiden uit de talrijke observaties met het blote oog van de beeldhouwwerken.

fort variable, il en résulte donc parfois un véritable remodelage de la surface sculptée.

Le « marbrage » du mobilier ou des sculptures était utilisé pour leur donner plus de lustre mais aussi pour les restaurer, comme en témoigne la lettre suivante adressée au chapitre de la collégiale Saint-Pierre par le curé de Corroy[78] :

> Vous savez que nous avons fait beaucoup de dépenses pour l'orgue, le maître autel que j'ai fait marbrer à cause qu'étant rempli de vers, il fut tombé dans peu de tems, et pour les autres embelissemens de l'église, sans avoir rien demandé aux messieurs du chapitre, mais ne croyent pas pouvoir donner un petit gage à l'organiste sans le consentement de vos messieurs, je viens vous supplier d'obtenir d'eux la permission de payer tous les ans sur les revenus de la fabrique trente six florins à notre marguilier […].

Lorsque l'état le nécessitait, les statues, quelquefois appelées « postures »[79], étaient repolychromées ou plus simplement blanchies[80].

Le chêne sculpté, tel qu'il était mis en œuvre par exemple dans les chaires de vérité, pouvait recevoir de la dorure ou de l'argenture[81] afin d'en rehausser certaines parties. Le reste était ciré ou verni[82].

[78] AÉL, Collégiale Saint-Pierre, 1200 C, Carton de pièces de reçus, quittances et mémoires, XVII^e^-XVIII^e^ s., *Lettre de N.J. Bertaux, curé de Coroy, le 13 de mars 1787 à monsieur Catoir chanoine et écolatre du vénérable chapitre de Saint-Pierre à Liège*. Cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-1.1, p. 107.

[79] AÉvL, Q II, 17, Séminaire de Liège, *Manuel aux exposés pour le séminaire commenceant octobre 1735-1747* ; à la date du 21 septembre 1736 : *au sieur Kenet peintre pour avoir reblanchi les postures de la Vierge et de st Mathieu -florins 2-0-0 ;* AÉN, Archives écclésiastiques, Dinant, collégiale N.-D., Liasse 315, *Contrat avec Rendeux pour la sculpture de deux statues, le 22 avril 1744*. Cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-9-1, *Renier Rendeux*, retranscription en annexe n° 1, pièce justificative n° 11.

[80] AÉL, Cures, Esneux, 56, comptes de la fabrique, 1673-1753, *État de quelques déboursemens faits par moy sousigné curé d'Esneux : Ditto luy donnez pour avoir nettoyer les images de saint Hubert et de l'ange gardien, témoin toujours le sieur Fabri -florins 1-5-0.*

[81] La colombe du Saint-Esprit de la chaire de vérité de Dinant a été argentée par Richardot : cf. AÉN, Archives ecclésiastiques, Dinant, collégiale N.-D., Liasse 496, *Reçu de Richardot à l'église collégiale de Dinant*. Le 16 décembre 1728, f° 1r°, cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-11.1, *Cornelis Vander Veken*, retranscription en annexe n° 1, pièce justificative n° 10.

[82] C'est le cas notamment des sculptures de la chaire de vérité de Dinant : *Le 5 novembre [1728] payé à la demoiselle Fory pour vernis et huile pour la chaire de prédication -florins 59-11-0 ; Le 16 décembre [1728] payé au sieur Richardot pour avoir argenté le saint esprit de la chaire de vérité -florins 2-7-12*, cf. AÉN, Archives ecclésiastiques, Liasse 496, Dinant, collégiale N.-D., *Comptes des dépenses de la fabrique de l'église collégiale de Dinant 1709-1760*. Cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-11.1, *Cornelis Vander Veken*, retranscription en annexe n° 1, pièce justificative n° 11.

Het resultaat van waarnemingen met het blote oog van bepaalde sculpturen laat ons toe te besluiten dat de preparatielaag die aanwezig is op de houten beelden niet alleen belangrijk is vanuit technisch, maar ook vanuit vormelijk oogpunt. De engelen in aanbidding van Evrard op het hoofdaltaar van de oude Norbertijnenkerk in Luik tonen dit heel duidelijk aan. Doordat de dikte van deze laag sterk varieert, ontstaat er soms een echte hermodelering van het gebeeldhouwde oppervlak.

Het "marmeren" van de meubels of van de sculpturen werd toegepast om ze meer luister bij te zetten, maar ook om ze te restaureren, zoals de volgende brief van de pastoor van Corroy gericht aan de kapittel van de collegiale Sint-Pieterskerk, aantoont[78]:

> Vous savez que nous avons fait beaucoup de dépenses pour l'orgue, le maître autel que j'ai fait marbrer à cause qu'étant rempli de vers, il fut tombé dans peu de tems, et pour les autres embelissemens de l'église, sans avoir rien demandé aux messieurs du chapitre, mais ne croyent pas pouvoir donner un petit gage à l'organiste sans le consentement de vos messieurs, je viens vous supplier d'obtenir d'eux la permission de payer tous les ans sur les revenus de la fabrique trente six florins à notre marguilier […].

Wanneer het nodig was omwille van de bewaringstoestand, werden de beelden, soms ook "posturen"[79] genoemd, opnieuw gepolychromeerd of eenvoudigweg, gewit[80].

Het houtsnijwerk in eikehout, zoals het bijvoorbeeld gebruikt wordt voor de preekstoelen, kon verguld of verzilverd worden[81] om bepaalde delen te doen uitkomen. De rest werd geboend of gevernist[82].

[78] AÉL, Sint-Pieterscollegiale, 1200 C, Karton van de ontvangen stukken, de ontvangstbewijzen, kwijtschriften en verslagen, 17de-18de eeuw, *Lettre de N.J. Bertaux, curé de Coroy, le 13 de mars 1787 à monsieur Catoir chanoine et écolatre du vénérable chapitre de Saint-Pierre à Liège*. Cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-1.1, p. 107.

[79] AÉvL, Q II, 17, Seminarie van Luik, *Manuel aux exposés pour le séminaire commenceant octobre 1735-1747;* op datum van 21 september 1736 : *au sieur Kenet peintre pour avoir reblanchi les postures de la Vierge et de st Mathieu -florins 2-0-0*; AÉN, Kerkarchief, Dinant, O.-L.-Vrouwecollegiale, Bundel 315, *Contrat avec Rendeux pour la sculpture de deux statues, le 22 avril 1744*. Cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-9-1, *Renier Rendeux*, retranscriptie in bijlage nr. 1, bewijsstuk nr. 11.

[80] AÉL, Pastorieën, Esneux, 56, rekeningen van de kerkfabriek, 1673-1753, *État de quelques déboursemens faits par moy sousigné curé d'Esneux : Ditto luy donnez pour avoir nettoyer les images de saint Hubert et de l'ange gardien, témoin toujours le sieur Fabri -florins 1-5-0.*

[81] De duif van de Heilige Geest op de preekstoel van Dinant werd verzilverd door Richardot, cf. AÉN, Kerkarchief, Dinant, O.-L.-Vrouwecollegiale, Bundel 496, *Reçu de Richardot à l'église collégiale de Dinant*. 16 december 1728, f° 1r°, cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-11.1, *Cornelis Vander Veken*, retranscriptie in bijlage nr. 1, bewijsstuk nr. 10.

[82] Dit is namelijk het geval met de sculpturen van de preekstoel van Dinant: *Le 5 novembre [1728] payé à la demoiselle Fory pour vernis et huile pour la chaire de prédication -florins 59-11-0*; *Le 16 décembre [1728] payé au sieur Richardot*

Un cas énigmatique est celui de la figure de *Sainte Geneviève* de Strée[83]. Celle-ci fut payée trente-six florins au sculpteur en 1709[84]. Quelques mois plus tard, le curé faisait l'acquisition de vernis pour la statue, ce qui suppose qu'elle était en chêne. Or, la photographie de la statue, disparue depuis, la présente polychromée : on ne saura donc jamais si elle était en chêne ou en tilleul[85].

On connaît les noms de plusieurs peintres dont certains étaient spécialisés dans les travaux de polychromie. Marie Rulquin est payée en 1709 « pour avoir peint et dorez […] diverses choses » à la collégiale

Het beeld van *Sint-Genoveva* van Strée[83] is een raadselachtig geval. Er werden in 1709 aan de beeldhouwer 36 florijnen voor betaald[84]. Enkele maanden later schafte de pastoor vernis aan voor het beeld, wat doet veronderstellen dat het in eik vervaardigd was. De foto van het beeld, dat sindsdien verdwenen is, toont een polychrome sculptuur: we zullen dus nooit weten of het uit eike- of uit lindehout gemaakt was[85].

Men kent de naam van meerdere schilders van wie enkelen gespecialiseerd waren in het polychromeren: Marie Rulquin wordt in 1709 betaald "pour avoir peint et dorez […] diverses choses" in de

Localisation ***Localisatie***	**Sujet** ***Onderwerp***	**Datation** ***Datering***	**Atelier de sculpture** ***Atelier beeldhouwkunst***	**Atelier de peinture** ***Atelier schilderkunst***
Liège, église Sainte-Catherine *Luik, Sint-Catharinakerk*	Sainte Barbe *Sint-Barbara*	1687	Jean Del Cour	Louis (?) Abry
Spa, église Saint-Remacle *Spa, Sint-Remacluskerk*	Ange gardien *Engelbewaarder*	1751	Guillaume Evrard	Hubert Du Loup
Fléron, église Saint-Denis *Fléron, Sint-Dionysiuskerk*	Ange gardien *Engelbewaarder*	1766	Robert Verburg (?)	N.A. Michaux
Fléron, église Saint-Denis *Fléron, Sint-Dionysiuskerk*	Sainte Anne *Sint-Anna*	1766	?	N.A. Michaux
Fléron, église Saint-Denis *Fléron, Sint-Dionysiuskerk*	Sainte Barbe *Sint-Barbara*	1766	?	N.A. Michaux
Fléron, église Saint-Denis *Fléron, Sint-Dionysiuskerk*	Sainte Julienne *Sint-Juliana*	1766	?	N.A. Michaux
Dinant, collégiale Notre-Dame *Dinant, collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk*	Saint Lambert *Sint-Lambertus*	1741	Simon Cognoulle	Simon Cognoulle
Dinant, collégiale Notre-Dame *Dinant, collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk*	Saint Materne *Sint-Maternus*	1741	Simon Cognoulle	Simon Cognoulle
Glons, église Saint-Victor *Glons, Sint-Victorkerk*	Crucifix / *Kruisbeeld*	1716	Paul (?) Debêche	A. Frénéa
Liège, église Saint-Thomas *Luik, Sint-Thomaskerk*	Chérubins *Cherubijnen*	1729	Jean-Nicolas Delpaire	Marie Rulquin
Liège, collégiale Saint-Martin *Luik, collegiale Sint-Martinuskerk*	Saint Martin *Sint-Martinus*	1746	Guillaume Evrard	Guillaume Evrard
?	Christ / *Christus*	1709	Adolphe-Joseph Gilman	Simon-Joseph Abry

Tab. 3. Tableau reprenant les sculptures dont le nom des polychromeurs est connu.
Tabel waarin de beeldhouwwerken zijn vermeld waarvan de polychromeurs gekend zijn.

[83] Cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-12, *Robert Verburg*, catalogue n° 3.

[84] AÉH, Cure, Strée, 34, anciens titres, XVII^e^-XVIII^e^, fragments de comptabilité, 1707-1709, 1710-1712, avril 1709, cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-12, *Robert Verburg*, retranscription en annexe n° 1, pièce justificative n° 20.

[85] Contrairement à la sculpture brabançonne, toutes les statues indépendantes produites à Liège sont en tilleul et polychromées ; seules les sculptures appartenant à du mobilier sont en chêne.

pour avoir argenté le saint esprit de la chaire de vérité -florins 2-7-12, cf. AÉN, Kerkarchief, Bundel 496, Dinant, O.-L.-Vrouwecollegiale, *Comptes des dépenses de la fabrique de l'église collégiale de Dinant 1709-1760*. Cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-11.1, *Cornelis Vander Veken*, retranscriptie in bijlage nr. 1, bewijsstuk nr. 11.

[83] Cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-12, *Robert Verburg*, cat. nr. 3.

[84] AÉH, Pastorie, Strée, 34, oude titels, 17de-18de, fragmenten uit de boekhouding, 1707-1709, 1710-1712, april 1709, cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-12, *Robert Verburg*, retranscriptie in bijlage nr. 1, bewijsstuk nr. 20.

[85] In tegenstelling tot de Brabantse beeldhouwkunst, zijn alle losstaande beelden die in Luik gemaakt werden in lindehout en gestoffeerd: enkel de beelden die deel uitmaken van het meubilair zijn uit eikehout vervaardigd.

Saint-Pierre[86], et en 1730-1731 pour des travaux de polychromie à la collégiale Saint-Thomas[87]. En 1746, Jean Kinable est employé à dorer les éléments en bois du nouveau maître-autel de la collégiale Saint-Martin[88]. En 1750, le même, qualifié cette fois de « maître sculpteur et doreur », passe contrat avec les maîtres et directeurs de l'hôpital Saint-Jacques à Liège pour polychromer du mobilier et des sculptures[89]. Le livre de comptes du peintre et héraut d'armes liégeois Simon-Joseph Abry (1675-1756) renseigne utilement sur la diversité des activités professionnelles du personnage[90].

Certaines parties en marbre, comme les armoiries, recevaient encore l'apport complémentaire du peintre[91].

collegiale Sint-Pieterskerk[86], en in 1730-1731 voor het polychromeren van werken in de collegiale Sint-Thomas[87]. In 1746 wordt Jean Kinable aangenomen om de houten onderdelen van het hoofdaltaar van de collegiale Sint-Maartenkerk te vergulden[88]. In 1750 sluit dezelfde persoon, ditmaal aangeduid als "meester beeldhouwer en vergulder", een contract met de meesters en de directeurs van het Sint-Jacobshospitaal in Luik om meubilair en beeldhouwwerken te polychromeren[89]. Het rekeningenboek van de Luikse schilder en wapenheraut Simon-Joseph Abry (1675-1756) verschaft nuttige informatie over de verscheidenheid van de professionele bezigheden van die persoon[90].

Bepaalde delen in marmer, zoals de wapenschilden, kregen nog een complementaire toets van de schilder[91].

(uit het Frans vertaald)

[86] AÉL, Collégiale Saint-Pierre, 1142 A, *État de M. Rulquin, 1709*. Un autre état non daté, mais vraisemblablement contemporain, est conservé dans le portefeuille n° 1192 A. Cf. B. LHOIST-COLMAN, *Jean Del Cour dans les archives liégeoises*, dans *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, 48, 1968, p. 23-40, voir p. 32 ; *Sculpture baroque liégeoise*, II-1.1, p. 108.

[87] AÉL, Collégiale Saint-Thomas, 38, documents divers des XVII[e]-XVIII[e] s., comptes pour les travaux et la décoration de l'église, 1725-1733, p. 106 et 108, cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-5, *Jean Hans*, retranscription en annexe n° 1, pièce justificative n° 22.

[88] AÉL, Collégiale Saint-Martin, 74, recès, 1744-1758, f. 57, 9 avril 1746. *Sculpture baroque liégeoise*, II-1.1, p. 108.

[89] AÉL, Notaire J. R. Demathieu, Convention entre l'hôpital Saint-Jacques et Jean Kinable, 20 août 1750. *Sculpture baroque liégeoise*, II-1.1, p. 108.

[90] B. LHOIST-COLMAN, *Le livre de comptes de Simon-Joseph Abry, peintre et héraut d'armes liégeois (1675-1756)*, Liège, 1990. Le peintre réalise par exemple des projets de mobilier, il peint, dore et marbre des autels, se voit confier des statues pour les peindre.

[91] C'était par exemple le cas du jubé de la collégiale Saint-Pierre à Liège, cf. le contrat édité dans B. LHOIST-COLMAN, *Jean Del Cour dans les archives liégeoises*, dans *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, 48, 1968, annexe I, p. 23-40, spéc. p. 38.

[86] AÉL, collegiale Sint-Pieterskerk, 1142 A, *État de M. Rulquin, 1709*. Een ander register, niet gedateerd maar waarschijnlijk uit dezelfde tijd, wordt bewaard in portefeuille nr. 1192 A. Cf. B. LHOIST-COLMAN, *Jean Del Cour dans les archives liégeoises,* in *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, 48, 1968, p. 23-40, zie p. 32; *Sculpture baroque liégeoise,* II-1.1, p. 108.

[87] AÉL, collegiale Sint-Thomaskerk, 38, verschillende documenten van de 17de en 18de eeuw, rekeningen voor werken aan en decoratie van de kerk, 1725-1733, p. 106 en 108, cf. *Sculpture baroque liégeoise*, II-5, *Jean Hans*, retranscriptie in bijlage nr. 1, bewijsstuk nr. 22.

[88] AÉL, collegiale Sint-Maartenskerk, 74, slotprotocol, 1744-1758, f. 57, 9 april 1746; *Sculpture baroque liégeoise*, II-1.1, p. 108.

[89] AÉL, Notaris J. R. Demathieu, Overeenkomst tussen het Sint-Jacobshospitaal en Jean Kinable, 20 augustus 1750. *Sculpture baroque liégeoise*, II-1.1, p. 108.

[90] B. LHOIST-COLMAN, *Le livre de comptes de Simon-Joseph Abry, peintre et héraut d'armes liégeois (1675-1756)*, Luik, 1990. De schilder voert bijvoorbeeld meubelontwerpen uit, hij schildert, verguldt en marmert altaren en men vertrouwt hem beelden toe om te schilderen.

[91] Dit was bijvoorbeeld het geval met het doksaal van de collegiale Sint-Pieterskerk in Luik, cf. het contract uitgegeven in B. LHOIST-COLMAN, *Jean Del Cour dans les archives liégeoises*, in *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, 48, 1968, bijlage I, p. 23-40, i.h.b. p. 38.

LA CHEMISERIE NIGUET, 13 RUE ROYALE À BRUXELLES : RENAISSANCE D'UNE ŒUVRE DE PAUL HANKAR ET ADOLPHE CRESPIN

Wivine WAILLIEZ & Étienne COSTA

Introduction

La restauration de l'ancienne chemiserie Niguet, sous l'égide de la Ville de Bruxelles[1] et de la Direction des Monuments et Sites du Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale[2], s'est déroulée entre 2001 et 2003. Elle a mobilisé un grand nombre de partenaires : des architectes, des ingénieurs, des historiens d'art et des conservateurs-restaurateurs, un décorateur, une entreprise en bâtiment, des artisans et des ouvriers. Le Service d'Étude des Décors de Monuments historiques[3] de l'IRPA a été commissionné par la DMS-MRBC afin de réaliser l'étude des finitions décoratives de la boutique en vue de leur restauration ou reconstitution[4]. Enfin, des conservateurs-restaurateurs de peinture[5] ont pris en charge la restauration des décors du plafond, sous la conduite du SEDMH.

Historique

À propos du bâti

La boutique est située dans une maison d'habitation du premier quart du XIX^e^ siècle, modifiée à plusieurs reprises, notamment au niveau du rez-de-chaussée converti en magasin vers 1875[6].

L'ancien quartier Notre-Dame aux Neiges – délimité par la rue Royale au sud – a connu dans le dernier quart du XIX^e^ siècle d'importantes transformations dues

[1] Le bien est propriété de la Ville de Bruxelles – Propriété communale. Le chantier de restauration a été géré par le Département Urbanisme et la Cellule Patrimoine historique de la Ville de Bruxelles.

[2] Abrégé *infra* en DMS-MRBC.

[3] Abrégé *infra* en SEDMH. Il est ici question des conservateurs-restaurateurs Anne-Sophie Augustyniak, attachée, et Wivine Wailliez. Nathalie Bruhière, stagiaire, a participé à la deuxième phase d'étude.

[4] Le dossier IRPA relatif à l'ancienne chemiserie Niguet porte le numéro 2L/47 – 2001.07501.

[5] Cécile de Boulard et Étienne Costa, conservateurs-restaurateurs indépendants.

[6] Historique du quartier et de la parcelle établi d'après l'étude de Vincent HEYMANS, *Rue Royale 13 : Chemiserie Niguet – Architecte Paul Hankar (1859-1901). Étude historique de la devanture et des éléments conservés de la boutique*, Ville de Bruxelles, Département Urbanisme, Section Architecture, Cellule Patrimoine historique, octobre 2001.

DE HEMDENWINKEL NIGUET, KONINGSSTRAAT 13 TE BRUSSEL: WEDERGEBOORTE VAN EEN REALISATIE VAN PAUL HANKAR EN ADOLPHE CRESPIN

Wivine WAILLIEZ & Étienne COSTA

Inleiding

De restauratie van de voormalige hemdenwinkel Niguet werd uitgevoerd tussen 2001 en 2003, onder toezicht van de Stad Brussel[1] en van de Directie Monumenten en Landschappen van het Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest[2]. Er werd een beroep gedaan op een groot aantal partners: architecten, ingenieurs, kunsthistorici en conservatoren-restaurateurs, een decorateur, een bouwonderneming, ambachtslui en werkmannen. De Dienst voor Onderzoek van Afwerking van Historische Gebouwen[3] van het KIK kreeg van de DML-MBHG de opdracht om onderzoek te doen naar de decoratieve afwerkingen van de winkel om ze te restaureren of te reconstrueren[4]. Conservatoren-restaurateurs in de schilderkunst[5] hebben uiteindelijk de restauratie van de plafonddecors in handen genomen, onder leiding van de DOAHG.

Historiek

Het gebouw

De winkel is ondergebracht in een woonhuis uit het eerste kwart van de 19de eeuw, dat meerdere malen werd verbouwd. Rond 1875 werd met name het gelijkvloers tot winkelruimte omgevormd[6].

De vroegere Onze-Lieve-Vrouw-ter-Sneeuwwijk – ten zuiden begrensd door de Koningsstraat – onderging

[1] Het pand is eigendom van de Stad Brussel – Gemeentelijk eigendom. De restauratiewerf werd geleid door het Departement Urbanisme en de Cel Historisch Patrimonium van de Stad Brussel.

[2] *Infra* als DML-MBHG afgekort.

[3] *Infra* als DOAHG afgekort. Het betreft hier de conservatoren-restaurateurs Anne-Sophie Augustyniak, attachée, en Wivine Wailliez. Nathalie Bruhière, stagiaire, heeft aan de tweede fase van de studie deelgenomen.

[4] Het dossier van het KIK voor de vroegere hemdenwinkel Niguet heeft het nummer 2L/47 – 2001.07501.

[5] Cécile de Boulard en Étienne Costa, zelfstandige conservatoren-restaurateurs.

[6] Historiek van de wijk en het perceel opgesteld naar de studie van Vincent HEYMANS, *Rue Royale 13 : Chemiserie Niguet – Architecte Paul Hankar (1859-1901). Étude historique de la devanture et des éléments conservés de la boutique*, Stad Brussel, Departement Stedenbouw, Afdeling Architectuur, Cel historisch Patrimonium, oktober 2001.

à un ambitieux projet d'assainissement décidé par le bourgmestre Jules Anspach en 1874 et confié aux architectes Mennessier et Aigoin. À la suite du percement de nouvelles rues, les maisons portant les numéros 15 et 17 deviennent bâtiments d'angles et prennent les numéros 7 à 13. Les rez-de-chaussée de l'ensemble, désormais dévolus au commerce, voient leur faux-bossage céder la place à des vitrines.

Une deuxième phase de transformation, attestée par des plans non datés conservés à la Ville de Bruxelles, concerne le rez-de-chaussée du seul n°13 et a pour conséquence la reconstruction de la boutique, qui lui conférera une volumétrie que Hankar ne modifiera pas. Cette intervention doit avoir eu lieu entre 1876 et 1896. Elle dote notamment l'arrière de l'espace commercial d'un entresol, composé de deux pièces, surplombant le magasin et fermé par une cloison vitrée. On y accède par le fond de la boutique, où l'escalier central se divise en deux volées symétriques longeant la façade arrière et dessert ainsi séparément les deux pièces de l'étage.

La Ville de Bruxelles possède également des dessins et un plan non datés signés de la main de Georges Hobé (1854-1936). Il s'agit d'une proposition d'aménagement respectant la volumétrie du dernier quart du XIX^e^ siècle et se contentant d'habiller le magasin par l'application de nouveaux éléments de menuiserie. La question de savoir si ce projet – vraisemblablement resté lettre morte – est antérieur à l'intervention de Paul Hankar en 1896, contemporain, ou postérieur, reste sans réponse, à défaut d'évidences documentaires.

Il reste que l'on sait que l'année 1896 voit Paul Hankar créer une nouvelle vitrine et renouveler le mobilier et la décoration de la boutique à la demande de M. Goyens de Heusch, de la Maison Niguet Goyens de Heusch – successeurs (fig. 1). Il conserve la disposition d'alors, à savoir la division sur deux niveaux et l'escalier central à double volée hors d'œuvre doté d'une grande verrière permettant d'éclairer les pièces de l'entresol par l'arrière. Il innove cependant en remplaçant par des portes les panneaux latéraux de la cloison vitrée de l'entresol (fig. 2) ; ces portes débouchent sur deux galeries accrochées aux mitoyens, qui surplombent les comptoirs et meublent le haut volume du premier espace de la boutique.

L'architecte et le décorateur

« Hankar et Crespin ! Ces deux noms, unis dans une laborieuse et féconde collaboration, comme ceux qui les portent sont liés par une fraternelle amitié, décorent d'une signature collective nombre d'œuvres dans lesquelles s'affirment le souci d'un art neuf, [...] le désir [...] de créer une harmonie de lignes et de couleurs échappant aux traditionnels canons [...] »[7]. Voici ce qu'écrivent en 1897, soit l'année de l'exposition

[7] Octave MAUS et Gustave SOULIER, *L'art décoratif en Belgique. MM. Paul Hankar et Adolphe Crespin*, dans *Art et décoration*, septembre 1897, p. 89-96, p. 89 pour la citation.

tijdens het laatste kwart van de 19de eeuw belangrijke transformaties naar aanleiding van een ambitieus saneringsplan van burgemeester Jules Anspach. Het plan werd opgesteld in 1874 en toevertrouwd aan de architecten Mennessier en Aigion. Bij het doortrekken van nieuwe straten werden de huizen met nummers 15 en 17 hoekgebouwen en kregen ze de nummers 7 tot 13. De gelijkvloerse verdieping van het geheel kreeg daarbij een handelsbestemming en de imitatie-bossage werk ervan maakte plaats voor uitstalramen.

Een tweede verbouwingsfase behelsde enkel het gelijkvloers van nr. 13. Hiervan zijn ongedateerde plannen bewaard door de Stad Brussel. Het gevolg was een reconstructie van de winkelruimte, wat haar een ruimte-indeling gaf die niet meer gewijzigd zou worden door Hankar. Deze ingreep moet plaatsgevonden hebben tussen 1876 en 1896. Ze voorzag het achterste gedeelte van de handelsruimte van een tussenverdieping, bestaande uit twee vertrekken die uitsteken boven de winkel en afgesloten zijn met een glazen tussenschot. De toegang bevindt zich achteraan in de winkel waar een centrale trap zich in twee symmetrische delen splitst die de achtergevel volgen en de twee vertrekken op de tussenverdieping apart bedienen.

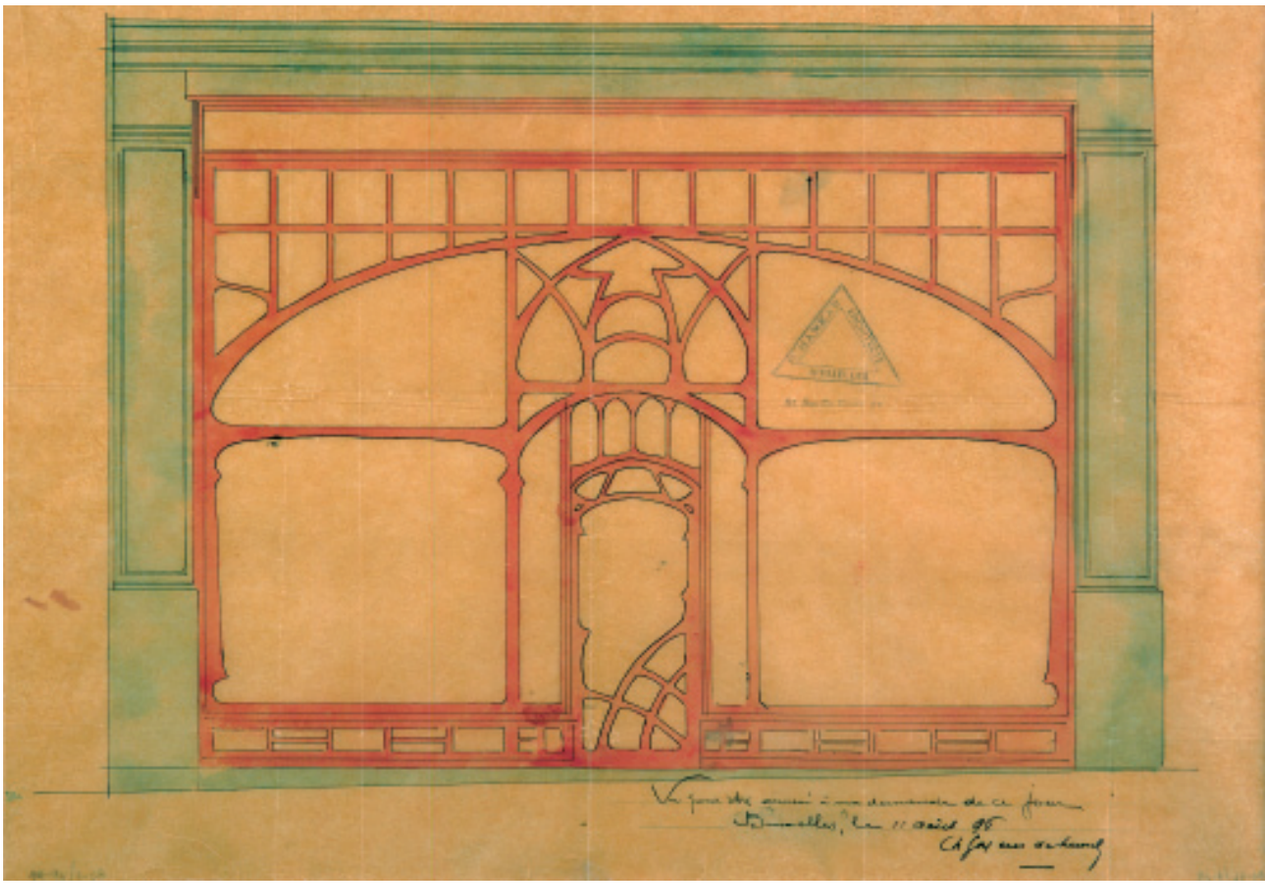
De Stad Brussel bezit ook tekeningen en een plan gesigneerd door Georges Hobé (1854-1936). Deze documenten zijn niet gedateerd. Ze bevatten een voorstel tot inrichting van de ruimte dat de ruimte-indeling van het laatste kwart van de 19de eeuw respecteert, en er zich toe beperkt de winkel aan te kleden met nieuw verfijnd schrijnwerk. Dit plan werd waarschijnlijk niet uitgevoerd en bij gebrek aan documenten die hierover gegevens bevatten, blijft het onbekend of het dateert van voor de ingreep van Paul Hankar in 1896, van dezelfde periode of van later.

Wel is zeker dat Paul Hankar een nieuwe vitrine maakt in het jaar 1896 en het meubilair en de decoratie van de winkel vernieuwde op vraag van M. Goyens de Heusch van het Huis Niguet Goyens de Heusch – opvolgers (fig. 1). Hij bewaarde de indeling van destijds, namelijk de verdeling over twee niveaus en de uitspringende centrale trap met twee trapdelen voorzien van een groot glasraam waardoor de vertrekken op de tussenverdieping langs achteren verlicht worden. Hij bracht echter vernieuwing door de zijpanelen van de glazen scheidingswand van de tussenverdieping te vervangen door deuren (fig. 2); deze komen uit op twee galerijen die aan de scheidingsmuur zijn vastgemaakt en over de toonbanken uitsteken, zodat ze het hoge volume van de eerste ruimte van de winkel aankleden.

De architect en de decorateur

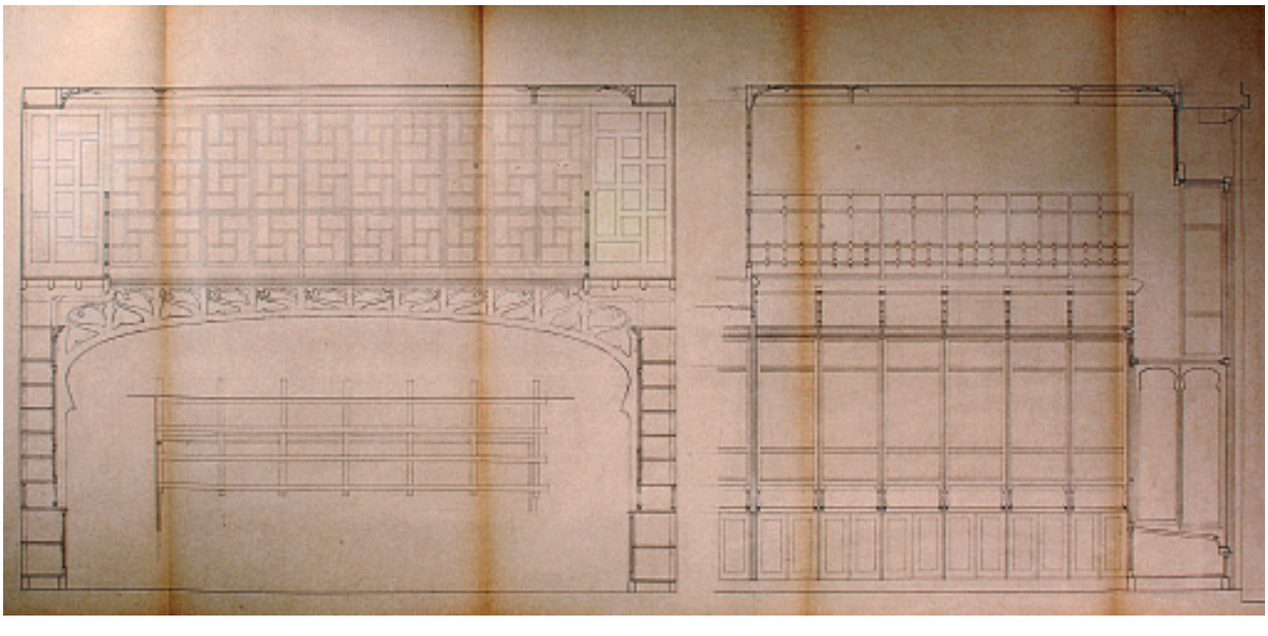
"Hankar et Crespin! Ces deux noms, unis dans une laborieuse et féconde collaboration, comme ceux qui les portent sont liés par une fraternelle amitié, décorent d'une signature collective nombre d'œuvres dans lesquelles s'affirment le souci d'un art neuf, [...] le désir [...] de créer une harmonie de lignes et de couleurs échappant aux traditionnels canons [...]"[7]. Dit is wat de twee

[7] Octave MAUS en Gustave SOULIER, *L'art décoratif en Belgique. MM. Paul Hankar et Adolphe Crespin*, in *Art et décoration*, september 1897, p. 89-96, p. 89 voor het citaat.



(© MRAH-KMKG)

1. Avant-projet de devanture (1896), modifié par la suite.
Voorontwerp van het uitstalraam (1896), later veranderd.



(© MRAH-KMKG)

2. Plan « Ensemble des aménagements intérieurs. Coupe longitudinale et transversale » : détail de la cloison vitrée de l'entresol.
Plan "Geheel van de binneninrichting. Lengte- en dwarsdoorsnede" : detail van het glazen tussenschot van de tussenverdieping.

coloniale[8], les deux chroniqueurs de la jeune revue française *Art et décoration*.

L'architecte Paul Hankar (1859-1901), disparu à l'âge de quarante-deux ans, est, à côté de Victor Horta (1861-1947), l'un des grands noms de l'Art Nouveau dans notre pays[9]. Après un apprentissage de tailleur de pierre, il monte à Bruxelles en 1873, pour y suivre l'enseignement des Beaux-Arts, où il fréquente de loin en loin les cours d'architecture, de sculpture et de dessin. Il y fait la connaissance de Paul Jaspar (1859-1945) et Victor Horta, et forme avec eux un groupe d'« enseignement mutuel ». En 1879, il entre comme assistant chez Henri Beyaert (1824-1894), maître du régionalisme flamand féru d'historicisme, et y restera plus de treize ans.

Sa maison personnelle rue Defacqz, strictement contemporaine de l'hôtel Tassel, dont elle n'est éloignée que de quelques encablures[10], est son manifeste architectural et situe d'emblée les choix de l'artiste. Comme l'écrit Wilhelm Rehme en 1901 : « während Horta sich mit den Farben begnügt, die das zur Verwendung gelangte Material ihm bietet, sucht Hankar durch Sgraffitozeichnungen und Gemälde die Farbenwirkung zu steigern »[11].

Au contraire de Victor Horta, qui bénéficie d'une clientèle aisée ou de commandes publiques (école Saint-Ghislain, Maison du Peuple, etc.), Hankar se limite aux maisons particulières, aux villas de plaisance ainsi qu'aux boutiques, qui deviennent pour ainsi dire sa spécialité : citons notamment la pharmacie Peeters (1896), les magasins Clasens-Desforges (1896), la chemiserie Niguet (1896), le magasin Wijnand-Fockink (1897), le magasin Henrion (Namur, 1897), les salons du Grand Hôtel (1897), le Palais des parfums (1899), l'English Modern Company (Gand, 1899), la boutique Senez-Strubelle (1899), la boutique Senez-Niguet (Anvers, 1900).

La collaboration de Paul Hankar et Adolphe Crespin remonte à 1893, année de la construction de la maison personnelle de l'architecte, et ne cessa qu'à la mort prématurée de ce dernier en 1901. « Dans la plupart des œuvres […], Adolphe Crespin a, de ses pinceaux habiles, secondé M. Hankar, complétant et achevant le

[8] Exposition internationale de Bruxelles, 1897. Paul Hankar est chargé par le baron Van Eetvelde de l'organisation du Palais colonial à l'Exposition du Congo. Il réalise aussi l'aménagement de la salle d'ethnographie, dont Adolphe Crespin et Édouard Duyck assurent la décoration. Une partie du mobilier de Hankar et quatre toiles de Crespin et Duyck sont conservées au Musée de l'Afrique centrale à Tervueren.

[9] Voir François LOYER, *Dix ans d'Art Nouveau. Paul Hankar, architecte*, Bruxelles, 1991, p. 17-20.

[10] Hôtel Tassel (1893-95), premier chef-d'œuvre de Victor Horta, sis rue Paul-Émile Janson anciennement rue de Turin.

[11] « Tandis qu'Horta se contente des couleurs que lui offrent les matériaux mis en œuvre, Hankar cherche à intensifier l'effet coloré par l'usage du sgraffite et de la peinture », voir Wilhelm REHME, *Die Architektur der neuen freien Schule*, Leipzig, s. d. (ca 1901 : l'introduction est signée « Wilhelm Rehme, Berlin-Wilmersdorf, im August 1901 »), p. 5.

kroniekschrijvers van het jonge Franse tijdschrift *Art et décoration* in 1897, het jaar van de koloniale tentoonstelling[8], schrijven.

De architect Paul Hankar (1859-1901), overleden op 42 jarige leeftijd is, naast Victor Horta (1861-1947), een van de grote namen in de Art Nouveau van ons land[9]. Na een leertijd in steenhouwerij ging hij in 1873 naar Brussel om er een opleiding in de schone kunsten te volgen. Op onregelmatige basis volgde hij de cursussen architectuur, beeldhouwkunst en tekenkunst. Hij maakte er kennis met Paul Jaspar (1859-1945) en Victor Horta en vormde met hen een groep "wederzijds onderricht". In 1879 werd hij assistent bij Henri Beyaert (1824-1894), meester van het Vlaams regionalisme en bezeten van historicisme. Hij bleef er dertien jaar.

Zijn privéwoning in de Defacqzstraat dateert volledig uit dezelfde periode als het huis Tassel waar het slechts enkele passen vandaan ligt[10]. Het is zijn architecturaal manifest en plaatst meteen al de voorkeuren van de kunstenaar. Zoals Wilhelm Rehme in 1901 schrijft: "während Horta sich mit den Farben begnügt, die das zur Verwendung gelangte Material ihm bietet, sucht Hankar durch Sgraffitozeichnungen und Gemälde die Farbenwirkung zu steigern"[11].

In tegenstelling tot Victor Horta die welgesteld cliënteel heeft en geniet van openbare bestellingen (school Saint-Ghislain, Volkshuis enz.), beperkt Hankar zich tot privéwoningen, buitenhuizen en ook winkels die als het ware zijn specialiteit worden: met name de apotheek Peeters (1896), de winkels Clasens-Desforges (1896), de hemdenwinkel Niguet (1896), de winkel Wijnand-Fockink (1897), de winkel Henrion (Namen, 1897), de salons van het Grand Hôtel (1897), het Palais des Parfums (1899), de English Modern Company (Gent, 1899), de winkel Senez-Strubelle (1899), de winkel Senez-Niguet (Antwerpen, 1900).

De samenwerking tussen Paul Hankar en Adolphe Crespin gaat terug tot 1893, het jaar waarin de privéwoning van de architect werd gebouwd en hield slechts op bij de vroegtijdige dood van deze laatste in 1901.

[8] Internationale tentoonstelling van Brussel, 1897. Paul Hankar wordt door baron Van Eetvelde belast met de organisatie van het Koloniaal Paleis op de Kongotentoonstelling. Hij verwezenlijkt ook de inrichting van de etnografische zaal die Adolphe Crespin en Édouard Duyck decoreren. Een gedeelte van het meubilair van Hankar en vier doeken van Crespin en Duyck worden bewaard in het Museum voor Midden-Afrika in Tervuren.

[9] Zie François LOYER, *Dix ans d'Art Nouveau. Paul Hankar, architecte*, Brussel, 1991, p. 17-20.

[10] Hotel Tassel (1893-95), eerste meesterwerk van Victor Horta, gelegen in de Paul-Émile Jansonstraat, vroeger de Turijnstraat.

[11] "Terwijl Horta zich tevreden stelt met de kleuren die de aangewende materialen hem bieden, zoekt Hankar het gekleurde effect uit te diepen door gebruik te maken van sgraffito en verf", zie Wilhelm REHME, *Die Architektur der neuen freien Schule*, Leipzig, z. d. (ca. 1901: de inleiding is getekend "Wilhelm Rehme, Berlin-Wilmersdorf, im August 1901"), p. 5.

travail de son ami. […] C'est lui qui créa et exécuta la décoration murale des magasins Niguet et Claesen [*sic*][12], de la pharmacie Peeters[13] […] »[14].

Adolphe Crespin (1859-1944), né à Bruxelles de parents francais, décide de se vouer aux arts et commence sa formation à l'Académie, pour ensuite la poursuivre auprès d'artistes comme le décorateur Émile Janlet et M. Blanc-Garin à Bruxelles, et Léon Bonnat à Paris. Plus tard, il passe aussi chez Henri Baes (Bruxelles). Il parcourt l'Italie, l'Espagne et l'Angleterre, et séjourne quelque temps à Paris. Ces voyages d'études lui ouvrent sans nul doute les yeux sur le renouvellement des arts émergeant sous des formes variées : Eugène Grasset et William Morris, pour ne citer qu'eux, font partie des influences qu'il assume. Tout comme son acolyte Paul Hankar, il gardera ses distances d'avec la néo-Renaissance flamande, vilipendée par les tenants de l'esprit nouveau.

Dès 1887, il est l'un, sinon le premier, des affichistes belges, à l'exemple de ce que Jules Chéret faisait à Paris, et collabore alors avec Édouard Duyck (1857-1897)[15].

Ses compétences d'ornemaniste et de décorateur l'amènent aussi à créer des papiers peints. Maus et Soulier en commentent quelques-uns dans l'article déjà cité : « […] M. Crespin use d'un très heureux choix de colorations, sans tapage, qui répondent bien aux conditions du genre. Il emploie de vieux tons de vert et brique, sur fond gris-vert dans le modèle aux perroquets ; le motif de poissons comprend des mordorés et des bruns rouges, avec les ondes ménagées en blanc sur champ bleu très lavé, le tout étant saupoudré d'or éteint en *crachis* […] ; quant aux plumes de paon, elles se détachent en bistre sur le fond gris-rose pointillé de blanc »[16].

Il est récompensé d'un diplôme d'honneur à l'exposition internationale de Bruxelles (1897) où, avec É. Duyck, il avait assuré le décor de la salle d'ethnographie de l'exposition du Congo.

Adolphe Crespin enseigne dès 1891 la composition ornementale à l'Académie de Schaerbeek – avec pour collègues Paul Hankar et Paul Saintenoy – et, plus tard, à l'école professionnelle pour jeunes filles Bisschoffsheim[17].

"Dans la plupart des œuvres […], Adolphe Crespin a, de ses pinceaux habiles, secondé M. Hankar, complétant et achevant le travail de son ami. […] C'est lui qui créa et exécuta la décoration murale des magasins Niguet et Claesen [*sic*][12], de la pharmacie Peeters[13] […]"[14].

Adolphe Crespin (1859-1944), in Brussel geboren uit Franse ouders, beslist om zich aan de kunsten te wijden en begint een opleiding aan de Academie die hij voortzet bij kunstenaars als decorateur Émile Janlet en M. Blanc-Garin in Brussel, en Léon Bonnat in Parijs. Later zal hij ook bij Henri Baes (Brussel) langsgaan. Hij doorkruist Italië, Spanje en Engeland en verblijft enige tijd in Parijs. Deze studiereizen hebben hem ongetwijfeld de ogen geopend voor de vernieuwing van de kunsten die opduiken in verscheidene vormen: Eugène Grasset en William Morris, om slechts die twee op te noemen, maken deel uit van de invloeden waar hij zich toe aangetrokken voelt. Net als zijn vriend Paul Hankar zal hij afstand bewaren van de Vlaamse neorenaissance waarop door de aanhangers van de nieuwe geest wordt neergekeken.

Vanaf 1887 is hij de enige, zoniet de eerste, Belgische affischeontwerper naar het voorbeeld van wat Jules Chéret in Parijs deed. Hij werkte toen samen met Édouard Duyck (1857-1897)[15].

Zijn aanleg voor ornamentiek en als decorateur brengt hem ertoe ook behangpapier te ontwerpen. Maus en Soulier becommentariëren er enkele in het reeds geciteerde artikel: "[…] M. Crespin use d'un très heureux choix de colorations, sans tapage, qui répondent bien aux conditions du genre. Il emploie de vieux tons de vert et brique, sur fond gris-vert dans le modèle aux perroquets ; le motif de poissons comprend des mordorés et des bruns rouges, avec les ondes ménagées en blanc sur champ bleu très lavé, le tout étant saupoudré d'or éteint en *crachis* […] ; quant aux plumes de paon, elles se détachent en bistre sur le fond gris-rose pointillé de blanc"[16].

Hij wordt beloond met een erediploma op de internationale tentoonstelling van Brussel (1897) waar hij samen met É. Duyck het decor van de etnografische zaal van de Kongotentoonstelling verzorgde.

Adolphe Crespin onderwijst vanaf 1891 de ornamentele compositie in de Academie van Schaarbeek –

[12] *Au carnaval de Venise*, chemiserie Clasens-Desforges (1896), sise rue de l'Écuyer n° 58-60, aujourd'hui disparue.
[13] Pharmacie Peeters (1896), sise rue Lebeau n° 8, aujourd'hui disparue.
[14] MAUS et SOULIER, *L'art décoratif* [n. 7], p. 92.
[15] Plusieurs de ses affiches sont visibles sur la photothèque en ligne de l'IRPA (accessible depuis l'adresse <http://www.kikirpa.be>) : clichés n^{os} KM 9827, KM 9828, KM 9829. Sur le sujet, voir A. DEMEURE DE BEAUMONT, *L'affiche illustrée*, I. *L'affiche belge. Essai critique*, Toulouse, 1897, p. 37-49.
[16] MAUS et SOULIER, *L'art décoratif* [n. 7], p. 96.
[17] À propos de la pédagogie de Crespin, Lucien Solvay écrit : « L'art décoratif doit compléter l'architecture sans lutter avec elle. Les surfaces ornées de peintures ne peuvent prendre aucun relief. Le jeu et la variété s'y introduisent par une foule de moyens picturaux : les diaprures, les "dégradés", les détails

[12] *Au carnaval de Venise*, overhemdenwinkel Clasens-Desforges (1896), gelegen in de Schildknaapstraat, nr. 58-60, nu verdwenen.
[13] Apotheek Peeters (1896), gelegen in de Lebeaustraat nr. 8, nu verdwenen.
[14] MAUS en SOULIER, *L'art décoratif* [n. 7], p. 92.
[15] Verschillende van zijn affiches zijn in de fototheek online van het KIK te zien (toegankelijk vanaf het adres <http://www.kikirpa.be>): clichés nrs. KM 9827, KM 9828, KM 9829. Over het onderwerp zie A. DEMEURE DE BEAUMONT, *L'affiche illustrée*. I. *L'affiche belge. Essai critique*, Toulouse, 1897, p. 37-49.
[16] MAUS en SOULIER, *L'art décoratif* [n. 7], p. 96.

Il collabore en outre avec Léon Sneyers – ils exposent ensemble un studio en hommage à Hankar lors de l'exposition internationale de Turin (1902) –, avec Jules Jacques Van Ysendijk (Institut de Sociologie, Parc Léopold), etc.

Programme décoratif

« L'élégante rue Royale devenue […] une artère commerciale importante, se pare d'une vitrine exquise, celle du magasin Niguet […]. La porte, d'un dessin hardi et sûr, qui combine si adroitement l'élément décoratif avec les exigences d'une clôture, mérite à elle seule un examen approfondi. […] »[18], poursuivent les deux critiques français enthousiastes (fig. 3). En effet, la devanture du magasin Niguet rue Royale connut d'emblée « un énorme succès et elle valut à Hankar une quantité de commandes du même type »[19].

Les deux collègues n'en sont pourtant pas à leur premier projet d'architecture commerciale lorsqu'ils entreprennent le chantier de la chemiserie Niguet. L'année 1896 leur a déjà donné l'occasion d'exercer ensemble leur talent dans ce domaine particulier de l'architecture d'intérieur. Il est intéressant de souligner les correspondances entre ces exemples et la chemiserie Niguet, tant dans la distribution des espaces que dans les détails du décor.

La pharmacie Peeters portait en façade des sgraffites déclinant les thèmes floraux liés aux préparations de médicaments (pavot, ciguë, rhubarbe, digitale). Le décor du plafond s'inscrivait dans des compartiments japonisants à base de carrés en bâton rompus et couronnait une frise d'aconits stylisés. Un tapis dessiné par Crespin couvrait le sol. Quant au magasin Clasens, des boiseries d'acajou y étaient associées aux tons vert glauque et jaune pâle du tapis, du plafond et de la frise, où la feuille de marronnier est le motif dominant[20]. Ainsi, l'utilisation de l'acajou, la division du plafond en compartiments basés sur le carré, le traitement japonisant des menuiseries, la stylisation florale, la présence d'un tapis créé dans un même élan et l'organisation du décor peint en pourtour de plafond sont des éléments récurrents.

plans dans la forme, les nervures, les "cercles", les pointillés. Mais les jeux de lumière et d'ombre sont formellement exclus. La lumière parce qu'elle est un élément mobile et donc instable. Et parce qu'il ne s'agit plus que d'aplats, il ne peut évidemment être question de point de vue perspectif, qui déformerait les murs. […] À propos de la lumière dans les arts décoratifs, Crespin évoque le modelé plat adopté par Puvis de Chavannes. Ce modelé résulte de la diffusion régulière de la lumière, diffusion dont on trouve un précédent dans les tapisseries anciennes où les tons clairs d'une composition ont la même valeur dans toutes les parties, ce qui répartit le plan général du mur et empêche l'intrusion de toute perspective aérienne provoquant des fléchissements dans la surface décorée » (Lucien SOLVAY, *Un grand peintre décorateur*, manuscrit conservé par Geneviève Crespin, fille de l'artiste, daté des années 1908-1909. Cité par François LOYER, *Paul Hankar. La naissance de l'Art Nouveau*, Bruxelles, 1986, p. 126, note 283).

18 MAUS et SOULIER, *L'art décoratif* [n. 7], p. 91-92.

19 HEYMANS, *Rue Royale 13* [n. 6], p. 36.

20 LOYER, *Paul Hankar* [n. 17], p. 149-151.

met als collega's Paul Hankar en Paul Saintenoy – en later in de beroepsschool voor jonge meisjes Bisschoffsheim[17].

Hij werkt daarbij samen met Léon Sneyers – zij stellen samen een studio tentoon ter ere van Hankar op de internationale tentoonstelling van Turijn (1902) –, met Jules Jacques Van Ysendijk (Instituut voor Sociologie, Leopoldspark), enz.

Decoratief programma

"L'élégante rue Royale devenue […] une artère commerciale importante, se pare d'une vitrine exquise, celle du magasin Niguet […]. La porte, d'un dessin hardi et sûr, qui combine si adroitement l'élément décoratif avec les exigences d'une clôture, mérite à elle seule un examen approfondi. […] »[18], vervolgen de twee Franse critici enthousiast (fig. 3). Het uitstalraam van de winkel Niguet, in de Koningsstraat, kent inderdaad een onmiddellijk succes "un énorme succès et elle valut à Hankar une quantité de commandes du même type"[19].

De twee collega's zijn nochtans niet toe aan hun eerste commercieel project in de architectuur wanneer ze de werf van de hemdenwinkel Niguet op zich nemen. Al in het jaar 1896 werd hun de kans geboden om samen hun talent op dit bijzondere vlak van de binnenhuisarchitectuur uit te oefenen. Het is interessant om de overeenkomsten te benadrukken tussen deze voorbeelden en de hemdenwinkel Niguet, zowel wat betreft de ruimteindeling als de details van het decor.

De apotheek Peeters droeg sgraffiti op de voorgevel die bloementhema's voorstelden verbonden met bereiding van medicamenten (papaver, scheerling, rabarber, vingerhoedskruid). Het decor van het plafond was ingedeeld in Japonistische vakken op basis van vierkanten in keperverband en bekroonde een fries van gestileerde monnikskappen. Een tapijt getekend door Crespin bedekte de vloer. Wat de winkel van Clasens betreft, daar

17 Omtrent de pedagogie van Crespin, schrijft Lucien Solvay: "L'art décoratif doit compléter l'architecture sans lutter avec elle. Les surfaces ornées de peintures ne peuvent prendre aucun relief. Le jeu et la variété s'y introduisent par une foule de moyens picturaux : les diaprures, les "dégradés", les détails plans dans la forme, les nervures, les "cercles", les pointillés. Mais les jeux de lumière et d'ombre sont formellement exclus. La lumière parce qu'elle est un élément mobile et donc instable. Et parce qu'il ne s'agit plus que d'aplats, il ne peut évidemment être question de point de vue perspectif, qui déformerait les murs. […] À propos de la lumière dans les arts décoratifs, Crespin évoque le modelé plat adopté par Puvis de Chavannes. Ce modelé résulte de la diffusion régulière de la lumière, diffusion dont on trouve un précédent dans les tapisseries anciennes où les tons clairs d'une composition ont la même valeur dans toutes les parties, ce qui répartit le plan général du mur et empêche l'intrusion de toute perspective aérienne provoquant des fléchissements dans la surface décorée" (Lucien SOLVAY, *Un grand peintre décorateur*, manuscript bewaard door Geneviève Crespin, dochter van de kunstenaar, daterend uit de jaren 1908-1909. Geciteerd door François LOYER, *Paul Hankar. La naissance de l'Art Nouveau*, Brussel, 1986, p. 126, noot 283).

18 MAUS en SOULIER, *L'art décoratif* [n. 7], p. 91-92.

19 HEYMANS, *Rue Royale 13* [n. 6], p. 36.

X 004058

3. Devanture (2005).
Uitstalraam (2005).

Le programme architectural et décoratif du magasin Niguet se donne à voir de prime abord dans la large vitrine tripartite en acajou sculpté, dont l'élégant dessin combine les tendances géométrique et organique de l'Art Nouveau, comme fréquemment chez Hankar. La finesse des profils et, partant, l'importante proportion de verrerie confèrent à la devanture une grande légèreté.

À l'intérieur du magasin, l'étalage est fermé par des hauts panneaux terminés en anse de panier et munis de miroirs (fig. 4). La paroi clôturant l'espace en entresol[21] – vitrée dans les deux tiers supérieurs –, de même que ses portes latérales, déclinent le motif géométrique japonisant dit « en ailes de moulin », que l'on retrouve

[21] Cette paroi a été arrachée après 1971 par Isabelle De Backer, la dernière locataire des lieux avant la campagne de restauration. On l'aperçoit en effet encore sur le cliché de la devanture publié dans Franco BORSI et Hans WIESER, *Bruxelles capitale de l'Art Nouveau*, Bruxelles, 1971, pl. coul. 11, face à la p. 96.

was acajouhoutwerk samengebracht met zeegroene en bleekgele tinten van het tapijt, het plafond en de fries, waarin het kastanjeblad het overheersende motief was[20]. Steeds wederkerende elementen zijn het gebruik van acajou, de cassetteverdeling van het plafond gebaseerd op het vierkant, de Japonistische behandeling van het schrijnwerk, de gestileerde bloemenmotieven, de aanwezigheid van een tapijt gecreëerd in een zelfde geest en de organisatie van een geschilderd decor omheen het plafond.

Het architecturaal en decoratief programma van de winkel Niguet valt meteen op in het brede, in acajou uitgewerkte en driedelige uitstalraam waarvan de tekening de geometrische en organische tendensen van de Art Nouveau combineert, zoals bij Hankar dikwijls het geval is. De fijnheid van de profielen en het daaruit volgend overwicht aan glaswerk bezorgen het uitstalraam een grote ongedwongenheid.

[20] LOYER, *Paul Hankar* [n. 17], p. 149-151.

dans nombre d'œuvres de l'architecte (fig. 5). Les garde-corps des galeries sont d'une grande sobriété, tout comme le départ de rampe de l'escalier (fig. 6). Ils sont en bois tourné, très simplement moulurés. Le mobilier du magasin comprenait en outre des armoires murales soutenant les galeries, des présentoirs et des tables, un comptoir et des sièges. Ces aménagements, connus par les plans et dessins de Paul Hankar[22], ont pu disparaître à la suite de l'installation du tailleur Dupaix en 1933.

Le plafond de la partie avant du magasin est composé d'un grand rectangle central entouré de huit caissons alternativement rectangulaires et carrés, rehaussés de toiles marouflées (fig. 7)[23]. Les toiles rectangulaires sont ornées d'iris[24] et de feuillages, tandis que les caissons d'angle montrent un profil droit, alternativement d'homme ou de femme, inscrit dans un *tondo* cerné d'un motif végétal stylisé. Les profils identiques deux à deux sont placés en diagonale dans les angles opposés et regardent vers le coin externe du plafond[25]. Le plafond situé sous l'entresol est quant à lui simplement bordé d'une moulure en plâtre.

Les teintes susévoquées correspondent à celles de la chemiserie Niguet, où l'on retrouve, dans la palette des décors, cette gamme de tons éteints ou rompus, plus en harmonie qu'en contraste, et posés sur un fond de moindre intensité : tons de brique, gris vert ou vert glauque, jaune pâle et brun rouge, typiques du « dessinateur consciencieux et coloriste délicat »[26] qu'est Crespin.

Remarque à propos du lustre

Sous la rosace du plafond, outre le trou de fixation du dispositif, on en trouve un second, abandonné. Ce dernier se situe exactement au centre du plafond[27] et s'aligne sur le milieu de l'escalier, tandis que le trou en usage se règle sur la porte d'entrée[28], légèrement

[22] De nombreuses pièces d'archives sont conservées dans le Fonds Hankar (Musées royaux d'Art et d'Histoire, à Bruxelles).

[23] « Le décor du plafond de la partie avant a visiblement été conçu en fonction de l'agencement de la vitrine. En effet, Hankar aurait modifié la largeur du plafond en bordant celui-ci de deux caissons en bois, fixés aux mitoyens. Parfaitement visibles depuis la galerie à l'entresol, ils sont à peine perceptibles de la boutique. Leur fonction est de corriger les proportions du plafond et d'éviter que, d'en bas, celui-ci ne déborde du champ de vision du client au-delà des garde-corps des galeries », HEYMANS, *Rue Royale 13* [n. 6], p. 25.

[24] Les peintures décoratives de l'auditoire de l'Institut Solvay (actuel Lycée Émile Jacqmain, Parc Léopold, Bruxelles), dues à Crespin, montraient également des iris. Voir Planche 21, dans *L'Émulation*, 1902.

[25] Quoique ni signature ni monogramme n'aient été découverts lors de la restauration de ces toiles, l'attribution à Adolphe Crespin est, comme nous l'avons déjà dit, indubitablement attestée par au moins un article d'époque.

[26] MAUS et SOULIER, *L'art décoratif* [n. 7], p. 92.

[27] Au niveau des galeries, la distance entre murs sud et nord est d'environ 722 cm, ce qui situe le centre à 361 cm de chacune des deux parois.

[28] Le trou auquel est fixée la rosace centrale se situe à plus ou moins 378 cm du mur nord et 346 cm du mur sud, c'est-à-dire en moyenne à 16 cm du trou central. Ces mesures ne sont pas d'une haute précision vu les conditions de chantier, et sont donc données à titre purement indicatif.

Binnen in de winkel is het uitstalraam afgesloten met hoge panelen in korfboog en voorzien van spiegels (fig. 4). Het tussenschot dat de ruimte en de tussenverdieping[21] afsluit – beglazing over de bovenste tweederden –, net als de zijdeuren, vertonen het Japonistisch geometrisch motief "in molenwiek" dat men in tal van werken van de architect terugvindt (fig. 5). De reling van de galerijen zijn zeer sober, zo ook de aanzet van de trapleuning (fig. 6). Ze zijn uit gedraaid hout gemaakt met zeer eenvoudige moulures. Het winkelmeubilair omvatte ondermeer muurkasten die de galerijen ondersteunden, toonkasten en tafels, een toonbank en zetels. Deze aanpassingen, gekend door de plannen en tekeningen van Paul Hankar[22], verdwenen mogelijk bij de overname door de kleermaker Dupaix in 1933.

Het plafond van het voorste gedeelte van de winkel bestaat uit een grote centrale rechthoek omgeven door acht, afwisselend rechthoekige en vierkante cassettes gehoogd met gemaroufleerde doeken (fig. 7)[23]. De rechthoekige doeken zijn versierd met irissen[24] en gebladerte terwijl de hoekcassettes een recht profiel vertonen afwisselend van een man en een vrouw, ingeschreven in een tondo omgeven met een gestileerd plantenmotief. De identieke profielen zijn twee per twee in diagonaal geplaatst in de tegenover elkaar liggende hoeken en zijn gericht naar de buitenste hoek van het plafond[25]. Het plafond onder de tussenverdieping is daarentegen enkel afgeboord met een moulure in plaaster.

De tinten die hierboven werden aangehaald komen overeen met die van de hemdenwinkel Niguet waar men in het palet van de decors dit gamma aan uitgedoofde of gebroken tinten vindt die eerder harmonisch dan contrastrijk zijn en die op eerder minder intense ondergrond zijn aangebracht: steenrode tinten, grijsgroen of zeegroen, bleekgeel en bruinrood, typisch voor de "dessinateur consciencieux et coloriste délicat"[26] die Crespin is.

[21] Dit tussenschot werd na 1971 door Isabelle De Backer, de laatste huurster van de plaats vóór de restauratiecampagne, weggehaald. Men ziet het nog op het cliché van het uitstalraam gepubliceerd in Franco BORSI en Hans WIESER, *Bruxelles capitale de l'Art Nouveau*, Brussel, 1971, kl. pl. 11, tegenover p. 96.

[22] Talrijke archiefstukken worden bewaard in het Fonds Hankar (Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, in Brussel).

[23] "Le décor du plafond de la partie avant a visiblement été conçu en fonction de l'agencement de la vitrine. En effet, Hankar aurait modifié la largeur du plafond en bordant celui-ci de deux caissons en bois, fixés aux mitoyens. Parfaitement visibles depuis la galerie à l'entresol, ils sont à peine perceptibles de la boutique. Leur fonction est de corriger les proportions du plafond et d'éviter que, d'en bas, celui-ci ne déborde du champ de vision du client au-delà des garde-corps des galeries", HEYMANS, *Rue Royale 13* [n. 6], p. 25.

[24] De decoratieve schilderingen van het auditorium van het Instituut Solvay (nu Lyceum Émile Jacqmain, Leopoldspark, Brussel), van de hand van Crespin, vertoonden ook irissen. Zie Plaat 21, in *L'Émulation*, 1902.

[25] Alhoewel er tijdens de restauratie geen handtekening noch een monogram op de doeken werd gevonden, wordt zoals reeds werd vermeld, de toeschrijving aan Adolphe Crespin, zonder enige twijfel gestaafd door tenminste één artikel uit die tijd.

[26] MAUS en SOULIER, *L'art décoratif* [n. 7], p. 92.

X 004049

4. Vue en plongée sur la partie avant de la boutique, depuis la galerie sud (2005).
Zicht op het voorste gedeelte van de winkel, van bovenaf uit de zuidelijke galerij (2005).

X 004050

5. Vue, depuis la galerie sud, de la cloison vitrée de l'entresol reconstruite en 2003 (2005).
Zicht op het heropgebouwde in 2003, glazen tussenschot van de tussenverdieping vanuit de zuidelijke galerij (2005).

X 004044

6. Départ de l'escalier (2005).
Aanzet van de trap (2005).

KM 14865 + KM 14866 (montage : O. Depauw)

7. Plafond après restauration.
Plafond na restauratie.

décalée à droite. Ce décalage, de 15 cm environ au niveau du centre du plafond, s'explique par la « fausse symétrie » de la boutique due à une singularité au niveau des piédroits de la façade (distants de 688 cm). La devanture de Hankar s'inscrit entre ces piédroits, dont celui de droite (sud) est aligné sur le mitoyen, alors que celui de gauche (nord) est en ressaut à droite du mitoyen, et empiète donc sur le volume de l'étalage[29].

Il semble donc que Hankar, après avoir centré le lustre sur l'escalier axial, ait choisi de l'ajuster plutôt sur la vitrine.

Examen stratigraphique et topographique des finitions

La mission du SEDMH consistait, dans un premier temps, à étudier les finitions décoratives des composantes immobilières et mobilières constituant l'aménagement de la boutique : devanture, éléments provenant de la vitrine intérieure, murs, plafonds, escalier, galeries, portes de la cloison de l'entresol (arrachée à une date inconnue).

[29] Cet état des choses est aussi visible sur le plan d'ensemble de 1896 (MRAH, FH Inv. 14-96/5.01, 14-96/1.09), montrant le mobilier et son implantation et reproduit dans HEYMANS, *Rue Royale 13* [n. 6], p. 23.

Opmerkingen over de luchter

Onder de rozet van het plafond vindt men, behalve het gat voor de bevestiging van de luchter, een tweede gat dat buiten gebruik is. Dit laatste bevindt zich precies in het midden van het plafond[27], op één as met het midden van de trap terwijl het gat dat gebruikt wordt op de inkomdeur[28] is gericht, lichtjes meer naar rechts geplaatst. Deze verschuiving van ongeveer 15 cm over het midden van het plafond wordt verklaard door de "valse symmetrie" van de winkel te wijten aan een eigenaardigheid van de steunmuren van de voorgevel (op een afstand van 688 cm). Het uitstalraam van Hankar past tussen deze steunmuren, waarvan de rechtse (zuiden) aansluit op de scheidingsmuur terwijl de linkse

[27] Ter hoogte van de galerijen bedraagt de afstand tussen de zuidelijke en de noordelijke muur ongeveer 722 cm wat het midden op 361 cm van elk van de twee scheidingswanden plaatst.

[28] Het gat, waarin de middelste rozet is geplaatst, bevindt zich op ongeveer 378 cm van de noordelijke muur en 346 cm van de zuidelijke muur, d.w.z. op gemiddeld 16 cm van het centrale gat. Deze afmetingen zijn niet zeer precies gezien de conditie van de werf en worden dus zuiver ten indicatieve titel gegeven.

Le nombre et le type de finitions diffèrent fortement d'un endroit à l'autre, en fonction du support (bois, enduit, fer forgé, toile marouflée, etc.) et de son ancienneté. En effet, un certain nombre d'éléments préexistaient aux aménagements de Paul Hankar. Dans ce cas, il est en général difficile de situer son action dans la stratigraphie, faute d'évidence documentaire[30]. C'est notamment le cas de l'escalier, dont au moins les marches ont dû être conservées lors des travaux de 1896.

Par ailleurs, il ne nous a pas été possible de déterminer si les murs ont été réenduits de neuf lors de l'intervention de l'architecte, ou si l'enduit ancien a été conservé. L'inscription manuscrite au crayon de graphite « Niveau plancher », découverte sous la galerie nord, est datable sans nul doute du chantier de Paul Hankar. Cela pourrait indiquer soit que l'enduit venait d'être refait, soit qu'il avait été dégagé de sa/ses finition(s) antérieure(s) (papier peint). En l'absence de conclusion sur ce point, la stratigraphie de restes de papiers peints identifiés dans le haut des murs fournit une chronologie relative et nous ne pouvons certifier que le premier papier identifié soit contemporain de la décoration de Crespin et Hankar, bien qu'il soit datable stylistiquement de la fin du XIX^e^ siècle.

Certaines menuiseries de la boutique sont réalisées en bois d'acajou, il s'agit des éléments formant la devanture et la fermeture de la vitrine[31] à l'intérieur du magasin, ainsi que de la rosace centrale du plafond et de la main courante de l'escalier.

L'enseigne est probablement aussi en bois d'acajou, recouvert en outre d'un premier vernis rougeâtre ; les lettres, gravées, sont dorées à la feuille de laiton[32]. La première inscription est « MAISON NIGUET », encadrée de deux petites inscriptions « FONDÉE EN 1835 ». On trouve la trace d'un revernissage et d'une redorure au laiton du lettrage. En 1930[33], le fond de l'enseigne est décapé et revernis, et l'inscription « MAISON NIGUET » est redorée, à la feuille d'or cette fois. Les petites inscriptions gravées « FONDÉE EN 1835 » sont quant à elles masquées de peinture noire, tandis que des lettres, vraisemblablement métalliques, sont clouées sur l'enseigne précisant « ANCIENNE » (devant « MAISON NIGUET ») et « J. & R. GOYENS SUCCESSEURS »[34].

[30] La comparaison d'une stratigraphie réalisée sur un support daté de 1896 avec une stratigraphie appliquée sur un support plus ancien peut permettre – en cas de couche commune aux deux stratigraphies – de passer d'une chronologie relative à une chronologie absolue.

[31] La Ville de Bruxelles a fait procéder à une identification du bois par le laboratoire du Musée de Tervueren.

[32] Analyse réalisée par Marina Van Bos, laboratoire de l'IRPA.

[33] Selon les éditions successives de l'*Almanach de Commerce*, le magasin porte la raison sociale « Maison Niguet » jusqu'en 1929**.** À partir de 1930, le magasin est renseigné de la manière suivante « Goyens de Heusch ; ancienne maison Niguet ».

[34] C'est un revernissage supplémentaire, en présence de ces lettres métalliques, qui nous a permis de déchiffrer « en négatif » ce complément d'inscription. En effet, le lettrage rapporté a été retiré, sans doute par le locataire suivant lors de l'installation de sa propre enseigne par-dessus celle-ci.

(noorden) inspringt tegenover de scheidingsmuur en dus een stuk van de etalageruimte afneemt[29].

Het lijkt er dus op dat Hankar, nadat hij de luchter op de axiale trap had gecentreerd, verkozen heeft hem eerder op het uitstalraam af te stemmen.

Stratigrafisch en topografisch onderzoek van de afwerkingen

De opdracht van de DOAHG bestond in eerste instantie uit het bestuderen van de decoratieve afwerkingen van de vaste en losse elementen die deel uitmaakten van de inrichting van de winkel: het uitstalraam, onderdelen van de uitstalkast binnen, de muren, de plafonds, de trap, de galerijen en de deuren van het tussenschot (op ongekende datum afgebroken) van de tussenverdieping .

Het aantal en het type van afwerkingen verschilt sterk van plaats tot plaats, afhankelijk van de drager (hout, pleister, smeedijzer, gemaroufleerd doek, enz.) en van de ouderdom. Er bestonden inderdaad een aantal elementen vóór de inrichting van Paul Hankar. Daarvan is het wegens gebrek aan documentatie doorgaans moeilijk om zijn tussenkomst in de stratigrafie te situeren[30]. Dit is met name zo voor de trap waarvan tenminste de treden moeten bewaard zijn gebleven bij de werken in 1896.

Het bleek niet mogelijk te bepalen of de muren opnieuw werden bepleisterd bij de ingreep van de architect, noch of de oude pleister bewaard bleef. De met potlood geschreven inscriptie "Niveau plancher", ontdekt onder de noordelijke galerij, kan ongetwijfeld aan de werf van Paul Hankar toegeschreven worden. Dit zou er kunnen op wijzen dat de pleister ofwel opnieuw werd aangebracht, ofwel dat ze werd ontdaan van haar vroegere afwerking(en) (behangpapier). Bij gebrek aan een conclusie op dit punt, blijft de stratigrafie van de geïdentificeerde resten behangpapier bovenaan de muren, een relatieve chronologie. Wij kunnen niet verzekeren dat het eerste geïdentificeerde behangpapier uit dezelfde periode dateert als de decoratie van Crespin en Hankar, alhoewel het op stilistische grond op het einde van de 19de eeuw kan worden gedateerd.

Sommig schrijnwerk van de winkel werd in acajouhout uitgevoerd. Het gaat om onderdelen van het uitstalraam en de afsluiting van de uitstalkast[31] binnen in de winkel, de centrale rozet op het plafond en de trapleuning.

Het uithangbord is waarschijnlijk ook uit acajouhout, bedekt met een eerste laag roodachtige vernis; de

[29] Deze toestand is ook te zien op het plan van het geheel van 1896 (KMKG, FH Inv. 14-96/5.01, 14-96/1.09), dat het meubilair toont en zijn inplanting en dat gereproduceerd is in HEYMANS, *Rue Royale 13* [n. 6], p. 23.

[30] Bij vergelijking van een stratigrafie van een drager die in 1896 gedateerd is met een stratigrafie van een oudere drager, is het, indien er een gemeenschappelijke laag is, mogelijk om van een relatieve chronologie over te gaan naar een absolute.

[31] De Stad Brussel heeft het hout laten identificeren door het laboratorium van het Museum van Tervuren.

L'extérieur de la vitrine, en bois d'acajou sculpté, était recouvert de trois couches de vernis distinctes. Comme le premier de ces vernis repose sur une couche fine de teinture brun rouge, il est possible qu'il s'agisse d'une intervention tardive, destinée à corriger le pâlissement naturel de l'acajou. L'aspect de la devanture telle qu'on peut l'observer sur les clichés anciens laisse néanmoins supposer que le bois était verni.

Les panneaux vitrés qui fermaient l'étalage ont été partiellement transformés et disséminés à travers le magasin pour répondre à de nouvelles fonctions[35]. L'examen de ces panneaux révèle qu'ils sont en bois d'acajou laissé apparent à l'origine. La plupart ont été recouverts d'un vernis blond épais, dont des débordements sont visibles sur certaines glaces – attestant ainsi le caractère tardif de ce vernissage – puis d'un surpeint opaque rouge bordeaux foncé. La rosace moulurée du plafond est en acajou, soigneusement poli et verni. Les nervures incrustées dans le profil sont rehaussées d'une couche picturale noire mate.

À côté de ces éléments en acajou véritable, d'autres menuiseries, telles la cloison de l'entresol, ses portes latérales et les galeries, sont réalisées en bois de résineux peint à l'imitation de l'acajou poli[36]. La finition originale se présente comme suit : un bouche-pores ocré fin est posé sur le bois blanc, ensuite recouvert d'une couche picturale brun clair, elle-même rehaussée d'une couche de glacis rouge bordeaux foncé. Cette teinte unie, chaleureuse et brillante, ne présente aucun effet de veinage.

Dans son étude de la chemiserie Niguet, V. Heymans émet des doutes quant à l'attribution du départ de l'escalier et de sa balustrade à Paul Hankar, par comparaison avec le projet de l'architecte (fig. 8)[37]. Ils seraient selon lui antérieurs à son intervention. Cependant, l'examen stratigraphique de ces éléments a révélé comme première couche une finition destinée à imiter l'acajou. Même les balustres, bien que métalliques, présentaient la même tonalité que les menuiseries acajou de la boutique. La main courante est par ailleurs en bois d'acajou véritable, plus tard surpeinte. Ces résultats nous amènent à penser soit que le départ de l'escalier et la balustrade pourraient être l'œuvre de Paul Hankar, soit – s'ils lui sont antérieurs – qu'ils ont fait en 1896 l'objet d'un soigneux décapage avant l'application d'une finition acajou les intégrant au nouveau décor.

Les finitions du plafond de la partie avant du magasin sont exposées en détail dans la deuxième partie de l'article. Nous avons pu établir que les boiseries constituant l'encadrement des caissons étaient en bois blanc profilé, peint en imitation acajou selon le même principe que la cloison vitrée, ses portes et les galeries. Le caisson central du plafond a été surpeint cinq fois. Le

[35] Peut-être en 1933, lors de l'installation du tailleur Dupaix, occasionnant une transformation des volumes intérieurs de la boutique.

[36] La finition des portes est différente « côté magasin » et « côté entresol ». Nous parlons ici, tout comme pour la cloison vitrée, de la face visible à partir du magasin.

[37] HEYMANS, *Rue Royale 13* [n. 6], p. 26-27

gegraveerde letters zijn verguld met messingblad[32]. De eerste inscriptie is "MAISON NIGUET", omkaderd met twee kleine inscripties "FONDÉE EN 1835". Men vond sporen van een nieuwe laag vernis en een nieuwe messingvergulding van de belettering. In 1930[33] werd de grondlaag van het uithangbord gebeitst en opnieuw gevernist, de inscriptie "MAISON NIGUET" werd opnieuw verguld, maar deze keer met bladgoud. De kleine, gegraveerde inscripties "FONDÉE EN 1835" werden met zwarte verf bedekt, terwijl vermoedelijk metalen letters op het uithangbord werden genageld voor de woorden "ANCIENNE" (vóór "MAISON NIGUET") en "J. & R. GOYENS SUCCESSEURS"[34].

De buitenzijde van het uitstalraam, bestaande uit gesculpteerd acajouhout, was bedekt met drie afzonderlijke lagen vernis. Omdat de eerste vernis op een dunne laag bruinrode verf rust, kan het zijn dat het om een late ingreep gaat, bedoeld om de natuurlijke verbleking van het acajouhout te corrigeren. Het voorkomen van het uitstalraam doet op oude clichés niettemin vermoeden dat het hout gevernist was.

De glazen panelen die de etalage afsloten, werden gedeeltelijk omgevormd en elders in de winkel opnieuw gebruikt[35]. Uit onderzoek van de panelen blijkt dat ze van acajouhout zijn dat oorspronkelijk bloot was gelaten. De meeste werden bedekt met een dikke, blonde vernis; op sommige glazen is vernis zichtbaar die over de rand komt, wat er het late karakter van bewijst. Nadien werden ze bedekt met een laag donker bordeauxrood. De geprofileerde rozet van het plafond bestaat uit zorgvuldig gepolijst en gevernist acajouhout. De ribben in het profiel zijn met mat zwart gehoogd.

Naast deze elementen uit echt acajouhout, is een deel van het schrijnwerk vervaardigd uit naaldhout geschilderd in imitatie van gepolijste acajou[36]. Dit is het geval voor het tussenschot, de zijdeuren en galerijen van de tussenverdieping. De originele afwerking is als volgt: een fijn okerkleurig poriënvulsel is over het blanke hout gelegd, werd vervolgens bedekt met een lichtbruine verflaag die gehoogd werd met een donker bordeauxrood glacis. Deze effen, warme en glanzende kleur vertoont geen adereffect.

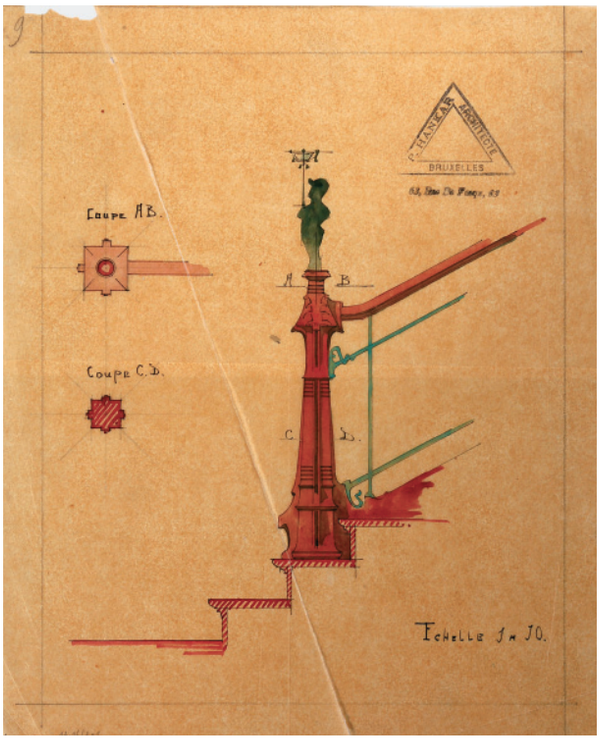
[32] Analyse uitgevoerd door Marina Van Bos, laboratorium van het KIK.

[33] Volgens de opeenvolgende uitgaven van de *Handelsalmanach* draagt de winkel de handelsnaam "Maison Niguet" tot in 1929. Vanaf 1930, wordt de winkel als volgt aangeduid "Goyens de Heusch; ancienne maison Niguet".

[34] Het is een extra nieuwe laag vernis bij deze metalen letters, die het ons de mogelijk gemaakt heeft deze aanvullende inscriptie "in negatief" te ontcijferen. De belettering werd namelijk verwijderd. Waarschijnlijk gebeurde dit door de volgende huurder wanneer hij zijn eigen uithangbord over het huidige installeerde.

[35] Dit gebeurde misschien in 1933, toen kleermaker Dupaix er zich installeerde, wat een wijziging van de binnenruimte van de winkel teweegbracht.

[36] De afwerking van de deuren verschilt aan de "winkelkant" van die aan de "kant van de tussenverdieping". Wij spreken hier, net als voor het glazen tussenschot, van de kant die vanuit de winkel zichtbaar is.



(© MRAH-KMKG)

8. Détail du départ de l'escalier, projet aquarellé non réalisé (1896).
Detail van de aanzet van de trap, niet uitgevoerd ontwerp in aquarel (1896).

dernier de ces surpeints, bleu turquoise, recouvre aussi les toiles marouflées des caissons extérieurs, surpeintes cette seule fois. Cette couche picturale, probablement de nature acrylique[38], se trouve être aussi le deuxième surpeint (sur six) des portes de l'entresol, côté magasin. Cette couche date au plus tôt des années 1950[39].

Sur un des plans relatifs au projet de la chemiserie Niguet (Fonds Hankar des Musées royaux d'Art et d'Histoire), on distingue au niveau de l'entresol l'emplacement d'un mur de refend transversal, aujourd'hui disparu, qui séparait cette pièce en deux parties. Des traces de cette séparation ont été trouvées au niveau du sol et du plafond. Il semble dès lors normal que les portes des galeries, côté entresol, ne présentent pas les mêmes finitions. À partir du cinquième surpeint, cependant, la succession des surpeints est identique sur les deux portes, ce qui semble indiquer que les deux pièces sont alors réunies. Les finitions originales – côté entresol – des portes des galeries sont dans des tons proches, gris beige pour la porte nord et brun clair pour la porte sud. Ces couches picturales sont posées sur le bouche-pores ocré déjà mentionné.

In zijn studie over de hemdenwinkel Niguet, uit V. Heymans twijfel over de toeschrijving van de trapaanzet en de balustrade aan Paul Hankar door vergelijking met het ontwerp van de architect (fig. 8)[37]. Volgens hem zou het van vóór diens ingreep dateren. Nochtans heeft het stratigrafisch onderzoek van deze elementen aangetoond dat de eerste laag een afwerkingslaag was bedoeld om acajou na te bootsen. Zelfs de balustraden, alhoewel ze uit metaal zijn, vertonen dezelfde tint als het acajouhouten schrijnwerk in de winkel. De trapleuning is trouwens ook echte acajou dat later is overschilderd. Deze resultaten laten ons veronderstellen dat ofwel de trapaanzet en de balustrade het werk van Paul Hankar zijn, ofwel – als ze van vóór zijn tijd dateren – dat ze in 1896 zorgvuldig werden gebeitst voor ze met een acajoukleurige afwerklaag werden bestreken om ze in het nieuwe decor te integreren.

De afwerkingen van het plafond van het voorste gedeelte van de winkel worden in detail weergegeven in het tweede deel van het artikel. Wij hebben kunnen vaststellen dat de omkadering van de cassettes uit blank, geprofileerd hout bestaat dat in imitatie acajou geverfd is, volgens hetzelfde principe als het glazen tussenschot, de deuren en de galerijen. De centrale cassette van het plafond werd vijfmaal overschilderd. De laatste van deze overschilderingen, in turkooisblauw, staat ook over de gemaroufleerde doeken van de buitenste cassettes die enkel deze overschildering kregen. Deze verflaag, waarschijnlijk acrylverf[38], is ook de tweede overschildering (van de zes) van de deuren van de tussenverdieping, aan de kant van de winkel. Ze dateert ten vroegste van de jaren 1950[39].

Op een van de plannen betreffende het project voor de hemdenwinkel Niguet (Fonds Hankar van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis) ziet men ter hoogte van de tussenverdieping een dwarse binnenmuur die nu is verdwenen en die dit vertrek in tweeën verdeelde. Sporen van deze scheiding werden gevonden ter hoogte van de vloer en het plafond. Daarom lijkt het normaal dat de deuren van de galerijen, aan de kant van de tussenverdieping, niet dezelfde afwerking vertonen. Vanaf de vijfde overschildering wordt de opeenvolging van de overschilderingen echter identiek voor de twee deuren, wat erop lijkt te wijzen dat de twee vertrekken dan samengevoegd zijn. De originele afwerkingen – aan de kant van de tussenverdieping – van de galerijdeuren hebben verwante tinten, grijsbeige voor de noordelijke deur en lichtbruin voor de zuidelijke deur. Deze verflagen zijn over het reeds vernoemde okerkleurige poriënvulsel aangebracht.

38 Identification présumée en raison de la réaction face aux solvants cétoniques.
39 Les premières peintures acryliques pour artistes apparaissent à la fin des années 1940. La firme Rohm & Haas est la première à commercialiser une peinture acrylique pour intérieur en 1953.

37 HEYMANS, *Rue Royale 13* [n. 6], p. 26-27.
38 Vermoedelijke identificatie wegens de reactie op ketonsolventen.
39 De eerste acrylverven voor kunstenaars verschijnen op het einde van de jaren 1940. De firma Rohm & Haas is de eerste die in 1953 acrylverf voor het interieur in de handel brengt.

Restauration du plafond

Le plafond de la chemiserie Niguet est composé d'un grand caisson central autour duquel s'articulent des caissons rectangulaires sur les côtés et des caissons carrés aux angles. L'ensemble mesure 608 sur 413 cm. Les décors se composent essentiellement de motifs floraux stylisés ainsi que de profils respectivement féminin et masculin. L'étude de ces décors a permis d'en déterminer la technique et les étapes de réalisation.

Aperçu général des techniques de réalisation

La structure du plafond est composée de deux couches d'enduit, vraisemblablement de plâtre, appliquées sur lattis : la première couche, de 1,5 cm d'épaisseur, est chargée de fibres, la couche de lissage mesure 0,3 cm d'épaisseur.

L'enduit a alors reçu une couche de fond huileuse ocre orange vif dans le caisson central et beige dans les caissons du pourtour.

Les décors des caissons du pourtour ont été réalisés à l'huile[40] sur toiles marouflées. Le grand caisson central est, quant à lui, décoré à l'huile directement sur l'enduit.

Les toiles marouflées

Les toiles sont faites de fibres de coton[41], à tissage serré en armure toile. Les fils font 0,4 mm de section. Le tissage est régulier, de type mécanique, même si quelques fils de section plus grosse se marquent par la face.

Aucune lisière n'est visible, mais des guirlandes de tension apparaissent sur certains bords de toile. Ces-dites guirlandes sont provoquées par la tension exercée sur les bords de la toile aux endroits de fixation, qui dévie le parcours des fils. La découpe des toiles tantôt a épargné ces guirlandes tantôt les a coupées partiellement ou entièrement. Notons que les toiles carrées présentent des guirlandes sur deux bords opposés ; les deux autres bords n'en présentent pas. Il est donc vraisemblable que les quatre décors carrés aient été réalisés sur une seule toile tendue, découpée ensuite aux dimensions des caissons.

Réalisation *in situ* ou en atelier

Cette dernière constatation, à elle seule, corrobore l'hypothèse d'une réalisation en atelier, où les quatre motifs des caissons d'angle sont réalisés côte à côte sur une seule longue toile. Ce procédé a dû faciliter le traitement au pochoir des nombreux motifs identiques et permettre un meilleur contrôle des résultats. Les quatre toiles latérales ont des motifs de base parfaitement identiques et sont également le résultat d'utilisation de pochoirs, comme a pu le confirmer la correspondance parfaite de nos calques. Pour ces décors plus complexes

[40] Analyse des couches picturales réalisée par Marina Van Bos et Cécile Glaude, rapport laboratoire IRPA, février 2004.
[41] Identification des fibres de la toile sous microscope binoculaire.

Restauratie van het plafond

Het plafond van de hemdenwinkel Niguet bestaat uit een grote centrale cassette, waarrond rechthoekige cassettes langs de kanten en vierkante in de hoeken geschikt zijn. Het geheel meet 608 op 413 cm. De decors zijn hoofdzakelijk samengesteld uit gestileerde bloemenmotieven, aangevuld met vrouwelijke en mannelijke profielen. De studie van deze decors heeft de mogelijkheid geboden de techniek en de productiefases te bepalen.

Algemeen overzicht van de uitvoeringstechnieken

De structuur van het plafond is samengesteld uit twee lagen plamuur, waarschijnlijk gips, aangebracht over latwerk: de eerste laag met een dikte van 1,5 cm, zit vol vezels, de gepolijste laag is 0,3 cm dik.

De plamuur heeft vervolgens een olieachtige, hel okeroranje grondlaag gekregen voor de centrale cassette en beige voor de cassettes eromheen.

De decors van de cassettes op de rand werden uitgevoerd met olieverf[40] op gemaroufleerde doeken. De grote centrale cassette daarentegen werd rechtstreeks met olieverf op de plamuur gedecoreerd.

De gemaroufleerde doeken

De doeken zijn vervaardigd in katoenvezel[41], dicht geweven in linnenbinding. De draden zijn 0,4 mm dik. Het weefsel is regelmatig, van het mechanische type, hoewel enkele dikkere draden aan de voorzijde te zien zijn.

Geen enkele zelfkant is zichtbaar maar spanningguirlandes komen voor op bepaalde boorden. Deze zogenaamde "guirlandes" worden veroorzaakt door de spanning uitgeoefend op de aanhechtingspunten op de boorden van het doek die de draden van hun parcours doet afwijken. Bij het uitknippen van de doeken werden deze guirlandes nu eens gespaard en dan weer gedeeltelijk of volledig weggeknipt. Opmerkelijk is dat de vierkante doeken op de twee tegengestelde boorden guirlandes vertonen; de twee andere boorden hebben er geen. Waarschijnlijk werden de vier vierkante decors dus op één gespannen doek verwezenlijkt dat vervolgens op maat van de cassettes werd gesneden.

Vervaardiging *in situ* of in het atelier

Deze laatste vaststelling alleen al versterkt de hypothese van de vervaardiging in een atelier waar de vier patronen van de hoekcassettes naast elkaar op één lang doek werden vervaardigd. Dit procedé moet de behandeling van de talrijke identieke motieven met de sjabloon vergemakkelijkt hebben en zo konden de resultaten beter gecontroleerd worden. De vier cassettes aan de zijkanten hebben volledig identieke basispatronen die eveneens het resultaat zijn van het gebruik van een sjabloon, zoals de perfecte overeenkomst van onze

[40] Analyse van de verflagen uitgevoerd door Marina Van Bos en Cécile Glaude, verslag laboratorium KIK, februari 2004.
[41] Identificatie van vezels van het doek onder binoculaire microscoop.

(© É. Costa)

9. Vue du plafond en cours de traitement. Le surpeint bleu recouvrait l'ensemble des caissons.
Zicht op het plafond tijdens de behandeling. De blauwe overschildering bedekte het geheel van de cassettes.

et plus vastes, il semble logique que la réalisation côte à côte en atelier ait facilité les multiples répliques de parties de décor ainsi que leur contrôle et les exécutions de traits précis à main levée.

Un élément objectif, enfin, nous permet d'asseoir davantage l'hypothèse de la réalisation en atelier : il s'agit de l'absence de débordement des couleurs des toiles dans l'interstice entre celles-ci et les encadrements des caissons. Cet espace a d'ailleurs reçu d'origine une retouche dans un ton approchant celui des toiles.

Dessin et mise en place

Les toiles ont reçu, en préalable à la réalisation des décors, une fine couche de préparation à base de carbonate de calcium (craie) vraisemblablement lié à de la colle animale, suivie d'une couche plus épaisse de blanc de plomb[42].

[42] Analyse des couches picturales réalisée par Marina Van Bos et Cécile Glaude.

calques bevestigd heeft. Voor deze meer complexe en grotere decors lijkt het logisch dat een vervaardiging naast elkaar in het atelier zowel de talrijke hernemingen van gedeelten van het decor heeft vergemakkelijkt, als de controle en de uitvoering van precieze lijnen met de losse hand.

Ten slotte is er een objectief element dat de hypothese van een atelierproductie ondersteunt, namelijk het ontbreken van overlopende verf op de ruimte tussen de doeken en de lijsten van de cassettes. Deze ruimte is reeds van bij het begin geretoucheerd in een tint die nauw aansluit bij die van de doeken.

Tekening en ordening

De doeken hebben vóór de uitvoering van de decors een dunne preparatielaag gekregen op basis van calciumcarbonaat (krijt) waarschijnlijk gebonden met dierlijke lijm, gevolgd door een dikkere laag loodwit[42].

Onder de gefigureerde verflaag zijn twee soorten voorbereidende tekeningen zichtbaar. Ze zijn niet rechtstreeks op de preparatielaag aangebracht maar op een homogene lichtbeige verflaag, de gemeenschappelijke grondkleur voor alle doeken.

De eerste tekening is uitgevoerd met de passer (meerdere sporen van de passerpunt werden in het midden van de ronde motieven van de hoekdoeken gevonden), wat een potloodspoor achterliet op de rand van de vormen. Waarschijnlijk werden bepaalde rechte lijnen van de geschilderde motieven met behulp van een lat uitgevoerd. Geen enkel potloodspoor kon echter worden gevonden langs de boorden van de rechtlijnige composities.

Een calque van de gezichten, gemaakt tijdens de restauratie, bevestigt dat één enkel patroon werd uitgeknipt voor het maken van ieder van de twee paar gezichten (vrouwelijke en mannelijke) en dat deze silhouetten de mogelijkheid boden om met enkele lijnen (van 2 cm, met zwart penseel) de omtrek van het gezicht, het haar en de lauwerenkrans neer te zetten. Deze lijnen werden vervolgens verbonden door een tracé in de definitieve tint (donker bordeauxrood) en de zo verkregen oppervlakken konden dan worden geschilderd. Plaatselijk zijn enkele verschillen ontstaan tussen de gezichten bij het aanbrengen van de definitieve lijnen, door de discontinuïteit van de richtpunten.

Verftechniek

De decors werden grotendeels uitgevoerd met een sjabloon of met behulp van silhouetten. De overtekening van de omtrekken op calquepapier heeft de perfecte overeenkomst van de verschillende, herhaalde motieven bevestigd. Daarbij werden dikwijls sporen van één tint op de naburige tint gevonden. Ze komen overeen met de verplaatsing van de verse verf op het ogenblik van het wegnemen van de sjabloon. Dit wordt bevestigd door de identieke oriëntatie van de baarden van eenzelfde motief.

[42] Analyse van de verflagen uitgevoerd door Marina Van Bos en Cécile Glaude.

On peut relever deux types de dessin préparatoire sous la couche picturale figurée. Ils ne sont pas posés directement sur la préparation mais sur une couche picturale uniforme beige clair, ton de fond commun à toutes les toiles.

Le premier dessin est réalisé au compas (plusieurs traces de pointe ont été retrouvées au centre des motifs ronds des toiles d'angle), il laisse une trace de crayon à la périphérie des formes. Il est vraisemblable que certaines lignes droites des motifs peints aient été réalisées à la règle. Cependant, aucune trace de crayon n'a pu être retrouvée le long des bords des compositions rectilignes.

La réalisation, en cours de traitement, d'un calque des visages nous permet d'affirmer qu'un seul patron a été découpé pour la réalisation de chacune des deux paires de visages (féminines et masculines) et que ces silhouettes permettaient de camper en quelques traits (traits de 2 cm au pinceau noir) le contour du visage, de la chevelure et des couronnes de laurier. Ces traits ont ensuite été reliés par un tracé au ton final (bordeau foncé) et les surfaces ainsi obtenues ont pu être peintes. Il en résulte quelques différences locales d'un visage à l'autre lors de la pose des lignes finales, étant donné la discontinuité des repères.

Technique picturale

Les décors ont été réalisés en grande partie au pochoir ou à l'aide de silhouettes. Le relevé des pourtours sur calque a confirmé la correspondance parfaite de différents motifs répétés. On observe en outre souvent des traces de bavures d'un ton sur le ton voisin. Elles correspondent au déplacement de la couleur fraîche au moment de l'enlèvement du pochoir. Ceci est confirmé par l'orientation identique des bavures d'un même motif. De plus, de petits trous dans la toile, sans distribution précise, pourraient correspondre à la fixation des pochoirs par des clous ou punaises. Ils confirmeraient la réalisation des toiles sur un support dur, et plutôt à plat que verticalement.

Enfin, les motifs présentent régulièrement des interventions de retouches de correction des pourtours ou des jonctions. Ces retouches sont perceptibles par leur facture plus épaisse, lisse et étirée, et contrastent avec la facture générale des surfaces tamponnées et fines mais structurées par la frappe d'une brosse-tampon et la trame de la toile.

Cette différence de facture est par ailleurs voulue au sein de certains motifs où une surface lisse réfléchissant la lumière avec un effet satiné s'oppose à une surface en relief – réalisée par tamponnage du pinceau-brosse – accrochant la lumière et produisant un effet mat. Ces surfaces mates produites par tamponnage sont limitées au ton rosé de bordure de toile et des *tondi*, au ton des carrés centraux des toiles rectangulaires ainsi qu'aux fleurs inscrites dans tous les motifs végétaux.

L'analyse d'échantillons a pu mettre en évidence la présence de plusieurs pigments. Le blanc sert de base à une modulation de ton par de l'ocre (beige de fond), de l'oxyde de fer (ton rosé), du jaune de chrome et de l'oxyde de fer (ton roux des chevelures) ainsi que du vert de chrome pour de nombreux contours et fonds[43].

[43] Analyse réalisée par la même équipe.

Bovendien zouden kleine gaatjes in het doek zonder precieze verdeling, kunnen te wijten zijn aan de fixatie van de sjablonen met nagels of duimspijkers. Ze zouden de realisatie van de doeken op een harde drager kunnen bevestigen, eerder plat dan verticaal.

De motieven vertonen ten slotte regelmatig ingrepen van verbeteringen door retouches van de omtrek of de verbindingen. Deze retouches zijn herkenbaar aan hun dikkere, gladdere en meer uitgerekte factuur en contrasteren met de algemene factuur van de getamponeerde en fijne oppervlakken maar die gestructureerd zijn door de slag van de tamponborstel en de basisstructuur van het doek.

Dit verschil in factuur is trouwens gewild binnenin bepaalde motieven waarin een glad, lichtweerkaatsend oppervlak met een zijdeachtig effect contrasteert met een oppervlak in reliëf – bekomen door het tamponeren met een penseel-borstel – dat het licht vasthoudt, wat een mat effect voortbrengt. Deze matte, getamponeerde oppervlakken beperken zich tot de roze toon van de boorden van het doek en de *tondi*, tot de tint van de middelste vierkanten van de rechthoekige doeken en tot de bloemen in de vegetatieve motieven.

De analyse van monsters onthulde de aanwezigheid van meerdere pigmenten. Het wit dient als basis voor een kleurschakering met oker (beige van de ondergrond), ijzeroxide (roze tint), chroomgeel en ijzeroxide (rossige tint van het haar) en chroomgroen voor de talrijke omtrekken en achtergronden[43].

Observatie met de binoculaire microscoop van naast elkaar staande tonen maakte hun overlapping duidelijk, waardoor voor de hoekdoeken de chronologie van de uitvoering, in twaalf stappen, afgelezen kon worden. Deze betreffen de afbakening of de plaatsing van de motieven, de verschillende opbrengingen van de tonen met de sjabloon, de talrijke ingrepen met de losse hand en de uitvoering van de omtreklijnen. Behalve voor de achtergrondtinten, blijkt dat de aanbrenging van de kleuren van de motieven niet werd gedaan door de vlakken over elkaar te zetten maar door ze naast elkaar aan te brengen.

Nadat ze beschilderd waren, werden de doeken gemaroufleerd – waarschijnlijk met caseïne – in de cassettes. De onbedekte boorden in pleister werden geretoucheerd.

De aanwezigheid van een oorspronkelijke beschermingslaag kon niet met zekerheid worden vastgesteld. Er blijkt nochtans duidelijk dat een oxidatiefilm het werk bedekt. Zones met koudere en intensere tinten contrasteren lichtjes met het geheel van de oppervlakken in warmere en minder heldere tinten. Deze verschillen zouden aan een min of meer sterke oxidatie van de laag volgens haar dikte, te wijten kunnen zijn. Deze waarschijnlijk olieachtige laag moet ongelijkmatig zijn aangebracht.

[43] Analyse uitgevoerd door hetzelfde team.

(© É. Costa)

10. Le décor du plafond en cours de dégagement.
Het decor van het plafond tijdens de blootlegging.

(© É. Costa)

11. Détail en cours de dégagement : après enlèvement de la couche d'encrassement et du surpeint, la couche picturale se présente en bon état de conservation.
Detail tijdens de blootlegging: na de verwijdering van de laag vuil en van de overschildering, vertoont de verflaag een goede staat van bewaring.

L'observation des tons voisins au microscope binoculaire précisa leurs chevauchements, lesquels ont permis de déterminer, pour les toiles d'angle, une chronologie de réalisation en douze étapes. Celles-ci concernent la délimitation ou l'emplacement des motifs, les différentes poses de tons au pochoir, les multiples interventions à main levée et l'exécution des lignes de contour. Hormis les tons de fond, signalons que les différentes poses de couleurs des motifs ne se font pas par une superposition de plages, mais par leur juxtaposition.

Les toiles, une fois peintes, ont été collées par marouflage – vraisemblablement à la caséine – dans les caissons, et les bords d'enduit non recouverts ont été retouchés.

La présence d'une couche protectrice originale n'a pu être attestée avec certitude. Cependant, il semble clair qu'un film oxydé recouvre l'œuvre. Des zones aux tons plus froids et intenses contrastent légèrement avec l'ensemble des surfaces aux tons plus chauds et moins francs. Ces différences pourraient être dues à une oxydation plus ou moins forte de la couche selon son épaisseur. Cette couche, vraisemblablement huileuse, a dû être posée de manière inégale.

Aperçu avant traitement

L'ensemble de ce décor se présente recouvert d'un surpeint bleu acrylique[44], posé par un des multiples locataires du magasin. Peu de dégâts sont visibles avant traitement. Les toiles sont endommagées par des coups ou griffes de petites dimensions et peu visibles ; des taches provoquées par des projections de liquide ont marqué quelques endroits du plafond.

En revanche, beaucoup d'angles et de bordures de toiles sont décollés. Une toile d'angle a fait l'objet d'une dépose peu de temps avant notre intervention et est fortement déformée. Son revers présente de nombreuses traces de moisissures. L'enlèvement du surpeint bleu d'une autre toile d'angle, recollée – à une époque indéterminée – à la colle synthétique, a fait apparaître un pivotement d'un quart de tour lors de son précédent remarouflage. Elle doit être déposée, débarrassée de ses amas de colle et replacée dans sa position originelle.

Le caisson central semble en moins bon état. Il présente plusieurs surpeints, des soulèvements ainsi que quelques lacunes jusqu'à l'enduit. Il est parcouru par trois grandes fissures profondes dont les bords ne sont pas à niveau.

Intervention de restauration

Le traitement s'est déroulé en deux phases distinctes : premièrement, l'enlèvement du surpeint bleu ; deuxièmement, après un nouveau constat d'état général, la restauration des toiles peintes. La phase de restauration a consisté au remarouflage de la toile déposée et des parties de toiles décollées, à la dépose de la toile anciennement mal repositionnée et à son remarouflage, à la

[44] Déduction faite au vu de la réactivité de cette couche face aux solvants cétoniques.

Overzicht vóór behandeling

Het geheel van dit decor is overdekt met een blauwe acryl overschildering[44], aangebracht door een van de vele huurders van de winkel. Vóór de behandeling is er weinig schade zichtbaar. De doeken zijn beschadigd met kleine deuken en krassen die bijna niet zichtbaar zijn; hier en daar op het plafond zijn er vlekken veroorzaakt door het spuiten van een vloeistof.

Veel hoeken en boorden van de doeken zijn daarentegen losgekomen. Een hoekdoek werd kort voor onze ingreep afgenomen en is sterk vervormd. De keerzijde vertoont talrijke schimmelsporen. Bij een ander hoekdoek, dat op een ongekend tijdstip met synthetische lijm opnieuw gelijmd werd, onthulde de verwijdering van de blauwe overschildering dat het bij een voorafgaande marouflage een kwartdraai gedraaid was. Het moet worden afgenomen, ontdaan van de lijmophopingen en opnieuw in de originele positie gezet.

De centrale cassette blijkt in minder goede staat te zijn. Hij vertoont meerdere overschilderingen, opstuwingen en enkele lacunes tot op het pleister. Hij wordt doorkruist met drie grote en diepe barsten waarvan de boorden niet op niveau zijn.

Restauratie-ingreep

De behandeling is in twee aparte fasen verlopen: eerst het verwijderen van de blauwe overschildering; vervolgens de restauratie van de geschilderde doeken, na een nieuwe opmaak van de algemene staat. De fase van de restauratie bestond uit een hermarouflage van het afgenomen doek en de stukken losgekomen doek, uit het afnemen van het doek dat voordien verkeerd was teruggezet en de hermarouflage ervan, uit de retouche van de deuken en krassen en ten slotte uit het aanbrengen van een beschermingslaag.

Voor de verwijdering van de blauwe overschildering is na een reeks testen een adequate behandeling op basis van organische solventen opgesteld. Na reiniging van het plaffond-oppervlak werd de overschildering weggenomen door haar op te lossen met een wattenstaafje doordrenkt met oplosmiddel. De resultaten waren bevredigend, want de volledige overschildering kon gemakkelijk worden verwijderd. De reiniging van de zones die een duidelijk reliëf vertoonden wegens de textuur van het doek of omwille van de schilderswijze, werd plaatselijk hernomen tot een homogeen resultaat bekomen werd. De verflaag verkeert in zeer goede conservatiestaat na de verwijdering van de overschildering. Gedurende meerdere decennia heeft deze als het ware dienst gedaan als beschermingslaag. Het buitengewoon goed bewaarde voorkomen van de doeken vergt geen doorgedreven restauratie-ingreep. Enkele retouches waren voldoende om een perfecte leesbaarheid aan de composities terug te geven.

De losgekomen boorden en hoeken werden opnieuw bevestigd met caseïne. Het afgenomen doek werd behandeld tegen schimmels, vlak gemaakt en

[44] Werd afgeleid bij waarneming van de reactiviteit van deze laag bij gebruik van de ketonische solventen.

retouche des coups et griffes ainsi qu'à la pose d'une couche protectrice.

En ce qui concerne l'enlèvement du surpeint bleu, une batterie de tests a permis d'établir un traitement adéquat à base de solvants organiques. La couche de surpeint a été ôtée par solubilisation, au coton-tige imbibé de solvant, après décrassage préalable de la surface du plafond. Les résultats ont été satisfaisants, la totalité de la couche de surpeint ayant pu être éliminée aisément. Le nettoyage des zones montrant un relief marqué, en raison de la texture de la toile ou de la facture picturale, a été repris localement jusqu'à l'obtention d'un résultat homogène. La couche picturale se présente en très bon état de conservation après enlèvement du surpeint. En effet, pendant plusieurs décennies, celui-ci a fait office de couche protectrice. L'aspect particulièrement bien conservé des toiles ne réclame pas d'intervention de restauration poussée. Quelques retouches ont permis de retrouver une lisibilité parfaite des compositions.

Les bords et angles décollés ont été refixés à la caséine. La toile déposée a été traitée contre les moisissures, aplanie et finalement remarouflée à la caséine. La toile d'angle anciennement mal replacée a été déposée par nos soins, débarrassée des amas de colle synthétique et aplanie avant d'être également remarouflée à la caséine. Cette substance a été choisie afin de respecter l'uniformité de traitement de l'ensemble.

Entre les toiles et les encadrements, les bords d'enduit original non peints, dus au retrait du bois, formaient des lignes claires gênantes le long des compositions. Autour des toiles marouflées, ils avaient déjà été retouchés, vraisemblablement dès l'origine. Dans le même esprit, nous les avons retouchés avec le ton du bord peint ancien.

Traitement du caisson central

Le caisson central présente trois grandes fissures ainsi que des zones de soulèvements jusqu'à l'enduit. Il est probable que le vieillissement de l'enduit, occasionnant des fissures dans le plafond, ait entraîné des surpeints successifs. Ils sont au nombre de cinq et leur nature diffère, certains étant de type huileux, d'autres de type aqueux. En ce qui concerne leur teinte, le ton des quatre premiers surpeints reste proche de ceux des compositions des toiles marouflées, laissées visibles. Le premier surpeint est beige clair, le deuxième brun clair, le troisième à nouveau beige clair, le quatrième blanc crème et le cinquième bleu. Cette dernière couche est un surpeint général et masque aussi les toiles marouflées, restées apparentes jusque là.

Dans ce caisson central, la présence de motifs d'angle et d'un motif linéaire le long des bords a été mise en évidence par examen en lumière rasante et attestée par sondage. À la suite d'un sondage systématique du centre du caisson, nous avons pu établir qu'il n'y avait pas de motif au-delà des bords.

Les résultats des tests de solubilité du surpeint bleu sont identiques à ceux obtenus sur les toiles marouflées. Cependant, les autres repeints sous-jacents se sont avérés difficiles à solubiliser, et ne peuvent l'être en

uiteindelijk gemaroufleerd met caseïne. Het hoekdoek dat vroeger slecht werd teruggezet, hebben wij afgenomen, ontdaan van de synthetische lijmophoping en vlak gemaakt voordat het eveneens werd gemaroufleerd met caseïne. Deze substantie werd gekozen om de uniformiteit van de behandeling van het geheel te respecteren.

Tussen de doeken en de omlijstingen vormden de originele, niet-geschilderde pleisteren boorden, te wijten aan de krimp van het hout, lichtere duidelijk storende lijnen langsheen de composities. Rond de gemaroufleerde doeken werden ze wellicht reeds bij het begin geretoucheerd. In dezelfde geest hebben wij ze met de tint van de oude, geschilderde boord geretoucheerd.

Behandeling van de centrale cassette

De centrale cassette vertoont drie grote barsten en opstuwingen tot op het pleister. De opeenvolgende overschilderingen waren waarschijnlijk het gevolg van de barsten in het plafond door de veroudering van het pleister. Het zijn er vijf, verschillend van aard: sommige zijn van een olieachtig type andere van een waterachtig type. Wat hun kleur betreft, blijft de tint van de vier eerste nauw verwant aan de composities van de gemaroufleerde doeken, die zichtbaar bleven. De eerste overschildering is lichtbeige, de tweede lichtbruin, de derde opnieuw lichtbeige, de vierde crèmekleurig en de vijfde blauw. Deze laatste laag is een algemene overschildering en verbergt de gemaroufleerde doeken die tot dan toe zichtbaar waren.

In deze centrale cassette werden hoekmotieven en een lineair motief langs de boorden zichtbaar bij onderzoek onder scheerlicht; een steekproef heeft dit bevestigd. Na systematische steekproeven in het midden van de cassette, hebben wij kunnen vaststellen dat er geen motief bestond buiten de boorden.

De resultaten van de oplosbaarheidtesten van de blauwe overschildering zijn identiek aan die verkregen op de gemaroufleerde doeken. De andere onderliggende overschilderingen bleken echter moeilijk oplosbaar en kunnen enkel worden opgelost met doordringende en toxische solventen. Het groot aantal weg te nemen lagen vermeerderde ook het aantal en de hoeveelheid te gebruiken solventen. Er werd daarom in akkoord met de DML-MBHG beslist om enkel de motieven op de randen bloot te leggen en het midden van het plafond in de huidige staat te bewaren, maar het te bedekken met een tint identiek aan de originele kleur.

De blootlegging van de originele decors van de boorden en de hoeken van de centrale cassette onthulde een dubbel lineair motief in de tinten van de composities op doek en hoekmotieven identiek aan die van de hoekdoeken, namelijk een floraal motief in een vierkant ingeschreven.

Op het middengedeelte van de cassette werd de laatste blauwe overschildering weggenomen en de barsten, de lacunes en de opstuwingen werden behandeld. Het aanpassen aan de originele tint gebeurde op basis van een NCS-staal[45] en van een juiste afstemming van de

[45] *Natural Colour System*, gedeponeerd systeem voor classificatie van kleuren in weerkaatsend licht.

outre qu'au moyen de solvants pénétrants et toxiques. La multiplicité des couches à éliminer augmentait d'autant le nombre et la quantité des solvants à utiliser. Il a donc été décidé, en accord avec la DMS-MRBC, de ne dégager que les motifs périphériques et de conserver le centre du plafond en l'état, en le recouvrant d'un ton à l'identique de la teinte originale.

Le dégagement des décors originaux des bords et des angles du caisson central a révélé un double motif linéaire dans les tons des compositions sur toile ainsi que des motifs d'angle identiques à ceux des toiles d'angle, à savoir un motif floral inscrit dans un carré.

Sur la partie centrale du caisson, le dernier surpeint bleu a été supprimé et les fissures ont été traitées, ainsi que les soulèvements et lacunes. La remise au ton original a été réalisée sur la base d'un échantillonnage NCS[45] et d'un ajustage de la couleur par essais *in situ*. Nous avons utilisé une peinture à liant acrylique Sikkens™ et des pigments en tube Trimetal™. De manière à obtenir un effet un peu moins couvrant, nous approchant ainsi de l'aspect légèrement translucide de la peinture à l'huile, nous avons enrichi en médium pur la préparation commerciale.

L'ensemble du décor a finalement été recouvert d'une couche de protection constituée d'un mélange, dans du white-spirit, de cire d'abeille, de cire de carnauba et de cire ozokérite.

Conclusion

Notre intervention à la chemiserie Niguet a pris fin avec la restauration des décors du plafond. La restauration du magasin a comporté de nombreuses autres étapes, auxquelles nous n'avons pas pris part directement[46]. Il s'agit de la restauration de la vitrine, à savoir notamment son redressement et la reconstruction de sa fermeture intérieure à partir des onze panneaux originaux conservés et de restitutions contemporaines pour les trois panneaux manquants. La restitution de la cloison vitrée clôturant l'espace en entresol, a été réalisée selon les plans de Paul Hankar. Les boiseries conservées, telles les encadrements du plafond, les portes et les galeries ainsi que la cloison de l'entresol, ont fait l'objet d'une mise en peinture visant à reproduire la finition originale.

Si, en 1900, la chemiserie Niguet a pu être décrite par certains « comme un assemblage compliqué de *nouilles et de ténias* […] lors d'une enquête sur "La nouvelle esthétique" […] »[47], l'Art Nouveau, après une

[45] *Natural Colour System*, système déposé de classification des couleurs en lumière réfléchie.

[46] Voir, à ce sujet, la plaquette publiée par Vincent HEYMANS, *Paul Hankar La Chemiserie Niguet / Hemdenzaak Niguet 13 rue Royale / Koningsstraat 13*, Bruxelles, 2004, ainsi que, du même auteur, l'article *Een nieuw pak voor de oude hemdenwinkel Niguet*, dans *M&L. Monumenten, Landschappen en Archeologie*, 25, 4, juillet-août 2006, p. 10-26, dont nous avons pris connaissance pendant l'impression du présent travail.

[47] LOYER, *Dix ans d'Art Nouveau* [n. 9], p. 158. Il s'agit de la réponse de H. Carton de Wiart, membre du parti catholique, dans *La Ligue artistique,* Bruxelles, 19 décembre 1900 (*Ibid*., note 33).

kleur door testen *in situ*. Wij hebben Sikkens™ verf met een acryl bindmiddel gebruikt en Trimetal™ pigmenten in tubes. Om een ietwat minder dekkend effect te verkrijgen en zo het lichtjes translucide aspect van olieverf te benaderen, hebben wij het bereid product uit de handel met zuiver medium verrijkt.

Het gehele decor werd uiteindelijk bedekt met een beschermingslaag bestaande uit een mengsel van bijen-, carnauba- en ozokerietwas in white-spirit.

Besluit

De restauratie van de plafonddecoratie vormde het sluitstuk van onze werken in de hemdenwinkel. De restauratie van de winkel heeft talrijke andere stappen omvat waaraan wij niet rechtstreeks hebben deelgenomen[46]. Het betreft de restauratie van het uitstalraam, namelijk de heropbouw en de reconstructie van de binnenafsluiting uitgaande van de elf bewaard gebleven, originele panelen en een hedendaagse restitutie voor de drie ontbrekende panelen. Het herstel van het glazen tussenschot dat de ruimte in de tussenverdieping afsloot, werd vervaardigd volgens de plannen van Paul Hankar. Het bewaard gebleven houtwerk zoals de omlijstingen van het plafond, de deuren en de galerijen evenals het tussenschot van de tussenverdieping werden geverfd om de originele afwerking na te bootsen.

Terwijl de hemdenwinkel Niguet in 1900 door sommigen nog werd omschreven als "un assemblage compliqué de *nouilles et de ténias* […] lors d'une enquête sur "La nouvelle esthétique" […]"[47], wordt de Art Nouveau na een periode van ongenade gelukkig herontdekt. Tegenwoordig wordt hij zelfs beschermd en wordt hij enthousiast bij het publiek onthaald. De rijkdom van dit onroerend patrimonium is een van de pronkstukken van ons land.

De gerestaureerde hemdenwinkel Niguet is, ten dubbele titel, een essentieel erfgoedgetuige: enerzijds omdat het de enige winkel is van Paul Hankar die bewaard bleef; anderzijds omdat de doeken van Adolphe Crespin – van wie blijkbaar meer sgraffiti dan binnenhuisdecors overbleven – onlosmakelijk deel uitmaken van deze architectuur; samen vormen ze het Gesamtkunstwerk dat door de aanhangers van de Art Nouveau werd beoogd.

(uit het Frans vertaald)

[46] Zie hieromtrent de brochure gepubliceerd door Vincent HEYMANS, *Paul Hankar La Chemiserie Niguet / Hemdenzaak Niguet 13 rue Royale / Koningsstraat 13*, Brussel, 2004, en van dezelfde auteur, het artikel *Een nieuw pak voor de oude hemdenwinkel Niguet*, in *M&L. Monumenten, Landschappen en Archeologie*, 25, 4, juli-augustus 2006, p. 10-26, waarvan we kennis genomen hebben tijdens de druk van voorliggend artikel.

[47] LOYER, *Dix ans d'Art Nouveau* [n. 9], p. 158. Het betreft het antwoord van H. Carton de Wiart, lid van de katholieke partij, in *La Ligue artistique*, Brussel, 19 december 1900 (*Ibid*., nota 33).

période de disgrâce, a heureusement été redécouvert et fait à présent l'objet de mesures de protection et d'un engouement du public. La richesse de ce patrimoine immobilier est une des fiertés de notre pays.

La chemiserie Niguet restaurée est un témoin patrimonial essentiel à double titre : d'une part, parce qu'il s'agit de la seule boutique de Paul Hankar conservée ; d'autre part, parce que les toiles d'Adolphe Crespin – dont plus de sgraffites que de décors d'intérieur ont survécu, semble-t-il – sont le complément indissociable de cette architecture, formant avec elle l'œuvre d'art totale visée par les acteurs de l'Art Nouveau.

BRONNEN EN DOCUMENTEN

SOURCES ET DOCUMENTS

L'ALBUM GHÉMAR DES FUNÉRAILLES DE LÉOPOLD Ier (1866) : HISTOIRE DE L'ÉDITION D'UN REPORTAGE « PHOTOGRAPHIQUE »

Marie-Christine CLAES & Catherine ROMMELAERE[1]

Le dimanche 10 décembre 1865 s'éteignait le premier roi des Belges, Léopold Ier. Ses funérailles ont provoqué une émotion considérable, car il était devenu le symbole de l'indépendance de la Belgique, à laquelle il avait rendu la stabilité et la prospérité. Une semaine plus tard, la Nation fêtait avec enthousiasme l'avènement de Léopold II.

Deux artistes graphiques bruxellois reconvertis à la photographie ont voulu immortaliser ces événements par des publications. Mais vingt-six ans après l'introduction de la photographie en Belgique (le 16 septembre 1839), les procédés photomécaniques – utilisant des techniques de photogravure – n'en étaient qu'à leurs débuts[2]. La lithographie était encore largement utilisée pour les planches de livres et d'albums. Quelques rares publications étaient illustrées de photographies collées sur carton de montage. Les deux concurrents ont pris des options radicalement différentes pour leurs albums, édités tous deux au cours de l'année 1866. Celui publié par Ghémar utilisait des photographies retravaillées, et celui publié par Jules Géruzet, plus traditionnel, était illustré de planches lithographiées par De Doncker.

Au moment où l'on fêtait les 175 ans de notre pays, une découverte du département Documentation de l'Institut royal du Patrimoine artistique a été l'occasion de se pencher sur ces deux albums, et de retracer l'histoire de leur élaboration. D'autres sources ont également permis d'analyser ces documents : les quotidiens, qui, à l'époque, palliaient l'absence d'illustrations par de longues descriptions, permettent d'identifier les détails des documents graphiques et d'évaluer leur degré d'exactitude. Par ailleurs, différents dossiers des Archives du Palais royal fournissent de précieux renseignements sur

[1] Docteur en Philosophie et lettres (Histoire de l'art), archiviste de la SA D'Ieteren et auteur de *Voitures & Carrossiers aux XVIIIe et XIXe siècles. La Belgique face à la France et à l'Angleterre*, Bruxelles, 2004.

[2] Les photographes bruxellois Gustave Simonau et William Toovey utilisent la photolithographie depuis 1860. En 1871, l'Anversois Joseph Maes achètera en Allemagne une presse lithographique qu'il adaptera pour la phototypie (St.F. JOSEPH, Tr. SCHWILDEN & M.-Chr. CLAES, *Directory of Photographers in Belgium, 1839-1905*, 2 vol., Rotterdam-Anvers, 1997, I, p. 267 et 353. Les informations biographiques des photographes contenues dans cet article proviennent du volume I de ce dictionnaire, dorénavant cité *Directory*).

HET ALBUM GHÉMAR VAN DE BEGRAFENIS VAN LEOPOLD I (1866): GESCHIEDENIS VAN DE UITGAVE VAN EEN "FOTO"-REPORTAGE

Marie-Christine CLAES & Catherine ROMMELAERE[1]

Op zondag 10 december 1865 stierf de eerste koning der Belgen, Leopold I. Zijn begrafenis heeft veel emotie uitgelokt want hij was het symbool geworden van de onafhankelijkheid van België dat hij stabiliteit en welvaart had gegeven. Een week later vierde de Natie met enthousiasme de troonsbestijging van Leopold II.

Twee Brusselse grafische kunstenaars overgeschakeld op de fotografie, hebben deze evenementen met publicaties willen vereeuwigen. Maar zesentwintig jaar na de introductie van de fotografie in België (16 september 1839) stonden de fotomechanische procédés – die de technieken van de fotogravure gebruikten – nog in hun kinderschoenen[2]. De lithografie werd nog algemeen gebruikt voor platen in boeken en albums. Enkele zeldzame publicaties werden geïllustreerd met foto's die op montagekarton gekleefd waren. De twee concurrenten hebben voor hun album, beide in 1866 uitgegeven, voor een totaal verschillende optie gekozen. Het album gepubliceerd door Ghémar maakte gebruik van bewerkte foto's en het traditionelere van Jules Géruzet was geïllustreerd met lithografische platen van De Doncker.

Een ontdekking van het departement Documentatie van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium was, op het ogenblik van de 175ste verjaardag van ons land, de gelegenheid om zich over deze twee albums te buigen en de geschiedenis van hun opmaak te beschrijven. Andere bronnen hebben het ook mogelijk gemaakt deze documenten te analyseren: de dagbladen die in die tijd het gebrek aan illustraties compenseerden met lange beschrijvingen, bieden de mogelijkheid de details van de grafische documenten te identificeren en hun juistheid te bepalen. Verschillende dossiers uit het Archief van het Koninklijk Paleis leveren trouwens

[1] Doctor in de Wijsbegeerte en de Letteren (Kunstgeschiedenis), archivaris van de nv D'Ieteren en auteur van *Voitures & Carrossiers aux XVIIIe et XIXe siècles. La Belgique face à la France et à l'Angleterre*, Brussel, 2004.

[2] De Brusselse fotografen Gustave Simonau en William Toovey gebruiken de fotolithografie sinds 1860. In 1871 koopt de Antwerpenaar Joseph Maes een lithografische pers in Duitsland die hij aan de fototypie zal aanpassen (St.F. JOSEPH, Tr. SCHWILDEN & M.-Chr. CLAES, *Directory of Photographers in Belgium, 1839-1905*, Rotterdam-Antwerpen, 1997, I, p. 267 en 353. De biografische inlichtingen over de fotografen in dit artikel komen uit dit woordenboek, voortaan geciteerd als *Directory*).

le cérémonial qui réglait la composition des cortèges en diverses occasions, et notamment lors des funérailles royales[3].

L'album Ghémar

L'album *Funérailles de S.M. Léopold I^er^, Roi des belges et avènement de Léopold II au trône*. Bruxelles, Ghémar frères, Photographes du Roi, sans date [1866], est un in-folio sous farde d'édition imprimée, comprenant douze épreuves à l'albumine, dont trois portraits (24,6 × 18,9 cm ovale) et neuf reproductions de compositions de Louis Ghémar (16,8 × 25 cm). Il est vendu en 1866 au prix de 25 francs[4]. Il existe des exemplaires comportant deux planches supplémentaires : *Derniers moments de S.M. Léopold I^er^* (fig. 1) et *Investiture de l'ordre de la jarretière*.

Les planches de l'album complet présentent donc, dans l'ordre chronologique des événements, et tel qu'indiqué sur le carton de montage :

1. *S.M. Léopold I^er^*
2. *S.M. Léopold II Roi des Belges*
3. *S.M. Marie-Henriette Reine des Belges*
4. *Derniers moments de S.M. Léopold I^er^ / 10 décembre 1865*
5. *Translation du corps de S.M. Léopold I^er^ / du château de Laeken au Palais de Bruxelles / 12 décembre 1865*
6. *Exposition du corps de S.M. Léopold I^er^ / au Palais de Bruxelles / Relevé de la garde*
7. *Cortège funèbre de S.M. Léopold I^er^ Place des Palais à l'angle de la rue Royale*
8. *Cortège funèbre / à son arrivée près de l'église de Laeken*
9. *Oraison funèbre de S.M. Léopold I^er^ / dans la Chapelle Ardente à Laeken*
10. *Entrée de S.M. Léopold II le 17 décembre 1865 Place de la Monnaie*
11. *Prestation de serment de S.M. Léopold II / 17 décembre 1865 / Chambre des représentants Bruxelles*
12. *Hommage à la garde civique / Revue prise du balcon du Palais du Roi / Place des Palais*

[3] Tous nos remerciements au D^r^ Gustaaf Janssens, chef de section aux Archives générales du Royaume, responsable des Archives du Palais royal, et à Madame Martine Vermeire, conservatrice des Collections royales, pour les renseignements aimablement fournis. Merci également à Madame Hermione L'Amiral et à Monsieur Hans Steen, responsables des collections artistiques du Sénat belge, qui ont réservé un excellent accueil à la mission photographique de l'IRPA, et à Monsieur Wilfried Vandevelde, qui a autorisé l'IRPA à reproduire son exemplaire de l'Album Ghémar.

[4] Ce prix élevé le réserve aux classes favorisées. À titre de comparaison, en 1868, un homme mineur de fond en province de Liège gagne 3,25 francs par jour ; une femme exerçant le même métier 1,76 franc (J. WALGRAVE et G.H. DUMONT, *La femme belge et le travail (1830-1980)*, dans *Vies de femmes 1830-1980, Bruxelles, Banque Bruxelles-Lambert, 16 octobre - 30 novembre 1980*, Bruxelles, 1980, p. 59-71, p. 64).

waardevolle inlichtingen over het ceremonieel dat de samenstelling van de stoeten regelde voor diverse aangelegenheden en namelijk ook bij koninklijke begrafenissen[3].

Het album Ghémar

Het album *Funérailles de S.M. Léopold I^er^, Roi des belges et avènement de Léopold II au trône. Bruxelles, Ghémar Frères, Photographes du Roi*, niet gedateerd [1866], is een in-folio uitgave in gedrukte opbergmap die twaalf opnamen met albumine omvat waarvan drie portretten (24,6 × 18,9 cm ovaal) en negen reproducties van composities van Louis Ghémar (16,8 × 25 cm). In 1866 wordt het tegen de prijs van 25 frank verkocht[4]. Er bestaan exemplaren die twee bijkomende platen omvatten: *Derniers moments de S.M. Léopold I^er^* (fig. 1) en *Investiture de l'ordre de la jarretière*.

De platen van het volledige album tonen dus, in chronologische volgorde de evenementen zoals op het montagekarton wordt aangeduid:

1. *S.M. Léopold I^er^*
2. *S.M. Léopold II Roi des Belges*
3. *S.M. Marie-Henriette Reine des Belges*
4. *Derniers moments de S.M. Léopold I^er^ / 10 december 1865*
5. *Translation du corps de S.M. Léopold I^er^ / du château de Laeken au Palais de Bruxelles / 12 décembre 1865*
6. *Exposition du corps de S.M. Léopold I^er^ / au Palais de Bruxelles / Relevé de la garde*
7. *Cortège funèbre de S.M. Léopold I^er^ Place des Palais à l'angle de la rue Royale*
8. *Cortège funèbre / à son arrivée près de l'église de Laeken*
9. *Oraison funèbre de S.M. Léopold I^er^ / dans la Chapelle Ardente à Laeken*
10. *Entrée de S.M. Léopold II le 17 décembre 1865 Place de la Monnaie*
11. *Prestation de serment de S.M. Léopold II / 17 décembre 1865 / Chambre des représentants Bruxelles*

[3] Al onze dank gaat uit naar Dr. Gustaaf Janssens, afdelingshoofd bij het Algemeen Rijksarchief, verantwoordelijke van het Archief van het Koninklijk Paleis, en naar Mevr. Martine Vermeire, conservator van de Koninklijke Verzameling, voor de vriendelijk verstrekte inlichtingen. Ook dank aan Mevr. Hermione L'Amiral en De Heer Hans Steen, verantwoordelijken van de kunstverzameling van de Belgische Senaat die de fotografische zending van het KIK uitstekend hebben onthaald, en aan De Heer Wilfried Vandevelde, die het KIK de toelating heeft gegeven zijn Album Ghémar te reproduceren.

[4] Deze hoge prijs behoudt het album voor aan de bevoorrechte klassen. Ter vergelijking: in 1868 verdient een ondergrondse mijnwerker in de provincie Luik 3,25 frank per dag; een vrouw die hetzelfde beroep uitoefent, 1,76 frank (J. WALGRAVE en G.H. DUMONT, *De Belgische vrouw en de arbeid*, in *Een verhaal over vrouwen 1830-1980, Brussel, Bank Brussel Lambert, 16 oktober - 30 november 1980*, Brussel, 1980, p. 59-71, p. 64).

Y 005537

1. Derniers moments de Léopold Ier. Planche 4 de l'album Ghémar. Collection Wilfried Vandevelde, Bonheiden.
Laatste momenten van Leopold I. Plaat 4 van het album Ghémar. Verzameling Wilfried Vandevelde, Bonheiden.

13. Te deum *à Ste Gudule/Réception du Roi Léopold II par le haut Clergé belge / sur l'escalier de Ste Gudule*
14. *Investiture de l'ordre de la jarretière*

Les trois premières planches sont des portraits de studio, qui n'ont pas dû poser de difficultés de prise de vue. Les autres planches sont des instants de reportage, genre que n'autorise guère l'émulsion utilisée à cette époque, au collodion, insuffisamment sensible pour de véritables instantanés : la foule en mouvement, occasionnant des flous, et l'éclairage irrégulier ou insuffisant ont obligé le photographe à redessiner les vues.

Ghémar Frères

L'aîné, Louis-Joseph Ghémar, est né à Ath le 8 janvier 1819. Peintre et lithographe, il réalise à partir de 1838 des charges lithographiques dans l'édition belge du *Charivari*. Il collabore ensuite avec le lithographe Édouard Manche pour l'*Album d'Ostende*, publié en 1841. En 1849, il s'expatrie en Écosse, où il gère un établissement lithographique. De retour en Belgique fin 1854, il commence sa carrière photographique en association avec Robert Severin. Installés rue Houblonnière, 1474, à Anvers, de 1854 à 1856, ils annoncent « Portraits à tout prix [*sic*] et de toute dimension ».

12. *Hommage à la garde civique / Revue prise du balcon du Palais du Roi / Place des Palais*
13. Te deum *à Ste Gudule / Réception du Roi Léopold II par le haut Clergé belge / sur l'escalier de Ste Gudule*
14. *Investiture de l'ordre de la jarretière*

De drie eerste platen zijn studioportretten die voor de opname geen probleem moesten geven. De andere platen zijn reportagemomenten, een genre dat, door de emulsie op basis van collodion die toen gebruikt werd, bijna niet mogelijk was. De emulsie is niet gevoelig genoeg om echte momentopnamen te maken: de volksmassa in beweging die een wazige foto veroorzaakt en de ongelijkmatige of onvoldoende belichting hebben de fotograaf verplicht de zichten te hertekenen.

De gebroeders Ghémar

De oudste broer, Louis-Joseph Ghémar, werd op 8 januari 1819 in Aat geboren. Als schilder en lithograaf, voert hij vanaf 1838 lithografische opdrachten uit voor de Belgische uitgave van de *Charivari*. Nadien werkt hij samen met de lithograaf Édouard Manche voor het *Album d'Ostende* dat in 1841 werd gepubliceerd. In 1849 vertrekt hij naar Schotland waar hij een lithografische instelling beheert. Bij zijn terugkeer in België, eind 1854,

Ghémar et Severin partent pour Bruxelles fin janvier 1856 et s'installent rue de l'Écuyer, 27 (« Longue rue de l'Écuyer » en 1856). Ils sont associés jusqu'en 1857 et se déclarent « Photographes et daguerréotypeurs »[5]. En 1856, ils réalisent un portrait du roi Léopold Ier, qui sert de base à une lithographie publiée par Simonau & Toovey. La dernière mention de leur association date du mois d'août 1857[6]. Ensuite Ghémar travaille seul pendant un an. Le registre des patentes de la 5e section de la Ville de Bruxelles pour l'année 1858, conservé aux Archives de la Ville, signale au 27 rue de l'Écuyer : Ghémar Louis, « faiseur de portraits au moyen du daguerotype »[7]. En 1858, il publie un album, *L'œuvre de Madou*, douze reproductions photographiques sur papier salé de réalisations du grand artiste belge. Une amitié profonde lie Ghémar au photographe parisien Nadar[8].

Pendant vingt ans, les historiens de la photographie ont déclaré que, malgré l'appellation « Ghémar Frères », il n'y avait pas de « frère Ghémar ». Mais dans une lettre à Nadar, Ghémar a écrit « puisque mon frère ne remettra plus les pieds ici »[9], ce qui prouvait l'existence dudit frère, et indiquait en outre que la collaboration s'était mal terminée. Le dépouillement des recensements bruxellois, où figurait, à l'adresse de Ghémar, un opérateur nommé Auverleaux, complété par une vérification aux Archives de l'État à Tournai, a permis aux auteurs du *Directory* de démontrer que Ghémar avait bien travaillé avec son frère, qui était un demi-frère utérin[10]. La mère de Louis-Joseph Ghémar, un an avant sa mort, s'était remariée avec Toussaint-Joseph Ouverleaux, régent au collège d'Ath. Le 7 janvier 1832, ils ont eu un

start hij zijn carrière als fotograaf in samenwerking met Robert Severin. In hun studio aan het Hopland 1474 in Antwerpen pakken ze uit met "Portraits à tout prix [*sic*] et de toute dimension". Ghémar en Severin vertrekken eind januari 1856 naar Brussel en vestigen zich in de Schildknaapstraat 27 ("Lange Schildknaapstraat" in 1856). Ze werken samen tot in 1857 en noemen zich "Photographes et daguerréotypeurs"[5]. In 1856 maken ze een portret van koning Leopold I dat als basis dient voor een lithografie gepubliceerd door Simonau & Toovey. De laatste vermelding van hun genootschap dateert van de maand augustus 1857[6]. Vervolgens werkt Ghémar een jaar alleen. Het register van de patenten van de 5de afdeling van de Stad Brussel voor het jaar 1858, bewaard in het Stadsarchief, vermeldt in de Schildknaapstraat 27: Ghémar Louis, "faiseur de portraits au moyen de daguerotype"[7]. In 1858 publiceert hij een album, *L'œuvre de Madou*, twaalf fotoreproducties op zoutpapier van werken van de grote Belgische kunstenaar. Ghémar onderhoudt een nauwe vriendschapsband met de Parijse fotograaf Nadar[8].

Gedurende twintig jaar hebben de historici van de fotografie verklaard dat, ondanks de benaming "Ghémar Frères", er geen "broeder Ghémar" bestond. Maar in een brief aan Nadar schrijft Ghémar "puisque mon frère ne remettra plus les pieds ici"[9], wat het bestaan van zijn broer wel bewees, maar ook aangaf dat de samenwerking met zijn broer slecht was afgelopen. Het excerperen van de Brusselse volkstellingen waarin op het adres van Ghémar een operator met de naam Auverleaux voorkwam, wat werd aangevuld met een controle in het Rijks-

[5] Ghémar & Severin sont représentés dans la *Trinité photographique* de Félicien Rops. Cette estampe est accompagnée d'un quatrain : « Le monsieur du milieu que l'on voit si gai mar- / Cher vers la Coupe d'Or a l'air un peu sévère, hein ? / C'est le portrait frappant de l'illustre Ghémar / Entre ses deux amis De Wasme et Séverin ». La lithographie, tirée à l'imprimerie lithographique de Philippe Ham, rue des Pierres, a été publiée dans l'*Uylenspiegel* du 13 avril 1856. À première vue, rien d'anormal. Et pourtant, est-ce une première diablerie de Rops ? Les photographes Louis Ghémar et Robert Severin n'ont jamais pu marcher côte à côte avec le seul photographe de ce nom connu à cette époque, Antoine Dewasme, qui est mort en 1851.

[6] Severin s'installe ensuite rue de Louvain, 73b, puis part pour La Haye où il travaille de 1860 à 1875. Après un séjour à Düsseldorf, sa ville natale, il revient en Belgique et s'installe 22, rue Berckmans (*Directory*, p. 352).

[7] À cette époque, l'orthographe n'est pas encore fixée, et le terme daguerréotype est parfois utilisé aussi pour la photographie sur papier.

[8] M.-Chr. Claes, *Félicien Rops et la photographie*, dans *Écrivains de lumière. Photographes à Namur au temps de Félicien Rops*, Namur, 2002, p. 9-18, p. 12 (article en ligne sur <www.kikirpa.be/www2/Site_IRPA/fr/Publi/Doc/DocPubl.htm>).

[9] Courrier non daté, fin 1866 ou début 1867. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, n.a.f. 24998, *Fonds Nadar, correspondance Ghémar*, fol. 4-5. Cette lettre a été dépouillée par Steven F. Joseph, qui nous en a communiqué la référence.

[10] Ce demi-frère était mentionné par W. Vandevelde, *Louis Ghémar Frères*, dans *Photohistorisch Tijdschrift*, 9, 1986, p. 15.

[5] Ghémar & Severin zijn voorgesteld in de *Trinité photographique* van Félicien Rops. Deze prent is vergezeld van een kwatrijn: "Le monsieur du milieu que l'on voit si gai mar- / Cher vers la Coupe d'Or a l'air un peu sévère, hein? / C'est le portrait frappant de l'illustre Ghémar / Entre ses deux amis De Wasme et Séverin". De lithografie, gedrukt in de lithografische drukkerij van Philippe Ham, Steenstraat, werd in de *Uylenspiegel* van 13 april 1856 gepubliceerd. Op het eerste gezicht niets abnormaals. En nochtans, is dit een eerste streek van Rops? De fotografen Louis Ghémar en Robert Severin hebben nooit zij aan zij kunnen lopen met de enige onder die naam gekende fotograaf van die tijd, Antoine Dewasme, gestorven in 1851.

[6] Severin vestigt zich vervolgens in de Leuvensestraat 73b, later vertrekt hij naar Den Haag waar hij van 1860 tot 1875 werkt. Na een verblijf in Düsseldorf, zijn geboortestad, komt hij terug naar België en installeert zich in de Berckmansstraat 22 (*Directory*, p. 352).

[7] In die tijd lag de schrijfwijze nog niet vast en de term daguerreotype werd soms ook gebruikt voor de fotografie op papier.

[8] M.-Chr. Claes, *Félicien Rops et la photographie*, in *Écrivains de lumière. Photographes à Namur au temps de Félicien Rops*, Namen, 2002, p. 9-18, p. 12 (artikel on-line <www.kikirpa.be/www2/Site_IRPA/nl/Publi/Doc/DocPubl.htm>).

[9] Niet-gedateerde correspondentie, eind 1866 of begin 1867. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, n.a.f. 24998, *Fonds Nadar, correspondance Ghémar*, fol. 4-5. Deze brief werd geëxcerpeerd door Steven F. Joseph, die ons deze referentie heeft meegedeeld.

fils, Léon-Louis[11]. Ghémar a fait venir son frère à Bruxelles pour le seconder. Il est arrivé dans la capitale le 5 septembre 1858 et c'est probablement à ce moment qu'une mauvaise transcription a transformé son nom de famille Ouverleaux en Auverleaux. C'est ainsi que le studio est devenu « Ghémar Frères »[12].

C'est le plus célèbre studio de portraits bruxellois des années 1860[13]. À une époque indéterminée, les « frères Ghémar » obtiennent le titre de « Photographes du Roi ». En 1862, Ghémar tire le portrait des quatre-vingts personnalités du « banquet des Misérables » organisé en l'honneur de Victor Hugo, exilé à Bruxelles. Le 26 septembre 1864, il photographie l'envol du ballon *Le Géant* de Nadar à Bruxelles. Vers 1870, il publie les photos de la Senne avant son voûtement, commandées par la Belgian Public Work Company. Amateur d'art, il est collectionneur et organise des expositions. Ce personnage excentrique et facétieux est célèbre pour ses mystifications : peintre lui-même, il réalise des pastiches humoristiques des tableaux de ses contemporains. Il meurt à Bruxelles le 11 mai 1873.

Les documents sources des compositions

En juillet 2005, le service photographique de l'IRPA a été requis pour effectuer des prises de vue au Palais de la Nation, en vue d'illustrer un livre présentant les collections artistiques conservées au Parlement. Alors que deux équipes étaient au travail, Hervé Pigeolet, photographe à l'IRPA, a appelé l'un des auteurs (M.-Chr. Claes) pour examiner des « peintures » dont la technique lui semblait curieuse, car certaines scènes avaient un aspect quasi photographique. Jacques Declercq, également photographe à l'IRPA, et qui connaît bien la topographie bruxelloise, ajouta que certaines scènes lui semblaient cependant présenter des anomalies de perspective. Ce fut alors l'heureuse surprise de découvrir les œuvres sources de l'album Ghémar et de comprendre enfin comment il avait procédé : sur des châssis de toile pour peinture à l'huile de 64 × 84 cm[14], il avait collé un papier de fond, blanc cassé ou verdâtre, puis sur ce papier, il en avait collé un autre, émulsionné à l'albumine, sur lequel avaient été imprimées une ou plusieurs photographies, hautes de 55 cm maximum. Il est possible qu'il ait imprimé des détails que l'on ne devine pas sous la peinture. En marge, il avait ensuite indiqué au crayon toute une série d'annotations, à l'intention sans doute d'un artiste qui devait peindre sur ces photographies, en repassant sur les architectures et les objets et en redessinant les

[11] La date figurant sur l'acte de naissance du demi-frère (reproduit dans le *Directory*, p. 38) concordait avec celle de l'opérateur de Ghémar dans le supplément du recensement bruxellois de 1856.

[12] Louis-Joseph Ghémar conservera le même nom de firme – *Ghémar Frères. Entrée par la porte cochère* – après le départ de son cadet. Auverleaux exercera la photographie au 3, rue Montoyer jusqu'au début de l'année 1868. Il meurt le 11 octobre 1869 (*Directory*, p. 37).

[13] *Directory*, p. 187.

[14] Dimensions moyennes : la hauteur varie de 63 à 64,5 cm et la largeur de 82,5 à 84,5 cm.

archief van Doornik, heeft de auteurs van de *Directory* de mogelijkheid geboden om aan te tonen dat Ghémar wel degelijk met zijn broer, die een halfbroer van moederszijde was[10], had samengewerkt. De moeder van Louis-Joseph Ghémar was, één jaar voor haar overlijden, hertrouwd met Toussaint-Joseph Ouverleaux, regent van het college van Aat. Op 7 januari 1832 hebben zij een zoon gehad, Léon-Louis[11]. Ghémar heeft zijn broer naar Brussel laten komen om hem te helpen. Hij is in de hoofdstad aangekomen op 5 september 1858 en het is waarschijnlijk op dat ogenblik dat een slechte transcriptie zijn familienaam Ouverleaux in Auverleaux heeft veranderd. Daarom heeft de studio de naam "Ghémar Frères" gekregen[12].

In de jaren 1860 is het de bekendste portrettenstudio in Brussel[13]. Op een niet nader bepaald tijdstip verkrijgen de "Gebroeders Ghémar" de titel van "Fotografen van de Koning". In 1862 maakt Ghémar het portret van vierentachtig personaliteiten van het "banquet des Misérables" georganiseerd ter ere van Victor Hugo die in ballingschap in Brussel leeft. Op 26 september 1864 fotografeert hij de opstijging van de luchtballon *Le Géant* van Nadar in Brussel. Rond 1870 publiceert hij foto's van de Zenne vóór ze overwelfd werd, besteld door de Belgian Public Work Company. Hij is kunstliefhebber, verzamelt kunst en organiseert tentoonstellingen. Dit excentriek en grappig personage is gekend voor zijn mystificaties: zelf schilder, maakt hij humoristische pastiches van schilderijen van zijn tijdgenoten. Hij sterft op 11 mei 1873 in Brussel.

De documenten aan de bron van de composities

In juli 2005 werd de fotografische dienst van het KIK verzocht opnamen te maken in het Paleis der Natiën om een boek te illustreren waarin de kunstcollectie van het Parlement wordt voorgesteld. Terwijl twee ploegen bezig waren, heeft Hervé Pigeolet, fotograaf bij het KIK, één van de auteurs (M.-Chr. Claes) er bij geroepen om "schilderijen" waarvan de techniek hem eigenaardig leek, te onderzoeken. Bepaalde scènes hadden immers een bijna fotografisch uitzicht. Jacques Declercq, ook fotograaf bij het KIK, die de Brusselse topografie goed kent, voegde hieraan toe dat volgens hem bepaalde scènes anomalieën leken te vertonen in het perspectief. Zo hadden we de goede verrassing de werken te ontdekken die aan de bron liggen van het album Ghémar en uiteindelijk te begrijpen hoe hij was te werk gegaan: op chassisdoeken voor olieverfschildering van 64 × 84 cm[14]

[10] Deze halfbroer werd genoemd door W. VANDEVELDE, *Louis Ghémar Frères*, in *Photohistorisch Tijdschrift*, 9, 1986, p. 15.

[11] De datum op de geboorteakte van de halfbroer (hernomen in de *Directory*, p. 38) kwam overeen met die van de operator van Ghémar in het supplement van de Brusselse volkstelling in 1856.

[12] Louis-Joseph Ghémar zal dezelfde firmanaam behouden – *Ghémar Frères. Entrée par la porte cochère* – na het vertrek van zijn jongere broer. Auverleaux zal fotograaf worden in de Montoyerstraat 3, tot het begin van het jaar 1868. Hij sterft op 11 oktober 1869 (*Directory*, p. 37).

[13] *Directory*, p. 187.

[14] Gemiddelde afmetingen: de hoogte varieert tussen 63 à 64,5 cm en de breedte tussen 82,5 à 84,5 cm.

personnages que l'objectif n'avait pas pu capter, par exemple les spectateurs aux fenêtres des maisons. Il fallait dans certains cas apporter des modifications ou des changements d'échelle, pour équilibrer les différents plans.

Les anomalies de perspective provenaient de ce montage à partir de deux photographies et de libertés de dessin. Ghémar a dû travailler avec des plaques négatives au collodion et les imprimer, probablement par contact, sur le papier. Les couleurs utilisées pour les rehauts et retouches à l'huile – gris violacé et orange – donnent un effet d'ensemble « anormal » et visent à pallier les problèmes de chromatisme[15]. Un gris foncé violacé est utilisé pour les zones sombres et les effets de nuit, une teinte orange est appliquée en couches plus fines pour les zones de gris clair. Ghémar a donné une tonalité générale plus légère, plus lumineuse, aux scènes de l'avènement pour leur conférer un ton plus joyeux. Les photographies peintes du Sénat ont été photographiées à leur tour pour être publiées.

Il existe dix « tableaux » au Sénat, correspondant aux planches 4 à 13 de l'album.

1. *Derniers moments de S.M. Léopold I^er^* (pl. 4) [dimanche 10 décembre][16]
2. *Translation du corps de Léopold I^er^* (pl. 5) [mardi 12 décembre 1865 au soir]
3. *Exposition du corps de Léopold I^er^* (pl. 6)
4. *Cortège funèbre place des Palais* (pl. 7) [samedi 16 décembre 1865]
5. *Cortège funèbre : l'arrivée à Laeken* (pl. 8)
6. *Oraison funèbre* (pl. 9)
7. *Joyeuse Entrée de Léopold II* (pl. 10) [place de la Monnaie, dimanche 17 décembre 1865]
8. *Prestation de serment de Léopold II* (pl. 12) [dimanche 17 décembre 1865]
9. *Hommage à la garde civique* (pl. 11) [dimanche 17 décembre 1865]
10. Te deum *à S^te^ Gudule* (pl. 13) [lundi 18 décembre 1865]

[15] Au début de la photographie, la traduction des valeurs colorées en valeurs de gris n'est pas exacte. Comme la lumière bleue, de longueur d'ondes plus courte, agit plus rapidement sur la plaque négative et la fait noircir, le bleu apparaît quasi blanc sur le positif, tandis que le rouge, à l'autre extrémité du spectre, ne frappe guère la plaque négative et apparaît quasi noir sur le positif. En 1873, Hermann Wilhelm Vogel mettra au point des émulsions orthochromatiques, traitées à l'aide de colorants, afin d'obtenir des valeurs exactes pour les violets, bleus, verts et jaunes, mais qui restent encore insensibles au rouge. Il faudra attendre l'invention, en 1904, par König et Homolka, des émulsions panchromatiques pour obtenir un rendu satisfaisant de toutes les couleurs en nuances de gris. Ghémar connaît la question, puisqu'il reproduit des œuvres d'art par la photographie. Il a probablement procédé par essais et erreurs pour arriver à pallier le problème.

[16] Ce tableau n'ayant été retrouvé qu'en novembre 2006, il n'a pas pu être photographié ni faire l'objet d'une étude détaillée pour cet article.

had hij een gebroken wit of groenachtig grondpapier gekleefd, daarna had hij op dat papier een ander papier gekleefd, geëmulgeerd met albumine, gekleefd waarop één of meerdere foto's waren afgedrukt die maximum 55 cm hoog waren. Het is mogelijk dat hij details had afgedrukt die onder de verf niet zichtbaar zijn. In de marge had hij vervolgens met potlood een hele reeks annotaties aangebracht wellicht ter attentie van een kunstenaar die op deze foto's moest schilderen door over de architectuur en de objecten te gaan en door de personages die het objectief niet had kunnen vastleggen te hertekenen, bij voorbeeld de toeschouwers aan de vensters van de huizen. In bepaalde gevallen moesten wijzigingen worden aangebracht of schaalwijzigingen om de verschillende plannen in evenwicht te brengen.

De anomalieën in het perspectief kwamen van deze montage, uitgaande van twee foto's, en van de vrijheden in de tekening. Ghémar heeft moeten werken met negatieve collodiumplaten en heeft ze afgedrukt waarschijnlijk door contact met het papier. De kleuren gebruikt voor de hoogsels en de retouches met olieverf – paarsachtig grijs en oranje – geven een "abnormaal" effect aan het geheel en zijn bedoeld om tegemoet te komen aan chromatische problemen[15]. Donker, paarsachtig grijs werd gebruikt voor de donkere zones en de nachteffecten, een oranjeachtige tint werd in dunnere lagen aangebracht voor de lichtgrijze zones. Ghémar heeft een algemene lichtere en lumineuzere tint gegeven aan de scènes van de troonsbestijging om hen een vrolijkere noot te bezorgen. De geschilderde foto's van de Senaat werden op hun beurt gefotografeerd om gepubliceerd te worden.

Er bestaan tien "schilderijen" in de Senaat, die overeenkomen met de platen 4 tot 13 van het album.

1. *Derniers moments de S.M. Léopold I^er^* (pl. 4) [zondag 10 december][16]
2. *Translation du corps de Léopold I^er^* (pl. 5) [dinsdag 12 december 's avonds]
3. *Exposition du corps de Léopold I^er^* (pl. 6)
4. *Cortège funèbre place des Palais* (pl. 7) [zaterdag 16 december 1865]
5. *Cortège funèbre : l'arrivée à Laeken* (pl. 8)
6. *Oraison funèbre* (pl. 9)

[15] In het begin van de fotografie is de omzetting van de kleurwaarden in grijswaarden niet juist. Daar het blauwe licht met kortere golflengte sneller reageert op de negatieve plaat en ze zwart laat zien, komt het blauw als bijna wit over op het positief terwijl het rood, aan de andere kant van het spectrum, de negatieve plaat bijna niet raakt en als bijna zwart op het positief verschijnt. In 1873 zal Hermann Wilhelm Vogel de orthochromatische emulsie op punt stellen; hij behandelt ze met kleurstoffen om juiste waarden te bekomen voor het violet, blauw, groen en geel maar die nog ongevoelig voor rood blijven. Men zal moeten wachten op de uitvinding van König en Homolka in 1904 van de panchromatische emulsies om een bevredigende weergave van alle kleuren in grijsnuances te verkrijgen. Ghémar kent de kwestie vermits hij via fotografie kunstwerken reproduceert. Hij heeft waarschijnlijk testen uitgevoerd om aan het probleem te kunnen verhelpen.

[16] Daar dit schilderij pas in november 2006 werd teruggevonden, kon het nog niet gefotografeerd en evenmin grondig genoeg bestudeerd worden om in dit artikel te worden opgenomen.

Manque donc, hormis les portraits, l'*Investiture de l'ordre de la jarretière*[17] (planche 14). Cette planche, ainsi que la planche 4, ne figurent que dans une partie des albums, et ont dû être réalisées ultérieurement. À ce jour, l'œuvre source de la planche 14 n'a pu être localisée. Ghémar n'était pas présent lors de la mort du souverain, survenue au château de Laeken, à midi moins le quart, le 10 décembre[18]. Il a dû reconstituer toute la scène au moyen de diverses photographies des personnalités présentes. Ce travail complexe explique sans doute que cette planche ne figure pas dans l'album original. Il en est de même pour la planche 14, où figurent une série de personnalités.

Malheureusement, dans les archives du Sénat, n'existe aucun document qui permettrait de déterminer comment ces « tableaux » sont arrivés au Parlement.

L'édition en album

Les Archives du Palais royal ne révèlent rien quant à l'élaboration technique de l'album, mais une lettre datée du dimanche 10 [décembre 1865] montre que les photographies sont une initiative de Ghémar et non une demande du Palais :

> Monsieur le Comte[19]. Je veux vous demander la permission et l'autorisation de me rendre demain matin au Palais pour photographier le portrait de Sa Majesté sur son lit de mort. Cette opération devrait avoir lieu avant l'embaumement[20] et j'espère que vous obtiendrez pour moi cette faveur qui du reste doit servir à l'avenir à des documents historiques demandés non seulement par les artistes du pays mais aussi par ceux des pays étrangers. En attendant l'honneur de votre réponse […].

La lettre est signée « L. Ghémar, photographe du Roi, 27 rue de l'Écuyer »[21]. Des photographies conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale de Belgique prouvent que sa requête a été acceptée[22].

[17] *L'Écho de Bruxelles* du 13 février 1866 relate la cérémonie : « Aujourd'hui a eu lieu, avec tout le cérémonial prescrit, la remise solennelle à S.M. Léopold II, de l'ordre de la jarretière, qui lui a été conféré par la Reine d'Angleterre […] ». La cérémonie a eu lieu dans la salle du Trône.

[18] Le corps sera déplacé après le décès : « Les restes de S.M. avaient été déposés dans une salle du rez-de-chaussée sur une estrade drapée de noir. Lorsque le moment est venu de faire la levée du corps, M. le chapelain Becker, qui était resté en prières près de l'estrade, a prononcé une oraison funèbre […] » (*L'Illustration*, 30 décembre 1865, p. 418).

[19] Il s'agit vraisemblablement du comte Ignace Van der Straten Ponthoz, Grand Maréchal de la Cour.

[20] Cet embaumement est mentionné par *Le Moniteur belge, Journal officiel*, 346, mardi 12 décembre 1865, p. 6359 : « Nous apprenons qu'hier, à une heure, au château de Laeken, M. Fraikin a opéré le moulage de la figure du Roi. À une heure et demie, MM. les docteurs De Roubaix et Debiefve ont procédé à l'embaumement du corps de Sa Majesté ».

[21] BRUXELLES, ARCHIVES DU PALAIS ROYAL (APR). Grand Maréchal. Léopold II. Dossier n° 89 : *Décès et funérailles du roi Léopold I^er^ (1790-1865)*.

[22] Huit photographies collées sur carton de montage (Bibliothèque royale Albert I^er^, Cabinet des Estampes, S I 1611) montrent le visage du roi sous différents angles, ainsi que le corps

7. *Joyeuse Entrée de Léopold II* (pl. 10) [Muntplein, zondag 17 december 1865]
8. *Prestation de serment de Léopold II* (pl. 12) [zondag 17 december 1865]
9. *Hommage à la garde civique* (pl. 11) [zondag 17 december 1865]
10. Te deum *à S^te^ Gudule* (pl. 13) [maandag 18 december 1865]

Behalve de portretten, ontbreekt dus de *Investiture de l'ordre de la jarretière*[17] (plaat 14). Deze plaat staat, net als plaat 4, enkel in een gedeelte van de albums en ze werden waarschijnlijk later verwezenlijkt. Tot nog toe kon het werk dat als bron diende voor plaat 14 nog niet worden gelokaliseerd. Ghémar was niet aanwezig op het moment van het overlijden van de soeverein, gestorven in het kasteel van Laken op 10 december om kwart voor twaalf[18]. Hij heeft de ganse scène gereconstrueerd met diverse foto's van aanwezige personaliteiten. Dit complexe werk verklaart waarschijnlijk waarom de plaat niet in het oorspronkelijke album voorkomt. Hetzelfde geldt voor plaat 14, waarop een reeks personaliteiten voorkomen.

Spijtig genoeg bestaat in het Archief van de Senaat geen enkel document dat toelaat te bepalen hoe deze "schilderijen" in het Parlement zijn aangekomen.

De uitgave in albumvorm

Het Archief van het Koninklijk Paleis geeft geen aanwijzingen voor wat betreft de technische opbouw van het album, maar een brief daterend van zondag 10 [december 1865] toont aan dat de foto's een initiatief van Ghémar zijn en niet op verzoek van het Paleis werden gemaakt:

> Monsieur le Comte[19]. Je veux vous demander la permission et l'autorisation de me rendre demain matin au Palais pour photographier le portrait de Sa Majesté sur son lit de mort. Cette opération devrait avoir lieu avant l'embaumement[20] et j'espère que vous obtiendrez pour moi cette faveur qui du reste doit servir à l'avenir à des documents historiques demandés non seulement par les artistes du pays mais aussi par ceux des pays étrangers. En attendant l'honneur de votre réponse […].

[17] *L'Écho de Bruxelles* van 13 februari 1866 verhaalt de ceremonie: "Aujourd'hui a eu lieu, avec tout le cérémonial prescrit, la remise solennelle à S.M. Léopold II, de l'ordre de la jarretière, qui lui a été conféré par la Reine d'Angleterre […]". De plechtigheid vond plaats in de Troonzaal.

[18] Het lichaam zal na de dood worden verplaatst: "Les restes de S.M. avaient été déposés dans une salle du rez-de-chaussée sur une estrade drapée de noir. Lorsque le moment est venu de faire la levée du corps, M. le chapelain Becker, qui était resté en prières près de l'estrade, a prononcé une oraison funèbre […]" (*L'Illustration*, 30 december 1865, p. 418).

[19] Het betreft waarschijnlijk graaf Ignace Van der Straten Ponthoz, Grootmaarschalk van het Hof.

[20] Deze balseming werd vermeld in het *Belgisch Staatsblad, Officiële krant*, 346, dinsdag 12 december 1865, p. 6359: "Nous apprenons qu'hier, à une heure, au château de Laeken, M. Fraikin a opéré le moulage de la figure du Roi. À une heure et demie, MM. les docteurs De Roubaix et Debiefve ont procédé à l'embaumement du corps de Sa Majesté".

À l'évidence, l'accord s'est étendu aux reportages des funérailles et de l'avènement et le Palais a ensuite encouragé la diffusion de l'album :

> Louis Ghémar s'était taillé une belle réputation en réalisant, en 1865, son album des funérailles de Léopold Ier et de l'avènement de Léopold II au trône. Le 4 juillet 1866, désireux de commercialiser cet album, il en soumet un exemplaire à l'intendant de la liste civile. Il en adresse également un spécimen en cadeau au jeune roi, en précisant : « c'est le désir de transmettre à la postérité un tableau aussi vrai que possible de ces grands épisodes historiques qui m'a fait entreprendre et exécuter l'album que je viens humblement offrir à votre Majesté ». Après s'être informé de l'attitude que va prendre le gouvernement et après avoir reçu l'avis favorable du roi, le chef du Cabinet remercie Ghémar et lui commande 30 exemplaires. La liste civile quant à elle en a réservé 50[23].

Il est difficile d'estimer le nombre total d'exemplaires réalisés. Sans doute plus de deux cents. La première mention d'un projet d'album figure dans *L'Écho de Bruxelles* du 28 janvier 1866 :

> À partir d'aujourd'hui, il est exposé chez MM. Ghémar frères, photographes du Roi, la première planche d'une série de photographies représentant les divers épisodes de la mort du Roi et de l'avènement de Léopold II. Chaque semaine, il sera exposé un nouveau tableau de cette série.
> Dès que les 12 photographies seront terminées, elles seront exposées dans un local qui sera désigné ultérieurement et où le public sera admis moyennant une rétribution de 50 c., perçue au bénéfice de l'Association pour secourir les pauvres honteux.
> Le nom et la réputation de l'artiste qui dirige cette publication, font augurer très-favorablement de cette œuvre essentiellement nationale.
> Les deux nouveaux portraits de Leurs Majestés font partie de cette collection.

Le rythme annoncé n'est pas respecté et c'est seulement le 9 juillet 1866 que le même journal signale que le travail est terminé :

> Funérailles de S.M. Léopold Ier, Roi des Belges, et avènement de Léopold II
> (Album photographique de MM. Ghémar frères)
> MM. Ghémar frères viennent de mettre en vente le magnifique album contenant les principaux épisodes

dans le lit. Ces photographies ont visiblement servi de modèle, mais la tête de lit a été redessinée, avec un rabattement de plan, et la toupie ornant le montant gauche a été ôtée à la retouche, pour qu'elle ne se confonde pas avec la chevelure du pasteur. Il existe en outre, dans les Collections royales, un dessin de Léopold Ier sur son lit de mort, réalisé par Louis Ghémar au Palais de Laeken le 11 décembre 1865 (cliché IRPA B197841).

[23] P.-P. DUPONT, *La photographie donne un visage à la fonction royale*, dans *Dynastie & Photographie*, Bruxelles, 2005, p. 41-42 (APR, G. 5, nº 28 : *Correspondance entre le Cabinet du Roi et le photographe Ghémar*, 1866. Lettres des 4 juillet et 19 novembre 1866).

De brief is getekend "L. Ghémar, photographe du Roi, 27 rue de l'Écuyer"[21]. Foto's bewaard in het Prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek van België bewijzen dat zijn verzoek werd ingewilligd[22]. Blijkbaar heeft het akkoord zich uitgebreid tot de reportages van de begrafenis en de troonsbestijging, en heeft het Paleis nadien de verspreiding van het album aangemoedigd:

> Louis Ghémar s'était taillé une belle réputation en réalisant, en 1865, son album des funérailles de Léopold Ier et de l'avènement de Léopold II au trône. Le 4 juillet 1866, désireux de commercialiser cet album, il en soumet un exemplaire à l'intendant de la liste civile. Il en adresse également un spécimen en cadeau au jeune roi, en précisant: « c'est le désir de transmettre à la postérité un tableau aussi vrai que possible de ces grands épisodes historiques qui m'a fait entreprendre et exécuter l'album que je viens humblement offrir à votre Majesté ». Après s'être informé de l'attitude que va prendre le gouvernement et après avoir reçu l'avis favorable du roi, le chef du Cabinet remercie Ghémar et lui commande 30 exemplaires. La liste civile quant à elle en a réservé 50[23].

Het is moeilijk om het totaal aantal gemaakte albums te schatten. Waarschijnlijk meer dan tweehonderd. De eerste vermelding van een project voor een album komt voor in *L'Écho de Bruxelles* van 28 januari 1866:

> À partir d'aujourd'hui, il est exposé chez MM. Ghémar frères, photographes du Roi, la première planche d'une série de photographies représentant les divers épisodes de la mort du Roi et de l'avènement de Léopold II. Chaque semaine, il sera exposé un nouveau tableau de cette série.
> Dès que les 12 photographies seront terminées, elles seront exposées dans un local qui sera désigné ultérieurement et où le public sera admis moyennant une rétribution de 50 c., perçue au bénéfice de l'Association pour secourir les pauvres honteux.
> Le nom et la réputation de l'artiste qui dirige cette publication, font augurer très-favorablement de cette œuvre essentiellement nationale.
> Les deux nouveaux portraits de Leurs Majestés font partie de cette collection.

[21] BRUSSEL, ARCHIEF VAN HET KONINKLIJK PALEIS (AKP). Grootmaarschalk. Leopold II. Dossier nr. 89: *Décès et funérailles du roi Léopold Ier (1790-1865)*.

[22] Acht foto's op montagekarton gekleefd (Koninklijke Bibliotheek Albert I, Prentenkabinet, SI 1611) tonen het gezicht van de koning vanuit verschillende invalshoeken gezien, net als het lichaam in het bed. Deze foto's hebben klaarblijkelijk als model gediend maar het hoofdeinde van het bed werd hertekend met omklapping van het plan en het element dat de linkerstijl tooide, werd bij de retouche verwijderd om niet met het haar van de priester te worden verward. Er bestaat bovendien in de Koninklijke verzamelingen een tekening van Leopold I op zijn sterfbed uitgevoerd door Louis Ghémar in het Paleis van Laken op 11 december 1865 (cliché KIK B197841).

[23] P.-P. DUPONT, *De fotografie geeft aan het ambt van koning een gezicht*, dans *Dynastie & Fotografie*, Brussel, 2005, p. 41-42 (AKP, G. 5, nr. 28: *Correspondance entre le Cabinet du Roi et le photographe Ghémar*, 1866. Brieven van 4 juli en 19 november 1866).

des funérailles de Léopold I^er^ et de l'avènement de son successeur. Cette remarquable collection est à la fois une œuvre d'art et un précieux document historique. Si la photographie est par elle-même un procédé mécanique, il est aisé de voir combien, entre les mains d'un véritable artiste, elle peut acquérir de charme et d'individualité. Le choix des sujets, l'art de grouper les personnages, de représenter de grands ensembles en sacrifiant les détails secondaires, constituent des qualités d'un ordre tout à fait spécial, qui ont depuis longtemps valu à M. Ghémar une place hors ligne parmi nos photographes. Rien de plus intéressant que l'album que nous avons en ce moment sous les yeux. Il se compose de douze planches de grand format. Les trois premières représentent les portraits de Léopold I^er^ et de LL.MM. le Roi et la Reine.
La ressemblance est parfaite. Viennent ensuite, par ordre de dates, les diverses cérémonies : La translation du corps de Léopold I^er^ de Laeken à Bruxelles ; l'exposition du corps de S.M. au palais de Bruxelles ; le cortège funèbre à l'entrée de la rue Royale ; son arrivée à Laeken ; l'oraison funèbre ; l'entrée solennelle de Léopold II place de la Monnaie ; la prestation de serment ; la revue des troupes, vue prise du balcon du Palais, et enfin la réception du Roi par les évêques sur l'escalier de Sainte-Gudule. Les neuf planches sont de vrais tableaux d'histoire ; chaque scène de ce double épisode des 16 et 17 décembre est représentée de façon à donner au spectateur une idée exacte de l'ensemble et des détails, et ceux qui ont assisté à ces instants mémorables, retrouveront dans les planches de M. Ghémar, en même temps que la reproduction mathématiquement exacte des grandes lignes, le vrai caractère de chaque manifestation.
On peut passer plusieurs heures à étudier ces planches qui rappellent à chacun quelque souvenir émouvant de ces patriotiques journées. On y retrouve des physionomies populaires, un sentiment de la réalité qui n'est pas cependant le réalisme brutal, en ce sens que la reproduction mécanique est toujours relevée par la touche habile de l'artiste. La perfection de ces planches, d'un format très commode, provient de ce qu'elles ont été réduites d'après des épreuves beaucoup plus grandes retouchées avec soin, et de la sorte on a pu, dans un cadre fort restreint, éviter toute confusion. Quel précieux élément la photographie ainsi comprise, apporte à l'archéologie et à l'histoire ! Décrire l'album de M. Ghémar, ce serait refaire le récit des journées dont il a perpétué le souvenir. Nous n'aborderons pas cette tâche, nous nous bornerons à constater de nouveau la perfection de ce beau travail, et à lui souhaiter le succès qu'il mérite, succès qui d'ailleurs ne peut être douteux et se fera tout seul. L'unique service que l'on puisse rendre à cette publication, c'est de l'annoncer. Tous ceux qui l'auront vue voudront la posséder.

Une semaine plus tard, un important article est publié dans le *Journal de Gand*, le 17 juillet 1866. L'auteur de cet article est Gustave De Vylder, qui n'est pas n'importe quel journaliste. Il pratique lui-même la photographie depuis quatre ans et jouera un rôle très important dans l'histoire de la photographie belge[24]. Son texte

[24] Gustave De Vylder (Gand, 23 avril 1824 - Gand, 15 novembre 1895). Ingénieur diplômé en 1847 de l'École des Ponts et Chaussées de l'Université de Gand. Professeur en 1861

Het aangekondigde ritme wordt niet nageleefd en het is pas op 9 juli 1866 dat dezelfde krant meedeelt dat het werk voltooid is:

> Funérailles de S.M. Léopold I^er^, Roi des Belges, et avènement de Léopold II (Album photographique de MM. Ghémar frères)
> MM. Ghémar frères viennent de mettre en vente le magnifique album contenant les principaux épisodes des funérailles de Léopold I^er^ et de l'avènement de son successeur. Cette remarquable collection est à la fois une œuvre d'art et un précieux document historique. Si la photographie est par elle-même un procédé mécanique, il est aisé de voir combien, entre les mains d'un véritable artiste, elle peut acquérir de charme et d'individualité. Le choix des sujets, l'art de grouper les personnages, de représenter de grands ensembles en sacrifiant les détails secondaires, constituent des qualités d'un ordre tout à fait spécial, qui ont depuis longtemps valu à M. Ghémar une place hors ligne parmi nos photographes. Rien de plus intéressant que l'album que nous avons en ce moment sous les yeux. Il se compose de douze planches de grand format. Les trois premières représentent les portraits de Léopold I^er^ et de LL.MM. le Roi et la Reine.
> La ressemblance est parfaite. Viennent ensuite, par ordre de dates, les diverses cérémonies: la translation du corps de Léopold I^er^ de Laeken à Bruxelles; l'exposition du corps de S.M. au palais de Bruxelles; le cortège funèbre à l'entrée de la rue Royale; son arrivée à Laeken ; l'oraison funèbre ; l'entrée solennelle de Léopold II place de la Monnaie ; la prestation de serment ; la revue des troupes, vue prise du balcon du Palais, et enfin la réception du Roi par les évêques sur l'escalier de Sainte-Gudule. Les neuf planches sont de vrais tableaux d'histoire ; chaque scène de ce double épisode des 16 et 17 décembre est représentée de façon à donner au spectateur une idée exacte de l'ensemble et des détails, et ceux qui ont assisté à ces instants mémorables, retrouveront dans les planches de M. Ghémar, en même temps que la reproduction mathématiquement exacte des grandes lignes, le vrai caractère de chaque manifestation.
> On peut passer plusieurs heures à étudier ces planches qui rappellent à chacun quelque souvenir émouvant de ces patriotiques journées. On y retrouve des physionomies populaires, un sentiment de la réalité qui n'est pas cependant le réalisme brutal, en ce sens que la reproduction mécanique est toujours relevée par la touche habile de l'artiste. La perfection de ces planches, d'un format très commode, provient de ce qu'elles ont été réduites d'après des épreuves beaucoup plus grandes retouchées avec soin, et de la sorte on a pu, dans un cadre fort restreint, éviter toute confusion. Quel précieux élément la photographie ainsi comprise, apporte à l'archéologie et à l'histoire ! Décrire l'album de M. Ghémar, ce serait refaire le récit des journées dont il a perpétué le souvenir. Nous n'aborderons pas cette tâche, nous nous bornerons à constater de nouveau la perfection de ce beau travail, et à lui souhaiter le succès qu'il mérite, succès qui d'ailleurs ne peut être douteux et se fera tout seul. L'unique service que l'on puisse rendre à cette publication, c'est de l'annoncer. Tous ceux qui l'auront vue voudront la posséder.

Een week later wordt een belangrijk artikel gepubliceerd in de *Journal de Gand* op 17 juli 1866. De

expose de manière humoristique la difficulté de la gravure d'interprétation. Il termine curieusement en laissant planer un doute sur la manière dont Ghémar a œuvré pour réaliser son album, bien que celle-ci ait été dévoilée une semaine plus tôt.

> L'Album Ghémar.
> Nous avons sous les yeux le splendide album photographique que viennent de publier MM. Ghémar, les habiles artistes bruxellois, et qui renferme les principaux épisodes des funérailles du feu Roi et de l'avènement de Léopold II.
> Et tout d'abord, rendons un hommage mérité à la pensée patriotique qui a porté MM. Ghémar à édifier, sous une forme heureuse, ce souvenir précieux et fidèle d'événements solennels qui ne doivent pas tomber dans l'oubli, événements qui ont marqué la fin d'un règne mémorable, appartenant déjà à l'histoire, événements qui ont inauguré un règne nouveau, sous les auspices les plus brillants, la sympathie des peuples libres, la politique honnête et constitutionnelle du jeune souverain, et l'amour sincère du peuple belge pour ses institutions et la dynastie qu'il s'est donnée.
> MM. Ghémar ont compris que pour que l'œuvre entreprise eût de la portée et de l'avenir, la portée réelle et considérable qu'elle devait avoir comme œuvre patriotique, elle devait réunir des conditions essentielles de forme et de valeur artistique ; les épisodes choisis devaient avoir un caractère éminemment solennel pour frapper et émouvoir ; les scènes à représenter devaient avoir en quelque sorte un cachet spécial, éveillant dans le peuple, à quelque rang qu'il appartînt, tout à la fois l'amour, le respect pour les personnes et le principe de la royauté constitutionnelle, et l'immense gravité des actes solennels que la loi belge impose à ses souverains. En un mot, il fallait émouvoir, d'une émotion grave et patriotique : il est incontestable que sous ce rapport, les artistes ont pleinement réussi.
> Que dire de la valeur artistique de l'album ? Il fallait réellement l'intervention de la photographie, pour arriver à produire des tableaux sérieux, vrais et à la portée de toutes les fortunes. Depuis l'avènement de Léopold II, la lithographie a fourni bien des portraits, bien des tableaux de… genre ! Mais quels tableaux et quels portraits !… Ces tableaux ont la prétention de reproduire les scènes les plus solennelles, et cependant qui peut, en les regardant, s'empêcher de rire, et bien rire ? Insensiblement, sans s'en douter, on est tenté d'attacher à la scène même, le ridicule qui ne doit frapper que la manière dont elle est représentée. C'est là un danger, un véritable danger pour le public en général, un danger

à l'École industrielle de Gand où il organise en 1862 un cours public de photographie, qu'il donne pendant trente-deux ans. C'est, selon le *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, le premier cours officiel d'Europe. Il est membre du jury de l'Exposition universelle de Paris en 1867. À partir de 1870, il est rédacteur de la *Revue photographique* dans le *Bulletin du Musée de l'Industrie*. En 1871, il est membre de la Commission organisatrice de l'Exposition universelle de Londres. Il est nommé en 1887 directeur de la nouvelle École industrielle. Membre fondateur de l'Association belge de Photographie, dont il est un des artisans de la naissance. Il est entré à la Société française de Photographie en 1864 et en est membre d'honneur (*Directory*, p. 144).

auteur van dit artikel is Gustave De Vylder die niet om het even welke journalist is. Hij is zelf fotograaf sinds vier jaar en zal een belangrijke rol spelen in de geschiedenis van de Belgische fotografie[24]. Zijn tekst legt op humoristische wijze de moeilijkheid uit van de interpretatie van de gravure. Eigenaardig genoeg laat hij op het einde twijfel bestaan over de manier die Ghémar heeft aangewend om zijn album te verwezenlijken, alhoewel die een week vroeger onthuld werd.

> L'Album Ghémar.
> Nous avons sous les yeux le splendide album photographique que viennent de publier MM. Ghémar, les habiles artistes bruxellois, et qui renferme les principaux épisodes des funérailles du feu Roi et de l'avènement de Léopold II.
> Et tout d'abord, rendons un hommage mérité à la pensée patriotique qui a porté MM. Ghémar à édifier, sous une forme heureuse, ce souvenir précieux et fidèle d'événements solennels qui ne doivent pas tomber dans l'oubli, événements qui ont marqué la fin d'un règne mémorable, appartenant déjà à l'histoire, événements qui ont inauguré un règne nouveau, sous les auspices les plus brillants, la sympathie des peuples libres, la politique honnête et constitutionnelle du jeune souverain, et l'amour sincère du peuple belge pour ses institutions et la dynastie qu'il s'est donnée.
> MM. Ghémar ont compris que pour que l'œuvre entreprise eût de la portée et de l'avenir, la portée réelle et considérable qu'elle devait avoir comme œuvre patriotique, elle devait réunir des conditions essentielles de forme et de valeur artistique; les épisodes choisis devaient avoir un caractère éminemment solennel pour frapper et émouvoir; les scènes à représenter devaient avoir en quelque sorte un cachet spécial, éveillant dans le peuple, à quelque rang qu'il appartînt, tout à la fois l'amour, le respect pour les personnes et le principe de la royauté constitutionnelle, et l'immense gravité des actes solennels que la loi belge impose à ses souverains. En un mot, il fallait émouvoir, d'une émotion grave et patriotique: il est incontestable que sous ce rapport, les artistes ont pleinement réussi.
> Que dire de la valeur artistique de l'album? Il fallait réellement l'intervention de la photographie, pour arriver à produire des tableaux sérieux, vrais et à la portée de toutes les fortunes. Depuis l'avènement de Léopold II, la lithographie a fourni bien des portraits,

[24] Gustave De Vylder (Gent, 23 april 1824 - Gent, 15 november 1895). Ingenieur gediplomeerd in 1847 van de School voor Bruggen en Wegen van de Universiteit van Gent. Professor in 1861 aan de Industriële school in Gent waar hij in 1862 een publieke cursus voor fotografie organiseert die hij gedurende tweeëndertig jaar zal geven. Volgens het *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, is dit de eerste officiële cursus in Europa. Hij is lid van de jury van de Universele Tentoonstelling in Parijs in 1867. Vanaf 1870 is hij redacteur van de *Revue photographique* in het *Bulletin du Musée de l'Industrie*. In 1871, is hij lid van de Comissie voor de organisatie van de Universele tentoonstelling in Londen. In 1887 wordt hij tot directeur van de nieuwe Industriële school benoemd. Medeoprichter van de Association belge de Photographie, waarvan hij al lid is sinds de stichting. In 1864 treedt hij toe tot de Société française de Photographie en is er erelid van (*Directory*, p. 144).

contre lequel on ne peut trop réagir. Qu'on représente une kermesse de village, une scène d'intérieur, sous une forme triviale, grotesque, ridicule, qui fait arriver le rire avant la réflexion, c'est là un mal et un très grand mal, qui porte tôt ou tard des fruits malsains.

Et les portraits ! Il en est qui représentent aussi bien le Roi et la Reine que le grand Turc et la Reine Pomaré[25] ; il n'y a que le costume qui les distingue. D'autres nous donnent, sous prétexte de famille royale, des personnages tellement laids et impossibles, que nous devrions rougir de les avoir pour souverains, et de les aimer. Au reste, la bibliothèque et la gravure sur bois, ordinaire et courante (entendons-nous bien, nous parlons de la gravure courante), elles n'en font jamais d'autres. À l'époque du Congrès social tenu à Gand, il y a quelques années, le portrait photographique de grande dimension de M. de Kerchove, bourgmestre, fut demandé par un journal illustré allemand. Celui-ci reproduisit le portrait de manière à rendre M. de Kerchove tout-à-fait méconnaissable aux yeux de ses meilleurs amis et des siens.

Il n'y a guère que l'Illustrated London News, qui donne [de] véritables œuvres d'art en fait de gravure sur bois. Le Monde illustré et l'Illustration de Paris, ne se moquent que trop souvent de leurs lecteurs, avec leurs gravures fantaisistes. Nous ne dirons rien du Journal illustré, qui a trouvé le moyen de représenter des scènes historiques, ou tout au moins publiques, qui n'ont jamais eu lieu, ce qui est très fort. Mais pour ne pas sortir du sujet qui nous occupe, nous rappellerons aux lecteurs belges, la manière au moins étrange dont ces journaux européens ont rendu compte des événements de décembre dernier. Tous ceux qui ont assisté à ces solennités émouvantes, ont dû faire preuve d'une extrême complaisance, pour les reconnaître dans les gravures de ces journaux. La plus remarquable de toutes est sans contredit celle qui montre le char funèbre. Nous aimons à croire qu'un croquis de ce monument a été fourni au graveur ; mais ce croquis n'a donné probablement que le char seul et encore par à peu près ; le graveur sachant bien que de nos jours un char est d'ordinaire traîné par des chevaux, a mis des chevaux dans son dessin ; les cordons du poêle sont d'habitude tenus par des personnages importants, il y a mis des personnages à habits brodés. Mais quand le dessin a été terminé, il s'est trouvé que les chevaux étaient attelés au derrière du char… voyez la position du crêpe qui couvrait le manteau royal. Ah bah ! c'était assez bon pour ces Chinois de Belges !… Et voilà comment on dessine l'histoire… en France !

Comparez maintenant ces dessins aux magnifiques photographies de l'Album Ghémar ! Quelle différence ! Et comme celles-ci frappent par la fidélité, la couleur et le goût artistique. […] Dans ces tableaux on ne peut qu'admirer la fidélité avec laquelle tout est reproduit ; et quoique les dimensions, du reste très remarquables, soient assez restreintes, on peut retrouver sans peine les portraits frappants de ressemblance, des divers personnages qui occupent la scène : les fils du Roi, les princes étrangers, le Roi de Portugal, les fils de la Reine d'Angleterre, les ministres Vandenpeereboom, Bara, Rogier, Frère, Vanderstichelen, les officiers de la maison royale, les chapelains et particulièrement le

[25] Pomaré IV Vahiné, reine de Tahiti de 1827 à sa mort en 1877.

bien des tableaux de… genre ! Mais quels tableaux et quels portraits !… Ces tableaux ont la prétention de reproduire les scènes les plus solennelles, et cependant qui peut, en les regardant, s'empêcher de rire, et bien rire ? Insensiblement, sans s'en douter, on est tenté d'attacher à la scène même, le ridicule qui ne doit frapper que la manière dont elle est représentée. C'est là un danger, un véritable danger pour le public en général, un danger contre lequel on ne peut trop réagir. Qu'on représente une kermesse de village, une scène d'intérieur, sous une forme triviale, grotesque, ridicule, qui fait arriver le rire avant la réflexion, c'est là un mal et un très grand mal, qui porte tôt ou tard des fruits malsains.

Et les portraits ! Il en est qui représentent aussi bien le Roi et la Reine que le grand Turc et la Reine Pomaré[25] ; il n'y a que le costume qui les distingue. D'autres nous donnent, sous prétexte de famille royale, des personnages tellement laids et impossibles, que nous devrions rougir de les avoir pour souverains, et de les aimer. Au reste, la bibliothèque et la gravure sur bois, ordinaire et courante (entendons-nous bien, nous parlons de la gravure courante), elles n'en font jamais d'autres. À l'époque du Congrès social tenu à Gand, il y a quelques années, le portrait photographique de grande dimension de M. de Kerchove, bourgmestre, fut demandé par un journal illustré allemand. Celui-ci reproduisit le portrait de manière à rendre M. de Kerchove tout-à-fait méconnaissable aux yeux de ses meilleurs amis et des siens.

Il n'y a guère que l'Illustrated London News, qui donne de véritables œuvres d'art en fait de gravure sur bois. Le Monde illustré et l'Illustration de Paris, ne se moquent que trop souvent de leurs lecteurs, avec leurs gravures fantaisistes. Nous ne dirons rien du Journal illustré, qui a trouvé le moyen de représenter des scènes historiques, ou tout au moins publiques, qui n'ont jamais eu lieu, ce qui est très fort. Mais pour ne pas sortir du sujet qui nous occupe, nous rappellerons aux lecteurs belges, la manière au moins étrange dont ces journaux européens ont rendu compte des événements de décembre dernier. Tous ceux qui ont assisté à ces solennités émouvantes, ont dû faire preuve d'une extrême complaisance, pour les reconnaître dans les gravures de ces journaux. La plus remarquable de toutes est sans contredit celle qui montre le char funèbre. Nous aimons à croire qu'un croquis de ce monument a été fourni au graveur ; mais ce croquis n'a donné probablement que le char seul et encore par à peu près ; le graveur sachant bien que de nos jours un char est d'ordinaire traîné par des chevaux, a mis des chevaux dans son dessin ; les cordons du poêle sont d'habitude tenus par des personnages importants, il y a mis des personnages à habits brodés. Mais quand le dessin a été terminé, il s'est trouvé que les chevaux étaient attelés au derrière du char… voyez la position du crêpe qui couvrait le manteau royal. Ah bah ! c'était assez bon pour ces Chinois de Belges !… Et voilà comment on dessine l'histoire… en France !

Comparez maintenant ces dessins aux magnifiques photographies de l'Album Ghémar ! Quelle différence ! Et comme celles-ci frappent par la fidélité, la couleur et le goût artistique. […] Dans ces tableaux on ne peut qu'admirer la fidélité avec laquelle tout est reproduit ;

[25] Pomaré IV Vahiné, koningin van Tahiti van 1827 tot haar dood in 1877.

Rév. Becker, etc. Toutes ces scènes sont traitées dans une teinte noire qui ajoute encore à la solennité du sujet.

L'opposition de couleur se manifeste immédiatement dans les scènes suivantes qui se rapportent à l'avènement du Roi. Celles-ci sont inondées de lumière de vie. Elles donnent : l'entrée du Roi et son arrivée à la place de la Monnaie, au milieu d'une pluie de fleurs ; la prestation du serment constitutionnel ; la réception du Roi à l'église Ste-Gudule, et enfin le défilé de la garde civique du pays. Dans tous ces tableaux, la scène est choisie avec un discernement et un sentiment artistique remarquable à tous égards et qui constituent une des grandes qualités de l'œuvre.

Il nous resterait à indiquer les moyens employés par MM. Ghémar pour arriver à produire ces importantes photographies. Nous ne serons pas assez indiscret pour le faire : nous laissons ce malin plaisir à d'autres.

Nous croyons avoir constaté la valeur artistique et photographique de l'album, l'intérêt qu'éveille la représentation si fidèle des diverses scènes, les soins merveilleux que les auteurs ont apportés à l'exécution de leur œuvre patriotique. Que faut-il de plus pour appeler l'attention sur cet ouvrage et contribuer à en assurer la vogue méritée.

Gand, le 13 juillet 1866. G. De Vylder.

Ces descriptions et ces critiques élogieuses dans deux des plus importants journaux belges allaient permettre à Ghémar frères d'assurer la distribution de leur album. Dans la foulée, désireux d'exploiter toutes les possibilités commerciales de la carte de visite[26], ils allaient aussi imprimer leurs planches sous ce petit format (fig. 2), fournissant ainsi aux personnes de revenus plus modestes l'opportunité d'acquérir un souvenir des événements.

[26] Principalement utilisée pour le portrait, la carte de visite (photographie d'environ 9 × 6 cm collée sur carton de 10,8 × 6,3 cm) était aussi utilisée pour des reproductions de peintures. Il n'est donc pas étonnant de trouver la *Joconde* au milieu des portraits dans les albums de famille.

(© W. Vandevelde)

2. Carte de visite reproduisant la planche 7 de l'album Ghémar. Collection Wilfried Vandevelde, Bonheiden.
Visitekaart die plaat 7 uit het album Ghémar weergeeft. Verzameling Wilfried Vandevelde, Bonheiden.

et quoique les dimensions, du reste très remarquables, soient assez restreintes, on peut retrouver sans peine les portraits frappants de ressemblance, des divers personnages qui occupent la scène: les fils du Roi, les princes étrangers, le Roi de Portugal, les fils de la Reine d'Angleterre, les ministres Vandenpeereboom, Bara, Rogier, Frère, Vanderstichelen, les officiers de la maison royale, les chapelains et particulièrement le Rév. Becker, etc. Toutes ces scènes sont traitées dans une teinte noire qui ajoute encore à la solennité du sujet.

L'opposition de couleur se manifeste immédiatement dans les scènes suivantes qui se rapportent à l'avènement du Roi. Celles-ci sont inondées de lumière de vie. Elles donnent: l'entrée du Roi et son arrivée à la place de la Monnaie, au milieu d'une pluie de fleurs; la prestation du serment constitutionnel; la réception du Roi à l'église Ste-Gudule, et enfin le défilé de la garde civique du pays. Dans tous ces tableaux, la scène est choisie avec un discernement et un sentiment artistique remarquable à tous égards et qui constituent une des grandes qualités de l'œuvre.

Il nous resterait à indiquer les moyens employés par MM. Ghémar pour arriver à produire ces importantes photographies. Nous ne serons pas assez indiscret pour le faire: nous laissons ce malin plaisir à d'autres.

Nous croyons avoir constaté la valeur artistique et photographique de l'album, l'intérêt qu'éveille la représentation si fidèle des diverses scènes, les soins merveilleux que les auteurs ont apportés à l'exécution de leur œuvre patriotique. Que faut-il de plus pour appeler l'attention sur cet ouvrage et contribuer à en assurer la vogue méritée.

Gand, le 13 juillet 1866. G. De Vylder.

Deze beschrijvingen en deze lovende kritiek in twee van de belangrijkste Belgische kranten gingen voor de verspreiding van het album van de gebroeders Ghémar zorgen. In het verlengde daarvan gingen ze, vanuit het verlangen alle commerciële mogelijkheden van het visitekaartje te benutten, ook in dit klein formaat hun platen te laten drukken (fig. 2)[26]. Op die manier boden ze aan personen met een meer bescheiden inkomen de mogelijkheid om een aandenken aan deze gebeurtenissen te verwerven.

Een concurrerend album: het album Géruzet

In de loop van het jaar 1866, op onbepaalde datum, verschijnt het album *Funérailles de S.M. Léopold-Georges-Chrétien-Frédéric de Saxe-Cobourg, duc de Saxe, premier Roi des Belges*, Bruxelles, Jules Géruzet, Éditeur, Longue Rue de l'Écuyer, 27 bis, 1866. Het is een in-folio van tweeëntwintig bladzijden met buitentekstplaten.

Na een dedicatie waarin Géruzet eraan herinnert dat hij in 1850 dezelfde tol heeft betaald aan de manen van een welgeliefde Koningin[27], becommentarieert een lange tekst de verschillende episodes van de begrafenis.

[26] Hoofdzakelijk gebruikt voor het portret, werd het visitekaartje (foto van ongeveer 9 × 6 cm op karton van 10,8 × 6,3 cm gekleefd) ook gebruikt voor reproducties van schilderijen. Het is dus niet verwonderlijk dat de *Mona Lisa* te midden van portretten in de familiealbums voorkomt.

[27] *Funérailles de S.A.R. Louise-Marie-Thérèse-Caroline-Isabelle, Princesse d'Orléans, Reine des Belges*, Bruxelles, Jules Géruzet Éditeur, rue Longue de l'Écuyer, 27 bis, 1850.

Un album concurrent : l'album Géruzet

Dans le courant de l'année 1866, à une date indéterminée, paraît l'album *Funérailles de S.M. Léopold-Georges-Chrétien-Frédéric de Saxe-Cobourg, duc de Saxe, premier Roi des Belges*, Bruxelles, Jules Géruzet, Éditeur, Longue Rue de l'Écuyer, 27 bis, 1866. C'est un in-folio de vingt-deux pages comprenant des planches hors texte.

Après une dédicace, où Géruzet rappelle qu'il a payé le même tribut en 1850 aux mânes d'une Reine bien-aimée[27], un long texte commente les différents épisodes des funérailles.

Outre un frontispice (portrait de Léopold Ier sans nom de dessinateur lithographe, avec la mention « Bruxelles J. Géruzet éditeur », et une chromolithographie beige, jaune rouge et dorée : *Écusson funèbre de Sa Majesté Léopold Ier tel qu'il était placé dans le temple provisoire à Laeken (16 décembre 1865). Bruxelles, Jules Géruzet Editeur – Imp. Simonau et Toovey*, l'album est illustré de cinq lithographies de De Doncker[28], mesurant 24 × 35 cm.

1. *Signature de l'acte de décès de Sa Majesté Léopold Ier au Palais de Laeken*
2. *Translation du corps de Sa Majesté Léopold Ier du château de Laeken au Palais de Bruxelles (12 Décembre 1865, 10 heures du soir.)* « Dedoncker del. et lith. / Imp. Simonau & Toovey »
3. *Exposition du corps de Sa Majesté au Palais de Bruxelles (du 12* [sic] *au 16 Décembre 1865)*
4. *Cortège funèbre de Sa Majesté Léopold Ier, Roi des Belges. 16 décembre 1865. (Bruxelles à Laeken.)* « Dedoncker del. et lith. / Imp. Simonau & Toovey / Bruxelles, Jules Géruzet, Éditeur »
5. *Cérémonie religieuse à Laeken*

Géruzet

Né à Paris le 31 mars 1817, Jules Géruzet est mentionné comme libraire à Bruxelles en 1838. Éditeur d'estampes, il diffuse aussi bien les productions

Behalve met een frontispies (portret van Leopold I zonder naam van de lithograaf, met vermelding "Bruxelles J. Géruzet éditeur" en een beige, geel-rode en vergulde chromolithografie: *Écusson funèbre de Sa Majesté Léopold Ier tel qu'il était placé dans le temple provisoire à Laeken (16 décembre 1865). Bruxelles, Jules Géruzet Editeur – Imp. Simonau et Toovey*, is het album geïllustreerd met vijf lithografieën van De Doncker[28] die 24 × 35 cm meten.

1. *Signature de l'acte de décès de Sa Majesté Léopold Ier au Palais de Laeken*
2. *Translation du corps de Sa Majesté Léopold Ier du château de Laeken au Palais de Bruxelles (12 Décembre 1865, 10 heures du soir.)* « Dedoncker del. et lith. / Imp. Simonau & Toovey »
3. *Exposition du corps de Sa Majesté au Palais de Bruxelles (du 12* [sic] *au 16 Décembre 1865)*
4. *Cortège funèbre de Sa Majesté Léopold Ier, Roi des Belges. 16 Décembre 1865. (Bruxelles à Laeken.)* « Dedoncker del. et lith. / Imp. Simonau & Toovey / Bruxelles, Jules Géruzet, Éditeur »
5. *Cérémonie religieuse à Laeken*

Géruzet

Op 31 maart 1817 in Parijs geboren, wordt Géruzet in 1838 in Brussel als boekhandelaar vermeld. Als prentenuitgever verspreidt hij zowel nationale producties als prenten van Frankrijk en Engeland[29]. In het begin van de jaren 1840 verkoopt hij ook beeldjes: hij verspreidt een portret van Félicité de Lamennais[30], karikaturale beeldjes gemaakt door Dantan[31], andere met de gelaatstrekken van de personages van de *Mystères de Paris* van Eugène Sue[32]. Hij maakt zelf afgietsels en ornamenten in pleister. In 1839 verkoopt hij het boekje *Description pratique et historique du Daguerréotype* van Daguerre (reclame in *L'Observateur*, 29 september 1839)[33]. Hetzelfde jaar verspreidt

[27] *Funérailles de S.A.R. Louise-Marie-Thérèse-Caroline-Isabelle, Princesse d'Orléans, Reine des Belges*, Bruxelles, Jules Géruzet Éditeur, rue Longue de l'Écuyer, 27 bis, 1850.

[28] Il s'agit de Victor De Doncker (Bruxelles, 19 mai 1827 - Ixelles, 23 juin 1881). Lithographe belge. Dessinateur et graveur, élève du xylographe Éd. Vermorcken. Collaborateur du périodique *Het Volksmuseum*. À partir de 1849, il est actif comme lithographe pour des éditeurs étrangers (U. RÖMER, notice dans *Saur Allegemeines Künstlerlexikon*, 28, 2001, p. 520). Il dessine six lithographies pour la *Biographie générale des Belges morts ou vivants*, publiée en 1850 à Bruxelles par G. Deroovers. Les planches sont imprimées par l'« Imprimerie des Beaux-Arts ». L'une d'elle est consacrée à Léopold Ier : *1831. La députation du Congrès national offrant la couronne de Belgique au Prince Léopold de Saxe-Cobourg*. C'est déjà De Doncker qui a illustré l'album des funérailles de la Reine.

[28] Het betreft Victor De Doncker (Brussel, 19 mai 1827 - Elsene, 23 juni 1881). Belgisch lithograaf. Tekenaar en graveur, leerling van de houtsnijder Éd. Vermorcken. Medewerker van het tijdschrift *Het Volksmuseum*. Vanaf 1849 is hij actief als lithograaf voor buitenlandse uitgevers (U. RÖMER, notitie in *Saur Allegemeines Künstlerlexikon*, 28, 2001, p. 520). Hij tekent zes lithografieën voor de *Biographie générale des Belges morts ou vivants*, gepubliceerd in 1850 in Brussel door G. Deroovers. De platen werden gedrukt door de "Imprimerie des Beaux-Arts". Eén ervan is aan Leopold I gewijd: *1831. La députation du Congrès national offrant la couronne de Belgique au Prince Léopold de Saxe-Cobourg*. Het is al De Doncker die het begrafenisalbum van de Koningin heeft geïllustreerd.

[29] *L'Indépendance belge*, 31 oktober 1847.

[30] *Le Courrier belge*, 27 februari 1840.

[31] Jean-Pierre Dantan (Parijs, 1800 - Baden-Baden, 1869). « Le libraire Jules Géruzet vient de faire paraître deux délicieuses charges, celles de deux artistes que nous avons vus dernièrement à Bruxelles, Rubini et Levassor. Ces deux jolies statuettes sont dues à la main habile de Dantan Jeune, qui sait saisir si heureusement le côté comique des types sans nuire à la ressemblance des personnes qu'il veut caricaturer » (*Le Courrier belge*, 5 september 1841).

[32] *L'Indépendance belge*, 2, 6, 8, 10 en 12 augustus 1844.

[33] *Directory*, p. 182-184.

nationales que les estampes de France et d'Angleterre[29]. Au début des années 1840, il est aussi marchand de statuettes : il diffuse un portrait de Félicité de Lamennais[30], des statuettes caricaturales dues à Dantan[31], d'autres à l'effigie des personnages des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue[32]. Il réalise lui-même des moulages et ornements en plâtre. En 1839, il vend le livret *Description pratique et historique du Daguerréotype* par Daguerre (publicité dans *L'Observateur*, 29 septembre 1839)[33]. La même année, il diffuse l'édition originale du *Charivari*, avec supplément consacré aux beaux-arts, aux théâtres et à la littérature de la Belgique[34]. Il édite des lithographies au cours des années 1840 et 1850 et est surtout célèbre pour avoir publié *La Belgique industrielle. Vues des établissements industriels de la Belgique*, deux volumes in-folio, contenant deux cents planches en plusieurs teintes, qui paraissent de 1852 à 1854. Il édite *Cérémonies et fêtes qui ont eu lieu à Bruxelles du 21 au 23 juillet 1856 à l'occasion du 25e anniversaire de l'inauguration de S.M. le roi Léopold Ier*, Bruxelles, Géruzet, 1856. Les lithographies, d'Adrien Canelle notamment, sont imprimées par Simonau & Toovey. Il vend aussi des photographies, puis se lance lui-même dans la photographie (réalisation et vente) en 1856 et devient rapidement un des ateliers majeurs de Bruxelles. Comme son concurrent Ghémar, il photographie *Le Géant* de Nadar lors de son ascension à Bruxelles, au Jardin botanique, en 1864. C'est sans doute peu de temps après la réalisation de l'album des funérailles de Léopold Ier que Géruzet transmet son affaire à ses deux fils. La remise est annoncée par *L'Écho de Bruxelles* du 10 mai 1866. Il meurt à Bruxelles le 4 décembre 1874.

Les gravures de L'Illustration

Une lettre conservée aux Archives du Palais royal, à Bruxelles, datée du 10 décembre 1865 et signée « Le Secrétaire Général du Ministère de l'Intérieur, Éd. Servais », avec en-tête du « Ministère de l'Intérieur, Lieutenant Général », est adressée à « Monsieur le Lieutenant général Lahure au Palais de Laeken » :

> Monsieur le Lieutenant général, M. Geruzet, chargé de faire reproduction par le dessin, des diverses scènes de la mort du Roi, pour l'Illustration française désire obtenir l'autorisation d'être introduit dans la Chambre mortuaire de S.M. et me prie de lui donner quelques

hij de originele uitgave van de *Charivari*, met een toevoegsel gewijd aan de schone kunsten, het theater en de literatuur van België[34]. Hij geeft lithografieën uit in de loop van de jaren 1840 en 1850 en is vooral bekend voor de publicatie van *La Belgique industrielle. Vue des établissements industriels de la Belgique*, twee in folio volumes, die tweehonderd platen in meerdere tinten omvatten en die tussen 1852 en 1854 verschenen. Hij is uitgever van de *Cérémonies et fêtes qui ont eu lieu à Bruxelles du 21 au 23 juillet 1856 à l'occasion du 25e anniversaire de l'inauguration de S.M. le roi Léopold Ier*, Bruxelles, Géruzet, 1856. De lithografieën, van Adrien Canelle met name, werden gedrukt bij Simonau & Toovey. Hij verkoopt ook foto's en wordt zelf fotograaf (verwezenlijking en verkoop) in 1856; al snel wordt het één van de belangrijkste ateliers van Brussel. Net als zijn concurrent Ghémar fotografeert hij *Le Géant* van Nadar tijdens zijn opstijging in Brussel, in de Botanische Tuin in 1864. Het is waarschijnlijk kort na de verwezenlijking van het album van de begrafenis van Leopold I dat Géruzet zijn zaak aan zijn twee zonen overlaat. De overname wordt aangekondigd door *L'Écho de Bruxelles* op 10 mei 1866. Hij sterft in Brussel op 4 december 1874.

De gravures van L'Illustration

Een brief gedateerd op 10 december 1865, bewaard in het Archief van het Koninklijk Paleis en ondertekend "Le Secrétaire Général du Ministère de l'Intérieur, Éd. Servais", met als briefhoofd "Ministère de l'Intérieur, Lieutenant Général", is geadresseerd aan "Monsieur le Lieutenant général Lahure au Palais de Laeken":

> Monsieur le Lieutenant général, M. Geruzet, chargé de faire reproduction par le dessin, des diverses scènes de la mort du Roi, pour l'Illustration française désire obtenir l'autorisation d'être introduit dans la Chambre mortuaire de S.M. et me prie de lui donner quelques mots d'introduction auprès de vous. Je crois pouvoir me permettre, Monsieur le Lieutenant Général, d'adhérer à cette demande et je remets ces lignes à M. Geruzet. Recevez, je vous prie, Monsieur le Lieutenant Général, l'expression de mes sentimens [*sic*] les plus distingués[35].

Géruzet blijkt net als Ghémar de nodige toelatingen te hebben gekregen. Maar de zaken gaan niet zoals gepland. In afwachting publiceert *L'Illustration* op 16 december op p. 392, het portret van Leopold II, een kopshout[36] van L. Chapon[37] naar een tekening van

29 *L'Indépendance belge*, 31 octobre 1847.
30 *Le Courrier belge*, 27 février 1840.
31 Jean-Pierre Dantan (Paris, 1800 - Baden-Baden, 1869). « Le libraire Jules Géruzet vient de faire paraître deux délicieuses charges, celles de deux artistes que nous avons vus dernièrement à Bruxelles, Rubini et Levassor. Ces deux jolies statuettes sont dues à la main habile de Dantan Jeune, qui sait saisir si heureusement le côté comique des types sans nuire à la ressemblance des personnes qu'il veut caricaturer » (*Le Courrier belge*, 5 septembre 1841).
32 *L'Indépendance belge*, 2, 6, 8, 10 et 12 août 1844.
33 *Directory*, p. 182-184.
34 *Le Courrier belge*, 16 novembre 1839. Il diffuse toujours le *Charivari* en 1848.

34 *Le Courrier belge*, 16 november 1839. In 1848 verspreidt hij de *Charivari* nog steeds.
35 AKP. Grootmaarschalk. Leopold II. nr. 89: *Décès et funérailles du roi Léopold Ier (1790-1865)*.
36 De gravure kopshout, procédé van gravure in reliëf, heeft het voordeel terzelfdertijd met de letterkarakters gedrukt te kunnen worden.
37 Léon Louis Chapon, graveur op 5 maart 1836 in Parijs geboren, overleden in 1918. Hij was medewerker van *L'Illustration*, de *Monde illustré*, de *Gazette des Beaux-Arts* (C. RITTER, notitie, in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, 18, 1998, p. 203).

> mots d'introduction auprès de vous. Je crois pouvoir me permettre, Monsieur le Lieutenant Général, d'adhérer à cette demande et je remets ces lignes à M. Geruzet. Recevez, je vous prie, Monsieur le Lieutenant Général, l'expression de mes sentimens [*sic*] les plus distingués[35].

Géruzet semble, comme Ghémar, avoir reçu les autorisations nécessaires. Mais des contretemps surviennent. Pour faire patienter les lecteurs, *L'Illustration* du 16 décembre publie, p. 392, le portrait de Léopold II, une gravure sur bois debout[36] de L. Chapon[37] d'après un dessin de Janet-Lange[38], et, p. 393, le portrait de feu Léopold I^er^, également dessiné par Janet-Lange. Le numéro du 23 décembre, p. 402, annonce :

> Nous avions pris nos mesures pour publier dans le numéro de cette semaine l'ensemble des cérémonies qui ont eu lieu à l'occasion de la mort et des funérailles du roi Léopold I^er^ ; mais, contrairement à nos prévisions et à notre grand regret, l'arrivée des dessins que nous attendions a été retardée en route par un concours de circonstances que nous ne pouvions ni prévoir, ni empêcher. Ces dessins, expédiés le 17 de Bruxelles, nous sont parvenus seulement le 20, à un moment où il nous était impossible de les reproduire avec une exécution satisfaisante. Nous donnons néanmoins dans ce numéro la cérémonie de la translation du corps du Roi ; nous publierons la semaine prochaine les autres cérémonies.

Enfin, *L'Illustration* du 30 décembre, p. 418, signale :

> Il nous est impossible de reproduire les nombreux dessins qui nous sont parvenus de Bruxelles au sujet des funérailles de Léopold I^er^. Nous avons dû choisir, dans le nombre, les scènes dont l'objet ou le caractère peuvent rendre, avec le plus de vivacité, le sentiment de regret et de tristesse qu'a produit la mort du Roi. Nous sommes forcés, pour l'explication de ces dessins, d'extraire de notre correspondance particulière les passages qui s'y rapportent ; nous en omettrons seulement les circonstances connues.

Finalement, six figures seront retenues pour illustrer les articles de la revue parisienne :

1. *Translation du corps du roi Léopold I^er^, du château de Laeken au Palais royal, à Bruxelles, 12 décembre. D'après un dessin de M. E. Kathelin.*

[35] APR. Grand Maréchal. Léopold II. n° 89 : *Décès et funérailles du roi Léopold I^er^ (1790-1865).*

[36] La gravure sur bois debout, procédé de gravure en relief, a l'avantage de pouvoir être imprimée en même temps que les caractères typographiques.

[37] Léon Louis Chapon, graveur né à Paris le 5 mars 1836, mort en 1918. Il a collaboré à *L'Illustration*, au *Monde illustré*, à la *Gazette des Beaux-Arts* (C. RITTER, notice, dans *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, 18, 1998, p. 203).

[38] Ange-Louis Janet (dit Janet-Lange) (Paris, 26 novembre 1815 - Paris, 25 novembre 1872), peintre, lithographe et illustrateur, élève d'Ingres, d'Alexandre-Marie Colin et de Horace Vernet. Il collabora longtemps à *L'Illustration*, au *Journal amusant* et au *Tour du monde* (notice non signée, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (THIEME & BECKER), 18, 1925, p. 383-384).

Janet-Lange[38], en op p. 393 het portret van wijlen Leopold I, ook getekend door Janet-Lange. Het nummer van 23 december kondigt op p. 402 aan:

> Nous avions pris nos mesures pour publier dans le numéro de cette semaine l'ensemble des cérémonies qui ont eu lieu à l'occasion de la mort et des funérailles du roi Léopold I^er^ ; mais, contrairement à nos prévisions et à notre grand regret, l'arrivée des dessins que nous attendions a été retardée en route par un concours de circonstances que nous ne pouvions ni prévoir, ni empêcher. Ces dessins, expédiés le 17 de Bruxelles, nous sont parvenus seulement le 20, à un moment où il nous était impossible de les reproduire avec une exécution satisfaisante. Nous donnons néanmoins dans ce numéro la cérémonie de la translation du corps du Roi ; nous publierons la semaine prochaine les autres cérémonies.

L'Illustration van 30 december vermeldt daarna op p. 418:

> Il nous est impossible de reproduire les nombreux dessins qui nous sont parvenus de Bruxelles au sujet des funérailles de Léopold I^er^. Nous avons dû choisir, dans le nombre, les scènes dont l'objet ou le caractère peuvent rendre, avec le plus de vivacité, le sentiment de regret et de tristesse qu'a produit la mort du Roi. Nous sommes forcés, pour l'explication de ces dessins, d'extraire de notre correspondance particulière les passages qui s'y rapportent ; nous en omettrons seulement les circonstances connues.

Uiteindelijk zullen zes figuren voor de illustratie van het Parijse tijdschrift worden weerhouden:

1. *Translation du corps du roi Léopold I^er^, du château de Laeken au Palais royal, à Bruxelles, 12 décembre. D'après un dessin de M. E. Kathelin*. Tekening van P. Blanchard, naar een tekening van de Belg Ernest Kathelin, op kopshout door Cosson en Smeeton gegraveerd (*L'Illustration*, 23 december, p. 404)
2. *Signature de l'acte mortuaire, à Laeken*. Tekening van Polydore Pauquet op kopshout gegraveerd (*L'Illustration*, 30 december, p. 420)
3. *Oraison funèbre prononcée par M. Becker, chapelain du Roi, dans la salle du catafalque à Laeken. D'après les dessins de M. E. Kathelin*. Tekening van Polydore Pauquet op kopshout door Cosson en Smeeton gegraveerd (*L'Illustration*, 30 december, p. 420)
4. *Char funèbre et cortège (16 décembre). D'après un croquis de M. E. Kathelin*. Op kopshout door Cosson en Smeeton gegraveerd (*L'Illustration*, 30 december, p. 421)

[38] Ange-Louis Janet (genoemd Janet-Lange) (Parijs, 26 november 1815 - Parijs, 25 novembre 1872), schilder, lithograaf en illustrator, leerling van Ingres, van Alexandre-Marie Colin en van Horace Vernet. Hij was lange tijd medewerker van *L'Illustration*, de *Journal amusant* en *Le Tour du monde* (niet-gesigneerde notitie, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (THIEME & BECKER), 18, 1925, p. 383-384).

Dessin de P. Blanchard, d'après un dessin du belge Ernest Kathelin, gravé sur bois debout par Cosson et Smeeton (*L'Illustration*, 23 décembre, p. 404)

2. *Signature de l'acte mortuaire, à Laeken*. Dessin de Polydore Pauquet gravé sur bois debout (*L'Illustration*, 30 décembre, p. 420)
3. *Oraison funèbre prononcée par M. Becker, chapelain du Roi, dans la salle du catafalque à Laeken. D'après les dessins de M. E. Kathelin*. Dessin de Polydore Pauquet gravé sur bois debout par Cosson et Smeeton (*L'Illustration*, 30 décembre, p. 420)
4. *Char funèbre et cortège (16 décembre). D'après un croquis de M. E. Kathelin*. Gravé sur bois debout par Cosson et Smeeton (*L'Illustration*, 30 décembre, p. 421)
5. *Prestation du serment constitutionnel par le roi Léopold II*. D'après les dessins de M. E. Kathelin. Sans indication de graveur (*L'Illustration*, 6 janvier 1866, p. 5)
6. *Funérailles du roi Léopold I^er^. Scellement par M. le Ministre de la Justice, du caveau où est déposé le corps du feu Roi, dans la vieille église de Laeken*. D'après un croquis de M. E. Kathelin. Gravé sur bois debout par Cosson et Smeeton (*L'illustration*, 13 janvier 1866, p. 32)

Analyse des documents : l'utilisation de la photographie apporte-t-elle un gain de ressemblance et d'exactitude ?

Le procédé original utilisé par Ghémar est l'occasion d'une réflexion plus large sur la fidélité des illustrations à la fin du second tiers du XIX^e^ siècle. Nous avons examiné les différents épisodes traités par Ghémar dont les documents sources sont au Sénat. Quand c'était possible, nous les avons comparés aux autres techniques graphiques. Nous avons particulièrement porté notre attention sur les éléments du cortège funèbre, qui ont fait l'objet de longues descriptions dans les journaux de l'époque. Le plus souvent basés sur des communiqués du *Moniteur*, ces articles de presse peuvent être considérés comme fiables.

Translation du corps de Léopold I^er^

Trois illustrations différentes (Ghémar, Géruzet et *L'Illustration*) reproduisent cette scène dont l'intensité dramatique a dû frapper les esprits.

Dans la nuit du mardi 12 décembre, deux jours après le décès du souverain, son corps fut transporté du château de Laeken au Palais royal de Bruxelles. Les journaux de l'époque ainsi que l'Album Géruzet[39] rapportent que « toute la population était sur pied malgré une température glaciale et l'heure avancée de la soirée. La foule s'étendait du château de Laeken jusqu'au palais de

[39] *L'Écho du Parlement belge*, 12 et 13 décembre 1865 ; *L'Indépendance*, 347, mercredi 13 décembre 1865 ; *Journal de Bruxelles*, 347, mercredi 13 décembre 1865 ; *Journal de Gand*, mercredi 13 décembre 1865 ; Album Géruzet, p. 14-15.

5. *Prestation du serment constitutionnel par le roi Léopold II*. Naar de tekeningen van E. Kathelin. Zonder aanduiding van de graveur (*L'Illustration*, 6 januari 1866, p. 5)
6. *Funérailles du roi Léopold I^er^. Scellement par M. le Ministre de la Justice, du caveau où est déposé le corps du feu Roi, dans la vieille église de Laeken*. Naar een schets van E. Kathelin. Op kopshout door Cosson en Smeeton gegraveerd. (*L'illustration*, 13 januari 1866, p. 32)

Analyse van de documenten: betekent het gebruik van de fotografie een meerwaarde voor gelijkenis en juistheid?

Het originele procédé gebruikt door Ghémar biedt de gelegenheid tot een bredere reflectie over de getrouwheid van de illustraties aan het einde van het tweede derde van de 19de eeuw. Wij hebben de verschillende episodes onderzocht die Ghémar heeft behandeld en waarvan de documenten die de bron waren, in de Senaat bewaard zijn. Als het mogelijk was, hebben we ze vergeleken met andere grafische technieken. Onze aandacht is vooral uitgegaan naar de elementen van de begrafenisstoet die in het lang en het breed in de kranten van die tijd werden beschreven. Meestal gebaseerd op berichten in het *Staatsblad*, mogen deze persartikels als betrouwbaar beschouwd worden.

Overbrenging van het lichaam van Leopold I

Drie verschillende illustraties (Ghémar, Géruzet en *L'Illustration*) reproduceren deze scène waarvan de dramatische intensiteit de gemoederen heeft moeten in vervoering brengen.

In de nacht van dinsdag 12 december, twee dagen na het overlijden van de soeverein, werd zijn lichaam van Laken naar het koninklijk paleis in Brussel overgebracht. De kranten uit die tijd en het Album Géruzet[39] vertellen dat "de ganse bevolking op de been was niettegenstaande de ijskoude temperatuur en het gevorderde uur. De menigte strekte zich uit van het kasteel van Laken tot aan het koninklijk paleis in Brussel" in afwachting van de stoet die langs de oude Schaarbeekse Poort en de Koningsstraat moest komen om het Koningsplein te bereiken.

In het kasteel "enkele minuten voor negen uur, nam Eerwaarde Heer Becker", kapelaan van Zijne Majesteit, het woord en

> prononça une courte prière.
> Lorsqu'il l'eut terminée, douze sous-officiers du régiment des grenadiers, tous chevronnés et la plupart décorés de l'ordre de Léopold, furent introduits dans la salle. Ils se rangèrent autour du cercueil, l'enlevèrent et le transportèrent, suivis des princes, dans le corbillard qui attendait au bas du perron, éclairé seulement par la lueur des torches que portaient des valets de pied en

[39] *L'Écho du Parlement belge*, 12 en 13 december 1865; *L'Indépendance*, 347, woensdag 13 december 1865; *Journal de Bruxelles*, 347, woensdag 13 december 1865; *Journal de Gand*, woensdag 13 december 1865; Album Géruzet, p. 14-15.

Bruxelles » dans l'attente du cortège qui devait passer par l'ancienne porte de Schaerbeek et la rue Royale pour atteindre la place des Palais.

Au château, « quelques instants avant neuf heures, le révérend Becker », chapelain de Sa Majesté,

> prit la parole, et prononça une courte prière.
> Lorsqu'il l'eut terminée, douze sous-officiers du régiment des grenadiers, tous chevronnés et la plupart décorés de l'ordre de Léopold, furent introduits dans la salle. Ils se rangèrent autour du cercueil, l'enlevèrent et le transportèrent, suivis des princes, dans le corbillard qui attendait au bas du perron, éclairé seulement par la lueur des torches que portaient des valets de pied en grande livrée et portant le crêpe en écharpe. […] Lorsque le corps y eut été déposé, le duc de Brabant et le comte de Flandre s'inclinèrent une dernière fois, remontèrent lentement les degrés du perron et rentrèrent au château.
> À neuf heures précises, le cortège se mit en marche dans l'ordre suivant, au milieu du silence le plus solennel, qu'interrompait seul, à des intervalles réguliers, le bruit lointain du canon du Parc :
> Un peloton de gendarmerie à cheval ;
> Un escadron du régiment des guides ;
> L'escadron de la garde civique à cheval ;
> Une voiture de la Cour, conduisant trois pasteurs ;
> Le char funèbre, précédé de trois piqueurs et attelé de six chevaux caparaçonnés de deuil. Les piqueurs et les valets de pied, en livrée de gala, portaient le crêpe en écharpe et au chapeau.
> Autour du char, à cheval, M. le général Bormann, aide de camp du Roi ; M. le lieutenant général Pletinckx, commandant supérieur de la garde civique de Bruxelles, M. le colonel Wolff, commandant la gendarmerie, M. le colonel Selle, commandant le régiment des guides, M. le lieutenant Douterluigne, commandant l'escadron de la garde civique à cheval ;
> Des piqueurs et des valets à cheval portant des torches ;
> Deux voitures de la Cour ;
> La voiture de M. le bourgmestre de Laeken ;
> Le régiment des guides fermant la marche[40].

Ghémar a saisi l'instant où le cortège, ayant emprunté la rue Royale, passe devant la colonne du Congrès (fig. 3). La vue d'ensemble, en plongée, a vraisemblablement été prise d'une fenêtre du premier étage d'une maison en contre-haut. La vue s'étend jusqu'au bas de la ville et l'on distingue à gauche, la flèche de l'Hôtel de Ville et à droite, la silhouette de l'église Sainte-Catherine. La foule silencieuse massée le long du parcours, les lampadaires voilés de crêpe, les drapeaux en berne et les reflets rougeoyants que projettent les torches du cortège sur les lions et les sculptures de la colonne du Congrès, augmentent encore la charge émotive et l'aspect lugubre de la scène.

Le « tableau » de l'épisode conservé au Sénat est peint sur deux clichés de 55 cm de haut. Celui de gauche est large de 32 cm, celui de droite de 34 environ. Des traits au crayon délimitent une image rectangulaire de 80 × 52 cm. Une annotation en haut signale : « observer

[40] Album Géruzet, p. 14-15.

Ghémar heeft het ogenblik vastgelegd waarop de stoet die via de Koningsstraat kwam, voorbij de Congreskolom trekt (fig. 3). Het geheelzicht in vogelperspectief werd waarschijnlijk genomen vanuit een venster op de eerste verdieping van een hoger gelegen huis. Het zicht reikt tot de benedenstad; links ziet men de spits van het Stadhuis en rechts de silhouet van de Sint-Catharinakerk. De zwijgende menigte die langs het parcours opeengepakt staat, de straatlantaarns die met crêpe zijn gesluierd, de vlaggen halfstok en de gloeiende weerspiegelingen die de toortsen van de stoet op de leeuwen en de beelden van de Congreskolom werpen, verergeren nog de emotionele druk en het lugubere aspect van de scène.

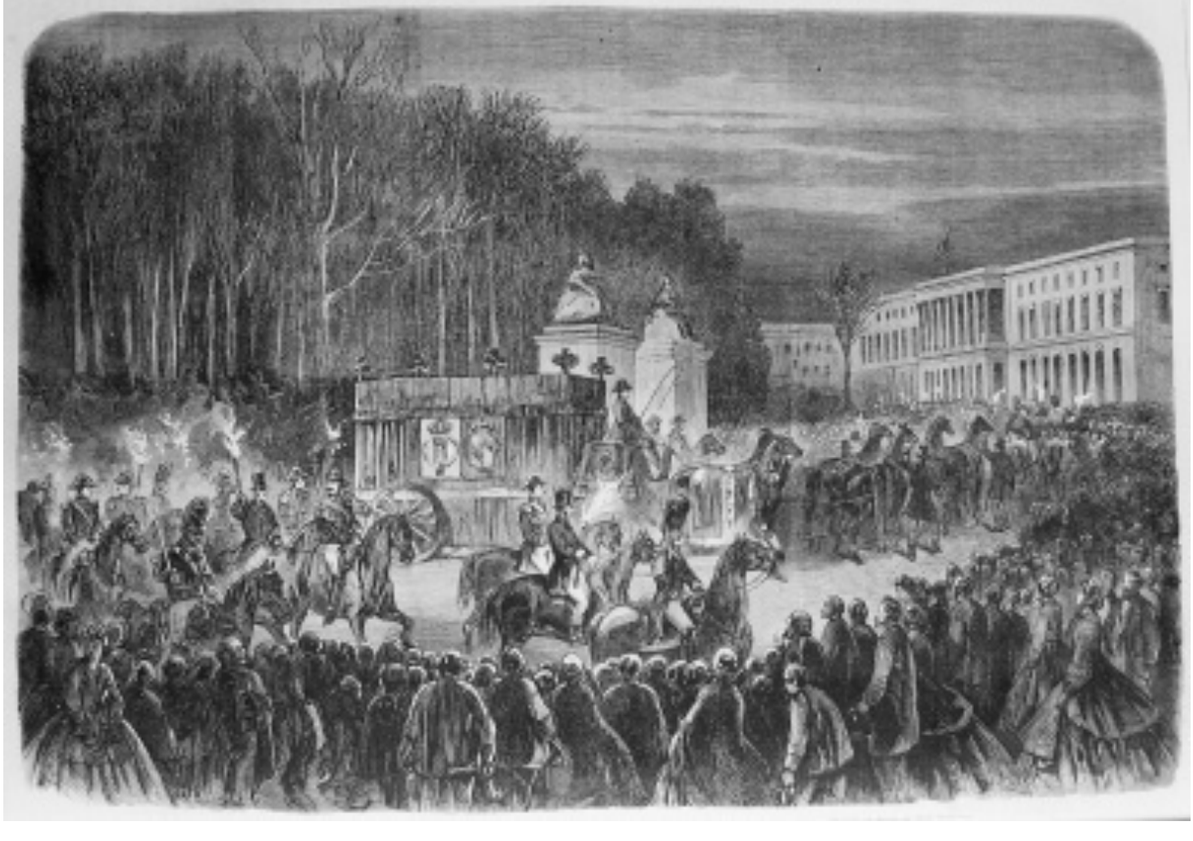
Het "schilderij" van de episode bewaard in de Senaat, is geschilderd op twee clichés van 55 cm hoogte. Dat van links is 32 cm breed en dat van rechts is ongeveer 34 cm. Potloodtrekken bakenen een rechthoekig beeld van 80 × 52 cm af. Een annotatie bovenaan vermeldt: "observer la même grandeur ci marquée pour tous". De kunstenaar heeft de Congreskolom bijna volledig moeten reconstrueren. Misschien heeft hij een beroep gedaan op een boek dat zes jaar eerder[41] werd gepubliceerd en geïllustreerd was met foto's van zijn vakgenoot Gilbert Radoux?

L'Illustration toont een zicht vanuit de hoogte van de lijkwagen in profiel, op het ogenblik dat hij uit de Koningsstraat komt om het Koningsplein op te rijden (fig. 4). De twee monumentale zuilen aan de ingang van

[40] Album Géruzet, p. 14-15.

[41] *La Colonne du Congrès. Ornementation. Statues*, Brussel, Office de Publicité, 1859. Dit boek bevat zeventien afdrukken met albumine (geheelzichten en details van het monument), door Gilbert Radoux naar zijn eigen clichés. Radoux is een Frans banneling, tussen 1856 en 1861 in Brussel actief (*Directory*, p. 328).

3. KM 17120



4. (© M.-Chr. Claes)

5. Y 005209

3. Translation du corps de Léopold I[er]. Collection Sénat belge.
Overbrenging van het lichaam van Leopold I. Verzameling Belgische Senaat.

4. Translation du corps de Léopold I[er]. Gravure sur bois debout publiée dans *L'Illustration* du 23 décembre 1865.
Overbrenging van het lichaam van Leopold I. Gravure op kopshout, gepubliceerd in L'Illustration *van 23 december 1865.*

5. Translation du corps de Léopold I[er]. Lithographie de Victor De Doncker dans l'album Géruzet.
Overbrenging van het lichaam van Leopold I. Lithografie van Victor De Doncker in het album Géruzet.

la même grandeur ci marquée pour tous ». L'artiste a dû reconstituer quasi entièrement la Colonne du Congrès. Peut-être s'est-il aidé d'un livre publié six ans auparavant[41], illustré de photographies de son confrère Gilbert Radoux ?

Dans *L'Illustration*, une vue cavalière montre le corbillard de profil, au moment où il débouche de la rue Royale pour s'engager sur la place des Palais (fig. 4). Les deux piliers monumentaux de l'entrée du Parc royal sont à peine esquissés tandis que la façade du palais et les arbres du parc composent l'arrière-plan.

Enfin, chez Géruzet, une vue cavalière également, prise de trois quarts avant gauche, présente le cortège longeant la façade du palais tandis qu'on aperçoit, par-dessus les toits, le dôme de l'église Saint-Jacques sur Coudenberg (fig. 5).

Le thème central de ces trois représentations est sans conteste le corbillard, qui retint toute l'attention des artistes. Dès le 10 décembre, jour du décès de Léopold I[er], le comte Ignace Van der Straten-Ponthoz, Grand Maréchal de la Cour, s'était inquiété de son achèvement. Le même jour, le Secrétariat général du ministère de l'Intérieur lui faisait parvenir un courrier rassurant : « Cher Comte, Soyez parfaitement tranquille. Le char funèbre [*sic* pour corbillard] transportant le Corps du Roi de Laeken à Bruxelles mardi soir, sera très convenablement disposé[42] par les frères Jones »[43].

Les journaux en fournirent une description peu détaillée et sensiblement identique, insistant sur son aspect « simple et sévère ». Rectangulaire, simulant « un catafalque peu élevé », vraisemblablement monté sur un train de voiture à huit ressorts, avec siège de cocher à housse armoriée, il était « surmonté de plumes noires » (six chez Ghémar et dans *L'Illustration*, huit chez Géruzet) et était « recouvert de draperies de crêpe », noires, tombant presque jusqu'à terre, ornées d'écussons, plissées et bordées de franges. Seules les roues arrière étaient visibles ainsi que le train avant, surmonté du siège du cocher. « Sur les faces latérales, on distinguait quatre sceaux entourés de broderies d'argent, deux aux armes du Roi, deux aux armes de la Belgique ». Les six chevaux portaient eux aussi des plumets fixés aux têtières de la bride ainsi qu'une couverture (frangée chez Géruzet)

[41] *La Colonne du Congrès. Ornementation. Statues*, Bruxelles, Office de Publicité, 1859. Ce livre contient dix-sept épreuves à l'albumine (vue d'ensemble et détails du monument), par Gilbert Radoux, d'après ses propres clichés. Radoux est un proscrit français, actif à Bruxelles de 1856 à 1861 (*Directory*, p. 328).

[42] Le terme « disposé » pourrait indiquer que les Jones n'en furent pas les constructeurs. On aurait pu effectivement utiliser le corbillard de Sainte-Gudule, comme ce fut le cas pour certains enterrements ultérieurs, les carrossiers bruxellois se chargeant simplement de l'aménagement de sa superstructure et de sa garniture. Mais *L'Écho du Parlement belge* (12 et 13 décembre 1865) ainsi que *L'Écho de Bruxelles* (13 décembre 1865) précise que le corbillard fut construit spécialement par les Jones pour la translation du corps du souverain. En l'absence d'autres précisions, nous nous en tiendrons à cette affirmation.

[43] APR. Grand Maréchal. Léopold II. Dossier n° 89 : *Décès et funérailles du roi Léopold I[er] (1790-1865)*.

het Koninklijk Park zijn nauwelijks getekend terwijl de gevel van het paleis en de bomen in het park de achtergrond vormen.

Bij Géruzet tenslotte toont een zicht van boven, schuinweg van links genomen, de stoet die langs de gevel van het paleis schrijdt terwijl men boven de daken de koepel van de kerk Sint-Jacob op Koudenberg ziet (fig. 5).

Het centrale thema van deze drie voorstellingen is ontegensprekelijk de lijkwagen die de volle aandacht van de kunstenaars weerhoudt. Vanaf 10 december al, dag waarop Leopold I is overleden, maakte graaf Ignace Van der Straten-Ponthoz, Grootmaarschalk van het Hof, zich bezorgd over zijn voltooiing. Dezelfde dag kreeg hij van het Algemeen Secretariaat van het Ministerie van Binnenlandse Zaken een geruststellend bericht: "Cher Comte, Soyez parfaitement tranquille. Le char funèbre [*sic* voor lijkwagen] transportant le Corps du Roi de Laeken à Bruxelles mardi soir, sera très convenablement disposé[42] par les frères Jones"[43].

De kranten gaven er een weinig gedetailleerde en tamelijk identieke beschrijving van, de nadruk leggend op zijn "eenvoudig en streng" uitzicht. Rechthoekig, een "lage katafalk" nabootsend, waarschijnlijk op een onderstel van een wagen met acht veren gemonteerd, met een koetsierbank met een met wapens versierde hoes, was hij met "zwarte pluimen versierd" (zes bij Ghémar en *L'Illustration*, acht bij Géruzet) en was "bedekt met zwarte crêpe draperieën" die bijna tot op de grond vielen, versierd met emblemen, geplooid en afgezoomd met franjes. Enkel de achterste wielen, het voorstel en de koetsierbank waren zichtbaar. "Op de zijkanten zag men vier zegels omringd met zilverborduursel, twee met de wapens van de Koning, twee met de wapens van België". De zes paarden droegen ook vederbossen vastgehecht aan de kopstukken van de teugels en eveneens een deken (bij Géruzet van franjes voorzien) vervolledigd met een stola voorzien van het monogram van Leopold I. Geleid door een koetsier met driekantige hoed, werden ze ieder in toom gehouden door een man te voet.

Voor de rest vermelden de kranten soms "drie pikeurs" die de lijkwagen voorafgaan en "burgerwacht te paard die toortsen draagt", terwijl het archief van het Paleis "7 mannen te paard" en "4 mannen te voet" in "klein-galapak" vermeldt. Wat de voorstellingen betreft, tonen die duidelijk "4 mannen te paard" die de lijkwagen voorafgaan (drie in *L'Illustration*) en vier anderen die volgen en die allen fakkels dragen terwijl *zes mannen te voet* naast het spanpaarden lopen en ze stevig bij de teugels vasthouden.

[42] De term « disposé » zou kunnen aanwijzen dat de Jones hem niet zelf hadden gebouwd. Men had inderdaad de lijkwagen van Sint-Goedele kunnen gebruiken, zoals voor bepaalde latere begrafenissen het geval was geweest. De Brusselse wagenmakers namen dan enkel de inrichting van de bovenstructuur en de bekleding in handen. Maar *L'Écho du Parlement belge* (12 en 13 december 1865) net als *L'Écho de Bruxelles* (13 december 1865) preciseert dat de lijkwagen speciaal door de Jones werd gebouwd voor het overbrengen van het lichaam van de soeverein. Daar wij over geen andere precisering beschikken, zullen wij het bij deze bewering houden.

[43] AKP. Grootmaarschalk. Leopold II. Dossier nr. 89: *Décès et funérailles du roi Léopold I[er] (1790-1865)*.

complétée par une étole au chiffre de Léopold Ier. Menés par un cocher en tricorne, ils étaient en outre tenus chacun par un homme à pied.

Pour le reste, tandis que les journaux parlent parfois de « trois piqueurs » précédant le corbillard et de « gardes civiques à cheval portant des torches », les archives du Palais mentionnent « 7 hommes à cheval » et « 4 hommes à pied » en tenue de « petit gala ». Quant aux représentations, elles montrent clairement « 4 hommes à cheval » précédant le corbillard (trois dans *L'Illustration*) et quatre autres le suivant, portant tous des flambeaux, tandis que *six hommes à pied* marchent à côté des chevaux d'attelage et les tiennent fermement par la bride.

Ces hommes à pied et à cheval, escortant le corbillard et indifféremment nommés « piqueurs », « valets de pied » ou même « écuyers » dans les articles de presse, dépendaient tous du Département du Grand Écuyer. Ce dernier était chargé de l'entretien des Écuries royales où se trouvaient les chevaux et voitures indispensables aux déplacements de la Cour. La tenue de petit gala consistait, aussi bien pour les uns que pour les autres, en une redingote rouge, un gilet noir galonné, une culotte en peau de daim, un ceinturon et une carnassière en cuir fauve, un chapeau noir galonné, des bottes à revers de cuir et des éperons à branche droite. Pour le deuil, on ajoutait une grande écharpe de soie noire portée en sautoir de l'épaule gauche à la hanche droite (les illustrations de Ghémar et Géruzet les présentent en sens inverse tandis que *L'Illustration* omet ce détail), le chapeau recouvert de crêpe et garni d'une écharpe de soie noire dite « pleureuse », un brassard de soie noire au bras gauche (tous deux absents dans la revue parisienne) et des gants noirs en peau (présentés très clairs sur les illustrations sans doute pour des raisons de lisibilité de l'image)[44].

Il semblerait donc qu'aucune des sources disponibles, aussi bien iconographiques que littéraires, ne soit fiable à 100 %, particulièrement pour des scènes dans lesquelles interviennent de nombreux détails ou, dans le cas des représentations, lorsqu'elles sont censées avoir été prises sur le vif. Bien que se recopiant les uns les autres, les articles de presse contiennent parfois des informations différentes dont il est difficile de savoir si elles sont le fruit d'une observation rigoureuse ou d'une erreur de transcription ou de source. Les importantes retouches apportées aux photographies de Ghémar les identifient plus à une œuvre picturale qu'à un reportage photographique. Par contre, le souci du détail présent dans les lithographies de Géruzet incite à penser qu'elles seraient presque plus proches de la réalité que les images de son concurrent (à une époque où la technique de la lithographie a atteint son apogée, la qualité des illustrations dépendait essentiellement du sérieux des artistes). Il n'en

Deze mannen te voet en te paard die de lijkwagen begeleidden, werden achteloos "pikeurs", "lakei" of zelfs "stalknecht" genoemd in de persartikelen maar hingen allen af van het Departement van de Grote Stalmeester. Deze laatste was belast met het onderhoud van de Koninklijke Stallen waarin de paarden en de koetsen nodig voor de verplaatsingen van het Hof waren gestald. Het klein-galapak bestond, zowel voor de enen als voor de anderen, uit een rode herenjas, een zwart met galon versierd vestje, broek in suèdeleer, een sabelriem en een weitas in vaalrood leder, een zwarte met galon versierde hoed, laarzen met lederen omslag en sporen met rechte stift. Voor de rouw wordt een lange zwarte, zijden sjaal toegevoegd, gekruist gedragen vanaf de linkerschouder tot de rechterheup (de illustraties van Ghémar en Géruzet tonen ze omgekeerd terwijl *L'Illustration* dit detail verwaarloost), de hoed is met crêpe bedekt en versierd met een zwarte zijden sjaal, "pleurante" genoemd, een zwarte zijden rouwband aan de linkerarm (in het Parijse tijdschrift is geen van beide te zien) en zwarte lederen handschoenen (in zeer lichte kleur voorgesteld op de illustraties waarschijnlijk voor de duidelijke leesbaarheid van het beeld)[44].

Het blijkt dus dat geen enkele beschikbare bron, iconografisch noch literair, voor 100 % betrouwbaar, in het bijzonder voor de scènes waarin een groot aantal details voorkomen of in het geval van de voorstellingen die verondersteld worden naar het leven te zijn genomen. Hoewel de ene van de andere kopieert, houden de persartikels soms verschillende informatie in waarvan het moeilijk te achterhalen is of ze de vrucht zijn van een nauwkeurige observatie of het gevolg van een fout in de transcriptie of in de bron. De belangrijke retouches die aan de foto's van Ghémar werden aangebracht, identificeren ze meer met een picturaal werk dan met een fotoreportage. De zorg voor het detail in de lithografieën van Géruzet laat daarentegen denken dat ze bijna dichter bij de werkelijkheid zouden staan dan de beelden van zijn concurrent (in een periode dat de techniek van de lithografie haar hoogtepunt heeft bereikt, hing de kwaliteit van de illustraties essentieel af van de ernst van de kunstenaars). Dit is niet het geval voor de reproducties die in *L'Illustration* werden gepubliceerd. Maar men moet wel beseffen dat in dit geval de inzet, de aangewende middelen en het publiek waarop werd gedoeld zeer verschillend waren: Géruzet wilde een officieel album uitgeven, met de goedkeuring van het Paleis. *L'Illustration* stelde zich ermee tevreden zijn Franse lezers een overzicht te geven van de buitenlandse politiek, zeker wel belangrijk, maar in hun ogen toch secundair. De nota's gevonden in het Archief van het Koninklijk Paleis leveren aanwijzingen over de voorbereidingen van de plechtigheden maar zijn geen *a posteriori* verslag van wat de eigenlijke organisatie was.

[44] APR. Maison du Roi. Département du Grand Écuyer. Dossier nº 16 (anc. nº 27) : *Composition des Cortèges et Honneurs Funèbres, Bruxelles, 1er janvier 1910* ; Grand Maréchal. Léopold II. Dossier nº 89 : *Décès et funérailles du roi Léopold Ier (1790-1865).*

[44] AKP. Huis van de Koning. Departement van de Grote Stalmeester. Dossier nr. 16 (vroeger nr. 27): *Composition des Cortèges et Honneurs Funèbres, Bruxelles, 1er janvier 1910*; Grootmaarschalk. Leopold II. Dossier nr. 89: *Décès et funérailles du roi Léopold Ier (1790-1865).*

va pas de même pour les reproductions publiées dans *L'Illustration*. Mais il faut bien se rendre compte que dans ce cas, l'enjeu, les moyens mis en œuvre et le public cible étaient bien différents : Géruzet désirait éditer un album officiel, cautionné par le Palais ; *L'Illustration* se contentait de fournir à ses lecteurs français un aperçu d'un événement de politique étrangère, important certes, mais néanmoins secondaire à leurs yeux. Enfin, les notes retrouvées dans les Archives du Palais royal fournissent des indications sur les préparatifs des cérémonies mais ne constituent pas le compte rendu *a posteriori* de ce qui fut réellement organisé.

Quant au corbillard, des véhicules du même type allaient être utilisés fréquemment par la suite, pour les enterrements des membres de la famille royale et notamment, quatre ans plus tard, lors du décès du fils de Léopold II, le jeune duc de Brabant, âgé de dix ans. Le général comte d'Hanins de Moerkerke, Grand Écuyer de la Cour, décédé le 9 mai de la même année, eut droit à un véhicule similaire pour lequel les archives précisèrent : « Faire prévenir Jones de prendre le corbillard de S^te^ Gudule pour le garnir pour la circonstance ». Lors des funérailles du prince Baudouin, fils de Philippe, comte de Flandre, décédé le 23 janvier 1891 à l'âge de vingt-deux ans, ce fut une entreprise qui se chargea de fournir à la fois le corbillard et les six chevaux qui y étaient attelés.

Ce n'est qu'à la fin du XIX^e^ siècle que le Palais fit l'acquisition d'un « train de voiture à roues caoutchoutées, destiné à recevoir l'ornementation du char servant aux membres décédés de la famille royale ». Il reçut le nom de *Vixit* (n^o^ 25 du registre matriculaire des voitures royales) et servit pour la première fois lors de l'enterrement de la reine Marie-Henriette, épouse de Léopold II, décédée le 19 septembre 1902. Elle fut enterrée trois jours plus tard, le 22 septembre, et les archives précisèrent que le « train de voiture "Vixit" du Département [avait] été mis à la disposition de la Maison Snijers-Rang, rue d'Or, n^o^ 27, pour recevoir l'ornementation funéraire ».

Le même *Vixit* fut utilisé pour les obsèques de Philippe, comte de Flandre, en 1905, puis pour son frère, le roi Léopold II, le 22 décembre 1909. Très abîmé par la pluie à cette occasion, il fut complètement remanié et remis à neuf pour l'enterrement de la comtesse de Flandre en 1912[45].

Exposition du corps de Léopold I^er^

Le corps de Léopold I^er^, à son arrivée au palais de Bruxelles, a été provisoirement déposé dans le Salon Jaune, jusqu'à ce que la chapelle ardente soit prête. Elle se trouve au premier étage et on y accède par un grand escalier au fond du péristyle gauche. C'est la grande Salle de Banquet[46] qui a été transformée. Des draperies noires à écussons semblables à ceux qui ornent les escaliers masquent les fenêtres et la décoration de la pièce.

[45] APR. Maison du Roi. Département du Grand Écuyer. Dossier n^o^ 16 (anc. n^o^ 27) : *Composition des Cortèges et Honneurs Funèbres, Bruxelles, 1^er^ janvier 1910*.

[46] La Salle de Banquet est l'actuelle Grande Antichambre : la salle au-dessus du vestibule d'entrée, que l'on rencontre juste après avoir monté l'Escalier d'honneur.

Wat de lijkwagen betreft, werden wagens van hetzelfde type achteraf frequent gebruikt voor de begrafenissen van leden van de koninklijke familie en namelijk vier jaar later bij het overlijden van de zoon van Leopold II, de jonge hertog van Brabant, die tien jaar was. De generaal graaf d'Hanins de Moerkerke, Groot Stalmeester van het Hof, gestorven op 9 mei van hetzelfde jaar, heeft recht gehad op een gelijkaardige wagen voor dewelke het archief preciseert: "Jones laten verwittigen dat hij de lijkwagen van St.-Goedele neemt om hem voor de gelegenheid te versieren". Tijdens de begrafenisplechtigheid van prins Boudewijn, zoon van Filip, graaf van Vlaanderen, overleden op 23 januari 1891 op tweeëntwintigjarige leeftijd, was het een onderneming die de lijkwagen en de zes paarden die er voorgespannen waren, leverde.

Het is pas op het einde van de 19de eeuw dat het Paleis een "onderstel van een wagen met rubberbanden" aankocht "bedoeld om er de versiering van de lijkkoets op aan te brengen die moet dienen voor de overleden leden van de koninklijke familie". Hij kreeg de naam *Vixit* (nr. 25 van het matrikel van de koninklijke voertuigen) en diende voor de eerste keer bij de begrafenis van koningin Marie-Henriette, echtgenote van Leopold II, overleden op 19 september 1902. Ze werd drie dagen later begraven, op 22 september, en het archief preciseert dat het "onderstel van de wagen *'Vixit'* van het Departement [werd] ter beschikking gesteld van het Huis Snijers-Rang, Goudstraat nr. 27, voor de begrafenisdecoratie".

Dezelfde *Vixit* werd gebruikt voor de begrafenis van Filip, graaf van Vlaanderen, in 1905, later ook voor zijn broer, koning Leopold II, op 22 december 1909. Daar hij bij die gelegenheid veel geleden had van de regen, werd hij volledig herbouwd en vernieuwd voor de begrafenis van de gravin van Vlaanderen in 1912[45].

Opbaring van het lichaam van Leopold I

Het lichaam van Leopold I werd bij zijn aankomst in het paleis van Brussel, voorlopig neergelegd in het Gele Salon tot de rouwkapel klaar was. Deze bevindt zich op de eerste verdieping en wordt bereikt via een grote trap achteraan in het peristilium links. Het is de grote Banketzaal[46] die werd omgevormd. Zwarte overgordijnen met dezelfde wapenschilden als diegene die de trappen versieren, verbergen de vensters en de decoratie van het vertrek.

> Le Roi est couché sur un large sarcophage placé en amphithéâtre, sous un magnifique dais aux draperies noires lamées et bordées d'argent, doublées d'hermine. S.M. est en grand uniforme d'officier général commandant de l'armée, avec les insignes de grand maître de

[45] AKP. Koningshuis. Departement van de Grote Stalmeester nr. 16 (vorig nr. 27): *Composition des Cortèges et Honneurs Funèbres, Bruxelles, 1^er^ janvier 1910*.

[46] De Banketzaal is de huidige Grote Wachtkamer: de zaal boven de inkomhal die men tegenkomt direct bovenaan de Eretrap.

KM 17121

6. Exposition du corps de S.M. Léopold I[er] au Palais de Bruxelles. Collection Sénat belge.
Z.M. Leopold I ligt opgebaard in het Paleis van Brussel. Verzameling Belgische Senaat.

Y 005210

7. Exposition du corps de S.M. au Palais de Bruxelles. Lithographie de Victor De Doncker dans l'album Géruzet.
Opbaring van het lichaam van Z.M. in het Paleis van Brussel. Lithografie van Victor De Doncker in het album Géruzet.

> Le Roi est couché sur un large sarcophage placé en amphithéâtre, sous un magnifique dais aux draperies noires lamées et bordées d'argent, doublées d'hermine. S.M. est en grand uniforme d'officier général commandant de l'armée, avec les insignes de grand maître de son Ordre. Les insignes de tous les ordres dont le Roi était décoré sont placés sur la console de droite du sarcophage. […] Six magnifiques candélabres d'argent, dont les bougies, en nombre considérable, projettent une douce lumière, complètent la décoration de la chambre dont l'aspect est à la fois saisissant et grandiose[47].

Le mercredi 13 au matin la population est admise pour un dernier hommage, et l'affluence est telle qu'un détachement du 9e de ligne et de la garde civique ne peut la contenir et doit demander des renforts. « Des étrangers venus exprès de la province [*sic*] ont dû s'en retourner sans voir le défunt » (*Journal de Bruxelles*, 14 décembre 1865). Le vendredi, jour de marché, affluent les campagnards qui veulent rendre un dernier hommage au Roi (*Ibid*., 16 décembre).

Le « tableau » de Ghémar conservé au Sénat est peint sur deux photographies de 55 cm de haut. Celle de gauche est large de 39 cm, celle de droite de 26. Il n'y a pas d'annotation au crayon (fig. 6).

Les photographies du Roi sur son lit de mort, prises à Laeken, ont dû servir pour cet épisode-ci également. Les personnages du fond ne devaient guère apparaître sur les photographies, malgré « les milliers de bougies [qui] éclairaient la salle de leur funèbre lueur »[48]. Ils sont redessinés, en esquisse.

Ghémar a choisi un point de vue perpendiculaire au catafalque qui met davantage en valeur la dépouille du Roi, nimbée d'un halo par la retouche. Les effets d'ombre et de lumière sont aussi plus naturels. Par contre, dans la lithographie de De Doncker, avec un point de vue légèrement de biais et plus proche de la foule, il y a davantage de précision : la décoration de la salle, les objets placés sur les tables, où le crucifix se détache mieux, les visages et les coiffes de l'assistance (fig. 7). Les formes des lustres et du dais couronnant le catafalque varient selon les versions. Si la lithographie présente des détails plus exacts, la vue photographique retravaillée est cependant plus naturelle, notamment par le mouvement de la foule : chez De Doncker, on constate une retenue respectueuse, tandis que, chez Ghémar, les mouvements divers des personnages ont un accent de vérité, renforcé par la présence d'une famille à l'avant-plan : le père porte le plus petit pour lui permettre de mieux voir et un garçonnet s'appuie à la balustrade pour se rapprocher. L'attitude des soldats, qui exercent une surveillance bienveillante sur la foule, est aussi moins guindée.

47 *L'Écho de Bruxelles*, 14 décembre 1865
48 Album Géruzet, p. 14.

> son Ordre. Les insignes de tous les ordres dont le Roi était décoré sont placés sur la console de droite du sarcophage. […] Six magnifiques candélabres d'argent, dont les bougies, en nombre considérable, projettent une douce lumière, complètent la décoration de la chambre dont l'aspect est à la fois saisissant et grandiose[47].

Op woensdag de 13de, wordt de bevolking 's morgens toegelaten voor een laatste groet. De toeloop is echter zo groot dat de 9de linie en de burgerwacht de menigte niet kan intomen en hulptroepen moet vragen. "Vreemdelingen die speciaal van de provincie [*sic*] zijn gekomen, moeten naar huis terugkeren zonder de overledene te hebben gezien" (*Journal de Bruxelles*, 14 december 1865). Op vrijdag, marktdag, lopen de boeren toe om een laatste groet aan de Koning te brengen (*Ibid*., 16 december).

Het "schilderij" van Ghémar, bewaard in de Senaat, is over twee foto's van 55 cm hoogte geschilderd. Dat van links is 39 cm breed en dat van rechts 26 cm. Er staat geen annotatie met potlood op (fig. 6).

De foto's van de Koning op zijn doodsbed, genomen in Laken, hebben ook voor deze episode moeten dienen. De personages op de achtergrond stonden nauwelijks op de foto's, ondanks de "duizenden kaarsen [die] de zaal met hun luguber licht verlichtten"[48]. Ze werden opnieuw schetsmatig getekend.

Ghémar heeft een gezichtspunt gekozen dat loodrecht op de katafalk staat waardoor het stoffelijk overschot van de Koning, dat door een retouche met een halo is omgeven, meer aandacht krijgt. De licht- en schaduweffecten zijn ook natuurlijker. In de lithografie van De Doncker, met een lichtjes schuin gezichtspunt en dichter bij het volk, is er daarentegen meer precisie: de decoratie van de zaal, de voorwerpen op de tafels geplaatst waar het kruisbeeld zich beter aftekent, de gezichten en de hoofddeksels van de aanwezigen (fig. 7). De vormen van de luchters en de baldakijn die de katafalk bekronen, variëren volgens de versies. Terwijl de lithografie exactere details vertoont, is de herwerkte foto echter meer bepaald wat betreft de beweging van de menigte: bij De Doncker constateert men een respectvolle terughoudendheid terwijl bij Ghémar de diverse bewegingen van de personages een accent van werkelijkheid geven, versterkt door de aanwezigheid van een familie op het voorplan: de vader draagt de kleinste zodat hij beter kan zien en een jongetje leunt tegen de balustrade om dichterbij te komen. De houding van de soldaten die goedwillig over de menigte waken, is ook minder stijf.

47 *L'Écho de Bruxelles*, 14 december 1865.
48 Album Géruzet, p. 14.

Cortège funèbre : place des Palais et arrivée à Laeken

Cet épisode particulièrement important fut largement représenté, Ghémar estimant même nécessaire de fournir deux vues différentes du cortège, l'une à son départ du palais de Bruxelles, l'autre à son arrivée à l'église de Laeken.

Départ du cortège, place des Palais

Le samedi 16 décembre, le cortège funèbre quitta le palais royal et se mit en route pour Laeken :

> Il était 11 heures précises du matin lorsque le corps du Roi, porté par des sous-officiers décorés de la garde civique et de l'armée et escorté par le lieutenant-général Renard et le capitaine baron Joly, descendit les marches du grand escalier d'honneur du Palais de Bruxelles. Sur la place des Palais, toutes les troupes présentèrent les armes et le corps fut hissé sur le char funèbre[49]. Presque tous les pasteurs des « Églises évangéliques protestantes » du royaume ainsi que le pasteur anglican, le Révérend Drury, ancien professeur de littérature anglaise de Leurs Altesses Royales les enfants de feu Sa Majesté Léopold I^er^, et chapelain honoraire, suivirent derrière le char funèbre, le corps de leur royal coreligionnaire, suivi également de près par le Roi Léopold II et le Comte de Flandres, les princes étrangers, le corps diplomatique, le conseil des ministres, les chambres législatives, ainsi que les cours et tribunaux. Un certain nombre de prêtres catholiques, en tête desquels on remarquait le doyen de Sainte-Gudule avec ses vicaires, faisaient aussi partie du cortège, et ont accompagné la dépouille de notre premier Roi jusqu'à Laeken. Des délégués du « Consistoire Général israélite », ainsi qu'une délégation des « Loges Francs-Maçonniques » et de nombreuses autres députations suivirent également le cortège funèbre. Sur tout le parcours du cortège régnait un morne silence très impressionnant, interrompu seulement par intermittence par le son assourdi des tambours de l'escorte militaire, alors que bien des spectateurs avaient les larmes aux yeux[50].

Begrafenisstoet: Paleizenplein en aankomst in Laken

Deze bijzonder belangrijke episode werd uitvoerig voorgesteld. Ghémar vond het zelfs nodig twee verschillende zichten van de stoet te geven, het ene bij het vertrek in het Paleis van Brussel en het andere bij zijn aankomst in de kerk van Laken.

Vertrek van de stoet, Paleizenplein

Op zaterdag 16 december verlaat de begrafenisstoet het Koninklijk paleis en vertrekt naar Laken:

> Il était 11 heures précises du matin lorsque le corps du Roi, porté par des sous-officiers décorés de la garde civique et de l'armée et escorté par le lieutenant-général Renard et le capitaine baron Joly, descendit les marches du grand escalier d'honneur du Palais de Bruxelles. Sur la place des Palais, toutes les troupes présentèrent les armes et le corps fut hissé sur le char funèbre[49]. Presque tous les pasteurs des « Églises évangéliques protestantes » du royaume ainsi que le pasteur anglican, le Révérend Drury, ancien professeur de littérature anglaise de Leurs Altesses Royales les enfants de feu Sa Majesté Léopold I^er^, et chapelain honoraire, suivirent derrière le char funèbre, le corps de leur royal coreligionnaire, suivi également de près par le Roi Léopold II et le Comte de Flandres, les princes étrangers, le corps diplomatique, le conseil des ministres, les chambres législatives, ainsi que les cours et tribunaux. Un certain nombre de prêtres catholiques, en tête desquels on remarquait le doyen de Sainte-Gudule avec ses vicaires, faisaient aussi partie du cortège, et ont accompagné la dépouille de notre premier Roi jusqu'à Laeken. Des délégués du « Consistoire Général israélite », ainsi qu'une délégation des « Loges Francs-Maçonniques » et de nombreuses autres députations suivirent également le cortège funèbre. Sur tout le parcours du cortège régnait un morne silence très impressionnant, interrompu seulement par intermittence par le son assourdi des tambours de l'escorte militaire, alors que bien des spectateurs avaient les larmes aux yeux[50].

[49] Le Secrétariat du ministère de l'Intérieur s'était inquiété des difficultés techniques que posait le placement du cercueil sur le char, étant donné la hauteur de ce dernier : « Le char funèbre étant trop élevé pour entrer dans le palais devra rester sur la place. J'ai parlé de faire établir une grande tente devant le péristyle sous lequel le char sera caché jusqu'au moment où le cercueil y aura été placé. Par cette disposition, l'entrée du palais sera maintenue entièrement libre. Si, au contraire, le char était remisé contre la porte du palais : 1°) l'entrée du palais serait obstruée ; 2°) il y aurait un moment d'attente plus ou moins prolongé, mais très pénible » (APR. Grand Maréchal. Léopold II. Dossier n° 89 : *Décès et funérailles du roi Léopold I^er^ (1790-1865)*).

[50] A. BECKER, *Souvenirs d'un témoin oculaire de la fin de Sa Majesté Léopold I^er^ et de l'avènement au trône de Sa Majesté Léopold II, Roi des Belges*, Etterbeek, 1919 (dorénavant cité BECKER), p. 18-19.

[49] Het secretariaat van het Ministerie van Binnenlandse Zaken had zich ongerust getoond over de technische moeilijkheden die de plaatsing van de lijkkist op de koets kon meebrengen, gezien de hoogte van deze laatste: "Le char funèbre étant trop élevé pour entrer dans le palais devra rester sur la place. J'ai parlé de faire établir une grande tente devant le péristyle sous lequel le char sera caché jusqu'au moment où le cercueil y aura été placé. Par cette disposition, l'entrée du palais sera maintenue entièrement libre. Si, au contraire, le char était remisé contre la porte du palais: 1°) l'entrée du palais serait obstruée ; 2°) il y aurait un moment d'attente plus ou moins prolongé, mais très pénible" (AKP. Grootmaarschalk. Leopold II. Dossier nr. 89: *Décès et funérailles du roi Léopold I^er^ (1790-1865)*).

[50] A. BECKER, *Souvenirs d'un témoin oculaire de la fin de Sa Majesté Léopold I^er^ et de l'avènement au trône de Sa Majesté Léopold II, Roi des Belges*, Etterbeek, 1919 (in het vervolg als BECKER geciteerd), p. 18-19.

Ghémar s'est attaché à montrer le cortège au moment où celui-ci, quittant le palais, tourne à l'angle du parc de Bruxelles (dont on distingue l'angle d'un pilier d'entrée), pour s'engager dans la rue Royale (fig. 8). La courbe du mouvement est ici particulièrement naturelle. Le char funèbre, présenté en vue cavalière, de trois quarts avant droit, occupe le centre de la scène tandis qu'une foule innombrable l'entoure[51]. À l'arrière-plan, noyés dans une teinte laiteuse et orangée qui contraste avec les nuances gris foncé du cortège, on reconnaît l'actuelle aile Bellevue, le dôme et la façade de l'église Saint-Jacques sur Coudenberg, ainsi que la

Ghémar heeft er zich op toegelegd om de stoet te tonen op het moment waarop hij bij het verlaten van het paleis, om de hoek van het park van Brussel draait (men ziet de hoek van een pijler bij de ingang) om de Koningsstraat in gaan (fig. 8). De boog van de beweging is hier bijzonder natuurlijk. De lijkkoets, voorgesteld in schuin perspectief van driekwarts rechts van boven, beneemt het midden van de scène terwijl de talrijke menigte ze omringt[51]. Op de achtergrond herkent men, verdrongen in een melkachtige en oranjeachtige tint die contrasteert met de donkergrijze nuances van de stoet, de huidige vleugel Bellevue, de koepel en de voorgevel van de kerk Sint-Jacob op Koudenberg, alsook het ruiterstandbeeld van

KM 17121

8. Cortège funèbre, place des Palais. Collection Sénat belge.
Begrafenisstoet, Paleizenplein. Verzameling Belgische Senaat.

[51] « De nombreuses maisons de commerces ont fermé dans tout le pays et pour permettre à leurs ouvriers de marquer leur sympathie au roi défunt, des patrons ont décidé de ne pas retenir un jour de chômage à ceux qui se rendent aux funérailles. Les chemins de fer accordent une réduction de 50 % aux gardes civiques en uniforme qui se rendent à Bruxelles, isolément ou en corps. Des tickets à moitié prix sont accordés à toute la population sur certains tronçons » (*L'Écho de Bruxelles*, 15 décembre 1865). « On estime que la population de la capitale sera triplée » (*Ibid*., 16 décembre).

[51] "De nombreuses maisons de commerces ont fermé dans tout le pays et pour permettre à leurs ouvriers de marquer leur sympathie au roi défunt, des patrons ont décidé de ne pas retenir un jour de chômage à ceux qui se rendent aux funérailles. Les chemins de fer accordent une réduction de 50 % aux gardes civiques en uniforme qui se rendent à Bruxelles, isolément ou en corps. Des tickets à moitié prix sont accordés à toute la population sur certains tronçons" (*L'Écho de Bruxelles*, 15 december 1865). "On estime que la population de la capitale sera triplée" (*Ibid*., 16 december).

(© W. Vandevelde)

9. Charles Rogier. Photo Ghémar Frères, albumine sur papier, 1864. Collection Wilfried Vandevelde, Bonheiden.
Charles Rogier. Foto Gebroeders Ghémar, albumine op papier, 1864. Verzameling Wilfried Vandevelde, Bonheiden.

(© Cliché W. Vandevelde)

10. Prince Eugène de Ligne. Ghémar Frères, photographie au charbon sur papier, s. d. [vers 1872], format carte de visite. Collection Wilfried Vandevelde, Bonheiden.
Prins Eugène de Ligne. Gebroeders Ghémar, fotografie met houtskool op papier, s.d. [rond 1872], visitekaartformaat. Verzameling Wilfried Vandevelde, Bonheiden.

statue équestre de Godefroid de Bouillon[52] qui se détache sur le ciel. Afin de mettre en valeur à la fois le fronton de l'église et la statue, Ghémar a pris la liberté d'élargir l'entrée de la place des Palais.

Sur le « tableau » du Sénat, on ne voit pas de traces de photographie qui dépasse de la peinture. Un trait gravé délimite une image de 51 × 78,5 cm. Cette planche comporte de nombreuses annotations. À droite : « finir jusqu'à la ligne ». Au-dessous, de gauche à droite : « Prince de Ligne[53] en Paletot. Copier la 1ère figure des

Godfried van Bouillon[52] dat tegen de hemel afsteekt. Om tegelijk het fronton van de kerk en het beeld goed te laten uitkomen, heeft Ghémar de vrijheid genomen de ingang van het Paleizenplein te verbreden.

Op het "schilderij" van de Senaat, ziet men geen sporen van een foto buiten het schilderij. Een gegraveerde trek bakent de grenzen af van het beeld van 51 × 78,5 cm. Deze plaat omvat talrijke annotaties. Rechts: "finir jusqu'à la ligne". Bovenaan, van links naar rechts: "Prince de Ligne[53] en Paletot. Copier la 1ère figure des

52 Cette œuvre éminemment patriotique, inaugurée le 24 août 1848, a été photographiée au daguerréotype dans l'atelier de son auteur, Eugène Simonis, puis à plusieurs reprises par Guillaume Claine au début des années 1850 (St.F. JOSEPH, et Tr. SCHWILDEN, *À l'aube de la photographie en Belgique*, Bruxelles, 1991, p. 87, 90 et 101).

53 Prince Eugène de Ligne (Bruxelles, 28 janvier 1804 - Bruxelles, 20 mai 1880). Ambassadeur à Paris de 1842 à 1848. Sénateur libéral de l'arrondissement d'Ath à partir du 26 juillet 1848, Président du Sénat de 1852 à 1879 (J.-L. DE PAEPE & Chr. RAINDORF-GÉRARD (dir.), *Le parlement belge. Données biographiques*, Bruxelles, 1996, p. 166-167). Les journaux signalent que le prince, souffrant d'une crise de goutte, a cependant voulu faire tout le trajet à pied, en s'appuyant sur sa canne. Ghémar l'a habilement masquée par le bras levé d'un spectateur.

52 Dit uitermate patriottisch werk, ingehuldigd op 24 augustus 1848, werd met de daguerreotype gefotografeerd in het atelier van zijn auteur, Eugène Simonis, later meerdere keren hernomen door Guillaume Claine in het begin van de jaren 1850 (St.F. JOSEPH en Tr. SCHWILDEN, *À l'aube de la photographie en Belgique*, Brussel, 1991, p. 87, 90 en 101).

53 Prins Eugène de Ligne (Brussel, 28 januari 1804 - Brussel, 20 mei 1880). Ambassadeur in Parijs van 1842 tot 1848. Liberaal senator van het arrondissement Aat vanaf 26 juli 1848, Voorzitter van de Senaat van 1852 tot 1879 (J.-L. DE PAEPE & Chr. RAINDORF-GÉRARD (o.l.v.), *Le parlement belge. Données biographiques*, Brussel, 1996, p. 166-167). De kranten vermelden dat de prins een jichtcrisis had maar toch het traject te voet, op zijn stok steunend, heeft willen afleggen. Ghémar heeft dit op handige wijze verstoken achter de opgeheven arm van een toeschouwer.

Y 005211

11. Cortège funèbre. Lithographie de Victor De Doncker dans l'album Géruzet.
Begrafenisstoet. Lithografie van Victor De Doncker in het album Géruzet.

trois sans moustache. Voir les cartes. Rogier. Finir bien jusqu'à la ligne Van den Castle [*sic*] général sans bottes le pantalon bleu à lignes sans manteau voir la carte ». Ces annotations sont très instructives : elles indiquent que Ghémar a utilisé des portraits-cartes (« voir les cartes ») pour peindre les personnages tenant les cordons du poêle : le lieutenant-général Van Casteel, commandant la 4e division territoriale, Charles Rogier (fig. 9), ministre des Affaires étrangères et le prince Eugène de Ligne (fig. 10), président du Sénat. Ceux-ci n'étaient donc pas suffisamment reconnaissables sur les photographies. Mais elles ne permettent pas de trancher cette question : ces indications sont-elles des aide-mémoire pour Ghémar lui-même, et ce serait donc Ghémar en personne qui aurait peint, ou s'agit-il d'instructions pour un autre artiste ?

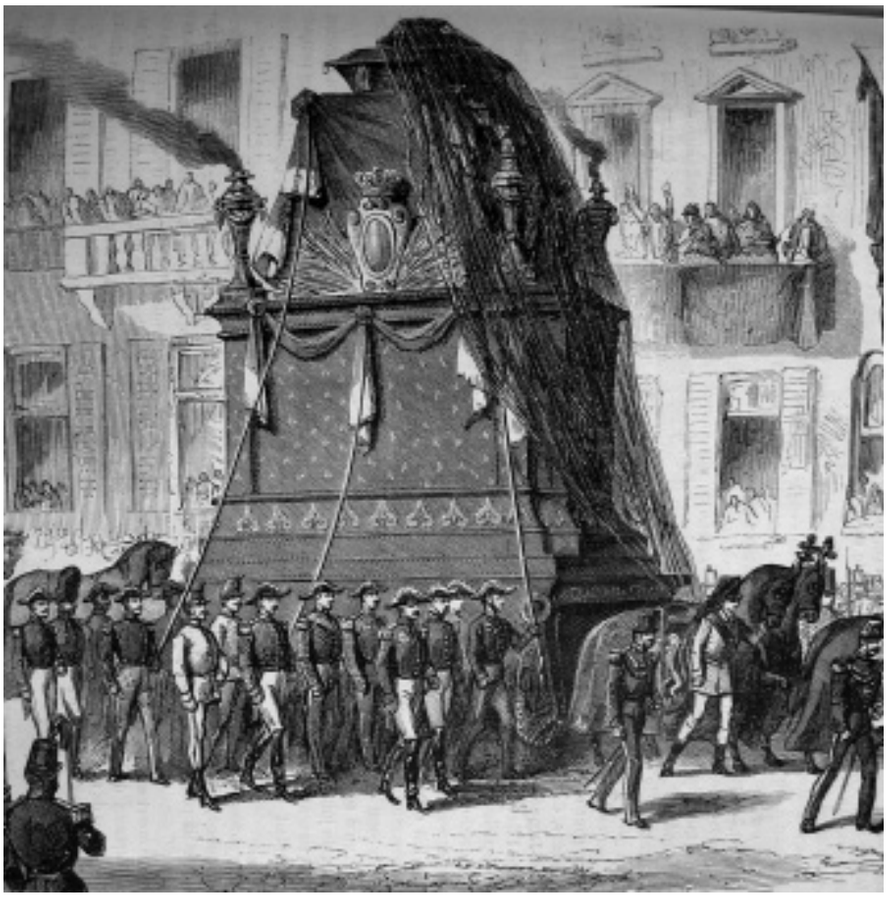
Géruzet, qui avait dû poster ses artistes presque au même endroit que son collègue photographe, a concentré toute son attention sur le char lui-même et sur les officiels qui l'entourent (fig. 11). L'imposant monument vient de quitter la place des Palais et s'engage dans la rue Royale. L'alignement du cortège est assez raide, sans doute à dessein[54], pour donner à la scène encore plus de

[54] À d'autres occasions, De Doncker a en effet réalisé des lithographies plus « enlevées ».

trois sans moustache. Voir les cartes. Rogier. Finir bien jusqu'à la ligne Van den Castle [*sic*] général sans bottes le pantalon bleu à lignes sans manteau voir la carte". Deze annotaties zijn zeer instructief: ze tonen aan dat Ghémar de visitekaartportretten heeft gebruikt ("zie de kaarten") om de personages te schilderen die de koordjes van het lijkkleed vasthielden: luitenant-generaal Van Casteel, commandant van de 4de divisie van de landweer, Charles Rogier (fig. 9), minister van Buitenlandse Zaken en prins Eugène de Ligne (fig. 10), voorzitter van de Senaat. Zij waren dus niet genoeg herkenbaar op de foto's. Maar deze aanwijzingen laten niet toe de knoop van dit probleem door te hakken: zijn ze geheugensteuntjes voor Ghémar zelf en zou Ghémar ze dan zelf hebben geschilderd of zijn het instructies voor een andere kunstenaar?

Géruzet, die zijn kunstenaars bijna op dezelfde plaats heeft moeten plaatsen als zijn collega fotograaf, heeft heel zijn aandacht geconcentreerd op de lijkkoets zelf en op de officiële personen die haar omringden (fig. 11). Het indrukwekkend monument heeft het Paleizenplein verlaten en draait de Koningsstraat in. De rij van de stoet is, ongetwijfeld opzettelijk[54], nogal stijf om

[54] Bij andere gelegenheden, heeft De Doncker inderdaad "vlottere" lithografieën gemaakt.



12. Cortège funèbre. Gravure sur bois debout publiée dans *L'Illustration* du 30 décembre 1865.
Begrafenisstoet. Gravure op kopshout, gepubliceerd in L'Illustration *van 30 december 1865.*

solennité et de rigueur. Seul le cortège est détaillé, la foule et les bâtiments qui forment l'arrière-plan étant seulement esquissés.

Quant à *L'Illustration*, dont on sait qu'elle n'a pu bénéficier de sources très précises, elle se contente de publier, de profil et dans une rue assez anonyme, un char plus monumental encore qu'il ne l'était déjà en réalité. Et avec une particularité étonnante, qui n'a pas échappé aux critiques ironiques de Gustave De Vylder[55] : il avance à reculons ! L'arrière du char est en effet placé vers l'avant, comme on peut le constater par la position du manteau d'hermine et du voile de crêpe qui devraient couvrir l'arrière du cercueil et du char et qui flottent ici vers l'avant… qui plus est dans le sens contraire des fumerolles s'échappant des vases d'encens (fig. 12) !

L'arrivée à Laeken

Toute l'avenue de la Reine était tendue de noir, depuis le pont jusqu'à l'église. Cette décoration avait un caractère très imposant[56]. Il était environ une heure et demie lorsque le char funèbre arriva au pont de Laeken

[55] Cité *supra*.
[56] BECKER, p. 18.

aan de scène nog meer plechtigheid en strengheid te geven. Enkel de stoet is gedetailleerd, de menigte en de gebouwen die het achterplan vormen zijn enkel geschetst.

Wat *L'Illustration* betreft, waarvan men weet dat het geen zeer precieze bronnen heeft gehad, stelt die zich tevreden met het publiceren van een nog monumentalere lijkkoets dan ze als was, in profiel genomen en in een tamelijk anonieme straat. En met een verbazingwekkende bijzonderheid die niet is ontsnapt aan de ironische kritiek van Gustave De Vylder[55]: ze gaat achterwaarts vooruit! De achterkant van de lijkkoets is inderdaad vooraan gezet zoals kan worden vastgesteld door de positie van de hermelijnen mantel en de crêpe sluier die de achterkant van de lijkkist en koets moesten bedekken en die hier naar voren wapperen… en daarbij nog in tegengestelde richting van de rookkolommen die uit de wierookvaten walmen (fig. 12)!

De aankomst in Laken

De hele Koninginnelaan was met zwart bespannen vanaf de brug tot aan de kerk. Deze decoratie had een

[55] S*upra* geciteerd.

où s'élevaient quatre immenses pilastres tendus de noir, sur lesquels se détachaient l'écusson du Roi et les armoiries de la Belgique[57].

À 2 heures, le char atteignit la Chapelle funéraire protestante située en face de l'église de Laeken. Le clergé catholique n'ayant pas accepté qu'un service funèbre protestant soit célébré dans l'église catholique, une chapelle provisoire avait été dessinée par l'architecte De Curte[58] et construite à la hâte en charpente de bois et de plâtre recouvert de draperies noires et or.

Seul Ghémar fournit une vue de cette scène, dominée par l'ancienne église de Laeken qui occupe le centre de l'image et ferme la perspective. Sur la gauche, on aperçoit la nouvelle église, encore en construction[59]. Vu de trois quarts arrière, le cortège s'étire en diagonale et, tandis que le char s'éloigne, les premières voitures qui composent la suite apparaissent en avant-plan.

Sur la partie supérieure du « tableau » du Sénat (fig. 13), on distingue une trace photographique, qui mesure 80 cm de large, mais dont la limite est irrégulière. Il pourrait s'agir de la juxtaposition, avec superposition partielle, de plusieurs photos. Une ligne est tracée en bas, à 54 cm de la limite haute des photographies. Il n'y a pas d'annotation.

zeer indrukwekkend karakter[56]. Het was ongeveer halftwee toen de lijkkoets op de brug van Laken toekwam waar vier immense zuilen met zwart bespannen zich verheven en waarop het wapenschild van de Koning en het blazoen van België zich aftekenden[57].

Om 2 uur bereikte de koets de protestantse rouwkapel gelegen tegenover de kerk van Laken. Omdat de katholieke clerus er niet mee had ingestemd dat een protestantse rouwdienst in een katholieke kerk zou plaats vinden, had architect De Curte[58] een voorlopige kapel getekend, die in de haast werd opgetrokken: het ging om een structuurskelet in hout en plaaster, met zwarte en gouden gordijnen bekleed.

Enkel Ghémar geeft een zicht van deze scène beheerst door de oude kerk van Laken die het midden van het beeld inneemt en het perspectief sluit. Links ziet men de nieuwe kerk die nog in aanbouw is[59]. In schuinweg van achteren gezien, rekt de stoet zich in diagonaal uit en terwijl de lijkkoets zich verwijdert, komen de eerste wagens die de suite vormen op het voorplan te voorschijn.

Op het bovenste gedeelte van het "schilderij" van de Senaat (fig. 13) ziet men een fotografisch spoor dat 80 cm breed is maar waarvan de omtreklijn onregelmatig is. Het zou kunnen dat meerdere foto's naast elkaar werden gezet en elkaar gedeeltelijk overlapten. Er werd

57 *L'Écho de Bruxelles*, 16 décembre 1865.

58 Louis De Curte (Gand, 12 mars 1817 - Bruxelles, 7 août 1891). Auteur du monument à Léopold I^er^ (1878-1871) de style gothique brabançon. Formé à l'École des Beaux-Arts de Paris, il travaille en France et collabore à la restauration des cathédrales de Beauvais, Noyon et Senlis. En 1856, il revient en Belgique. En 1861, il devient membre de la Commission royale des Monuments. Il travaillera à la restauration de plusieurs édifices religieux (basilique Saint-Martin à Hal, église Saint-Jean Baptiste au Béguinage à Bruxelles, cathédrale Saint-Bavon à Gand, et cathédrale Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles) (plans du nouveau portail nord) (L. VERPOEST, notice dans *Dictionnaire de l'architecture en Belgique (1830-2000)*, Anvers, 2003, p. 240).

59 En 1850, il fut décidé de construire l'église en question à l'occasion des obsèques de Louise-Marie d'Orléans, la première reine des Belges. Selon la légende, la souveraine aurait exprimé le vœu d'être enterrée dans l'ancienne église de Laeken, dont l'histoire remonte au XIII^e^ siècle. Une première restauration est due aux architectes Gensoels et De Curte en 1887. En 1894, on décide de ne sauver que le chœur. En 1904, on a démoli l'église en ne gardant que le chœur gothique primaire brabançon, qui a été restauré et fermé par Van Assche vers 1905. La construction de la nouvelle église commença en 1854 sous la direction de l'architecte Joseph Poelaert. Le chantier subit toutefois divers retards en raison de problèmes liés à la nature du sous-sol, aux fondations, à la livraison de la pierre naturelle et aux modifications de l'exécution. En juin 1865, Poelaert donne sa démission. Les travaux ne seront repris qu'en 1868 sous la direction de l'architecte Trappeniers. En 1872, l'église est ouverte au culte, alors que des travaux s'y poursuivront jusqu'en 1877. Entre 1907 et 1908, les travaux à la tour avant sont poursuivis selon un projet du baron Von Schmidt. La plus grande partie des ouvrages ornementaux de la façade ne fut toutefois jamais achevée.

56 BECKER, p. 18.

57 *L'Écho de Bruxelles*, 16 december 1865.

58 Louis De Curte (Gent, 12 maart 1817 - Brussel, 7 augustus 1891). Auteur van het monument voor Leopold I (1878-1871) in Brabantse gotiek. Hij was aan de Parijse École des Beaux-Arts opgeleid en werkte in Frankrijk; hij nam deel aan de restauratie van de kathedralen van Beauvais, Noyon en Senlis. In 1856 komt hij naar België terug. In 1861, wordt hij lid van de Koninklijke Commissie der Monumenten. Hij zal aan de restauratie van verschillende religieuze gebouwen werken: Sint-Martinusbasiliek in Halle, kerk Sint-Jan de Doper op het Begijnhof in Brussel, Sint-Baafskathedraal in Gent en de Sint-Michiels- en Goedelekathedraal in Brussel (plannen van het nieuwe noordportaal) (L. VERPOEST, notitie in *Repertorium van de architectuur in België, van 1830 tot heden*, Antwerpen, 2003, p. 240).

59 In 1850, werd beslist de kerk in kwestie te bouwen bij het overlijden van Louise-Marie d'Orléans, de eerste koningin der Belgen. Volgens de legende zou de koningin gevraagd hebben om begraven te worden in de oude kerk van Laken waarvan de geschiedenis tot de 13^de^ eeuw teruggaat. Een eerste restauratie is te danken aan de architecten Gensoels en De Curte in 1887. In 1894 beslist men enkel het koor te redden. In 1904 werd de kerk afgebroken en enkel het koor in Brabantste vroeg-gotiek werd bewaard. Het werd gerestaureerd en gesloten door Van Assche rond 1905. De bouw van de nieuwe kerk begon in 1854 onder leiding van de architect Joseph Poelaert. De werf kent echter verschillende vertragingen wegens problemen te wijten aan de natuur van de ondergrond, de fundamenten, aan de levering van de natuursteen en aan de wijzigingen in de uitvoering. In juni 1865 geeft Poelaert zijn ontslag. De werken zullen pas in 1868 hernemen onder leiding van de architect Trappeniers. In 1872 wordt de kerk opengesteld voor de cultus terwijl de werken zullen voortduren tot in 1877. Tussen 1907 en 1908 worden werken voortgezet aan de voorste toren volgens een project van baron Von Schmidt. Het grootste gedeelte van de ornamentele werken aan de gevel werden echter nooit voltooid.

KM 17123

13. Cortège funèbre. L'arrivée à Laeken. Collection Sénat belge.
Begrafenisstoet. De aankomst in Laken. Verzameling Belgische Senaat.

Le char funèbre, œuvre des frères Jones, carrossiers de la Cour

Pièce monumentale destinée à frapper les esprits, ce char fut réalisé par « MM. Jones frères », cités à plusieurs reprises tant dans les articles des journaux que dans les Archives du Palais royal[60].

Jean Auguste (Bruxelles, 21 août 1808 - *ibid*., 9 mai 1885) et Henry Francis (Bruxelles, 1er janvier 1813 - *ibid*., 24 octobre 1887) Jones furent incontestablement les plus célèbres carrossiers bruxellois du milieu du XIXe siècle. Installés dans de vastes ateliers au 119, rue de Laeken, ils employèrent jusqu'à cent ouvriers et étaient capables de construire des voitures en six semaines.

Les origines de cette célèbre maison remontent au début du XIXe siècle, lorsque John Robert Jones, fils d'un sellier-carrossier établi à Shrewsbury, en Angleterre, vint s'installer à Bruxelles[61]. Il travailla d'abord dans les

[60] Comme on l'a vu, ce sont eux également qui se chargèrent de la construction du corbillard qui servit à la translation du corps du souverain, du château de Laeken au Palais royal, au soir du 12 décembre.

[61] D. LELARGE, *Historique et descendance de la famille Roberts-Jones* dans *L'Intermédiaire des Généalogistes. Organe bimestriel du Service de Centralisation des Études généalogiques et démographiques de Belgique (SCGD)*, 234, juin 1984, p. 403-417 ; C. ROMMELAERE, *La carrosserie en Belgique aux XVIIIe et XIXe siècles. Formes et techniques*. 5 vol. Thèse présen-

onderaan, op 54 cm van de bovenste omtreklijn van de foto's een lijn getrokken. Er zijn geen annotaties.

De lijkkoets, werk van de gebroeders Jones, wagenmakers van het Hof

Deze lijkkoets, een monumentaal stuk bestemd om de gemoederen te treffen, werd door de "HH. Gebroeders Jones" vervaardigd die meerdere malen zowel in krantenartikels als in het Archief van het Koninklijk Paleis werden geciteerd[60].

Jean Auguste (Brussel, 21 augustus 1808 - *ibid*., 9 mei 1885) en Henry Francis (Brussel, 1 januari 1813 - *ibid*., 24 oktober 1887) Jones waren ontegensprekelijk de bekendste Brusselse wagenmakers in het midden van de 19de eeuw. Ze waren gevestigd in de Lakenstraat 119. Ze boden werk aan een honderdtal man en konden wagens in zes weken tijd maken.

De oorsprong van dit bekende huis gaat terug tot het begin van de 19de eeuw toen John Robert Jones, zoon van een zadel- en wagenmaker gevestigd in

[60] Zoals reeds gezegd, waren het ook zij die de lijkwagen maakten die diende om het lichaam van de soeverein in de avond van 12 december van het kasteel van Laken naar het Paleis van Brussel te brengen.

ateliers du carrossier Jean-Baptiste Tilmont avant de s'installer à son propre compte dès 1819. Devenu fournisseur de la Cour de Hollande en 1824, il connut quelques difficultés au moment de la Révolution belge, ses sympathies orangistes lui valant à deux reprises la mise à sac et le pillage de ses établissements. C'est vraisemblablement pour cette raison que les premières commandes de voitures de la Cour de Belgique revinrent de préférence à un autre carrossier bruxellois : Jean-Pierre Quesnel.

Cependant, les frères Jones, qui avaient succédé à leur père en 1844, finirent par imposer la qualité de leur travail, notamment après l'Exposition nationale de 1847, et, surtout, après celle de Londres en 1851, où ils présentèrent plusieurs véhicules qui obtinrent les plus hautes récompenses.

Fournisseurs des Cours de Hollande et de Belgique, ils livrèrent des véhicules aussi bien à l'aristocratie de ces deux pays qu'à l'ambassadeur et au sultan de Turquie ou à des Grands d'Espagne. Ils exportaient également leurs produits vers le Portugal, Java, Bombay ou Calcutta. Les Jones se distinguèrent à de nombreuses expositions industrielles et furent les précurseurs de l'utilisation de nouveaux matériaux dans la fabrication des voitures, comme l'acier puddlé ou l'acier Bessemer.

La position qu'ils occupaient dans le domaine de la carrosserie, jointe à la confiance que leur témoignaient les têtes couronnées de l'époque, les entraîna tout naturellement à jouer un rôle dans la vie sociale et politique de leur pays. C'est ainsi que, de 1859 à 1878, Jean fut nommé Conseiller provincial du Brabant[62]. En 1864, la Cour les gratifia d'une récompense royale, sans doute pour l'ensemble de leurs travaux[63]. La même année, Jean devint président de la Société royale « La Grande Harmonie », poste qu'il occupa jusqu'en 1869[64]. Quant à Henry, il fut Membre du Consistoire de l'Église évangélique protestante de Bruxelles et son Président laïque de 1879 jusqu'à sa mort[65]. Ils participèrent également aux festivités qui entourèrent le 25e anniversaire de l'inauguration du Roi, en 1856, et Jean fut à la base du projet qui mena

tée en vue de l'obtention du titre de Docteur en Philosophie et Lettres, orientation Histoire de l'art et Archéologie, sous la direction du professeur Georges Raepsaet. Université libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, Bruxelles, 1998, II, p. 83-117.

62 *Union syndicale. Association pour la défense des intérêts du commerce et de l'industrie constituée à l'hôtel de Ville le 15 octobre 1875 par l'Assemblée générale des adhérents*, Bruxelles, 1875, p. 19 ; A. GLAUDEN, H.E. BOSSUT & A. LEURIAUX, *Société royale « La Grande Harmonie », Notes historiques*, Bruxelles, 1911, p. 127 (simple mention) ; LELARGE, *Historique* [n. 61], p. 406.

63 'S-GRAVENHAGE, KONINKLIJK HUISARCHIEF, Inv. E.8-IVj (nº 24) : Jones frères, 22 janvier 1871 : facture sur papier à lettre dont l'en-tête est orné de plusieurs médailles et du rappel d'une récompense royale en 1864.

64 Jones présida cette éminente société musicale du 7 juillet 1864 au 6 septembre 1869 (GLAUDEN, BOSSUT & LEURIAUX, *Société* [n. 62], p. 127-130 ; LELARGE, *Historique* [n. 61], p. 406).

65 BECKER, p. 11.

Shrewbury, in Engeland, in Brussel kwam wonen[61]. Hij werkt eerst in de ateliers van de wagenmaker Jean-Baptiste Tilmont alvorens vanaf 1819 zelfstandig te worden. In 1824 hofleverancier van het Hollandse Hof geworden, kent hij op het moment van de Belgische Revolutie enkele moeilijkheden. Zijn Oranjegevoelens zullen hem tot tweemaal toe de verwoesting en de plundering van zijn bedrijf kosten. Het is waarschijnlijk ook daarom dat de eerste bestellingen van wagens voor het Belgische Hof bij voorkeur aan een andere Brusselse wagenmaker toekwamen: Jean-Pierre Quesnel.

De gebroeders Jones die hun vader in 1844 hadden opgevolgd, hebben zich nochtans kunnen doen gelden door de kwaliteit van hun werk, meer bepaald na de Nationale Tentoonstelling in 1847 en vooral na die van Londen in 1851 waar ze meerdere wagens toonden die de hoogste beloningen hebben gekregen.

Als leveranciers van het Hof van Holland en van België, leverden ze wagens zowel aan de aristocratie van deze twee landen als aan de ambassadeur en de Sultan van Turkije of aan de Groten van Spanje. Ze voerden hun producten ook uit naar Portugal, Java, Bombay en Calcutta. De Jones onderscheidden zich op talrijke industriële tentoonstellingen en waren de voorlopers in het gebruik van nieuwe materialen voor het vervaardigen van wagens zoals het gepuddeld staal of het Bessemer staal.

De positie die zij op het domein van de wagenmakerij innamen gebonden aan het vertrouwen dat ze vanwege de gekroonde hoofden uit die tijd genoten, leidde er heel natuurlijk toe dat ze een rol in het sociale en politieke leven van hun land gingen spelen. Zo werd Jean, van 1859 tot 1878, benoemd tot Provincieraadslid van Brabant[62]. In 1864 ontvingen ze van het Hof een koninklijke beloning, waarschijnlijk voor het geheel van hun werken[63]. Hetzelfde jaar werd Jean voorzitter van de Koninklijke Maatschappij "La Grande Harmonie", functie die hij tot in 1869 zal uitoefenen[64]. Henry van zijn kant, was Lid van het Consistorie van de Protestantse Evangelische Kerk van Brussel en haar

61 D. LELARGE, *Historique et descendance de la famille Roberts-Jones* in *L'Intermédiaire des Généalogistes. Organe bimestriel du Service de Centralisation des Études généalogiques et démographiques de Belgique (SCGD)*, 234, juni 1984, p. 403-417; C. ROMMELAERE, *La carrosserie en Belgique aux XVIIIe et XIXe siècles. Formes et techniques*. 5 vol. Thesis verdedigd tot het behalen van de titel van Doctor in de Wijsbegeerte en Letteren, oriëntatie Kunstgeschiedenis, onder leiding van professor Georges Raepsaet. Université libre de Bruxelles, Faculteit Wijsbegeerte en Letteren, Brussel, 1998, II, p. 83-117.

62 *Union syndicale. Association pour la défense des intérêts du commerce et de l'industrie constituée à l'hôtel de Ville le 15 octobre 1875 par l'Assemblée générale des adhérents*, Brussel, 1875, p. 19; A. GLAUDEN, H.E. BOSSUT & A. LEURIAUX, *Société royale « La Grande Harmonie », Notes historiques*, Brussel, 1911, p. 127 (gewone vermelding); LELARGE, *Historique* [n. 61], p. 406.

63 'S-GRAVENHAGE, KONINKLIJK HUISARCHIEF, Inv. E.8-IVj (nr. 24): Gebroeders Jones, 22 januari 1871: factuur op briefpapier waarvan de hoofding versierd is met meerdere medailles en de herinnering aan een koninklijke beloning in 1864.

64 Jones was voorzitter van deze voortreffelijke muziekmaatschappij van 7 juli 1864 tot 6 september 1869 (GLAUDEN, BOSSUT & LEURIAUX, *Société* [n. 62], p. 127-130; LELARGE, *Historique* [n. 61], p. 406).

B 204949

14. Jones frères, grande berline royale de gala Louise-Marie, 1855.
Gebroeders Jones, grote koninklijke gala-berline Louise-Marie, 1855.

à la création d'une Chambre syndicale de la carrosserie belge[66].

À partir de 1853, ils livrèrent sept voitures à la Cour de Belgique : la grande berline royale de gala *Louise-Marie* (fig. 14), le grand duc à la d'Aumont *Haydée*, la calèche à huit ressorts *La Royale*, deux coupés à double suspension, *Traban* et *Gondole*, une victoria et un tilbury[67]. Il n'est donc pas étonnant qu'ils furent sollicités pour réaliser le corbillard et l'imposant char funèbre utilisés pour l'enterrement de Léopold I[er].

Les dessins de ce char avaient été tracés par l'architecte De Keyser[68].

[66] L. HYMANS, *XXV[e] anniversaire de l'inauguration du Roi. Les Fêtes de juillet. Compte-rendu des solennités et cérémonies célébrées à Bruxelles les 21, 22 et 23 juillet 1856*, Bruxelles, 1856, p. 98 ; *Union syndicale* [n. 62], p. 15-41.

[67] APR, Maison du Roi. Département du Grand Écuyer. Dossier n° 26.

[68] *L'Indépendance belge*, 345, lundi 11 décembre 1865 : *Le char funèbre du Roi sera construit par MM. Jones frères, sur les dessins de M. l'architecte De Keyser*. Il s'agit de Désiré De Keyser (Bruxelles, 12 février 1823 - *Ibid*., 24 mai 1897). Architecte éclectique, il est l'auteur de maisons bourgeoises, d'écoles et de magasins, de la loge maçonnique de la rue du Marché aux Poulets en 1862 (détruite), du Café Sésino, boulevard Anspach

niet-confessionele voorzitter van 1879 tot aan zijn dood[65]. Zij namen ook deel aan de festiviteiten omtrent de 25ste verjaardag van de inauguratie van de Koning in 1856. Jean heeft eveneens de basis gelegd voor de oprichting van een Syndicale Kamer voor de Belgische wagenmakers[66].

Vanaf 1853 leverden ze zeven wagens aan het Belgisch Hof: de grote koninklijke gala-berline *Louise-Marie* (fig. 14), de grote duc à la d'Aumont *Haydée*, de calèche met acht veren *La Royale*, twee coupés met dubbele ophanging, *Traban* en *Gondole*, een victoria en een tilbury[67]. Het is dus niet verwonderlijk dat ze werden gevraagd om de lijkwagen en de indrukwekkende lijkkoets gebruikt voor de begrafenis van Leopold I, te verwezenlijken.

[65] BECKER, p. 11.

[66] L. HYMANS, *XXV[e] anniversaire de l'inauguration du Roi. Les Fêtes de juillet. Compte-rendu des solennités et cérémonies célébrées à Bruxelles les 21, 22 et 23 juillet 1856*, Brussel, 1856, p. 98; *Union syndicale* [n. 62], p. 15-41.

[67] AKP, Koningshuis. Departement van de Grote Stalmeester. Dossier nr. 26.

Pour permettre à la foule massée le long du cortège d'apercevoir le cercueil royal, celui-ci fut placé au sommet d'un montage monumental dont les journaux de l'époque nous ont laissé la description :

> Le char funèbre qui servira à transporter, samedi, le corps de S.M. se construit, en ce moment, dans un atelier provisoire établi rue de Laeken, contre l'arsenal[69]. C'est M. Jones, comme nous l'avons dit, qui est chargé de la construction. Dans le dessin primitif de M. De Keyser, ce char avait la forme et l'aspect d'un édifice sépulcral, devant l'entrée duquel se tenait assise une figure personnifiant la Belgique en larmes et portant un portrait du Roi. Le lion belge était à ses pieds. Ces figures, comme les attributs symbolisant les arts, l'industrie, le commerce et l'agriculture, étaient en argent. On les a supprimées dans le projet nouveau, dont tous les ornements sont en or[70]. À la place de cette voûte on a mis une gorge portant les écussons des neuf provinces, devant et derrière. Sur les côtés, le char porte sur drap noir, des écussons entourés de chêne, de lauriers et de guirlandes et contenant à droite, la date de l'avènement du Roi, à gauche, la date de sa mort [bien visible sur le dessin de Géruzet]. À la face postérieure est un écusson aux armes de la Belgique, entouré des couleurs nationales. Le fronton antérieur du char porte pour amortissement, les armes personnelles du Roi. Aux quatre angles, des cippes funéraires ornés d'initiales et de couronnes royales supportant des trépieds fumants. Tout le char sert de socle au sarcophage proprement dit. Celui-ci est couvert d'un long poêle de drap noir frangé d'or et supportant le cercueil royal. Sur ce cercueil sont les insignes royaux : la couronne, le sceptre, la main de justice et le manteau royal en velours rouge doublé d'hermine, le tout voilé d'un crêpe noir dont les grands plis viennent, en descendant, voiler à moitié l'écusson de Belgique de la face postérieure[71].

(1873, en collaboration avec Charles Licot), et surtout de la grande Synagogue de Bruxelles (façade romano-byzantine), construite de 1875 à 1878, rue de la Régence (*Hôtel boulevard de la Senne à Bruxelles. Architecte : D. De Keyser*, dans *L'Émulation*, 1878, col. 83 ; *Monumenten & Landschappen*, 12, 1, janvier-février 1993, p. 44, n. 22 ; Th. COOMANS, notice dans *Dictionnaire de l'architecture en Belgique* [n. 58], p. 242).

[69] C'est à l'endroit de l'arsenal qu'a été construit le Koninklijke Vlaamse Schouwburg (146 de la rue de Laeken), inauguré en 1887.

[70] Dès le 10 décembre 1865, un projet avait également été déposé par le Secrétariat général du ministère de l'Intérieur : « Le conseil des Ministres a approuvé sur ma proposition, un projet de char funèbre pour la cérémonie des funérailles conçu dans un style à la fois sévère et digne. J'ai fait chercher M^r^ [illisible], chef de l'Église réformée, pour le conseiller sur le style du char. Il a demandé : 1°) que l'on observât les usages adoptés en pays protestants, [à] savoir, la couleur noire et les franges d'argent. 2°) que l'on adaptât une croix au char » (APR. Grand Maréchal. Léopold II. Dossier n^o^ 89 : *Décès et funérailles du roi Léopold I^er^ (1790-1865)*).

[71] *L'Indépendance belge*, 349, vendredi 15 décembre 1865. *L'Écho de Bruxelles* du même jour donne une description identique, qu'il rappelle le 17 décembre. *Le Journal de Gand* du vendredi 15 décembre 1865 fournit les mêmes informations.

De tekeningen van deze lijkwagen werden getekend door architect De Keyser[68].

Om de menigte, opeengepakt langs de stoet, de mogelijkheid te bieden de koninklijke lijkkist te zien, werd deze bovenop een monumentale montage geplaatst waarover de kranten indertijd ons de volgende beschrijving hebben gegeven:

> Le char funèbre qui servira à transporter, samedi, le corps de S.M. se construit, en ce moment, dans un atelier provisoire établi rue de Laeken, contre l'arsenal[69]. C'est M. Jones, comme nous l'avons dit, qui est chargé de la construction. Dans le dessin primitif de M. De Keyser, ce char avait la forme et l'aspect d'un édifice sépulcral, devant l'entrée duquel se tenait assise une figure personnifiant la Belgique en larmes et portant un portrait du Roi. Le lion belge était à ses pieds. Ces figures, comme les attributs symbolisant les arts, l'industrie, le commerce et l'agriculture, étaient en argent. On les a supprimées dans le projet nouveau, dont tous les ornements sont en or[70]. À la place de cette voûte on a mis une gorge portant les écussons des neuf provinces, devant et derrière. Sur les côtés, le char porte sur drap noir, des écussons entourés de chêne, de lauriers et de guirlandes et contenant à droite, la date de l'avènement du Roi, à gauche, la date de sa mort [goed zichtbaar op de tekening van Géruzet]. À la face postérieure est un écusson aux armes de la Belgique, entouré des couleurs nationales. Le fronton antérieur du char porte pour amortissement, les armes personnelles du Roi. Aux quatre angles, des cippes funéraires ornés d'initiales et de couronnes royales supportant des trépieds fumants. Tout le char sert de socle au sarcophage proprement dit. Celui-ci est couvert d'un long poêle de drap noir frangé d'or et supportant le cercueil royal. Sur ce cercueil sont les insignes royaux: la couronne, le sceptre, la main de justice et le manteau royal en velours rouge

[68] *L'Indépendance belge*, 345, maandag 11 december 1865: *Le char funèbre du Roi sera construit par MM. Jones frères, sur les dessins de M. l'architecte De Keyser*. Het betreft Désiré De Keyser (Brussel, 12 februari 1823 - *Ibid*., 24 mei 1897). Eclectisch architect, is hij de ontwerper van burgerhuizen, scholen en winkels, van de vrijmetselaarsloge op de Kiekenmarkt in 1862 (afgebroken), van het Café Sésino, Anspachlaan (1873, in samenwerking met Charles Licot), en vooral van de grote Synagoge van Brussel (romaans-byzantijnse voorgevel), gebouwd tussen 1875 en 1878, Regentschapsstraat (*Hôtel boulevard de la Senne à Bruxelles. Architecte: D. De Keyser*, in *L'Émulation*, 1878, kol. 83; *Monumenten & Landschappen*, 12, 1, januari-februari 1993, p. 44, n. 22; Th. COOMANS, notitie in *Repertorium van de architectuur in België* [n. 58], p. 242).

[69] Het is op de plaats van het arsenaal dat de Koninklijke Vlaamse Schouwburg werd gebouwd (nr. 146 van de Lakenstraat), ingehuldigd in 1887.

[70] Vanaf 10 december 1865 werd ook een project afgegeven door het Algemeen Secretariaat van het Ministerie van Binnenlandse Zaken: "Le conseil des Ministres a approuvé sur ma proposition, un projet de char funèbre pour la cérémonie des funérailles conçu dans un style à la fois sévère et digne. J'ai fait chercher M^r^ [onleesbaar], chef de l'Église réformée, pour le conseiller sur le style du char. Il a demandé: 1°) que l'on observât les usages adoptés en pays protestants, [à] savoir, la couleur noire et les franges d'argent. 2°) que l'on adaptât une croix au char" (AKP. Grootmaarschalk. Leopold II. Dossier nr. 89: *Décès et funérailles du roi Léopold I^er^ (1790-1865)*).

L'ensemble, large de 4 m, atteignait 7,55 m de haut[72]. Un tel attelage nécessita quelques aménagements :

> On répare certaines parties de la chaussée de Laeken, pour que la marche du char funèbre ne soit marquée par aucun accident. Il a fallu, au passage de la voie ferrée, à la station de Laeken, enlever les barrières et relever les fils télégraphiques. Dans la partie de la rue des Palais qui va de l'avenue Louise[73] à l'église, on a dû abattre les tilleuls qui bordaient le trottoir et ébrancher les arbres des jardins riverains. La voie, en cet endroit, est si étroite qu'il ne sera pas possible que les officiers d'escorte restent à côté du char. Il ne pourra y avoir personne dans la rue[74].

Huit chevaux avaient été attelés à ce solennel équipage. Tenus chacun par la bride, la tête surmontée d'une aigrette noire, ils étaient entièrement recouverts de caparaçons de deuil rehaussés d'une étole au chiffre de Léopold. Les valets de pied qui les tenaient en longe et les cinq hommes à cheval qui précédaient l'équipage portaient tous la livrée de deuil en grand gala : redingote rouge, gilet jaune rayé, culotte en peau de daim, bottes à revers de cuir et chapeau galonné pour les premiers ; habit galonné d'or, gilet blanc galonné d'or, couteau de chasse avec ceinturon d'or, culotte en peau de daim, bottes à revers de cuir et chapeau bicorne pour les seconds. Et, pour tous, la grande écharpe de soie noire, portée en sautoir, un brassard de soie noire au bras gauche, des gants noirs en peau, le crêpe ou le drap noir couvrant toutes les parties dorées comme le col et les pattes de poche ainsi que les cocardes des chapeaux galonnés et des bicornes. Même les boutons dorés se devaient d'être remplacés par des boutons noirs.

Derrière le char funèbre marchait le cheval du Roi, que l'on avait fait boiter, comme le voulait la coutume et qui était conduit par deux hommes. Puis venait le cortège de douze voitures de la maison royale, dont tous les ors avaient été voilés de crêpe[75]. Chacune était attelée de quatre chevaux et pour le deuil, les ornements des voitures et des harnais avaient été masqués de noir : les housses, les lanternes, les couronnes et tous les cuivres dorés en relief étaient garnis de crêpe, de même que les couvertures, les schabraques et les dessus de sellette. Quant aux frontaux des brides, ils étaient revêtus de drap noir[76].

[72] *L'Écho de Bruxelles* du 17 décembre 1865 parle d'une élévation de six mètres.

[73] Il s'agit de l'avenue Louise à Laeken et non de la célèbre avenue actuelle.

[74] *Journal de Bruxelles* ; *L'Écho de Bruxelles* ; *Journal de Gand* ; *L'Indépendance*, tous à la date du 15 décembre 1865. Ces indications sont reprises dans C. BRONNE, *Léopold I^er^ et son temps*, Bruxelles, 1980 [1re éd. 1942], p. 362-364 ; LELARGE, p. 409.

[75] APR. Maison du Roi. Département du Grand Écuyer. Dossier nº 16 (anc. nº 27), *Composition des cortèges et Honneurs funèbres, Bruxelles, 1^er^ janvier 1910*, p. 21. Extraits du *Journal de Bruxelles* et du *Journal de Gand*. *L'Indépendance*, 350, 16 décembre 1865, parle de dix-sept voitures.

[76] APR. Maison du Roi. Département du Grand Écuyer. Dossier nº 16 (anc. nº 27) : *Composition des Cortèges et Honneurs Funèbres, Bruxelles, 1^er^ janvier 1910* ; Grand Maréchal. Léopold II. Dossier nº 89 : *Décès et funérailles du roi Léopold I^er^ (1790-1865)*.

> doublé d'hermine, le tout voilé d'un crêpe noir dont les grands plis viennent, en descendant, voiler à moitié l'écusson de Belgique de la face postérieure[71].

Het geheel was 4 m breed en was 7,55 m hoog[72]. Zulke bespanning vergde wel enige aanpassingen:

> On répare certaines parties de la chaussée de Laeken, pour que la marche du char funèbre ne soit marquée par aucun accident. Il a fallu, au passage de la voie ferrée, à la station de Laeken, enlever les barrières et relever les fils télégraphiques. Dans la partie de la rue des Palais qui va de l'avenue Louise[73] à l'église, on a dû abattre les tilleuls qui bordaient le trottoir et ébrancher les arbres des jardins riverains. La voie, en cet endroit, est si étroite qu'il ne sera pas possible que les officiers d'escorte restent à côté du char. Il ne pourra y avoir personne dans la rue[74].

Acht paarden waren in dit plechtige rijtuig ingespannen. Bij de teugel vastgehouden, een zwarte vederbos op het hoofd, waren ze volledig bedekt met een paardendek in rouw versierd met een ster met het monogram van Leopold. De lakeien die ze bij de halster leidden en de vijf mannen te paard die de bespanning vooraf gingen, waren allen in groot gala rouwlivrei gekleed: rode herenjas, geel gestreept vestje, broek in suèdeleer, laarzen met lederen omslag en met galon versierde hoed voor de eersten; met goud versierde rijkledij, wit met goud versierd vestje, jachtmes met gouden gordel, broek in suèdeleer, laarzen met lederen omslag en tweepuntige hoed voor de laatsten. En allen droegen, schuin over de borst, een grote, zwarte zijden sjaal, een zwarte zijden rouwband aan de linkerarm, zwarte lederen handschoenen, de crêpe of de zwarte doek bedekten de vergulde gedeelten zoals de kraag en de zaklipjes en ook de insignes op de versierde en tweepuntige hoeden. Zelfs de vergulde knopen moesten door zwarte worden vervangen.

Achter de lijkwagen stapte het paard van de koning dat men had doen mank gaan zoals de gewoonte vereiste en dat door twee mannen werd geleid. Dan kwam de stoet van de twaalf rijtuigen van het koninklijk huis waarvan alle goud met crêpe waren bedekt[75]. Voor ieder rijtuig waren vier paarden gespannen en voor de

[71] *L'Indépendance belge*, 349, vrijdag 15 december 1865. *L'Écho de Bruxelles* van dezelfde dag geeft een identieke beschrijving die op 17 december wordt herhaald. *Le Journal de Gand* van vrijdag 15 december 1865 levert dezelfde informatie.

[72] *L'Écho de Bruxelles* van 17 december 1865 spreekt van een hoogte van zes meter.

[73] Het betreft hier de Louizalaan in Laken en niet de nu zeer bekende laan.

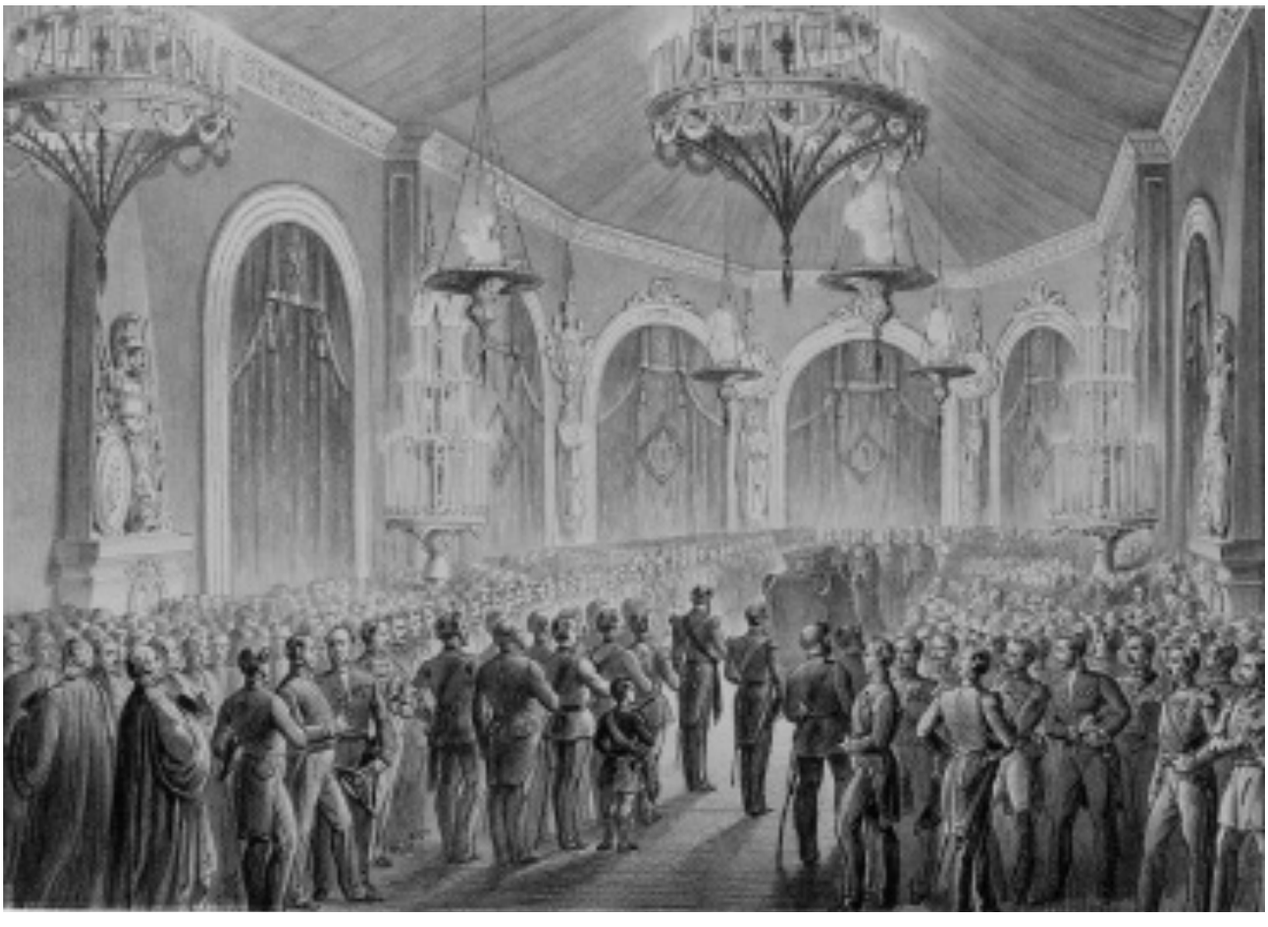
[74] *Journal de Bruxelles*; *L'Écho de Bruxelles*; *Journal de Gand*; *L'Indépendance*, alle op datum van 15 december 1865. Deze aanwijzingen worden overgenomen in C. BRONNE, *Léopold I^er^ et son temps*, Brussel, 1980 [1ste uitg. 1942], p. 362-364; LELARGE, p. 409.

[75] AKP. Koningshuis. Departement van de Grote Stalmeester. Dossier nr. 16 (vorig nr. 27), *Composition des cortèges et Honneurs funèbres, Bruxelles, 1^er^ janvier 1910*, p. 21. Excerpten uit *Journal de Bruxelles* en *Journal de Gand*. *L'Indépendance*, 350, 16 december 1865, spreekt over zeventien rijtuigen.

15.

16.

KM 17124



17. Y 005211

15. L'oraison funèbre. Gravure sur bois debout publiée dans *L'Illustration* du 30 décembre 1865.
De lijkrede. Gravure op kopshout, gepubliceerd in L'Illustration *van 30 december 1865.*

16. L'oraison funèbre. Collection Sénat belge.
De lijkrede. Verzameling Belgische Senaat.

17. L'oraison funèbre, lithographie de Victor De Doncker dans l'album Géruzet.
De lijkrede, lithografie van Victor De Doncker in het album Géruzet.

Une note conservée dans les Archives du Palais royal montre que l'on s'était inquiété du nombre de voitures disponibles pour la suite. Craignant qu'il pût en manquer, on avait proposé de faire suivre le char de tout ce qu'il était possible de « mettre en grande livrée : 7 ou 8 voitures. Puis louer des voitures de deuil »[77].

Si la liste des occupants de ces voitures fut arrêtée par le Palais et publiée dans la presse, rien ne nous éclaire sur le choix de celles-ci. Et la représentation de deux d'entre elles par Ghémar dans *L'arrivée à Laeken* est trop imprécise[78] pour espérer pouvoir les reconnaître. On peut simplement relever dans les archives qu'à l'époque du décès de Léopold I^er^, les remises royales renfermaient sept berlines de gala, à huit ressorts, acquises entre 1831 et 1855 et qui auraient pu être utilisées pour l'occasion : *Vénus n^o^ 1* (1831), *Pénélope n^o^ 13* (1831), *Minerve n^o^ 3* (1831), *Junon n^o^ 17* (1832), *La Magnifique n^o^ 20* (1832), *Cybèle n^o^ 42* (1837) et *Louise-Marie n^o^ 9* (1855), auxquelles pouvaient peut-être s'ajouter deux berlines à pincettes, moins luxueuses : *Calypso n^o^ 69* (1851) et *Cérès n^o^ 73* (1852). À l'exception de ces deux dernières et de *Minerve*, les six autres appartiennent encore aujourd'hui au Palais royal et sont conservées dans les collections du Musée de la Voiture des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles.

Oraison funèbre

Trois vues différentes représentent la cérémonie dans le temple provisoire, où quatre statues colossales, largement drapées, entourent le catafalque. L'une tient le sceptre et l'épée, la seconde, la couronne royale, la troisième, la couronne civique, et la quatrième, la palme, emblème de la paix. « MM. Mélot[79], Fiers[80] et Jules Bertin[81], statuaires, sont chargés de l'exécution de quatre statues colossales qui doivent décorer la chambre ardente dans laquelle sera exposé, samedi, le corps de S.M. pendant la cérémonie des funérailles » (*L'Écho de Bruxelles*, 15 décembre 1865). Devant les tentures parsemées de lions qui ferment les cinq arcades, sont suspendues les armoiries du roi. Malheureusement, le temple n'a pu être complètement terminé et son ornementation est restée inachevée :

rouw waren de ornamenten van de rijtuigen en de harnassen met zwart bedekt: de hoezen, de lantaarns, de kronen en al het vergulde koper in reliëf was met crêpe bedekt net als de dekens, de sjabrakken en het bovenste van de banken. Wat de kopriemen van het tuig betreft die waren met zwarte doek bekleed[76].

Een nota bewaard in het Archief van het koninklijk Paleis toont aan dat men zich zorgen heeft gemaakt over het aantal rijtuigen dat beschikbaar was voor de rouwstoet. Daar men vreesde er tekort te hebben, werd voorgesteld de lijkwagen te laten volgen door alles wat "in groot livrei kon worden gezet: 7 of 8 rijtuigen. Dan rouwrijtuigen te huren"[77].

Hoewel de lijst van de inzittenden van deze koetsen door het Paleis werd opgesteld en in de pers werd gepubliceerd, is er niets dat ons wat bijbrengt over de keuze ervan. De voorstelling die Ghémar geeft van twee koetsen in *L'arrivée à Laeken* is niet nauwkeurig genoeg[78] om ze te herkennen. Men kan gewoon uit het archief opmaken dat ten tijde van het overlijden van Leopold I de koninklijke koetshuizen zeven gala berlines met acht ressorts herbergden die tussen 1831 en 1855 werden gekocht en die voor de gelegenheid hadden kunnen gebruikt worden: *Vénus n° 1* (1831), *Pénélope n° 13* (1831), *Minerve n° 3* (1831), *Junon n° 17* (1832), *La Magnifique n° 20* (1832), *Cybèle n° 42* (1837) en *Louise-Marie n° 9* (1855), waaraan twee, minder luxueuze berlines met tangveren konden toegevoegd worden: *Calypso n° 69* (1851) en *Cérès n° 73* (1852). Deze twee laatste berlines en de *Minerve*, behoren de zes andere nog steeds tot het koninklijk Paleis; ze worden bewaard in de collectie van het Museum van het Rijtuig van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel.

Lijkrede

Drie verschillende zichten stellen de ceremonie in de voorlopige tempel voor waar vier kolossale, zwaar gedrapeerde beelden de katafalk omringen. Het ene houdt de scepter en het zwaard vast, het tweede de koningskroon, het derde de burgerkroon en het vierde de palmtak, embleem van de vrede. "MM. Mélot[79], Fiers[80] et

[77] APR. Grand Maréchal. Léopold II. Dossier n° 89 : *Décès et funérailles du roi Léopold I^er^ (1790-1865)*.

[78] Le rendu des trains et surtout de la suspension est à ce point fantaisiste qu'on peut supposer que tout a été redessiné.

[79] Égide-Hyacinthe Mélot (1817-1885). Élève de Guillaume Geefs (1805-1883), auteur de sculptures du parc de Bruxelles et de la façade de l'église Saint-Jacques sur Coudenberg.

[80] Édouard Fiers (1822-1894). Élève de l'Académie d'Ypres, puis de celle de Bruxelles. Il est notamment l'auteur des principales sculptures de la fontaine de Brouckère à Bruxelles (1866).

[81] Jules Bertin (1826-1892). Après des études à l'Académie d'Anvers (1842-1848), il s'installe à Liège. On lui doit entre autres la statue d'Ambiorix à Tongres (1866) et un portrait-charge de l'évêque de Liège Richard-Antoine Van Bommel, conservé au Musée de la Vie wallonne à Liège.

[76] AKP. Koningshuis. Departement van de Grote Stalmeester. Dossier nr. 16 (vorig nr. 27): *Composition des Cortèges et Honneurs Funèbres, Bruxelles, 1^er^ janvier 1910*; Grootmarschalk. Leopold II. Dossier nr. 89: *Décès et funérailles du roi Léopold I^er^ (1790-1865)*.

[77] AKP. Grootmaarschalk. Leopold II. Dossier nr. 89: *Décès et funérailles du roi Léopold I^er^ (1790-1865)*.

[78] De weergave van de onderstellen en vooral van de ophanging is zodanig verzonnen dat men mag veronderstellen dat alles opnieuw werd getekend.

[79] Égide-Hyacinthe Mélot (1817-1885). Leerling van Guillaume Geefs (1805-1883), auteur van de beelden in het park van Brussel en de voorgevel van de kerk Sint-Jacob op Koudenberg.

[80] Édouard Fiers (1822-1894). Leerling aan de Academie van Ieper en later die van Brussel. Hij is namelijk de auteur van de belangrijkste beelden van de fontein de Brouckère in Brussel (1866).

> […] Les lustres qui devaient l'éclairer n'ont pu être suspendus. […] Le luminaire seul a manqué ; l'absence des lustres, au nombre de douze, qui devaient éclairer l'unique nef du temple produisait un vide énorme. Le fond seul de cette nef avait reçu sa décoration. […] À la voûte étaient suspendues quatre lampes sépulcrales. […] Un peu en avant du sarcophage, deux énormes lampadaires[82].

Tous les dessinateurs ont représenté les lampes sépulcrales. *L'Illustration* n'en montre qu'une, beaucoup plus petite que chez Ghémar et Géruzet, mais double le nombre de lampadaires (fig. 15). Les trois dessinateurs ont ajouté les lustres absents, d'après des modèles différents.

Le « tableau » de Ghémar conservé au Sénat est peint sur deux photographies, de 55 × 32 cm à gauche et de 55 × 25,3 cm à droite (fig. 16). Le fait que les largeurs soient différentes laisse supposer que certaines portions de l'image étaient mauvaises. Inscriptions : en haut, de gauche à droite : « Branches de laurier. Le modèle des lampes est dans la 1ère pte épreuve. [dessin : schéma de la lampe]. Grandir les lampes couronnes ». En bas, sous la photo de gauche : « Supprimer ce candélabre et mettre une urne avec pour la fumée d'encens. Redresser un peu les figures qui tombent un peu. Grandir toutes les figures du premier plan comme indiqué ». Cette annotation rappelle la remarque de Rops à son ami photographe Armand Dandoy : « il était littéralement impossible de ne pas changer l'avant-plan qui tombait dans le troisième dessous. J'ai dû [le] relever par les terrains et par le ton. Tu t'imagines toujours que l'on peut peindre une photographie, c'est une erreur fantastique » (Lettre de Rops à Dandoy, non datée)[83].

Sur la lithographie de De Doncker (fig. 17), on voit, mieux que sur la photographie de Ghémar, que c'est un bâtiment provisoire, car il a inclus dans le cadrage le toit de tissu. La vue est prise depuis le fond de la nef et met en valeur les personnalités dans l'assistance. On reconnaît, notamment, le jeune prince Arthur, fils de la reine Victoria d'Angleterre, en tenue de Highlander.

Joyeuse entrée de Léopold II, le dimanche 17 décembre 1865, Place de la Monnaie

Dans le « tableau » de Ghémar conservé au Sénat (source de la dixième planche de l'album), deux empreintes photographiques sont bien visibles en haut du tableau, celle de gauche sur 22 cm de large, celle de droite sur 33 cm, mais la partie droite a été dessinée plus librement (fig. 18). Cet épisode comporte de nombreuses inscriptions. Au-dessus de la photo de gauche : « Supprimer deux drapeaux et les bouquets ». Au-dessus de la photo de droite : « mettre du monde aux fenêtres comme indiqué ». Au-dessous : « Ne faire que le fond jusqu'aux figures qu'il ne faut pas toucher. Finir les réverbères et

82 *Journal de Gand*, 17 décembre 1865.

83 Lettre non datée publiée par Maurice Kunel, *Huit lettres inédites de Félicien Rops à Armand Dandoy*, dans *La Vie wallonne*, 36, 1962, p. 36-37.

Jules Bertin[81], statuaires, sont chargés de l'exécution de quatre statues colossales qui doivent décorer la chambre ardente dans laquelle sera exposé, samedi, le corps de S.M. pendant la cérémonie des funérailles" (*L'Écho de Bruxelles*, 15 december 1865). Voor de overgordijnen bezaaid met leeuwen die de vijf arcades afsluiten, is het blazoen van de koning opgehangen. Spijtig genoeg kon de tempel niet geheel worden afgemaakt en bleef de versiering onafgewerkt:

> […] Les lustres qui devaient l'éclairer n'ont pu être suspendus. […] Le luminaire seul a manqué; l'absence des lustres, au nombre de douze, qui devaient éclairer l'unique nef du temple produisait un vide énorme. Le fond seul de cette nef avait reçu sa décoration. […] À la voûte étaient suspendues quatre lampes sépulcrales. […] Un peu en avant du sarcophage, deux énormes lampadaires[82].

Alle tekenaars hebben de graflantaarns voorgesteld. *L'Illustration* vertoont er slechts één, veel kleiner dan bij Ghémar en Géruzet maar verdubbelt wel het aantal lantaarns (fig. 15). De drie tekenaars hebben de niet aanwezige luchters getekend volgens verschillende modellen.

Het "schilderij" van Ghémar, in de Senaat bewaard, is over twee foto's geschilderd van 55 × 32 cm links en 55 × 25,3 cm rechts (fig. 16). Het feit dat de breedten verschillend zijn, doet veronderstellen dat bepaalde delen van het beeld slecht waren. Inscripties: boven, van links naar rechts: " Branches de laurier. Le modèle des lampes est dans la 1ère pte épreuve. [tekening: schets van de lamp]. Grandir les lampes couronnes". Onderaan, onder de foto links: "Supprimer ce candélabre et mettre une urne avec pour la fumée d'encens. Redresser un peu les figures qui tombent un peu. Grandir toutes les figures du premier plan comme indiqué". Deze annotatie herinnert aan de opmerking van Rops aan zijn vriend fotograaf Armand Dandoy: "il était littéralement impossible de ne pas changer l'avant-plan qui tombait dans le troisième dessous. J'ai dû [le] relever par les terrains et par le ton. Tu t'imagines toujours que l'on peut peindre une photographie, c'est une erreur fantastique" (Brief van Rops aan Dandoy, niet gedateerd)[83].

Op de lithografie van De Doncker (fig. 17) ziet men beter dan op de foto van Ghémar dat het een voorlopig gebouw is want hij heeft het stoffen dak in de kadrering ingesloten. Het zicht werd genomen vanaf de achterkant van het schip en zet de personaliteiten van de bijeenkomst op de voorgrond. Men herkent namelijk de jonge prins Arthur, zoon van koningin Victoria van Engeland in Highlander kostuum.

81 Jules Bertin (1826-1892). Na aan de Academie van Antwerpen te hebben gestudeerd (1842-1848), gaat hij in Luik wonen. Hij is, onder andere, de maker van het beeld van Ambiorix in Tongeren (1866) en van een karikatuurportret van de prins-bisschop van Luik Richard-Antoine Van Bommel, bewaard in het Musée de la Vie wallonne in Luik.

82 *Journal de Gand*, 17 december 1865.

83 Niet-gedateerde brief gepubliceerd door Maurice Kunel, *Huit lettres inédites de Félicien Rops à Armand Dandoy*, in *La Vie wallonne*, 36, 1962, p. 36-37.

maisons de côté. Grandir les lanternes comme indiqué ». À droite : « Bien indiquer le théâtre ».

Ghémar a reproduit les inscriptions figurant sur les bâtiments : « Thé[âtre royal de la Monnaie] » ; « Aux neuf provinces / Vêtements confectionnés »[84] ; « Cigares »[85] ; « PHIE » : il s'agit probablement de l'enseigne « Photographie » de Joseph Maes, qui était établi à ce moment au 36, rue Fossé-aux-Loups (mais était-ce bien cette maison-là?) ; « Au pauvre diable ».

Ghémar a redessiné entièrement la partie visible de la façade du théâtre de la Monnaie, en modifiant l'angle : la façade est en fait perpendiculaire au bâtiment qui se trouve derrière, et beaucoup plus en retrait. À l'arrière-plan, dans la rue Neuve, l'église du Finistère[86], qu'en réalité on ne voit pas depuis la place de la Monnaie, étant donné la position en retrait du monument.

Le mouvement de foule traduit parfaitement la liesse populaire évoquée par les journaux de l'époque : « Remplies d'une foule animée, fière du patriotisme qui éclatait sur toutes les figures, les rues avaient pris un aspect inaccoutumé […], une animation extraordinaire régnait dans toute la ville […] ». Les tons clairs rendent l'atmosphère : « un gai soleil, aussi gai du moins que celui dont décembre peut nous gratifier, avait remplacé la brume épaisse et bien en harmonie avec la solennité qui avait marqué la journée d'hier »[87].

Prestation de serment de Léopold II

Dans l'hémicycle de la Chambre,

> le dais royal, surmonté d'une coupole d'or et d'une couronne dorée, laisse descendre ses riches draperies de velours pourpres semées de petits lions grimpants. Des deux côtés du siège royal, et sur les consoles d'or, s'élèvent deux lions héraldiques supportant l'écusson belge. Les bancs de la gauche de la salle sont occupés dans leur première rangée par les délégués des souverains, le corps diplomatique, la cour de cassation et son parquet, la cour d'appel de Bruxelles et son parquet, les gouverneurs de provinces. Le cardinal de Malines et les évêques suffragants ; dans la seconde rangée se tiennent les ministres et les sénateurs. Ceux-ci, ainsi que les membres des deux Chambres qui sont en même temps ministres d'État, portent le costume officiel, tandis que les autres membres de la chambre des représentants sont tous en habit noir. En face de la porte d'entrée, à la gauche du dais royal, s'élève le dais réservé aux

[84] Le magasin « Aux neuf provinces » a été fondé par Léopold Collart, qui tenait un salon fréquenté par des proscrits, comme Victor Hugo, mais aussi par Alexandre Dumas, Baudelaire ou Félicien Rops. Apparenté aux peintres Stevens, il est le père de la peintre Marie Collart. Il s'est installé dans cet immeuble en mars 1865 (J. DUBREUCQ, *Bruxelles 1000. Une histoire capitale*, 6, Bruxelles, 1999, p. 5).
[85] L'immeuble n'existe plus. C'était alors le magasin de tabac de J.B. Rombauts, 53, rue de l'Écuyer.
[86] C'est dans cette église qu'auront lieu les funérailles de Ghémar le 15 mai 1873 (*La Chronique*, 14 mai 1873).
[87] *L'Écho de Bruxelles*, lundi 18 décembre 1865.

Blijde Inkomst van Leopold II, op zondag 17 december 1865, Muntplein

In het "schilderij" van Ghémar, in de Senaat bewaard (bron van de tweede plaat van het album), zijn twee fotografische afdrukken duidelijk zichtbaar in het bovenste gedeelte, die van links over 22 cm breedte, die van rechts over 33 cm breedte maar het rechterdeel werd op vrijere wijze getekend (fig. 18). Deze episode omvat talrijke inscripties. Boven de linkerfoto: "Supprimer deux drapeaux et les bouquets". Boven de rechterfoto: "mettre du monde aux fenêtres comme indiqué". Bovenaan: "Ne faire que le fond jusqu'aux figures qu'il ne faut pas toucher. Finir les réverbères et maisons de côté. Grandir les lanternes comme indiqué". Rechts: "Bien indiquer le théâtre".

Ghémar heeft de inscripties op de gebouwen geschetst: "Thé[âtre royal de la Monnaie]"; "Aux neuf provinces / Vêtements confectionnés"[84]; "Cigares"[85]; "PHIE": het betreft waarschijnlijk het uithangbord "Photographie" van Joseph Maes die op dat moment op de Wolvengracht 36 was gevestigd (maar was het wel degelijk dat huis?); "Au pauvre diable".

Ghémar heeft het zichtbare gedeelte van de gevel van de Muntschouwburg volledig opnieuw getekend met wijziging van de invalshoek: de gevel staat in feite loodrecht op het gebouw dat zich erachter bevindt en veel meer inspringt. Op de achtergrond, in de Nieuwstraat, de kerk van de Finistere[86] die men in werkelijkheid niet vanaf het Muntplein kan zien gezien de insprong van het gebouw.

De beweging van het volk brengt de opgetogenheid van de menigte goed over die in der tijd door de dagbladen werd aangehaald: "Remplies d'une foule animée, fière du patriotisme qui éclatait sur toutes les figures, les rues avaient pris un aspect inaccoutumé […], une animation extraordinaire régnait dans toute la ville […]". Lichte tinten gaven de atmosfeer weer: "un gai soleil, aussi gai du moins que celui dont décembre peut nous gratifier, avait remplacé la brume épaisse et bien en harmonie avec la solennité qui avait marqué la journée d'hier"[87].

Eedaflegging van Leopold II

In de vergaderzaal van de Kamer,

> le dais royal, surmonté d'une coupole d'or et d'une couronne dorée, laisse descendre ses riches draperies de velours pourpres semées de petits lions grimpants.

[84] De winkel "Aux neuf provinces" werd begonnen door Léopold Collart, die een salon openhield waar bannelingen zoals Victor Hugo, maar ook Alexandre Dumas, Baudelaire of Félicien Rops regelmatig kwamen. Verwant met de schilders Stevens, is hij de vader van de schilderes Marie Collart. Hij heeft zich in maart 1865 in dit gebouw gevestigd (J. DUBREUCQ, *Bruxelles 1000. Une histoire capitale*, 6, Brussel, 1999, p. 5).
[85] Het gebouw bestaat niet meer. Het was toen de tabakswinkel van J.B. Rombauts, Schildknaapstraat 53.
[86] Het is in deze kerk dat de begrafenis van Ghémar zal plaatsvinden op 15 mei 1873 (*La Chronique*, 14 mei 1873).
[87] *L'Écho de Bruxelles*, maandag 18 december 1865.

KM 17125

18. Avènement de Léopold II. Place de la Monnaie. Collection Sénat belge.
Troonsbestijging van Leopold II. Muntplein. Verzameling Belgische Senaat.

> princes étrangers. […] Ce dais est surmonté d'une couronne, les lambrequins sont dorés et le velours semé de lions d'or comme celui du dais royal[88].

Les inscriptions sur le « tableau » conservé au Sénat sont plus difficiles à interpréter : « Lourdes / Mettre deux [à la] place ? celles au / Alléger [ou Allonger ?] les bancs ». Les personnages debout à l'avant-plan sont de véritables portraits, la retouche photographique est très légère (il est possible que des photographies de détails de têtes aient été imprimées). Les hommes assis aux derniers rangs sont eux aussi assez reconnaissables, tandis que les rangs inférieurs et le public aux tribunes sont brossés en quelques traits (fig. 19).

La gravure sur bois non signée, parue dans *L'Illustration* du 6 janvier 1866 (fig. 20), est beaucoup plus approximative : seul le visage du Roi est reconnaissable, les autres ne sont que des silhouettes, assez raides. Le point de vue, qui présente le Roi quasi de profil, est beaucoup moins audacieux que celui de Ghémar, qui rend merveilleusement la structure en hémicycle de la salle. Le photographe s'est placé face à une allée, dont l'axe aboutit à la silhouette du jeune Roi qui se détache ainsi parfaitement.

88 *Ibid.*

> Des deux côtés du siège royal, et sur les consoles d'or, s'élèvent deux lions héraldiques supportant l'écusson belge. Les bancs de la gauche de la salle sont occupés dans leur première rangée par les délégués des souverains, le corps diplomatique, la cour de cassation et son parquet, la cour d'appel de Bruxelles et son parquet, les gouverneurs de provinces. Le cardinal de Malines et les évêques suffragants; dans la seconde rangée se tiennent les ministres et les sénateurs. Ceux-ci, ainsi que les membres des deux Chambres qui sont en même temps ministres d'État, portent le costume officiel, tandis que les autres membres de la chambre des représentants sont tous en habit noir. En face de la porte d'entrée, à la gauche du dais royal, s'élève le dais réservé aux princes étrangers. […] Ce dais est surmonté d'une couronne, les lambrequins sont dorés et le velours semé de lions d'or comme celui du dais royal[88].

De inscripties op het "schilderij", in de Senaat bewaard, zijn moeilijker te interpreteren: "Lourdes / Mettre deux [à la] place? celles au / Alléger [of Allonger?] les bancs". De rechtstaande personages op de voorgrond zijn echte portretten, de fotografische retouche is zeer licht (het is mogelijk dat detailfoto's van de hoofden werden afgedrukt). De mannen die op de laatste rij zitten, zijn ook tamelijk herkenbaar terwijl de onderste

88 *Ibid.*

KM 17126

19. Prestation de serment de Léopold II. Collection Sénat belge.
Eedaflegging van Leopold II. Verzameling Belgische Senaat.

Hommage à la garde civique

> [Bruxelles, le 18 décembre] Un des derniers épisodes de la manifestation patriotique d'hier a été le plus imposant. Le Roi ayant paru au balcon avec la Reine et ses enfants, les corps de la garde civique et de l'armée qui avaient pris part à la solennité du jour, ont défilé devant Leurs Majestés. Ils avaient arboré au bout de leurs fusils des bouquets de fleurs et des pompons de rubans tricolores. Et en passant devant le palais poussaient des hourras que répétait la foule amoncelée sur la place. L'enthousiasme s'est élevé à son comble, lorsque la Reine, avant de rentrer avec le Roi dans les appartements du palais, a salué le peuple en lui présentant le comte de Hainaut[89].

Le « tableau » conservé au Sénat nous montre justement cet instant chargé d'émotion (fig. 21). À gauche, le prince Arthur d'Angleterre, dont le visage est à peine retouché. À l'arrière-plan du balcon, la coupole de l'église Saint-Jacques sur Coudenberg. Ici aussi, Ghémar prend des libertés avec la perspective. L'église n'est pas visible depuis le balcon, qui du reste est de guingois par rapport au parc. Il n'y a qu'une légère trace d'émulsion en haut à gauche. Une inscription sous le balcon est intrigante : « Philippe ». On penserait à première vue qu'il

[89] *Journal de Gand*, 19 décembre 1865.

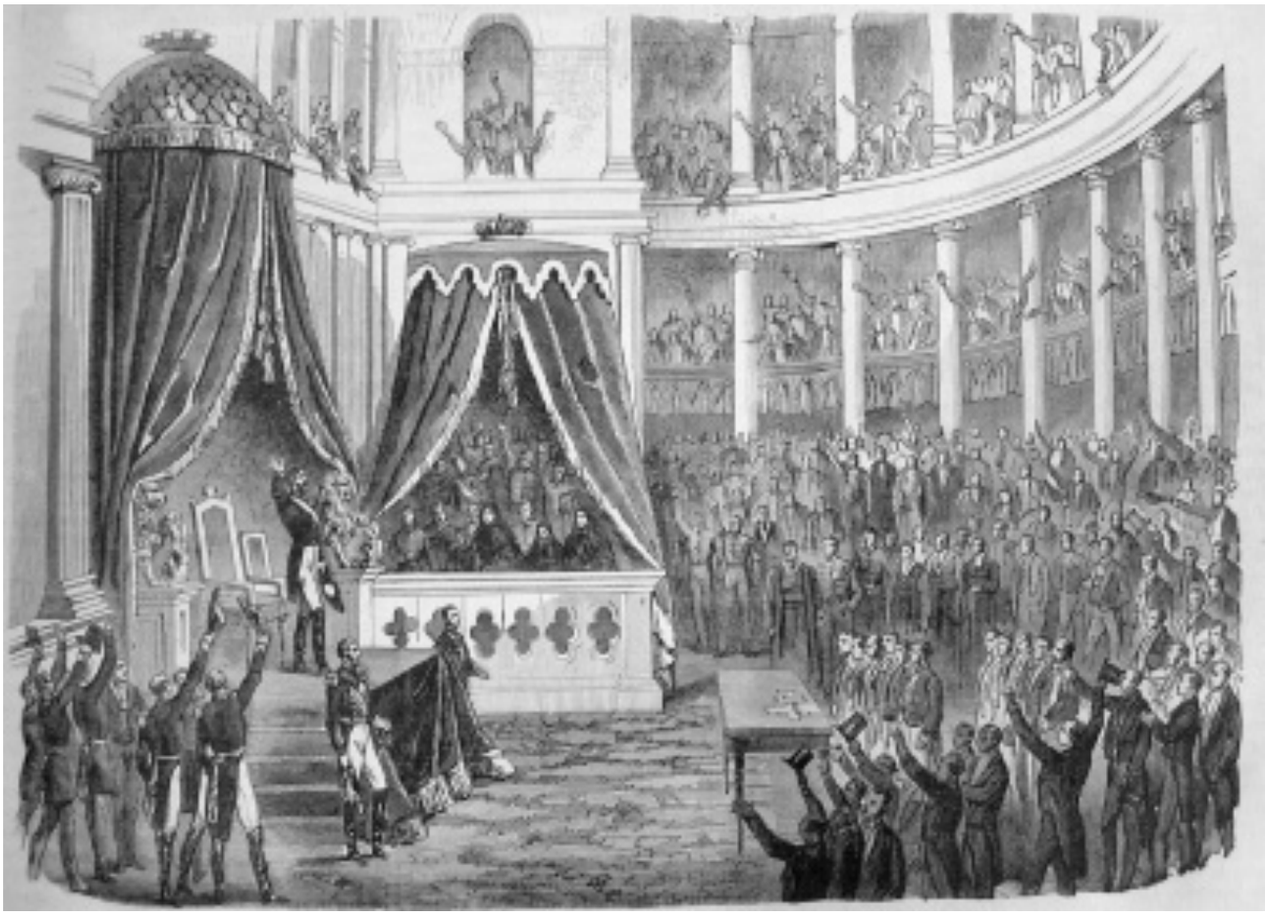
rijen en het publiek in de tribunes met enkele trekken zijn geschetst (fig. 19).

De niet-gesigneerde houtgravure, verschenen in *L'Illustration* van 6 januari 1866 (fig. 20) is veel vager: enkel het gezicht van de Koning is herkenbaar, de anderen zijn slechts tamelijk stijve silhouetten. De invalshoek, die de Koning bijna in profiel toont, is veel minder gedurfd dan die van Ghémar die de structuur in halfrond van de vergaderzaal zeer goed weergeeft. De fotograaf heeft zich tegenover een gangpad geplaatst waarvan de lijn op de silhouet van de jonge Koning uitloopt die zo perfect contrasteert.

Eerbetoon aan de burgerwacht

> [Bruxelles, le 18 décembre] Un des derniers épisodes de la manifestation patriotique d'hier a été le plus imposant. Le Roi ayant paru au balcon avec la Reine et ses enfants, les corps de la garde civique et de l'armée qui avaient pris part à la solennité du jour, ont défilé devant Leurs Majestés. Ils avaient arboré au bout de leurs fusils des bouquets de fleurs et des pompons de rubans tricolores. Et en passant devant le palais poussaient des hourras que répétait la foule amoncelée sur la place. L'enthousiasme s'est élevé à son comble, lorsque la Reine, avant de rentrer avec le Roi dans les appartements du palais, a salué le peuple en lui présentant le comte de Hainaut[89].

[89] *Journal de Gand*, 19 december 1865.



20. Prestation de serment de Léopold II. Gravure sur bois debout publiée dans *L'Illustration* du 6 janvier 1866.
Eedaflegging van Leopold II. Gravure op kopshout, gepubliceerd in L'Illustration *van 30 december 1865.*

s'agit d'une indication pour une carte de visite représentant le prince Philippe. Mais dans la marge à droite de l'arbre, « Philippe » est écrit à rebours, ce qui tend à prouver que les inscriptions sont faites par un lithographe habitué à écrire de droite à gauche. Pourquoi cette inscription ? Rappel de celle en bas à droite, ou nom ou prénom d'un collaborateur ? Nous pencherions pour cette hypothèse, puisque ce prénom Philippe revient sur plusieurs planches, sans lien avec le comte de Flandre. Ce personnage reste à identifier, car nous ne connaissons aucun Philippe ayant travaillé avec Ghémar. On notera le soin particulier avec lequel le peintre a redessiné l'arbre dénudé dont les proportions démesurées équilibrent la composition.

Te Deum

Le *Te Deum* eut lieu à midi, le lundi 18 décembre 1865. À 11 heures, il est déjà impossible de circuler dans la cathédrale. « À l'extérieur le public était non moins innombrable. Les détachements de grenadiers et de carabiniers postés aux entrées pour faire les honneurs avaient peine à le contenir ». Les membres de la famille royale et leur suite

Het "schilderij", in de Senaat bewaard, toont ons juist dit ontroerende moment (fig. 21). Links, prins Arthur van Engeland wiens gezicht nauwelijks is geretoucheerd. Op de achtergrond van het balkon de koepel van de kerk Sint-Jacob op Koudenberg. Hier neemt Ghémar ook vrijheden met het perspectief. De kerk is vanaf het balkon niet zichtbaar; het staat trouwens scheef ten opzichte van het park. Er is slechts een licht spoor van emulsie bovenaan links. Onder het balkon staat een intrigerende inscriptie: "Philippe". In eerste instantie zou men denken dat het een indicatie is voor een visitekaartje dat prins Filip moet voorstellen. Maar in de marge rechts van de boom, is "Philippe" omgekeerd geschreven wat een eventueel bewijs kan zijn dat de inscripties werden gemaakt door een lithograaf die gewend is van rechts naar links te schrijven. Waarom deze inscriptie? Herinnering aan de inscriptie rechts onderaan, of naam of voornaam van een medewerker? Wij zouden tot deze hypothese neigen vermits deze voornaam Philippe op meerdere platen voorkomt zonder enig verband met de graaf van Vlaanderen. Dit personage moet nog geïdentificeerd worden want we kennen geen enkele Philippe die met Ghémar heeft samengewerkt. Wij noteren de uitzonderlijke zorg waarmee de schilder de kale boom opnieuw heeft getekend en waarvan de enorme afmetingen de compositie in evenwicht brengen.

KM 17128

21. Hommage à la garde civique. Collection Sénat belge.
Eerbetoon aan de burgerwacht. Verzameling Belgische Senaat.

> ont été conduits du Palais à l'église dans sept voitures de la cour en grande livrée de gala. La voiture du Roi était attelée de six chevaux conduits à la Daumont [*sic*] et précédée de quatre piqueurs. Le Roi a fait son entrée dans l'église par le grand escalier du Parvis, qui était littéralement couvert de monde. Les balustrades, les candélabres, tout était occupé : il n'y avait pas la moindre petite place disponible. Quand S.M. est descendue de voiture, elle a été acclamée par cette foule immense avec un enthousiasme indescriptible. C'était un spectacle admirable, émouvant et qui laissera une impression profonde dans la mémoire de tous ceux qui ont pu y assister, que cette foule innombrable, naturellement placée en amphithéâtre, agitant les chapeaux, les casquettes, les mouchoirs et poussant de formidables hourrahs, les cris mille fois répétés de : Vive le Roi ![90]

La composition de Ghémar insiste cette fois sur cette « foule innombrable » qui entoure le parvis de l'église sur lequel se détache la silhouette du Roi saluant la population qui l'acclame.

Le « tableau » du Sénat (fig. 22) repose sur deux empreintes photographiques bien visibles, celle de gauche est large de 30 cm, celle de droite large de 34. Au milieu à gauche et à droite, est à nouveau inscrit le nom « Philippe », au crayon. Sur les façades de droite, « Boucherie Sainte Gudule » et « Librairie catholi[que] ». La perspective ne présente pas d'anomalie, la cathédrale constituant le seul élément architectural important, il n'a fallu procéder à aucun montage audacieux.

[90] *L'Écho de Bruxelles*, 19 décembre 1865.

Te Deum

Het *Te Deum* vond plaats op het middaguur van maandag 18 december 1865. Om 11 uur was het al onmogelijk in de kathedraal rond te gaan. "À l'extérieur le public était non moins innombrable. Les détachements de grenadiers et de carabiniers postés aux entrées pour faire les honneurs avaient peine à le contenir". De leden van de koninklijke familie en hun gevolg

> ont été conduits du Palais à l'église dans sept voitures de la cour en grande livrée de gala. La voiture du Roi était attelée de six chevaux conduits à la Daumont [*sic*] et précédée de quatre piqueurs. Le Roi a fait son entrée dans l'église par le grand escalier du Parvis, qui était littéralement couvert de monde. Les balustrades, les candélabres, tout était occupé: il n'y avait pas la moindre petite place disponible. Quand S.M. est descendue de voiture, elle a été acclamée par cette foule immense avec un enthousiasme indescriptible. C'était un spectacle admirable, émouvant et qui laissera une impression profonde dans la mémoire de tous ceux qui ont pu y assister, que cette foule innombrable, naturellement placée en amphithéâtre, agitant les chapeaux, les casquettes, les mouchoirs et poussant de formidables hourrahs, les cris mille fois répétés de: Vive le Roi![90]

De compositie van Ghémar legt deze keer de nadruk op deze "drukke menigte" die het kerkplein omringt waarop de silhouet van de Koning afsteekt die de hem toejuichende bevolking groet.

[90] *L'Écho de Bruxelles*, 19 december 1865.

KM 17127

22. *Te Deum*. Collection Sénat belge.
Te Deum. *Verzameling Belgische Senaat*.

Plus perturbante est la représentation de la voiture royale, arrêtée au pied des escaliers de Sainte-Gudule. La presse de l'époque indiquait clairement que « La voiture du Roi était attelée de six chevaux conduits à la Daumont[91] et précédée de quatre piqueurs ». Or, la photographie de Ghémar présente quatre chevaux conduits en guides par un cocher et attelés à une berline à huit ressorts et sept glaces, comportant quatre lanternes et dont le pavillon est orné d'une imposante couronne royale. Trois valets de pied se tiennent debout à l'arrière de la voiture. La présence de cette couronne et des quatre piqueurs précédant l'équipage semble pourtant indiquer qu'il s'agit de la voiture du Roi, bien que la teinte claire de la caisse et la forme de la housse du siège du cocher ne corresponde pas à ce qui était en usage pour les voitures de la Cour. On peut dès lors s'interroger une fois de plus sur la fiabilité des sources, tant pour la presse écrite que pour les représentations figurées.

Conclusion

À cette époque charnière entre la gravure et les procédés photomécaniques, la lithographie est sans doute plus exacte dans les petits détails, du moins en ce qui concerne le reportage, mais les vues photographiques retravaillées sont plus vivantes.

[91] L'attelage à la d'Aumont, à six chevaux, consiste à faire mener en guides, par un cocher, les chevaux de timon et ceux qui les précèdent, tandis que la troisième paire, à l'avant, est conduite par un postillon, en selle sur le cheval de gauche.

Het "schilderij" van de Senaat (fig. 22) is gebaseerd op twee goed zichtbare fotografische afdrukken, de linkse is 30 cm breed, de rechtse 34 cm. Links en rechts in het midden staat alweer, met potlood, de naam "Philippe" geschreven. Op de gevel rechts "Boucherie Sainte Gudule" en "Librairie catholi[que]". Het perspectief vertoont geen anomalie, de kathedraal is het enige belangrijke architecturaal element. Men is tot geen enkele gedurfde montage moeten overgaan.

De voorstelling van het koninklijk rijtuig is storender; het staat stil aan de voet van de trap van Sint-Goedele. De pers uit die tijd beschreef duidelijk dat "La voiture du Roi était attelée de six chevaux conduits à la Daumont[91] et précédée de quatre piqueurs". De foto van Ghémar toont echter vier paarden door een koetsier met lange leidsels aangevoerd en voor een berline met acht veren en zeven ramen gespannen, die vier lantaarns bevatte en waarvan het paviljoen met een indrukwekkende koningskroon is versierd. Vier lakeien staan recht achteraan de koets. De aanwezigheid van deze kroon en de vier pikeurs die het gevolg voorafgingen, lijken er nochtans op te wijzen dat het het rijtuig van de Koning is alhoewel de lichte tint en de vorm van de bokhoes van de koetsier niet overeenkomen en met wat voor de rijtuigen van het Hof in voege was. Men mag daarom eens te meer de betrouwbaarheid van de bronnen in vraag stellen zowel voor de geschreven pers dan voor de gefigureerde voorstellingen.

[91] Bij de *à la d'Aumont* aanspanning met zes paarden, worden het achter- en middenspan door een koetsier vanaf de bok gemend, terwijl het voorspan door een postiljon, gezeten op het linkerpaard, bestuurd wordt.

L'intéressante démarche de Ghémar pourrait être mise en rapport avec un texte de Rodolphe Töpffer (1799-1846). Au début de l'année 1841, moins de deux ans après la divulgation du daguerréotype, ce peintre et dessinateur genevois, précurseur de la bande dessinée, expliquait pourquoi les premières photographies ont suscité un profond désarroi[92]. Contrairement aux œuvres d'artistes graphiques qui procèdent à des « sacrifices », les premières vues de Paris montraient une telle quantité de détails que les badauds qui les contemplaient aux vitrines ne les reconnaissaient pas ! Töpffer, poursuivant son explication, imagine un portrait de Napoléon par Raffet, et propose d'ôter les jambes, la redingote, puis le corps tout entier. S'il ne reste que son chapeau, on reconnaît pourtant l'Empereur, car l'esprit perçoit le symbole. Ghémar, qui a commencé sa carrière de lithographe au moment où naissait le daguerréotype, et qui publie un des premiers ouvrages belges illustrés de photographies, a compris que le public pourrait être dérouté par un produit nouveau. Grâce à ses vues retravaillées, il a combiné les avantages de la photographie et ceux du dessin, pour construire une symbolique qui serait appréciée par la clientèle. Il triche avec la réalité, élimine des détails superflus, veille à mentionner des enseignes commerciales et présente arbitrairement sur un même point de vue plusieurs monuments caractéristiques à haute valeur patriotique. Sa « photographie ainsi comprise » s'attire les critiques élogieuses de la presse. Fin psychologue (ce qui explique qu'il soit excellent portraitiste et caricaturiste), il a compris que la ressemblance n'est pas l'identité ; la ressemblance, c'est ce qui fait que l'on reconnaît. Et les Belges, qui s'étaient investis dans ces journées avec une intense émotion, ont bien reconnu leur capitale et les cérémonies, mais surtout, ils se sont reconnus.

Cet article n'est qu'une première redécouverte de cet ensemble dont l'intérêt, tant pour l'histoire de la Belgique que pour celle de l'image et des équipages royaux, est incontestable. Une monographie consacrée à Louis-Joseph Ghémar, dont les talents multiples restent à découvrir, pourrait encore amener bien des surprises. Les aspects variés de la personnalité de Jules Géruzet mériteraient, eux aussi, une étude approfondie.

[92] R. TÖPFFER, *De la plaque Daguerre. Le corps… moins l'âme. À propos des excursions daguerriennes* (*Bibliothèque universelle de Genève*, mars 1841), réédité dans M. AUER, *R. Töpffer - C. Puyo. De l'Art et du daguerréotype* (*Photo-archives*, 18), Neufchâtel et Paris, 2000, p. 42-43.

Besluit

In deze scharnier-periode van kentering tussen de gravure en de fotomechanische procédés, is de lithografie ongetwijfeld juister in de kleine details, tenminste voor wat de reportage betreft, maar de bewerkte fotografische zichten zijn levendiger.

De interessante demarche van Ghémar zou kunnen in verband gebracht worden met een tekst van Rodolphe Töpffer (1799-1846). In het begin van het jaar 1841, minder dan twee jaar na de verspreiding van de daguerreotype, verklaarde deze Geneefs schilder en tekenaar, voorloper van het stripverhaal, waarom de eerste foto's zulk een grote opschudding veroorzaakte[92]. In tegenstelling tot de werken van grafische kunstenaars die overgaan tot "opofferingen", toonden de eerste zichten van Parijs een zo groot aantal details dat de mensen die over de straat slenterden en ze in de vitrines bekeken, ze zelfs niet herkenden! In het vervolg van zijn uitleg beeldt Töpffer zich een portret van Napoleon in door Raffet en stelt voor de benen, de jas en dan het volledige lichaam te verwijderen. Er blijft slechts zijn hoed over, men herkent nochtans de Keizer want de geest neemt het symbool waar. Ghémar, die zijn carrière van lithograaf begon op het moment dat de daguerreotype het daglicht zag en die één van de eerste met foto's geïllustreerde Belgische werken publiceert, heeft begrepen dat het publiek zou kunnen in de war zijn met een nieuw product. Dankzij zijn bewerkte zichten, heeft hij de voordelen van de fotografie en die van de tekening gecombineerd om een symboliek op te bouwen die door het cliënteel kon geapprecieerd worden. Hij knoeit met de werkelijkheid, verwijdert overbodige details, denkt eraan uithangborden van winkels te vernoemen en toont willekeurig in een zelfde perspectief verschillende, karakteristieke monumenten met een hoge patriottische waarde. Zijn "zo begrepen fotografie" krijgt zeer lovende kritiek van de pers. Als fijn psycholoog (wat verklaart waarom hij een uitstekend portrettenmaker en karikaturist is), heeft hij begrepen dat gelijkenis niet hetzelfde is als identiteit; de gelijkenis is wat maakt dat men herkent. En de Belgen die deze dagen intens hadden meegeleefd, hebben hun hoofdstad en de ceremonies goed herkend maar ze hebben vooral zichzelf herkend.

Dit artikel is slechts een eerste herontdekking van dit ensemble waarvan het belang, zowel voor de geschiedenis van België als voor die van het beeld en van de koninklijke rijtuigen, onmiskenbaar is. Een monografie gewijd aan Louis-Joseph Ghémar wiens talrijke talenten nog moeten ontdekt worden, zou wel veel verrassingen met zich kunnen brengen. De gevarieerde aspecten van de persoonlijkheid van Jules Géruzet zouden eveneens een diepgaande studie verdienen.

(uit het Frans vertaald)

[92] R. TÖPFFER, *De la plaque Daguerre. Le corps… moins l'âme. À propos des excursions daguerriennes* (*Bibliothèque universelle de Genève*, maart 1841), heruitg. in M. AUER, *R. Töpffer - C. Puyo. De l'Art et du daguerréotype* (*Photo-archives*, 18), Neufchâtel en Parijs, 2000, p. 42-43.

LES *ANNALES* DE L'ATELIER D'ENLUMINURE DE MAREDRET, PAR MÈRE MARIE-LOUISE LEMAIRE (1974)

Dominique VANWIJNSBERGHE*

À la mémoire de Jean-Jacques Bolly.

DE *ANNALEN* VAN HET VERLUCHTINGSATELIER TE MAREDRET, DOOR ZUSTER MARIE-LOUISE LEMAIRE (1974)

Dominique VANWIJNSBERGHE*

Ter nagedachtenis van Jean-Jacques Bolly.

X 005633

1. L'abbaye Saints-Jean-et-Scholastique de Maredret, vue du nord-est.
De abdij van Saints-Jean-et-Scholastique van Maredret, gezicht vanuit het noordoosten.

* L'édition d'un texte tel que celui-ci ne peut s'envisager sans l'aide de nombreux collègues et c'est un plaisir de remercier en tout premier lieu dom Daniel Misonne O.S.B. qui m'a fait profiter de sa connaissance profonde de l'histoire des abbayes de la Molignée, répondant inlassablement à mes demandes répétées. Ce travail doit beaucoup à son amicale compréhension.

* De uitgave van een tekst zoals deze kan slechts worden gerealiseerd met de hulp van talrijke collega's. Het is mij dan ook een waar genoegen op de allereerste plaats dom Daniel Misonne O.S.B. te bedanken, die mij liet delen in zijn uitgebreide kennis over de geschiedenis van de abdijen van de Molignée, en die onvermoeibaar mijn herhaaldelijke vragen

C'est à l'âge de 78 ans que mère Marie-Louise Lemaire[1] (fig. 2), encouragée par son abbesse, entreprit d'écrire l'histoire de l'enluminure à Maredret. Elle était certes bien placée pour témoigner de cette passionnante aventure artistique puisque, entrée au monastère pendant la Première Guerre mondiale, elle avait bien connu la fondatrice de l'Atelier Saint-Luc, mère Agnès Desclée. En outre, dès 1919, elle avait appris la peinture de livres et collaboré étroitement avec la grande miniaturiste de Maredret, Marie-Madeleine Kerger. Puisant à foison dans les *Annales* de l'abbaye, méticuleusement tenues à jour, y ajoutant ses propres souvenirs et ceux de son professeur ès enluminure, mère Marie-Louise consigna sa chronique dans un modeste cahier d'écolier (fig. 3), toujours conservé à Maredret.

Sa mort, survenue en 1975, l'empêcha de mener à bien son projet et elle ne put poursuivre l'histoire de l'Atelier au-delà de 1940. Mais même incomplet, le document qu'elle nous légua demeure extrêmement précieux, car il retrace, avec une grande puissance d'évocation et une précision étonnante, l'« âge d'or » de l'enluminure à Maredret : les premiers tâtonnements et la redécouverte progressive de la technique ancienne de l'enluminure, à la fin du XIX^e siècle, sous l'impulsion d'Agnès Desclée ; l'arrivée de Marie-Madeleine Kerger, qui impose rapidement son talent exceptionnel ; les grandes réalisations du tandem Desclée/Kerger au cours de la Première Guerre mondiale ; l'émergence et le succès fulgurant de l'Imagerie qui, pendant plusieurs dizaines d'années, concentre toutes les énergies et la créativité des moniales, au point d'entraîner un lent mais inéluctable recul de l'enluminure proprement dite ; la crise de 1930, alors que mère Marie-Madeleine se voit contrainte, pour des raisons de santé, de renoncer à la pratique de l'enluminure et se contente désormais de diriger les travaux de son élève, la jeune sœur Marie-Louise ;

Ma dette est grande aussi envers tous ceux qui ont apporté une aide plus ponctuelle, collègues et amis, ou complaisants dépositaires d'œuvres, parmi lesquels dom Pierre-Maurice Bogaert O.S.B. et le frère Jean-Samuel O.S.B., sœur Marie des Neiges Jourdain O.S.B., sœur Marie-Benoît Meeûs O.S.B, dom André Thibaut O.S.B., le frère Petrus Dischler O.S.B., la communauté de Saint-Wandrille O.S.B., François Avril, Michel Bourdeaux, Isolde Cael, François Chapon, Marie-Christine Claes, Guido Cloet, Thomas Coomans, Jacques Debergh, Olivier Depauw, Martine De Reu, Xavier Fontaine, Maryse Harvengt, Xavier et Michel de Hemptinne, Gustaaf Janssens, Jacques Jeanmart, le père Fergus Kerr O.P., Luc Knapen, Alex Langini, Christophe Lebbe, Daniel Meynen, Nigel Morgan, Jean Prüm, Jean-Marie Rouart, Katrien Smeyers, Cyriel Stroo, Floor Twisk, Véronique van Caloen, Yves Van Cranenbroeck, Gerrit Vanden Bosch, Rowan Watson, Lieve Watteeuw et Beatrijs Wolters van der Wey. Les photographies couleur de l'IRPA sont dues au talent de Jacques Declercq, Jean-Luc Elias et Jean-Louis Torsin. Enfin, je n'aurais pu mener à bien ce projet sans l'accord enthousiaste de mère Bénédicte Witz, abbesse de Maredret et sans la complicité des sœurs Marie-Benoît Bouchoms et Lucie Canart, archiviste de l'abbaye. Que toutes et tous soient chaleureusement remerciés pour leur aide précieuse.

[1] Marie-Louise Lemaire (1896-1975). Profession en 1917. Née à Herstal, elle ne semble pas apparentée à la miniaturiste louvaniste Maria Lemaire, auteur du manuel *Miniatuur en verluchten van handschriften*, Louvain, [1942].

Op 78-jarige leeftijd begon zuster Marie-Louise Lemaire[1] (fig. 2), aangemoedigd door haar abdis, de geschiedenis te schrijven van de miniatuurkunst te Maredret. Zij was zeker de meest aangewezen persoon om getuigenis af te leggen van dit boeiende artistieke avontuur, vermits zij – ingetreden in het klooster tijdens de Eerste Wereldoorlog – de stichteres van het Sint-Lucasatelier, zuster Agnès Desclée, goed had gekend. Bovendien had zij sedert 1919 verluchtingen leren aanbrengen in boeken, in nauwe samenwerking met de grote miniaturiste van Maredret, Marie-Madeleine Kerger. Overvloedig puttend uit de *Annalen* van de abdij, die bijzonder goed zijn bijgehouden, en op grond van haar eigen herinneringen en die van haar lerares in de miniatuurkunst, begon Marie-Louise haar kroniek op te tekenen in een bescheiden schoolschrift (fig. 3) dat nog steeds wordt bewaard te Maredret.

Haar dood in 1975 verhinderde haar het project te voltooien. Zij kon de geschiedenis van het atelier slechts vastleggen tot in 1940. Maar zelfs in onafgewerkte staat blijft het document dat zij ons naliet bijzonder waardevol, want het retraceert met grote evocatieve kracht en een opmerkelijke precisie het "gouden tijdperk" van de miniatuurkunst te Maredret: het eerste weifelend zoeken en de progressieve herontdekking van de oude verluchtingstechnieken op het einde van de 19de eeuw onder impuls van Agnès Desclée; de komst van Marie-Madeleine Kerger die al gauw haar uitzonderlijk talent demonstreert; de grote realisaties van de tandem Desclée/Kerger tijdens de Eerste Wereldoorlog; het ontstaan en het denderend succes van de *Imagerie* die gedurende verschillende tientallen jaren alle energie en creativiteit van de slotzusters opslorpt, tot op het punt

bleef beantwoorden. Dit werk wordt geschraagd door zijn immer vriendschappelijk begrip. Voor meer specifieke zaken ben ik ook veel dank verschuldigd aan collega's en vrienden, en aan de welwillende personen die werken in bewaring hebben, onder wie dom Pierre-Maurice Bogaert O.S.B. en broeder Jean-Samuel O.S.B., zuster Marie des Neiges Jourdain O.S.B., zuster Marie-Benoît Meeûs O.S.B, dom André Thibaut O.S.B., broeder Petrus Dischler O.S.B., de gemeenschap van Saint-Wandrille O.S.B., François Avril, Michel Bourdeaux, Isolde Cael, François Chapon, Marie-Christine Claes, Guido Cloet, Thomas Coomans, Jacques Debergh, Olivier Depauw, Martine De Reu, Xavier Fontaine, Maryse Harvengt, Xavier et Michel de Hemptinne, Gustaaf Janssens, Jacques Jeanmart, pater Fergus Kerr O.P., Luc Knapen, Alex Langini, Christophe Lebbe, Daniel Meynen, Nigel Morgan, Jean Prüm, Jean-Marie Rouart, Katrien Smeyers, Cyriel Stroo, Floor Twisk, Véronique Van Caloen, Yves Van Cranenbroeck, Gerrit Vanden Bosch, Rowan Watson, Lieve Watteeuw en Beatrijs Wolters van der Wey. De kleurenfoto's van het KIK zijn te danken aan het talent van Jacques Declercq, Jean-Luc Elias en Jean-Louis Torsin. Tenslotte zou ik dit project niet tot een goed einde hebben gebracht zonder de enthousiaste instemming van moeder overste Bénédicte Witz, abdis van Maredret en de toewijding van zusters Marie-Benoît Bouchoms en Lucie Canart, archivist van de abdij. Ik ben hen allen zeer erkentelijk en ik dank hen van harte voor hun precieuze hulp.

[1] Marie-Louise Lemaire (1896-1975). Professie in 1917. Zij is geboren te Herstal, en lijkt niet verwant te zijn met de Leuvense miniaturiste Maria Lemaire, auteur van het handboek *Miniatuur en verluchten van handschriften*, Leuven, [1942].

le désarroi profond de février 1931, au décès d'Agnès Desclée : « conviée aux noces éternelles », elle laisse un grand vide ici-bas et, comme le précise l'annaliste, non sans une certaine amertume : « mère Agnès Desclée est au ciel, mère Marie-Madeleine souffre des yeux, mère Marie-Louise reste seule en attendant que de plus jeunes soient formées. Nous sommes en 1931… et en 1974, on peut redire exactement les deux dernières lignes ». Les *Annales* se terminent abruptement, au lendemain du rapatriement de la communauté, réfugiée à Toulouse au tout début de la Seconde Guerre. Marie-Louise Lemaire n'a pas eu le temps d'aller plus loin et de nous raconter la période qu'elle connaissait le mieux, puisqu'elle en fut la principale actrice. À nous d'écrire un jour la suite de l'histoire et de montrer comment, après la fin de la guerre et la mort de Marie-Madeleine Kerger, en 1959, mère Marie-Louise poursuivit vaille que vaille la tradition, qu'elle put fort heureusement transmettre à une élève de talent, mère Bénédicte Witz, l'actuelle abbesse de Maredret.

Fidèle au précepte d'humilité édicté par la *Règle de saint Benoît*[2], mère Marie-Louise parle très peu d'elle-même, et lorsqu'elle le fait, en passant, c'est avec grande discrétion, en s'effaçant derrière la troisième personne. En revanche, elle évoque avec un enthousiasme communicatif le travail de ses consœurs et, si elle met un point d'honneur à nous donner des informations précises, ce n'est jamais au détriment de la vivacité du ton. Elle livre un récit plein d'humanité, parfois entrecoupé de dialogues et volontiers anecdotique. Il est prodigue de détails sur les réalisations de l'Atelier, l'identité des commanditaires, la technique, les modèles, les relations avec le monde savant, les visiteurs, l'aménagement des locaux, voire même l'état de santé et les lectures des miniaturistes !

Cette source exceptionnelle, il est grand temps de la livrer au public, afin de favoriser l'avancement d'un travail commencé depuis plusieurs années déjà : une reconstruction aussi complète que possible de l'activité de l'Atelier Saint-Luc, par le biais d'un repérage systématique des œuvres[3], un préalable indispensable à la

(Photographie conservée aux Archives de l'abbaye / *Foto bewaard in het Abdijarchief*)

2. Mère Marie-Louise Lemaire (1896-1975).
Zuster Marie-Louise Lemaire (1896-1975).

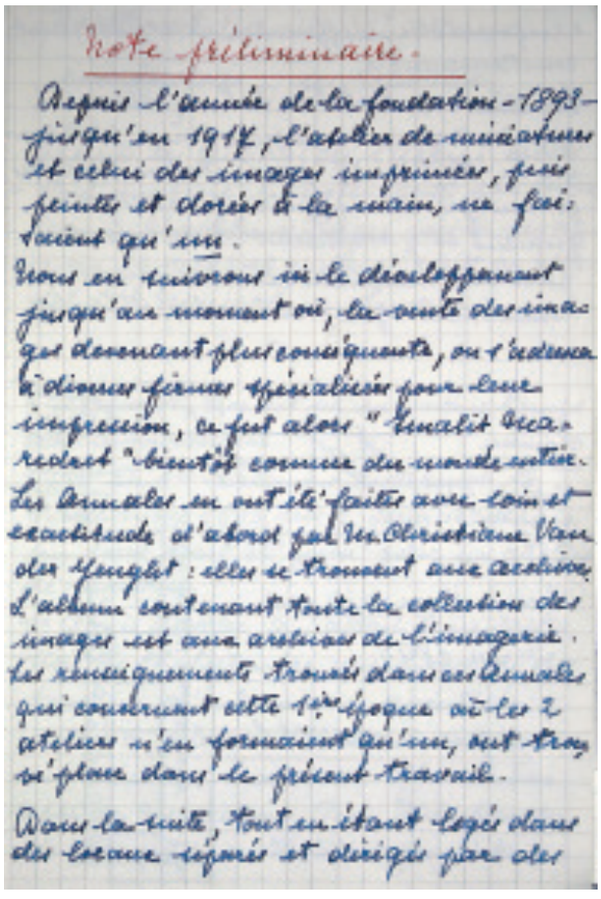
dat het een langzame maar onvermijdelijke achteruitgang voor de eigenlijke verluchting met zich meebrengt; de crisis van 1930 toen zuster Marie-Madeleine zich omwille van gezondheidsredenen verplicht voelde de praktijk van de verluchting stop te zetten en zich diende tevreden te stellen met de supervisie op het werk van haar leerling, de jonge zuster Marie-Louise; de complete verwarring van februari 1931 bij het overlijden van Agnès Desclée: "conviée aux noces éternelles", laat ze een grote leemte na, en zoals de kroniekschrijfster niet zonder enige bitterheid preciseert: "mère Agnès Desclée est au ciel, mère Marie-Madeleine souffre des yeux, mère Marie-Louise reste seule en attendant que de plus jeunes soient formées. Nous sommes en 1931… et en 1974, on peut redire exactement les deux dernières lignes". De *Annalen* eindigen abrupt, na de repatriëring van de gemeenschap, gevlucht naar Toulouse net toen de Tweede Wereldoorlog begon. Marie-Louise Lemaire heeft niet de tijd gehad verder te gaan en ons het verhaal te vertellen van de periode die ze het best kende, aangezien ze er zelf de hoofdrol in heeft gespeeld. Het is onze taak het verhaal ooit af te ronden en te tonen hoe na de dood van Marie-Madeleine Kerger in 1959 zuster Marie-Louise kost wat kost de traditie heeft verdergezet, die zij gelukkig kon doorgeven aan een getalenteerde leerlinge, zuster Bénédicte Witz, de huidige abdis van Maredret.

Getrouw aan het voorschrift van de nederigheid, bepaald door de *Regel van Benedictus*[2], praat Marie-

[2] « S'il y a des artisans au monastère, ils exerceront leur métier en toute humilité, si l'abbé le permet. Si l'un d'eux s'enorgueillit de son habileté dans son métier, sous prétexte qu'il apporte quelque chose au monastère, il sera relevé de ce métier et ne s'en mêlera plus, à moins que, revenu à l'humilité, il n'en reçoive à nouveau l'ordre de l'abbé » (*Règle de saint Benoît*, chapitre 57, 1-3).

[3] Voir mes premières publications consacrées à Maredret : *Aanzet tot vernieuwde miniatuurkunst: Maredret. Inleiding*, dans *Neogotiek in de boekenkast* (cat. d'exposition), Louvain, 1997, p. 102-108 ; *« Sister Act », ou la carrière américaine d'une messe de mariage enluminée par les bénédictines de Maredret*, dans *Bulletin de l'IRPA*, 29, 2001-2002, p. 211-237 ; *Koekelberg dans la lettre pastorale du cardinal Mercier, 1914*, dans *Le Sacré-Cœur. Koekelberg 1905-2005*, éd. M. GAILLARD, H. DEMOEN et L. DUJARDIN, Durbuy, 2005, p. 27 ; *Un art « très monastique » : l'atelier des bénédictines de Maredret, de 1893 à 1940*, dans les actes du colloque *The Revival of Medieval Illumination. Nineteenth-Century Belgium in a European Perspective*, Louvain (à paraître) ; *« Cher et vénéré Maître ». L'adresse enluminée envoyée par ses collègues belges à Léopold Delisle, après l'annonce de sa mise à la retraite forcée (1905)*, dans les actes du colloque de Cerisy consacré à Léopold Delisle (à paraître).

[2] "Als er in het klooster ambachtslieden zijn kunnen zij hun ambacht in alle nederigheid beoefenen, wanneer de abt het toestaat. Als iemand van hen verwaand is om zijn vakkennis,


Note préliminaire.

Depuis l'année de la fondation - 1893 - jusqu'en 1914, l'atelier de miniatures et celui des images imprimées, fut peintes et dorées à la main, ne faisaient qu'un.

Nous en suivrons ici le développement jusqu'au moment où, la vente des images devenant plus conséquente, on s'adressa à divers firmes spécialisés pour leur impression, ce fut alors "Lucalit Arcaroclart" bientôt connue du monde entier.

Les Annales en ont été faites avec soin et exactitude et abord par Mr Christiaens Van der Ynght : elles se trouvent aux archives, l'album contenant toute la collection des images est aux archives de l'imagerie.

Les renseignements trouvés dans ces Annales qui concernent cette 1ère époque où les 2 ateliers n'en formaient qu'un, ont trouvé place dans le présent travail.

Dans la suite, tout en étant logés dans des locaux séparés et dirigés par des

(© D. Vanwijnsberghe)

3. Marie-Louise Lemaire, page des *Annales* de l'Atelier d'enluminure de Maredret, 1974. - Archives de l'Atelier. *Marie-Louise Lemaire, bladzijde uit de* Annalen *van het Verluchtingsatelier van Maredret, 1974. - Atelierarchief.*

mise en contexte de cette remarquable production, fruit tardif de la mouvance néogothique. Dans l'état actuel des connaissances, il est clair que les *Annales* sont loin de donner un aperçu exhaustif de la production de l'Atelier. Des réalisations importantes, telles l'*Évangile de la nuit de Noël* conservé à Maredsous[4] ou la *Messe de mariage* réalisée en 1922 pour le comte Jacques de Lalaing et son épouse Suzanne Allard[5], n'y sont pas mentionnées. C'est dire qu'à court terme, il faudra réécrire la chronique de l'Atelier, à la lumière des nouveaux acquis.

Le texte de mère Marie-Louise n'étant vraisemblablement pas destiné à être publié, il ne respectait pas toujours et de façon concertée les règles usuelles de la typographie. Nous nous sommes donc permis d'homogénéiser la présentation. D'autres corrections tacites concernent notamment l'orthographe des noms. Nous ne

[4] Maredsous, Bibliothèque de l'abbaye, ms. F°/40. Voir L. KNAPEN, *Catalogue des manuscrits de l'abbaye de Maredsous* (*Bibliotheca Manuscripta Monasteriorum Belgii*, 1), Turnhout, 1997, p. 49-50.

[5] Photographies du manuscrit conservées dans les Archives de l'Atelier.

Louise zeer weinig over zichzelf, en als zij het terloops toch doet, is het met de grootste discretie, zich wegcijferend achter de derde persoon. Daarentegen evoceert zij met groot enthousiasme het werk van haar medezusters, en ofschoon zij er een erezaak van maakt ons precieze informatie te verstrekken, is het nooit ten koste van de levendige toon. Het is vooral een erg menselijk relaas, soms onderbroken door dialogen en bovenal vol anecdoten. Zij strooit kwistig details rond over de werkzaamheden in het atelier, de identiteit van de opdrachtgevers, de techniek, de modellen, de relaties met geleerden, de bezoekers, de inrichting van de lokalen, zelfs de gezondheidstoestand en de lectuur van de miniaturisten!

Het is hoog tijd deze uitzonderlijke bron aan het grote publiek bekend te maken. Het zal het werk stimuleren dat reeds verschillende jaren geleden werd aangevat: een zo volledig mogelijke reconstructie van de activiteiten van het Sint-Lucasatelier op grond van de systematische opsporing van de werken[3], een eerste voorwaarde voor de contextualisering van deze merkwaardige productie, late vrucht van de neogotische beweging. Op grond van de huidige kennis is het duidelijk dat de *Annalen* zeker geen volledig beeld geven van de productie van het atelier. Belangrijke realisaties zoals het *Evangelie van de Kerstnacht* bewaard te Maredsous[4] of de *Huwelijksmis* vervaardigd in 1922 voor graaf Jacques de Lalaing en zijn echtgenote Suzanne Allard[5], zijn er niet in vermeld. Dit betekent dat op korte termijn, de kroniek van het atelier zal moeten herschreven worden in het licht van de nieuwe aanwinsten.

Aangezien de tekst van zuster Marie-Louise waarschijnlijk niet bedoeld was om te worden gepubliceerd, werden de gebruikelijke regels van de typografie niet altijd en niet systematisch gerespecteerd. Wij zijn dus zo vrij geweest de presentatie te homogeniseren. Andere

omdat hij meent iets voor het klooster te betekenen, wordt zo iemand uit zijn ambacht verwijderd en komt hij er niet opnieuw in terug, tenzij hij zich vernederd heft en de abt het weer goed vindt" (*Regel van Benedictus*, hoofdstuk 57, 1-3).

[3] Zie mijn eerste publicaties gewijd aan Maredret: *Aanzet tot vernieuwde miniatuurkunst: Maredret. Inleiding*, in *Neogotiek in de boekenkast* (tent. cat.), Leuven, 1997, p. 102-108; *"Sister Act", of de Amerikaanse carrière van een huwelijksmis verlucht door de benedictinessen van Maredret*, in *Bulletin van het KIK*, 29, 2001-2002, p. 211-237; *Koekelberg in de pastorale brief van Kardinaal Mercier van 1914*, in *Het Heilig Hart. Koekelberg 1905-2005*, uitg. M. GAILLARD, H. DEMOEN en L. DUJARDIN, Durbuy, 2005, p. 27; *Un art « très monastique » : l'atelier des bénédictines de Maredret, de 1893 à 1940*, in de acten van het colloquium *The Revival of Medieval Illumination. Nineteenth-Century Belgium in a European Perspective*, Leuven (ter perse); *« Cher et vénéré Maître ». L'adresse enluminée envoyée par ses collègues belges à Léopold Delisle, après l'annonce de sa mise à la retraite forcée (1905)*, in de acten van het colloquium van Cerisy gewijd aan Léopold Delisle (ter perse).

[4] Maredsous, Bibliotheek van de abdij, ms. F°/40. Zie L. KNAPEN, *Catalogue des manuscrits de l'abbaye de Maredsous* (*Bibliotheca Manuscripta Monasteriorum Belgii*, 1), Turnhout, 1997, p. 49-50.

[5] Foto's van het manuscript bewaard in het Archief van het Atelier.

nous y sommes résolu que quand des sources entièrement fiables nous y ont autorisé ; dans le cas contraire, nous exprimons nos doutes et nos hypothèses en note. L'apparat critique accueille aussi les quelques données factuelles qui n'ont pu être établies et les problèmes restés en suspens. Pour la facilité, le texte a été découpé en unités de contenu correspondant chacune à la mention d'une œuvre en particulier. Nous y ferons référence en signalant le numéro d'ordre entre crochets droits. Enfin, les photographies illustrant le texte n'étaient bien évidemment pas prévues dans l'original. Nous les avons ajoutées pour illustrer la diversité du travail des sœurs et permettre au lecteur de se familiariser avec lui. Qu'on nous excuse la qualité médiocre de certains clichés noir et blanc : il s'agit de photos conservées dans les Archives de l'Atelier, les seules traces conservées d'œuvres à retrouver.

stilzwijgende correcties hebben betrekking op de spelling van de namen. Hier hebben we slechts ingegrepen op grond van de autoriteit van geheel betrouwbare bronnen; in het andere geval hebben we onze twijfels en hypotheses uitgedrukt in voetnoot. Het kritisch apparaat herbergt ook enkele feitelijke gegevens die niet gestaafd konden worden, evenals de onopgeloste problemen. Voor het gemak werd de tekst opgedeeld in inhoudelijke units die elk overeenkomen met de vermelding van een bepaald werk. We verwijzen ernaar met behulp van het rangnummer tussen rechte haken. Tenslotte waren de foto's die de tekst illustreren uiteraard niet voorzien in het origineel. We hebben ze toegevoegd om de diversiteit van het werk van de zusters te illustreren en de lezer de gelegenheid te bieden er mee kennis te maken. Met onze excuses voor de povere kwaliteit van enkele zwartwit opnames: het zijn foto's die bewaard zijn in de archieven van het atelier, de enige sporen van verdwenen werken.

(uit het Frans vertaald)

*
* *

Annales de l'atelier d'enluminure

Note préliminaire

Depuis l'année de la fondation – 1893 – jusqu'en 1917, l'atelier de miniatures et celui des images imprimées, puis peintes et dorées à la main, ne faisaient qu'*un*. Nous en suivrons ici le développement jusqu'au moment où, la vente des images devenant plus conséquente, on s'adressa à diverses firmes spécialisées pour leur impression, ce fut alors « Imalit Maredret » bientôt connue du monde entier[6]. Les *Annales* ont été faites avec soin et exactitude d'abord par mère Christiane Vander Jeught[7] : elles se trouvent aux Archives. L'album contenant toute la collection des images est aux Archives de l'Imagerie. Les renseignements trouvés dans ces *Annales*, qui concernent cette première époque où les deux ateliers n'en formaient qu'un, ont trouvé place dans le présent travail.

Dans la suite, tout en étant logés dans des locaux séparés et dirigés par des responsables différentes, ils collaborèrent constamment. Les élèves de l'atelier Saint-Luc (son local dénommé par mère Marie-Madeleine Kerger[8] « Atelier de la Sainte-Trinité ») exécutaient les « types » d'images à imprimer, puis les peignaient et y mettaient l'or ; d'autre part, elles recevaient des commandes de miniatures par l'entremise d'Imalit.

6 Sur « Imalit », voir M. Boisdequin, *L'imagerie à l'abbaye de Maredret. Une production monastique au XX^e siècle*, dans *Imagiers de paradis. Images de piété populaire du XV^e au XX^e siècle*, Bastogne, 1990, p. 115-136.

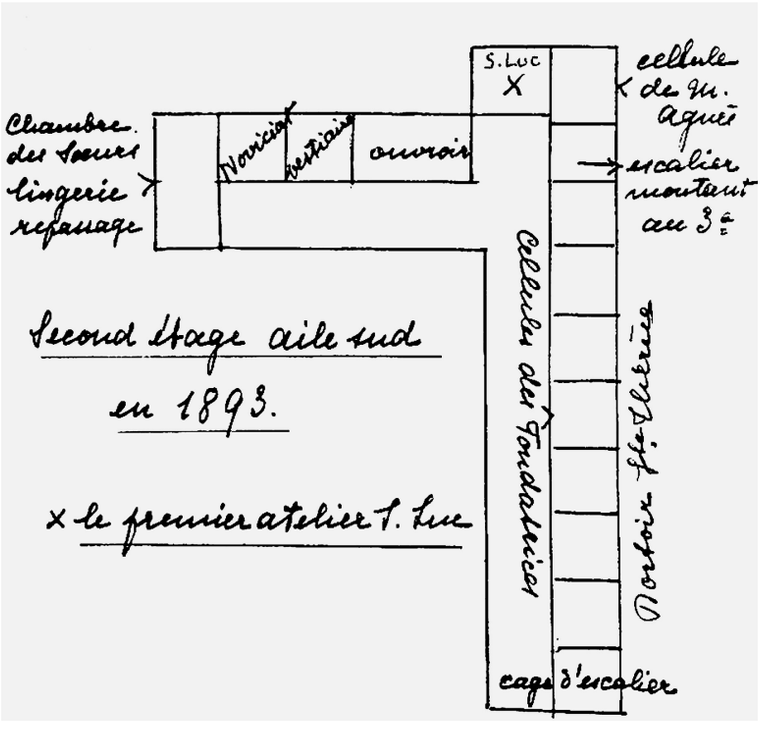
7 Christiane Vander Jeught (1891-1957). Profession en 1915.

8 Marie-Madeleine (née Adèle) Kerger (1876-1959). Voir *infra* [16]. Les biographies des moniales et des moines sont fondées en grande partie sur les listes contenues dans l'*Ordo divini officii* […] *congregationis Belgicae Annuntiationis B.M.V. ord. S. Benedicti*, le *Necrologium Congregationis Benedictae Annuntiationis*, s. l., 2004 et dans les *S. Patriarchae Benedicti familiae confoederatae*, sources qui m'ont été signalées par le père Daniel Misonne.

6 Betreffende « Imalit », zie M. Boisdequin, *L'imagerie à l'abbaye de Maredret. Une production monastique au XX^e siècle*, in *Imagiers de paradis. Images de piété populaire du XV^e au XX^e siècle*, Bastogne, 1990, p. 115-136.

7 Christiane Vander Jeught (1891-1957). Professie in 1915.

8 Marie-Madeleine (geboren Adèle) Kerger (1876-1959). Zie *infra* [16]. De biografieën van de monialen en de monniken gaan hoofdzakelijk terug op de lijsten in de *Ordo divini officii* […] *congregationis Belgicae Annuntiationis B.M.V. ord. S. Benedicti*, het *Necrologium Congregationis Benedictae Annuntiationis*, s. l., 2004 en in de *S. Patriarchae Benedicti familiae confoederatae*, bronnen die mij werden gesignaleerd door pater Daniel Misonne.



Notre atelier de miniatures, son histoire, ses travaux

D'après les *Annales* de l'Abbaye, celles de l'Imagerie, les notes écrites par mère Marie-Madeleine Kerger vers la fin de sa vie († 1959) et quelques récits qu'elle fit à sœur Marie-Louise Lemaire.

[1] L'atelier Saint-Luc est né en même temps que le monastère. Dans le premier bâtiment qui reçut, le *8 septembre 1893*, nos sept fondatrices[9], un local avait été prévu pour un atelier de peinture (fig. 4).
[2] Sœur Agnès Desclée[10], qui allait faire profession le *14 septembre*, avait exécuté des travaux d'enluminure avant son entrée à Solesmes[11]. Elle avait, entre autres, enluminé un manuscrit offert au père abbé de Maredsous, dom Hildebrand de Hemptinne[12]. Il disait que c'était son plus beau travail[13] (fig. 5).

[9] Les sept fondatrices étaient Cécile de Hemptinne, Agnès Desclée, Scholastique (née Marie-Joseph) Casier, Claire Casier, Gertrude (née Jeanne) de Kerchove, Mechtilde de Volder, formées à Solesmes, et Ida De Brouwer, novice de l'abbaye d'East-Bergholt. Voir L. CANART, *L'abbaye de Maredret a cent ans*, dans *Lettre de Maredsous*, 22, 1993, p. 116-117.
[10] Agnès Desclée (1871-1931). L'une des fondatrices de Maredret, elle était entrée à Sainte-Cécile de Solesmes le 20 novembre 1891. Elle y reçut l'habit monastique le 21 avril 1892. Sur la famille Desclée, voir S. VANHOONACKER, *Geschiedenis van de uitgeverij-drukkerij Desclée De Brouwer*, mémoire de licence inédit, KU Leuven, 1984.
[11] Sainte-Cécile de Solesmes, abbaye fondée en 1866 par dom Guéranger. Sa première abbesse fut Cécile Bruyère (1845-1909), moniale mystique, auteur d'un petit traité, *La vie spirituelle et l'oraison d'après la Sainte Écriture et la tradition monastique*, paru à Solesmes en 1899 et qui connut un grand succès. Voir J. DE PUNIET, art. *Bruyère (Jeanne, Henriette, Cécile)*, dans *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, 1, Paris, 1937, col. 1972-1974. C'est sous son abbatiat que les fondatrices de Maredret firent leur noviciat.
[12] Dom Hildebrand (né Félix-Pierre-François-Joseph) de Hemptinne (1849-1913). Prononça ses vœux à Beuron le 15 août 1870. Élu abbé de Maredsous le 9 août 1890. Le 12 juillet 1893, le pape Léon XIII le nomma abbé à vie de Saint-Anselme (voir n. 76) et primat de la confédération bénédictine. Il mourut à Beuron le 3 août 1913 et y fut enterré. Voir Dom H. DE MOREAU,

[9] De zeven stichteressen waren Cécile de Hemptinne, Agnès Desclée, Scholastique (geboren Marie-Joseph) Casier, Claire Casier, Gertrude (geboren Jeanne) de Kerchove, Mechtilde de Volder, allen opgeleid te Solesmes, en Ida De Brouwer, novice van de abdij van East-Bergholt. Zie L. CANART, *L'abbaye de Maredret a cent ans*, in *Lettre de Maredsous*, 22, 1993, p. 116-117.
[10] Agnès Desclée (1871-1931), een van de stichteressen van Maredret, was ingetreden in Sainte-Cécile van Solesmes op 20 november 1891. Zij ontving er het kloosterhabijt op 21 april 1892. Over de familie Desclée, zie S. VANHOONACKER, *Geschiedenis van de uitgeverij-drukkerij Desclée De Brouwer*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, KU Leuven, 1984.
[11] Sainte-Cécile van Solesmes, abdij gesticht in 1866 door dom Guéranger. De eerste abdis was Cécile Bruyère (1845-1909), mystieke slotzuster, auteur van een klein tractaat dat veel succes heeft gekend, *La vie spirituelle et l'oraison d'après la Sainte Écriture et la tradition monastique*, verschenen te Solesmes in 1899. Zie J. DE PUNIET, art. *Bruyère (Jeanne, Henriette, Cécile)*, in *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, 1, Parijs, 1937, kol. 1972-1974. Het is onder haar abbatiaat dat de stichteressen van Maredret hun noviciaat aanvatten.
[12] Dom Hildebrand (geboren Félix-Pierre-François-Joseph) de Hemptinne (1849-1913). Legde zijn geloften af te Beuron op 15 augustus 1870. Tot abt van Maredsous verkozen op 9 augustus 1890. Op 12 juli 1893 benoemde paus Leo XIII hem tot abt voor het leven van Sant'Anselmo (zie n. 76) en tot abt-primaat

(D'après une carte postale ancienne / *Naar een oude postkaart*)

4. L'aile ouest, avant la construction de l'église abbatiale. L'Atelier Saint-Luc se trouve au second étage.
De westelijke vleugel, vóór de bouw van de abdijkerk. Het Sint-Lucasatelier bevindt zich op de tweede verdieping.

En voici le colophon, conservé dans les papiers de mère Agnès. Il indique que ce « travail » était un exemplaire de la *Sainte Règle* de saint Benoît. Ce colophon a été composé par un père de Maredsous (en latin) :

+
Pax
Hanc S.P.N. Benedicti regulam
pictili opere adornatam
R^mo D. Hildebrando de Hemptinne
Maredeolensi Abbati II,
suoque mox, Deo dante, patri
Agnès Desclée
Devotissime D.D.

Traduction (par mère Désirée Chabot[14]) :

Cette règle de notre S^t Père Benoît
ornée d'enluminures
au R^me D. Hildebrand de Hemptinne
II^e Abbé de Maredsous
et bientôt, par la grâce de Dieu, son père,
Agnès Desclée l'a offerte très dévotement
(ou avec grande dévotion).

Dom Hildebrand de Hemptinne, abbé de Maredsous, premier primat de l'Ordre bénédictin (*Pax*, 31), Paris, 1930 ; P. Luislampe, art. *Hemptinne, Hildebrand de*, dans *Lexikon für Theologie und Kirche*, 4, Fribourg-Bâle-Rome-Vienne, 1995, col. 1419 ; P. Schmitz, art. *Hemptinne (Félix de)*, dans *Biographie nationale*, 31. *Supplément*, 3, Bruxelles, 1962, col. 445-451.

13 Maredsous, Bibliothèque de l'abbaye, Réserve précieuse [non catalogué]. Il s'agit en fait d'un imprimé sorti des presses de l'abbaye de Stanbrook (voir n. 296), probablement destiné à recevoir un décor peint à la main.

14 Désirée Chabot (1899-1979). Profession en 1929.

van de Benedictijnse Confederatie. Hij stierf te Beuron op 3 augustus 1913 en werd aldaar begraven. Zie Dom H. de Moreau, *Dom Hildebrand de Hemptinne, abbé de Maredsous, premier primat de l'Ordre bénédictin* (*Pax*, 31), Parijs, 1930; P. Luislampe, art. *Hemptinne, Hildebrand de*, in *Lexikon für Theologie und Kirche*, 4, Freiburg-Bazel-Rome-Wenen, 1995, kol. 1419; P. Schmitz, art. *Hemptinne (Félix de)*, in *Biographie nationale*, 31. *Supplément*, 3, Brussel, 1962, kol. 445-451.

13 Maredsous, Bibliotheek van de abdij, Kostbare werken [niet gecatalogiseerd]. Het gaat eigenlijk om een werk gedrukt op de persen van de abdij van Stanbrook (zie n. 296), vermoedelijk bestemd om te worden voorzien van een met de hand geschilderde decoratie.

14 Désirée Chabot (1899-1979). Professie in 1929.

S. P. Benedicti. 37

CAPUT VIII.

De Officiis Divinis in Noctibus.

VEMIS tempore, id est, a Kalendis Novembris usque ad Pascha, juxta considerationem rationis, octava hora noctis surgendum est, ut modice amplius de media nocte pausetur, et jam digesti surgant. Quod vero restat post Vigilias, a fratribus qui Psalterii vel lectionem aliquid indigent, meditationi inserviatur. A Pascha autem usque ad supradictas Kalendas Novembris, sic temperetur hora Vigiliarum agenda, ut parvissimo intervallo, quo fratres ad necessaria naturæ exeant, custodito, mox Matutini, qui incipiente luce agendi sunt, subsequantur.

X 005525

5. Agnès Desclée, *Le dernier entretien de saint Benoît et de sainte Scholastique* (initiale), *Armes de l'abbaye de Maredret* (médaillon du bas de page), page de la *Règle de saint Benoît* offerte à Hildebrand de Hemptinne, livre imprimé (Stanbrook), enluminé avant 1893. - Maredsous, Bibliothèque de l'abbaye, non coté.
Agnès Desclée, Het laatste gesprek tussen de Heilige Benedictus en de Heilige Scholastica *(initiaal),* Wapens van de abdij van Maredret *(medaillon in de benedenmarge), bladzijde van de* Regel van Benedictus *geschonken aan Hildebrand de Hemptinne, gedrukt boek (Stanbrook), verlucht vóór 1893. - Maredsous, Bibliotheek van de abdij, s. n.*

Cet atelier se trouvait au second étage, au fond du dortoir appelé plus tard « Sainte-Thérèse », à l'angle des deux ailes est et sud (les seules construites alors, l'aile est à moitié). Cette chambre donnait sur la cour d'honneur. Tout ce quartier était alors en clôture. Mère Agnès occupait la cellule à côté de cet atelier. Elle seule y travaillait les premiers mois, avec des documents apportés de Solesmes[15], ceux de la revue *Le Coloriste enlumineur* édité par l'Imprimerie Desclée[16], et des images et photos de l'école de Beuron[17].

[3] Nous lisons dans les *Annales*, à la date du *9 avril 1894* : « Aujourd'hui commence le cours de peinture qui aura lieu tous les lundis et mercredis, depuis après la messe conventuelle jusqu'au dîner ». On ne nomme pas les élèves… le professeur était vraisemblablement mère Agnès.

[4] Le premier travail entrepris par l'atelier fut le Rituel de la vêture et de la profession des moniales, devant servir au Prélat[18].

[5] Le samedi *14 avril*, l'annaliste note : « Nous recevons en communication de nos pères une paléographie d'anciens manuscrits des XII^e^, XIII^e^, XIV^e^ siècles[19]. C'est un trésor pour les « Dames (*sic*) du cours de peinture ».

[6] Du *23 novembre 1894* au *11 février 1895*, « nos artistes exécutent une copie de l'Encyclique *Rerum novarum*, commandée par M. de Volder, père de mère Mechtilde[20], sur parchemin, orné de miniatures »[21].

Dès cette époque, en effet, de généreux bienfaiteurs – surtout des familles des moniales – s'intéressent à notre atelier, et lui procurent documents, conseils et commandes, comme nous le verrons.

Le père abbé Hildebrand de Hemptinne suivait nos artistes avec sollicitude, les guidait dans leurs travaux, les faisant bénéficier de sa compétence dans le domaine de l'art.

Sous l'impulsion dynamique de M^me^ Cécile de Hemptinne, première abbesse, l'atelier se développa rapidement[22].

1895

[7] *10 janvier*. M^me^ Forget vient nous apprendre à relier les livres et ciseler le cuir, ce sera utile pour la reliure de nos manuscrits. De son côté, son mari[23] fait des recherches pour retrouver la recette des anciens miniaturistes pour appliquer l'or en relief sur le parchemin.*

---

* Aucune de nos anciennes n'a pu me dire qui étaient M. et M^me^ Forget, ni comment nous étions entrées en relation avec eux. Sans doute par nos pères de Maredsous ? D'après une indication de nos *Annales*, ils habitaient Paris.

15 La production de Sainte-Cécile de Solesmes reste à étudier. Voir B. DESTRÉE, *Les rapports de l'art avec la liturgie*, 1. *L'imagerie religieuse*, dans *Questions liturgiques*, 3, 1912-1913, p. 139 ; M. WALKER, *A Visit to Some Benedictine Scribes*, dans *The Scribe*, 1992, n° 56, p. 15 [réimpression du texte publié dans *The Society of Scribes and Illuminators Record Book* de 1928].

16 *Le coloriste enlumineur. Journal d'enseignement du dessin, de la miniature, des émaux, de l'aquarelle, de la peinture sur verre, sur soie, etc., à l'usage des amateurs et professionnels*, Paris, 1893-1899.

17 Sur l'école de Beuron, voir H. KRINS, *Die Kunst der Beuroner Schule. "Wie ein Lichtblick vom Himmel"*, Beuron, 1998 ; *Beuron school [Schule von Beuron]*, dans *The Dictionary of Art*, 3, Londres - New York, 1996, p. 890. Mère Agnès resta longtemps fidèle au style de Beuron, pour lequel mère Marie-Madeleine ne semble jamais avoir eu aucun goût. C'était, rappelons-le, de l'abbaye de Beuron (Bade-Wurtemberg) qu'essaimèrent Maredsous, puis Maredret. Voir G. GHYSENS, *Fondation et essor de Maredsous 1872-1923*, dans *Revue bénédictine*, 83, 1973, n^os^ 1-2, p. 229-257.

18 Ce manuscrit n'a pu être retrouvé à l'abbaye.

19 Non identifiée.

20 Mechtilde (née Maria) de Volder (1869-1958). Profession en 1893.

21 Une description complète du manuscrit est conservée aux Archives de Maredret (*Notes rédigées par mère Agnès Desclée sur les premiers travaux, dessins et miniatures de notre atelier de peinture*, 1894).

22 Cécile (née Agnès-Marguerite-Marie-Joséphine-Cécile) de Hemptinne (1870-1948), première abbesse et fondatrice de Maredret. Voir G. DE HEMPTINNE, *Fragment généalogique de la famille de Hemptinne*, [s. l.], 1958, p. 24. Professe de Sainte-Cécile de Solesmes, elle rejoignit Maredret en 1893, avec les six autres fondatrices. D'abord prieure, elle devint abbesse en 1900.

23 M. et M^me^ Forget n'ont pas pu être identifiés jusqu'à présent. Lieve Watteuw me suggère qu'il pourrait s'agir du miniaturiste parisien Luc-Anatole Foucher (1851-1923), un oblat de

15 De productie van Sainte-Cécile van Solesmes moet nog worden bestudeerd. Zie B. DESTRÉE, *Les rapports de l'art avec la liturgie*, 1. *L'imagerie religieuse*, in *Questions liturgiques*, 3, 1912-1913, p. 139; M. WALKER, *A Visit to Some Benedictine Scribes*, in *The Scribe*, 1992, n° 56, p. 15 [herdruk van de tekst gepubliceerd in *The Society of Scribes and Illuminators Record Book* van 1928].

16 *Le coloriste enlumineur. Journal d'enseignement du dessin, de la miniature, des émaux, de l'aquarelle, de la peinture sur verre, sur soie, etc., à l'usage des amateurs et professionnels*, Parijs, 1893-1899.

17 Over de school van Beuron, zie H. KRINS, *Die Kunst der Beuroner Schule. "Wie ein Lichtblick vom Himmel"*, Beuron, 1998; *Beuron school [Schule von Beuron]*, in *The Dictionary of Art*, 3, Londen - New York, 1996, p. 890. Zuster Agnès bleef lange tijd trouw aan de stijl van Beuron, die bij zuster Marie-Madeleine nooit in de smaak leek te vallen. Er zij aan herinnerd dat beide abdijen, Maredsous en Maredret, stichtingen waren van Beuron (Baden-Württenberg). Zie G. GHYSENS, *Fondation et essor de Maredsous 1872-1923*, in *Revue bénédictine*, 83, 1973, nrs. 1-2, p. 229-257.

18 Dit manuscript kon niet worden teruggevonden in de abdij.

19 Niet geïdentificeerd.

20 Mechtilde (geboren Maria) de Volder (1869-1958). Professie in 1893.

21 Een volledige beschrijving van het manuscript wordt bewaard in het Archief van Maredret (*Notes rédigées par mère Agnès Desclée sur les premiers travaux, dessins et miniatures de notre atelier de peinture*, 1894).

22 Cécile (geboren Agnès-Marguerite-Marie-Joséphine-Cécile) de Hemptinne (1870-1948), eerste abdis en stichteres van Maredret. Zie G. DE HEMPTINNE, *Fragment généalogique de la famille de Hemptinne*, [s. l.], 1958, p. 24. Na haar geloften te hebben afgelegd in Sainte-Cécile van Solesmes, vestigde ze zich in Maredret in 1893, met de zes andere stichteressen. Vooreerst priores, wordt zij abdis in 1900.

23 Dhr. en Mevr. Forget konden nog niet worden geïdentificeerd. Volgens Lieve Watteeuw zou het kunnen gaan om de

[8] *20 janvier*. Prêt d'un manuscrit du XV^e^ siècle par la comtesse de Robiano[24]. M. Forget en prend des photos et nous donne une épreuve de chacune d'elles. Ce sera très précieux et rendra de grands services à l'atelier.
[9] *8 février*. Les pères de Saint-Benoît nous prêtent le « magnifique bréviaire enluminé » qu'ils ont reçu du comte de Hemptinne : c'est un bréviaire grand format, en quatre volumes, provenant de l'ancienne abbaye de Grammont[25] (fig. 6). Début du XV^e^ siècle. Il inspirera nos artistes pour le rituel enluminé que Madame[26] désire offrir au père abbé Hildebrand de Hemptinne, le *15 août*, pour son vingt-cinquième anniversaire de profession[27].
[10] *14 février*. « Les recherches pour trouver l'or des anciens manuscrits donnent de bons résultats. »

Et le *17 février*, « Le résultat des recherches pour l'or des anciens manuscrits est tout à fait satisfaisant. *Deo gratias*. »… Hélas, dans la suite, il y aura encore bien des déboires. Une analyse chimique donne des indications, mais non pas des directions, dans l'application pratique.

22 février. « M. Forget, ayant définitivement trouvé la recette des anciens pour appliquer l'or sur le parchemin, il a la bonté de venir nous apprendre comment on doit procéder. »

C'était un bon départ, mais l'expérience prouvera qu'il faut forger pour devenir forgeron… Nous n'en devons pas moins une grande reconnaissance à ces amis dévoués qui se donnèrent tant de peine pour nous aider dès le début de nos travaux.
[11] Aussi, le *1^er^ mars*, Madame envoie à M. et M^me^ Forget une image en parchemin portant l'oraison *Deus qui caritatis dona*[28]… en reconnaissance des services qu'ils nous ont rendus, leur donnant ainsi part à cette prière que nous disons tous les jours après complies.
[12] *19 mars*. On demande à dom Germain Morin[29], cérémoniaire de Maredsous, les renseignements pour le rituel à offrir au père abbé pour son demi-jubilé.
(En 1896-97, mère Agnès souffrit des yeux et dut restreindre le travail à l'atelier).

Solesmes qui forma à l'art de l'enluminure plusieurs moniales de Sainte-Cécile. A-t-il connu les fondatrices de Maredret dans l'abbaye de la Sarthe ? Ont-elles entendu parler de lui ou bénéficié indirectement de son enseignement ? On serait en droit de le penser. Voir l'encadré qui lui est consacré dans *Un art « très monastique »* [n. 3].

[24] Mathilde-Victorine-Marie-Alphonsine, comtesse de Robiano (1868-1946), héritière à la mort de son père du château de Rumillies, dans le Tournaisis. Elle épousa en 1896 le prince Charles de Croÿ (*État présent de la noblesse belge*, Bruxelles, 1997, 1, p. 171). Le livre d'heures signalé ici appartient aujourd'hui à la collection Renate König, en dépôt au Diözesanmuseum Kolumba de Cologne. Voir J. PLOTZEK, *Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz* (cat. d'exposition), Cologne, 1987, n° 58, p. 188-190 ; *Ars vivendi, ars moriendi* (cat. d'exposition), Munich, 2001, n° 18, p. 300-315. Il a été acquis chez Sotheby's à la vente du 22 juin 1982 (lot 74). Une inscription collée sur l'une des pages de garde porte le nom de Mathilde de Robiano. Notons encore que son père, Albert-Ludger, était membre des « Croisés de Saint-Pierre », une organisation radicale de laïcs ultramontains fondée en 1871 par Joseph de Hemptinne, dont firent également partie Jean-Baptiste Béthune, ainsi que Jules et Henri Desclée. Voir E. LAMBERTS, *Joseph de Hemptinne: een kruisvaarder in redingote*, dans *De Kruistocht tegen het Liberalisme. Facetten van het ultramontanisme in België in de 19^e^ eeuw* (*Kadoc Jaarboek*, 1983), éd. E. LAMBERTS, Louvain, 1984, p. 83-90, avec la n. 90, p. 296.

[25] Maredsous, Bibliothèque de l'abbaye, ms. F°/3/1-4. Voir KNAPEN, *Catalogue des manuscrits de l'abbaye de Maredsous* [n. 4], p. 8-12 ; D. VANWIJNSBERGHE, dans *Medieval Mastery. Book Illumination from Charlemagne to Charles the Bold, 800-1475* (cat. d'exposition), Louvain - Turnhout, 2002, n° 75, p. 288-293.

[26] Cécile de Hemptinne, la mère abbesse. Voir n. 22.

[27] Ce livre n'a pu être retrouvé.

[28] Prière du missel romain pour les amis et familiers. Voir P. BRUYLANTS, *Les oraisons du missel romain. Texte et histoire*, 2. *Orationum textus et usus juxta fontes*, Louvain, 1952, n° 312, p. 86.

[29] Dom Germain Morin (1861-1946). Spécialiste de la patrologie latine (Césaire d'Arles), docteur honoris causa des universités d'Oxford (1905), de Zurich (1914), de Fribourg-en-Brisgau (1926) et de Budapest (1935). Membre de plusieurs

Parijse miniaturist Luc-Anatole Foucher (1851-1923), een oblaat van Solesmes die verschillende slotzusters van Sainte-Cécile opleidde in de verluchtingskunst. Heeft hij de stichteressen van Maredret gekend in de abdij van de Sarthe? Hebben zij over hem horen praten of hebben zij indirect kunnen profiteren van zijn onderricht? Men zou het kunnen vermoeden. Zie de omkaderde tekst die aan hem is gewijd in: *Un art « très monastique »* [n. 3].

[24] Mathilde-Victorine-Marie-Alphonsine, gravin de Robiano (1868-1946), bij de dood van haar vader erfgename van het kasteel van Rumillies, in het Doornikse. Zij huwde in 1896 met de prins Charles de Croÿ (*État présent de la noblesse belge*, Brussel, 1997, 1, p. 171). Het getijdenboek dat hier wordt vermeld, maakt vandaag deel uit van de verzameling van Renate König, in depot in het Diözesanmuseum Kolumba te Keulen. Zie J. PLOTZEK, *Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz* (tent. cat.), Keulen, 1987, nr. 58, p. 188-190; *Ars vivendi, ars moriendi* (tent. cat.), München, 2001, nr. 18, p. 300-315. Het werd verworven bij Sotheby's op de veiling van 22 juni 1982 (lot 74). Een inscriptie gekleefd op een van de schutbladen draagt de naam van Mathilde de Robiano. Vermelden we nog dat haar vader, Albert-Ludger, lid was van de "Kruisvaarders van Sint-Petrus", een radicale organisatie van ultramontaanse leken gesticht in 1871 door Joseph de Hemptinne, en waartoe eveneens Jean-Baptiste Béthune alsook Jules en Henri Desclée behoorden. Zie E. LAMBERTS, *Joseph de Hemptinne: een kruisvaarder in redingote*, in *De Kruistocht tegen het Liberalisme. Facetten van het ultramontanisme in België in de 19^e^ eeuw* (*Kadoc Jaarboek*, 1983), uitg. E. LAMBERTS, Leuven, 1984, p. 83-90, met n. 90, p. 296.

[25] Maredsous, Bibliotheek van de abdij, ms. F°/3/1-4. Zie KNAPEN, *Catalogue des manuscrits de l'abbaye de Maredsous* [n. 4], p. 8-12; D. VANWIJNSBERGHE, in *Meesterlijk Middeleeuwen. Miniatuur van Karel de Grote tot Karel de Stoute, 800-1475* (tent. cat.), Leuven - Turnhout, 2002, nr. 75, p. 288-293.

[26] Cécile de Hemptinne, de moeder overste. Zie n. 22.

[27] Dit boek kon niet worden teruggevonden.

[28] Gebed uit het Romeins missaal voor vrienden en familieleden. Zie P. BRUYLANTS, *Les oraisons du missel romain. Texte et histoire*, 2. *Orationum textus et usus juxta fontes*, Leuven, 1952, nr. 312, p. 86.

[29] Dom Germain Morin (1861-1946). Specialist in de Latijnse patrologie (Cesarius van Arles), doctor honoris causa van de universiteiten van Oxford (1905), Zurich (1914), Freiburg im

KM 13834

6. Une importante source d'inspiration : le *Bréviaire de Grammont* (vers 1450), manuscrit offert à Maredsous par le comte Paul de Hemptinne. Les médaillons abritent des scènes de la vie de saint Adrien. - Maredsous, Bibliothèque de l'abbaye, ms. F°/3/4, fol. 95v°.
Een belangrijke inspiratiebron: het Brevier van Geraardsbergen *(omstreeks 1450), handschrift geschonken aan Maredsous door graaf Paul de Hemptinne. De medaillons bevatten taferelen uit het leven van de Heilige Adrianus. - Maredsous, Bibliotheek van de abdij, ms. F°/3/4, fol. 95v°.*

1896

[13] À la fête de Madame, *22 novembre*, on lui offre un cahier dont la première page est enluminée[30] (fig. 7) : il est destiné à recevoir les noms des futurs donateurs de pierres pour notre église, et des textes sur parchemin destinés à remercier lesdits donateurs !

[14] Mère Agnès a pu collaborer avec ses deux sœurs au livre de mariage pour Claire, leur sœur aînée avec M. Jean de Halleux[31]. Nous l'admirons le *24 novembre*. Les illustrations sont inspirées du livre de Tobie.

1898

[15] En *mars et avril*. Exécution du livre de mariage de M. Prosper de Volder, frère de mère Mechtilde, avec M^lle^ Thérèse de Brouwer[32] – style roman[33].

[16] Le *12 avril* entrait au monastère M^lle^ Adèle Kerger qui deviendra, sous le nom de sœur, puis mère Marie-Madeleine, la tête et les mains de l'atelier Saint-Luc (elle lui donnera dans la suite le nom d'« atelier de la Sainte-Trinité », sa grande dévotion).

Elle collabora avec mère Agnès Desclée pendant plusieurs années. Vers 1905, mère Agnès se mit davantage aux types d'images pour l'impression, se chargeant, de plus, des chartes et images de profession, de la décoration du cierge pascal – conséquente en ce temps-là – des dessins pour les ornements d'église, soit pour des cadeaux ou quelques commandes, soit pour notre sacristie, ceux-ci surtout en vue de la dédicace de notre église en 1907, avec, entre autres, notre grand pontifical[34]. Et en cette année 1907, mère Agnès fut nommée maîtresse des novices. Elle le resta jusqu'en 1919, alors que la maladie restreignait déjà son activité artistique. Mais elle fut, au moins jusqu'en 1917, d'un précieux concours pour mère Marie-Madeleine qui ne savait que copier très exactement, mais non composer. Pour les diplômes, livres de mariage, etc., surtout pour le manuscrit de la lettre du cardinal Mercier[35] *Patriotisme et Endurance*[36], mère Agnès « croquait » toutes les scènes avec personnages, lesquels étaient ensuite habillés en gothique par mère Marie-Madeleine.

Mère Marie-Madeleine fit profession le 11 novembre 1899 jour de son vingt-troisième anniversaire de naissance, laquelle eut lieu au premier anniversaire du mariage de ses parents. Elle me raconta un jour comment ceux-ci s'étaient rencontrés – et cela dit bien qu'elle avait « de qui tenir ». Elle fut leur unique enfant et tous les trois pouvaient prendre comme devise le mot du grand évêque saint Martin : *Non recuso laborem*[37].

académies. Il fut cérémoniaire de Maredsous de 1882 à 1908. Voir G. GHYSENS et P.-P. VERBRAKEN, *La carrière scientifique de Dom Germain Morin (1861-1946)* (*Instrumenta patristica*, 15), Steenbrugge, 1986.

30 Conservé à l'abbaye.

31 Le mariage eut lieu à Denée le 25 novembre (26 novembre) (*État présent* [n. 24], 1990, 1, p. 37). Sur Jean de Halleux (1868-1936), docteur en droit et en philosophie thomiste, professeur à l'Université de Gand, voir R. WARLOMONT, art. *Halleux, Jean-Marie-Joseph-Guislain de*, dans *Biographie nationale*, 37. *Supplément*, 9, Bruxelles, 1971-1972, col. 403-405. Une description complète du manuscrit est conservée aux Archives de Maredret (*Notes rédigées par mère Agnès Desclée* [n. 21]).

32 Thérèse de Brouwer (1874-1940) épousa Henri Prosper de Volder (1875-1943) le 14 mai 1898 à Bruges. Voir Y. DE BROUWER, *De familia de Brouwer*, 2, Bruges, 1952, p. 32. Elle était la nièce d'Ida de Brouwer, sous-prieure de Maredret (voir n. 39).

33 Une description complète du manuscrit est conservée aux Archives de Maredret (*Notes rédigées par mère Agnès Desclée* [n. 21]).

34 Ce livre n'a pu être retrouvé.

35 Désiré-Joseph Mercier (1851-1926). D'abord chargé d'enseigner la philosophie thomiste à l'Université de Louvain, il fut, dès 1889, nommé président de l'Institut supérieur de Philosophie et, trois ans plus tard, président du Séminaire Léon XIII. En 1906, il devint le seizième archevêque de Malines. Son nom reste attaché à la résistance passive qu'il opposa à l'Occupant pendant la Première Guerre mondiale. Il joua, on le verra, un rôle déterminant dans le développement de la production d'images pieuses à Maredret. Voir, entre autres, *Le cardinal Mercier (1851-1926)*, Bruxelles, 1927 ; É. BEAUDOUIN, *Le cardinal Mercier*, Tournai, 1966 ; A. SIMON, art. *Mercier (Désiré-Joseph)*, dans *Biographie nationale*, 30. *Supplément*, 2, 1959, col. 575-596.

36 Voir *infra* [85] et [135].

37 Antienne de la messe et de l'office de la Saint-Martin (11 novembre).

Breisgau (1926) en Boedapest (1935). Lid van verschillende academiën. Hij was *ceremoniarius* van Maredsous van 1882 tot 1908. Zie G. GHYSENS en P.-P. VERBRAKEN, *La carrière scientifique de Dom Germain Morin (1861-1946)* (*Instrumenta patristica*, 15), Steenbrugge, 1986.

30 Bewaard in de abdij.

31 Het huwelijk vond plaats te Denée op 25 november (26 november) (*État présent* [n. 24], 1990, 1, p. 37). Over Jean de Halleux (1868-1936), doctor in de rechten en in de thomistische filosofie, professor aan de universiteit van Gent, zie R. WARLOMONT, art. *Halleux, Jean-Marie-Joseph-Guislain de*, in *Biographie nationale*, 37. *Supplément*, 9, Brussel, 1971-1972, kol. 403-405. Een volledige beschrijving van het manuscript wordt bewaard in het Archief van Maredret (*Notes rédigées par mère Agnès Desclée* [n. 21]).

32 Thérèse de Brouwer (1874-1940) huwde Henri Prosper de Volder (1875-1943) op 14 mei 1898 te Brugge. Zie Y. DE BROUWER, *De familia de Brouwer*, 2, Brugge, 1952, p. 32. Zij was de nicht van Ida de Brouwer, onderpriores van Maredret (zie n. 39).

33 Een volledige beschrijving van het manuscript wordt bewaard in het Archief van Maredret (*Notes rédigées par mère Agnès Desclée* [n. 21]).

34 Dit boek kon niet worden teruggevonden.

35 Désiré-Joseph Mercier (1851-1926). Vooreerst belast met het onderricht in de thomistische filiosofie aan de Universiteit te Leuven, werd hij vanaf 1889 benoemd tot voorzitter van het Hoger Instituut voor Wijsbegeerte, en drie jaar later tot voorzitter van het Seminarie Leo XIII. In 1906 werd hij de zestiende aartsbisschop van Mechelen. Zijn naam blijft verbonden met de passieve weerstand die hij bood tegen de Bezetter tijdens de Eerste Wereldoorlog. Hij speelde een beslissende rol, zoals verder zal blijken, in de ontwikkeling van de productie van devotieprentjes te Maredret. Zie onder meer *Le cardinal Mercier (1851-1926)*, Brussel, 1927; É. BEAUDOUIN, *Le cardinal Mercier*, Doornik, 1966; A. SIMON, art. *Mercier (Désiré-Joseph)*, in *Biographie nationale*, 30. *Supplément*, 2, 1959, kol. 575-596.

36 Zie *infra* [85] et [135].

37 Antifoon van de mis en het officie van Sint-Martinus (11 november).

KM 5126

7. Agnès Desclée (attr.), *Cécile de Hemptinne présentant un livre à la Vierge à l'Enfant, avec un ange gardien portant la nouvelle église abbatiale*, frontispice d'un livret contenant le nom des personnes ayant fait des dons pour la construction de l'abbatiale, offert à l'abbesse Cécile de Hemptinne, à l'occasion de sa fête, le 22 novembre 1896. - Maredret, Abbaye.
Agnès Desclée (toegeschr.), Cécile de Hemptinne biedt O.-L.-Vrouw met Kind een boek aan, en een beschermengel houdt de nieuwe abdijkerk in de handen*, frontispies van een boekje die de namen bevat van personen die een gift deden voor de bouw van de abdijkerk, geschonken aan de abdis Cécile de Hemptinne, ter gelegenheid van haar feest, op 22 november 1896. - Maredret, Abdij.*

Son père, belge, tenait un hôtel à Paris. En face, était une « maison de blanc ». M. Kerger, intrigué de voir tous les soirs, jusque tard dans la nuit, une fenêtre éclairée à l'étage, alla aux renseignements… « C'était, lui dit-on, la jeune fille de la maison qui travaillait aux confections pour le magasin ». « Voilà la femme qu'il me faut » pensa-t-il… et cela se fit ainsi.

M^me^ Kerger, après la mort de son mari (en 1913), vint habiter notre clos Saint-Jean avec sa fidèle servante le 6 mai 1914. Cette dernière entra au monastère en 1919 et devint notre sœur Thérèse Simon[38]. M^me^ Kerger fut alors logée à la chambre appelée Saint-Fidèle (près du grand parloir) soignée par nos sœurs oblates. Elle exécutait, entre autres petits travaux pour le monastère, des pièces de tapisserie sur canevas pour les ornements que mère Ida de Brouwer[39] confectionnait pour les églises des Missions. Fidèle à ses bonnes habitudes, M^me^ Kerger, pour « gagner du temps le lundi », enfilait le dimanche tout un bataillon d'aiguilles – ce détail en dit long sur son activité. Sur ce point, mère Marie-Madeleine fut sa digne fille. Elle mourut le 20 août 1932.

L'activité de cette dernière était extraordinaire, ne reculant devant aucun travail, aucune peine. Enluminure, gravure, impression des images, fonte de l'or, photographie, etc., tout était exécuté avec le plus grand soin et perfection possibles. Rien ne l'arrêtait et elle réalisa de vrais tours de force. « À quelque chose, malheur est bon » : ce fut vrai pour mère Marie-Madeleine : par suite d'une chute dans sa petite enfance, elle avait le dos voûté, la taille de travers. Sa position, penchée sur ses parchemins, accentua cette déformation. Elle fut dispensée non seulement des gros travaux, mais encore, vers l'année 20, de la présence au chœur, au réfectoire, aux récréations. Ce qui lui donnait, à sa grande satisfaction, des heures de travail supplémentaires. Aux conférences de dom Columba Marmion[40], elle prenait des notes en sténographie, qu'elle devait ensuite rédiger elle-même ; elle n'assistait à aucune autre conférence. Du temps, elle en gagnait aussi en travaillant la nuit : lorsqu'elle recevait en prêt des documents dont les copies étaient précieuses pour enrichir l'atelier, et qu'elle n'avait qu'un bref délai, elle y passait une partie de la nuit – ce qui avait pour elle un charme tout spécial. Ce fut le cas, par exemple, de la *Bible de Lyon*[41], prêtée par nos pères à qui elle avait été confiée pour la révision de la *Vulgate*, qu'ils nous faisaient parvenir le soir et que le père célébrant devait leur rapporter le lendemain matin.

Et elle savait se donner de la peine ! Mettre, s'il le fallait l'heure et plus pour « attraper » la teinte exacte. Elle réalisa des travaux d'une finesse et d'une perfection remarquables, admirée par de vrais connaisseurs, et qui répandirent, même à l'étranger, la réputation de notre abbaye. C'est ainsi qu'elle nous attira de grandes générosités de bienfaiteurs, comme nous le verrons au cours de cette « histoire » : matériel et documents vinrent peu à peu nous enrichir de modèles et faciliter notre travail.

Nous allons voir son nom, depuis 1898, jusqu'en 1929, où sa santé l'obligea à diminuer peu à peu le travail, puis à l'abandonner définitivement. Elle mourut le 18 décembre 1959. Elle travaillait avec un zèle débordant pour le bien du monastère, un grand esprit de pauvreté – ingénieuse à se fabriquer des outils « qui ne coûtaient rien » – et aussi une grande piété : son exactitude à cesser aussitôt le travail où elle était absorbée au premier coup de la cloche pour « ne pas être en retard à l'office » même quand elle y assistait aux galeries, était exemplaire. Elle était très fidèle à son chemin de croix quotidien. La Passion de Notre-Seigneur était, avec la Sainte-Trinité, sa grande dévotion – une de ses lectures préférées était Catherine Emmerick[42] – et, toujours, elle attribuait ses réussites, demandées par la prière, à ses amis du ciel – surtout à Guy de Fontgalland[43] pour qui elle eut une vraie amitié presque exclusive. Mais ce sujet serait en dehors des souvenirs qui regardent directement l'atelier. Nous allons la voir au travail, mais elle n'a pas inscrit tous les travaux sortis de son pinceau – la liste n'en sera certainement pas complète.

[38] Thérèse Simon (1884-1951). Profession en 1924.

[39] Ida (née Joséphine) de Brouwer (1855-1937). Profession en 1887. Elle fut l'une des fondatrices de Maredret et devint sa sous-prieure (voir DE BROUWER, *De familia de Brouwer* [n. 32], p. 22).

[40] Le vénérable Columba Marmion (1858-1923), troisième abbé de Maredsous, béatifié le 3 septembre 2000. Voir G. GHYSENS, art. *Marmion (Joseph)*, dans *Biographie nationale*, 35. *Supplément*, 7, 1970, col. 570-577 ; M. TIERNEY, *Dom Columba Marmion: A Biography*, Dublin, 1994.

[41] Voir *infra* [49].

[42] Anne-Catherine Emmerick, O.S.A. (1774-1824). Mystique allemande, stigmatisée, dont les visions, recueillies par Clemens Brentano et rapidement traduites en français, ont exercé une grande influence. Voir *Visions d'Anne-Catherine Emmerich sur la vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, traduites par C. D'ÉBELING, 3 t., Paris, [s. d.].

[43] Guy de Fontgalland (1913-1925), enfant mort de la diphtérie et qui vécut en odeur de sainteté. Sa cause de béatification fut rejetée par le Vatican en 1947. Voir F. VITO, *Message d'ange. Guy de Fontgalland*, Louvain, 1935 ; H.-L. DUBLY, *La survie de Guy de Fontgalland. Étude documentaire*, Lyon-Paris, 1931 [cet ouvrage comporte la reproduction de pas moins de dix-sept images de dévotion éditées par Imalit (p. 351-359), sans aucun doute inspirées par mère Marie-Madeleine Kerger].

[38] Thérèse Simon (1884-1951). Professie in 1924.

[39] Ida (geboren Joséphine) de Brouwer (1855-1937). Professie in 1887. Zij was een van de stichteressen van Maredret en werd onderpriores (zie DE BROUWER, *De familia de Brouwer* [n. 32], p. 22).

[40] De eerbiedwaardige Columba Marmion (1858-1923), derde abt van Maredsous, zalig verklaard op 3 september 2000. Zie G. GHYSENS, art. *Marmion (Joseph)*, in *Biographie nationale*, 35. *Supplément*, 7, 1970, kol. 570-577; M. TIERNEY, *Dom Columba Marmion: A Biography*, Dublin, 1994.

[41] Zie *infra* [49].

[42] Anna Katharina Emmerick, O.S.A. (1774-1824). Duitse mystica, gestigmatiseerd, wier visioenen, verzameld door Clemens Brentano en al snel vertaald in het Frans, veel invloed hebben gehad. Zie *Visions d'Anne-Catherine Emmerich sur la vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, vertaald door C. D'ÉBELING, 3 dln., Parijs, [s. d.].

[43] Guy de Fontgalland (1913-1925), een kind overleden ten gevolge van difteritis, dat geleefd heeft in geur van heiligheid. Zijn proces van zaligverklaring werd door het Vaticaan verworpen in 1947. Zie F. VITO, *Message d'ange. Guy de Fontgalland*, Leuven, 1935; H.-L. DUBLY, *La survie de Guy de Fontgalland. Étude documentaire*, Lyon-Parijs, 1931 [dit werk bevat reproducties van niet minder dan 17 devotiebeelden uitgegeven door Imalit (p. 351-359), zonder enige twijfel geïnspireerd door zuster Marie-Madeleine Kerger].

KN 2698

8. Agnès Desclée (attr.), *Vocation des apôtres* (miniature principale) ; *Saint Benoît* (initiale), frontispice d'un *Rituel de profession monastique*, offert par le comte Paul de Hemptinne à l'abbaye de Maredsous à l'occasion de la profession de Pie de Hemptinne, 1899. - Maredsous, Bibliothèque de l'abbaye, ms. F°/41, fol. 1.
Agnès Desclée (toegeschr.), Roeping van de apostelen *(hoofdminiatuur);* de Heilige Benedictus *(initiaal), frontispies van een* Rituaal voor de monastieke professie*, geschonken door graaf Paul de Hemptinne aan de abdij van Maredsous ter gelegenheid van de professie van Pie de Hemptinne, 1899. - Maredsous, Bibliotheek van de abdij, ms. F°/41, fol. 1.*

[17] Il est juste aussi de rappeler la mémoire de sœur Antonia Verdonck[44], qui, pendant bien des années, rendit de grands services à mère Marie-Madeleine et lui fit gagner beaucoup de temps. Passée maître en l'art de collage, elle « montait » tous les vélins, c'est-à-dire les fixait sur verre à l'aide de bandes de papier. C'était un papier spécial, dont elle avait toujours une provision, coupé en bandes plus ou moins larges et plus ou moins longues, rangées par catégories, car elle avait un soin et une propreté égaux à sa complaisance. Elle colla aussi sur carton des documents précieux, photos, calques, etc., afin qu'ils ne subissent aucun dommage. Elle travailla à l'atelier (en plus de la cordonnerie) presque jusqu'à sa mort en juin 1932.

Nous reprenons le fil du temps, en cette année *1898*.

[18] À la *Sainte-Cécile* [*21 novembre*], on peut admirer plusieurs miniatures de mère Agnès.

1899

[19] *12 février*. Tout l'atelier Saint-Luc travaille avec ardeur à l'exécution d'un manuscrit sur vélin : un grand rituel de la profession des moines (fig. 8)[45]. Le comte Paul de Hemptinne, frère de M^me^ Cécile[46], l'offrira à l'abbaye de Saint-Benoît pour la profession de son fils, le frère Pie[47].

[20] Il est terminé le *5 mars*. Les artistes reçoivent de grands encouragements de M^me^ Cécile et son frère en est si satisfait qu'il aimerait le garder pour lui, mais il l'offre au père abbé de Saint-Benoît et nous commande un livre de mariage. Ce sera le premier d'une série qui compte autant d'exemplaires qu'il a de fils à marier.* Nous en donnons tout de suite la liste :

– En *1900* : Charles de Hemptinne et Jeanne de Surmont[48] (fig. 9) ;
– En *1907* : Étienne de Hemptinne et Marie-Thérèse Orban de Xivry[49] ;
– En *1919* : Franz de Hemptinne et Marguerite Jamblinne[50] ;
– En *1927* : Théodore de Hemptinne et Mariette d'Ahérée[51].

(Pierre de Hemptinne[52] n'est pas signalé mais ne doit pas faire exception).
Complétons la liste des livres de mariage :

– *1921* : Étienne Desclée et Gabrielle de Brouwer[53] ;

---

* Quatre étaient religieux.

44 Antonia Verdonck (1873-1932). Profession en 1899.

45 Maredsous, Bibliothèque de l'abbaye, ms. F°/41. Voir KNAPEN, *Catalogue des manuscrits de l'abbaye de Maredsous* [n. 4], p. 50-51 ; *Neogotiek in de boekenkast* [n. 3], n° 106, p. 105.

46 Le comte Paul de Hemptinne (1851-1923), frère d'Hildebrand et de Cécile, épousa Idalie de Meeûs (1852-1921) en 1875. Il avait été, comme son frère, zouave pontifical (*État présent* [n. 24], 1990, 1, p. 161).

47 Félix-Jean-Pie-Paul de Hemptinne (1876-1958) devint moine à Maredsous sous le nom de Jean. Il fut évêque titulaire de Milève et vicaire apostolique du Katanga (*État présent* [n. 24], 1990, 1, p. 161).

48 Le comte Charles de Hemptinne (1876-1966) épousa Jeanne Surmont de Volsberghe (1879-1961) à Ypres le 9 mai 1900 (*Ibidem*, p. 162). Leur livre de mariage est actuellement conservé dans une collection privée à Chaumont-Gistoux. Cf. *Neogotiek in de boekenkast* [n. 3], n° 110, p. 107.

49 Étienne de Hemptinne (1884-1940) épousa Marie-Thérèse Orban de Xivry (1888-1964) à Namur le 16 juillet 1907 (*État présent* [n. 24], 1990, 1, p. 167).

50 François de Hemptinne (1881-1962) épousa Marguerite de Jamblinne de Meux (1889-1946) à Bruxelles le 17 novembre 1910 (*Ibidem*, p. 162).

51 Théodore de Hemptinne (1904-1988) épousa la baronne Mariette du Pont d'Ahérée (1907-1970) à Florée le 13 juillet 1927 (*Ibidem*, p. 165). Fils de Charles, c'est en fait un petit-fils de Paul.

52 Pierre de Hemptinne (1877-1964) épousa Emma del Marmol (1885-1965) à Pepinster le 15 octobre 1913.

53 Gabrielle de Brouwer (1886-1960), nièce de mère Ida de Brouwer, épousa Étienne Desclée (1874-1950) à Bruges les 21 décembre 1921. Ce dernier était le fils d'Henri Desclée, qui avait offert le terrain sur lequel fut construite l'abbaye de Maredsous, et de Louise de Brouwer (DE BROUWER, *De familia de Brouwer* [n. 32], p. 16, 69). Gabrielle et Étienne étaient cousins germains.

44 Antonia Verdonck (1873-1932). Professie in 1899.

45 Maredsous, Bibliotheek van de abdij, ms. F°/41. Zie KNAPEN, *Catalogue des manuscrits de l'abbaye de Maredsous* [n. 4], p. 50-51; *Neogotiek in de boekenkast* [n. 3], nr. 106, p. 105.

46 Graaf Paul de Hemptinne (1851-1923), broer van Hildebrand en Cécile, huwde met Idalie de Meeûs (1852-1921) in 1875. Hij was, net zoals zijn broer, pauselijk zoeaaf geweest (*État présent* [n. 24], 1990, 1, p. 161).

47 Félix-Jean-Pie-Paul de Hemptinne (1876-1958) werd monnik in Maredsous onder de naam van Jean. Hij werd titulaire bisschop van Mileve en apostolisch vicaris van Katanga (*État présent* [n. 24], 1990, 1, p. 161).

48 Graaf Charles de Hemptinne (1876-1966) huwde met Jeanne Surmont de Volsberghe (1879-1961) te Ieper op 9 mai 1900 (*Ibidem*, p. 162). Hun trouwboekje wordt momenteel bewaard in een private collectie te Chaumont-Gistoux. Cf. *Neogotiek in de boekenkast* [n. 3], nr. 110, p. 107.

49 Étienne de Hemptinne (1884-1940) huwde met Marie-Thérèse Orban de Xivry (1888-1964) te Namen op 16 juli 1907 (*État présent* [n. 24], 1990, 1, p. 167).

50 François de Hemptinne (1881-1962) huwde met Marguerite de Jamblinne de Meux (1889-1946) te Brussel op 17 november 1910 (*Ibidem*, p. 162).

51 Théodore de Hemptinne (1904-1988) huwde met barones Mariette du Pont d'Ahérée (1907-1970) te Florée op 13 juli 1927 (*Ibidem*, p. 165). Zoon van Charles, is hij eigenlijk een kleinzoon van Paul.

52 Pierre de Hemptinne (1877-1964) huwde met Emma del Marmol (1885-1965) te Pepinster op 15 oktober 1913.

53 Gabrielle de Brouwer (1886-1960), nicht van zuster Ida de Brouwer, huwde met Étienne Desclée (1874-1950) te Brugge op 21 december 1921. Laatstgenoemde was de zoon van Louise de Brouwer en Henri Desclée, die het terrein schonk waarop de abdij van Maredsous werd gebouwd (DE BROUWER, *De familia de Brouwer* [n. 32], p. 16, 69). Gabrielle en Étienne waren volle nicht en neef.

X007559 X007540

9. Agnès Desclée (attr.), Deux pages de la *Messe de mariage* de Charles de Hemptinne et Jeanne Surmont, 1900. - Collection privée, Chaumont-Gistoux.
Agnès Desclée (toegeschr.), Twee bladzijden uit de Huwelijksmis *van Charles de Hemptinne en Jeanne Surmont, 1900. - Privé-collectie, Chaumont-Gistoux.*

– En *1927* : M. Paul Struye et Marie-Louise de Brouwer[54] ;
– *1933* : Pierre Struye et Cécile de Brouwer[55].

[21] *28 avril 1899*. Le père abbé de Maria Laach[56] exprime le désir de nous faire écrire et enluminer sur vélin un exemplaire de la *Règle* de saint Benoît, destiné à être offert à l'empereur d'Allemagne, Guillaume II[57]. Madame accepte. Le père abbé espère trouver un bienfaiteur qui lui permette de faire « un pareil cadeau ».

La commande est confirmée par une lettre du *15 juin*. En prévision de ce travail, nous demandons au père Ursmer Berlière[58], qui part pour Paris, de prendre des renseignements chez les libraires et archivistes, sur la publication

[54] Marie-Louise de Brouwer (1904-1987) épousa Paul Struye de Swielande (1901-1979) à Gand le 10 (12) mai 1927 (*État présent* [n. 24], 1999, 1, p. 130).
[55] Cécile de Brouwer (1911-1997) épousa Pierre Struye de Swielande (1908-1984) à Gand le 20 (25) avril 1933 (*Ibidem*, p. 132).
[56] Willibrord Benzler (1853-1921), moine de Beuron, prieur (1892), puis premier abbé de Maria Laach (1893-1901). Nommé évêque de Metz en 1901, il fut forcé à la démission après la Première Guerre, en 1919. Voir G. ALLEMANG, art. *Benzler (Willibrord)*, dans *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, 8, Paris, 1935, col. 296-298.
[57] Guillaume II (1859-1941), empereur d'Allemagne, était proche de l'ordre bénédictin, quoique protestant. Voir à ce sujet G. HOFFMANN, *Kaiser Wilhelm II. und der Benediktinerorden*, dans *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 106, 1995, 4e série, 44, p. 363-384.
[58] Dom Ursmer (né Alfred) Berlière (1861-1932), historien, directeur de la *Revue bénédictine* de 1895 à 1905, directeur de l'Institut historique de Rome de 1902 à 1906, et de 1922 à 1930. Voir P. SCHMITZ, art. *Berlière (Alfred)*, dans *Biographie nationale*, 30. *Supplément*, 2, Bruxelles, 1959, col. 151-157 ; S. PETZOLT, art. *Berlière, Ursmer*, dans *Lexikon* [n. 12], 2, 1994, col. 261.

[54] Marie-Louise de Brouwer (1904-1987) huwde met Paul Struye de Swielande (1901-1979) te Gent op 10 (12) mei 1927 (*État présent* [n. 24], 1999, 1, p. 130).
[55] Cécile de Brouwer (1911-1997) huwde met Pierre Struye de Swielande (1908-1984) te Gent op 20 (25) april 1933 (*Ibidem*, p. 132).
[56] Willibrord Benzler (1853-1921), monnik van Beuron, prior (1892), vervolgens eerste abt van Maria Laach (1893-1901). Benoemd tot bisschop van Metz in 1901, werd hij tot ontslag gedwongen na de Eerste Wereldoorlog in 1919. Zie G. ALLEMANG, art. *Benzler (Willibrord)*, in *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, 8, Parijs, 1935, kol. 296-298.
[57] Willem II (1859-1941), keizer van Duitsland, stond dicht bij de benedictijnerorde, hoewel hij protestant was. Zie in dit verband: G. HOFFMANN, *Kaiser Wilhelm II. und der Benediktinerorden*, in *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 106, 1995, 4de reeks, 44, p. 363-384.
[58] Dom Ursmer (geboren Alfred) Berlière (1861-1932), historicus, directeur van de *Revue bénédictine* van 1895 tot 1905, directeur van het Belgisch Historisch Instituut te Rome van 1902 tot 1906, en van 1922 tot 1930. Zie P. SCHMITZ, art. *Berlière (Alfred)*, in *Biographie nationale*, 30. *Supplément*, 2, Brussel, 1959, kol. 151-157; S. PETZOLT, art. *Berlière, Ursmer*, in *Lexikon* [n. 12], 2, 1994, kol. 261.

de reproductions de manuscrits du IXe et Xe siècles. Le père promet de son côté communication de tout ce que possède de cette époque l'abbaye de Saint-Benoît, dont il est bibliothécaire.

À la date du *3 juillet*, nous lisons dans les *Annales* : L'atelier de Saint-Luc se change en teinturerie : il s'agit de fabriquer du vélin pourpre pour le manuscrit « de l'empereur »… Le père abbé primat nous a envoyé une bonne recette, telle que l'emploient les moines d'Italie (cette recette est conservée à l'atelier). Les premiers résultats sont satisfaisants.

La *Règle* de saint Benoît sera terminée le 13 juin 1900 : calligraphiée par mère Mechtilde de Volder, enluminée par mère Agnès et mère Marie-Madeleine. Style roman et personnages école de Beuron. Tous les calques ont été conservés (fig. 10a-b).

Le *22 septembre*, il est remis au père Raphael[59] de Maria Laach, de passage ici, qui le remettra au père abbé. Nous formons des vœux, dit l'annaliste, pour que ce travail soit vraiment à la gloire de Dieu U.I.O.G.D.[60].

Et le *1er janvier 1901*, le père abbé de Maria Laach a présenté le manuscrit à Sa Majesté l'empereur, « qui l'a reçu avec bienveillance ». Il a dit : « Vous voulez donc me faire bénédictin… mes sujets le disent aussi » et il a montré au père abbé une médaille de saint Benoît[61] qu'il portait sur lui ! Le récit des *Annales* se termine par ces mots : « Ceci nous donne une nouvelle ardeur pour obtenir du Seigneur la conversion de cette âme ».

Ci finit l'histoire de la « Sainte Règle de l'empereur »[62].

Revenons encore à l'année *1899*.

[22] *5 juin*. Le père prieur du Mont-César, dom Robert de Kerchove[63], nous demande d'écrire et enluminer les *litterae caritatis* qu'il désire offrir aux rédemptoristines de Louvain. Nous acceptons avec grand plaisir de rendre ce petit service au R.P. prieur qui s'est tant dévoué pour notre monastère.

[23] À signaler aussi cette année-là (la date n'est pas indiquée), un petit livre écrit sur vélin, orné de miniatures : *Histoire de saint Jean Baptiste* composée en vieux français par mère Agnès (c'était un de ses talents) pour M. Jean de Brouwer[64], avocat à Bruges, demandé par dévotion à son saint patron. Le texte en est conservé à l'atelier avec les « colophons » (dédicaces de nos manuscrits).

[24] *1er août*. Le comte Joseph de Hemptinne[65] père de Mme l'abbesse, nous fait cadeau de deux beaux manuscrits, l'un du XIVe s., l'autre du XVe, deux « Livres d'heures » très intéressants[66], grande réjouissance pour les disciples de saint Luc. Ils resteront notre plus précieux trésor.

59 Dom Raphael Weppelmann (1853-1925).

60 « Ut in omnibus glorificetur Deus » (Qu'en toutes choses Dieu soit glorifié - 1 P 4, 11).

61 Cette médaille fut créée par les bénédictins de Metten en Bavière au XVIIe siècle. Approuvée en 1742 par Benoît XIV, elle a une fonction apotropaïque et est portée pour préserver du démon, des tentations, des maléfices. Voir P.L.P. GUÉRANGER, *Essai sur l'origine, la signification et les privilèges de la médaille ou croix de saint Benoît*, Poitiers, 1862 ; [U. BERLIÈRE], *La médaille de saint Benoît*, dans *Le Messager des Fidèles. Petite Revue bénédictine*, 2, 1885-1886, p. 453-459, 505-508, 554-557, 600-604 et 647-650.

62 Je prépare une étude sur la Règle de l'empereur, fondée sur la description complète de son programme iconographique, conservée aux Archives de Maredret.

63 Dom Robert (né Alfred) de Kerchove d'Exaerde (1846-1942), vêture à Beuron en 1875, profession à Maredsous l'année suivante. Nommé abbé du Mont-César en 1899. Voir *Loven boven altijdt Godt loven. 100 jaar abdij Keizersberg*, Louvain, 1999, p. 51.

64 Jean baron de Brouwer (1872-1951). Voir DE BROUWER, *De familia de Brouwer* [n. 32], p. 37-38.

65 Joseph comte de Hemptinne (1822-1909) chef de file radical de l'ultramontanisme en Belgique. Voir *État présent* [n. 24], 1999, 1, p. 160-161 ; LAMBERTS, *Joseph de Hemptinne* [n. 24], p. 64-107, 290-306.

66 Il s'agit en fait de deux livres d'heures flamands à l'usage de Rome (probablement brugeois) du troisième quart du XVe siècle, toujours conservés à l'Atelier. Le premier, illustré dans un style proche de celui du Maître aux yeux bridés, contient la mention d'obits et de dons d'argent pour une église de la région de Malderen, au nord de Bruxelles ; le second, dans le style Rinceaux d'or, comporte un remarquable cycle de gravures peintes, dont on conserve une série plus étendue encore (vingt-quatre gravures) au Kupferstichkabinett de Dresde (collées dans le ms. A 71a, 1). Tandis qu'en 1908, Max Lehrs les donnait au « Meister der Spielkarten », Max Geisberg les attribua quinze

59 Dom Raphael Weppelmann (1853-1925).

60 "Ut in omnibus glorificetur Deus" (Opdat God in alles worde verheerlijkt - 1 Petrus 4, 11).

61 Deze medaille werd vervaardigd door de benedictijnen van Metten in Beieren tijdens de 17de eeuw. Goedgekeurd door Benedictus XIV in 1742, heeft zij een apotropaïsche functie en werd zij gedragen om bescherming te bieden tegen de duivel, bekoringen en hekserijen. Zie P.L.P. GUÉRANGER, *Essai sur l'origine, la signification et les privilèges de la médaille ou croix de saint Benoît*, Poitiers, 1862; [U. BERLIÈRE], *La médaille de saint Benoît*, in *Le Messager des Fidèles. Petite Revue bénédictine*, 2, 1885-1886, p. 453-459, 505-508, 554-557, 600-604 en 647-650.

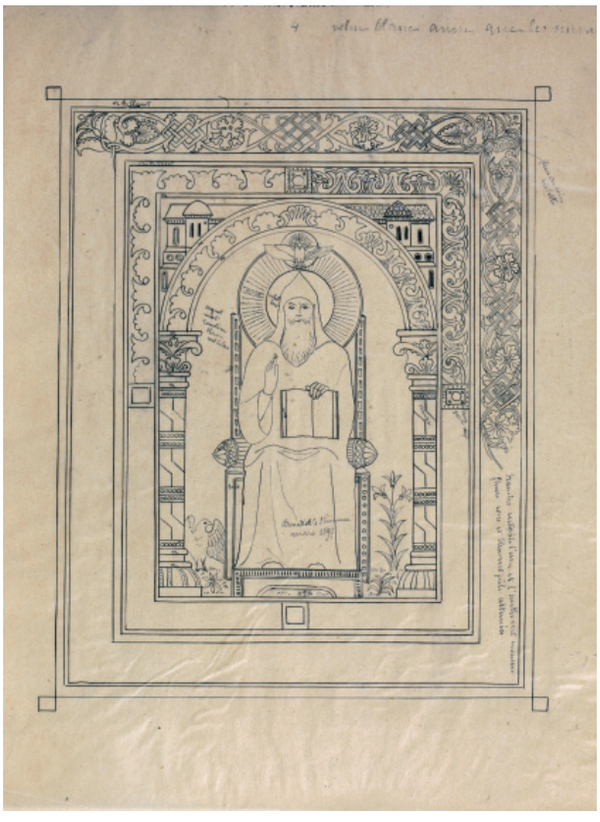
62 Ik bereid een studie voor over de Regel van de keizer, op basis van de volledige beschrijving van het iconografisch programma bewaard in het Archief van Maredret.

63 Dom Robert (geboren Alfred) de Kerchove d'Exaerde (1846-1942), inkleding te Beuron in 1875, professie te Maredsous het jaar erop. Benoemd tot abt van Keizersberg in 1899. Zie *Loven boven altijdt Godt loven. 100 jaar abdij Keizersberg*, Leuven, 1999, p. 51.

64 Jean baron de Brouwer (1872-1951). Zie DE BROUWER, *De familia de Brouwer* [n. 32], p. 37-38.

65 Joseph graaf van Hemptinne (1822-1909), hoofd van de radicale ultramontaanse tak in België. Zie *État présent* [n. 24], 1999, 1, p. 160-161; LAMBERTS, *Joseph de Hemptinne* [n. 24], p. 64-107, 290-306.

66 Het gaat in feite om twee Vlaamse getijdenboeken ten gebruike van Rome (waarschijnlijk Brugs) van het derde kwart van de 15de eeuw, nog steeds bewaard in het Atelier. In het eerste, geïllustreerd in een stijl die nauw aansluit met die van de Meester met de Spleetogen, komt de vermelding voor van obiits en geldelijke steun voor een kerk uit de streek van Malderen, ten noorden van Brussel; het tweede, in de Goudrankenstijl, bevat een merkwaardige cyclus van geschilderde gravures, waarvan nog een uitgebreidere cyclus (24 gravures) wordt bewaard in het Kupferstichkabinett te Dresden (gekleefd in het ms. A 71a, 1).



X 005676

X 005679

10a-b. Calques de la *Règle de saint Benoît* offerte par Willibrord Benzler, abbé de Maria Laach, à l'empereur Guillaume II (1899-1900). - Maredret, Archives de l'Atelier.
Calques van de Regel van Benedictus *geschonken door Willibrord Benzler, abt van Maria Laach, aan keizer Willem II (1899-1900). - Maredret, Atelierarchief.*

[25] *24 septembre*. Nous regardons, durant la récréation, les magnifiques volumes *Histoire de l'enluminure* par Sylvestre[67], prêtés par la bibliothèque de Gand, grâce à l'obligeance de M. Vander Haegen[68], ami du comte de Hemptinne.

[26] *30 septembre*. Visite de M. J. Destrée, conservateur au Musée de Bruxelles et archéologue distingué[69] – visite qu'il avait promise – et qui est très précieuse pour l'atelier Saint-Luc. Il nous donne d'excellents conseils pour l'exécution de la *Sainte Règle* et pour nos autres travaux, et promet de nous envoyer encore d'autres renseignements après

ans plus tard au « Meister der Weibermacht » (M. LEHRS, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs in XV. Jahrhundert*, 1, Vienne, 1908, nos 4-27, p. 75-85 ; M. GEISBERG, *Die Anfänge des Kupferstiches* (*Meister der Graphik*, 2), Leipzig, [1923], p. 3 (nos 9-32), 43-44).

67 Il s'agit très probablement de Joseph-Balthasar Silvestre, auteur d'une *Paléographie universelle, collection de fac-simile d'écritures de tous les peuples et de tous les temps…*, 4 t., Paris, 1839-1841 (suggestion aimablement communiquée par le père Bogaert de Maredsous). L'ouvrage est effectivement conservé à la Bibliothèque de l'Université de Gand, sous la cote R 1325. Il avait été acquis en vente publique en 1858-1859 (avec mes remerciement chaleureux à Martine De Reu pour ces précisions).

68 Ferdinand Vander Haeghen (1830-1913), bibliothécaire en chef de l'Université de Gand. Voir mon article *« Cher et vénéré Maître »* [n. 3] ; *État présent* [n. 24], 1990, 1, p. 27.

69 Joseph Destrée (1853-1932), conservateur des Musées royaux d'Art et d'Histoire de 1886 à 1920. Voir M. LAURENT, *Joseph Destrée*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 4, 1932, no 3, p. 50-55 ; J. LAVALLEYE, art. *Destrée (Joseph)*, dans *Biographie nationale*, 32. *Supplément*, 4, 1964, col. 135-138.

Daar waar Max Lehrs ze in 1908 toeschreef aan de "Meister der Spielkarten", bracht Max Geisberg ze 15 jaar later onder bij de "Meister der Weibermacht" (M. LEHRS, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs in XV. Jahrhundert*, 1, Wenen, 1908, nrs. 4-27, p. 75-85; M. GEISBERG, *Die Anfänge des Kupferstiches* (*Meister der Graphik*, 2), Leipzig, [1923], p. 3 (nrs 9-32), 43-44).

67 Waarschijnlijk gaat het om Joseph-Balthasar Silvestre, auteur van een *Paléographie universelle, collection de fac-simile d'écritures de tous les peuples et de tous les temps…*, 4 dln., Parijs, 1839-1841 (een vriendelijke suggestie van pater Bogaert van Maredsous). Het werk wordt inderdaad bewaard in de Universiteitsbibliotheek van Gent, onder het plaatsingsnummer R 1325. Het werd verworven op een openbare veiling in 1858-1859 (met hartelijke dank aan Martine De Reu voor deze toelichtingen).

68 Ferdinand Vander Haeghen (1830-1913), hoofdbibliothecaris van de Universiteit van Gent. Zie mijn artikel *« Cher et vénéré Maître »* [n. 3]; *État présent* [n. 24], 1990, 1, p. 27.

69 Joseph Destrée (1853-1932), conservator van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis van 1886 tot 1920. Zie M. LAURENT, *Joseph Destrée*, in *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis*, 4, 1932, nr. 3, p. 50-55; J. LAVALLEYE, art. *Destrée (Joseph)*, in *Biographie nationale*, 32. *Supplément*, 4, 1964, kol. 135-138.

étude. Il met le comble à son amabilité en nous offrant son ouvrage *Les Heures de Notre-Dame*[70] et deux autres brochures qu'il a publiées.

1900

[27] Cette année voit la fin de la construction de l'aile des cellules, inaugurée officiellement le jour de la bénédiction abbatiale de M^me^ Cécile de Hemptinne, le *8 septembre*. Déjà les locaux en avaient été occupés progressivement.

Le *23 août*, l'atelier Saint-Luc avait déménagé pour occuper un des locaux du rez-de-chaussée, à l'ouest.

Mère Marie-Madeleine au premier, face au cloître Notre-Dame, atelier dénommé « de la Sainte-Trinité ».*

[28] *Jusqu'au mois de juin*, on travaille à la *Sainte Règle* « pour l'empereur ».

[29] Le *19 août*, l'atelier reçoit les fascicules d'une publication d'anciens manuscrits éditée par les moines du Mont Cassin[71], don du père abbé primat, dom Hildebrand.

[30] Pour le *8 septembre*, on exécute la charte que Madame lira à la cérémonie de sa bénédiction abbatiale[72].

[31] *5 octobre*. Nous expédions à Bruxelles quatre miniatures demandées pour des livres d'heures que les dames des officiers du régiment des grenadiers offriront ces jours-ci à la princesse Élisabeth[73].

[32] *21 novembre*. Pour la Sainte-Cécile, l'atelier offre à Madame les prières de prime qui se disent au chapitre, enluminées en style XIV^e^ siècle et reliées à notre atelier Saint-Augustin[74].

1901

[33] *13 mai*. Nous envoyons au père abbé primat, à Rome, le parchemin qu'il nous a demandé pour accompagner le cadeau qu'il désire offrir au cardinal Rampolla[75] en souvenir de la récente dédicace de l'église de Saint-Anselme[76] (le cadeau consiste en une aiguière et bassin en argent ciselé).

[34] *24 mai*. Nous envoyons aux carmélites de Lisieux une lettre d'affiliation, écrite sur parchemin, décoré d'une lettrine où figurent : la Sainte Vierge avec l'Enfant Jésus, celui-ci pose sa main droite sur le monastère de Lisieux que lui présente sainte Thérèse d'Avila, et sa main gauche sur notre abbaye que lui tend sainte Scholastique[77] (fig. 11). Le père abbé[78] nous avait fait connaître, le *20 avril*, un livre aussi édifiant qu'intéressant : c'est la vie d'une femme carmélite, morte en 1897 en odeur de sainteté dans le monastère de Lisieux[79]. Mère Maria avait écrit à la mère prieure, sollicitant quelque souvenir et nous en avions reçu une boucle de cheveux, un petit morceau de la tunique et des fleurs poussées sur la tombe de sœur Thérèse de l'Enfant Jésus, avec une très aimable lettre de la mère prieure.

---

* La date exacte n'a pu être trouvée.

[70] *Les Heures de Notre-Dame dites de Hennessy : étude sur un manuscrit de la Bibliothèque royale de Belgique*, Bruxelles, 1895.

[71] Il s'agit de la *Paleografia artistica di Montecassino* d'Oderisio Piscicelli Taeggi (Mont-Cassin, 1876-1882) dont les planches sont dispersées dans les différentes fardes de modèles de l'Atelier.

[72] Ce document n'a pu être retrouvé.

[73] Ce livre n'a pu être repéré aux Archives du Palais, malgré les recherches de M. Gustaaf Janssens, que je remercie pour son aide.

[74] Ce manuscrit n'a pu être retrouvé.

[75] Mariano Rampolla del Tindaro (1843-1913), élevé à la pourpre cardinalice en 1887 et nommé secrétaire d'État à la Curie romaine la même année.

[76] Séminaire international de l'ordre bénédictin, installé dans l'abbaye primatiale de Saint-Anselme sur l'Aventin. Les plans de l'édifice furent tracés par Hildebrand de Hemptinne et mis en œuvre par l'architecte Francesco Verspignani (1893-1900).

[77] Lisieux, Archives du Carmel (avec mes remerciements cordiaux à sœur Marie-Bernard, archiviste du Carmel, qui m'a facilité la consultation du document).

[78] Hildebrand de Hemptinne. Voir n. 12.

[79] Sainte Thérèse de Lisieux, née Thérèse Martin (1873-1897) s'est elle-même livrée à de modestes travaux d'enluminure et de peinture. Voir P. DESCOUVEMONT et H.N. LOOSE, *Thérèse et Lisieux*, Paris, 1991, p. 7, 64-65 et *passim*.

[70] *Les Heures de Notre-Dame dites de Hennessy: étude sur un manuscrit de la Bibliothèque royale de Belgique*, Brussel, 1895.

[71] Het gaat om de *Paleografia artistica di Montecassino* van Oderisio Piscicelli Taeggi (Montecassino, 1876-1882) waarvan de platen verspreid zitten over de diverse kaften met modellen in het Atelier.

[72] Dit document werd niet teruggevonden.

[73] Het boek kon niet worden opgespoord in het Archief van het Paleis, ondanks de opzoekingen van Dhr. Gustaaf Janssens, die ik hierbij dank voor zijn hulp.

[74] Dit manuscript werd niet teruggevonden.

[75] Mariano Rampolla del Tindaro (1843-1913), kardinaal gewijd in 1887 en benoemd tot staatssecretaris van de Romeinse Curie in hetzelfde jaar.

[76] Internationaal seminarie van de benedictijnerorde, ondergebracht in de abdij van de abt-primaat Sant'Anselmo op de Aventijn. De plannen van het gebouw werden getekend door Hildebrand de Hemptinne en uitgevoerd door de architect Francesco Verspignani (1893-1900).

[77] Lisieux, Archief van de Karmel (met hartelijke dank aan zuster Marie-Bernard, archivist van de Karmel, die de raadpleging van het document heeft mogelijk gemaakt).

[78] Hildebrand de Hemptinne. Zie n. 12.

[79] De heilige Theresia van Lisieux, geboren Thérèse Martin (1873-1897) heeft zelf bescheiden verluchtingen en schilderingen uitgevoerd. Zie P. DESCOUVEMONT en H.N. LOOSE, *Thérèse et Lisieux*, Parijs, 1991, p. 7, 64-65 en *passim*.

(© D. Vanwijnsberghe)

11. Agnès Desclée (attr.), Lettre d'affiliation destinée aux carmélites de Lisieux, 1901. - Lisieux, Archives du Carmel.
Agnès Desclée (toegeschr.), Affiliatiebrief bestemd voor de karmelietessen van Lisieux, 1901. - Lisieux, Archief van het Karmelietessenklooster.

1902

[35] *3 mars*. Le baron Cramer-Klett[80] (une connaissance du père abbé primat) envoie à Madame un bel ouvrage sur les miniatures, publié à Munich[81].

[36] En ces premières années du siècle, on exécuta bon nombre de diplômes, souvenirs de première communion, etc., pour les enfants de familles connues : de Merode, de Meeûs, etc.

1903

[37] *13 avril*. Le baron Cramer-Klett nous envoie un volume anglais sur l'enluminure, trouvé chez un antiquaire[82].

[80] Il s'agit du baron Theodor von Cramer-Klett (1874-1938), qui, vers 1900, joua un rôle capital dans la renaissance de l'abbaye d'Ettal, dans les Alpes bavaroises (1900). Voir B. HOFFMANN, art. *Cramer-Klett, Theodor v.*, dans *Neue deutsche Biographie*, 3, Berlin, 1957, p. 394 ; U. FAUST, *Les bénédictins d'Autriche et de Bavière sous le IIIe Reich*, dans *Lettre de Maredsous*, 34, 2005, p. 117-126 (et, plus particulièrement, p. 123, 125).

[81] Cet ouvrage n'a pu être identifié.

[82] Ce volume n'a pu être identifié avec certitude. Peut-être s'agit-il de l'un des traités techniques en anglais présents dans la bibliothèque de l'Atelier : M.D. WYATT, *The Art of Illuminating as Practised in Europe from the Earliest Times*, Londres, 1860 ; H. SHAW, *A Handbook of the Art of Illumination as Practised during the Middle Ages*, Londres, 1866 ; W.J. LOFTIE, *Lessons in the Art of Illuminating*, Londres, [s. d.].

[80] Het gaat om baron Theodor von Cramer-Klett (1874-1938), die omstreeks 1900 een hoofdrol speelde in de heropbloei van de abdij van Ettal in de Beierse Alpen (1900). Zie B. HOFFMANN, art. *Cramer-Klett, Theodor v.*, in *Neue deutsche Biographie*, 3, Berlijn, 1957, p. 394; U. FAUST, *Les bénédictins d'Autriche et de Bavière sous le IIIe Reich*, in *Lettre de Maredsous*, 34, 2005, p. 117-126 (en meer specifiek, p. 123, 125).

[81] Dit werk kon niet worden geïdentificeerd.

[82] Dit volume kon niet met zekerheid worden geïdentificeerd. Misschien gaat het om een van de technische tractaten in het Engels aanwezig in de bibliotheek van het Atelier: M.D. WYATT, *The Art of Illuminating as Practised in Europe from the Earliest Times*, Londen, 1860; H. SHAW, *A Handbook of the Art of Illumination as Practised during the Middle Ages*, Londen, 1866; W.J. LOFTIE, *Lessons in the Art of Illuminating*, Londen, [z. d.].

[38] *3 novembre*. On remet au père abbé primat une image sur vélin, pour qu'il l'offre au Saint Père Pie X[83] qui vient d'être élu pape « lui disant notre grand désir qu'elle soit placée dans le bréviaire de Sa Sainteté ». Elle représentait la Sainte-Trinité : le Père bénissant, tenant le Christ en croix et l'Esprit-Saint (colombe) entre les deux. Les pieds du Christ sur le globe terrestre, et le texte, aimé du Saint Père : *Instaurare omnia in Christo*[84] et *Omnia et in omnibus Christus*[85]. Au bas de l'image, les armoiries du Saint Père. Au verso : la Sainte Vierge entre saint Joseph et saint Pierre, une petite dédicace, et en bas, une vue de Venise.
[39] *21 novembre*. Parmi les cadeaux de la Sainte-Cécile, le rituel de la vêture des sœurs converses, en caractères grands et très lisibles[86].

1904

[40] *1er août*. On achève les canons d'autel destinés à l'abbaye de Saint-Benoît[87]. Ils seront offerts le 11 de ce mois, par M. et Mme Lefebvre de Lille, en souvenir de la première messe de leur fils, le père Gaspar[88].
[41] *21 novembre*. On offre à Madame pour sa fête, un petit manuscrit avec les capitules des fêtes du premier ordre[89] ; un rituel de la profession des sœurs converses[90].

1905

[42] *Janvier*. Nous travaillons à l'achèvement de canons d'autel pour l'abbaye d'Erdington[91], qui ont une jolie histoire. Ils avaient été commencés par un petit oblat de cette abbaye que la mort avait surpris avant qu'il n'ait pu les terminer. Or c'était un petit-neveu de notre bonne sœur Winefride[92] : les moines nous demandèrent d'avoir la charité de les achever, ce qui fut accepté de grand cœur. Le père abbé, qui les a reçus pour sa fête nous en écrira des remerciements chaleureux.
[43] *5 mars*. On lit dans les *Annales* : Après des pourparlers et des démarches, nous avons l'heureuse fortune de posséder pour quelques jours un magnifique manuscrit in-folio du XIIIe siècle. Cette faveur, extraordinaire en notre temps où l'on ne prête plus les manuscrits, nous a été obtenue par M. Vander Haeghen, bibliothécaire de la ville de Gand[93], ami du comte de Hemptinne. On se met immédiatement à l'œuvre à l'atelier Saint-Luc pour copier les jolies lettrines qui ornent cet in-folio : ce n'est point un livre liturgique mais le *Décret* de Gratien[94].
[44] *En avril*. On peint sur vélin une adresse qu'un groupe de savants voudraient offrir à M. Léopold Delisle[95], de la Bibliothèque nationale de Paris[96]. Celui-ci s'est dépensé, pendant plus de cinquante ans, au service de la science et de

83 Giuseppe Sarto (1835-1914). Il fut élu pape le 4 août 1903. Canonisé en 1954.
84 Ep 1, 10. C'était la devise de Pie X.
85 Col 3, 11.
86 Ce manuscrit n'a pu être retrouvé.
87 Ces canons d'autels n'ont pu être retrouvés jusqu'à présent.
88 Dom Gaspar Lefebvre, sixième enfant de Paul Lefebvre et d'Hélène Desurmont, industriels du Nord de la France (Lille). Il fut ordonné prêtre à Namur le 10 août 1904 et publiera en 1921 un *Missel quotidien vespéral* qui connut un grand succès. Voir N. HUYGHEBAERT, art. *Lefebvre (Pierre-Gaspar-Joseph), en religion Dom Gaspar*, dans *Biographie nationale*, 40. *Supplément*, 12, Bruxelles, 1977-1978, col. 607-615 ; D. MISONNE, art. *Lefebvre, Pierre, Joseph, en religion* Gaspar, dans *Nouvelle Biographie nationale*, 5, Bruxelles, 1999, p. 229.
89 Ce manuscrit n'a pu être retrouvé.
90 Ce manuscrit n'a pu être retrouvé.
91 Erdington Abbey, fondation de Beuron installée au nord de Birmingham de 1876 à 1922.
92 Winefride Smallwood († 1917).
93 Ferdinand Vander Haeghen, bibliothécaire de Gand, voir *supra*, n. 68.
94 Gand, Universiteitsbibliotheek, ms. 20. Sur les péripéties qui accompagnèrent le prêt de ce manuscrit, voir mon article *« Cher et vénéré Maître »* [n. 3].
95 Léopold Delisle (1826-1910), archiviste-paléographe, il entra à la Bibliothèque nationale de France en 1852 et fut d'emblée attaché au cabinet des manuscrits. En 1874, il fut nommé administrateur général de la Bibliothèque nationale, poste qu'il occupa jusqu'à sa mise à la retraite forcée en 1905. Érudit de réputation internationale, il a plus de 2 100 publications à son actif. Voir G. HUART, *Delisle (Léopold-Victor)*, dans *Dictionnaire de biographie française*, 10, Paris, 1965, col. 842-844.
96 Paris, BNF, ms. Naf 21640. Voir, sur cette initiative, mon article *« Cher et vénéré Maître »* [n. 3].

83 Giuseppe Sarto (1835-1914). Hij werd gekozen tot paus op 4 augustus 1903. Heilig verklaard in 1954.
84 Ep 1, 10. Dit was het devies van Pius X.
85 Col 3, 11.
86 Dit manuscript werd niet teruggevonden.
87 Deze canontafels werden tot op heden niet teruggevonden.
88 Dom Gaspar Lefebvre, zesde kind van Paul Lefebvre en Hélène Desurmont, Noordfranse industriëlen (Rijsel). Hij werd tot priester gewijd te Namen op 10 augustus 1904 en publiceerde in 1921 een *Missel quotidien vespéral* dat een groot succes kende. Zie N. HUYGHEBAERT, art. *Lefebvre (Pierre-Gaspar-Joseph), en religion Dom Gaspar*, in *Biographie nationale*, 40. *Supplément*, 12, Brussel, 1977-1978, kol. 607-615; D. MISONNE, art. *Lefebvre, Pierre, Joseph, en religion* Gaspar, in *Nouvelle Biographie nationale*, 5, Brussel, 1999, p. 229.
89 Dit manuscript kon niet worden teruggevonden.
90 Dit manuscript kon niet worden teruggevonden.
91 Erdington Abbey, stichting van Beuron ten noorden van Birmingham van 1876 tot 1922.
92 Winefride Smallwood († 1917).
93 Ferdinand Vander Haeghen, bibliothecaris van Gent, zie *supra*, n. 68.
94 Gent, Universiteitsbibliotheek, ms. 20. Over de wederwaardigheden die gepaard gingen met de uitlening van dit manuscript, zie mijn artikel *« Cher et vénéré Maître »* [n. 3].
95 Léopold Delisle (1826-1910), archivaris-paleograaf, hij begon in de Bibliothèque nationale de France in 1852 en werd meteen verbonden aan het handschriftenkabinet. In 1874 werd hij benoemd tot algemeen administrateur van de Bibliothèque nationale, een plaats die hij zal bezetten tot zijn gedwongen oproststelling in 1905. Als internationaal erkend erudiet heeft hij meer dan 2.100 publicaties op zijn actief. Zie G. HUART, *Delisle (Léopold-Victor)*, in *Dictionnaire de biographie française*, 10, Parijs, 1965, kol. 842-844.
96 Parijs, BNF, ms. Naf 21640. Zie over dit initiatief, mijn artikel *« Cher et vénéré Maître »* [n. 3].

X 005642

12. L'une des premières images pieuses produites par Maredret (1905) : *Le dernier entretien de saint Benoît et sainte Scholastique*, un dessin photographié, destiné à être colorié. - Maredret, Archives de l'Imagerie.
Een van de eerste devotieprentjes vervaardigd in Maredret (1905): Het laatste gesprek tussen de Heilige Benedictus en de Heilige Scholastica*, een gefotografeerde tekening, bestemd om te worden ingekleurd. - Maredret, Archief van de* Imagerie.

X 005647

13. Diplôme de première communion du comte Stanislas de Meeûs, 1905. - Lieu de conservation inconnu (photographie aux Archives de l'Atelier).
Oorkonde van de eerste communie van graaf Stanislas de Meeûs, 1905. - Bewaarplaats onbekend (foto in het Atelierarchief).

son pays, il a reçu sa démission parce que catholique. C'est, actuellement, envers les catholiques français une vraie persécution. M. Delisle remercie Madame par une lettre très aimable et nous enverra, le 18 juillet, un de ses derniers ouvrages, qui sera pour l'atelier un vrai trésor[97].

[45] Mais cette année 1905 est surtout importante et intéressante parce qu'elle marque les débuts de la reproduction de nos images (tous les détails qui suivent sont empruntés aux *Annales* de l'Imagerie[98], celle-ci comme nous l'avons dit, se confond, en ses premières années avec l'atelier Saint-Luc).

Quelques images imprimées au trait par les moniales de Sainte-Cécile de Solesmes[99], puis complétées par un travail d'enluminure à la main, firent naître ici le désir de produire quelques images de ce genre. Mère Agnès Desclée exécuta quelques « types ». Restait à les reproduire… Nous n'avions pas de presse à imprimer.

En *été 1905*, ce furent d'abord des photographies que l'on coloria. La première fut le souvenir de la première messe de dom Robert Cornet[100] de Maredsous ; une seconde, le dernier entretien de saint Benoît et sainte Scholastique (fig. 12).

La photo n'était guère pratique. M. Agnès essaya des reproductions à l'autocopiste[101]. Dom Joseph Tondreau[102], de Maredsous, « était extrêmement complaisant » (note de mère Marie-Madeleine). Le primat nous avait dit de le consulter pour la photo. Ils nous prêta une vieille machine lithographique, antédiluvienne qui dormait depuis longtemps dans les greniers de Saint-Benoît. L'un et l'autre essai furent pleins de déboires…

Juin. Diplôme de première communion du comte Stanislas de Meeûs[103] (fig. 13) d'après le *Bréviaire de Grammont* prêté par Maredsous.

1906

[46] *4 juillet*. Nous exécutons la charte pour le jubilé d'or de profession du père archiabbé de Beuron (dom Placide Wolter)[104] (fig. 14). Style roman, avec médaillons représentant saint Maur, saint Placide, saint Grégoire VII et saint Martin, ce dernier tenant en main l'abbaye de Beuron (dont il est le patron). Au centre, Notre-Dame du Mont Carmel et saint Benoît – avec la Sainte Règle où se lit le *Suscipe*[105] – et deux textes de l'Écriture sur le jubilé : *« Et clanges bucina mense septimo »*[106] *quia jubileus est et quinquagesimus annus*.

[47] *14 octobre*. On termine les canons d'autel commandés par la Société Saint-Luc de Gand[107] pour une nouvelle chapelle.

1907

[48] Tous les travaux et pensées du monastère vont à la dédicace de l'église fixée au premier octobre.

[49] À l'atelier de la Sainte-Trinité, mère Marie-Madeleine a la bonne fortune de se voir prêter par les pères de Maredsous, une bible du XII^e^ siècle, venant de Lyon[108]. Elle a été prêtée à Saint-Benoît pour le travail de la révision de la *Vulgate* à laquelle travaille dom Donatien de Bruyne[109] et l'un ou l'autre moine. Aux heures où ils ne l'emploient pas,

97 Il s'agit très probablement de la *Notice de douze livres royaux du XIII^e^ et du XIV^e^ siècle*, Paris, 1902, dont les planches serviront à leur tour d'inspiration aux artistes de Maredret.
98 Conservées aux Archives de l'abbaye.
99 Sur la production d'images pieuses à Solesmes, voir n. 15.
100 Dom Robert Cornet d'Elzius de Peissant (1879-1941), ordonné prêtre à Maredsous le 6 août 1905. Prieur à Maredsous de 1910 à 1917. Condamné le 17 janvier 1917 à trente mois de travaux forcés par le tribunal militaire allemand de Namur pour faits de résistance et déporté (*État présent* [n. 24], 1987, 1, p. 20).
101 Machine de reproduction graphique pour petits tirages, populaire à partir des années 1890, constituée d'une matrice de parchemin tendue sur un cadre de bois.
102 Dom Joseph Tondreau (1865-1940). Fut moniteur à l'École abbatiale de Maredsous de 1888 à 1910, puis cellérier jusqu'en 1913.
103 Il fit sa première communion le 12 juin 1905.
104 Dom Placidus (né Ernst) Wolters (1828-1908), archiabbé de la congrégation de Beuron de 1890 à 1908. Voir S. PETZOLT, art. *Wolter, 2) Placidus*, dans *Lexikon* [n. 12], 10, 2001, col. 1285-1286. Je remercie le frère Petrus Dischler O.S.B. de m'avoir communiqué une photo de ce document.
105 Il s'agit du verset que prononce le novice lorsqu'il émet ses premiers vœux (*Règle de saint Benoît*, chapitre 58, 21).
106 Lv 25, 9.
107 Non repérés.
108 Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 410-411.
109 Dom Donatien de Bruyne (1871-1935). Spécialiste des anciennes versions latines de la Bible, il fut membre, à Rome, de la Commission de la Vulgate, de 1925 à 1934. Voir P. SCHMITZ, art. *Bruyne (Albert de)*, dans *Biographie nationale*, 33. *Supplément*, 5, Bruxelles, 1966, col. 134-137.

97 Het gaat zeer waarschijnlijk om de *Notice de douze livres royaux du XIII^e^ et du XIV^e^ siècle*, Parijs, 1902, waarvan de platen op hun beurt zullen dienen als inspiratiebron voor de artiesten van Maredret.
98 Bewaard in het Archief van de abdij.
99 Over de productie van devotieprenten te Solesmes, zie n. 15.
100 Dom Robert Cornet d'Elzius de Peissant (1879-1941), priester gewijd te Maredsous op 6 augustus 1905. Prior te Maredsous van 1910 tot 1917. Op 17 januari 1917 veroordeeld tot dertig maanden dwangarbeid door de Duitse militaire rechtbank omwille van zijn betrokkenheid bij verzetsdaden en gedeporteerd (*État présent* [n. 24], 1987, 1, p. 20).
101 Grafische reproductiemachine voor kleine oplages, populair vanaf de jaren 1890, bestaande uit een matrijs van perkament gespannen over een houten lijst.
102 Dom Joseph Tondreau (1865-1940). Hij was monitor aan de abdijschool van Maredsous van 1888 tot 1910, nadien cellarius tot 1913.
103 Hij deed zijn eerste communie op 12 juni 1905.
104 Dom Placidus (geboren Ernst) Wolters (1828-1908), aartsabt van de congregatie van Beuron van 1890 tot 1908. Zie S. PETZOLT, art. *Wolter, 2) Placidus*, in *Lexikon* [n. 12], 10, 2001, kol. 1285-1286. Ik dank broeder Petrus Dischler O.S.B. voor de foto van dit document.
105 Het gaat om het vers dat de novice uitspreekt op het ogenblik dat hij zijn eerste geloften aflegt (*Regel van Benedictus*, hoofdstuk 58, 21).
106 Lv 25, 9.
107 Niet teruggevonden.
108 Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 410-411.
109 Dom Donatien de Bruyne (1871-1935). Als specialist van de oude latijnse versies van de bijbel was hij lid van

(© Erzabtei Beuron)

14. Agnès Desclée (attr.), Charte pour le jubilé d'or de profession de dom Placide Wolter, archiabbé de Beuron (1906). - Beuron, Archives de l'abbaye.
Agnès Desclée (toegeschr.), Charter voor het gouden professiejubileum van dom Placidus Wolter, aartsabt van Beuron (1906). - Beuron, Abdijarchief.

ils la confient à mère Marie-Madeleine pour en copier les magnifiques lettrines qui seront une des richesses de notre documentation[110] (fig. 15).

[50] Mais on continue à chercher pour la reproduction des images. Nous lisons dans les *Annales* de l'Imagerie : Désespérant de faire nous-mêmes des impressions convenables, nous nous adressons à la Maison « Kühlen » à Gladbach (Prusse rhénane)[111] lui demandant un tirage en phototypie[112]. Il nous fallait remplir une « planche », celle-ci comprenait neuf images de formats différents (en 1911, cette même firme imprimera encore pour nous l'image du Christ dénommée *Instaurare*)[113].

1908

[51] *21 novembre*. Pour la Sainte-Cécile, mère Agnès a exécuté la page de l'Annonciation pour l'évangéliaire de premier ordre[114] et mère Marie-Madeleine avec mère Agathe de Fonvent[115], l'office de Sainte-Cécile pour l'antiphonaire premier ordre : peinture et musique, tout pur XIII^e^ siècle[116] (fig. 17).

1909

[52] *26 mai*. Nous offrons au père abbé primat, pour sa fête, le rituel de vêture des moines[117] (fig. 18).

[53] *28 septembre*. Mère Agnès a dessiné la croix pectorale offerte à dom Columba Marmion pour sa bénédiction abbatiale[118]. Il nous en remerciera en disant que, de l'avis unanime, on ne pourrait avoir une croix celtique d'un meilleur dessin.

1910

[54] La *Chronique* de l'Imagerie nous reparle des essais pour la reproduction de nos images. Nous consultons, après nos déboires, un ami de la famille de mère Maria Verschraeghen[119], Pol Willems, employé au *Bien public* à Gand[120]. Sur ces indications, nous achetons une petite presse à imprimer à la main « Boston ». Il vient lui-même en *septembre*, nous apprendre à composer et imprimer.

110 Toujours conservées à l'Atelier.

111 Société fondée en 1825 à Mönchengladbach par Bernhard Kühlen et qui s'orienta d'emblée vers la diffusion de l'art chrétien. Elle imprima les images de Beuron avant que l'abbaye ne s'en charge elle-même. Voir DESTRÉE, *Les rapports de l'art avec la liturgie* [n. 15], p. 138.

112 Procédé de photogravure à plat.

113 Voir *infra* [73].

114 Cette page n'a pu être retrouvée. Toutefois, il existe encore à l'Atelier deux bifolios enluminés et plusieurs autres pages inachevées d'un grand évangéliaire (fig. 16), dont le style et la mise en page correspondent en tous points à l'*Évangile de la nuit de Noël* conservé à Maredsous (voir n. 4). Il pourrait s'agir de pages provenant d'un grand livre mis en chantier, puis abandonné.

115 Agathe de Fonvent (1877-1969). Profession en 1901.

116 Conservé à l'Atelier de Maredret.

117 Maredsous, Bibliothèque de l'abbaye, ms. F°/42. Voir KNAPEN, *Catalogue des manuscrits de l'abbaye de Maredsous* [n. 4], p. 51-52 ; *Neogotiek in de boekenkast* [n. 3], n° 107, p. 105-106.

118 Conservée à l'abbaye de Maredsous.

119 Maria Verschraeghen (1870-1951). Profession en 1898.

120 Quotidien de Gand, catholique et conservateur, fondé en 1853 avec le soutien de Joseph de Hemptinne. À partir de 1901, il fut imprimé par Léopold Willems, peut-être un parent de Pol. Voir E. VOORDECKERS, *Bijdrage tot de geschiedenis van de Gentse pers. Repertorium (1667-1914)* (*Centre interuniversitaire d'histoire contemporaine. Cahiers*, 35), Louvain - Paris, 1964, p. 91-95 ; B. CORNELIS, Le Bien public : *vaandeldrager van het ultramontanisme, 1853-1878*, dans *De Kruistocht tegen het Liberalisme* [n. 24], p. 110-135, 307-310.

Commissie van de Vulgaat te Rome van 1925 tot 1934. Zie P. SCHMITZ, art. *Bruyne (Albert de)*, in *Biographie nationale*, 33. *Supplément*, 5, Brussel, 1966, kol. 134-137.

110 Nog altijd bewaard in het Atelier.

111 Maatschappij opgericht in 1825 te Mönchengladbach door Bernhard Kühlen, die zich meteen al toelegde op de verspreiding van de christelijke kunst. Zij drukte de prenten van Beuron voordat de abdij dit zelf in handen nam. Zie DESTRÉE, *Les rapports de l'art avec la liturgie* [n. 15], p. 138.

112 Vlakdrukprocédé.

113 Zie *infra* [73].

114 Deze bladzijde kon niet worden teruggevonden. Nochtans bewaart men in het Atelier twee verluchte bifolios en verschillende andere onafgewerkte bladzijden van een groot evangeliarium (fig. 16), waarvan de stijl en de lay-out perfect overeenkomen met het *Evangelie van de Kerstnacht* in Maredsous (zie n. 4). Het zou kunnen gaan om bladzijden van een groot boek dat werd aangevat, een project dat nadien werd verlaten.

115 Agathe de Fonvent (1877-1969). Professie in 1901.

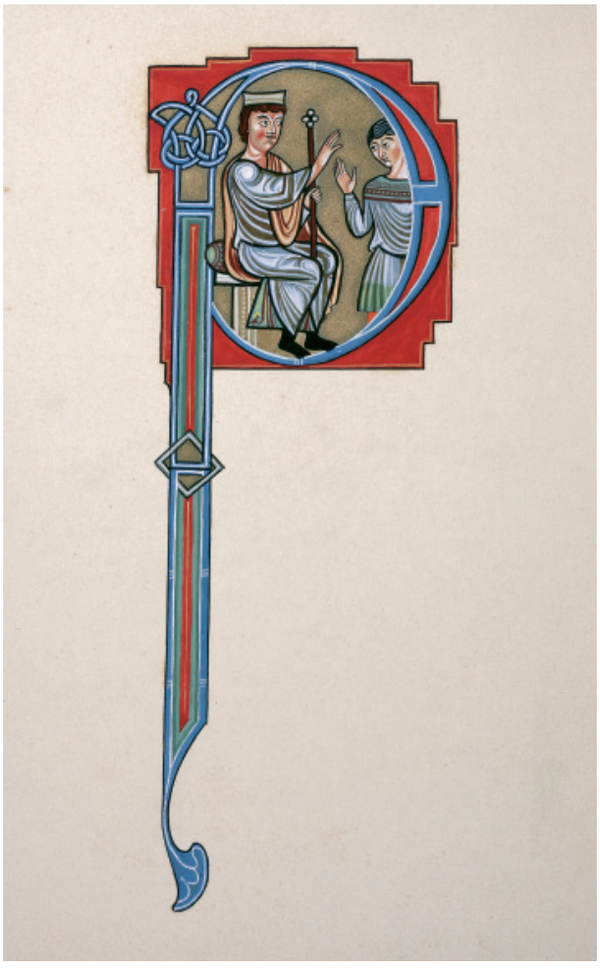
116 Bewaard in het Atelier van Maredret.

117 Maredsous, Bibliotheek van de abdij, ms. F°/42. Zie KNAPEN, *Catalogue des manuscrits de l'abbaye de Maredsous* [n. 4], p. 51-52; *Neogotiek in de boekenkast* [n. 3], nr. 107, p. 105-106.

118 Bewaard in de abdij van Maredsous.

119 Maria Verschraeghen (1870-1951). Professie in 1898.

120 Gents dagblad, katholiek en conservatief, gesticht in 1853 met de steun van Joseph de Hemptinne. Vanaf 1901 werd het gedrukt door Léopold Willems, misschien een familielid van Pol. Zie E. VOORDECKERS, *Bijdrage tot de geschiedenis van de Gentse pers. Repertorium (1667-1914)* (*Centre interuniversitaire d'histoire contemporaine. Cahiers*, 35), Leuven - Parijs, 1964, p. 91-95; B. CORNELIS, Le Bien public *: vaandeldrager van het ultramontanisme, 1853-1878*, in *De Kruistocht tegen het Liberalisme* [n. 24], p. 110-135, 307-310.



X 005644

X 005645

15a-b. Marie-Madeleine Kerger, Copies enluminées (fac-similés) de la *Bible de Lyon* (Bibliothèque municipale, ms. 410-411), 1907. - Maredret, Atelier.
Marie-Madeleine Kerger, Verluchte kopijen (facsimile's) van de Bijbel van Lyon *(Bibliothèque municipale, ms. 410-411), 1907. - Maredret, Atelier.*

Malgré nos efforts, nous ne réussissons pas, nous consultons Malvaux de Bruxelles[121]. Il nous recommande son ami Kersten[122] pour nous donner leçons et indications. Nous invitons Kersten : il tire parfaitement une image de sainte Scholastique et règle la « Boston ».

Entre-temps, en cette année 1910, nous faisons faire chez Malvaux trois petits clichés en zincogramme[123] : lettrines style roman avec textes, format signets. Mais Kersten, ayant vu ici des miniatures, nous parle d'un procédé conçu par lui, qui les reproduirait fort bien… Mais il faudrait pour cela faire les clichés et avoir une pédale qui permettrait des repérages parfaits.

[121] Il s'agit des établissements Jean Malvaux, actifs à Molenbeek de 1886 à 1913, « l'atelier belge le plus dynamique et le plus performant dans le domaine des procédés photomécaniques ». Voir S.F. JOSEPH, T. SCHWILDEN et M.-Chr. CLAES, *Directory of Photographers in Belgium, 1839-1905*, 1, Anvers-Rotterdam, 1997, p. 270.

[122] Cet imprimeur n'a pu être identifié.

[123] Sans doute faut-il lire « zincogravure ». Voir n. 142.

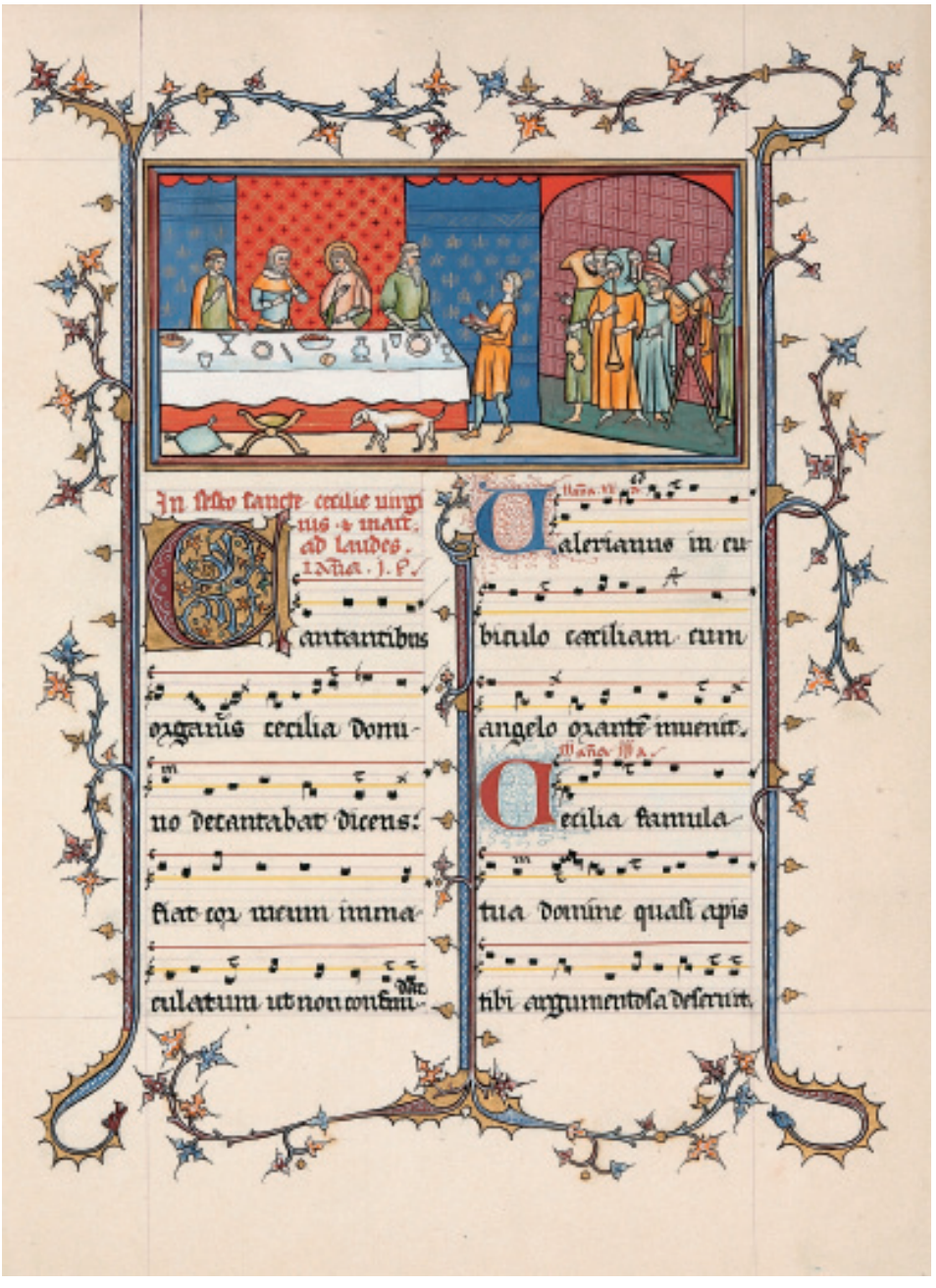
[121] Het gaat om de firma Jean Malvaux, werkzaam te Molenbeek van 1886 tot 1913, « the most dynamic and best performing Belgian studio in the area of photomechanical printing processes ». Zie S.F. JOSEPH, T. SCHWILDEN en M.-Chr. CLAES, *Directory of Photographers in Belgium, 1839-1905*, 1, Antwerpen-Rotterdam, 1997, p. 270.

[122] Deze drukker kon niet worden geïdentificeerd.

[123] Dient waarschijnlijk gelezen als « zincogravure ». Zie n. 142.

X 005606

16. Agnès Desclée (attr.), *Le dernier entretien de saint Benoît et de sainte Scholastique* (miniature principale), *Saint Benoît aperçoit l'âme de sa sœur Scholastique s'envolant sous la forme d'une colombe* (initiale), *Cortège funèbre de sainte Scholastique* (bas de page), page d'un *Évangéliaire* inachevé, vers 1895-1900. - Maredret, Archives de l'Atelier.
Agnès Desclée (toegeschr.), Het laatste gesprek tussen de heilige Benedictus en de Heilige Scholastica *(hoofdminiatuur),* De Heilige Benedictus ziet de ziel van zijn zus Scholastica wegvliegen in de vorm van een duif *(initiaal),* Begrafenisstoet van de Heilige Scholastica *(benedenmarge), bladzijde uit een onafgewerkt* Evangeliarium*, omstreeks 1895-1900. - Maredret, Atelierarchief.*



X 005615

17. *Office de la Sainte-Cécile* pour l'antiphonaire premier ordre, 1912. - Maredret, Archives de l'Atelier.
Officie van het feest van de Heilige Cecilia, voor het antifonarium eerste rang, 1912. - Maredret, Atelierarchief.

KN 2724

18. Marie-Madeleine Kerger et Agnès Desclée, *Lavement des pieds* (miniature principale), *Rituel de vêture* (initiale), *Armes de l'abbaye de Maredsous et de la famille de Hemptinne* (bas de page), page enluminée d'un *Rituel bénédictin de vêture*, offert par Cécile de Hemptinne à Hildebrand de Hemptinne le 26 mai 1909. - Maredsous, Bibliothèque de l'abbaye, ms. F°/42, fol. 3. *Marie-Madeleine Kerger en Agnès Desclée,* Voetwassing *(hoofdminiatuur),* Ritus van inkleding *(initiaal),* Wapens van de abdij van Maredsous en de familie de Hemptinne *(benedenmarge), verluchte bladzijde van een* Benedictijns rituaal voor de inkleding, *geschonken door Cécile de Hemptinne aan Hildebrand de Hemptinne op 26 mei 1909. - Maredsous, Bibliotheek van de abdij, ms. F°/42, fol. 3.*

1911 M. Henri Rouart

[55] Nous en étions là, quand la Providence vint à notre aide pour réaliser nos désirs. À *Pâques*, *1911*, dom Raymond Thibaut[124], de Maredsous, nous mit en rapport avec M. Henri Rouart de Paris[125]. C'était un converti du père Janvier O.P.[126] ainsi que ses deux cousins, Alexis[127] et [Louis ?]. Ils se dévouaient à l'apostolat comme la plupart des oblats dominicains, artistes ou écrivains, dirigés par ce père. Henri et Alexis furent prieurs de cette fraternité parisienne de ces oblats, qui comptait une soixantaine de noms très connus, Bazin[128] entre autres.

Alexis Rouart s'était associé Botrel pour créer *La Bonne Chanson*[129], et avec son frère[130], fondait à Paris la *Librairie de l'Art catholique*, en cette année 1911[131]. C'est dans ce même but que M. Henri Rouart était venu, ici, jeter les

[124] Dom Raymond Thibaut (1877-1962). Premier bibliothécaire de Maredsous (1903-1916), directeur de la *Revue bénédictine* (1905), puis de la *Revue liturgique et bénédictine*. Son nom reste associé à l'édition des livres de dom Columba Marmion, dont il publia une biographie (voir D. MISONNE, *Dom Raymond Thibaut (1877-1962), éditeur des œuvres de Dom Marmion*, dans *Lettre de Maredsous*, 29, 2000, nº 3, p. 163-182). Soucieux d'enrichir sans cesse la bibliothèque de Maredsous, dom Raymond disposait de « rabatteurs » dans le milieu du livre à Paris. C'est peut-être dans ce contexte qu'il entra en contact avec la famille Rouart.

[125] Il s'agit très probablement du fils d'Alexis, frère du fameux Henri-Stanislas Rouart, resté célèbre pour ses liens avec les Impressionnistes, en particulier Degas. Mais si la branche de la famille Rouart issue d'Henri-Stanislas est bien connue et a fait l'objet de plusieurs publications, Alexis et sa descendance restent largement absents de la littérature spécialisée. Je dois les quelques renseignements qui suivent à l'aimable sollicitude de MM. Jean-Marie Rouart et François Chapon, que je remercie vivement pour leur aide. Assurément, le chapitre catholique de l'histoire de la famille mériterait d'être étudié, au même titre que son engagement envers les Impressionnistes.

[126] Marie-Albert (né Émile-Marie-Méen) Janvier (1860-1939). Grand orateur, il reste célèbre pour ses Conférences de Notre-Dame de Paris, données pendant vingt-deux carêmes dans la cathédrale parisienne (1903-1924). Aumônier de l'Association catholique des Beaux-Arts, de l'Association des Étudiants catholiques, des Publicistes chrétiens, il fonda aussi le Bureau catholique de Presse avec René Bazin. Il joua un rôle décisif dans la conversion de nombreux intellectuels et artistes français. Voir T. BOULAY, art. *Janvier (Émile-Marie-Méen, en religion Marie-Albert)*, dans *Catholicisme. Hier-aujourd'hui-demain*, 6, Paris, 1967, col. 347-348.

[127] Alexis Rouart (1869-1921), éditeur de musique. Voir *Au cœur de l'Impressionnisme : la famille Rouart* (cat. d'exposition), Paris, 2004, p. 54-57.

[128] René Bazin (1853-1932), écrivain catholique, membre de l'Académie française.

[129] Théodore Botrel (1868-1925), le « barde breton », auteur de la célèbre *Paimpolaise*. Il dirigea *La Bonne Chanson, revue du foyer, littéraire et musicale* de 1908 à 1914. Voir M. PREVOST, art. *Botrel (Théodore)*, dans *Dictionnaire de biographie française*, 6, Paris, 1954, col. 1164.

[130] Louis Rouart (1875-1964). Voir J.-M. ROUART, *Une famille dans l'Impressionnisme*, Paris, 2001, p. 96-105 ; *Au cœur de l'Impressionnisme* [n. 127], p. 92-101.

[131] Il semblerait – et M. François Chapon confirme l'information – que *L'Art catholique* fut fondé par le seul Louis Rouart, contrairement à ce qu'affirme l'annaliste. Voir *Au cœur de l'Impressionnisme* [n. 127], p. 99-100 ; J. PIROTTE, *Les images de dévotion du XV^e siècle à nos jours. Introduction à l'étude d'un média*, dans *Imagiers de paradis* [n. 6], p. 61.

[124] Dom Raymond Thibaut (1877-1962). Eerste bibliothecaris van Maredsous (1903-1916), directeur van de *Revue bénédictine* (1905), vervolgens van de *Revue liturgique et bénédictine*. Zijn naam blijft verbonden aan de uitgave van de boeken van dom Columba Marmion, over wie hij een bibliografie publiceerde (zie D. MISONNE, *Dom Raymond Thibaut (1877-1962), éditeur des œuvres de Dom Marmion*, in *Lettre de Maredsous*, 29, 2000, nr. 3, p. 163-182). Onophoudelijk in de weer met de verrijking van de bibliotheek van Maredsous, beschikte dom Raymond over "informanten" in het boekenmilieu te Parijs. Mischien is het in deze context dat hij in contact kwam met de familie Rouart.

[125] Het gaat zeer waarschijnlijk om de zoon van Alexis, broer van de befaamde Henri-Stanislas Rouart, die beroemd bleef omwille van zijn banden met de Impressionisten, vooral met Degas. De tak van de familie Rouart die voortspruit uit Henri-Stanislas is zeer bekend en vormt het onderwerp van diverse publicaties, terwijl Alexis en zijn afstammelingen grotendeels afwezig zijn in de gespecialiseerde literatuur. De hiernavolgende schaarse inlichtingen ben ik verschuldigd aan de vriendelijke zorg van Jean-Marie Rouart en François Chapon, die ik hartelijk bedank voor hun hulp. Het katholieke hoofdstuk van deze familiegeschiedenis verdient zeker te worden bestudeerd, net zo goed als hun engagement ten opzichte van de Impressionisten.

[126] Marie-Albert (geboren Émile-Marie-Méen) Janvier (1860-1939). Als grote redenaar blijft hij beroemd voor zijn Conférences de Notre-Dame de Paris, tweeëntwintig maal gehouden tijdens de vastentijd in de Parijse kathedraal (1903-1924). Hij was aalmoezenier van de Association catholique des Beaux-Arts, van de Association des Étudiants catholiques, en de Publicistes chrétiens, en hij stichtte tevens het Bureau catholique de Presse samen met René Bazin. Hij speelde een beslissende rol in de bekering van talrijke intellectuelen en Franse kunstenaars. Zie T. BOULAY, art. *Janvier (Émile-Marie-Méen, en religion Marie-Albert)*, in *Catholicisme. Hier-aujourd'hui-demain*, 6, Parijs, 1967, kol. 347-348.

[127] Alexis Rouart (1869-1921), muziekuitgever. Zie *Au cœur de l'Impressionnisme: la famille Rouart* (tent. cat.), Parijs, 2004, p. 54-57.

[128] René Bazin (1853-1932), katholiek schrijver, lid van de Académie française.

[129] Théodore Botrel (1868-1925), de « Bretoense bard », auteur van het beroemde *Paimpolaise*. Hij stond aan het hoofd van *La Bonne Chanson, revue du foyer, littéraire et musicale* van 1908 tot 1914. Zie M. PREVOST, art. *Botrel (Théodore)*, in *Dictionnaire de biographie française*, 6, Parijs, 1954, kol. 1164.

[130] Louis Rouart (1875-1964). Zie J.-M. ROUART, *Une famille dans l'Impressionnisme*, Parijs, 2001, p. 96-105; *Au cœur de l'Impressionnisme* [n. 127], p. 92-101.

[131] Naar het schijnt – en François Chapon bevestigt deze informatie – zou *L'Art catholique* gesticht zijn door Louis Rouart alleen, in tegenstelling tot wat de kroniekschrijver beweert. Zie *Au cœur de l'Impressionnisme* [n. 127], p. 99-100; J. PIROTTE, *Les images de dévotion du XV^e siècle à nos jours. Introduction à l'étude d'un média*, in *Imagiers de paradis* [n. 6], p. 61.

fondements de notre Imagerie[132]. Il était persuadé que les images sont l'un des grands moyens d'apostolat : les textes de l'Écriture peuvent, par elles, pénétrer dans tous les milieux, sous prétexte d'art. Grâce à la liturgie et à l'art, cet apostolat lui semblait revenir aux bénédictins…

M. Henri Rouart était lui-même un enlumineur, élève du père Blanchon-Lasserve[133], de Solesmes. Dès sa première visite, il prend à cœur nos ateliers. Non seulement il nous encourage, mais encore témoigne le désir de nous aider efficacement. Il fait don à l'atelier de la « chambre claire universelle » ou « prisme »[134], appareil de réelle valeur, qui rendra de précieux services à nos artistes. Mère Marie-Madeleine, lui ayant parlé de notre projet d'impressions en couleur, il nous donne la pédale à imprimer[135]. Elle sera suivie de la satineuse, de la cisaille (seul vestige qui nous reste, c'est celle qui se trouve au dortoir des apôtres, cellule près des archives), puis du matériel de gravure et d'une loupe à pied, d'un appareil de photographie 24-30 avec pied – et d'autres donations dont nous parlerons bientôt.

Quelques mois plus tard, les messieurs Rouart de l'*Art catholique* vinrent ici, et l'on conclut de travailler ensemble. On obtint des lettres d'encouragement de prélats en vue, entre autres du cardinal Bourne[136] pour l'Angleterre et du cardinal Gibbons[137] pour l'Amérique.

La fatigue causée par la marche de la pédale entravait le travail. M. Rouart nous continua sa généreuse bienveillance : il fit installer le moteur électrique à l'atelier.

Nous sommes en

1912

20 février. Placement des moteurs à l'atelier.

[56] Le *2 mars*. Premier tirage de l'image des saints Innocents à 300 exemplaires.

[57] *15 mars*. Au cours de la visite canonique, le père archiabbé de Beuron, dom Ildephonse Schober[138], visite les ateliers. À Saint-Luc, il est très encourageant pour un art qu'il déclare à plusieurs reprises être très monastique (c'est l'annaliste, mère Mechtilde de Volder, qui souligne deux fois).

[58] Le *23 mars*. Visite de M. Rouart pour se rendre compte du placement du moteur à l'atelier et de toute l'installation de l'Imagerie*. Et aussi pour parler des images. Le style de Beuron ne lui va pas du tout. Les compositions de mère Agnès n'ont pas plus de succès. Il désire ne pas sortir du gothique, du XIII^e^ au XV^e^ siècle.

25 mars. Madame nous dit en récréation que M. Rouart a demandé le devis exact de tout ce qui manque encore à l'installation de l'Imagerie. Très probablement, il couvrira lui-même les frais, à la mémoire de son père[139] décédé en 1911 et pour lui assurer nos prières. Mais à sa première demande de fournir à l'*Art catholique* un grand nombre d'images, on objecta que le temps manquait aux moniales obligées de faire tous les travaux de la maison complètement à la main :

---

* N.B. Quand nous parlons de l'« Imagerie », il s'agit de l'atelier du premier étage, « Sainte-Trinité », actuellement cuisine et réfectoire de l'infirmerie.

132 Selon dom Bruno Destrée, *L'Art catholique* diffusa en France les images de Solesmes et de Maredret (DESTRÉE, *Les rapports de l'art avec la liturgie* [n. 15], p. 139, 141). M. François Chapon m'informe cependant qu'il n'a trouvé aucune trace des miniatures de Maredret dans les catalogues des éditions d'art plastique de *L'Art catholique* parus en 1932.

133 Dom Paul Blanchon-Lasserve, moine de Solesmes, auteur du livre *Écriture et enluminure des manuscrits, XI^e^ au XII^e^ siècle. Histoire et technique*, Solesmes-Bruges, 1926.

134 La chambre claire, ou *camera lucida*, est un instrument d'optique inventé et breveté en 1806 par William H. Wollaston. Muni d'un prisme monté sur une tige qui se fixe à la table à dessin, il permet de voir à la fois le sujet par réflexion et le support sur lequel le dessin sera réalisé.

135 Modèle de presse typographique « à platine » actionnée au pied.

136 Cardinal Francis Bourne (1861-1935), archevêque de Westminster, proche du cardinal Mercier et de dom Columba Marmion.

137 Cardinal James Gibbons (1834-1921), archevêque de Baltimore.

138 Ildefons Schober (1849-1918), archiabbé de la congrégation de Beuron de 1908 à 1917.

139 Il s'agit probablement d'Alexis Rouart, le frère d'Henri-Stanislas.

132 Volgens dom Bruno Destrée verspreidde *L'Art catholique* in Frankrijk de devotieprenten van Solesmes en van Maredret (DESTRÉE, *Les rapports de l'art avec la liturgie* [n. 15], p. 139, 141). François Chapon informeert mij nochtans dat hij geen enkel spoor van de miniaturen van Maredret heeft gevonden in de catalogi van plastische kunsten van *L'Art catholique* verschenen in 1932.

133 Dom Paul Blanchon-Lasserve, monnik van Solesmes, auteur van het boek *Écriture et enluminure des manuscrits, XI^e^ au XII^e^ siècle. Histoire et technique*, Solesmes-Brugge, 1926.

134 De heldere kamer, of *camera lucida*, is een optisch instrument, uitgevonden en gepatenteerd in 1806 door William H. Wollaston. Voorzien van een prisma gemonteerd op een stang die vastgemaakt is aan een tekentafel, laat het instrument toe tegelijkertijd het onderwerp te zien met behulp van reflectie, evenals de drager waarop de tekening zal worden uitgevoerd.

135 Model van een typografische pedaalpers, aangedreven met de voet.

136 Kardinaal Francis Bourne (1861-1935), aartsbisschop van Westminster, geestesgenoot van kardinaal Mercier en van dom Columba Marmion.

137 Kardinaal James Gibbons (1834-1921), aartsbisschop van Baltimore.

138 Ildefons Schober (1849-1918), aartsabt van de congregatie van Beuron van 1908 tot 1917.

139 Waarschijnlijk gaat het om Alexis Rouart, de broer van Henri-Stanislas.

lessive, fabrication du pain, etc. etc. Réponse : les messieurs Rouart feront frais de l'installation électrique pour la maison : buanderie, boulangerie – le reste suivra…

Le *25 août*, visite de messieurs Rouart, Kersten[140], etc. Madame s'occupe avec eux toute la journée de cette question des installations électriques. Disons tout de suite que, n'étant rattachées à aucune centrale extérieure, il fallait produire l'électricité chez nous : une « centrale » fut établie dans la cave (près de la chaufferie) et mère Lucie de Montpellier[141] fut initiée à son fonctionnement.

M. Henri Rouart, voyant combien il nous serait avantageux de faire nous-mêmes nos clichés en zincogravure[142], nous envoya un graveur diplômé de Paris. Il resta plusieurs jours ici et apprit à mère Marie-Madeleine tout ce qui concerne cet art.

En plus de tout ce matériel, le généreux bienfaiteur nous paya aussi une petite serre afin de pouvoir travailler dans les acides sans danger. Elle se trouvait au bord du chemin, au pied de la tour du grand escalier, on y accédait par la petite chambre sous l'escalier, devenue dans la suite la procure (près de la buanderie) la fenêtre étant alors une porte.

Pour achever « l'histoire » de l'installation électrique voici quelques dates mémorables :

Le *13 novembre 1912*, les machines produisant l'électricité sont mises en marche.

Le *21 novembre*, on pétrit le pain pour la première fois avec le moteur.

Le *7 décembre*, première lessive avec les nouvelles machines.

[59] Revenons au travail de nos artistes dans les deux ateliers du rez-de-chaussée et du premier étage en cette année. Mère Marie-Madeleine fait les clichés et imprime les images. Pour l'impression des images, elle a une petite équipe de collaboratrices : mère Lucie de Montpellier, mère Louise Halflants[143], mère Agathe de Fonvent[144], mère Colombe de la Potterie[145], mère Michael Heiden[146], sœur Antonia Verdonck[147].

M. Henri Rouard travaille lui-même lors de ses visites, et un de ses ouvriers (souvenirs de M. Michael).

De 1911 à la guerre de 1914, l'atelier fit paraître un grand nombre d'images, toutes sur papier Japon (les *Annales* de l'Imagerie en donnent toute la liste) plus spécialement genre miniatures.

[60] Le principal travail fut l'impression de quatre images en style gothique : Sainte-Trinité, Annonciation, Nativité, Saint Joseph – tirage en 12 couleurs, complété par l'application à la main d'or en relief, principalement, si pas exclusivement, pour l'*Art catholique*. L'Annonciation et la Nativité sont inspirées de pages du manuscrit XV^e^ siècle dit « de Robiano »[148].

Le *31 mars*, mère Marie-Madeleine montre à la communauté ces deux dernières images, qui marquent déjà un très grand progrès sur les précédentes.

[61] De son côté, l'atelier Saint-Luc, au rez-de-chaussée, sous la direction de mère Agnès Desclée, ne chôme pas et s'agrandit :

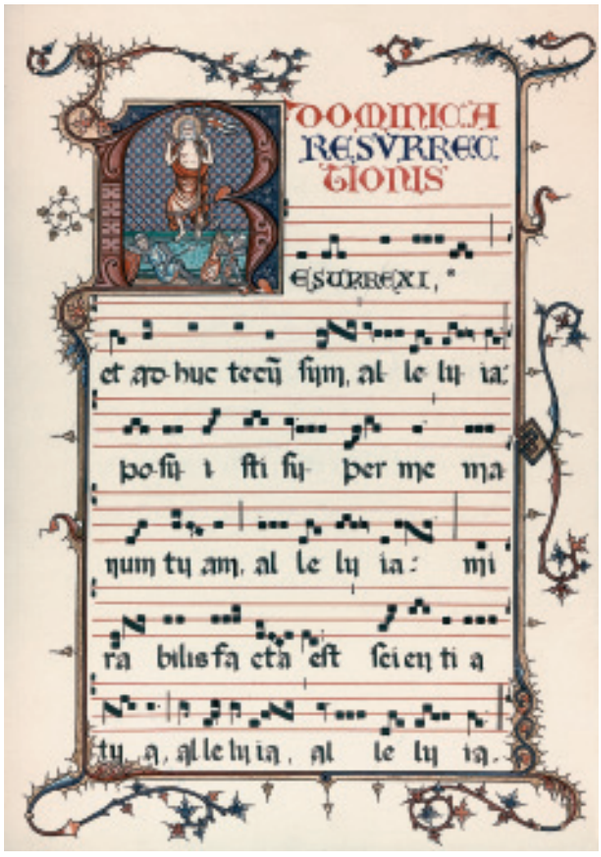
le *20 février*, on perce une porte de communication entre les deux cellules de l'ouest qui formaient l'atelier Saint-Luc (peinture) et Sainte-Mechtilde (broderie) ; [ce][149] dernier s'installe dans deux autres cellules voisines, et la reliure qui les occupait va s'installer au dortoir Sainte-Thérèse.

« Nous attendons encore quelques meubles, écrit l'annaliste le *29 février*, pour bien caser chaque chose à sa place ». Font partie de l'atelier à cette époque : mère Agnès Desclée, mère Lutgarde Claes[150], mère Bonifacia de Stolberg[151], mère Marie-Joseph de Man[152]. De plus, mère Gabriel Verhulst[153] et mère Raphael Berghman[154] donnent aussi un peu de temps pour la peinture des signets pour la vente à l'extérieur.

[62] C'est en effet de cette année que date l'origine de « Saint-Théodore » : nom donné au modeste comptoir où amis et visiteurs aimaient venir chercher quelque souvenir de leur passage. Vente très restreinte à en juger par les lignes des *Annales* qui suivent : « La bonne sœur Winefride était toute heureuse de la « bonne journée » lorsque, grâce à son zèle, elle pouvait apporter à mère Gabriel, chargée de cette vente – comme portière à l'intérieur – 10 F, voire même 15 ou 20 F !

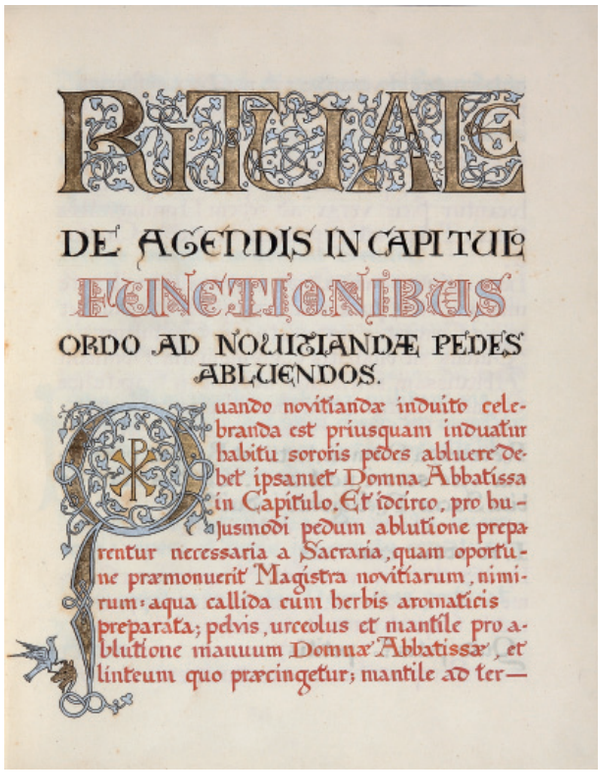
140 Voir n. 122.
141 Lucie (née Emma) de Montpellier d'Annevoie (1871-1951). Profession en 1898 (*État présent* [n. 24], 1994, 2, p. 307). Elle était la fille de Jules de Montpellier, bourgmestre de Denée.
142 Procédé de photogravure à plat, analogue à la lithographie, dans lequel la pierre lithographique est remplacée par une plaque de zinc.
143 Louise Halflants (1877-1955). Profession en 1901.
144 Voir n. 115.
145 Colombe de la Potterie (1878-1967). Profession en 1900.
146 Michael Heiden (1885-1983). Profession en 1908.
147 Voir n. 44.
148 Voir n. 24.
149 « les » dans l'original.
150 Lutgarde Claes (1881-1946). Profession en 1910.
151 Bonifacia de Stolberg (1879-1940). Profession en 1903.
152 Marie-Joseph de Man (1871-1948). Profession en 1908.
153 Gabriel Verhulst (1875-1952). Profession en 1903.
154 Raphael Berghman (1881-1965). Profession en 1908.

140 Zie n. 122.
141 Lucie (geboren Emma) de Montpellier d'Annevoie (1871-1951). Professie in 1898 (*État présent* [n. 24], 1994, 2, p. 307). Zij was de dochter van Jules de Montpellier, burgemeester van Denée.
142 Vlakdrukprocédé analoog aan de lithografie, waarin de lithografische steen vervangen is door een zinken plaat.
143 Louise Halflants (1877-1955). Professie in 1901.
144 Zie n. 115.
145 Colombe de la Potterie (1878-1967). Professie in 1900.
146 Michael Heiden (1885-1983). Professie in 1908.
147 Zie n. 44.
148 Zie n. 24.
149 « les » in het origineel.
150 Lutgarde Claes (1881-1946). Professie in 1910.
151 Bonifacia de Stolberg (1879-1940). Professie in 1903.
152 Marie-Joseph de Man (1871-1948). Professie in 1908.
153 Gabriel Verhulst (1875-1952). Professie in 1903.
154 Raphael Berghman (1881-1965). Professie in 1908.



KN 2805

19. *Pentecôte*, miniature d'un *Graduel des chantres*, 1912. - Maredret, Archives de l'Atelier.
Pinksteren, *miniatuur van een* Graduale voor de zangers, *1912. - Maredret, Atelierarchief.*



X 005613

20. *Rituel pour le chapitre*, 1912. - Maredret, Archives de l'Atelier.
Rituaal voor het kapittel, *1912. - Maredret, Atelierarchief.*

Sœur Winefride partie pour le ciel le *10 février 1917*, fut remplacée à « Saint-Théodore » par sœur Anna Jenart[155], notre inoubliable tourière avec le même zèle, aidée, elle aussi, par deux moniales à l'intérieur. Plus tard, nos sœurs oblates prendront la relève, mais alors ce sera plus conséquent !

[63] À Saint-Luc, en plus du travail des images, on n'oublie pas notre sacristie. À la *Sainte-Cécile* de cette année, elle s'enrichit encore de quatre pages du graduel des chantres[156] (fig. 19) et d'un rituel pour le chapitre[157] (fig. 20).

[64] Pour les *années 1911 à 1914* : nous avons imprimé des signets avec souhaits pour le père abbé Columba Marmion, en français et en latin. Il put ainsi répondre aux nombreuses personnes qui lui adressaient leurs vœux de nouvel an, de façon aimable et originale.

[65] Au *printemps 1912*, eut lieu à Bruxelles une exposition d'art religieux[158]. À la demande de dom Sébastien Braun[159] de Maredsous, notre Imagerie exposa ses modestes débuts.

[66] En plus des impressions à la machine, mère Marie-Madeleine continuait à faire quelques tirages au collographe[160], images destinées à être ensuite peintes à la main : saint Jean-Baptiste, saint Joseph, saint Benoît, composés par le frère Jacques[161].

[67] À cette même époque nous avons fait aussi exécuter quelques clichés chez Malvaux[162] en simili-gravure[163], dessinés par mère Agnès.

1913

[68] *3 février*. Nous envoyons à M^me^ Claire de Livron[164], abbesse de Solesmes, pour son jubilé d'argent, cent images imprimées et peintes, pour toute sa communauté.

[69] Les *Questions liturgiques* de l'Abbaye du Mont-César consacrèrent, dans leur numéro de *février 1913* un article à l'imagerie religieuse. Dom Bruno Destrée[165] y parlait de nos images en ces termes : « Dans les images des moniales

155 Anna Jenart (1859-1936). Profession en 1910.

156 Plusieurs pages non reliées conservées à l'Atelier sont probablement les témoins de cet autre grand projet finalement abandonné.

157 Manuscrit conservé à l'Atelier.

158 Il s'agit peut-être de l'*Exposition de la miniature* qui réunissait près de 3 000 pièces, majoritairement des « portraits-miniatures ». Voir *Exposition de la miniature (Bruxelles, [Hôtel Goffinet], mars-juillet 1912. Catalogue général*, Bruxelles, 1912 ; P. LAMBOTTE, *Exposition de la miniature. Bruxelles, mars-juin 1912*, dans *L'art flamand et hollandais*, 9, n° 5, p. 133-160. On ne trouve toutefois pas trace de la production de Maredret dans ces publications. En outre, il ne s'agissait nullement d'une exposition d'art religieux.

159 Dom Sébastien (né Henri) Braun (1881-1990). Architecte, professeur d'histoire de l'art et de dessin à l'École des Métiers d'Art Saint-Joseph (Maredsous). Membre du Comité technique de la basilique de Koekelberg, de 1919 à 1935. Voir J.-G. WATELET, art. *Braun, Henri*, dans *Nouvelle biographie nationale*, 2, Bruxelles, 1990, p. 54-55.

160 À l'époque, « collographie » était synonyme de « phototypie ». Voir n. 112 (information aimablement communiquée par Marie-Christine Claes).

161 Jacques Malmendier. Né le 21 juillet 1846 à Stolberg (Allemagne) et formé à l'école des artistes de Beuron. Vêture à Maredsous en 1876 et profession le 15 août 1879. Avant 1902, il réalise des fresques dans l'église abbatiale de Maredsous. Il décore aussi la chapelle de l'école abbatiale de scènes relatives au thème de l'Enfance. Avant 1912, il peint la chapelle abbatiale d'Erdington (voir n. 91). Décédé à Maria-Laach le 9 avril 1917.

162 Voir n. 121.

163 Procédé de photogravure en relief, utilisant une plaque de zinc sensibilisée à la gomme bichromatée.

164 Claire de Livron (1865-1928), deuxième abbesse de Sainte-Cécile de Solesmes (1909). Elle fut l'une des fondatrices de Notre-Dame de Wisques (1889) (avec mes remerciements à sœur Marie des Neiges Jourdain, archiviste de Solesmes).

165 Dom Bruno Destrée (1867-1919), frère du ministre et homme d'État socialiste Jules Destrée. Voir I. VAN HOUTRYVE, art. *Destrée (Georges, dit Olivier-Georges), en religion Dom Bruno*, dans *Biographie nationale*, 35. *Supplément*, 7, Bruxelles, 1966, col. 247-251.

155 Anna Jenart (1859-1936). Professie in 1910.

156 Talrijke niet ingebonden pagina's bewaard in het Atelier getuigen wellicht van dit andere grote project dat uiteindelijk werd opgegeven.

157 Manuscript bewaard in het Atelier.

158 Het gaat wellicht om de *Exposition de la miniature* waarop 3.000 stukken werden bijeengebracht, voor het merendeel « portretminiaturen ». Zie *Exposition de la miniature (Bruxelles, [Hôtel Goffinet], mars-juillet 1912. Catalogue général*, Brussel, 1912; P. LAMBOTTE, *Exposition de la miniature. Bruxelles, mars-juin 1912*, in *L'art flamand et hollandais*, 9, nr. 5, p. 133-160. Er is nochtans geen spoor van de miniaturen van Maredret in deze publicaties. Bovendien gaat het helemaal niet over een tentoonstelling van religieuze kunst.

159 Dom Sébastien (geboren Henri) Braun (1881-1990). Architect, professor kunstgeschiedenis en tekenkunst aan de École des Métiers d'Art Saint-Joseph (Maredsous). Lid van het technisch comité van de basiliek van Koekelberg, van 1919 tot 1935. Zie J.-G. WATELET, art. *Braun, Henri*, in *Nouvelle biographie nationale*, 2, Brussel, 1990, p. 54-55.

160 In die tijd was "collografie"/"collotypie" synoniem voor "fototypie". Zie n. 112 (ons vriendelijk medegedeeld door Marie-Christine Claes).

161 Jacques Malmendier. Geboren op 21 juli 1846 te Stolberg (Duitsland) en opgeleid in de kunstschool van Beuron. Inkleding te Maredsous in 1876 en professie op 15 augustus 1879. Voor 1902 voerde hij muurschilderingen uit in de abdijkerk van Maredsous. Hij decoreerde tevens de kapel van de abdijschool met taferelen uit de Kindsheid. Voor 1912, beschilderde hij de kloosterkapel van Erdington (zie n. 91). Overleden te Maria Laach op 9 april 1917.

162 Zie n. 121.

163 Procédé van fotogravure in reliëf, gebruik makend van een zinken plaat die gevoelig werd gemaakt met een mengsel van Arabische gom en kaliumdichromaat.

164 Claire de Livron (1865-1928), tweede abdis van Sainte-Cécile de Solesmes (1909). Zij was een van de stichteressen van Notre-Dame de Wisques (1889) (met dank aan zuster Marie des Neiges Jourdain, archivist van Solesmes).

165 Dom Bruno Destrée (1867-1919), broer van de socialistische minister en staatsman Jules Destrée. Zie I. VAN HOUTRYVE, art. *Destrée (Georges, dit Olivier-Georges), en religion Dom Bruno*, in *Biographie nationale*, 35. *Supplément*, 7, Brussel, 1966, kol. 247-251.

de Sainte-Scholastique, c'est, en effet, le texte qui importe : les petits sujets symboliques ne sont là que comme ornementation, et dans quelques-unes [des dernières], qui nous plaisent tout particulièrement, l'ornementation a même presque complètement disparu, et l'image ne reste image que par la beauté de l'écriture romane, gothique ou moderne qui a été choisie pour faire goûter, dans toute sa vertu bienfaisante, un texte de l'Évangile, une oraison du Missel ou une exhortation tirée des Épîtres de saint Paul.

Il y a là tout un apostolat à exercer par ces images sous forme de textes enluminés ou simplement rehaussés d'or et d'argent. Il convenait tout spécialement à ces moniales qui connaissent, par expérience, la surnaturelle efficacité de ces textes inspirés, et l'on ne peut que souhaiter de voir ces textes – surtout ceux en langue vulgaire – plus connus et répandus. Souhaitons aussi l'entreprise par les moniales d'une série de textes ainsi enluminés pour les différents événements de la vie chrétienne : baptême, confirmation, première communion, mariage ou ordination, et aussi souvenirs des défunts plus remplis d'espérance et de consolation que ceux qu'on nous met généralement entre les mains »[166].

1914

[70] Notre Imagerie se développait progressivement lorsque la guerre éclata. Tout travail en ce domaine fut arrêté.
[71] À la demande du comte Joseph de Hemptinne[167], condamné par les Allemands, miniature pour son avocat[168] (photo) (fig. 21).

1915

[72] *17 février*. Nous préparons des cadeaux à offrir aux Américains, signes de reconnaissance pour le ravitaillement qu'ils envoient en Belgique[169], entre autres : sept miniatures sur vélin, petites, mais du plus beau travail, de différents styles : du XII^e^ au XV^e^ siècle. Madame compose de petites dédicaces en anglais, elles sont écrites au verso, « expression religieuse de notre reconnaissance » et chacune des anciennes est invitée à en écrire une et à la signer (*Annales* par mère Mechtilde)[170].
[73] Suit dans les *Annales* cette note de l'écriture de mère Claire Casier[171]. Elle n'en indique pas la provenance, mais on peut supposer qu'elle vient par l'intermédiaire de son neveu, dom Norbert Nieuwland de Maredsous[172] qui, durant la guerre, se rendait souvent à Bruxelles ou à Malines : Gibson[173], chef du comité d'Américains en Belgique, a fondé

166 DESTRÉE, *Les rapports de l'art avec la liturgie* [n. 15], p. 139-140.
167 Joseph comte de Hemptinne (1859-1942), bourgmestre de Saint-Denis-Westrem (*État présent* [n. 24], 1990, 1, p. 168-169). À la tête d'un réseau d'espionnage qu'il avait mis sur pied en 1915, il fut arrêté le 12 août de la même année et condamné à mort en octobre. Sur l'intervention personnelle du pape Benoît XV, sa peine se vit commuée en travaux forcés à perpétuité. Voir à ce sujet la revue de la famille de Hemptinne (mars 1986).
168 Henri Boddaert (1868-1928). Avocat, parlementaire libéral et membre du conseil provincial de Flandre orientale. Voir M. BOTS et L. PAREYN, *Bibliografie van de geschiedenis van het Belgisch liberalisme. Beknopte bio-bibliografie van liberale prominenten, 1830-1990* (*Liberaal Archief. Reeks bibliografieën*, 3), Gand, 1992, p. 14.
169 Par le biais de la Commission for Relief in Belgium, qui organisa l'approvisionnement du pays au cours de la Première Guerre. Voir n. 176.
170 Il pourrait s'agir d'images dont on possède encore plusieurs photos dans les Archives de l'Atelier.
171 Claire Casier (1865-1949). Profession en 1894. L'une des fondatrices de Maredret [voir n. 9].
172 Dom Norbert Nieuwland (1883-1960), ordonné prêtre par le cardinal Mercier à Maredsous le 2 août 1908, après y avoir fait profession le 21 mars 1903. Auteur de plusieurs publications sur la Première Guerre mondiale, dont, avec J. SCHMITZ, les monumentaux *Documents pour servir à l'histoire de l'invasion allemande dans les provinces de Namur et de Luxembourg*, 8 t., Bruxelles - Paris, 1919-1925.
173 Hugh Simons Gibson (1883-1954). Administrateur de la Commission for Relief in Belgium, secrétaire de la délégation américaine à Bruxelles jusqu'en 1917. Auteur de *A Diplomatic Diary*, Londres, 1917 et *A Journal from our Legation in Belgium*, New York, 1917. Voir *Hugh Gibson 1883-1954. Extracts from His Letters and Anecdotes from His Friends*, avec une introduction de H. HOOVER, éd. P.C. GALPIN, New York, 1956, p. XIII-XV.

166 DESTRÉE, *Les rapports de l'art avec la liturgie* [n. 15], p. 139-140.
167 Joseph graaf de Hemptinne (1859-1942), burgemeester van Sint-Denijs-Westrem (*État présent* [n. 24], 1990, 1, p. 168-169). Hij stond aan het hoofd van een spionagenetwerk dat hij opgericht had in 1915, toen hij aangehouden werd op 12 augustus van hetzelfde jaar en ter dood werd veroordeeld in oktober. Door de persoonlijke tussenkomst van paus Benedictus XV werd zijn straf omgezet in levenslange dwangarbeid. Zie in dit verband het tijdschrift van de familie de Hemptinne (maart 1986).
168 Henri Boddaert (1868-1928). Advocaat, liberaal parlementslid en lid van de provinciale raad van Oost-Vlaanderen. Zie M. BOTS en L. PAREYN, *Bibliografie van de geschiedenis van het Belgisch liberalisme. Beknopte bio-bibliografie van liberale prominenten, 1830-1990* (*Liberaal Archief. Reeks bibliografieën*, 3), Gent, 1992, p. 14.
169 Door tussenkomst van de Commission for Relief in Belgium, die de bevoorrading van het land organiseerde tijdens de Eerste Wereldoorlog. Zie n. 176.
170 Het zou kunnen gaan om miniaturen waarvan men nog verschillende foto's bezit in het Archief van het Atelier.
171 Claire Casier (1865-1949). Professie in 1894. Een van de stichteressen van Maredret [zie n. 9].
172 Dom Norbert Nieuwland (1883-1960), priester gewijd door kardinaal Mercier te Maredsous op 2 augustus 1908, na zijn professie aldaar op 21 maart 1903. Auteur van verschillende publicaties over de Eerste Wereldoorlog, waaronder, samen met J. SCHMITZ, de *Documents pour servir à l'histoire de l'invasion allemande dans les provinces de Namur et de Luxembourg*, 8 dln., Brussel - Parijs, 1919-1925.
173 Hugh Simons Gibson (1883-1954). Beheerder van de Commission for Relief in Belgium, secretaris van de Amerikaanse delegatie in Brussel tot in 1917. Auteur van *A Diplomatic Diary*, Londen, 1917 en *A Journal from our Legation in Belgium*, New York, 1917. Zie *Hugh Gibson 1883-1954. Extracts from His Letters and Anecdotes from His Friends*, met een inleiding van H. HOOVER, uitg. P.C. GALPIN, New York, 1956, p. XIII-XV.

X 005650

21. Miniature offerte en remerciement par le comte Joseph de Hemptinne, condamné à mort par l'Occupant, à son avocat, maître Henri Boddaert, qui avait plaidé sa cause avec succès. L'arrestation du comte et son jugement sont représentés dans la marge selon une iconographie inspirée de celle de la Passion, - Lieu de conservation inconnu, après le 25 novembre 1918 (photographie aux Archives de l'Atelier). *Miniatuur geschonken uit dank door graaf Joseph de Hemptinne, ter dood veroordeeld door de Bezetter, aan zijn advocaat, meester Henri Boddaert, die zijn zaak met succes bepleit had. De arrestatie van de graaf en zijn veroordeling zijn in de rand voorgesteld volgens een iconografie die geïnspireerd is op die van de Passie. - Bewaarplaats onbekend, na 25 november 1918 (foto in het Atelierarchief).*

(© New York, PML)

22. Marie-Madeleine Kerger et Agnès Desclée, *Noces de Cana* (miniature principale), *Rebecca donnant à boire au serviteur d'Abraham* (initiale), *Sac de Dinant* (bas de page), miniature d'une *Messe de mariage*, 1914-1915. - New York, Pierpont Morgan Library, MS M 658, fol. 3.
Marie-Madeleine Kerger en Agnès Desclée, Bruiloft van Kana *(hoofdminiatuur),* Rebecca geeft te drinken aan de dienaar van Abraham *(initiaal),* Plundering van Dinant *(benedenmarge), miniatuur van een* Huwelijksmis*, 1914-1915. - New York, Pierpont Morgan Library, MS M 658, fol. 3.*

(© D. Vanwijnsberghe)

23. Image pieuse commandée par le cardinal Mercier, 1916. - Maredret, Archives de l'Imagerie.
Devotieprent besteld door kardinaal Mercier, 1916. Maredret, Archief van de Imagerie.

X 005526

24. Marie-Madeleine Kerger et Agnès Desclée (attr.), *Saint Michel terrassant le dragon* (miniature principale); *Le périlleux voyage du Révérend dom Columba de Maredsous* (marge et bas de page), enluminure offerte après 1916 à dom Columba Marmion, abbé de Maredsous. - Maredsous, Abbaye.
Marie-Madeleine Kerger en Agnès Desclée (toegeschr.), De Heilige Michaël velt de draak *(hoofdminiatuur);* De hachelijke tocht van Eerwaarde dom Columba van Maredsous *(rand en benedenmarge), verluchting geschonken na 1916 aan dom Columba Marmion, abt van Maredsous. - Maredsous, Abdij.*

une école d'art et métiers en Amérique[174]. Il est l'ami intime de Rockefeller[175]. Nos images seront exposées à New York : celle représentant la Vierge byzantine pour Gibson, *Instaurare in Christo* pour Rockefeller, une autre pour le Président de tous les secours[176], aux États-Unis. Gibson a été touché des textes anglais, hommages de reconnaissance : « Comme c'est délicat… Elles ont du cœur… Elles doivent m'écrire une lettre dans laquelle elles me parlent de l'art, disant qu'elles ont repris les principes du Moyen Âge, puis m'envoyer quelques cartes-vues de leur abbaye ».

La reconnaissance est maintenant partout en Belgique.

[74] *24 mai*. On se met à l'étude d'un projet d'images mortuaires pour les soldats tombés sur les champs de bataille.

[75] *30 mai*. Nous admirons en récréation un petit manuscrit, très artistique, que mère Marie-Madeleine vient de terminer. C'est un livre de mariage qui n'a pas de destinataire prévu[*]. À la dernière page, une inscription en vieux français explique dans quelles circonstances il fut exécuté. Il est orné, à chaque page, de sujets se rapportant à la guerre, traités à la manière naïve des artistes du Moyen Âge (nous en avons les photos)[177] (fig. 22).

[76] *15 août*. Pour le jubilé d'argent de M^me^ l'abbesse, mère Marie-Madeleine imprima, en phototypie, le texte du début de l'Évangile de saint Jean (lu à la fin de la messe) enluminé en style gothique, et une miniature de circonstance pour elle-même.

[77] De plus on lui offre les deux premières pages de la *Pastorale* (dont nous parlerons plus loin[178]).

[78] *18 octobre*. S.Ém. le cardinal Mercier nous a fait demander par le père Norbert[179] un envoi d'images de notre atelier comme spécimens, et aussi un type d'image pour souvenir de confirmation, qui lui serait réservé exclusivement. Le cardinal a insisté pour que le nom de notre monastère soit imprimé au bas des images « afin que l'on sache bien qu'elles ont été faites en Belgique ». Actuellement, toutes les images d'origine allemande sont nécessairement exclues.

[79] *21 novembre*. Mère Marie-Madeleine achève « en travaillant activement » (selon son habitude…) une série de signets qui doivent être offerts pour Noël au cardinal Mercier. Ils portent la signature de S.Ém.

1916

[80] Une image « de circonstance », conçue par mère Agnès, eut du succès : la Vierge avec l'Enfant Jésus, celui-ci portant dans ses bras les armoiries de la Belgique, et un lion belge est à ses pieds. La Vierge a un grand geste de protection.

[81] *19 mai*. Tout est en fête à l'abbaye de Saint-Benoît : le père abbé Columba Marmion revient après une longue absence, en Angleterre, nécessitée par les circonstances[180]. Nous lui envoyons une image originale, peinte sur vélin, avec les souhaits de bienvenue de Madame[181]. Sur l'image : une arche pleine de moines, et une colombe rentrant dans l'arche avec un rameau d'olivier ! Le texte *Alleluia ! Confitemini Domino quoniam bonus, quoniam in saeculum misericordia ejus*. À sa prochaine visite, le père abbé nous dira qu'il l'a appréciée, « elle me rappellera toujours, dit-il, la protection divine dont [j'ai] été l'objet pendant [mon] voyage ».

[82] Le *15 août*, nous avions le bonheur de voir ici le cardinal Mercier. Il nous demande de faire des souvenirs d'ordination pour son neveu, l'abbé Joseph Mercier[182]. Chacune de nos artistes exécutèrent un « type » : mère Marie-Madeleine, mère Agnès, mère Lutgarde[183].

---

[*] Il sera acheté en 1920 par M. Pierpont Morgan. Voir *30 octobre*.

174 Cette information n'a pu être recoupée.

175 John Davison Rockefeller Sr. (1839-1937).

176 Herbert Clark Hoover (1874-1964). Fondateur et président de la Commission for Relief in Belgium. Trente et unième président des États-Unis (1929-1933). Sur la création de la Commission et les relations de Hoover avec la Belgique au cours de la Première Guerre, voir G.H. NASH, *The Life of Herbert Hoover. The Humanitarian*, *1914-1917*, New York, 1988.

177 Voir *infra* [98].

178 Voir *infra* [85] et [135].

179 Norbert Nieuwland. Voir n. 172.

180 Sur cet épisode, voir R. THIBAUT, *Un maître de la vie spirituelle. Dom Columba Marmion, abbé de Maredsous (1858-1923)*, Maredsous, 1929, p. 207-208.

181 L'Abbaye de Maredsous possède une image offerte à Columba Marmion et représentant son voyage en Angleterre (fig. 24). Elle ne correspond toutefois pas à la description des *Annales*.

182 Joseph Mercier (1892-1974), docteur en philosophie, professeur à l'Institut Saint-Louis à Bruxelles, curé de Saint-Joseph à Waterloo (1946-1967). Il fut ordonné le 24 septembre 1916. Cf. Malines, Archives archiépiscopales, *Personalia*, prêtres décédés (avec mes remerciements à Gerrit Vanden Bosch).

183 Lutgarde Claes. Voir n. 150.

174 Deze informatie kon niet worden geverifieerd.

175 John Davison Rockefeller Sr. (1839-1937).

176 Herbert Clark Hoover (1874-1964). Stichter en voorzitter van de Commission for Relief in Belgium. Eenendertigste president van de Verenigde Staten (1929-1933). Over de stichting van de Commission en de relaties van Hoover met België tijdens de Eerste Wereldoorlog, zie G.H. NASH, *The Life of Herbert Hoover. The Humanitarian*, *1914-1917*, New York, 1988.

177 Zie *infra* [98].

178 Zie *infra* [85] en [135].

179 Norbert Nieuwland. Zie n. 172.

180 Over deze periode, zie R. THIBAUT, *Un maître de la vie spirituelle. Dom Columba Marmion, abbé de Maredsous (1858-1923)*, Maredsous, 1929, p. 207-208.

181 De abdij van Maredsous bezit een miniatuur geschonken aan Columba Marmion met de voorstelling van zijn reis in Engeland (fig. 24). Ze komt nochtans niet overeen met de beschrijving in de *Annalen*.

182 Joseph Mercier (1892-1974), doctor in de wijsbegeerte, professor in het Institut Saint-Louis te Brussel, pastoor van Sint-Jozef te Waterloo (1946-1967). Hij werd tot priester gewijd op 24 september 1916. Cf. Mechelen, Aartsbisschoppelijk Archief, *Personalia*, overleden priesters (met dank aan Gerrit Vanden Bosch).

183 Lutgarde Claes. Zie n. 150.

[83] Vers la fin de l'année, le cardinal nous exprima son désir de répandre certaines invocations à la sainte Vierge qu'il avait composées : *Mater Christi, ora pro nobis, Mater Sanctae Ecclesiae, ora pro nobis, Mediatrix humani generis, intercede pro nobis* (fig. 23). Nos artistes composèrent sept types différents, en latin, en français et en flamand. Le temps pressait, on travailla la nuit, et pour Noël, dom Norbert Nieuwland qui faisait des messages entre notre monastère et Malines, put les apporter au cardinal.

[84] Les clichés, portant la signature de S.Ém., étaient encore à l'atelier, lorsqu'eut lieu la fameuse perquisition à Maredsous, le 28 décembre 1916. Tout – épreuves et clichés – avec les pages de la *Pastorale*, fut caché dans une caisse à peser les bestiaux… dans un double fond vissé[184]. On s'attendait à tout instant à voir s'ouvrir la porte de clôture devant « l'Occupant »… Elle ne s'ouvrit pas. Ces clichés de mère Marie-Madeleine furent les derniers exécutés ici, la gravure dut être abandonnée, par manque d'acide nitrique.

Histoire de la Pastorale Patriotisme et Endurance *du cardinal Mercier, de Noël 1914*

[85] Nous en ferons ici le récit à part, avec les renseignements glanés de 1915 à 1919 dans nos *Annales*.

Cette lettre (fig. 25, 27, 28) eut un retentissement mondial au moment où elle parut[185]. Dès l'année suivante, nos artistes eurent l'inspiration d'en faire un exemplaire sur vélin, enluminé, enrichi de nombreuses vignettes : les unes symboliques, inspirées de l'Ancien Testament, dans les lettrines, les autres « historiques » c'est-à-dire des scènes de la guerre d'après les nouvelles qui nous parvenaient, au bas des pages et dans les marges.

La composition en était l'œuvre de mère Agnès, et mère Marie-Madeleine avait la tâche de les « transposer » en gothique du XIV^e^ siècle, ainsi que de calligraphier le texte.

Le *15 août 1915*, les deux premières pages furent offertes à Madame pour son jubilé d'argent de profession, et six pages le *21 novembre* de la même année pour sa fête.

Dès lors, on pensa à en faire la reproduction. Le *26 juin 1919*, Madame écrivit au cardinal que nous allions pouvoir donner suite à ce projet et qu'elle se faisait un plaisir d'offrir à S.Ém. cette édition de luxe, en couleur et or, qui serait vendue au profit de l'Université de Louvain.

Nos artistes composent une « page spécimen » qui doit servir comme essai avant le tirage du manuscrit lui-même – et être ensuite envoyée comme telle pour les souscriptions.

Mais avant cela, nous avons eu la joie de recevoir notre reine Élisabeth[186] et, au cours de sa visite, le *18 avril 1919* (fig. 26), lors de la réunion à l'ouvroir, après le dîner, nous avons pu constater que S.M. s'intéresse aux miniatures.

Nous l'accueillons au chant de *Laudes Hincmari*[187] de circonstance. Le chant fini, la reine demande qu'on lui présente celle qui a écrit et enluminé le texte qui lui a été offert. Sœur Marie-Louise[188] se présente et la reine dit aimablement : « Je le garderai en souvenir ». Le texte était orné d'un Bon pasteur. Puis mère Agnès et Madame montrent à la reine le manuscrit de la *Pastorale* du cardinal et elle s'y intéresse beaucoup. À la miniature qui représente le conseil des ministres (à la déclaration de la guerre) (fig. 27), la reine dit d'un petit air malicieux : « Est-ce que M. Vandervelde est là ? » Mère Agnès lui répond que non, notre ministre socialiste n'étant pas encore en fonction à cette époque. « Je cherchais sa barbe », dit la reine.

Un moment, elle appela le Prince Léopold[189] entré quelques instants auparavant : « Léopold, viens voir ton portrait ! » Il s'agit du duc de Brabant, le plus jeune des soldats belges au front, montant la garde devant la tente où travaille le roi Albert (fig. 28).

[184] Anecdote racontée également dans la lettre de mère Marie-Madeleine, accompagnant la *Messe de mariage* de New York. Voir *« Sister Act »* [n. 3], p. 227.

[185] Pour une mise au point récente sur la lettre pastorale du cardinal Mercier, voir C. DUJARDIN, *De pastorale brief van kardinaal Mercier: een oproep tot vaderlandsliefde en morele weerbaarheid*, dans *Neogotiek in de boekenkast* [n. 3], p. 109-112 ; H. HAAG, *Les origines de la pastorale « Patriotisme et Endurance » du cardinal Mercier*, dans *Revue d'histoire ecclésiastique*, 94, 1999, p. 436-469.

[186] Élisabeth von Wittelsbach (1876-1965), troisième reine de Belgique.

[187] Les « Laudes Hincmari » ou « Laudes regiae » sont une forme particulière d'acclamation, en l'honneur d'une autorité – souverain ou prélat. Voir L. BIEHL, *Das liturgische Gebet für Kaiser und Reich*, Paderborn, 1937 ; B. OPFERMANN, *Die liturgischen Herrscherakklamationen im Sacrum Imperium des Mittelalters*, Weimar, 1933. Pour une mise en perspective, voir E.H. KANTOROWICZ, *Laudes regiae, A Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship*, Berkeley - Los Angeles, 1958.

[188] Marie-Louise Lemaire, l'auteur des présentes *Annales*. Voir n. 1.

[189] Le prince Léopold, futur Léopold III (1901-1983).

[184] Een anekdote die ook vermeld wordt in de brief van zuster Marie-Madeleine, bij de *Huwelijksmis* van New York. Zie *"Sister Act"* [n. 3], p. 227.

[185] Voor een recente studie over de herderlijke brief van kardinaal Mercier, zie C. DUJARDIN, *De pastorale brief van kardinaal Mercier: een oproep tot vaderlandsliefde en morele weerbaarheid*, in *Neogotiek in de boekenkast* [n. 3], p. 109-112; H. HAAG, *Les origines de la pastorale « Patriotisme et Endurance » du cardinal Mercier*, in *Revue d'histoire ecclésiastique*, 94, 1999, p. 436-469.

[186] Elisabeth von Wittelsbach (1876-1965), derde koningin van België.

[187] De « Laudes Hincmari » of « Laudes regiae » zijn een bijzondere vorm van lofbetuiging ter ere van een autoriteit – vorst of prelaat. Zie L. BIEHL, *Das liturgische Gebet für Kaiser und Reich*, Paderborn, 1937; B. OPFERMANN, *Die liturgischen Herrscherakklamationen im Sacrum Imperium des Mittelalters*, Weimar, 1933. Voor een contextualisering, zie E.H. KANTOROWICZ, *Laudes regiae, A Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship*, Berkeley - Los Angeles, 1958.

[188] Marie-Louise Lemaire, auteur van deze *Annalen*. Zie n. 1.

[189] Prins Leopold, de toekomstige koning Leopold III (1901-1983).

KM 5182

25. Marie-Madeleine Kerger et Agnès Desclée, *Saint Michel chasse du ciel les ennemis de Dieu* (miniature principale), *Anvers est évacué. Quarante braves restent à leur poste pour couvrir la retraite. Ils combattent l'arme dans une main, le chapelet dans l'autre. Tous ont la vie sauve* (bas de page), miniature de la lettre pastorale *Patriotisme et Endurance* du cardinal Mercier, Maredret, 1914-1916. - Maredret, Archives de l'abbaye, fol. 4.
Marie-Madeleine Kerger en Agnès Desclée, De Heilige Michaël verjaagt Gods vijanden uit de Hemel *(hoofdminiatuur),* Antwerpen wordt geëvacueerd. Veertig dapperen blijven op post om de aftocht te dekken. Ze vechten met het wapen in de ene hand en de rozenkrans in de andere. Allen worden gespaard *(benedenmarge), miniatuur van de herderlijke brief* Patriotisme et Endurance *van kardinaal Mercier, Maredret, 1914-1916. - Maredret, Abdijarchief, fol. 4.*

(Photographie conservée aux Archives de l'abbaye / *Foto bewaard in het Abdijarchief*)

26. Visite de la reine Élisabeth à Maredret, le 18 avril 1919. À sa gauche, l'abbesse Cécile de Hemptinne, le prince Léopold et le lieutenant Robert Goffinet.
Bezoek van koningin Elisabeth aan Maredret, op 18 april 1919. Links van haar abdis Cécile de Hemptinne, prins Leopold en luitenant Robert Goffinet.

La reine s'intéresse tant à toutes ces scènes que le lieutenant Goffinet[190] fait remarquer une fois ou deux que l'heure avance. La reine monte ensuite pour voir les galeries de l'église et en chemin s'arrête encore un bon moment à l'atelier où mère Marie-Madeleine a exposé toute une collection de miniatures et d'images peintes. Madame invite le prince Léopold à en choisir quelques-unes pour la princesse Marie-José[191].

Le jour de Pâques, *20 avril*, Madame envoie à la reine, qui passe encore cette journée à Maredsous, une lettre avec une très jolie miniature sur vélin.

Dès lors on travailla en vue de la reproduction de cette *Pastorale* historique.

La reproduction en trychominie[192] et or (imitant le relief du manuscrit), format in-4°, fut confiée à la maison Brepols de Turnhout[193], les clichés étant faits chez Malvaux[194]. Il y en eut deux éditions, enlevées avec rapidité par le public. Mais non sans peine pour celles qui en assumèrent le travail ici. Elles furent aidées par une collaboration intelligente et dévouée.

[190] Robert Goffinet (1886-1945). Volontaire de guerre, grièvement blessé dans les tranchées en 1917, il perdit un œil et portait un bandeau qui devint son signe distinctif. Nommé officier d'ordonnance du roi Albert en décembre 1918, il fut détaché à la Maison militaire du roi. Voir *Nouveaux regards sur Léopold I^er^ & Léopold II. Fonds d'archives Goffinet*, sous la dir. de G. JANSSENS et J. STENGERS, Bruxelles, 1997, p. 25-26.

[191] Marie-José de Belgique (1906-2001). Elle recevra une autre image de Maredret à l'occasion de son mariage avec Humbert de Savoie (fig. 43). Voir *infra* [146] et [149].

[192] Il faut probablement lire « trichromie ». Sur ce procédé d'impression en couleur, voir É. LECLERC, *Nouveau manuel de typographie* (*Encyclopédie Roret*), Paris, 1939, p. 651-652.

[193] Sur Brepols, voir R. BAETENS *et al.*, *Brepols, drukkers en uitgevers, 1796-1996*, Turnhout, 1996.

[194] Voir n. 121.

[190] Robert Goffinet (1886-1945). Oorlogsvrijwilliger, ernstig gekwetst in de loopgraven in 1917: hij verloor een oog en droeg een ooglap die zijn onderscheidingsteken is geworden. Benoemd tot ordonnansofficier van koning Albert in december 1918, werd hij gedetacheerd bij het Militair Huis van de koning. Zie *Nieuw licht op Leopold I & Leopold II. Het archief Goffinet*, onder leiding van G. JANSSENS en J. STENGERS, Brussel, 1997, p. 25-26.

[191] Marie-José van België (1906-2001). Zij ontving een andere miniatuur van Maredret naar aanleiding van haar huwelijk met Umberto van Savoye (fig. 43). Zie *infra* [146] en [149].

[192] Waarschijnlijk moet het worden gelezen als « trichromie ». Over dit drukprocédé in kleur, zie É. LECLERC, *Nouveau manuel de typographie* (*Encyclopédie Roret*), Parijs, 1939, p. 651-652.

[193] Over Brepols, zie R. BAETENS *et al.*, *Brepols, drukkers en uitgevers, 1796-1996*, Turnhout, 1996.

[194] Zie n. 121.

X 005571

27. Marie-Madeleine Kerger et Agnès Desclée, *La nuit du 2 août 1914. Le roi réunit le conseil des ministres et les chefs de l'armée; il leur communique l'ultimatum allemand. Un courrier part, emportant la réponse : « Tu ne passeras pas. » - L'appel aux armes,* bas de page de la lettre pastorale *Patriotisme et Endurance* du cardinal Mercier (1914-1916). - Maredret, Archives de l'abbaye, fol. 16 (détail).
Marie-Madeleine Kerger en Agnès Desclée, De nacht van 2 augustus 1914. De koning roept de ministerraad en de legertop bijeen; hij deelt hun het Duitse ultimatum mee. Een koerier vertrekt, met het antwoord: "U zal niet doorkomen." - Oproeping onder de wapens*, benedenmarge van de herderlijke brief* Patriotisme et Endurance *van kardinaal Mercier (1914-1916). - Maredret, Abdijarchief, fol. 16 (detail).*

X 005571

28. Marie-Madeleine Kerger et Agnès Desclée, *Le roi à sa table de travail; le prince Léopold monte la garde,* détail de la lettre pastorale *Patriotisme et Endurance* du cardinal Mercier (1914-1916). - Maredret, Archives de l'abbaye, fol. 32.
Marie-Madeleine Kerger en Agnès Desclée, De koning aan zijn werktafel, prins Leopold houdt de wacht*, detail van de herderlijke brief* Patriotisme et Endurance *van kardinaal Mercier (1914-1916). - Maredret, Abdijarchief, fol. 32.*

Mère Mechtilde de Volder[195] mena l'affaire avec compétence et un zèle remarquables. Sa cousine, M^lle^ Agnès Timmermans, l'aida avec un dévouement éclairé, son beau-frère, M. Firmin Van den Bosch[196], accepta d'écrire la préface. Il vint ici le *18 septembre* pour s'entendre avec nous à ce sujet. Il annonce par ailleurs que M^me^ Haps[197] consent à s'occuper de recueillir les souscriptions, ce qui, dit l'annaliste (mère Mechtilde) « nous délivre d'un fameux souci ».

Le *20 septembre* nous arrive la page spécimen, l'impression achevée : « cela dépasse notre attente ». L'or repoussé, notamment, imite tout à fait l'or en relief des miniatures. Nous sommes pleinement satisfaites et les nombreux visiteurs en cette saison, à qui on a montré cette reproduction, sont unanimes à dire que c'est un succès.

22 septembre. Un administrateur de la Maison Brepols vient chercher le manuscrit et prendre les derniers arrangements pour la publication.

Le *20 octobre*, le manuscrit nous revient de Bruxelles par M. Struif[198], expédié par Agnès Timmermans, afin d'être révisé pour la reproduction, « chose que les artistes avaient oubliée, la distraction étant leur propre ».

Mère Marie-Madeleine revoit toutes les miniatures à la loupe, les corrige, les perfectionne, ajoute les traits oubliés. Mère Agnès et mère Marie-Louise relisent le texte en entier et mettent les points sur les « i ». Pour midi, le *21*, le travail est terminé et le manuscrit emporté de nouveau pour Bruxelles, selon ce qui avait été demandé.

Le *1^er^ novembre* nous arrive la préface de M. Van den Bosch.

Le *4 novembre*, nous recevons de Bruxelles les épreuves des circulaires et bulletins de souscription.

À la date du *26 décembre 1920*, l'annaliste note : « En ces derniers jours de l'année : parution de notre *Lettre pastorale* du cardinal Mercier illustrée. La chose a vraiment de la mine et se présente bien ! Tant de labeurs vont enfin être récompensés ! » (mère Agnès).

1921. Les *Annales* sont pleines des nouvelles de la *Pastorale*. Nous copions :

9 janvier. Nous envoyons des exemplaires de la *Lettre pastorale illustrée* à différentes personnes, entre autres aux monastères de notre ordre auxquels nous sommes heureuses de donner ce témoignage d'union fraternelle. M^me^ l'abbesse écrit de jolies dédicaces pleines de délicatesse, en tête des volumes.

13 janvier. M^me^ Haps et M^lle^ A. Timmermans remettent aujourd'hui à S.Ém. l'exemplaire numéro un de la *Pastorale*, magnifiquement relié en maroquin rouge.

15 janvier. Une lettre enthousiaste de M^lle^ Timmermans nous dit l'inoubliable après-midi qu'elles ont passée à Malines. S.Ém. les a comblées d'amabilités avec cette courtoisie toute princière qui le caractérise.

20 janvier. De notre côté, nous recevons une lettre du cardinal nous disant sa satisfaction et nous promettant de célébrer la Sainte Messe demain, fête de sainte Agnès, à nos intentions.

De tous les monastères nous arrivent des lettres de remerciement pleines d'affection, de gratitude et d'admiration à l'occasion de notre envoi de la *Pastorale* : Wisques[199], les deux monastères de Solesmes[200], East-Bergholt[201], Saint-André[202], Dourgnes[203], Kergonan[204], Maredsous.

195 Voir n. 20.

196 Firmin Van den Bosch (1864-1949). Magistrat, critique et écrivain catholique. Membre de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises (1936).

197 Il s'agit probablement de Marie Haps (1879-1939), fondatrice, au lendemain de la Première Guerre mondiale, de l'École supérieure de Jeunes Filles à Bruxelles (Institut Marie Haps), qui visait à donner une large formation intellectuelle aux femmes catholiques. L'initiative avait été encouragée par le cardinal Mercier. Voir L. COURTOIS, art. *Haps, Marie, Julie, née Frauenberg*, dans *Nouvelle biographie nationale*, 2, Bruxelles, 1990, p. 215-217 ; SIMON, art. *Mercier* [n. 35], col. 592 ; art. *Frauenberg Marie, Julie (1879-1939), épouse Haps*, dans *Dictionnaire des femmes belges, XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Bruxelles, 2006, p. 254-256.

198 L'identité exacte de cet intermédiaire n'a pu être établie. Il ne s'agissait en tout cas pas d'un employé de Brepols (avec mes remerciements à Christophe Lebbe, archiviste chez Brepols).

199 Saint-Paul de Wisques (Pas-de-Calais) (congrégation de Solesmes).

200 Saint-Pierre et Sainte-Cécile de Solesmes, alors réfugiés en Angleterre.

201 Saint Mary's Abbey (Suffolk). Ida de Brouwer, l'une des fondatrices de Maredret, y avait fait son noviciat.

202 Saint-André de Zevenkerken, abbaye restaurée en 1898 par dom Gérard van Caloen, moine de Maredsous.

203 Sainte-Scholastique de Dourgnes (Tarn), fondée en 1890.

204 Saint-Michel de Kergonan à Plouharnel, dans le Morbihan (congrégation de Solesmes), fondé en 1898, érigé en abbaye en 1905.

195 Zie n. 20.

196 Firmin Van den Bosch (1864-1949). Magistraat, criticus en katholiek schrijver. Lid van de Académie royale de Langue et de Littérature françaises (1936).

197 Waarschijnlijk gaat het om Marie Haps (1879-1939), stichteres van de École supérieure de Jeunes Filles te Brussel (Institut Marie Haps) op de vooravond van de Eerste Wereldoorlog, die een brede intellectuele vorming beoogde voor de katholieke vrouw. Het initiatief werd aangemoedigd door kardinaal Mercier. Zie L. COURTOIS, art. *Haps, Marie, Julie, née Frauenberg*, in *Nouvelle biographie nationale*, 2, Brussel, 1990, p. 215-217; SIMON, art. *Mercier* [n. 35], kol. 592; art. *Frauenberg Marie, Julie (1879-1939), épouse Haps*, in *Dictionnaire des femmes belges, XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Brussel, 2006, p. 254-256.

198 De identiteit van deze tussenpersoon kon niet worden getraceerd. Het ging alleszins niet om een werknemer van Brepols (met dank aan Christophe Lebbe, archivaris bij Brepols).

199 Saint-Paul de Wisques (Pas-de-Calais) (congregatie van Solesmes).

200 Saint-Pierre en Sainte-Cécile van Solesmes, toen gevlucht naar Engeland.

201 Saint Mary's Abbey (Suffolk). Ida de Brouwer, een van de stichteressen van Maredret, had er haar noviciaat gedaan.

202 Sint-Andriesabdij van Zevenkerken, een abdij gerestaureerd in 1898 door dom Gérard van Caloen, monnik van Maredsous.

203 Sainte-Scholastique van Dourgnes (Tarn), gesticht in 1890.

204 Saint-Michel de Kergonan te Plouharnel, in de Morbihan (congregatie van Solesmes), gesticht in 1898, opgericht als abdij in 1905.

19 février. Nous recevons communication de la liste des personnes auxquelles le cardinal désire adresser les dix exemplaires de la *Pastorale* que le comité lui a offerts. En tête se trouvent le roi et la reine, puis le maréchal Foch[205], M. Poincaré[206].

12 mars. M. Kenyon[207] – dont nous parlerons plus loin – écrit dans le *Times* un article annonçant la parution de notre *Lettre pastorale illustrée*. Il nous l'envoie en communication et nous pouvons apprécier une fois de plus son dévouement à notre atelier et la délicatesse de ses sentiments.

9 avril. S.Ém. le cardinal Mercier, qui nous a déjà témoigné sa reconnaissance en nous offrant ses *Œuvres*[208], veut nous assurer une bien grande joie en nous annonçant qu'il accepte la proposition que lui a adressée M^me^ l'abbesse de venir conférer le sacrement de l'ordre au père Grégoire Coussement[209], le 24 juin dans notre église.

Le *1^er^ juillet*, Madame nous lit une lettre du cardinal et celle qu'il a reçue de la reine Élisabeth le remerciant après avoir reçu la *Lettre pastorale illustrée*.

22 juillet. Le cardinal demande six exemplaires de la *Pastorale* à l'intention de hautes personnalités américaines arrivées pour la pose de la première pierre de la bibliothèque de Louvain[210].

Mère Mechtilde, l'ouvrière infatigable de la propagande de la *Pastorale* reçoit la visite de M^me^ Edmond Carton de Wiart[211] et de Mrs Bayard Henry de Philadelphie[212].

1922. 14 février. Visite originale : un reporter photographe, amené par la célébrité de… la *Pastorale*, voudrait des photos de nos miniatures et surtout « photographier ces dames peignant dans leur atelier. « C'est trop drôle », ajoute l'annaliste (mère Mechtilde). Il travaille uniquement pour les illustrés catholiques, se présente très convenablement. Madame l'autorise à photographier quelques pages de la *Pastorale* et à prendre des vues du monastère à l'extérieur. Il part très satisfait…

15 octobre. Le cardinal venu à Maredsous célébrer le cinquantenaire de la fondation est venu faire une courte visite à notre abbaye. Madame a eu le plaisir de lui remettre un chèque de 5 000 F : le premier résultat de la vente de la *Pastorale*, depuis que tous les frais sont couverts.

Le cardinal a été agréablement surpris et n'a pas caché sa joie à Madame de la réussite d'une œuvre dont beaucoup avaient douté. En remerciant Madame, le cardinal a insisté pour que le prochain chèque soit pour Maredret, disant que l'on se partagerait les résultats par moitié.

La communauté n'a vu le cardinal que quelques instants à la porte de clôture, mais S.Ém. a su en profiter pour dire encore un mot aimable au sujet de nos miniatures.

21 octobre. Visite d'Agnès Timmermans pour revoir les comptes de la *Pastorale* dont elle s'est occupée. D'ici peu de temps, elle nous renverra définitivement les comptes qui désormais seront tenus ici.

La *Pastorale* entre en effet dans une phase nouvelle : l'éditeur étant rentré dans ses frais, nous travaillons désormais plus exclusivement pour le cardinal.

Le *18 juin 1923*, un groupe de dames belges nous demande un exemplaire de la *Pastorale* pour l'offrir comme cadeau de noces à la princesse Geneviève d'Orléans, fille du duc de Vendôme[213]. Le mariage a lieu le *3 juillet* et nous faisons diligence pour obtenir que cet exemplaire soit autographié par le cardinal.

205 Ferdinand Foch (1851-1929), maréchal de France, président du Conseil supérieur de la Guerre (1919). Grand admirateur de l'action du cardinal Mercier pendant la guerre.

206 Raymond Poincaré (1860-1934), président de la Troisième République (1913-1920). Conféra la Croix de guerre au cardinal Mercier ; il était également présent, avec ce dernier, à la pose de la première pierre de la Bibliothèque de Louvain, le 23 juillet 1921. Voir *infra* [106].

207 Voir *infra* [91] et suiv.

208 Il s'agit probablement des *Œuvres pastorales*, publiées chez Dewit à Bruxelles, dont quatre tomes étaient parus en 1921.

209 Dom Grégoire Coussement (1895-1957), moine de Saint-André à Zevenkerken.

210 Elle eut lieu le 28 juillet. Voir *infra* [106].

211 Louise de Moreau de Bioulx (1883-1970). Elle fut dame d'honneur de la reine Élisabeth et administratrice de la Chapelle musicale Reine Élisabeth (*État présent* [n. 24], 1986, 1, p. 92).

212 Présidente du Belgian Relief Committee of Pennsylvania, Germantown, Philadelphie. Voir *Le cardinal Mercier* [n. 35], p. 306.

213 Geneviève d'Orléans (1901-1983). Fille d'Emmanuel d'Orléans, duc de Vendôme et d'Alençon, épouse à Neuilly en 1923 Antoine, marquis de Chaponay-Morance. Elle était la nièce du roi Albert.

205 Ferdinand Foch (1851-1929), maarschalk van Frankrijk, voorzitter van de Conseil supérieur de la Guerre (1919). Grote bewonderaar van de actie van kardinaal Mercier tijdens de oorlog.

206 Raymond Poincaré (1860-1934), president van de Derde Republiek (1913-1920). Verleende het Oorlogskruis aan kardinaal Mercier; hij was eveneens aanwezig, in het gezelschap van de kardinaal, bij de eerste steenlegging van de Bibliotheek van Leuven op 23 juli 1921. Zie *infra* [106].

207 Zie *infra* [91] en volgende.

208 Waarschijnlijk gaat het om de *Œuvres pastorales*, uitgegeven bij Dewit te Brussel, waarvan er vier volumes verschenen waren in 1921.

209 Dom Grégoire Coussement (1895-1957), monnik van Sint-Andries te Zevenkerken.

210 Zij vond plaats op 28 juli. Zie *infra* [106].

211 Louise de Moreau de Bioulx (1883-1970). Zij was eredame bij koningin Elisabeth en bestuurster van de Muziekkapel Koningin Elisabeth (*État présent* [n. 24], 1986, 1, p. 92).

212 Voorzitster van de Belgian Relief Committee of Pennsylvania, Germantown, Philadelphie. Zie *Le cardinal Mercier* [n. 35], p. 306.

213 Geneviève d'Orléans (1901-1983). Dochter van Emmanuel d'Orléans, hertog van Vendôme en Alençon, gehuwd te Neuilly in 1923 met Antoine, markies van Chaponay-Morance. Zij was de nicht van koning Albert.

M 213963

29a. *Vierge, dite Notre-Dame de Grâce et les Âmes du Purgatoire*, vers 1910. - Berzée, église Sainte-Marguerite.
Maria met de naam Onze-Lieve-Vrouw van Genade en de Zielen van het Vagevuur, *omstreeks 1910. - Berzée, kerk Sainte-Marguerite*.

(© D. Vanwijnsberghe)

29b. Mère Lutgarde Claes, *Vierge de Berzée*, Maredret, 1930. - Maredret, chapelle Notre-Dame de Grâce.
Zuster Lutgarde Claes, O.-L.-Vrouw van Berzée*, Maredret, 1930. - Maredret, kapel van Onze-Lieve-Vrouw van Genade*.

(© D. Vanwijnsberghe)

29c. *Vierge de Berzée*, image pieuse IMALIT n° 437, après 1930.
O.-L.-Vrouw van Berzée, *devotieprentje IMALIT nr. 437, na 1930*.

Le *9 juillet*. Lettre du cardinal la [Madame] remerciant pour le nouveau chèque de 5 000 F reçu sur la souscription de la *Pastorale*. S.Ém. ajoute qu'il est entendu que la prochaine somme de 5 000 F sera pour Maredret. Madame décide que ce don du cardinal sera versé à la banque pour notre futur ciborium.

4 mai 1924. Une lettre de S.Ém. le cardinal remercie Madame du chèque de 2 500 F qu'elle vient de lui adresser. Nouveau fruit de la publication de la *Lettre pastorale*.

Mère Mechtilde a, grâce à Dieu, put mener cette grosse entreprise à bonne fin. Les 1 250 exemplaires sont presque tous placés. Depuis le mois de décembre, elle et mère Lucie de Montpellier ont fait une nouvelle et large propagande en vue du jubilé sacerdotal du cardinal. Leurs efforts ont été merveilleusement bénis. Ce succès dépasse nos espérances de loin, mais il faut ajouter que nos sœurs se sont dépensées sans mesurer leurs peines (*Annales* par mère Agnès).

Enfin, le *21 juin 1925*, lettre du cardinal remerciant pour la somme qu'il vient de recevoir (10 000 F), dernier versement sur la *Pastorale*, auquel il ne s'attendait plus. Ce fut une vraie surprise. En retour, un beau geste du cardinal : « en souvenir reconnaissant », il nous offre, à toutes, le nouveau bréviaire, que Madame nous remet le *15 juillet 1925*.

1917

[86] L'imagerie imprimée prenant de plus en plus de développement, toute une organisation se fait. À partir de cette année, on s'adresse à des imprimeurs spécialisés pour la reproduction des images, d'abord en noir ou bistre, puis en couleur.

Dès lors, notre Imagerie prit son envol, on peut dire dans le monde entier, surtout après la guerre. Ce fut grâce à toutes les bontés de la divine Providence, notre gagne-pain principal. M^me^ Cécile en eut un jour l'intuition devant une image du Sacré-Cœur, demandée par le cardinal Mercier. Elle eut comme la perception d'une parole : « C'est de moi que vous vivrez ».

On se partagea le travail, il y eut deux équipes distinctes, mais collaborant étroitement.

La vente des images, qui comportait commandes, formation des « planches », propagande, correspondance, expédition des image, etc., devint « Imalit Maredret[214] » confiée d'abord à mère Pauline de Hemptinne[215], puis à mère Placida Cousebant[216] avec toute une équipe d'aides, dont mère Christiane Vander Jeught[217], d'un dévouement inlassable. Et mère Marie-Cécile Smeets[218] dont la petite écriture ronde effectua des centaines et des centaines d'adresses.

Le local fut d'abord la cellule de mère Pauline avec un meuble à tiroirs, puis une, deux, trois cellules du rez-de-chaussée, puis la grande salle qui avait servi d'ouvroir jusqu'à la construction de la quatrième aile (1936).

Les *Annales* en ont été fidèlement tenues par mère Christiane et ses successeurs, on peut y voir tout ce qui concerne notre Imagerie.

[87] D'autre part, il y eut plusieurs ateliers pour la composition des images et travaux de peinture :

1) Saint-Luc tenu par mère Agnès Desclée qui, outre les types d'images, assurait les travaux « d'art » pour la maison : cierge pascal, cierge du 2 février pour Madame[219], chartes et images de profession, œufs de Pâques (teinture et peinture)[220], etc. Elle fut aidée par plusieurs jeunes « artistes » : mère Gaudentia Lamal[221], mère Marie-Louise-Lemaire, et d'autres.
2) L'atelier de mère Lutgarde Claes[222], qui outre la peinture des images et la composition de nombreux types, faisait la peinture à l'huile, entre autres les innombrables tableaux de Notre-Dame de Grâce – reproduction de celui de Berzée[223] (fig. 29a).

214 Sur Imalit, voir n. 6.
215 Pauline (née Marthe) de Hemptinne (1890-1978). Profession en 1911. Elle était la nièce de mère Cécile.
216 Placida Cousebant (1883-1978). Profession en 1911.
217 Voir n. 7.
218 Marie-Cécile Smeets (1878-1969). Profession en 1915.
219 Il s'agit du cierge décoré porté en procession solennelle à la fête de la chandeleur.
220 L'Atelier réalisait des œufs de Pâques peints (des boîtes de couleurs existent encore).
221 Gaudentia Lamal (1893-1978). Profession en 1915.
222 Voir n. 150.
223 Cette peinture, réputée miraculeuse, est une interprétation très libre de la « Madonna mit dem geneigten Haupt » vénérée au couvent des carmélites de Vienne-Döbling. Elle fut introduite en Belgique par le biais d'une copie conservée chez les carmes de Soignies. Concédée en 1910 à l'église de Berzée, l'image devint le centre d'un important pèlerinage. En 1930, Mère Lutgarde Claes en réalisa une nouvelle réplique (fig. 29b) pour laquelle fut construite une chapelle au village (voir *infra* [158]). Le succès aidant, les sœurs produisirent de nombreuses autres copies de cette peinture, qui sera aussi diffusée sous forme d'images pieuses (fig. 29c). Voir O. SCHNEIDER, *Das gekrönte Bildnis unseren lieben Frau mit dem geneigten*

214 Over Imalit, zie n. 6.
215 Pauline (geboren Marthe) de Hemptinne (1890-1978). Professie in 1911. Zij was de nicht van moeder Cécile.
216 Placida Cousebant (1883-1978). Professie in 1911.
217 Zie n. 7.
218 Marie-Cécile Smeets (1878-1969). Professie in 1915.
219 Het gaat om de versierde kaars die werd gedragen tijdens de plechtige processie op het feest van Maria Lichtmis.
220 Het Atelier vervaardigde geschilderde paaseieren (kleurdoosjes zijn nog bewaard).
221 Gaudentia Lamal (1893-1978). Professie in 1915.
222 Zie n. 150.
223 Dit miraculeuze schilderij is een zeer vrije interpretatie van de « Madonna mit dem geneigten Haupt » vereerd in het carmelietenklooster van Wenen-Döbling. Het werd in België bekend via een kopie bewaard bij de carmelieten van Soignies. Door de schenking ervan in 1910 aan de kerk van Berzée, werd het werk het middelpunt van een belangrijke bedevaart. In 1930 vervaardigde zuster Lutgarde Claes een nieuwe repliek (fig. 29b) waarvoor een kapel werd gebouwd in het dorp (zie *infra* [158]). Dank zij het succes, produceerden de zusters talrijke andere kopieën van dit schilderij, die ook werden verspreid in de vorm van devotieprenten (fig. 29c). Zie O. SCHNEIDER, *Das gekrönte Bildnis unseren lieben Frau mit dem geneigten*

3) Pour la peinture des images, une nombreuse équipe travaillait tous les jours à l'ouvroir (entre la messe conventuelle de 9 h et le dîner de 12 h). En tête, pendant plusieurs années, M^me^ Cécile dont la spécialité fut de mettre l'or sur les images, et mère Aldegonde Senocq[224] qui se chargeait de faire briller cet or. Plusieurs petites tables furent mises à l'ouvroir où tous les talents pouvaient s'exercer. Mère Pia Genart[225] fut tout un temps chargée de recevoir les commandes à « Imalit » et de distribuer la besogne à celles qui devaient peindre les images.
4) L'atelier de la Sainte-Trinité où travaillait mère Marie-Madeleine. À partir de *1922*, sœur Marie-Louise y travailla régulièrement le matin (ouvroir), s'initiant à l'art de la miniature, puis prit la relève lorsque mère Marie-Madeleine dut l'abandonner petit à petit. C'est de ce seul dernier atelier que les présentes *Annales* parleront désormais – répondant à un désir exprimé par la mère abbesse Pia Genart (en 1974). Il reprendra le nom de Saint-Luc après la mort de mère Agnès.

Une « annexe » de l'atelier d'enluminures fut, pendant quelques années, le « scriptorium » où travaillèrent mère Candida Prüm[226] et quelques jeunes moniales : mère Francisca Watelet[227], mère Véronique Sturm[228], (mère Josepha Glibert[229] ?). Elles exécutèrent plusieurs livres de chœur pour Maredsous et pour notre sacristie et pour l'une ou l'autre commande. Ces travaux seront signalés au cours des années suivantes selon les renseignements conservés dans nos *Annales* ou les papiers de l'atelier.

[88] Dans les *Annales* de l'Imagerie (*juin 1934*) il y a une feuille tapée à la machine, donnant les renseignements de mère Marie-Madeleine Kerger sur tous les types d'images (imprimées) inspirées des manuscrits, « concernant leur style autant que possible ».

1918

[89] *3 avril*. Mère Marie-Madeleine achève une image du Sacré-Cœur (fig. 30a) qui a reçu du cardinal les plus consolants encouragements. S.Ém. envoie une petite dédicace avec sa signature pour être imprimée au bas de l'image. Le cardinal désire qu'elle soit éditée pour le mois de juin en plusieurs formats (fig. 30b).

[90] De son côté, mère Agnès a exécuté un Sacré-Cœur dans le style de Beuron avec le texte *Adveniat regnum tuum*. M. Étienne Desclée[230] va le faire éditer aussi pour le mois de juin.

1919 et suivantes : sir Fréderic Kenyon

[91] Cette année marque le début des rapports entre notre atelier de miniatures et le directeur et premier bibliothécaire du British Museum, sir Frederic Kenyon[231]. Nous réunirons ici tout ce que nous en disent nos *Annales* et les notes de mère Marie-Madeleine.

Haupte. Dreihundert Jahre Gnadenquell in Österreich, Vienne, 1955 (en particulier, p. 20) ; *Notice sur le culte de Notre-Dame de Grâce de Berzée. Confrérie, neuvaine et prières*, Bruxelles, 1947 [12^e^ édition] (publication que m'a généreusement procurée M. Yves Van Cranenbroeck).

224 Aldegonde Senocq (1865-1947). Profession en 1898.

225 Pia Genart (1917). Profession le 8 septembre 1940. Elle fut la troisième abbesse de Maredret (1967-1985).

226 Candida (née Marie) Prüm (1888-1968). Profession en 1912. Elle était la fille d'Émile Prüm, bourgmestre de Clervaux, qui joua un rôle déterminant dans la fondation de l'abbaye bénédictine de Clervaux, dans le Grand-Duché de Luxembourg (avec mes remerciements à Jean Prüm et à Alex Longini pour les renseignements qu'ils ont eu la gentillesse de me communiquer sur la famille Prüm).

227 Francisca Watelet (1906-1951). Profession en 1928.

228 Véronique Sturm (1905-1964). Profession en 1928.

229 Josepha (et plus tard Gabriel-Marie) Glibert (1914-1982). Profession en 1937.

230 Voir n. 53. Étienne Desclée était administrateur-gérant de la société Saint-Augustin Desclée de Brouwer, imprimeurs éditeurs, président administateur de la maison d'édition Desclée de Brouwer à Paris et de l'Édition universelle à Bruxelles.

231 Frederic George Kenyon (1863-1952), spécialiste de la papyrologie et des études bibliques, fit carrière au British Museum, dont il fut le directeur de 1909 à 1930. Voir H.I. BELL, *Sir Frederic George Kenyon 1863-1952*, dans *Proceedings of the British Academy*, 1952, p. 269-294. Sur l'aide qu'apporta Kenyon aux sœurs de Maredret, voir mon article : *« Sister Act »* [n. 3]. Je prépare une étude sur la correspondance de Frederic Kenyon avec Maredret, qui vient d'être retrouvée aux Archives de l'abbaye.

Haupte. Dreihundert Jahre Gnadenquell in Österreich, Vienne, 1955 (in het bijzonder, p. 20); *Notice sur le culte de Notre-Dame de Grâce de Berzée. Confrérie, neuvaine et prières*, Brussel, 1947 [12^de^ editie] (publicatie die mij welwillend ter beschikking werd gesteld door M. Yves Van Cranenbroeck).

224 Aldegonde Senocq (1865-1947). Professie in 1898.

225 Pia Genart (1917). Professie op 8 september 1940. Zij werd de derde abdis van Maredret (1967-1985).

226 Candida (geboren Marie) Prüm (1888-1968). Professie in 1912. Zij was de dochter van Émile Prüm, burgemeester van Clervaux, die een beslissende rol heeft gespeeld in de stichting van de benedictijnerabdij van Clervaux, in het Groot-Hertogdom Luxemburg (met dank aan Jean Prüm en Alex Longini voor de inlichtingen die zij zo vriendelijk waren mij mede te delen over de familie Prüm).

227 Francisca Watelet (1906-1951). Professie in 1928.

228 Véronique Sturm (1905-1964). Professie in 1928.

229 Josepha (en later Gabriel-Marie) Glibert (1914-1982). Professie in 1937.

230 Zie n. 53. Étienne Desclée was verantwoordelijk directeur van het vennootschap Saint-Augustin Desclée de Brouwer, drukkers-uitgevers, voorzitter-bestuurder van de uitgeverij Desclée de Brouwer te Parijs en de Édition universelle te Brussel.

231 Frederic George Kenyon (1863-1952), specialist in de papyrologie en bijbelse studies, maakte carrière in het British Museum, waar hij directeur was van 1909 tot 1930. Zie H.I. BELL, *Sir Frederic George Kenyon 1863-1952*, in *Proceedings of the British Academy*, 1952, p. 269-294. Over de hulp die Kenyon verleende aan de zusters van Maredret, zie mijn artikel: *"Sister Act"* [n. 3]. Ik bereid een studie voor over de correspondentie van Frederic Kenyon met Maredret, die onlangs teruggevonden werd in het Archief van de abdij.

X 005643

30a. Marie-Madeleine Kerger, *Sacré-Cœur*, avec dédicace du cardinal Mercier, 1918. - Maredret, Archives de l'Imagerie. *Marie-Madeleine Kerger,* Heilig Hart*, met opdracht van kardinaal Mercier, 1918. - Maredret, Archief van de* Imagerie.

(© D. Vanwijnsberghe)

30b. *Sacré-Cœur*, image pieuse IMALIT, Maredret, avant 1923. Heilig Hart*, devotieprentje IMALIT, Maredret, vóór 1923*.

Cela commence ainsi : Nous avions en [*vacuit*] une postulante anglaise qui, vu son âge et les difficultés d'adaptation en pays étranger, était retournée dans son pays, mais avec qui nous étions restées en excellents termes. Mère Marie-Madeleine eut l'idée, en cette *année 1919*, de lui écrire pour lui demander de nous faire parvenir des cartes postales éditées par le British Museum, reproduisant d'anciens manuscrits. La lettre donnait en outre quelques récits de nos aventures de guerre et de notre vie pendant l'occupation allemande. Miss Clemson[232] s'y intéressa tellement qu'elle alla raconter cela au surveillant de la salle des manuscrits du British Museum. Celui-ci, ému, lui conseilla de faire ce récit au directeur. Celui-ci, ému à son tour, apprenant nos désirs d'avoir ces modèles, dit qu'il plaiderait notre cause à la prochaine réunion des administrateurs, pour nous faire envoyer les publications artistiques du British Museum. Les administrateurs chargèrent M. Kenyon de nous faire un envoi. Et c'est ainsi que nous arrivait, ce *26 mars*, une lettre de sir Kenyon nous annonçant l'envoi de trois livres de reproductions de manuscrits « en témoignage d'intérêt et de sympathie pour votre abbaye ». L'avenir nous prouvera que ceci était autre chose qu'une formule de politesse. La lettre disait aussi que ces reproductions devaient nous montrer la supériorité des artistes anglais sur les Allemands de la même époque[233].

[232] N'a pu être identifiée. Elle resta en contact avec les Kenyon, au moins jusqu'en 1927, ainsi que l'atteste la correspondance du savant anglais avec Maredret.

[233] « [The trustees] […] are glad that examples of the fine early English work, in which there is much more of originality and of beauty than in the contemporary German styles, should be made known in Belgium » (lettre de F.G. Kenyon à Cécile de Hemptinne, 20 mars 1919). C'est le style de Beuron, et non pas l'art allemand ancien, qui est visé ici.

[232] Kon niet worden geïdentificeerd. Zij bleef in contact met de Kenyons, ten minste tot in 1927, zoals blijkt uit de correspondentie van de Engelse geleerde met Maredret.

[233] « [The trustees] […] are glad that examples of the fine early English work, in which there is much more of originality and of beauty than in the contemporary German styles, should be made known in Belgium » (brief van F.G. Kenyon aan Cécile de Hemptinne, 20 maart 1919). Het is de stijl van Beuron en niet de oude Duitse kunst die hier wordt bedoeld.

[92] Nous pourrons le constater le *23 avril*, jour où nous arrive ce cadeau du British Museum : magnifique acquisition pour notre atelier : le *Queen Mary's Psalter* (Psautier de la Reine Marie) de l'école anglaise du XIV^e^ siècle, qui produisit les plus beaux manuscrits, le summum de l'art d'après les connaisseurs[234]. C'est une mine quasi inépuisable de modèles tant de l'Ancien que du Nouveau Testament, où mère Marie-Madeleine puisera ses plus belles miniatures.
[93] Puis cinq albums de planches, de toutes les écoles : *Schools of Illumination*[235] sont aussi précieuses, surtout par ses pages en couleur qui permettent d'avoir les coloris à adapter aux autres planches.
[94] Nos artistes se mettent tout de suite à faire une très belle miniature pour l'offrir au directeur du British Museum et lui exprimer notre reconnaissance. C'est la reproduction d'une page de la *Pastorale*, le passage où il est dit que l'Angleterre a fait son devoir[236]. Le texte portera la signature du cardinal et au verso une petite dédicace de Madame.

Et c'est le premier anneau d'une chaîne, un échange qui se prolongera jusqu'en [1935][237] : arrivée de reproductions de manuscrits édités par le British Museum, remerciements sous forme de miniatures particulièrement étudiées et soignées[238].
[95] Chaque année, nous recevrons une « Christmas card » éditée par le British Museum – de dimensions respectables – portant des vœux écrits par sir Kenyon – autant de précieux modèles pour nos miniatures.
[96] Et le *25 mai 1920*, nos *Annales* signalent : Visite de M. Kenyon, directeur du British Museum, qui s'intéresse depuis plusieurs mois à nos travaux d'enluminure. Profitant d'un voyage en Belgique, il veut visiter notre monastère et notre « école de miniatures ». M^me^ Leclercq, mère de sœur Bénédicte[239], a la bonté de l'amener dans son auto. Mrs Kenyon accompagne son mari. Celui-ci se montre des plus encourageant pour nos artistes. À 4 heures, M^me^ l'abbesse offre un « thé » à nos visiteurs, et avant le départ, Mrs Kenyon reçoit une très jolie miniature qui la ravit. Elle ne peut que répéter que c'est « so sweet ». Ils nous quittent enchantés de leur visite – et nous le sommes autant, on devine la joie et l'encouragement reçus par mère Marie-Madeleine !

De fil en aiguille, la bonne Providence nous envoie de nouvelles « bénédictions » :
[97] Le *30 septembre* de cette même année 1920, les *Annales* nous disent : « Grâce à l'intermédiaire de M. Kenyon, Miss Greene, bibliothécaire du célèbre milliardaire américain Pierpont Morgan[240], nous fait gracieusement cadeau du catalogue de sa bibliothèque pour les manuscrits. C'est un splendide volume en maroquin rouge d'une valeur inestimable[241] ».
[98] Et le *30 octobre* : « Une lettre de M. Kenyon nous annonce qu'il a reçu la visite de M. Pierpont Morgan. Il lui a montré le petit livre de mariage écrit et enluminé sur vélin par nos artistes il y a quelques années ([*vacuit*])[242] et qui cherchait encore son amateur. Le célèbre américain s'est déclaré désireux d'acquérir le manuscrit pour sa bibliothèque »[243].

234 *Queen Mary's Psalter. Miniatures and Drawings by an English Artist of the 14th Century Reproduced from Royal MS. 2 B. VII in the British Museum*, introduction de G. WARNER, 4 vol., Londres, 1912. Ce fac-similé constituera une source d'inspiration capitale pour l'Atelier de Maredret. Voir par exemple la fig. 46.

235 *Schools of Illumination: Reproductions from Manuscripts in the British Museum*, 6 t., Londres, 1914-1930.

236 Contrairement à ce que j'avais avancé (*« Sister Act »* [n. 3], p. 218, n. 14), il ne s'agit pas de la page de la British Library (Add. MS 40082), offerte par Cécile de Hemptinne, abbesse de Maredret « aux Trustees du British Museum, en témoignage de vive et sincère reconnaissance », mais d'un cadeau personnel des sœurs à leur bienfaiteur.

237 La dernière lettre conservée de F.G. Kenyon à mère Marie-Madeleine Kerger est datée du 18 mai 1935.

238 Voir l'édition de la correspondance de Frederic Kenyon avec Maredret (en préparation).

239 Bénédicte Leclercq (1897-1956). Profession en 1922.

240 Sur Belle da Costa Greene et John Pierpont Morgan, voir mon étude *« Sister Act »* [n. 3], p. 221 et suiv.

241 M.R. JAMES, *Catalogue of Manuscripts and Early Printed Books from the Libraries of William Morris, Richard Bennett, Bertram Fourth Earl of Ashburnham, and Other Sources, Now Forming Portion of the Library of J. Pierpont Morgan. Manuscripts*, Londres, 1906. L'exemplaire n^o^ 19 est toujours conservé à Maredret.

242 Il fut achevé en mai 1915. Voir *supra* [75].

243 Il l'achètera en octobre 1920.

234 *Queen Mary's Psalter. Miniatures and Drawings by an English Artist of the 14th Century Reproduced from Royal MS. 2 B. VII in the British Museum*, inleiding door G. WARNER, 4 vol., Londen, 1912. Deze facsimilé was een van de belangrijkste inspiratiebronnen voor het Atelier van Maredret. Zie bijvoorbeeld fig. 46.

235 *Schools of Illumination: Reproductions from Manuscripts in the British Museum*, 6 dln., Londen, 1914-1930.

236 In tegenstelling tot wat ik eerder heb beweerd (*"Sister Act"* [n. 3], p. 218, n. 14), gaat het niet om het blad van de British Library (Add. MS 40082), geschonken door Cécile de Hemptinne, abdis van Maredret « aux Trustees du British Museum, en témoignage de vive et sincère reconnaissance », maar om een persoonlijk geschenk van de zusters aan hun weldoener.

237 De laatste brief die bewaard werd van F.G. Kenyon aan zuster Marie-Madeleine Kerger is gedateerd op 18 mei 1935.

238 Zie de uitgave van de correspondentie van Frederic Kenyon met Maredret (in voorbereiding).

239 Bénédicte Leclercq (1897-1956). Professie in 1922.

240 Over Belle da Costa Greene en John Pierpont Morgan, zie mijn studie *"Sister Act"* [n. 3], p. 221 en volgende.

241 M.R. JAMES, *Catalogue of Manuscripts and Early Printed Books from the Libraries of William Morris, Richard Bennett, Bertram Fourth Earl of Ashburnham, and Other Sources, Now Forming Portion of the Library of J. Pierpont Morgan. Manuscripts*, Londen, 1906. Het exemplaar nr. 19 wordt nog steeds bewaard te Maredret.

242 Het werd voltooid in mei 1915. Zie *supra* [75].

243 Hij kocht het in oktober 1920.

[99] Voici la liste des dons de sir F. Kenyon telle que l'a écrite mère Marie-Madeleine (carnet des bienfaiteurs de l'atelier) :

– *Queen Mary's Psalter* ;
– *Reproductions from Illuminated Manucripts* (3 volumes) ;
– *Illuminated Manuscripts of the British Museum* (en couleur) (1 volume) ;
– *Schools of Illumination* (5 volumes) ;
– Grands fac-similés de manuscrits, annotés par sir Kenyon ;
– *Writing and Illuminating and Lettering* ;
– Collection de cartes postales, reproductions de manuscrits du British Museum ;
– *The Lindisfarne Gospels* (il en a pressé la publication à notre demande) ;
– Planches coloriées (Noël).

Mère Marie-Madeleine ajoute :

– Critiques – renseignements, conseils ;
– Articles sur la *Pastorale* dans le *Times* ;
– Mis en rapport avec M. Pierpont Morgan, Miss Greene et M. Wace[244].

1919

Nous reprenons les *Annales* de l'atelier au fil des ans.

[100] *25 avril*. Après la visite de la reine Élisabeth, dont il a été question en parlant de la *Pastorale*, nous recevons une lettre du château de Ciergnon portant le cachet royal : c'est la comtesse de Caraman-Chimay[245] (qui accompagnait ici la reine) qui écrit de la part de la reine une charmante lettre à Madame pour la remercier de la miniature envoyée à S.M., etc. (nous en avons la photo).

[101] *30 juin*. On voit en récréation une très belle miniature qui reproduit une page de la *Pastorale*, avec quelques adaptations faites spécialement en vue des Américains. Elle va être tirée pour les États-Unis et le Canada, revêtue de la signature du cardinal Mercier.

[102] *15 juillet*. On travaille à l'achèvement d'une première page enluminée, qui doit être placée en tête du Livre d'or offert à M^gr^ Heylen[246], évêque de Namur, dimanche prochain, le *20*, en reconnaissance de son incomparable attitude pendant la guerre et porter les noms des souscripteurs des deux provinces qui forment son diocèse (fig. 31).

[103] *22 septembre*. Cette journée se passe à préparer très activement les miniatures destinées à l'Amérique. M. Xavier Prüm[247] les emportera avec les spécimens de la *Pastorale*. Il ira s'entendre là-bas avec M. Francis Dessain[248], pour qu'il emporte une lettre d'introduction, dans laquelle nous sollicitons du secrétaire du cardinal une petite audience pour le porteur de la lettre.

[244] Alan J.B. Wace (1879-1957), surtout connu pour ses travaux d'archéologie, fut pendant dix ans (1924-1934) « deputy keeper » au Département des textiles du Victoria and Albert Museum. Voir F.H. STUBBINGS, *Alan John Bayard Wace 1879-1957*, dans *Proceedings of the British Academy*, 44, 1958, p. 263-280 (référence amicalement communiquée par R. Watson) ; È. GRAN-AYMERICH, *Dictionnaire biographique d'archéologie, 1798-1945*, Paris, 2001, p. 699-701. Les sœurs de Maredret se sont adressées à lui pour obtenir des conseils lorsqu'elles envisagèrent de créer un atelier de broderie. Voir mon étude en préparation [n. 231].

[245] Ghislaine comtesse de Caraman-Chimay (1865-1955), dame d'honneur de la reine Élisabeth (*État présent* [n. 24], 1997, 1, p. 123).

[246] Thomas-Louis Heylen (1899-1941), 26^e^ évêque de Namur. Voir E.-J. JANSEN, *Monseigneur Thomas-Louis Heylen, Évêque de Namur, son action sociale et religieuse pendant vingt-cinq ans d'épiscopat*, Namur, 1924.

[247] Xavier Prüm (1894-1953), fils d'Émile et frère cadet de Candida Prüm [n. 226], fut professeur de mathématiques et de physique à la Millbrook School, dans l'État de New York.

[248] Francis Dessain (1875-1951), chanoine, docteur en droit de l'Université d'Oxford, avocat, secrétaire particulier des cardinaux Mercier et Van Roey, président fondateur de l'Union royale de Football de Belgique (*État présent* [n. 24], 1987, 2, p. 304-305).

[244] Alan J.B. Wace (1879-1957), vooral bekend om zijn archeologisch werk, was gedurende tien jaar (1924-1934) "deputy keeper" in het departement textiel van het Victoria and Albert Museum. Zie F.H. STUBBINGS, *Alan John Bayard Wace 1879-1957*, in *Proceedings of the British Academy*, 44, 1958, p. 263-280 (referentie vriendelijk medegedeeld door R. Watson); È. GRAN-AYMERICH, *Dictionnaire biographique d'archéologie, 1798-1945*, Parijs, 2001, p. 699-701. De zusters van Maredret hebben zich tot hem gericht voor advies toen ze van plan waren een borduuratelier op te richten. Zie mijn studie in voorbereiding [n. 231].

[245] Ghislaine gravin van Caraman-Chimay (1865-1955), eredame van koningin Elisabeth (*État présent* [n. 24], 1997, 1, p. 123).

[246] Thomas-Louis Heylen (1899-1941), 26ste bisschop van Namen. Zie E.-J. JANSEN, *Monseigneur Thomas-Louis Heylen, Évêque de Namur, son action sociale et religieuse pendant vingt-cinq ans d'épiscopat*, Namen, 1924.

[247] Xavier Prüm (1894-1953), zoon van Émile en jongste broer van Candida Prüm [n. 226], was leraar wiskunde en fysica aan de Millbrook School, in de Staat New York.

[248] Francis Dessain (1875-1951), kanunnik, doctor in de rechten aan de Universiteit van Oxford, advocaat, persoonlijk secretaris van de kardinalen Mercier en Van Roey, voorzitter-oprichter van de Koninklijke Belgische Voetbalbond (*État présent* [n. 24], 1987, 2, p. 304-305).

X 007580

31. *Livre d'or* de M^gr^ Heylen, 1919. Namur, Musée diocésain.
Guldenboek *van Mgr. Heylen, 1919. Namen, Musée diocésain.*

Y 004451

32. Agnès Desclée (attr.), *Litterae caritatis* offertes à la reine Élisabeth par l'abbé de Maredsous, dom Columba Marmion (10 juin 1920). - Bruxelles, Archives du Palais royal, A.E. 883.
Agnès Desclée (toegeschr.), Litterae caritatis *geschonken aan koningin Elisabeth door de abt van Maredsous, dom Columba Marmion (10 juni 1920). - Brussel, Archief van het Koninklijk Paleis, A.E. 883.*

1920

[104] *10 juin*. La reine est venue en visite à Maredsous, tenant à offrir elle-même au père abbé Columba le magnifique calice qu'elle a fait ciseler à son intention[249]. Le père abbé lui a remis les *litterae caritatis* dont notre atelier avait écrit le texte relevé d'enluminures[250] (fig. 32).

1921

[105] *Fin avril*. Le cardinal Mercier demande à Madame de vouloir bien se charger de la composition d'une image de Notre-Dame sous le vocable de Marie Médiatrice.

[106] *5 juillet*. Le chanoine Thiéry de Louvain[251] écrit en grande hâte pour nous demander d'écrire sur vélin le texte qui sera signé par le cardinal, nos souverains et autres personnalités, le *28 juillet*[252] prochain, lors de la pose de la première pierre de la bibliothèque de l'université (fig. 33). Cette pièce, enfermée dans un rouleau, sera scellée dans la pierre[253].

[107] La date de *Noël 1921* est écrite sur une miniature qui est peut-être la première d'une longue série. Voici les renseignements donnés par nos *Annales* aux dates des *13* et *14 septembre* de l'année suivante : M. l'abbé Droulers[254], vicaire à Merville, dans le Nord de la France, s'est adressé à nous pour offrir des cadeaux en signe de reconnaissance à sa marraine de guerre, Mrs Jefferson-Tytus[255], une Américaine. Cette dernière, ayant perdu un fils à la guerre[256], veut en

[249] Conservé à l'abbaye.

[250] Bruxelles, Archives du Palais royal, A.E. 883. Voir *Neogotiek in de boekenkast* [n. 3], nº 113, p. 113.

[251] Armand Auguste Ferdinand Thiéry. Voir la monographie que lui a consacrée M. SMEYERS, *Armand Thiéry (Gentbrugge, 1868 - Leuven, 1955). Apologie voor een geniale zonderling*, Louvain, 1992 (= *Arca Lovanienis*, 19-20. *Jaarboek 1990-1991*).

[252] Et non le « 26 juillet » comme le signale l'original.

[253] La cérémonie eut lieu en présence du couple royal, du cardinal Mercier, du recteur Paulin Ladeuze, de Nicholas Murray Butler, président du National Committee of the United States for the Restoration of the University of Louvain, du maréchal Pétain et de Raymond Poincaré, ancien président de la République et président d'honneur du comité de soutien français. Voir W. SCHIVELBUSCH, *Die Bibliothek von Löwen. Eine Episode aus der Zeit der Weltkriege*, Munich-Vienne, 1988, p. 141-142 ; J. VAN IMPE, *De Universiteitsbibliotheek van Leuven. Het verhaal van een feniks*, Louvain, 2003, p. 23 ; *Universiteitsbibliotheek Leuven, 1425-2000*, éd. C. COPPENS, M. DEREZ, J. ROEGIERS, Louvain, 2005, p. 204 (existe aussi en anglais).

[254] Dom Calixte (né Jean) Droulers (1892-1971). Ancien de l'école abbatiale de Maredsous (rhétorique 1909). Ordonné prêtre le 3 juillet 1915, il devint vicaire de Merville (Nord). La ville, proche du front, ayant été complètement détruite pendant la guerre, l'abbé Droulers s'engagea corps et âme dans sa reconstruction. À la suite d'un vœu, il devint novice à Maredsous en 1926 et entra à l'abbaye de Saint-Wandrille en 1931.

[255] Et non pas « Jefferson-Lyters » comme le signale le texte original des *Annales*. Charlotte Matilda Davies (1852-1936) était issue d'une riche famille américaine du Connecticut (New Haven). En 1874, elle épousa Edward Jefferson Tytus (1847-1881), un entrepreneur qui avait fait fortune dans la vente en gros de papier. Peu avant la Première Guerre, Mrs Jefferson-Tytus s'installa en Europe, se partageant entre la France et l'Angleterre. Elle se convertit au catholicisme romain et fut particulièrement proche des dominicains anglais, qui bénéficièrent de ses largesses (je tiens à remercier chaleureusement le père Fergus Kerr O.P. pour toutes ces précisions).

[256] Il s'agit d'une légende, rapportée également par la tradition locale. Voir L.D. BÉZÉGHER, *Histoire de Merville ou Les heurs et malheurs d'une cité flamande*, Merville, 1976, p. 239. En fait, son fils Robert Davies Tytus, né en 1876, était un égyptologue qui fit ses études à Yale et se fit connaître sous le nom de Robb DePeyster Tytus. Il décéda de la tuberculose en 1913, bien avant le début des hostilités (informations communiquées par Fergus Kerr O.P.).

[249] Bewaard in de abdij.

[250] Brussel, Archief van het Koninklijk Paleis, A.E. 883. Zie *Neogotiek in de boekenkast* [n. 3], nr. 113, p. 113.

[251] Armand Auguste Ferdinand Thiéry. Zie de monografie die aan hem werd gewijd door M. SMEYERS, *Armand Thiéry (Gentbrugge, 1868 - Leuven, 1955). Apologie voor een geniale zonderling*, Leuven, 1992 (= *Arca Lovanienis*, 19-20. *Jaarboek 1990-1991*).

[252] En niet op « 26 juillet » zoals in het origineel staat.

[253] De plechtigheid vond plaats in aanwezigheid van het koninklijk echtpaar, kardinaal Mercier, rector Paulin Ladeuze, Nicholas Murray Butler, voorzitter van de National Committee of the United States for the Restoration of the University of Louvain, maarschalk Pétain en Raymond Poincaré, voormalig president van de Republiek en ere-voorzitter van het Franse steuncomité. Zie W. SCHIVELBUSCH, *Die Bibliothek von Löwen. Eine Episode aus der Zeit der Weltkriege*, München-Wenen, 1988, p. 141-142; J. VAN IMPE, *De Universiteitsbibliotheek van Leuven. Het verhaal van een feniks*, Leuven, 2003, p. 23; *Universiteitsbibliotheek Leuven, 1425-2000*, éd. C. COPPENS, M. DEREZ, J. ROEGIERS, Louvain, 2005, p. 204.

[254] Dom Calixte (geboren Jean) Droulers (1892-1971). Oudleerling van de abdijschool van Maredsous (retorica 1909). Tot priester gewijd op 3 juli 1915, werd hij vicaris van Merville (Noord). Eerwaarde Droulers zette zich met hart en ziel in voor de heropbouw van de stad, die, zo dicht bij het front, volledig werd vernield tijdens de oorlog. Om een vroegere belofte na te komen, werd hij novice te Maredsous in 1926 en trad in de abdij van Saint-Wandrille in 1931.

[255] En niet « Jefferson-Lyters » zoals staat in de originele tekst van de *Annalen*. Charlotte Matilda Davies (1852-1936) kwam uit een rijke Amerikaanse familie van Connecticut (New Haven). In 1874 huwde zij met Edward Jefferson Tytus (1847-1881), een ondernemer die fortuin had gemaakt in de groothandel in papier. Net voor de Eerste Wereldoorlog installeerde Mrs Jefferson-Tytus zich in Europa, pendelend tussen Frankrijk en Engeland. Ze bekeerde zich tot het Rooms katholicisme en stond bijzonder dicht bij de Engelse dominicanen, die konden genieten van haar vrijgevigheid (ik houd eraan pater Fergus Kerr O.P. vriendelijk te bedanken voor al deze preciseringen).

[256] Het gaat om een legende, eveneens overgeleverd in de lokale traditie. Zie L.D. BÉZÉGHER, *Histoire de Merville ou Les heurs et malheurs d'une cité flamande*, Merville, 1976, p. 239. Eigenlijk was zijn zoon Robert Davies Tytus, geboren in 1876, een egyptoloog die gestudeerd had te Yale, en die bekend werd onder de naam van Robb DePeyser Tytus. Hij bezweek aan tuberculose in 1913, ruim voor het begin van de vijandelijkheden (inlichtingen medegedeeld door Fergus Kerr O.P.).

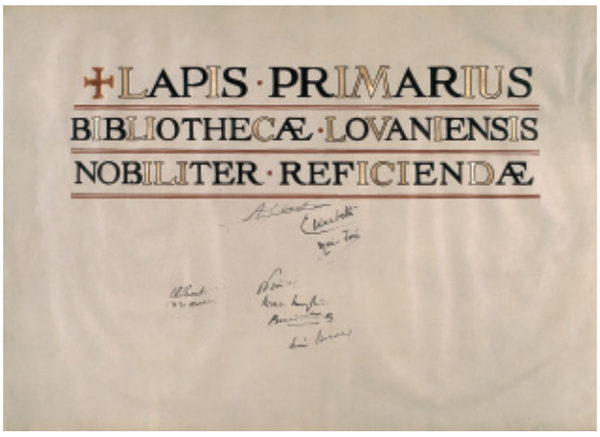
mémoire de lui aider à reconstruire ce que la guerre a détruit. Elle a donné des sommes considérables – une fois 900 000 F – pour relever à Merville l'église, l'école[257] et restaurer le village.
[108] Plusieurs miniatures avaient déjà suivi la première, répondant régulièrement à chaque nouveau geste généreux de la bienfaitrice. Ce *13 septembre 1921*, il revient. Après avoir choisi une ou deux miniatures, il se laisse tenter par un plus grand nombre, si bien que toute notre collection y passe. Il s'agit de scènes de la vie du Christ inspirées du *Queen Mary's Psalter* (XIV^e^ siècle). Mais il faudra compléter la série par plusieurs autres, de façon que toutes ces miniatures ([*vacuit*]) juxtaposées dans un triptyque représentent le cycle entier des mystères du Seigneur. Il confie l'exécution du triptyque à l'école d'art de Maredsous (fig. 34). Il reviendra encore les années suivantes.

[1922]
[109] *14 septembre 1922*. Les miniatures ont vraiment un rare succès en ce moment : aujourd'hui c'est une dame qui en prend plusieurs, de sorte qu'en deux jours il en est parti pour 3 500 F.
[110] Le *15 octobre*. Le cardinal, venu aux fêtes du cinquantenaire de Maredsous, nous fait une brève visite. La communauté le voit un instant devant la porte de clôture. Après nous avoir parlé de la fête et du pape, le cardinal nous dit encore un mot aimable au sujet de nos miniatures, avant de nous donner sa bénédiction.
[111] *18 octobre 1922*. Pour le jubilé du cinquantenaire de la fondation de Maredsous, mère Agnès et mère Marie-Louise ont transcrit et enluminé la charte qui doit être offerte par le comité qui a pris l'initiative de réunir tous les amis du monastère (fig. 35).
[112] *31 décembre*. Une carte postale portant cette date est conservée dans les archives de l'atelier. Elle est adressée à mère Marie-Madeleine par le R.P. Louis Gay, « pr. OSB » de l'abbaye de Clervaux[258], et donne des adresses demandées par sa correspondante pour parchemins et vélins (à Paris), pour l'or en tablette, mixtion et couleurs (*idem*). Il termine en se « recommandant à vos ferventes prières ». C'est donc une compétence complaisante qui mérite de voir son nom inscrit dans les *Annales* de l'atelier.

1923
[113] Nous exécutons pour le comte de Lichtervelde[259] une miniature qu'il désire placer dans sa chapelle (Saint-Christophe)[260] en souvenir « in memoriam » de la visite qu'y fit la reine Élisabeth (fig. 36).
[114] *10 mars*. Nous offrons au père abbé Célestin Golenvaux[261] pour sa bénédiction abbatiale une miniature en style Winchester[262], sa devise : *In mane sua*.
[115] *3 avril*. Visite d'un vicaire d'une paroisse de Paris avec deux de ses paroissiens : M. et M^lle^ de Sessevalle. Monsieur est élève à l'École des chartes[263] ; lui et sa sœur sont de grands connaisseurs et amateurs de miniatures. Ils ne se contentent pas d'admirer, ils font beaucoup d'acquisitions et finissent par emporter avec eux à peu près tout ce que nous avions de miniatures ; de plus, ils souhaitent qu'on leur fasse encore plusieurs grands textes dans le style de Winchester. Un détail original : que le texte, pur style, ne soit pas lisible pour les non-connaisseurs, ils désirent la discrétion sur leur choix… On accède évidemment à leurs désirs. Ils en seront pleinement satisfaits. Ils feront cadeau à l'atelier du petit fourneau électrique qui rendra les plus grands services, et quelques autres fournitures d'atelier.
[116] *11 avril*. Une longue lettre du cardinal où il fait appel « à ses filles de Sainte-Scholastique » pour « divers petits travaux… ». Voici un passage de sa lettre : « Il y a quelques semaines, je considérai comme un devoir de déposer aux pieds du Souverain Pontife l'hommage d'un exemplaire de ma pastorale de Carême où je parlais de son Encyclique[264].

[257] Le collège Saint-Robert de Merville. Un plaque commémorative, sur le mur de façade, rappelle la mémoire du fils de la marraine de guerre.
[258] Dom Louis Gay (1888-1966). Profession en 1909. Il fut organiste et monta un atelier d'orfèvrerie (avec mes remerciements au père André Thibaut, archiviste de Clervaux).
[259] Pierre comte de Lichtervelde (1884-1954) (*État présent* [n. 24], 1992, 2, p. 337).
[260] Il s'agit de la chapelle privée du comte au château de la Follie à Écaussines-d'Enghien.
[261] Dom Célestin (né Alphonse) Golenvaux (1879-1952). Recteur de l'École des Métiers d'Art Saint-Joseph. Quatrième abbé de Maredsous, élu à la charge abbatiale le 15 février 1923.
[262] L'Atelier de Maredret a copié le style de l'école de Winchester (x^e^ siècle) dès 1921, stimulé en cela par Frederic Kenyon. Les grandes initiales caractéristiques de cette production se prêtaient parfaitement à la décoration des textes inspirés.
[263] Auteur d'une *Histoire générale de l'Ordre de saint François*, Paris, 2 t., 1935-1937.
[264] Il s'agit de la lettre pastorale *La Papauté et le sens social chrétien dans l'Encyclique "Ubi Arcano Dei"* du 29 janvier 1923. Voir D.-J. MERCIER, *Œuvres pastorales. Actes - Allocutions - Lettres*, 7, Louvain, 1929, n^o^ CCCLXXXIX, p. 155-175.

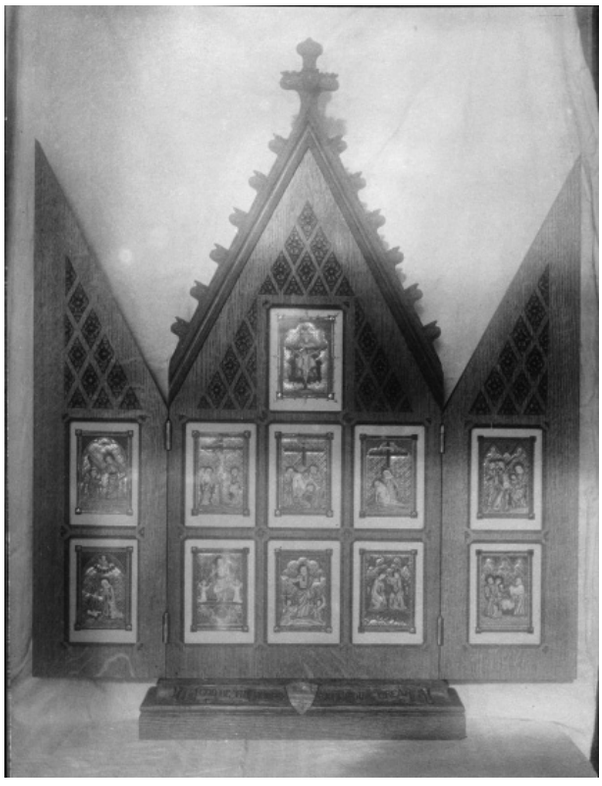
[257] Het college Saint-Robert van Merville. Een herdenkingsplaat op de muur van de voorgevel herinnert aan de zoon van de oorlogspatrones.
[258] Dom Louis Gay (1888-1966). Professie in 1909. Hij was organist en richtte een atelier van edelsmeedkunst op (met dank aan pater André Thibaut, archivaris van Clervaux).
[259] Pierre graaf van Lichtervelde (1884-1954) (*État présent* [n. 24], 1992, 2, p. 337).
[260] Het gaat om de privé-kapel van de graaf in het kasteel van la Follie te Écaussines-d'Enghien.
[261] Dom Célestin (geboren Alphonse) Golenvaux (1879-1952). Rector van de École des Métiers d'Art Saint-Joseph. Vierde abt van Maredsous, verkozen op 15 februari 1923.
[262] Het Atelier van Maredret heeft de stijl van de school van Winchester (10de eeuw) gekopieerd vanaf 1921, hierin aangemoedigd door Frederic Kenyon. De karakteristieke grote initialen van deze productie leenden zich uitstekend voor de versiering van religieuze teksten.
[263] Auteur van een *Histoire générale de l'Ordre de saint François*, Parijs, 2 dln., 1935-1937.
[264] Het gaat om de herderlijke brief *La Papauté et le sens social chrétien dans l'Encyclique "Ubi Arcano Dei"* van 29 januari 1923. Zie D.-J. MERCIER, *Œuvres pastorales. Actes - Allocutions - Lettres*, 7, Leuven, 1929, nr. CCCLXXXIX, p. 155-175.



(© Leuven, Universiteitsbibliotheek)

33. Charte pour la pose de la première pierre de la bibliothèque de l'Université de Louvain, 1921. - Louvain, Bibliothèque centrale, Archives de l'Université, Archives du recteur Ladeuze.
Charter voor de eerste steenlegging van de Leuvense Universiteitsbibliotheek, 1921. - Leuven, Centrale Bibliotheek, Universiteitsarchief, Archief van rector Ladeuze.

X 005519



X 005651

34. Triptyque constitué de scènes de la vie du Christ inspirées du *Queen Mary's Psalter*, commandé par l'abbé Jean Droulers de Merville pour M^me^ Jefferson-Tytus (1921). - Lieu de conservation inconnu (photographie aux Archives de l'Atelier).
Triptiek met taferelen uit het leven van Christus geïnspireerd op het Queen Mary's Psalter*, besteld door E.H. Jean Droulers van Merville voor Mevr. Jefferson-Tytus (1921). - Bewaarplaats onbekend (foto in het Atelierarchief).*

35. Charte du jubilé du cinquantenaire de la fondation de Maredsous, 1922. - Maredsous, Bibliothèque de l'abbaye.
Charter van het vijftigjarig jubileum van de stichting van Maredsous, 1922. - Maredsous, Bibliotheek van de abdij.

(© I. Lecocq)

36. *Saint Christophe*, miniature réalisée pour le comte de Lichtervelde, afin de commémorer la visite que fit la reine Élisabeth en son château d'Écaussines, 1923. - Écaussines-d'Enghien, château de la Follie, chapelle Saint-Christophe.
De Heilige Christoffel, *miniatuur uitgevoerd voor graaf de Lichtervelde, om het bezoek van koningin Elisabeth aan zijn kasteel in Ecaussines te herdenken, 1923. - Ecaussines-d'Enghien, kasteel La Follie, Sint-Christoffelkapel.*

Sa Sainteté daigna me remercier de cet envoi par une lettre autographe, me déclara que la lettre avait fidèlement traduit sa pensée, et me demandait quand paraîtrait la traduction de l'Encyclique annoncée dans ma lettre pastorale. Je me mis à l'œuvre et tentai une traduction nouvelle (il y en avait d'autres déjà parues) et ai envoyé, provisoirement, au Saint Père, un exemplaire de cette traduction. Mais je me réservais de demander aux artistes de votre abbaye de vouloir donner une toilette plus élégante à un ou plusieurs exemplaires de la brochure.

Je vous envoie cinq exemplaires que je mets entièrement à votre disposition, dont deux de plus grand format.

Voyez quelles dimensions il faudrait conserver à ces derniers formats, comment il vous serait possible de l'enluminer assez rapidement. Voyez aussi, je vous prie, si vous pourriez donner une toilette identique ou similaire à une demi-douzaine d'exemplaires que je vous ferais parvenir, etc. ».

Ces demandes du cardinal nous causent d'abord quelque effroi : songe-t-il à des enluminures dans un temps si court et pour douze exemplaires ! Après avoir lu et relu sa lettre et en avoir discuté le contenu et les possibilités de réalisation, Madame décide que l'on revêtira chaque exemplaire d'une couverture de papier Japon, ornée de peinture. Mère Agnès Desclée est chargée de composer un projet, et se met immédiatement au travail.

Les deux premiers exemplaires sont envoyés le *17 avril* au cardinal et le *20 avril* nous arrive une lettre de S.Ém. : il se déclare très content du résultat et nous demande de poursuivre le travail.

Les dix autres exemplaires de l'Encyclique étant arrivés, on se remet à l'œuvre avec ardeur. Et le *26 avril*, les cinq derniers exemplaires d'*Ubi arcano Dei* sont envoyés au cardinal.

[117] *21 novembre*. Énumérant les cadeaux exposés pour la Sainte-Cécile, l'annaliste (mère Mechtilde) note : « Nos miniaturistes arrivent cette année à un résultat splendide comme nombre et comme valeur des œuvres exposées ». Si mes souvenirs sont exacts, il s'agit de toute une série de grands textes style Winchester – les « Mammouths » comme on les a appelés – destinés à être vendus en Amérique au profit de notre ciborium… Mais les résultats furent plutôt décevants.

X 007537

37. Miniature pour le jubilé sacerdotal du cardinal Mercier, 1924. - Malines, Archives archiépiscopales, Archives Mercier, XXIV 52a.
Miniatuur voor het priesterjubileum van kardinaal Mercier, 1924. - Mechelen, Aartsbisschoppelijk archief, Archief Mercier, XXIV 52a.

1924

[118] *26 avril*. À l'occasion du jubilé sacerdotal du cardinal Mercier[265], bon nombre de communautés lui offrent une part des mérites de leurs œuvres de piété et de charité. M^me^ l'abbesse a voulu que nous nous joignions à cette manifestation et nos artistes ont enluminé une page inspirée du canon d'autel de nos sœurs de Saint-Gabriel[266] (fig. 37). La formule, en lettres capitales, offre au cardinal une part à tous nos mérites durant tout le cours de son année jubilaire. Elle sera présentée à S.Ém. par M^me^ de Trooz[267] à qui nous l'envoyons ce jour.

[119] *28 avril*. Le cardinal Mercier demande à Madame, avec toute la délicatesse qui le caractérise, si nous ne pourrions pas lui dessiner une première page pour le « bref » qu'il a reçu du Saint Père, à l'occasion de son jubilé sacerdotal. Ce bref a été publié en trois langues et le cardinal a l'intention de l'offrir à ses 400 convives du *12 mai*, ainsi qu'aux personnes qui lui ont témoigné leur sympathie en ces fêtes jubilaires. Comment refuser ?

[120] Le cardinal nous envoie également une très belle prière, qui met en quelques lignes la prière de la messe *Unde et memores* à la portée de tous. Nous lui avions demandé de corriger un texte qu'on nous avait prié de publier sous forme d'image. La formule du cardinal est bien plus simple et plus belle.

[121] Après un travail intense de deux jours, nos artistes terminent, le *30*, le type de la première page du bref.

[122] Quant à l'image dont il nous a envoyé le texte le lundi *28 avril*, il nous demande, dans une lettre du *4 mai*, si ladite image serait imprimée pour le *12 mai* ! Il aimerait en distribuer aux personnes présentes à la messe solennelle d'action de grâces célébrée à Saint-Rombaut. Il en désirerait 2 000 exemplaires. Dimanche, rien n'était encore dessiné, pas un trait… On se met à l'œuvre sans répit durant le jour et même en mordant sur la nuit et l'œuvre, sinon le chef-d'œuvre, est envoyé le soir du *6* à Malvaux à Bruxelles.

265 Sur les fêtes et célébrations organisées à l'occasion du jubilé sacerdotal du cardinal Mercier, voir *Le cardinal Mercier* [n. 35], pl. CV-CXII.

266 Monastère de Saint-Gabriel à Prague (Smichov) (congrégation de Beuron), fondé en 1889 par la comtesse Gabrielle de Sweerts-Spork.

267 Hélène van Elewyck (1856-1937), épouse du ministre de l'Intérieur et de l'Instruction publique Jules de Trooz (*État présent* [n. 24], 1999, 2, p. 367). Elle était présidente d'honneur et fondatrice de la Fédération des Femmes catholiques belges.

265 Over de feesten en plechtigheden naar aanleiding van het priesterjubileum van kardinaal Mercier, zie *Le cardinal Mercier* [n. 35], pl. CV-CXII.

266 Klooster van Sint-Gabriël te Praag (Smichov) (congregatie van Beuron), gesticht in 1889 door gravin Gabrielle van Sweerts-Spork.

267 Hélène van Elewyck (1856-1937), echtgenote van de minister van Binnenlandse Zaken en van Onderwijs Jules de Trooz (*État présent* [n. 24], 1999, 2, p. 367). Zij was ere-voorzitster en stichteres van de Fédération des Femmes catholiques belges.

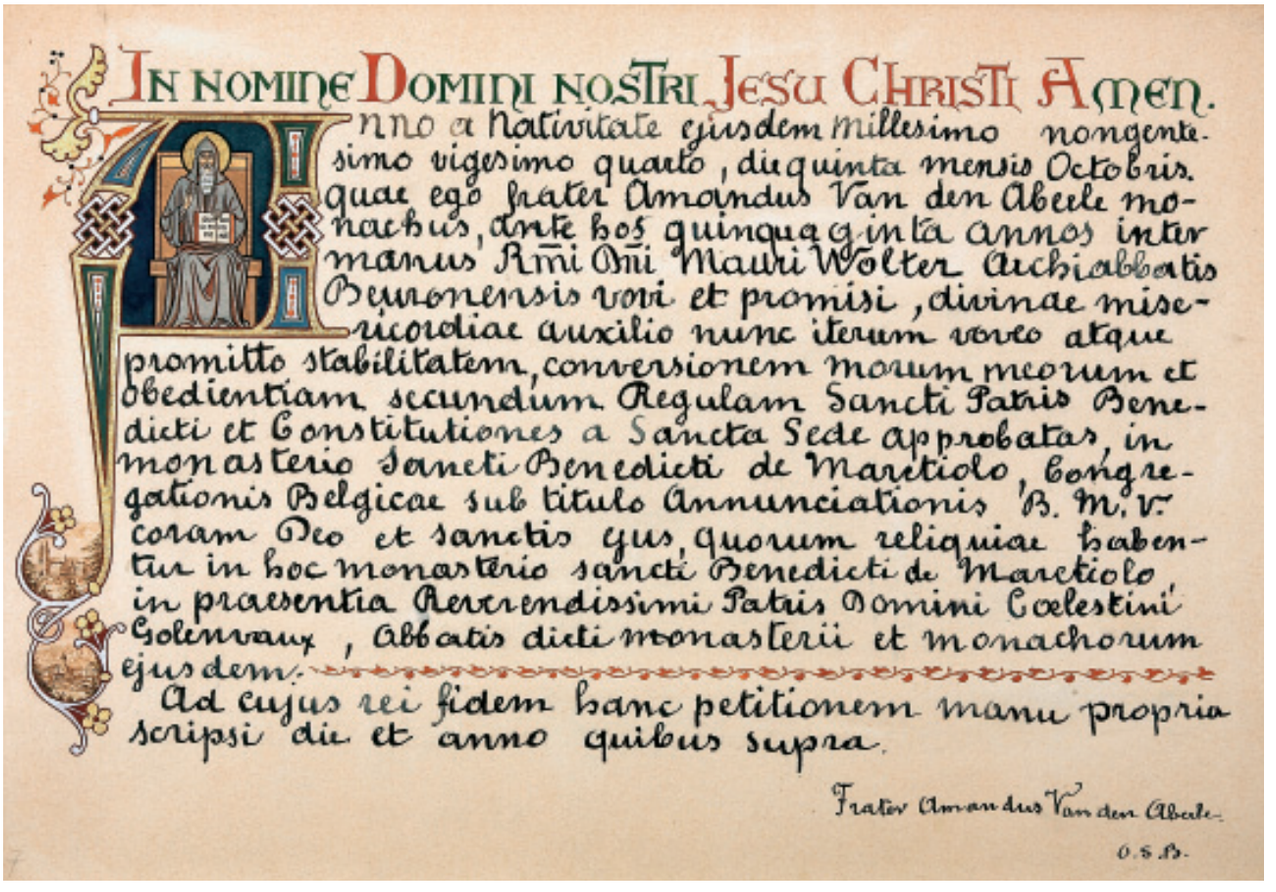
[123] *4 octobre*. Dom Amand van den Abeele[268], premier postulant de Maredsous, célèbre ce *5 octobre*[269] son jubilé d'or de profession. Il s'est dévoué pour nous depuis plus de seize ans – confessions, conférences, etc. – ce qui a créé des liens de reconnaissance envers lui. Aussi Madame se fait-elle une joie de lui offrir, outre son bâton jubilaire, sa charte de profession du jubilé, enluminée par nos artistes (fig. 38a). Suivant son désir, on y a représenté Notre Bienheureux Père[270] dans la lettrine, et deux petites vues de Maredsous et de Beuron (fig. 38b), car, avait dit dom Amand : « J'aime toujours beaucoup Beuron ».
[124] *5 décembre*. C'est aujourd'hui M^gr^ Heylen, évêque de Namur, qui nous a fait demander si nous ne pourrions pas nous charger de l'exécution du diplôme par lequel il nomme chanoine de la cathédrale de Namur M^gr^ l'évêque de Haarlem[271]. Ce dernier, l'ayant nommé récemment chanoine de son chapitre, lui a envoyé la formule de nomination bien calligraphiée. Madame accepte avec empressement et l'atelier Saint-Luc écrit et enlumine un beau diplôme.

1925

[125] *21 juin*. Le cardinal, écrivant à Madame, lui demande délicatement si elle ne ferait pas faire une miniature par ses filles à l'occasion des noces d'argent du roi et de la reine, miniature que le cardinal pourrait leur offrir le 2 octobre, à l'issue de la messe pontificale à laquelle tout l'épiscopat belge assistera probablement.
[126] *21 juillet*. M^me^ l'abbesse remet aujourd'hui à M. Achille Durieu[272] une belle miniature peinte pour lui (fig. 39a-b). Au verso, un texte, signé par Madame, porte que nous le faisons entrer en part de toutes les prières et bonnes œuvres de notre monastère. Il a été extrêmement touché de ce témoignage de gratitude – il a dit, avec sa reconnaissance, le haut prix qu'il y attache. M. Durieu est en effet un grand chrétien pour qui les biens de l'ordre spirituel passent avant tout. Ce « document » porte la date du *24 juin* lorsque fut terminé le beau travail de nos stalles (fig. 40), auquel M. Durieu travailla avec un soin et une « dévotion » remarquables, pendant plusieurs années, y compris les années de guerre, qui sont rappelées dans l'illustration de la miniature : statue du Sacré-Cœur, dans l'atelier où l'artiste sculpte nos stalles, à la providence duquel il attribue la protection très spéciale dont il fut l'objet.
[127] En cette *année 1925* (la date n'est pas indiquée) nous exécutons, sur le désir du père abbé dom Nève[273], abbé de Saint-André, et de la prieure de Béthanie, mère Paula Blomme[274], et sa communauté une grande miniature (fig. 41) destinée à M. et M^me^ baron van Caloen[275] en reconnaissance du don du terrain et autres dons généreux en faveur de la fondation du monastère de Béthanie – bénédictines missionnaires[276].

[268] Dom Amand van den Abeele (1847-1934). Formé à Beuron, il fut le premier novice de Maredsous, où il fit sa profession solennelle le 1^er^ novembre 1877. Professeur à l'École abbatiale, c'était un passionné de photographie, qui a documenté l'histoire de l'abbaye depuis ses débuts.
[269] Le 18 octobre selon les Archives de Maredsous.
[270] Saint Benoît.
[271] Augustinus Josefus Callier (1849-1928), évêque de Haarlem de 1903 à 1928. Une copie de ce document a été retrouvée par Floor Twisk dans les Archives de l'évêché d'Haarlem.
[272] Achille Durieu (1868-1941). Ébéniste tournaisien, ancien élève de Saint-Luc, il présente son travail à l'Exposition universelle et internationale de Gand, en 1913 (voir T. BONDROIT, *Les anciens élèves de l'École St-Luc à l'Exposition universelle et internationale de Gand. La participation tournaisienne*, dans *Bulletin des Métiers d'art*, novembre-décembre 1913, p. 5-24, particulièrement p. 10-12). Engagé par Hildebrand de Hemptinne, Achille Durieu fut chargé, avec Gustave Soreil, de diriger les travaux de construction de l'abbaye de Maredret. Voir CANART, *L'abbaye de Maredret a cent ans* [n. 9], p. 114.
[273] Dom Théodore Nève (1879-1963), élu abbé de Saint-André (Zevenkerken) le 8 septembre 1912. De 1935 à 1959, il fut abbé président de la Congrégation bénédictine.
[274] Marie-Paule (née Paula) Blomme (1885-1944), élue prieure de Béthanie par les six autres fondatrices, dès leur retour d'Angers en 1921. Sur Béthanie, voir *Het monnikenleven in België - La vie monastique en Belgique*, Zottegem, [1956 ?], p. 55-57.
[275] Albert baron van Caloen (1856-1933) épousa Marie-Thérèse van Ockerhout (1858-1940) à Loppem, dont il était le bourgmestre, le 27 octobre 1879 (*État présent* [n. 24], 1985, 2, p. 387).
[276] Sœur Marie-Benoît Meeûs O.S.B., archiviste de Béthanie, a eu la gentillesse de m'indiquer que la miniature a été réalisée à l'occasion des noces d'or du baron et de la baronne van Caloen, célébrées le 15 août 1929. L'année 1925, donnée ici erronément, est celle du don du terrain sur lequel fut construit

[268] Dom Amand van den Abeele (1847-1934). Opgeleid te Beuron, werd hij de eerste novice van Maredsous, waar hij zijn geloften aflegde op 1 november 1877. Als leraar aan de abdijschool en gepassioneerd door de fotografie heeft hij de geschiedenis van de abdij van bij de aanvang gedocumenteerd.
[269] Op 18 oktober volgens het Archief van Maredsous.
[270] Sint-Benedictus.
[271] Augustinus Josefus Callier (1849-1928), bisschop van Haarlem van 1903 tot 1928. Een kopie van dit document werd teruggevonden door Floor Twisk in het Archief van het bisdom Haarlem.
[272] Achille Durieu (1868-1941). Doornikse schrijnwerker, oud-leerling van Sint-Lucas, die zijn werk presenteerde op de Wereldtentoonstelling te Gent in 1913 (zie T. BONDROIT, *Les anciens élèves de l'École St-Luc à l'Exposition universelle et internationale de Gand. La participation tournaisienne*, in *Bulletin des Métiers d'art*, november-december 1913, p. 5-24, in het bijzonder p. 10-12). Aangeworven door Hildebrand de Hemptinne, werd Achille Durieu, samen met Gustave Soreil, belast met de leiding van de bouwwerken van de abdij van Maredret. Zie CANART, *L'abbaye de Maredret a cent ans* [n. 9], p. 114.
[273] Dom Théodore Nève (1879-1963), tot abt verkozen van Sint-Andries (Zevenkerken) op 8 september 1912. Van 1935 tot 1959 was hij President van de benedictijnse Congregatie.
[274] Marie-Paule (geboren Paula) Blomme (1885-1944), verkozen tot priores van Bethanië door de zes andere stichteressen, na hun terugkeer vanuit Angers in 1921. Over Bethanië, zie *Het monnikenleven in België - La vie monastique en Belgique*, Zottegem, [1956?], p. 55-57.
[275] Albert baron van Caloen (1856-1933) huwde met Marie-Thérèse van Ockerhout (1858-1940) te Loppem, waar hij burgemeester was, op 27 oktober 1879 (*État présent* [n. 24], 1985, 2, p. 387).
[276] Zuster Marie-Benoît Meeûs O.S.B., archiviste van Bethanië, was zo vriendelijk mij erop te wijzen dat de miniatuur vervaardigd werd ter gelegenheid van het gouden huwelijksjubileum

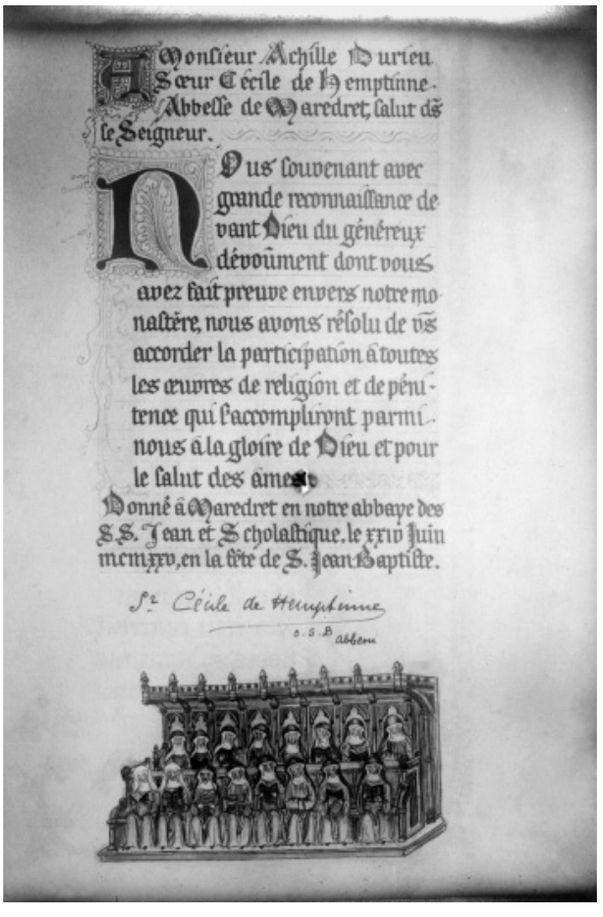


X 005518

X 005529

38a-b. *Saint Benoît* (initiale), *Vues de Maredsous et de Beuron* (dans le prolongement marginal), miniatures de la charte de profession du jubilé de dom Amand van den Abeele, 1924. - Maredsous, Archives de l'abbaye.
De Heilige Benedictus *(initiaal)*, Gezichten van Maredsous en Beuron *(in de uitloper van de initiaal)*, *miniaturen van het charter van het professiejubileum van dom Amand van den Abeele, 1924. - Maredsous, Abdijarchief.*

X 005648



X 005649

39a-b. *Vierge à l'Enfant* (miniature principale) ; *Achille Durieu réalisant les stalles de l'abbatiale* ; *La communauté de Maredret installée dans les stalles* (marges), *litterae caritatis* pour le sculpteur ébéniste Achille Durieu (1925). - Lieu de conservation inconnu (photographies aux Archives de l'Atelier).
O.-L.-Vrouw met Kind *(hoofdminiatuur);* Achille Durieu maakt de koorbanken voor de abdijkerk; De gemeenschap van Maredret gezeten in de koorbanken *(randen),* litterae caritatis *voor de beeldhouwer-ebenist Achille Durieu (1925). - Bewaarplaats onbekend (foto's in het Atelierarchief).*

[*Sir Fréderic Kenyon (suite)*]

[128] *11 janvier* [*1924*]. C'est ce jour que nous arrive le beau cadeau de sir Kenyon : le *Lindisfarne Gospels* publié par le British Museum[277]. Il l'offre à « Madame l'abbesse au nom des *trustees* du British Museum ».

[129] Le *15 mai*, il nous fait de nouveau une visite « à la grande satisfaction de nos artistes miniaturistes dont il dirige les travaux avec autant de dévouement que de compétence » (*Annales*).

le prieuré. Les *Annales* de Béthanie précisent que l'adresse n'était pas prête pour le 14 et qu'elle ne put être présentée que le 25 au soir, veille du départ pour le Katanga de mère Marie-Madeleine (née Anne) van Caloen (1895-1944), fille des donateurs et l'une des fondatrices de Béthanie.

277 E. MILLAR, *The Lindisfarne Gospels*, Londres, 1923 [= Londres, British Library, Cotton MS Nero D IV, Nord-Est de l'Angleterre (Lindisfarne), entre 710-721].

van de baron en de baronnes van Caloen gevierd op 15 augustus 1929. Het jaar 1925, een vergissing hier, is het jaar dat het terrein werd geschonken waarop het klooster zou worden gebouwd. De *Annalen* van Bethanië preciseren dat het document niet klaar was op de 14de, maar slechts op de avond van de 25ste kon aangeboden worden, de vooravond van het vertrek naar Katanga van zuster Marie-Madeleine (geboren Anne) van Caloen (1895-1944), dochter van de schenkers en een van de stichteressen van Bethanië.

277 E. MILLAR, *The Lindisfarne Gospels*, Londen, 1923 [= Londen, British Library, Cotton MS Nero D IV, Noord-Oost Engeland (Lindisfarne), tussen 710-721].

KN 1291

40. Achille Durieu, stalles de l'église abbatiale de Maredret (1913-1922).
Achille Durieu, koorbanken van de abdijkerk van Maredret (1913-1922).

[130] *24 mai 1928*. Nouvelle visite de sir Kenyon que l'annaliste qualifie de « grand ami et bienfaiteur du monastère ». Il intéresse vraiment M^me^ Cécile en donnant des détails précis sur les fouilles anglaises des environs de Bagdad et de la patrie d'Abraham, Ur en Chaldée[278]. Il s'étonne de trouver notre abbesse si bien au courant de ces questions[279].

Mais ce qui intéresse l'atelier, c'est qu'il n'est pas venu les mains vides : il apportait 50 planches de reproductions de manuscrits, elles sont ravies ! Nos prières veulent attirer sur lui et sa femme les lumières de la vraie foi. Ils sont protestants de bonne foi, très respectueux envers les catholiques et aussi envers le Saint Père. Aussi, en *mars 1929*, sir Kenyon se rend-il à Rome espérant bien une audience de S.S. Pie XI[280] qui célèbre son jubilé sacerdotal.

[278] Il s'agit probablement des fouilles de Leonard Woolley et de son adjoint Max Mallowan. Voir L. WOOLLEY, *Ur en Chaldée ou sept années de fouilles* (*Bibliothèque historique Payot*), Paris, 1949 [2^e^ éd. revue ; la première éd. datait de 1929]. Agatha Christie, l'épouse de Mallowan, rencontra son futur mari peu après mai 1928 et elle l'accompagna en Irak et en Syrie au cours des années 30, publiant deux romans policiers qui ont pour théâtre l'Irak : *Meurtre en Mésopotamie* (1936) et *Rendez-vous à Bagdad* (1951).

[279] Elle donna à l'abbaye une conférence sur le sujet à la fin de l'année 1928 ou au tout début de 1929.

[280] Achille Ratti (1857-1939), pape de 1922 à 1939, fut aussi préfet de la Bibliothèque ambrosienne de Milan (1907) et vice-préfet de la Vaticane (1914). C'était, comme Kenyon, un bibliothécaire et un paléographe de grand renom. Voir R. FONTENELLE, *Sa Sainteté Pie XI* (*Bibliothèque catholique illustrée*), Paris, 1930.

[278] Het gaat waarschijnlijk om de opgravingen van Leonard Woolley en zijn medewerker Max Mallowan. Zie L. WOOLLEY, *Ur en Chaldée ou sept années de fouilles* (*Bibliothèque historique Payot*), Parijs, 1949 [2de herziene uitg.; de eerste uitgave dateerde van 1929]. Agatha Christie, de echtgenote van Mallowan, ontmoette haar toekomstige man kort na mei 1928 en zij vergezelde hem naar Irak en Syrië tijdens de jaren 1930. Ze publiceerde twee detectiveromans die zich afspelen in Irak: *Murder in Mesopotamia* (1936) en *They Came to Baghdad* (1951).

[279] Zij gaf over dit onderwerp een conferentie in de abdij, eind 1928 of begin 1929.

[280] Achille Ratti (1857-1939), paus van 1922 tot 1939, prefect van de Biblioteca Ambrosiana van Milaan (1907) en vice-prefect van de Biblioteca Apostolica Vaticana (1914). Hij was, zoals Kenyon, een befaamd bibliothecaris en paleograaf. Zie R. FONTENELLE, *Sa Sainteté Pie XI* (*Bibliothèque catholique illustrée*), Parijs, 1930.

Y 004981

[131] À cette occasion, en souvenir de son voyage, mère Marie-Madeleine lui avait offert une jolie et fine miniature. Dans la bordure : une visite du Pape au British Museum ! où le directeur, grand savant en art et archéologie, accueille S.S. Pie XI – grand savant lui aussi (fig. 42).

[132] Et le *29 avril*, Madame reçoit une lettre de sir Kenyon lui racontant l'audience qu'il a eu le bonheur d'obtenir du Saint Père par l'entremise du cardinal Gasquet[281]. Le pape l'a reçu, avec sa femme et sa fille, avec une extrême bonté. Il a offert au Saint Père cette miniature (qui, dans notre pensée, lui était destinée à lui-même, mais nullement dans l'intention d'un présent au Pape). Le Saint Père lui a parlé en termes très bienveillants de notre atelier et de nos artistes mais, a-t-il ajouté malicieusement : « je ne savais pas que étiez derrière eux (*sic*). Et Pie XI ajouta : « Vous m'avez donné une image de Maredret, et moi je vous en donnerai deux ». Ce disant, il remit à sir Kenyon deux de nos images. Ce dernier ajoute encore que Pie XI avait une de nos images sur la table. Ceci n'est pas une petite louange, nous dit-il, car un cardinal lui a dit que le Pape était très difficile sur ce point.

Et voici comment finit cette petite histoire :

Le *5 mai*, Madame arriva en récréation et déploya une feuille grand format, marquée aux armes pontificales, signée par le cardinal Gasparri[282]. Avec une joie qu'elle ne cachait pas, elle nous lut la lettre : « Très révérende mère abbesse, le Saint Père a vivement agréé l'hommage de la très belle et symbolique miniature que le *Pius doctor*, sir Kenyon, a remise en votre nom entre ses mains vénérées au cours de la récente audience pontificale. Sa Sainteté vous remercie de grand cœur de ce don gracieux qui traduit si bien le dévouement et la piété filiale des filles de Sainte-Scholastique de Maredret envers son auguste Personne, et c'est bien de cœur aussi qu'en retour le Souverain Pontife vous envoie, ainsi qu'à toute votre famille monastique, comme gage de sa paternelle bienveillance et des meilleures faveurs d'en haut, une très spéciale bénédiction apostolique.

Veuillez agréer, ma très révérende mère abbesse, l'assurance de mon religieux dévouement,

P. Card. Gasparri ».

Inutile d'ajouter que la joie fut profonde et générale !

[133] Le *16 mai*, sir Kenyon vient passer ici une bonne partie de la journée. Il intéressa Madame et toutes nos artistes par des renseignements précieux et d'utiles échanges de vues sur quantité de questions artistiques, bibliques et scientifiques dans lesquelles il est très versé. Il raconte sa visite au Vatican, et la bonté de S.S. Pie XI à son égard. Il est enchanté de l'accueil reçu ici et de la sympathie qu'on lui témoigne. La lettre du cardinal Gasparri le traitant de *Pius doctor* lui fit le plus sensible plaisir.

[134] En *1930*, le Saint Père dira au père abbé Capelle[283] qu'il connaissait très bien Maredret et ses images, et savait même que le bibliothécaire en chef du British Museum les épaulait de ses conseils.

[281] Francis Aidan Gasquet, O.S.B. (1846-1929). Resté célèbre pour ses études historiques sur l'histoire religieuse et sociale de l'Angleterre au Moyen Âge et pendant la Réforme. Il devint cardinal en 1914, puis préfet des Archives du Vatican en 1918. Ami personnel de F.G. Kenyon, il lui avait obtenu une audience papale privée et organisé son séjour dans la Ville éternelle. Il décéda inopinément, alors que Kenyon était toujours à Rome.

[282] Pietro Gasparri (1852-1934). Spécialiste du droit canon, il accéda au cardinalat en 1907. Devenu secrétaire d'État de la curie romaine en 1914, il joua un rôle-clé dans la conclusion des accords du Latran en 1929. Voir n. 303.

[283] Dom Bernard Capelle (1884-1961), docteur en philosophie, théologie et sciences bibliques. Abbé du Mont-César à Louvain (1928-1961). De 1936 à 1956, professeur d'Histoire de la liturgie à l'Université de Louvain. Voir [R.] GAZEAU, art. *Capelle (Dom Bernard)*, dans *Catholicisme. Hier-aujourd'hui-demain*, 2, Paris, 1949, col. 497-498.

[281] Francis Aidan Gasquet, O.S.B. (1846-1929). Hij bleef beroemd door zijn historische studies over de religieuze en sociale geschiedenis van Engeland tijdens de Middeleeuwen en de Reformatie. Hij werd kardinaal in 1914, nadien prefect van het Archief van het Vaticaan in 1918. Als persoonlijke vriend van F.G. Kenyon, had hij voor hem een private pauselijke audiëntie bekomen en zijn verblijf in de Eeuwige Stad geregeld. Hij overleed onverwacht, toen Kenyon nog te Rome verbleef.

[282] Pietro Gasparri (1852-1934). Als specialist in kerkelijk recht, werd hij kardinaal in 1907. Als staatssecretaris van de Romeinse curie in 1914 speelde hij een sleutelrol in de afronding van het Verdrag van Lateranen in 1929. Zie n. 303.

[283] Dom Bernard Capelle (1884-1961), doctor in de filosofie, theologie en bijbelwetenschappen. Abt van Keizersberg te Leuven (1928-1961). Van 1936 tot 1956, professor Geschiedenis van de Liturgie aan de Universiteit van Leuven. Zie [R.] GAZEAU, art. *Capelle (Dom Bernard)*, in *Catholicisme. Hier-aujourd'hui-demain*, 2, Parijs, 1949, kol. 497-498.

41. Marie-Madeleine Kerger (attr.), *Pentecôte* (initiale) avec en marge, dans le sens des aiguilles d'une montre : les armes de Pie XI, des familles van Caloen et van Ockerhout, de l'abbé Théodore Nève portées par un Africain et un Asiatique (allusion aux deux continents sur lesquels il a fondé des abbayes), le départ de sœur Marie-Madeleine van Caloen pour le Katanga, les armes de M^gr^ Gustave Waffelaert, évêque de Bruges et celles du cardinal Mercier ; dans l'initiale « E », armes de Béthanie, illustration d'une grande miniature offerte par le prieuré de Béthanie à Albert et Marie-Thérèse van Caloen pour les remercier de leur générosité en faveur du monastère, Maredret, 1929. - Loppem, Fondation van Caloen.
Marie-Madeleine Kerger (toegeschr.), Pinksteren *(initiaal) met in de rand, in wijzerzin: de wapens van Pius XI, van de families van Caloen en van Ockerhout, van abt Théodore Nève gedragen door een Afrikaan en een Aziaat (allusie op de twee continenten waar hij abdijen gesticht heeft), het vertrek van zuster Marie-Madeleine van Caloen naar Katanga, de wapens van Mgr. Gustave Waffelaert, bisschop van Brugge en die van kardinaal Mercier; in de initiaal "E", wapens van Bethanië, illustratie van een grote miniatuur geschonken door de priorij van Bethanië aan Albert en Marie-Thérèse van Caloen, om hen te bedanken voor hun vrijgevigheid ten opzichte van het klooster, Maredret, 1929. - Loppem, Stichting van Caloen.*

X 005646

42. Marie-Madeleine Kerger, *Vierge à l'Enfant* (miniature principale), *L'abbesse de Maredret, Cécile de Hemptinne en prière* (marge de gauche), *Visite du pape au British Museum* (bas de page), miniature offerte par Frederic George Kenyon au pape Pie XI en 1928. - Lieu de conservation inconnu (peut-être dans les *indirizzi* de la Biblioteca Apostolica Vaticana) (photographie aux Archives de l'Atelier).
Marie-Madeleine Kerger, O.-L.-Vrouw met Kind *(hoofdminiatuur),* De abdis van Maredret, Cécile de Hemptinne in gebed *(linkerrand),* Bezoek van de paus aan het British Museum *(benedenmarge), miniatuur geschonken door Frederic George Kenyon aan paus Pius XI in 1928. - Bewaarplaats onbekend (misschien in de* indirizzi *van de Biblioteca Apostolica Vaticana) (foto in het Atelierarchief).*

Pastorale *: finale*

[135] *28 décembre 1925*. Lettre très cordiale de M. le chanoine Dessain, secrétaire du cardinal[284], remerciant pour les exemplaires de la *Pastorale* envoyés à S.Ém. (les sept derniers exemplaires anglais). Il nous dit aussi que le cardinal sera opéré demain – le chanoine Dessain est optimiste. Mais le Seigneur allait venir chercher son grand serviteur avant un mois (*23 janvier 1926*).

12 mars 1926. Les derniers exemplaires de notre édition illustrée de la *Pastorale* s'épuisent rapidement et sont réservés à des privilégiés. À notre grande surprise, notre éditeur Brepols nous écrit aujourd'hui pour nous demander si nous n'envisageons pas la publication d'une seconde édition. Cette proposition soulève plus d'une objection et demande à être mûrement pesée.

Et le *21 mars 1926*, l'annaliste (mère Mechtilde) écrit : « Nous renonçons définitivement à publier une seconde édition de la *Pastorale*. Il y aurait en effet des inconvénients sérieux, dont le principal serait de faire tort à notre première édition qui doit garder toute sa valeur. C'est l'avis compétent de M. Bacha[285], que nous avons consulté par l'intermédiaire d'Agnès Timmermans ».

Le *23 mars 1927*. Nous avons la visite de l'évêque auxiliaire de Tarbes et de Lourdes[286], accompagné de quelques brancardiers belges. L'un de ceux-ci a l'amabilité de choisir une *Pastorale* à la « petite boutique » et de l'offrir à monseigneur.

284 Voir n. 248.
285 Eugène Bacha (1864-1934), conservateur à la section des manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique avant de devenir, en 1920, directeur des Services belges de Bibliographie et des Échanges internationaux jusqu'à sa retraite en 1929. Voir F. REMY, *Le personnel scientifique de la Bibliothèque royale de Belgique, 1837-1962. Répertoire bio-bibliographique*, Bruxelles, 1962, p. 27-29.
286 M^gr^ Alexandre-Philibert Poirier (1866-1928), évêque titulaire d'Irénopolis de Cilicie. Voir *Annuario pontificio per l'anno 1927*, Rome, 1927, p. 232.

284 Zie n. 248.
285 Eugène Bacha (1864-1934), conservator van het Handschriftenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek van België, vooraleer hij in 1920 directeur werd van de Belgische Diensten voor Bibliografie en voor internationale Uitwisselingen tot aan zijn pensioen in 1929. Zie F. REMY, *Le personnel scientifique de la Bibliothèque royale de Belgique, 1837-1962. Répertoire bio-bibliographique*, Brussel, 1962, p. 27-29.
286 Mgr. Alexandre-Philibert Poirier (1866-1928), titulaire bisschop van Irenopolis van Cilicië. Zie *Annuario pontificio per l'anno 1927*, Rome, 1927, p. 232.

Le *1er octobre 1934*, M. Albert Carton de Wiart[287] adresse à Madame une lettre très délicate, cherchant à savoir s'il n'y avait plus le moindre espoir de pouvoir se procurer une *Lettre pastorale* du cardinal Mercier enluminée et éditée par notre abbaye, il y a quelque dix ans. Ayant parcouru toutes les librairies connues sans réussir à la trouver, son dernier recours était de la demander ici même. Cette *Lettre* devait être envoyée comme présent de reconnaissance à un très haut personnage de Yougoslavie ayant connu notre grand cardinal[288], dont il est profond admirateur. La personnalité de M. Albert Carton et les motifs que sa lettre invoquait inclinèrent Mme l'abbesse à acquiescer à sa demande, deux ou trois exemplaires ayant été conservés justement pour satisfaire de semblables désirs, ou servir dans des circonstances exceptionnelles. Actuellement, l'ouvrage serait hors prix étant épuisé et le taux du franc bien diminué, il ne pourrait donc être livré à l'ancien prix, mais ne voulant pas en faire une affaire d'argent, l'ouvrage fut taxé mille francs.

Mais le *9 octobre* on écrit que l'ami de M. Carton de Wiart trouve le volume au-dessus du prix qu'il avait pensé y mettre et n'en devient pas acquéreur.

1926

[136] *3 juillet*. Mlle Werbrouck[289], élève de M. Capart, l'égyptologue[290], nous a donné plusieurs conférences sur l'art égyptien pendant les quelques jours qu'elle a passés ici[291]. Avant son départ, Madame l'invite à choisir une miniature comme souvenir de son séjour. Son choix se porte sur un texte *Initium sapientiae timor Domini*[292] peint avec une belle lettre initiale dans le style de Winchester.

1927

[137] *19 avril*. Nous adressons au Saint Père le pape Pie XI une collection complète de nos images, accompagnée d'une adresse sur vélin, sollicitant une bénédiction spéciale du Saint Père pour notre Imagerie. Cette supplique était glissée dans un écrin de soie blanche portant les armes pontificales, très finement peintes. Au verso, le nom de notre abbaye.

1928

[138] *25 février*. Pour sa bénédiction abbatiale, nous envoyons au nouvel abbé de Regina Coeli à Louvain (Mont-César), le père abbé Bernard Cappelle, une « superbe miniature » (*Annales* écrites par mère Lucie de Montpellier), exécutée par mère Marie-Louise avec la collaboration de mère Marie-Madeleine : la devise du nouvel Abbé : *Nihil Christo carius* en style Winchester.

[139] *7 septembre*. Nous recevons la visite de deux artistes anglaises : Mrs Bardswell[293], catholique ; Miss Madelyn

[287] Albert Carton de Wiart (1870-1938). Fut consul d'Espagne à Bruxelles (*État présent* [n. 24], 1986, 1, p. 84).

[288] Il pourrait s'agir de Mgr Antonio Bauer (1856-1937), archevêque et métropolitain de Zagreb. Voir *Le cardinal Mercier* [n. 35], p. 323.

[289] Marcelle Werbrouck (1889-1959), conservateur des collections égyptiennes aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, de 1942 à 1954, à la suite de Jean Capart. Voir P. GILBERT, *Marcelle Werbrouck*, dans *Chronique d'Égypte*, 34, 1959, no 68, p. 187-191.

[290] Jean Capart (1877-1947). Égyptologue, conservateur adjoint des collections égyptiennes aux Musées royaux d'Art et d'Histoire dès 1905, conservateur en chef à partir de 1925. Voir GRAN-AYMERICH, *Dictionnaire biographique d'archéologie* [n. 244], p. 137.

[291] Probablement à la suite de ces conférences, les sœurs vont tenter d'assimiler certains principes de l'art égyptien dans leur production d'images. Le 23 octobre 1927, dans une lettre adressée à mère Marie-Madeleine, F.G. Kenyon décourage ces essais : « Certainly your pupils have nothing to learn from Egyptian art ; but Greek art can always give you lessons of beauty ».

[292] Pr 1, 7.

[293] Mrs Noel Bardswell était calligraphe et miniaturiste. Nigel Morgan suggère qu'il pourrait s'agir de Monica Bardswell, surtout connue pour ses travaux d'érudition et de restauration sur la peinture murale et qui collabora, avec le professeur E.W. Tristram, à la publication du troisième volume d'*English Medieval Wall Painting* (1955).

[287] Albert Carton de Wiart (1870-1938). Hij was Spaans consul te Brussel (*État présent* [n. 24], 1986, 1, p. 84).

[288] Het zou kunnen gaan om Mgr. Antonio Bauer (1856-1937), aartsbisschop en metropoliet van Zagreb. Zie *Le cardinal Mercier* [n. 35], p. 323.

[289] Marcelle Werbrouck (1889-1959), conservator van de Egyptische Verzameling van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis van 1942 tot 1954, in navolging van Jean Capart. Zie P. GILBERT, *Marcelle Werbrouck*, in *Chronique d'Égypte*, 34, 1959, nr. 68, p. 187-191.

[290] Jean Capart (1877-1947). Egyptoloog, adjunct-conservator van de Egyptische Verzameling van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis sedert 1905, hoofdconservator vanaf 1925. Zie GRAN-AYMERICH, *Dictionnaire biographique d'archéologie* [n. 244], p. 137.

[291] Vermoedelijk ten gevolge van deze conferenties zullen de zusters bepaalde principes van de Egyptische kunst pogen te assimileren in hun voorstellingen. Op 23 oktober 1927, in een brief gericht aan zuster Marie-Madeleine, ontmoedigt F.G. Kenyon deze pogingen: « Certainly your pupils have nothing to learn from Egyptian art; but Greek art can always give you lessons of beauty ».

[292] Pr 1, 7.

[293] Mrs Noel Bardswell was kalligrafe en miniaturiste. Nigel Morgan suggereert dat het zou kunnen gaan om Monica Bardswell, vooral gekend voor haar erudiete werken en haar restauraties van muurschilderingen, en die samenwerkte met professor E.W. Tristram aan de publicatie van het derde volume van *English Medieval Wall Painting* (1955).

Walker, protestante[294]. Ce sont des élèves de Johnston[295], qui a fondé une école de calligraphie, art qui a grand succès en Angleterre (nous avons un volume sur cette école). Elles sont venues, sur le conseil de nos sœurs de Stanbrook[296], visiter les monastères bénédictins au point de vue artistique. Elles viennent de Solesmes et restent ici quatre jours. Elles cherchent des « lumières pour l'art des miniatures médiévales ». Elles ont un tel respect pour cet art et le Moyen Âge qu'elles sont « choquées » d'apprendre que nous employons des plumes métalliques au lieu de plumes d'oie pour écrire les caractères anciens. Elles taillent des plumes d'oie que nous avons, préparent selon leur habitude une feuille de vélin pour la rendre aussi *sweet* que possible (douce) et de fait c'est un charme d'écrire dans ces conditions ! mais… le temps que demande cette double préparation, l'usure rapide du bec de la plume d'oie qu'il faut retailler – selon des règles bien précises – et à la même largeur exactement, etc. etc. nous ont fait renoncer à cet archaïsme artistique ! Mais elles ont donné à mère Marie-Louise de bonnes leçons et conseils – parmi lesquels celui d'apprendre l'anglais… L'écriture gothique, qu'elles ne pratiquent pas, les intéressait beaucoup et elles ont admiré nos textes. Ce qui les intéressait aussi – et surtout ! – c'était notre recette pour l'or en relief, et devant l'impossibilité de la recevoir, elles furent assez déçues[297]. Pourtant elles furent très contentes de tous les renseignements reçus et de l'accueil qui leur avait été fait[298].

1929

[140] *11 janvier*. Le père abbé primat, dom Fidèle de Stotzingen[299], nous demande si nous pourrions nous charger de l'adresse à offrir au Saint Père par le Collège Saint-Anselme[300], lors de l'audience où il lui présentera ses souhaits à l'occasion de son jubilé sacerdotal[301]. Dans l'affirmative, il nous donnera des renseignements précis. L'adresse devrait être écrite et ornée d'enluminures, et envoyée avant la mi-mars, afin dit-il, « que nous n'arrivions pas plus tard que les autres collèges ». Évidemment, nous sommes très heureuses qu'il ait pensé à nous.

Le *14 mars* l'adresse est terminée et montrée en récréation, conçue par mère Marie-Madeleine, elle a été exécutée par mère Marie-Louise. Le vélin mesure 44 cm × 33 cm, le texte étant fort long. Style italien du XV^e^ siècle, bordure où brillent une multitude innombrable de petites boules d'or et, entourant des médaillons aux sujets de circonstance : ordination du Saint Père, sa messe jubilaire (moment de l'élévation de l'hostie), le missel ouvert sur l'autel portant le texte *Pro ecclesia tua catholica*[302], la scène où l'ange délivre saint Pierre de prison – allusion à la récente conclusion

294 Madelyn Walker était membre de la Society of Scribes and Illuminators. Elle collabora occasionnellement aux publications de l'abbaye de Stanbrook. Le compte rendu de la visite des deux Anglaises à Maredret a été publié : WALKER, *A Visit to Some Benedictine Scribes* [n. 15], dont l'objectif était clairement d'obtenir la recette « secrète » des ors de Maredret.

295 Edward Johnston (1872-1944), chargé du cours d'enluminure à la Central School of Arts and Crafts de Londres, est considéré comme l'un des grands promoteurs du renouveau de la calligraphie au XX^e^ siècle. Son manuel *Writing and Illuminating, and Lettering* (1906), plusieurs fois réédité, est un classique.

296 Stanbrook, Our Lady of Consolation, monastère de bénédictines sis entre Malvern et Worcester, fondé à Cambrai en 1625. La communauté gagna l'Angleterre en 1795 et s'établit à Stanbrook en 1838. En 1928, l'abbaye était dirigée par Laurentia McLachlan (1866-1953), célèbre en Angleterre pour ses relations d'amitié avec Sydney Cockerell et George Bernard Shaw. Voir BÉNÉDICTINES DE STANBROOK, *In a Great Tradition. Tribute to Dame Laurentia McLachlan, Abbess of Stanbrook*, Londres, 1956.

297 Elles réussirent néanmoins à « tirer les vers du nez » de la jeune enlumineresse… mère Marie-Louise elle-même. La recette est détaillée dans l'article de *The Scribe* [n. 15].

298 Elles décrivent les difficultés de communication, avec un interprète et derrière la clôture.

299 Fidelis Freiherr von und zu Stotzingen (1871-1947), abbé de Maria Laach (1901-1913), deuxième abbé primat de l'ordre bénédictin (1913-1947).

300 Voir n. 76.

301 Sur les fêtes qui entourèrent le Jubilé, voir FONTENELLE, *Sa Sainteté Pie XI* [n. 280], p. 43-45.

302 « Pro ecclesia tua *sancta* catholica » : extrait de la lecture des Diptyques, lors de la prière eucharistique, dans l'ordinaire de la messe. C'est le moment de la célébration eucharistique où le prêtre prie pour l'Église militante.

294 Madelyn Walker was lid van de Society of Scribes and Illuminators. Zij werkte bij gelegenheid mee aan de publicaties van de abdij van Stanbrook. Het verslag van het bezoek van de twee Engelse vrouwen aan Maredret is gepubliceerd: WALKER, *A Visit to Some Benedictine Scribes* [n. 15]. Hun bedoeling was duidelijk het "geheime" recept voor het aanbrengen van de vergulding te verkrijgen.

295 Edward Johnston (1872-1944), belast met de cursus boekverluchting aan de Central School of Arts and Crafts van Londen, wordt beschouwd als een van de grote promotoren van de vernieuwing in de kalligrafie van de 20ste eeuw. Zijn handboek *Writing and Illuminating, and Lettering* (1906), verschillende keren heruitgegeven, is een klassieker.

296 Stanbrook, Our Lady of Consolation, benedictijnerklooster gelegen tussen Malvern en Worcester, gesticht te Kamerijk in 1625. De gemeenschap kwam in Engeland aan in 1795 en vestigde zich te Stanbrook in 1838. In 1928, werd de abdij geleid door Laurentia McLachlan (1866-1953), in Engeland beroemd voor haar vriendschappelijke relaties met Sydney Cockerell en George Bernard Shaw. Zie BENEDICTINESSEN VAN STANBROOK, *In a Great Tradition. Tribute to Dame Laurentia McLachlan, Abbess of Stanbrook*, Londen, 1956.

297 Zij slaagden er niettemin in om de jonge miniaturiste… zuster Marie-Louise zelf te doen spreken. Het recept komt gedetailleerd aan bod in het artikel in *The Scribe* [n. 15].

298 Ze beschrijven de moeilijke communicatie, met behulp van een tolk en vanachter de afsluiting.

299 Fidelis Freiherr von und zu Stotzingen (1871-1947), abt van Maria Laach (1901-1913), tweede abt-primaat van de benedictijner orde (1913-1947).

300 Zie n. 76.

301 Met betrekking tot de feestelijkheden ter gelegenheid van dit Jubileum, zie FONTENELLE, *Sa Sainteté Pie XI* [n. 280], p. 43-45.

302 « Pro ecclesia tua *sancta* catholica »: uittreksel uit de lezing van de Diptieken, tijdens het Eucharistisch gebed in het ordinarium van de H. Mis. Het is het ogenblik van de eucharistieviering waarop de priester bidt voor de strijdende Kerk.

des Accords du Latran[303] – puis saint Benoît, tenant la *Règle* où est écrit ce texte : *Christo vero regi* (rappel de la fête du Christ-Roi instituée par Pie XI)[304], saint Anselme avec le texte : *Nihil amplius diligit Deus quam ecclesiae suae libertatem*[305], des vues du Mont-Cassin, du Latran, de Saint-Anselme et, dans la bordure, le texte : *Pax Christi in regno Christi*[306].

L'adresse part pour Rome le *15 mars* et, le *27 mars*, nous recevons une bonne et enthousiaste lettre du père abbé primat, enchanté de son « adresse » qui a dépassé son attente, le tout lui a fait un extrême plaisir. Il avoue ingénument n'avoir pas trouvé le petit mot « Maredret » – il était perdu dans un rinceau… On va lui envoyer une photo où il est souligné en rouge.

Et une lettre datée de Rome le *30 avril 1929* nous arrive le *2 mai*. Le père abbé primat nous raconte la « très belle audience du 26 mars ». « Notre » – « votre » – adresse a procuré au Saint Père une très grande joie. Il a dit quelques paroles de la plus haute estime pour les moniales de Maredret qui tendent avec tant de ferveur à la sainteté et qui, en même temps, s'adonnent à l'activité artistique avec de si beaux succès » (traduit de l'allemand). Et le père abbé primat ajoute : J'ai donc trouvé « Maredret ».

[141] Le *27 janvier*, c'était au tour du père abbé président, dom Robert de Kerchove[307], de nous écrire pour nous demander d'enluminer l'adresse destinée au Saint Père envoyée au nom de notre congrégation belge. On s'inspire pour celle-ci de la *Bible d'Alcuin*[308], avec les caractères du IX^e^ siècle avec leur archaïsme exact qui n'est pas pour déplaire, pensons-nous au pape Pie XI, ancien bibliothécaire de Milan. La scène de l'Annonciation dans la lettrine avec le texte de saint Proclus : *O templum in quo Deus sacerdos effectus est*[309].

[142] Encore pour le jubilé du Saint Père : on nous demande d'enluminer une couverture pour les étrennes pontificales que lui portera le pèlerinage belge. M^lle^ Marie Watelet[310], qui en fait partie, nous écrit de Rome : « Le Saint Père m'a chargée, par M. Delforge[311], président du pèlerinage, de remercier de sa part M^me^ l'abbesse de tout ce que la communauté de Maredret a fait pour lui. Et comme on remettait à S.S. Pie XI les étrennes pontificales dans leur couverture enluminée, il a dit que souvent déjà il a pu apprécier le souci d'art des moniales de Maredret.

[143] Une chose qui ne concerne pas directement l'atelier de miniatures, mais qui complète les cadeaux jubilaires que nous avons envoyés au Saint Père, à signaler : un beau colis d'images exécutées expressément pour la circonstance. Huit types différents – afin que le Pape puisse en distribuer aussi largement qu'il le désire. La superbe boîte en satin blanc porte les armoiries du Saint Père.

Et le *10 mars*, dimanche de *Laetare*, nous avons la joie de recevoir une lettre de la chancellerie romaine, signée par le cardinal Gasparri, nous apportant une bénédiction spéciale du Souverain Pontife pour l'envoi d'images qui lui ont fait grand plaisir. Le nôtre est encore plus grand conclut l'annaliste.

[144] Enfin, le *6 avril*, Madame reçoit une députation de journalistes venant la supplier de leur enluminer, pour mardi prochain (nous sommes samedi…) une enveloppe pour la lettre adressée au Saint Père, lettre qui doit accompagner l'offrande de la souscription recueillie par eux à l'occasion du jubilé du pape. Madame se récrie d'abord, croyant la chose impossible en un délai si court, d'autant que nous devrions faire venir de Paris le parchemin nécessaire ! Mais tout s'arrange : ces messieurs acceptent de remplacer le parchemin par du papier Hollande, le texte lui-même a été magnifique-

303 Sur les Accords du Latran signés le 11 février 1929, concordat par lequel l'Italie reconnaissait l'État de la Cité du Vatican sous la souveraineté du Pape, voir FONTENELLE, *Sa Sainteté Pie XI*, [n. 280], p. 47-54.

304 *Règle de Saint-Benoît*, Prologue, 3.

305 Version libre d'un extrait d'une lettre de saint Anselme à Baudouin, roi de Jérusalem (reg. 1100-1118) (lettre de vers 1102) : « Nihil magis diligit Deus in hoc mundo quam libertatem ecclesiae suae ». Édition : S. ANSELMI CANTUARIENSIS ARCHIEPISCOPI, *Opera omnia*, 2, éd. F.S. SCHMITT, Stuttgart - Bad Cannstatt, 1968, n° 235, p. 143 (avec mes vifs remerciements au père Pierre-Maurice Bogaert). L'allusion aux Accords du Latran est à peine voilée !

306 Devise de Pie XI.

307 Voir n. 63.

308 Il s'agit de la Bible carolingienne de Moutier-Grandval (Londres, British Library, Add. MS 10546), reproduite dans les planches du tome 5 des *Schools of Illumination* [n. 235]. Sur ce manuscrit, voir *Die Bibel von Moutier-Grandval, British Museum Add. MS. 10546*, Berne, 1971.

309 Version latine due à Marius Mercator (?) de l'*Homelia prima de laudibus s. Mariae* de Proclus de Constantinople (434-446). Voir le tome 48 de la *Patrologia latina*, col. 778B. Je dois cette identification à la science du père Pierre-Maurice Bogaert.

310 Il s'agit probablement d'une parente de mère Francisca Watelet, sœur de Maredret (voir n. 227).

311 Voir note suivante.

303 Over het Verdrag van Lateranen ondertekend op 11 februari 1929, waarin de soevereiniteit van de Heilige Stoel werd erkend en waarin de staat Vaticaanstad werd opgericht, zie FONTENELLE, *Sa Sainteté Pie XI*, [n. 280], p. 47-54.

304 *Règle de Saint-Benoît*, Proloog, 3.

305 Vrij naar een uittreksel van een brief van Sint-Anselmus aan Boudewijn, koning van Jeruzalem (reg. 1100-1118) (brief van omstreeks 1102): "Nihil magis diligit Deus in hoc mundo quam libertatem ecclesiae suae". Editie: S. ANSELMI CANTUARIENSIS ARCHIEPISCOPI, *Opera omnia*, 2, uitg. F.S. SCHMITT, Stuttgart - Bad Cannstatt, 1968, nr. 235, p. 143 (met hartelijke dank aan pater Pierre-Maurice Bogaert). De allusie op het Verdrag van Lateranen is nauwelijks verhuld!

306 Devies van Pius XI.

307 Zie n. 63.

308 Het gaat om de Karolingische Bijbel van Moutier-Grandval (Londen, British Library, Add. MS 10546), gereproduceerd op de platen van deel 5 van de *Schools of Illumination* [n. 235]. Over dit manuscript, zie *Die Bibel von Moutier-Grandval, British Museum Add. MS. 10546*, Bern, 1971.

309 Latijnse versie van Marius Mercator (?) van de *Homelia prima de laudibus s. Mariae* van Proclus van Constantinopel (434-446). Zie deel 48 van de *Patrologia latina*, kol. 778B. Deze identificatie dank ik aan de eruditie van pater Pierre-Maurice Bogaert.

310 Het gaat waarschijnlijk om een verwante van zuster Francisca Watelet, non van Maredret (zie n. 227).

311 Zie volgende noot.

ment calligraphié par un artiste parisien (texte lui-même très beau, il est aux archives). Mère Marie-Madeleine s'enflamme pour ce travail, il est accepté, de part et d'autre, c'est de l'enthousiasme – on viendra chercher le document mardi, pour être sûr d'éviter un retard à la poste. Il sera prêt !

Le texte est une adresse du Bureau international des Journalistes catholiques dont le siège est à Paris, mais son président est M. Delforge, rédacteur de *Vers l'Avenir*[312], qui habite Namur. Il se chargera de venir le chercher. Comment le Bureau international de Paris a-t-il pensé à s'adresser à notre petit monastère, alors qu'il disposait de tant d'artistes à Paris et ailleurs ? Voici : le frère Thomas Delforge[313], moine de Maredsous, fait ses études au collège Saint-Anselme à Rome. Ayant su que l'adresse pour le Saint Père demandée par le père abbé primat avait été enluminée ici, il inspira à son père, M. Delforge, de faire une démarche auprès de M^me^ l'abbesse pour obtenir la même faveur !

[145] Au mois d'*août*, l'espace manque au monastère ! Plusieurs rentrées de postulantes – séjour de moniales d'autres monastères, etc., demandent des dispositions spéciales, en attendant que l'on puisse construire l'aile ouest[314]. C'est ainsi que notre grand chef d'atelier, mère Agnès Desclée, a transporté, le *10*, son mobilier de cellule à l'atelier Saint-Luc (aile des cellules, rez-de-chaussée). Celui-ci, déjà tout à fait insuffisant à cause de son exiguïté (on a cédé la cellule voisine à l'Imagerie qui se développe de plus en plus) a encore été vidé d'une partie de ses armoires qui, provisoirement, ont été glissées dans le corridor voisin. Mère Agnès travaillera seule à cet atelier – devenu sa cellule. Les « artistes peintres », ses aides vont à l'ouvroir (grande salle du fond de ce dortoir) et se partagent les fenêtres, nombreuses heureusement – il leur faut douze petites tables.

[146] Le *21 novembre*. Parmi les cadeaux de la Sainte-Cécile, on peut voir une miniature représentant le Sacré-Cœur, destinée à la princesse Marie-José, à l'occasion de son mariage en janvier prochain (fig. 43).

(© D. Vanwijnsberghe)

43. Marie-Madeleine Kerger (attr.), *Sacré-Cœur*, miniature envoyée à la princesse Marie-José à l'occasion de son mariage avec le prince Humbert de Savoie, 1930. - Lieu de conservation inconnu (photographie aux Archives de l'Atelier).
Marie-Madeleine Kerger (toegeschr.), Heilig Hart*, miniatuur gezonden aan prinses Marie-José ter gelegenheid van haar huwelijk met prins Umberto van Savoye, 1930. - Bewaarplaats onbekend (foto in het Atelierarchief).*

312 René Delforge (1878-1934). Fondateur du journal catholique namurois *Vers l'avenir* (1918), il fut la cheville ouvrière de la fondation, en 1927, du Bureau international des Journalistes catholiques dont il présidera le premier congrès international à Bruxelles en 1930. Les liens étaient étroits entre le journal, son directeur et les abbayes de la Molignée, puisqu'en 1923, c'est l'abbé de Maredsous en personne, dom Célestin Golenvaux, qui vint bénir les nouveaux locaux de l'imprimerie, boulevard Mélot. Voir T. DUBOIS et M. DELFORGE, *Vers l'Avenir, An / 50. Livre jubilaire 1918-1968*, Namur, 1968.

313 Dom Thomas Delforge (1906-1978), professeur à l'école abbatiale de Maredsous. Il avait fait sa profession à Maredsous le 5 février 1925 et fut ordonné prêtre à Namur le 26 juillet 1930.

314 Pour 1929, l'*Ordo divini officii* donne les effectifs suivants : quarante-cinq moniales, deux novices et deux postulantes ; dix-sept sœurs et deux postulantes ; quatre sœurs *extra clausuram* ; cinq oblates régulières, soit un total de septante-sept religieuses. En 1973, l'année qui précède la rédaction des présentes *Annales*, on en compte quarante-sept, dont trois novices et deux postulantes.

312 René Delforge (1878-1934). Als stichter van het katholieke Naamse dagblad *Vers l'avenir* (1918), werd hij in 1927 de stuwende kracht van de stichting van het Bureau international des Journalistes catholiques, waar hij het voorzitterschap waarnam van het eerste internationaal congres te Brussel in 1930. De banden tussen het dagblad, zijn directeur en de abdijen van de Molignée waren erg nauw, zoals blijkt uit het feit dat in 1923 de abt van Maredsous, dom Célestin Golenvaux, persoonlijk de nieuwe lokalen van de drukkerij op de boulevard Mélot kwam inzegenen. Zie T. DUBOIS en M. DELFORGE, *Vers l'Avenir, An / 50. Livre jubilaire 1918-1968*, Namen, 1968.

313 Dom Thomas Delforge (1906-1978), leraar aan de abdijschool van Maredsous. Hij had zijn geloften afgelegd in Maredsous op 5 februari 1925 en werd tot priester gewijd te Namen op 26 juli 1930.

314 Voor 1929 registreert de *Ordo divini officii* het volgende effectief: 45 kloosterlingen, 2 novicen en 2 postulanten, 17 zusters en 2 postulanten, 4 zusters *extra clausuram*, 5 reguliere oblaten, zijnde een totaal van 77 religieuzen. In 1973, het jaar voorafgaand aan de redactie van de huidige *Annalen*, telde men er 47, onder wie 3 novicen en twee postulanten.

1930

[147] Pour mère Marie-Madeleine Kerger, l'année commence à l'infirmerie. Le *2 janvier*, elle y subit une opération qui réussit bien et la soulage de douleurs qui duraient déjà depuis longtemps. La déformation de la colonne vertébrale s'est aussi fort accentuée ces dernières années. Les jours suivants, son état s'aggrave et la faiblesse est grande, elle est toute abandonnée à la volonté de Dieu, comme saint Martin, prête à partir s'il le veut, mais disant aussi : *Non recuso laborem*. Depuis plus de deux ans elle ne sortait plus de son atelier que pour se rendre à l'office aux galeries et rejoindre sa cellule pour la nuit. Aussi, la solitude qui se prolonge par sa convalescence ne change-t-elle pas beaucoup ses habitudes. Mais elle garde une grande faiblesse et le travail est nul.

Le *21 février*, elle a pu descendre au chœur pour communier, appuyée au bras de l'infirmière, et reprendra peu à peu.

[148] Nous lisons dans les *Souvenirs* de mère Colombe de la Potterie où elle a inscrit, le plus exactement et le plus complètement possible, tous les aménagements, changements de locaux, etc., depuis la fondation, les détails suivants sur les ateliers :

Ne pouvant bâtir encore la quatrième aile et les locaux existants s'avérant trop pleins ou trop petits, « on s'en tirera comme on pourra ». On songe d'abord aux ateliers. La grande salle au bout du cloître Notre-Dame, à l'ouest, dédiée à la Sainte-Trinité, qui servait d'atelier pour les miniatures – où travaillaient mère Marie-Madeleine et mère Marie-Louise – était vraiment trop grande, alors que l'atelier Saint-Luc n'avait plus de local.

Il fut décidé en février de diviser en deux le grand atelier. La partie de droite avec la chambre noire pour la photographie fut destinée à mère Marie-Madeleine et garda le titre de la Sainte-Trinité.

La partie de gauche devint l'atelier Saint-Luc : mère Agnès et mère Marie-Louise se partageaient la grande fenêtre.

Les documents pour la miniature se trouvaient dans des armoires, dans la petite antichambre formée devant la porte par une cloison vitrée qui fermait l'atelier Saint-Luc*.

Une porte de communication dans la nouvelle cloison permettait facilement à mère Marie-Louise, qui travaillait aux miniatures, de consulter mère Marie-Madeleine dont l'activité artistique diminuait sensiblement. Peu à peu, la « Sainte-Trinité » devint ce qu'elle dénomma « centre de grâces » !… où les dévotes de Guy de Fontgalland[315] venaient demander son secours et où elle entretenait une active correspondance avec les « amis de Guy » de l'extérieur. Mais elle continua à s'intéresser aux travaux de son élève, lui indiquant les documents, faisant la critique de ses « compositions », etc., cela jusqu'en ses dernières années (à peu près vers *1950*). Elle mourut en *décembre 1959*.

[149] Pour le mariage de la Princesse Marie-José (*8 janvier*) nous envoyons une miniature[316].

[150] À l'occasion des cérémonies du baptême du petit prince Baudouin, né le *7 septembre*, nous envoyons à la princesse Astrid une miniature représentant la Vierge avec l'Enfant Jésus, à ses côtés, saint Michel et l'ange gardien du petit prince qui présente celui-ci à la sainte Vierge pour qu'Elle le bénisse. Mère Agnès en avait fait la composition et commencé le travail de miniature, mais souffrant du cœur depuis un mois et immobilisée en cellule, elle laissa mère Marie-Louise l'achever. Une particularité : la miniature est exécutée entièrement avec nos trois couleurs nationales. Glissée dans un passe-partout blanc, elle fut portée par un de nos ouvriers chez le comte d'Oultremont, au château d'Ermeton[317] – avec une lettre de Madame pour la princesse – afin que le grand maître de la Maison du duc de Brabant puisse la remettre à la princesse Astrid pour le *11 octobre*, date des cérémonies du baptême.

Ce jour-là nous arrive une aimable réponse du comte d'Oultremont : « Je ne manquerai pas de remettre à la duchesse de Brabant, aujourd'hui même (il écrit le *10*)… la remarquable miniature que Madame l'abbesse a bien voulu me confier.

Je ne doute pas que Son Altesse Royale soit profondément touchée de cette délicate attention, ainsi que des sentiments de loyalisme si sincères exprimés dans son aimable lettre », etc.

Et le *16 octobre* nous recevons une réponse officielle datée du *14*, écrite par le même grand maître de la Maison des princes. Il nous transmet « les très sincères remerciements de Son Altesse Royale pour la miniature si artistique que vous avez bien voulu lui offrir, etc. ».

[151] *21 novembre*. Pour la Sainte-Cécile, on peut voir parmi les cadeaux la première page de l'évangéliaire pour les fêtes de premier ordre, fête de l'Annonciation[318] – en style XIV^e^ siècle (le même style que notre église) (fig. 44).

---

* Tout cela existe encore – cuisine et réfectoire de l'imprimerie – l'antichambre : pharmacie.

315 Sur Guy de Fontgalland, voir n. 43.

316 Voir *supra* [146].

317 Adelin (dit Hadelin) comte d'Oultremont de Wégimont et de Warfusée (1877-1943), grand maître de la Maison du duc et de la duchesse de Brabant (*État présent* [n. 24], 1995, 2, p. 292). Le château d'Ermeton-sur-Biert fut acheté par son épouse, Hélène Marie princesse de Ligne, en 1927 et revendu en 1935. Voir M. BELVAUX et C. GENARD, *Ermeton-sur-Biert. Les seigneurs et le château*, Ermeton-sur-Biert, 2004, p. 84-85.

318 Cette page fut acquise par le docteur Jean Barthélemi de Bruxelles, probablement dans les années 1950, alors que le projet de réaliser un grand Évangéliaire avait été abandonné.

315 Over Guy de Fontgalland, zie n. 43.

316 Zie *supra* [146].

317 Adelin (gezegd Hadelin) graaf d'Oultremont de Wégimont de Warfusée (1877-1943), grootmeester van het Huis van de hertog en de hertogin van Brabant (*État présent* [n. 24], 1995, 2, p. 292). Het kasteel van Ermeton-sur-Biert werd in 1927 gekocht door zijn echtgenote, Hélène Marie prinses van Ligne, en verkocht in 1935. Zie M. BELVAUX en C. GENARD, *Ermeton-sur-Biert. Les seigneurs et le château*, Ermeton-sur-Biert, 2004, p. 84-85.

318 Dit blad werd verworven door dokter Jean Barthélemi van Brussel, waarschijnlijk in de jaren 1950, toen het project om

X 005574

44. Marie-Louise Lemaire (assistée de Marie-Madeleine Kerger) (attr.), *Annonciation* (initiale), *Rencontre d'Abraham et de Melchisédec* (bas de page), miniature d'un *Évangéliaire* inachevé pour les fêtes du premier ordre (Annonciation), 1930. - Maredret, Archives de l'Atelier.
Marie-Louise Lemaire (bijgestaan door Marie-Madeleine Kerger) (toegeschr.), Annunciatie *(initiaal),* Ontmoeting van Abraham en Melchisedek *(benedenmarge), miniatuur van een onafgewerkt* Evangeliarium *voor de feesten van eerste rang (Annunciatie), 1930. - Maredret, Atelierarchief.*

Première réalisation de tout un beau plan élaboré par M^me^ Cécile et mère Marie-Louise – mais qui ne sera jamais réalisé, d'abord le temps du travail étant de plus en plus pris par les commandes (« il faut bien gagner son pain », dira un jour Madame à propos de ce travail inachevé) ; puis, quelques années plus tard, l'évangile sera lu, aux matines des fêtes, par l'abbesse, en français et non plus en latin. Avant que soit même terminé le texte seul d'autres pages, d'importants changements étaient survenus : plus de matines de Pâques, remplacées par la veillée pascale heureusement restaurée ; l'évangile de l'Assomption n'est plus celui de Marthe et Marie ; la fête de la solennité de saint Joseph n'est plus [du] premier ordre, etc. etc. Les deux seules pages exécutées – mais pas même terminées – sont les seules qui le furent.
[152] *2 octobre*. À l'occasion du centenaire de la Belgique, plusieurs expositions d'art religieux furent organisées à Anvers, Liège, Bruxelles[319]. Dom Sébastien Braun[320], de Maredsous, nous avait demandé d'envoyer quelques spécimens de nos miniatures. Nous lui en avions envoyé trois : il nous en avait remercié, disant : « les ravissantes miniatures feront le plus grand honneur aux ateliers de Maredret et à notre saint ordre ! La tradition des beaux métiers n'est pas perdue dans notre pays. Pour leur part, les moniales de Sainte-Scholastique contribuent noblement à les réhabiliter à l'heure présente ».

Le *26 novembre*, dom Sébastien vient nous faire une causerie sur les Expositions du Travail en Belgique[321], dont il nous dit l'importance et le but : remettre l'artisanat en honneur. Nos miniatures, nous dit-il, méritaient une médaille d'or, mais comme elles n'étaient signées d'aucun nom d'auteur – ce qui constituait un des points du règlement – elles sont restées hors-concours, ne pouvant être primées.

1931

[153] Le *26 février*, le Seigneur rappelait à lui celle qui avait travaillé à l'atelier Saint-Luc depuis sa fondation, mettant dans son travail tous les dons que le Seigneur lui avait donnés avec une ferveur religieuse remarquable. C'est un vrai tournant dans l'histoire de notre monastère où mère Agnès Desclée tenait une grande place, et dans l'histoire aussi de l'atelier, où elle a donné le meilleur d'elle-même, après l'office divin. On se console du grand vide qu'elle nous laisse en pensant à son bonheur de voir le Seigneur, la Beauté infinie qu'elle a tant aimée et si bien servie pendant trente-sept ans.
[154] À la date du *21 juin*, nos *Annales* donnent un résumé de la situation actuelle de l'atelier de miniatures, à propos d'une demande que l'on s'est vu obligé de refuser : « Nos artistes ne suffisent pas à la besogne actuelle : mère Agnès Desclée est au ciel, mère Marie-Madeleine souffre des yeux, mère Marie-Louise reste seule en attendant que de plus jeunes soient formées ». Nous sommes en 1931… et en 1974, on peut redire exactement les deux dernières lignes.

De plus, mère Marie-Louise se voit à ce moment, chargée par M^me^ Cécile, de remplacer mère Agnès Desclée pour les dessins de broderie[322] et la miniature est un peu en veilleuse. Mais il y eut pourtant de belles parenthèses, comme nous le verrons.
[155] Le *10 août*, nous envoyons au père abbé Bernard Capelle[323], de Louvain, à l'occasion de son jubilé de vingt-cinq ans de sacerdoce, une belle image de Notre-Dame, si finement peinte qu'elle ressemble à une miniature. Mère Marie-Madeleine, mère Lutgarde et mère Marie-Louise avaient uni leurs talents pour la réussir.
[156] Le *16 décembre*, la baronne Carton de Wiart[324], dame d'honneur de la reine Élisabeth, vient nous demander deux miniatures pour Sa Majesté, qui écrira elle-même le texte dans un espace que nous devons lui réserver. Elle a, paraît-il, un talent particulier de calligraphe. L'enluminure doit rappeler les occupations préférées de la reine : livres, violon, golf,

M. Barthélemi entretenait des relations cordiales avec mère Marie-Louise : il lui rendait souvent visite et s'était, au fil des ans, constitué une remarquable collection d'œuvres de sa main. Grâce à la générosité de son fils, une partie de cette collection a pu être rachetée par la communauté de Maredret.

319 Les deux principales manifestations furent l'Exposition d'Art flamand ancien (Anvers) et l'Exposition de l'Art des anciens Pays de Liège et des anciens Arts wallons (Liège), organisées dans le cadre de l'Exposition internationale de 1930.

320 Sébastien Braun. Voir n. 159.

321 Inspirée par l'exemple français (les « Meilleurs Ouvriers de France »), la première Exposition du Travail se tint dans le grand hall du Palais du Cinquantenaire. Organisée par Paul Lacoste, elle désigna 8 500 Lauréats du Travail, 500 Cadets du Travail (un titre réservé à la jeunesse). En outre, cent personnes reçurent le collier de Doyen des Métiers. Voir *Le livre d'or de l'Exposition nationale du Travail, Bruxelles, 1930*, Bruxelles, 1930.

322 Sur l'atelier de broderie, voir n. 244.

323 Voir n. 283.

324 Voir n. 211.

een groot Evangeliarium te vervaardigen reeds afgevoerd was. Dhr. Barthélemi onderhield hartelijke relaties met zuster Marie-Louise: hij bezocht haar dikwijls en heeft in de loop der jaren een interessante verzameling werken van haar hand verworven. Dank zij de gulheid van zijn zoon kon een gedeelte van deze collectie opnieuw worden aangekocht door Maredret.

319 De twee belangrijkste manifestaties waren de Tentoonstelling Oude Vlaamse Kunst (Antwerpen) en de Exposition de l'Art des anciens Pays de Liège et des anciens Arts wallons (Luik), georganiseerd in het kader van de Internationale Tentoonstelling van 1930.

320 Sébastien Braun. Zie n. 159.

321 Naar Frans voorbeeld (de "Meilleurs Ouvriers de France"), vond de eerste Arbeidstentoonstelling plaats in de grote hal van het Paleis van het Jubelpark. Georganiseerd door Paul Lacoste, wees zij 8.500 "Laureaten van de Arbeid", en 500 "Cadetten van de Arbeid" (een titel gereserveerd voor de jeugd) aan. Daarnaast ontvingen 100 personen de ketting van "Deken van de Arbeid". Zie *Le livre d'or de l'Exposition nationale du Travail, Bruxelles, 1930*, Brussel, 1930.

322 Over het borduuratelier, zie n. 244.

323 Zie n. 283.

324 Zie n. 211.

téléphone pour obtenir des soins aux malades – les « microbes » sont représentés envahissant la chambre d'un malade, puis mis en fuite par l'effet du coup de téléphone de la reine !

C'est avec plaisir que nous avons réalisé tous les désirs exprimés par notre reine, les deux miniatures furent exécutées en collaboration par mère Marie-Madeleine et mère Marie-Louise[325] (fig. 45a-b). Expédiées le *29 décembre*, la baronne Carton de Wiart nous exprima toute sa satisfaction et « ne doute pas de celle de la reine ».

1932

[157] *30 mars*. Exécution d'une miniature représentant saint Clément (XIV^e^ siècle), demandée par la comtesse de Lalaing-Allard[326], pour être offerte au nonce, M^gr^ Clément Micara[327]. Il nous en remerciera le 15 juillet.

[158] *9 juin*. Un parchemin demandé par M. le curé[328], pour la pose de la première pierre de la chapelle de Notre-Dame de Grâce, au village[329]. Sur ce parchemin est écrit le récit de cette cérémonie, en latin (M. le curé en donna lecture et traduction). Ledit parchemin est introduit dans une bouteille enfermée dans une petite excavation dans la pierre. Le récit se termine par quelques paroles délicates de remerciements à l'abbaye « qui ne cesse de s'intéresser au village et d'y faire du bien ».

[159] *15 juin*. Mère Marie-Madeleine fait un type d'image, style ancien, comme souvenir du sacre de M^gr^ Jean de Hemptinne, vicaire apostolique du Katanga[330], neveu de M^me^ l'abbesse.

[160] *Mi-décembre*. La comtesse de Lalaing vient commander plusieurs miniatures pour Noël.

[161] Le *30 octobre*, les *Annales* parlent d'une demande de dom Josaphat Ostrowski du monastère de Lubin en Pologne[331], de lui transcrire le texte et la musique du grand évangile de Noël pour ce monastère. « Avec joie Madame permet de lui rendre ce service ».

1933

[162] Le *20 avril*, les *Annales* signalent une lettre de remerciement de M. Thomas Braun[332], avocat à Bruxelles, pour deux « ravissantes miniatures » qui lui furent envoyées pour le remercier de son précieux concours dans les difficultés que nous avions eues avec M^me^ Brugmann, de Beau Chêne[333], à propos de notre captation d'eau.

[163] Le *3 juin*, c'est M. Eloy Brom qui nous remercie de l'enluminure exécutée dans un *Livre d'or* qui lui a été offert à l'occasion de son mariage[334]. Ses amis, connaissant les amicales relations de notre abbaye avec cette artiste orfèvre

325 Bruxelles, Archives du Palais royal, A.E. 882. Voir *Neogotiek in de boekenkast* [n. 3], n° 115, p. 114.

326 Suzanne-Marguerite-Marie-Adrienne Allard (1902-1987). Voir *État présent* [n. 24], 1984, 1, p. 61.

327 Clément Micara (1879-1965), nonce apostolique en Belgique à partir de 1923, nommé cardinal en 1946.

328 Jean-François Bruyr (1865-1938). Il fut curé de Sosoye, dont dépendait Maredret, de 1910 à 1935. Voir la notice nécrologique parue dans *La semaine religieuse*, 15 janvier 1939, p. 43-45 (avec mes remerciements à M. le chanoine Daniel Meynen, archiviste de l'évêché de Namur).

329 Voir supra [87].

330 Voir n. 47.

331 Josaphat Ostrowski (1890-1939). Moine polonais de Maredsous. Il revint au pays avec le père Paschalis Rox et un moine d'Emmaüs à Prague, dans le but de préparer une fondation bénédictine, qui s'installa finalement à Lubin, près de Poznań, une fondation de Saint-Jacques de Liège (XI^e^ siècle). Engagé comme aumônier dans l'armée polonaise, le père Ostrowski fut tué au tout début de la guerre. Voir le *Mémorial des anciens élèves de Maredsous morts pour la Patrie, 1939-1945*, Maredsous, 1947, p. 52-53.

332 Thomas Braun (1876-1961), avocat et homme de lettres catholique, membre de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises. Voir R. POUILLARD, art. *Braun (Thomas-Marie-Joseph)*, dans *Biographie nationale*, 40. *Supplément*, 12, Bruxelles, 1977-1978, col. 90-95. Il était le frère de dom Sébastien Braun, moine de Maredsous (voir n. 159).

333 Suzanne Brugmann de Waha († 1948) habitait alors l'ancien château de Beau Chêne, sis dans les bois de Maredret. Voir R. DELOOZ, *La vallée de la Molignée (Anhée, Annevoie, Bioul, Denée, Haut-le-Wastia, Sosoye-Maredret, Warnant)*, s. l., 2002, p. 89.

334 Jan-Eloy Brom (1891-1954), membre d'une famille d'orfèvres active à Utrecht. Il réalisa également pour Maredret un ciboire en style néo-roman. Son frère Leo (1896-1985) est l'auteur du chef reliquaire de saint Piat à Tournai.

325 Brussel, Archief van het Koninklijk Paleis, A.E. 882. Zie *Neogotiek in de boekenkast* [n. 3], nr. 115, p. 114.

326 Suzanne-Marguerite-Marie-Adrienne Allard (1902-1987). Zie *État présent* [n. 24], 1984, 1, p. 61.

327 Clément Micara (1879-1965), apostolisch nuntius in België vanaf 1923, tot kardinaal benoemd in 1946.

328 Jean-François Bruyr (1865-1938). Hij was pastoor van Sosoye, waar Maredret van afhing, van 1910 tot 1935. Zie het overlijdensbericht in *La semaine religieuse*, 15 januari 1939, p. 43-45 (met dank aan kanunnik Daniel Meynen, archivaris van het bisdom Namen).

329 Zie supra [87].

330 Zie n. 47.

331 Josaphat Ostrowski (1890-1939). Poolse monnik van Maredsous. Hij keerde naar Polen terug met pater Paschalis Rox, en een monnik van klooster Emmaüs te Praag, om een benedictijnse stichting voor te bereiden, die uiteindelijk in Lubin werd geïnstalleerd, nabij Poznań, een stichting van Sint-Jacob van Luik (11de eeuw). Als aalmoezenier van het Poolse leger werd pater Ostrowski bij het begin van de oorlog gedood. Zie: *Mémorial des anciens élèves de Maredsous morts pour la Patrie, 1939-1945*, Maredsous, 1947, p. 52-53.

332 Thomas Braun (1876-1961), advokaat en katholiek schrijver, lid van de Académie royale de Langue et de Littérature françaises. Zie R. POUILLARD, art. *Braun (Thomas-Marie-Joseph)*, in *Biographie nationale*, 40. *Supplément*, 12, Brussel, 1977-1978, kol. 90-95. Hij was de broer van dom Sébastien Braun, monnik van Maredsous (zie n. 159).

333 Suzanne Brugmann de Waha († 1948) woonde toen in het oude kasteel van Beau Chêne, gelegen in de bossen van Maredret. Zie R. DELOOZ, *La vallée de la Molignée (Anhée, Annevoie, Bioul, Denée, Haut-le-Wastia, Sosoye-Maredret, Warnant)*, s. l., 2002, p. 89.

334 Jan-Eloy Brom (1891-1954), lid van een familie van goudsmeden werkzaam te Utrecht. Voor Maredret vervaardigde hij ook een ciborium in neo-romaanse stijl. Zijn broer Leo (1896-1985) is de maker van het reliekbuste van Sint-Piatus te Doornik.

Y 004445

45a. Marie-Madeleine Kerger et Marie-Louise Lemaire, *Les occupations de la reine Élisabeth : lecture, violon, golf* (marges) ; *Un diablotin projette, à l'aide d'un soufflet, des microbes dans la chambre d'un malade*, miniature sans texte réalisée pour la reine Élisabeth, 1931. - Bruxelles, Archives du Palais royal, A.E. 882.
Marie-Madeleine Kerger en Marie-Louise Lemaire, De bezigheden van koningin Elisabeth: lectuur, vioolspel, golf *(randen);* Een duiveltje blaast met een blaasbalg microben in de kamer van een zieke*, miniatuur zonder tekst, gemaakt voor koningin Elisabeth, 1931. - Brussel, Archief van het Koninklijk Paleis, A.E. 882.*

Y 004447

45b. Marie-Madeleine Kerger et Marie-Louise Lemaire, *Les occupations de la reine Élisabeth : lecture, violon, golf, aviation* (marges) ; *Les microbes sont chassés par le coup de fil de la reine* (bas de page), miniature sans texte réalisée pour la reine Élisabeth, 1931. - Bruxelles, Archives du Palais royal, A.E. 882.
Marie-Madeleine Kerger en Marie-Louise Lemaire, De bezigheden van koningin Elisabeth, lectuur, vioolspel, golf, vliegen *(randen);* De microben worden verjaagd door een telefoontje van de koningin *(benedenmarge), miniatuur zonder tekst, gemaakt voor koningin Elisabeth, 1931. - Brussel, Archief van het Koninklijk Paleis, A.E. 882.*

hollandais avaient demandé cette collaboration de notre part. Et Madame avait acquiescé très volontiers. C'est à cet artiste que nous devons l'exécution de notre tabernacle. Ses remerciements chaleureux nous disent sa satisfaction.

[164] Mais disons de façon générale que, désormais, vu le choix de nos images imprimées et la facilité de les peindre finement, en y ajoutant l'or, ce sont elles qui, le plus souvent, sont envoyées pour les jubilés et autres circonstances, les miniatures étant réservées pour des cas plus spéciaux et plus rares. Les *Annales* de l'Imagerie se réservent de parler des images.

[165] Une de ces occasions, plutôt rares, se présente le *11 août* : M^me^ Cécile veut faire un petit plaisir à M. Achille Durieu[335], qui nous est dévoué au-delà de tout éloge, aidant de ses conseils d'artiste pour tout ce qui concerne l'ornementation de notre église avec une compétence et un dévouement qui datent de plusieurs années, donnant son temps et ses forces sans jamais être défrayé en rien. Son neveu[336] va être ordonné. Madame saisit cette occasion pour lui dire de choisir, dans la collection de miniatures sur vélin, celle qui lui plaît le plus, pour l'offrir au nouveau prêtre.

335 Voir n. 272.
336 Albert, Joseph, Yvon Durieu (1909-2002). Il fut curé de Thuin de 1933 à 1999 (avec mes remerciements à M^me^ Maryse Harvengt pour ces renseignements).

335 Zie n. 272.
336 Albert, Joseph, Yvon Durieu (1909-2002). Hij was pastoor van Thuin van 1933 tot 1999 (met dank aan Mevr. Maryse Harvengt voor deze inlichtingen).

1935

[166] *8 mars*. Le directeur de la Confrérie de la Sainte-Vierge d'Anvers, M. l'abbé Heuvelmans, vicaire à Saint-Willibrord[337], nous demande une page pour le *Livre d'or* de cette confrérie[338]. Chaque page a été exécutée par un artiste enlumineur ou une école d'enluminure du pays[339]. Il tient à [en] avoir une de la « célèbre Abbaye de Maredret » ! La miniature (fig. 46) représente l'Adoration des Mages (inspirée par celle du *Queen Mary's Psalter* du British Museum) et dans la scène au bas de la page, c'est une caravane se rendant à Bethléem à la suite des mages, où figurent les membres de cette confrérie dont les noms sont inscrits dans le texte avec les dates de leur inscription. Le demandeur avait stipulé que « le fanion avec le lion flamand figure dans le cortège des mages ». Nous avons suivi cette « consigne » comme on peut le voir sur la photo (à droite)[340].

M. Henri Rouart

[167] Le *24 avril 1935*, les *Annales* signalent une visite de M^me^ Henri Rouart. Celui-ci, rhumatismé et souffrant, n'a pu accompagner sa femme qui n'avait pu, jusqu'à présent, venir jusqu'ici. Nous étions heureuses de profiter de cette occasion pour leur témoigner notre profonde gratitude. M^me^ Rouart nous a vivement recommandé sa mère, incroyante haineuse dont elle désire ardemment la conversion.

À la date du *6 juin 1939*, nos *Annales* donnent intégralement le récit par mère Marie-Madeleine du début de l'Imagerie – attribuée à saint Joseph – qui se servit de M. Henri Rouart pour exaucer la confiance des prières de mère Marie-Madeleine. Elle insiste pour dire que « l'Imagerie doit tout au si bon saint Joseph » et « je confie à nos jeunes artistes le soin d'en informer celles qui les suivront » car « quand je n'y serai plus, plus personne ne le saura ». Elle ajoute que « M. Henri Rouart est actuellement presque toujours malade et ne donne plus signe de vie, ce qui est extraordinaire et ne fait rien augurer de bon ».

[337] La confrérie de Notre-Dame fut fondée en 1891 par Constantin Meeus, curé de Saint-Willibrord. Egied Heuvelmans en devint l'administrateur spirituel de 1908 à 1942. Son portrait enluminé figure, aux côtés de saint Willibrord, dans une miniature du *Livre d'or*.

[338] Le livre est conservé à l'heure actuelle chez le président de la Confrérie, M. Raguet, que je remercie pour son accueil cordial et enthousiaste à la cure de Saint-Willibrord.

[339] La plus grande partie du registre a été enluminée par Jean-Baptiste Anthony (1854-1930), peintre, aquafortiste, lithographe et enlumineur anversois, proche de Béthune et des écoles Saint-Luc (voir *Le dictionnaire des peintres belges du XIV^e^ siècle jusqu'à nos jours*, 1, Bruxelles, 1995, p. 35). Anthony fut membre de la confrérie Notre-Dame dès sa fondation. Il continua d'illustrer le *Livre d'or* jusqu'à son décès. Par la suite, Egied Heuvelmans s'adressa à d'autres ateliers d'enluminure, parmi lesquels, outre Maredret, celui des sœurs de Notre-Dame à Namur (sœur Jeanne), du monastère de Jupille (mère Ignace), des sépulchrines (sœurs de la Résurrection) de Turnhout (sœur Virginia et mère Vincent), des bénédictines de Sainte-Gertrude à Louvain. La plupart de ces ateliers restent à étudier.

[340] En 1943, mère Marie-Louise réalisa une seconde miniature pour ce livre : un saint Jean Berchmans, inspiré du *Bréviaire de Philippe le Bon* (Bruxelles, KBR, ms. 9026 et 9511), offert par l'abbé Heuvelmans pour commémorer le 325^e^ anniversaire de la venue du saint à Anvers (fig. 47). La bibliothèque de l'Atelier de Maredret possède toujours le facsimilé du fameux bréviaire : V. LEROQUAIS, *Le Bréviaire de Philippe le Bon. Bréviaire parisien du XV^e^ siècle. Étude du texte et des miniatures*, Paris - Bruxelles - New York, 1929.

[337] De broederschap van Onze-Lieve-Vrouw werd gesticht in 1891 door Constantin Meeus, pastoor van Sint-Willibrordus. Egied Heuvelmans werd er de geestelijk bestuurder van, van 1908 tot 1942. Zijn portret figureert naast dat van Sint-Willibrordus in een miniatuur van het *Guldenboek*.

[338] Het boek wordt momenteel bewaard bij de voorzitter van de Broederschap, Dhr. Raguet, die ik hierbij van harte dank voor het warme en enthousiaste onthaal op de pastorij van Sint-Willibrordus.

[339] Het grootste deel van het register werd verlucht door Jan-Baptiste Anthony (1854-1930), schilder, etser, lithograaf en verluchter van Antwerpse origine, die aanleunt bij Jean Béthune en de Sint-Lucasscholen (zie *Le dictionnaire des peintres belges du XIV^e^ siècle jusqu'à nos jours*, 1, Brussel, 1995, p. 35). Anthony was lid van de broederschap van Onze-Lieve-Vrouw van bij de oprichting. Hij ging verder met de illustratie van het *Guldenboek* tot aan zijn dood. Vervolgens richtte Egied Heuvelmans zich tot andere verluchtingsateliers, waaronder, naast Maredret, deze van de zusters van Onze-Lieve-Vrouw te Namen (zuster Jeanne), van het klooster van Jupille (zuster Ignace), van de sepulchrijnen van Turnhout (zuster Virginia en zuster Vincent), de benedictinessen van Sint-Gertrudis te Leuven. De meeste van deze ateliers moeten nog worden bestudeerd.

[340] In 1943 vervaardigde zuster Marie-Louise een tweede miniatuur voor dit boek: een Sint-Jan Berchmans, geïnspireerd op het *Breviarium van Filips de Goede* (Brussel, KBR, ms. 9026 et 9511), geschonken door abt Heuvelmans om de 325ste verjaardag te herdenken van de komst van de heilige naar Antwerpen (fig. 47). De bibliotheek van het Atelier van Maredret bezit nog steeds de facsimile van het fameuze breviarium: V. LEROQUAIS, *Le Bréviaire de Philippe le Bon. Bréviaire parisien du XV^e^ siècle. Étude du texte et des miniatures*, Parijs-Brussel-New York, 1929.

46. Marie-Louise Lemaire (assistée de Marie-Madeleine Kerger), *Adoration des Mages* (miniature centrale) ; *Cortège des Mages, arborant le drapeau flamand* (marges), miniature du *Livre d'or de la Confrérie de la sainte Vierge d'Anvers*, réalisée pour l'abbé Egied Heuvelmans, 1935. - Anvers, église Saint-Willibrord, non folioté.
Marie-Louise Lemaire (bijgestaan door Marie-Madeleine Kerger), Aanbidding van de Wijzen *(hoofdminiatuur);* Stoet van de Wijzen, de Vlaamse vlag hijsend *(marges), miniatuur van het* Guldenboek van de Broederschap van Onze-Lieve-Vrouw van Antwerpen*, gemaakt voor pastoor Egied Heuvelmans, 1935. - Antwerpen, Sint-Willibrorduskerk, niet gefolieerd.*

Y VONDEN HET KIND
MET MARIA ZYN MOEDER
MCMXXIII: De heeren Karel Van Deun
en Gerard Rozenstraten..
MCMXXIV: De heer Jaak Goeyvaerts..
MCMXXVII: De heeren Jozef Adinan, Hendrik De
Borger, Paul Leyder en Jacques Van Deun..
MCMXXVIII: De heeren Dr Alfons Dhooge en
Lodewyk Van Roey.

X 002383

De schoonste vlaam-
sche kop.
Sint Jan Berchmans
te Antwerpen in-
mdcxvij.

X 002402

[168] *14 août*. Nous avions l'honneur et la grâce de recevoir S.Ém. le cardinal Schuster, archevêque de Milan[341], venu en Belgique pour la dédicace de l'église de l'abbaye de Saint-André. Au cours de sa visite, il se rendit à l'ouvroir où les différents ateliers étaient installés aux petites tables avec l'une ou l'autre de leurs « œuvres » (afin de faciliter et abréger la visite, vu le peu de temps dont disposait le cardinal). Il s'intéressa très particulièrement aux deux pages de l'évangéliaire de premier ordre : l'Annonciation et la Nativité de saint Jean-Baptiste. Devant la scène de la Bénédiction d'Abraham par Melchisédech (fig. 44), il réclama une auréole pour chacun d'eux ! Devant la scène de la Nativité de saint Jean-Baptiste, il demanda : « La Sainte Vierge est-elle là ? » – « Oui, Éminence ». – « Ah, c'est bien ! ». Il s'indigna presque devant les cheveux blancs de l'archange Gabriel (style XIV^e^ siècle) disant qu'il devait avoir une chevelure d'or !

[169] Le *21 novembre*, fête de Sainte-Cécile, les *Annales* signalent une « ravissante miniature » sans précision.

N.B. Les miniatures dont nous avons les photos, mais sans indication de date, seront signalées ensemble sur une liste, fin de l'année.

Après cette date, on a tenu à jour la liste des miniatures exécutées.

1936

[170] *1^er^ mai*. Nous terminons un travail demandé par M. le chanoine Brohée[342]. Il s'agit de la reproduction, sur vélin et enluminée, de la lettre élogieuse de S.Ém. le cardinal Pacelli[343], sur la nécessité du cinéma chrétien[344]. Cette lettre adressée au chanoine Brohée, directeur de l'OCIC, doit figurer à l'Exposition vaticane de la Presse, à Rome, après avoir reçu la signature du cardinal. Le vélin mesure 66 centimètres sur 42. Le texte de la lettre, très long, a demandé cinq heures de travail, style IX^e^ siècle (caroline) avec une grande lettrine de la *Bible de Charles le Chauve*[345]. Le tout a pris deux jours à mère Marie-Louise, aidée par mère Marie-Madeleine pour le travail de l'or. Le chanoine Brohée, âme contemplative, et chargé de la direction du séminaire Léon XIII à Louvain où la formation des prêtres répondait si parfaitement à son zèle pastoral, dut faire un gros sacrifice pour se « jeter dans la mêlée ». La lettre du cardinal Pacelli est la mise au point de la pensée pontificale, insistant sur la nécessité de cette forme modèle d'apostolat que l'on avait peine à mettre en parallèle avec la formation des prêtres. Mais le chanoine Brohée met tout son cœur d'apôtre passionné du règne du Christ à faire réussir la mission qui lui est confiée. Nous sommes heureuses de lui témoigner l'union de notre prière à cette occasion.

[171] Fête de *Sainte-Cécile* : y paraît le premier travail du « scriptorium » – annexe de notre atelier de miniatures. Ce sont les quatre premières pages de l'Antiphonaire, selon la nouvelle édition vaticane, pour l'usage de M^me^ l'abbesse aux fêtes du premier ordre[346] (fig. 48). Mère Candida Prüm[347] se charge de la calligraphie (caroline) ; mère Francisca Watelet[348],

[341] Ildefons (né Alfred Alois) Schuster O.S.B. (1880-1954), nommé cardinal en 1929. Il a été béatifié en 1996. Voir K. BIRNBACHER, art. *Schuster, Ildefons*, dans *Lexikon* [n. 12], 9, 2000, col. 306.

[342] Abel Brohée (1880-1947), initiateur de l'Action catholique de la Jeunesse belge (ACJB), réformateur de l'abbaye cistercienne de Notre-Dame de Soleilmont, président du Séminaire Léon XIII de Louvain. Il s'engagea très tôt dans l'apostolat du cinéma en Belgique et fut élu premier président de l'Office catholique international du Cinéma (OCIC) au congrès de Bruxelles en 1933. Voir L. PICARD, *Un pionnier, le chanoine Brohée* (*Chrétienté nouvelle*, 18), Bruxelles, 1950 (et, particulièrement, p. 103-117).

[343] Le futur Pie XII. Voir n. 368. En 1936, il était camerlingue de la chambre apostolique.

[344] Cette lettre lui avait été adressée en 1934 et fut considérée comme « la charte de l'action des catholiques en matière cinématographique » (PICARD, *Un pionnier* [n. 342], p. 116) jusqu'au moment où parut l'encyclique *Vigilanti Cura* (29 juin 1936).

[345] Paris, BNF, ms. lat. 1 et 2. Reproduit dans l'ouvrage du père Blanchon-Lasserve [n. 133].

[346] Conservé à l'Atelier.

[347] Voir n. 226.

[348] Voir n. 227.

[341] Ildefons (geboren Alfred Alois) Schuster O.S.B. (1880-1954), kardinaal benoemd in 1929. Hij werd zalig verklaard in 1996. Zie K. BIRNBACHER, art. *Schuster, Ildefons*, in *Lexikon* [n. 12], 9, 2000, kol. 306.

[342] Abel Brohée (1880-1947), oprichter van de Action catholique de la Jeunesse belge (ACJB), hervormer van de cisterciënzerabdij van Notre-Dame de Soleilmont, voorzitter van het Seminarie Leo XIII van Leuven. Hij engageerde zich zeer vroeg in het apostolaat van de film in België en werd tot eerste voorzitter verkozen van de Office catholique international du Cinéma (OCIC) op het congres te Brussel in 1933. Zie L. PICARD, *Un pionnier, le chanoine Brohée* (*Chrétienté nouvelle*, 18), Brussel, 1950 (en meer bepaald, p. 103-117).

[343] De toekomstige Pius XII. Zie n. 368. In 1936 was hij kamerheer (camerlengo) van de paus.

[344] Deze brief werd verstuurd in 1934 en werd beschouwd als het charter van de actie van de katholieken op het gebied van de film (PICARD, *Un pionnier* [n. 342], p. 116) tot het ogenblik waarop de encycliek *Vigilanti Cura* (29 juin 1936) verscheen.

[345] Parijs, BNF, ms. lat. 1 et 2. Gereproduceerd in het werk van pater Blanchon-Lasserve [n. 133].

[346] Bewaard in het Atelier.

[347] Zie n. 226.

[348] Zie n. 227.

47. Marie-Louise Lemaire, *Venue de saint Jean Berchmans à Anvers* (miniature centrale) ; *Portrait de saint Jean Berchmans* (médaillon en marge), miniature du *Livre d'or de la Confrérie de la sainte Vierge d'Anvers*, réalisée pour l'abbé Egied Heuvelmans, 1943. - Anvers, église Saint-Willibrord, non folioté.
Marie-Louise Lemaire, Komst van Sint-Jan Berchmans te Antwerpen *(hoofdminiatuur);* Portret van Sint-Jan Berchmans *(medaillon in de rand), miniatuur van het* Guldenboek van de Broederschap van Onze-Lieve-Vrouw van Antwerpen*, gemaakt voor pastoor Egied Heuvelmans, 1943. - Antwerpen, Sint-Willibrorduskerk, niet gefolieerd.*

mère Véronique Sturm[349] des lettrines enluminées ; mère Agathe de Fonvent[350] met les notes au crayon, remises à l'encre par mère Thérèse Doigny[351]. C'est un atelier tout à fait dans la tradition monastique des « scriptoriums » où une équipe de moines se partageaient le travail de transcription des manuscrits. Plusieurs autres travaux viendront enrichir notre sacristie et celle des pères de saint Benoît.

[172] *25 septembre*. Nous arrive le premier tirage, en or et couleur, de la série d'images S.G. = « Série Guy »[352]. Reproductions de miniatures : huit types, exécutés par mère Marie-Madeleine. C'est elle qui a choisi le nom de la série, parce qu'elle attribue à son grand ami, Guy de Fontgalland[353], la réussite de son travail, « malgré ses yeux de soixante ans… et le tremblement de main qui la gêne bien souvent ». Ce tirage a été fait chez Goossens[354] à Bruxelles. La série fut continuée en 1937 et complétée par la suite.

1937

[173] Pour la *Sainte-Cécile*, il y a encore quatre pages de l'Antiphonaire terminées.

1938

[174] *11 février*. Exécution d'un grand parchemin destiné à M. Hoover[355] : cet Américain présidait, pendant la guerre, le comité qui envoyait des ravitaillements à la Belgique occupée. Ce monsieur vient rendre visite à notre pays[356]. Il a la délicatesse de ne vouloir aucun cadeau. On a voulu, au moins, lui faire présent du discours de bienvenue que M. Charles du Bus de Warnaffe[357] lui adressera en le recevant. C'est une grande page, style Winchester (X^e^-XI^e^ siècles) avec sa grande lettrine où sont encastrées les armoiries de l'Amérique (États-Unis) et de Belgique. On avait envoyé les modèles sur deux documents officiels. Cette pièce fut fort admirée et valut au monastère l'envoi gratis des publications du British Museum pendant toute l'année. Mère Marie-Madeleine y avait encore un peu aidé.

[175] *19 août*. Cinquantième anniversaire de la dédicace de l'église de Maredsous : nous avions consulté le père Michel Wilmet, sacristain[358], sur ce qui pouvait faire le plus de plaisir et il nous avait demandé d'écrire et enluminer un évangéliaire pour les fêtes du premier ordre[359]. Le texte fut écrit par mère Candida Prüm, les lettrines enluminées et majuscules furent exécutées par mère Marie-Louise d'après le *Graduel de Saint-Pierre de Salzbourg*[360], école carolingienne X^e^ au XII^e^ siècle. Coloris sobre, distingué, caractères très lisibles, condition des plus appréciées par ceux qui doivent utiliser ces beaux « livres de chœur » et qui se plaignent souvent d'avoir des hiéroglyphes à déchiffrer. Le père Michel vient chercher notre cadeau et fut enchanté. Il ne s'attendait pas « à une si belle œuvre d'art ».

Le *27 août* nous recevons une lettre de dom André Schyrgens[361], secrétaire du père abbé Célestin[362], qui remercie toute la communauté pour toute sa participation au jubilé de la dédicace de leur église, surtout des prières et « du magnifique évangéliaire qui a fait l'admiration des connaisseurs et témoigne de l'affection et de la reconnaissance qui unit les deux abbayes ».

349 Voir n. 228.
350 Voir n. 115.
351 Thérèse Doigny (1903-1996). Profession en 1929.
352 Et apparemment pas « Série gothique », comme l'affirme Michel Boisdequin (*L'imagerie à l'abbaye de Maredret* [n. 6], p. 129).
353 Voir n. 43.
354 J.E. Goossens, rue Haberman 27-29 à Bruxelles (voir *Annuaire du commerce et de l'industrie de Belgique, Bruxelles*, 1930, p. 2075). On notera que l'abréviation « S.G. » pourrait également signifier « Série Goossens », tout comme les séries « S.P. » (Phobel, Bruxelles) ou « S.M. » (Malvaux, Bruxelles).
355 Herbert Hoover. Voir n. 176.
356 L'annaliste semble avoir oublié que Hoover fut de 1929 à 1933 le trente et unième président des États-Unis !
357 Charles vicomte du Bus de Warnaffe (1894-1965). En 1938, il était le ministre de la Justice du gouvernement Janson.
358 Dom Michel Wilmet (1884-1974). Professeur à l'École abbatiale. Il fut sacristain à partir de 1931.
359 Ce manuscrit n'a pu être retrouvé.
360 Il s'agit de l'antiphonaire roman de Salzbourg, Stiftbibliothek St. Peter, Cod. a. XII, 7, dont plusieurs initiales sont reproduites dans l'ouvrage du père Blanchon-Lasserve [voir n. 133].
361 Dom André Schyrgens (1893-1992). Recteur de l'école abbatiale de Maredsous de 1925 à 1938. Sous-prieur de 1938 à 1940.
362 Dom Célestin Golenvaux, abbé de Maredsous (voir n. 261).

349 Zie n. 228.
350 Zie n. 115.
351 Thérèse Doigny (1903-1996). Professie in 1929.
352 En blijkbaar niet "Série gothique", zoals beweerd wordt door Michel Boisdequin (*L'imagerie à l'abbaye de Maredret* [n. 6], p. 129).
353 Zie n. 43.
354 J.E. Goossens, rue Haberman 27-29 te Brussel (zie *Annuaire du commerce et de l'industrie de Belgique, Brussel*, 1930, p. 2075). Het zij opgemerkt dat de afkorting "S.G." ook zou kunnen staan voor "Série Goossens", net zoals de reeksen "S.P." (Phobel, Brussel) of "S.M." (Malvaux, Brussel).
355 Herbert Hoover. Zie n. 176.
356 Het is de auteur blijkbaar ontgaan dat Hoover de 31ste president was van de Verenigde Staten van 1929 tot 1933.
357 Charles burggraaf du Bus de Warnaffe (1894-1965). In 1938 was hij minister van justitie in de regering Janson.
358 Dom Michel Wilmet (1884-1974). Leraar aan de abdijschool. Hij was sacristein vanaf 1931.
359 Dit manuscript werd niet teruggevonden.
360 Het gaat om het romaans antifonarium van Salzbourg, Stiftbibliothek St. Peter, Cod. a. XII, 7, waaruit verschillende initialen werden gereproduceerd in het werk van pater Blanchon-Lasserve [zie n. 133].
361 Dom André Schyrgens (1893-1992). Rector van de abdijschool van Maredsous van 1925 tot 1938. Onder-prior van 1938 tot 1940.
362 Dom Célestin Golenvaux, abt van Maredsous (zie n. 261).

G 4378

48. Candida Prüm, Francisca Watelet, Véronique Sturm, Agathe de Fonvent et Thérèse Doigny, *Antiphonaire* pour les fêtes du premier ordre, à l'usage de l'abbesse, 1936. - Maredret, Archives de l'Atelier.
Candida Prüm, Francisca Watelet, Véronique Sturm, Agathe de Fonvent en Thérèse Doigny, Antifonarium *voor de feesten van eerste rang, ten gebruike van de abdis, 1936. - Maredret, Atelierarchief.*

[176] Pour la *Sainte-Cécile*, le scriptorium peut encore offrir à Madame les pages de l'*Exultet*[363] (fig. 49) inspirées d'un graduel de Salzbourg[364], des pages de l'Antiphonaire premier ordre, l'office de Pâques. Mère Candida s'est comme d'habitude chargée de l'écriture et ses collaboratrices ordinaires ont exécuté la décoration.

1939

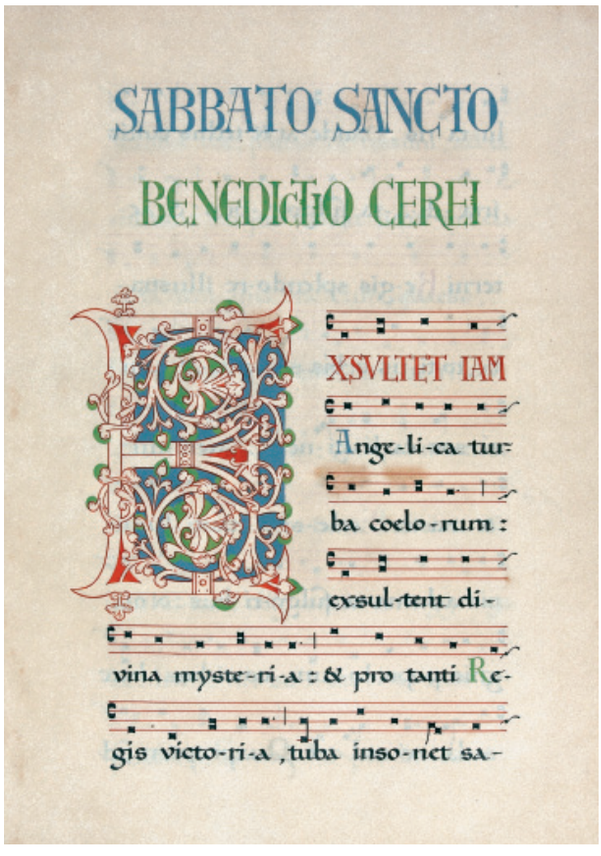
[177] Le *5 janvier*. Nous trouvons un bon amateur pour nos machines, la presse-pédale et le reste du matériel de notre imprimerie. C'est un imprimeur de Dinant, très bon chrétien, père de quatre enfants[365]. Il viendra un de ces jours avec quatre ouvriers pour emporter le tout. M. Bourdeaux à Dinant[366] vient en effet le *10 janvier*. Il n'est pas peu surpris d'entendre une moniale lui donner les renseignements pour le remontage et le fonctionnement des presses. « Un imprimeur aurait déjà dû travailler bien longtemps pour donner des explications si claires… c'est vous, ma mère, qui imprimiez ? » Pour comble « d'amabilité », il a tout payé comptant, à la grande satisfaction de Madame et de la mère cellerière, ainsi bien aidées actuellement.

[178] *20 août*. Au premier son de la messe, M. le chanoine Cardijn[367] arrive, agité, pressé, entrain et ardent comme toujours, tout enflammé par le pèlerinage à Rome de la JOC. Il venait demander que nous exécutions sur parchemin l'adresse au Souverain Pontife.

– Mais pourquoi venez-vous si tard, il reste si peu de temps pour faire quelque chose de bien ?
– C'est que le texte a d'abord dû aller à Rome et y être approuvé, il me revient et j'arrive.
– N'avez-vous pas peur de partir si loin avec toute cette jeunesse ?

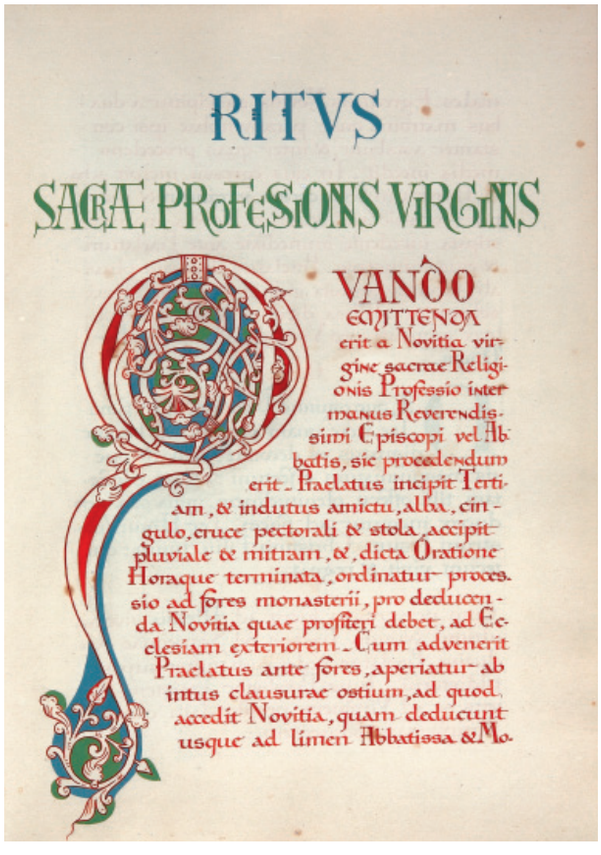
363 Conservé à l'abbaye.
364 Voir n. 360.
365 « Dix » dans l'original !
366 « Baudiaux » dans l'original. L'imprimerie Bourdeaux-Capelle de Dinant fut fondée en 1911 par Lucien Bourdeaux et son épouse Marie Capelle. Elle s'implanta à Dinant en 1916. Leur fils Michel, que je remercie ici pour son aide, se souvient bien de l'achat des machines de Maredret.
367 Joseph-Léon Cardijn (1882-1967), fondateur, en 1924 de la JOC (Jeunesse ouvrière chrétienne), mouvement reconnu officiellement par l'Église en 1925. Voir Y. SCHMITZ, art. *Cardijn (Joseph-Léon)*, dans *Biographie nationale*, 44. *Supplément*, 16, 1985-1986, col. 155-164.

363 Bewaard in de abdij.
364 Zie n. 360.
365 Tien in het origineel!
366 "Baudiaux" in het origineel. De drukkerij Bourdeaux-Capelle van Dinant werd gesticht in 1911 door Lucien Bourdeaux en zijn echtgenote Marie Capelle. Ze vestigde zich te Dinant in 1916. Hun zoon Michel, die ik hier bedank voor zijn hulp, herinnert zich goed de aankoop van de machines van Maredret.
367 Joseph-Léon Cardijn (1882-1967), stichter, in 1924 van de KAJ (Katholieke Arbeidersjeugd), een beweging die officieel door de Kerk werd erkend in 1925. Zie Y. SCHMITZ, art. *Cardijn (Joseph-Léon)*, in *Biographie nationale*, 44. *Supplément*, 16, 1985-1986, kol. 155-164.



X 005609

49. Cérémonie de l'*Exultet*, avec lettrines inspirées du *Graduel de Salzbourg*, 1938. - Maredret, Archives de l'Atelier.
Ceremonie van het Exultet*, met sierletters geïnspireerd op het* Graduale van Salzburg*, 1938. - Maredret, Atelierarchief.*



X 005610

50. *Rituel de profession des moniales*, offert à l'occasion du jubilé de la profession de mère Cécile de Hemptinne, 1940. - Maredret, Archives de l'Atelier.
Rituaal voor de professie van de monialen*, geschonken ter gelegenheid van het professiejubileum van moeder Cécile de Hemptinne, 1940. - Maredret, Atelierarchief.*

– Si, très peur, mais il faut aller, il y aura un grand bien. Le départ ne se décidera qu'à la dernière minute, à moins qu'on ne nous le permette pas… Il y a déjà des troupes en route des Amériques. Du Pérou, il faut 18 000 F pour un voyageur et il y a des familles qui ont vendu tout leur mobilier pour réaliser cette somme, afin qu'un des leurs puisse voir le Pape à Rome[368]. Au retour, ils travailleront pour racheter leurs meubles ! C'est magnifique de foi et de piété, on ne peut les arrêter.

Puis M. le chanoine repart en vitesse, il doit être à Bruxelles pour midi !

Le lendemain lundi, le *21 août*, télégramme du chanoine Cardijn pour surseoir à la rédaction de l'adresse – lettre suit.

En récréation on se demande la raison du sursis : est-ce la guerre ? ne peut-on pas partir ? Il y a deux jours, on parlait de nouveau de mobilisation : un conseil des ministres avait duré quatre heures.

La lettre arrive, datée du *21*. Nous la conservons, ainsi que la suivante toute entière de l'écriture du saint chanoine. Heureusement cette lettre du *21* n'est que pour un changement dans le texte. À Rome, on trouve qu'il vaut mieux moins insister sur le côté « paix » et développer davantage l'action jociste, son programme, son origine, son esprit. Le bon chanoine nous dit qu'il y a deux mois, il avait composé l'adresse dans le sens indiqué par cette lettre et le Saint Père l'avait agréée. Puis, il y a quinze jours, ces mêmes personnes lui avaient demandé de laisser tomber la première partie, parce que trop longue. « Je recommence donc aujourd'hui, écrit-il. Je regrette de vous avoir dérangée inutilement hier et m'en excuse bien humblement. Pourriez-vous faire faire la *couverture* dans laquelle je ferai mettre l'adresse dactylographiée, car avant de l'avoir soumise encore à Rome et reçue en retour, il faudra du temps ».

Donc nous ne devons faire que la couverture, le texte sera simplement écrit à Rome. Mère Marie-Louise se met tout de suite à la tâche. C'est une feuille double de parchemin : les armoiries de S.S. Pie XII se détachent sur le fond blanc, et de même, à la dernière page, celles des Jocistes. Une fine cordelière blanc et jaune retiendra les pages de l'adresse. C'est très simple mais de très bon goût.

[368] Pie XII (Eugenio Maria Giuseppe Giovanni Pacelli) (1876-1958), venait d'être élu pape le 2 mars 1939.

[368] Pius XII (Eugenio Maria Giuseppe Giovanni Pacelli) (1876-1958), was net tot paus verkozen op 2 maart 1939.

Peu après, nous recevons une lettre – non datée – du chanoine Cardijn, tout entière de sa main : « Je ne puis assez vous remercier de votre couverture si simple et si belle. Les événements ne m'ont pas laissé de répit et l'adresse au nom de toute la JOC n'est pas encore prête. Je la ferai copier à Rome.

Puis-je vous demander encore une grande faveur ? C'est de faire copier les messages ci-joints à remettre au Saint Père. S'il y avait moyen d'avoir le même format, ce serait mieux… ».

Il s'agit des adresses des Jocistes de la Chine, de Calcutta (texte anglais), du Costa Rica (texte portugais), du Brésil (texte français), du Congo belge (en français) qui, ne pouvant venir à Rome, désiraient s'unir à leurs frères plus heureux. Elles étaient toutes à transcrire sur parchemin pour être offertes à S.S. Pie XII. Celle de Kinshasa (Congo belge) est particulièrement touchante. Tous les jeunes gens ont signé et se sont cotisés pour envoyer 800 F pour le pèlerinage.

Dans cette même lettre, le chanoine – qui vient de faire paraître par les journaux un appel à tous les Jocistes à offrir prières et sacrifices à cette intention – espère encore que le Seigneur permettra aux pèlerins de se rendre à Rome. « Nous espérons malgré tout, nous écrit-il, pouvoir partir à Rome à l'heure prévue. Le Ministre vient de nous donner encore de bonnes nouvelles. En tout cas, s'il faut retarder le pèlerinage, ce ne sera pas pour longtemps. Nous comptons sur les prières de toute la communauté bénédictine pour nous aider et nous lui promettons de ne pas l'oublier auprès du Saint Père. Agréez, très révérende Mère, l'assurance anticipée de notre respectueuse et fidèle gratitude. Jos. Cardijn. » Hélas, l'orage menaçant va éclater, et durera plus de quatre ans.

Nos *Annales* rappellent, le *4 octobre*, que M^gr^ Picard[369] s'est rendu seul à Rome pour représenter le pèlerinage de la jeunesse de l'Action catholique[370], qui n'a pu partir à cause de la guerre.

[179] Pour le *1^er^ octobre*, à l'occasion de la profession triennale de sœur Agnès de Hemptinne[371], nous offrons une miniature de circonstance à ses parents, le comte et la comtesse Joseph de Hemptinne[372].

1940

[180] La guerre ne favorise pas les œuvres d'art. Pourtant les *Annales* signalent le *20 octobre* une lettre de M. Ernst de la Graete[373], de Liège, qui demande d'enluminer des miniatures pour l'histoire de sa famille. On avait fait très bonne connaissance avec lui à Toulouse lors des pourparlers pour notre rapatriement et en retour de ses bons services, nous lui avions demandé ce qui lui plairait, et il avait déjà parlé de recourir au talent de nos artistes pour ses archives personnelles. Cependant, il n'entend pas que ce soit gratis et nous laisse juges du prix à fixer.

369 Louis Picard (1886-1955). Disciple de l'abbé Brohée (voir n. 342) au sein de l'ACJB, il devint l'animateur de l'Action catholique des Hommes (ACH). Voir G. HOYOIS, *Aux origines de l'Action catholique : Monseigneur Picard*, Bruxelles, 1960.

370 Sur ce voyage, *Ibidem*, p. 223.

371 Agnès de Hemptinne (1914-1998). Profession en 1939 (*État présent* [n. 24], 1990, 1, p. 169).

372 Voir n. 167.

373 Il n'a pu être établi de quel membre de la famille Ernst de la Graete il est ici question.

369 Louis Picard (1886-1955). Leerling van abt Brohée (zie n. 342) in de ACJB, werd hij de bezieler van de Action catholique des Hommes (ACH). Zie G. HOYOIS, *Aux origines de l'Action catholique : Monseigneur Picard*, Brussel, 1960.

370 Over deze reis, *Ibidem*, p. 223.

371 Agnès de Hemptinne (1914-1998). Professie in 1939 (*État présent* [n. 24], 1990, 1, p. 169).

372 Zie n. 167.

373 Er kon niet worden uitgemaakt over welk lid van de familie Ernst de la Graete hier sprake is.

LABORATORIUMONDERZOEKEN

RECHERCHES DE LABORATOIRE

DANS QUELLE MESURE LES « ANCIENNES » DATATIONS PAR LE ^{14}C SONT-ELLES FIABLES ? L'EXEMPLE DE SAINT ROMBAUT

Mark VAN STRYDONCK & Mathieu BOUDIN

Introduction

Une question qui revient régulièrement lors de congrès ou de réunions d'archéologues concerne la confiance à réserver aux datations par ^{14}C effectuées il y a vingt ans et plus. Certains chercheurs sont d'avis que toutes les datations antérieures à une certaine époque, non autrement précisée d'ailleurs, doivent être rejetées : vu que leur qualité n'est pas garantie, il vaut mieux les ignorer et reprendre l'étude à zéro. Voilà une attitude drastique aux implications considérables et qui, en vérité, ne repose sur aucun fondement scientifique. C'est une méconnaissance du travail réalisé par la génération précédente et un gaspillage de moyens financiers parfois limités. D'autant que, dans la plupart des cas, il est totalement impossible de refaire l'analyse ancienne parce qu'il n'y a plus d'échantillons à disposition.

Le hasard veut que, fin 2004, on demanda à l'IRPA de dater à nouveau le squelette attribué à saint Rombaut de Malines[1], dont une première datation avait été exécutée au cours des années Septante du siècle dernier (fig. 1) : c'était là une belle occasion de comparer les résultats des deux analyses.

La prise d'échantillon

En 1976, Monsieur E. Gilot, de l'Université de Louvain-la-Neuve, a soumis à un examen de datation un prélèvement osseux de 163 grammes, ce qui, à l'époque, constituait une quantité tout à fait habituelle. Le laboratoire de Louvain-la-Neuve utilisait des compteurs proportionnels à gaz pour mesurer la radioactivité. Ces compteurs étaient les premiers appareils qui, avec des résultats convenables à excellents, étaient à même de mesurer la teneur en ^{14}C d'un échantillon, à condition que ce dernier fût adéquatement préparé. L'IRPA également a fait ses premiers pas dans le domaine de la datation par radiocarbone avec un compteur de ce type[2]. Dans

[1] M. VAN STRYDONCK, A. ERVYNCK, M. VANDENBRUAENE, M. BOUDIN, *Relieken: echt of vals?*, Louvain, 2006, 197 p.
[2] R. KLÉBER & J. HEYLEN, *Datage ^{14}C. Préparation du gaz de comptage* (*Institut royal du Patrimoine artistique, Travaux* 1), Bruxelles, 1966 ; M. DAUCHOT-DEHON & M. VAN STRYDONCK, *A New Methane Synthesis Unit at the Radiocarbon Dating Laboratory*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 17, 1978/1979, p. 194-200.

HOE BETROUWBAAR ZIJN "OUDE" ^{14}C-DATERINGEN: HET VOORBEELD VAN DE HEILIGE RUMOLDUS

Mark VAN STRYDONCK & Mathieu BOUDIN

Inleiding

Op congressen en bijeenkomsten van archeologen wordt regelmatig de vraag gesteld wat men moet doen met radiokoolstofdateringen die 20 jaar en langer geleden zijn uitgevoerd. Sommige onderzoekers zijn van mening dat alle dateringen die voor een zekere, maar niet nader bepaalde datum zijn uitgevoerd, verworpen moeten worden. Zij gaan ervan uit dat de kwaliteit van deze oude dateringen niet te garanderen is en dat het daarom best is ze allemaal te negeren en het onderzoek opnieuw uit te voeren. Dit is een drastische houding met verregaande implicaties die echter op geen enkele wetenschappelijke basis gestoeld is. Het is een ontkenning van het wetenschappelijk werk dat de vorige generatie heeft uitgevoerd en een verspilling van de soms schare financiële middelen. Daarenboven is het in vele gevallen totaal onmogelijk het oude onderzoek over te doen omdat er geen monsters meer ter beschikking zijn.

Toeval wil dat eind 2004 aan het KIK gevraagd werd om het dateringsonderzoek uit de jaren zeventig op het skelet toegeschreven aan de H. Rumoldus van Mechelen[1] over te doen (fig. 1). Een ideale gelegenheid om beide onderzoeken met elkaar te vergelijken.

De staalname

In 1976 werd door dhr. E. Gilot van de universiteit van Louvain-la-Neuve een dateringsonderzoek uitgevoerd op 163 gram bot. Dit was een heel courante hoeveelheid botmateriaal voor een dateringsonderzoek in die tijd. Het laboratorium van Louvain-la-Neuve gebruikte proportionele gastellers waarmee de radioactiviteit gemeten werd. Gastellers waren de eerste machines die op een behoorlijke tot excellente wijze het ^{14}C-gehalte van een monster konden meten, mits het staal op een adequate manier geprepareerd werd. Ook het KIK is begonnen met dit type teller[2]. In deze machine werd het

[1] M. VAN STRYDONCK, A. ERVYNCK, M. VANDENBRUAENE, M. BOUDIN, *Relieken: echt of vals?*, Leuven, 2006, 197 p.
[2] R. KLÉBER & J. HEYLEN, *Datage ^{14}C. Préparation du gaz de comptage* (*Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, *Werken*, 1), Brussel, 1966; M. DAUCHOT-DEHON & M. VAN STRYDONCK, *A New Methane Synthesis Unit at the Radiocarbon Dating Laboratory*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 17, 1978/1979, p. 194-200.

1. Examen du squelette attribué à saint Rombaut par Marit Vandenbruaene (VIOE), le 6 décembre 2004.
Onderzoek van het skelet toegeschreven aan de H. Romuldus op 6 december 2004 door Marit Vandenbruaene (VIOE).

cet appareil, la désintégration β dans l'échantillon est mesurée sous forme gazeuse. Cet instrument est caractéristique des laboratoires de deuxième génération. Bien que de tels compteurs soient encore toujours utilisés dans quelques laboratoires renommés, nous constatons qu'ils sont le plus souvent remplacés, dans ceux de troisième génération, par des compteurs à scintillation liquide[3]. Ces deux instruments fonctionnent sur la base de la désintégration β et nécessitent une quantité passablement importante de matière. C'est assurément le cas pour les matériaux osseux dont seul le collagène est daté. Dans le cas de la datation de Louvain-la-Neuve, on utilisa un demi-fémur (fig. 2), ce qui impliquait une détérioration tout de même appréciable du squelette. À partir des années Quatre-vingts du siècle dernier, on se tourna vers la méthode AMS (Accelerated Mass Spectrometry) qui, depuis la fin du siècle dernier, peut fournir des datations avec un haut degré de précision. Cette méthode de datation n'est plus fondée sur la mesure de la décroissance radioactive mais bien sur le décompte de la quantité des isotopes présents (^{14}C, ^{13}C, ^{12}C), ce qui a en particulier pour conséquence une diminution notable de la quantité de matière nécessaire[4]. Pour la nouvelle analyse,

β-verval van het monster gemeten in gasvorm. Het is een typisch instrument voor laboratoria van de tweede generatie. Alhoewel dit type teller nog steeds door sommige gerenommeerde laboratoria gebruikt wordt, zien we in de derde generatie laboratoria deze machines toch steeds meer vervangen worden door vloeistof scintillatietellers[3]. Beide machines werken echter op basis van het β-verval en hebben tamelijk veel materiaal nodig. Dit geldt zeker voor botmateriaal waarvan enkel het geëxtraheerde collageen gedateerd wordt. Voor de datering van Louvain-la-Neuve werd een ½ femur gebruikt (fig. 2) wat toch wel een belangrijke beschadiging van het skelet betekent. Vanaf de jaren tachtig van vorige eeuw kwam de AMS (Accelerated Mass Spectrometry) methode in gebruik welke tegen het einde van de vorige eeuw met een hoge nauwkeurigheid dateringen kon uitvoeren. Deze meetmethode is niet meer gebaseerd op het meten van het radioactieve verval, maar wel op het tellen van de hoeveelheid van de aanwezige isotopen (^{14}C, ^{13}C, ^{12}C). Dit had vooral een drastische vermindering van de nodige hoeveelheid materiaal tot gevolg[4].

[3] L. Forest & M. Van Strydonck, *The Installation of a Liquid Scintillator and the Construction of a Benzene Synthesis Unit at the Radiocarbon Dating Laboratory*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 25, 1993 (1995), p. 235-245.

[4] M. Van Strydonck, AMS*: een nieuwe kijk op de staalname voor C-14 dateringen*, dans *Westvlaamse Archaeologica*, 6, 1990, 2, p. 59-62.

[3] L. Forest & M. Van Strydonck, *The Installation of a Liquid Scintillator and the Construction of a Benzene Synthesis Unit at the Radiocarbon Dating Laboratory*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 25, 1993 (1995), p. 235-245.

[4] M. Van Strydonck, AMS*: een nieuwe kijk op de staalname voor C-14 dateringen*, in *Westvlaamse Archaelogica*, 6, 1990, 2, p. 59-62.

2. Lors de la première analyse de datation, on utilisa presque la moitié d'un fémur. La partie utilisée a été remplacée par une réplique en matière synthétique.
Bij het eerste dateringsonderzoek werd bijna een halve femur gebruikt. Het gebruikte gedeelte werd vervangen door een kunststoffen replica.

on ne préleva qu'un échantillon de 1,69 g dont, *in fine*, 1 g seulement fut utilisé. Cette différence quantitative n'a toutefois pas la moindre conséquence sur la qualité du résultat. Il s'agit seulement d'une autre façon de compter (fig. 3).

La mesure

L'échantillon osseux, identifié par le code Lv-784, a été daté par E. Gilot de 1310 ± 50 BP ; en 2005, le fragment, désigné sous la référence KIA-26720, l'a été de 1430 ± 25 BP (BP = « Before Present »). Ce qui frappe, c'est que le degré de *précision* de la mesure a doublé. Dans les années Septante, on admettait un écart type d'environ cinquante ans, à présent il est de vingt-cinq ans environ. Cette différence ne relève toutefois pas de « l'âge » respectif des deux analyses : de nos jours encore, certains laboratoires recourent à des écarts types relativement grands[5].

Bien plus important que la différence d'écart type se révèle le fait qu'un test X^2 montre qu'il n'y a pas 95 % de probabilité pour que les deux datations fournissent un même âge réel. En d'autres mots, les deux datations ne sont statistiquement pas équivalentes ! Quelle en est la cause ?

Dans son introduction à l'index des datations effectuées à Louvain-la-Neuve, E. Gilot note que le fractionnement isotopique n'a pas été mesuré de façon standard[6]. Qu'est ce que cela signifie ? Lorsque le carbone migre d'un milieu vers un autre ou subit une réaction

[5] E.M. Scott, *The Third International Radiocarbon Intercomparison (TIRI) and The Fourth International Radiocarbon Intercomparison (FIRI)*, dans *Radiocarbon*, 45, 2003, 2, p. 135-408.

[6] E. Gilot, *Index Général des dates Lv, laboratoire du carbone 14 de Louvain/Louvain-la-Neuve*, dans *Studia Praehistorica Belgica*, 7, 1997, p. 226.

Voor het nieuwe onderzoek werd slechts 1,69g bemonsterd waarvan uiteindelijk slechts 1,00 gram gebruikt werd. Dit verschil in hoeveelheid materiaal heeft nochtans geen enkel gevolg voor de kwaliteit van het resultaat. Het is slechts een andere manier van meten (fig. 3).

De meting

Het beendermonster, dat de code Lv-784 meekreeg, werd door dhr. Gilot gedateerd op 1310 ± 50 BP. In 2005 werd het botfragment met referentie KIA-26720 gedateerd op 1430 ± 25 BP (BP = Before Present). Wat opvalt is dat de *precisie* van de meting dubbel zo groot is. In de jaren zeventig mat men met een standaardafwijking van rond de 50 jaar, nu met een standaardafwijking van rond de 25 jaar. Dit verschil is echter niet karakteristiek voor het verschil in "ouderdom" tussen beide onderzoeken. Ook heden ten dage zijn er nog laboratoria die relatief grote standaardafwijkingen rapporteren[5].

[5] E.M. Scott, *The Third International Radiocarbon Intercomparison (TIRI) and The Fourth International Radiocarbon Intercomparison (FIRI)*, in *Radiocarbon*, 45, 2003, 2, p. 135-408.

3. Prise d'échantillon le 6 décembre 2004.
Monstername op 6 december 2004.

chimique, le rapport isotopique $^{14}C/^{12}C$ va se modifier légèrement[7]. En d'autres termes, la teneur en radiocarbone change et donc aussi l'âge apparent. Cet écart peut être corrigé au moyen du changement de rapport $^{13}C/^{12}C$ de l'échantillon. Cela s'appelle le fractionnement isotopique. Ce fractionnement est obtenu au moyen d'un opérateur δ et s'exprime en ‰. L'activité ^{14}C corrigée ou normalisée (A_n) s'obtient alors au moyen de la formule suivante :

$$A_n = A.\left[1 - \frac{2.\ (25 + \delta^{13}C)}{1000}\right] \qquad (1)$$

Le rapport rédigé par E. Gilot souligne à très juste titre que l'âge radiocarbone de 1310 ± 50 BP correspond à une activité (a) de 84,7 ± 0,6 %. L'activité ou pourcentage de carbone moderne (PMC) résulte de la formule :

$$a = (A_n / A_{sn}).100\ (\%) \qquad (2)$$

où A_{sn} correspond à l'activité normalisée du standard moderne.

Lors de l'analyse précédente, le A n'était pas normalisé pour le fractionnement isotopique. Au cours de l'analyse actuelle, nous avons trouvé un $\delta\ ^{13}C$ = -19,8 ‰. Si nous recomptons ladite activité en appliquant les formules (1) et (2), nous obtenons alors une valeur de 83,82 ± 0,6 %, ce qui correspond à une date radiocarbone de 1418 ± 50 BP. Ce chiffre correspond parfaitement avec notre mesure, à savoir 1430 ± 25BP ou 83,69 ± 0,26 %. Ceci implique que la valeur initialement mesurée était correcte.

Calibration

La conversion en âge calendrier était alors effectuée en soustrayant 1950, l'an zéro pour les datations par le ^{14}C, ce qui fournit une date de 640 ± 50 ans de notre ère. Cependant, cette procédure se révéla erronée. À partir de la fin des années Septante, la conversion de la date radiocarbone en date calendrier s'est faite en recourant à des courbes de calibration, correction rendue nécessaire suite à la constatation que la teneur en radiocarbone dans l'atmosphère fluctua au cours des temps. Il n'y avait donc pas de liaison univoque entre la datation radiocarbone et la datation calendrier[8]. Après calibration du nouveau résultat, on aboutit à un âge calendrier compris, avec 95 % de probabilité, entre 580 et 655 de notre ère. Cette fourchette correspond à peu près à celle obtenue lors du précédent examen, 640 ± 50 de notre ère, ce qui signifie qu'il y a 95 % de probabilité que l'âge réel se situe entre 540 et 740 de notre ère (fig. 4).

L'ironie veut que les erreurs nées, d'une part, de l'absence de correction pour le fractionnement isotopique et, d'autre part, de l'absence de calibration du résultat, s'annulent presque totalement.

[7] M. Van Strydonck, *Le radiocarbone, une mesure du passé*, Bruxelles, 1995.

[8] P.J. Reimer (dir.), *IntCal04*, dans *Radiocarbon*, 46, 2004, 3, p. 1029-1304.

Belangrijker dan het verschil in standaardafwijking is wel dat een X^2-test aantoont dat er geen 95 % waarschijnlijkheid bestaat dat beide dateringen een zelfde reële ouderdom weergeven. Met andere woorden, beide dateringen zijn statistisch niet gelijk! Wat is hiervan de oorzaak?

In de inleiding bij de index van de dateringen uitgevoerd in Louvain-la-Neuve schrijft dhr. Gilot dat isotopenfractionatie niet standaard werd gemeten[6]. Wat betekent dit? Als koolstof van een bepaald milieu naar een ander overgaat of een chemische reactie ondergaat dan zal de verhouding $^{14}C/^{12}C$ lichtjes wijzigen[7]. Met andere woorden het radiokoolstofgehalte verandert en dus verandert ook de schijnbare ouderdom. Men kan deze afwijking corrigeren aan de hand van de verschuiving in de $^{13}C/^{12}C$ verhouding van het monster. Men noemt dit isotopenfractionatie. De isotopenfractionatie wordt berekend met een δ-operator en uitgedrukt in ‰. De gecorrigeerde of genormaliseerde ^{14}C activiteit (A_n) wordt dan bekomen aan de hand van onderstaande formule.

$$A_n = A.\left[1 - \frac{2.\ (25 + \delta^{13}C)}{1000}\right] \qquad (1)$$

Het rapport van dhr. Gilot vermeldt zeer terecht dat de ^{14}C ouderdom van 1310±50 BP overeenkomt met een activiteit (a) van 84,7±0,6 %. De activiteit of % moderne koolstof (PMC) wordt bekomen met volgende formule:

$$a = (A_n / A_{sn}).100\ (\%) \qquad (2)$$

Waarbij A_{sn} de genormaliseerde activiteit van de moderne standaard is.

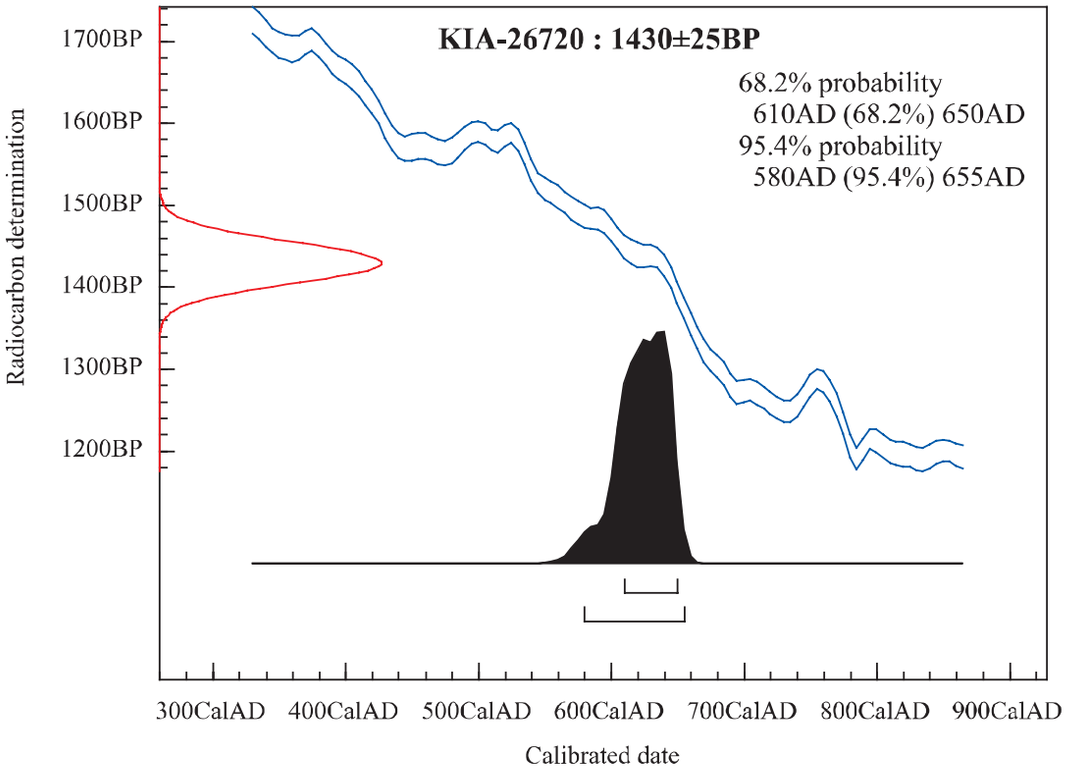
In het oude onderzoek is de A echter niet genormaliseerd voor isotopenfractionatie. Tijdens het huidige onderzoek vonden we een $\delta\ ^{13}C$ = -19,8 ‰. Herberekenen we aan de hand van formule (1) en (2) de activiteit dan bekomen we een waarde van 83,82 ± 0,6 %, wat neerkomt op een ^{14}C ouderdom van 1418 ± 50 BP. Dit getal is volledig in overeenstemming met onze meting namelijk 1430 ± 25BP of 83,69 ± 0,26 %. Dit impliceert dat de initiële gemeten waarde correct was.

Kalibratie

De omrekening naar kalenderjaren werd toen uitgevoerd door de waarde af te trekken van 1950, het zero jaar voor de ^{14}C dateringen, wat leidde tot een kalenderouderdom van 640 ± 50 na Christus. Deze procedure bleek echter onjuist. Vanaf eind jaren zeventig is men de omrekening van een radiokoolstofouderdom naar een kalenderouderdom gaan uitvoeren via kalibratiecurven.

[6] E. Gilot, *Index Général des dates Lv, laboratoire du carbone 14 de Louvain/Louvain-la-Neuve*, in *Studia Praehistorica Belgica*, 7, 1997, p. 226.

[7] M. Van Strydonck, *Radiokoolstof: een maat voor het verleden*, Brussel, 1992.



4. Conversion d'une date radiocarbone BP en date calendrier par le biais d'une courbe de calibration.
Omrekening van een gemeten radiokoolstofouderdom in BP naar een kalenderouderdom in AD met behulp van een kalibratiecurve.

Contrôle de qualité

Dans les années Soixante, le contrôle de qualité du résultat consistait presque exclusivement en un contrôle de la mesure. À côté du standard NIST 4990C (National Institute of Standards and Technology) et d'un standard de bruit de fond, on utilisait éventuellement un standard secondaire, habituellement un « produit maison ». Avec l'arrivée des machines AMS, ce contrôle s'est accru et affiné. À l'IRPA, la règle veut que soient mesurés, tous les quarante échantillons inconnus, huit standards NIST modernes, quatre standards de bruit de fond (charbon), deux échantillons modernes dont l'activité est connue (129,41 PMC) et deux échantillons dont l'âge est connu (23,5 PMC), ces derniers provenant de l'IAEA (International Atomic Energy Agency). La comparaison entre les résultats des mesures provenant de différents laboratoires est, à l'heure actuelle, bien mieux structurée que jadis[9].

On s'est toutefois rendu compte, ces dernières années, que nombre d'erreurs de datation trouvent leur source moins dans la qualité de la mesure que dans celle de l'échantillon. C'est ce contrôle-là que l'on était alors incapable de mener à bien. Ces tests de contrôle ont pour but, d'une part, de vérifier si l'échantillon possède

[9] Scott, *The Third International Radiocarbon Intercomparison* [n. 5].

Dat was noodzakelijk omdat bleek dat het radiokoolstofgehalte in de atmosfeer fluctueerde met de tijd. Er is dus geen eenduidig verband tussen de ^{14}C-ouderdom en de kalenderouderdom[8]. Na kalibratie van het nieuwe resultaat bekomt men een kalenderouderdom die met 95 % kans begrepen is tussen het jaar 580 en 655 na Christus. Deze periode komt ongeveer overeen met de periode die voorgesteld werd in het vorige onderzoek namelijk 640 ± 50 na Christus wat betekent dat er 95 % kans bestaat dat de echte ouderdom zich bevindt tussen 540 en 740 na Christus (fig. 4).

De ironie wil dat de fouten die ontstaan door het niet corrigeren voor isotopenfractionatie enerzijds en het niet kalibreren van het resultaat anderzijds elkaar bijna volledig opheffen!

Kwaliteitscontrole

In de jaren zeventig bestond de kwaliteitscontrole bijna alleen uit een controle van de meting. Naast de NIST 4990C standaard (National Institute of Standards and Technology) en een achtergrondstandaard werd eventueel een secundaire standaard gebruikt. Deze secundaire standaard was meestal "home-made". Met de

[8] P.J. Reimer (ed.), *IntCal04*, in *Radiocarbon*, 46, 2004, 3, p. 1029-1304.

effectivement les propriétés chimiques et physiques requises et, de l'autre, de déterminer s'il est bien représentatif de l'événement en question[10], en d'autres mots, si la datation par le ^{14}C correspond bien à l'âge calendrier de l'événement que l'on veut dater. Ces deux contrôles de qualité ne sont pas toujours faciles à exécuter. Heureusement, nous disposons pour le matériel osseux d'une série de paramètres que nous pouvons tester.

Propriétés physiques et chimiques

Ces tests ont pour but de vérifier si le collagène, qui constitue la fraction osseuse soumise à datation, est de bonne qualité et n'a pas été contaminé par des acides humiques. Les paramètres analysés sont : la couleur du collagène, le rapport carbone/azote (C/N), le rendement en collagène (poids du collagène / poids de l'os en %), le rendement en CO_2 (quantité de CO_2 / poids du collagène) ainsi que, dans une moindre mesure, le $\delta\ ^{13}C$. En ce qui concerne le fémur de saint Rombaut, tous ces paramètres étaient très corrects, à l'exception du rendement en collagène, inférieur à notre attente (2,5 %, alors que l'on escompte 10 % pour un os archéologique de bonne qualité). Malgré tout, nous avons pu inférer de ces tests que l'os convenait des points de vue chimique et physique.

Le ^{14}C date-t-il le le bon événement ?

Il va sans dire que si un sculpteur réalise aujourd'hui une œuvre dans une pièce de bois vieux de plusieurs milliers d'années, la méthode du ^{14}C attribuera à la sculpture plusieurs milliers d'années. Dans cet exemple, il est clair que l'âge de l'événement ne correspond nullement à l'âge du matériau. Malheureusement, cette différence n'est pas toujours aussi évidente. Ainsi, la nourriture provenant d'un milieu aqueux présente une autre teneur en ^{14}C que celle issue d'un milieu terrestre. Dans le cas d'hommes et d'animaux qui tirent leur subsistance exclusivement (Inuits, ours polaires) ou principalement (certains chasseurs du Mésolithique, des ordres religieux particuliers) de la mer et des rivières, cela peut conduire à un vieillissement apparent de l'os. Une analyse combinée $\delta\ ^{13}C$ et $\delta\ ^{15}N$ peut préciser quel était le régime alimentaire. Si nous comparons les résultats de la présente recherche avec d'autres informations issues de contextes médiévaux et préhistoriques, nous sommes conduits à la conclusion que cette correction due

[10] M. VAN STRYDONCK, D.E. NELSON, P. CROMBÉ, C. BRONK RAMSEY, E.M. SCOTT, J. VAN DER PLICHT, R.E.M. HEDGES, *Qu'est-ce qu'il y a dans une date ^{14}C* (*Rapport du Groupe de travail : Les limites de méthode du carbone 14 appliquée à l'archéologie*), dans J. EVIN, C. OBERLIN, J.-P. DAUGAS, J.-F. SALLES (dir.), *^{14}C et Archéologie. ^{14}C and Archaeology. Actes du 3e congrès international – 3rd International Symposium (Lyon 6-10 avril 1998)* (= *Mémoires de la Société préhistorique française*, 26, 1999 et *Supplément* 1999 de la *Revue d'Archéométrie*), [Rennes], Groupe des Méthodes Pluridisciplinaires contribuant à l'Archéologie, 1999, p. 433-440.

opkomst van de AMS machines is deze controle toegenomen en verfijnd. Op het KIK geldt nu de regel dat er per 40 onbekende monsters 8 moderne NIST standaarden, 4 achtergrondstandaarden (steenkool), 2 moderne stalen met gekende activiteit (129,41 PMC) en 2 stalen met een gekende ouderdom (23,05 PMC) gemeten worden. Deze laatste zijn afkomstig van het IAEA (International Atomic Energy Agency). Het vergelijken van meetresultaten tussen laboratoria onderling is nu veel beter gestructureerd dan vroeger[9].

Toch is het de laatste jaren duidelijk geworden dat veel dateringsfouten hun oorzaak vinden in de kwaliteit van het monster en niet zozeer in de kwaliteit van de meting. Het is juist deze controle die vroeger meestal over het hoofd werd gezien. Deze controletesten hebben enerzijds tot doel na te gaan of het monster wel de goede chemische en fysische eigenschappen bezit en anderzijds om vast te stellen of het monster wel de gebeurtenis dateert die men voor ogen heeft[10] of met andere woorden: komt de ^{14}C-ouderdom overeen met de kalenderouderdom van de gebeurtenis die men wil dateren. Beide kwaliteitscontroles zijn niet altijd even gemakkelijk uit te voeren. Gelukkig hebben we voor botmateriaal wel een reeks parameters die we kunnen testen.

Fysische en chemische eigenschappen

Deze testen hebben tot doel na te gaan of het botcollageen, dit is de organische botfractie die gedateerd wordt, kwalitatief in orde is en er geen humuszuren ingespoeld zijn. Parameters die onderzocht worden zijn: de kleur van het collageen, de koolstof/stikstof verhouding (C/N), collageen opbrengst (gewicht collageen / gewicht been %), CO_2 opbrengst (hoeveelheid CO_2 / gewicht collageen) en ook in beperkte mate de $\delta\ ^{13}C$. Voor het bot van Rumoldus waren al deze parameters zeer goed behalve de collageenopbrengst die beneden de verwachtingen viel (2,5 % terwijl we voor goed archeologisch bot 10 % verwachten). Toch mogen we uit de testen besluiten dat het bot chemisch en fysisch in orde was.

Dateert ^{14}C de juiste gebeurtenis?

Het is zondermeer duidelijk dat indien een beeldhouwer in het heden een beeld maakt uit een stuk hout dat enkele duizenden jaren oud is, dit beeldhouwwerk voor de ^{14}C-methode enkele duizenden jaren oud is. In dit voorbeeld is het evident dat de ouderdom van de gebeurtenis helemaal niet overeenkomt met de ouderdom

[9] SCOTT, *The Third International Radiocarbon Intercomparison* [n. 5].

[10] M. VAN STRYDONCK, D.E. NELSON, P. CROMBÉ, C. BRONK RAMSEY, E.M. SCOTT, J. VAN DER PLICHT, R.E.M. HEDGES, *What's in a ^{14}C Date* (*Rapport du Groupe de travail: Les limites de méthode du carbone 14 appliquée à l'archéologie*), in J. EVIN, C. OBERLIN, J.-P. DAUGAS, J.-F. SALLES (dir.), *^{14}C et Archéologie. ^{14}C and Archaeology Actes du 3e congrès international – 3rd International Symposium (Lyon 6-10 avril 1998)* (= *Mémoires de la Société préhistorique française*, 26, 1999 en *Supplément* 1999 van de *Revue d'Archéométrie*), [Rennes], Groupe des Méthodes pluridisciplinaires contribuant à l'Archéologie, 1999, p. 440-448.

au régime alimentaire n'est pas nécessaire ici, la consommation de poisson par l'individu étudié étant minime voire nulle[11].

Enfin, il faut encore tenir compte de l'âge de l'os lui-même : la production de collagène diminue de façon drastique dès l'âge adulte, ce qui a pour conséquence que, chez les personnes âgées, la date obtenue par l'analyse du collagène est de quelque quinze ans plus ancienne que la date réelle du décès. Le squelette étudié appartenant à une personne d'un âge avancé, la date de la mort oscille en conséquence entre 595-600 et 670-675[12].

Conclusion

L'exemple de la datation du squelette assigné à saint Rombaut montre clairement que les mesures « anciennes » ne sont pas *a priori* erronées. La valeur du résultat dépend certes dans une large mesure des données dont on peut disposer. Si, dans une publication, une date est simplement mentionnée d'une manière allusive (« une datation par radiocarbone place le squelette au VII^e^ siècle de notre ère »), alors le chercheur actuel ne peut ni l'évaluer ni l'interpréter plus avant. Par contre, si cette datation se présente sous une forme scientifique, avec référence aux conditions de mesure et à la qualité de l'échantillon, alors la datation peut être évaluée et interprétée par une nouvelle génération de chercheurs. Cette remarque n'est pas uniquement valable pour les « anciennes » datations, mais pour les datations actuelles aussi. Nos successeurs ne pourront évaluer celles que nous effectuons aujourd'hui que si les modalités de l'analyse sont connues. Malheureusement, beaucoup d'archéologues et d'historiens d'art se contentent de mentionner le résultat final, ce qui a parfois pour conséquence qu'une analyse très importante et presque impossible à répéter doit être mise au rancart[13]. Ceci trouve également son origine dans le fait que les laboratoires de datation ne sont pas toujours impliqués par la recherche archéologique ou d'histoire de l'art, tandis que maints utilisateurs de ces datations ne sont pas conscients de leur complexité.

(traduit du néerlandais)

[11] M. Van Strydonck, M. Boudin, A. Ervynck, *Isotopisch onderzoek van de beenderen toegeschreven aan de Heilige Dimpna en de Heilige Gerebernus*, dans *Jaarboek van de Vrijheid en het Land van Geel*, 37, 2002, p. 175-192 ; A. Ervynck, M. Van Strydonck, M. Boudin, *Dieetreconstructie en herkomstbepaling op basis van de analyse van de stabiele isotopen ^{13}C en ^{15}N uit dierlijk en menselijk skeletmateriaal : een eerste verkennend onderzoek op middeleeuwse vondsten uit Vlaanderen*, in *Archeologie in Vlaanderen*, 7, 1999/2000 (2003), p. 131-140 ; M. Van Strydonck, M. Boudin, M. Landrie, *Le buste reliquaire de l'église Saint-Jean Baptiste à Schulen et le Maître des « saints à la moue boudeuse » (ca 1520-1530). Datation par le radiocarbone de matériaux provenant du buste reliquaire*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 30, 2003 (2004), p. 215-220.

[12] M.A. Geyh, *Bomb ^{14}C Dating of Animal Tissues and Hair*, dans *Radiocarbon*, 43, 2001, 2A, p. 723-730.

[13] M. Van Strydonck, M. Boudin, A. Ervynck, *Humans and* Myotragus *: The Issue of Sample Integrity in Radiocarbon*

van het materiaal. Spijtig genoeg is dit verschil niet altijd even voor de hand liggend. Voedsel bijvoorbeeld dat afkomstig is uit waterige milieus heeft een ander ^{14}C gehalte dan voedsel uit een terrestrisch milieu. Bij mensen en dieren die hun voedsel uitsluitend (Inuit, ijsbeer) of hoofdzakelijk (sommige Mesolitische jagers, bepaalde kloosterorden) uit de zee of de rivieren halen kan dit leiden tot een schijnbare veroudering van het bot. Een gecombineerd $\delta\ ^{13}C$ en $\delta\ ^{15}N$ onderzoek kan hierover uitsluitsel geven. Indien we de resultaten van dit onderzoek vergelijken met andere data uit Middeleeuwse en prehistorische contexten dan moeten we tot het besluit komen dat dieetcorrectie niet noodzakelijk is. De visconsumptie bij het onderzochte skelet was minimaal of niet bestaande[11].

Tenslotte moet er ook nog rekening gehouden worden met de interne ouderdom van het bot. De aanmaak van collageen in het bot vermindert drastisch eens de volwassenheid bereikt is. Dat heeft tot gevolg dat bij oude mensen de collageenouderdom ca. 15 jaar ouder is dan hun werkelijke sterfte leeftijd. Daar het onderzochte skelet van een ouder persoon is, heeft dit tot gevolg dat de sterfdatum zich bevindt tussen 595-600 en 670-675[12].

Besluit

Het voorbeeld van de datering van het skelet toegeschreven aan de H. Rumoldus toont duidelijk aan dat "oude" metingen niet a priori verkeerd zijn. De bruikbaarheid van het resultaat hangt echter sterk af van de gegevens waarover men kan beschikken. Indien in een publicatie een datering enkel op een beschrijvende manier wordt weergegeven zoals bijvoorbeeld: "een radiokoolstofdatering plaatst het skelet in de 7de eeuw na Christus", dan kan de huidige onderzoeker dat niet verder evalueren en interpreteren. Werd de datering echter op een wetenschappelijke manier in een publicatie vermeld, met referentie naar de meetvoorwaarden en monsterkwaliteit, dan kan de datering door de huidige generatie onderzoekers geëvalueerd en geïnterpreteerd worden. Dit geldt niet alleen voor "oude" dateringen, maar ook voor modern onderzoek. Latere generaties onderzoekers kunnen dateringen die nu uitgevoerd

[11] M. Van Strydonck, M. Boudin, A. Ervynck, *Isotopisch onderzoek van de beenderen toegeschreven aan de Heilige Dimpna en de Heilige Gerebernus*, in *Jaarboek van de Vrijheid en het Land van Geel*, 37, 2002, p. 175-192; A. Ervynck, M. Van Strydonck, M. Boudin, *Dieetreconstructie en herkomstbepaling op basis van de analyse van de stabiele isotopen ^{13}C en ^{15}N uit dierlijk en menselijk skeletmateriaal: een eerste verkennend onderzoek op middeleeuwse vondsten uit Vlaanderen*, in *Archeologie in Vlaanderen*, 7, 1999/2000 (2003), p. 131-140; M. Van Strydonck, M. Boudin, M. Landrie, *De reliekbuste uit de Sint-Jan de Doperkerk te Schulen en de Meester van de "heiligen met de pruilmond" (ca. 1520-1530). Dateringsonderzoek uitgevoerd op materialen uit de reliekbuste*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 30, 2003 (2004), p. 215-220.

[12] M.A. Geyh, *Bomb ^{14}C Dating of Animal Tissues and Hair*, in *Radiocarbon*, 43, 2001, 2A, p. 723-730.

worden slechts op hun waarde evalueren als de omstandigheden van het onderzoek bekend zijn. Spijtig genoeg beperken vele archeologen en kunsthistorici zich tot het vermelden van het eindresultaat en dit heeft soms tot gevolg dat zeer belangrijk en haast niet meer over te doen onderzoek naar de prullenmand verwezen moet worden[13]. Dit laatste vindt zijn oorzaak mede in het feit dat dateringslaboratoria niet altijd bij het archeologisch of kunsthistorisch onderzoek betrokken worden, terwijl vele "dateringsgebruikers" zich niet bewust zijn van de complexiteit van een radiokoolstofdatering.

Dating, dans J.A. ALCOVER & P. BOVER (ed.), *Proceedings of the International Symposium "Insular Vertebrate Evolution. The Paleontological Approach", September 16-19, 2003 Mallorca* (*Monografies de la Societat d'Història Natural de les Balears*, 12), Palma de Majorque, 2005, p. 369-376.

[13] M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN, A. ERVYNCK, *Humans and* Myotragus*: The Issue of Sample Integrity in Radiocarbon Dating*, in J.A. ALCOVER & P. BOVER (ed.), *Proceedings of the International Symposium "Insular Vertebrate Evolution. The Paleontological Approach", September 16-19, 2003 Mallorca* (*Monografies de la Societat d'Història Natural de les Balears*, 12), Palma de Majorca, 2005, p. 369-376.

DÉTERMINATION DE L'EMPLOI D'UNE NOUVELLE SOURCE DE COLORANTS ROUGES À L'ÉPOQUE PRÉCOLOMBIENNE : *ARRABIDAEA CHICA* H.B.K.

Beatriz DEVIA CASTILLO

Introduction

Nous avons particulièrement étudié l'*Arrabidaea chica*[1], étant donné que nos recherches antérieures réalisées sur des textiles archéologiques colombiens ont montré que cette plante constitue une des sources de colorants les plus utilisées pour leur teinture. Les tissus que nous avons analysés, datés de 1000 à 1600 par la méthode du ^{14}C, appartiennent aux groupes muisca, guane et u'wa, qui habitaient la partie septentrionale de la Cordillère des Andes.

L'*Arrabidaea chica* H.B.K Verlot, syn. *Bignonia chica* H.B.K (*Bignoniaceae*), originaire d'Amérique tropicale, est une plante tinctoriale traditionnellement employée par les indigènes de l'Orénoque et d'Amazonie pour la peinture corporelle, la coloration des fibres en noir, rouge et jaune et, d'autre part, elle a largement été utilisée dans la médecine traditionnelle.

Le déroulement de notre investigation comprend donc deux étapes principales, la première, orientée vers la séparation, l'identification et l'établissement de la structure des principaux colorants d'*Arrabidaea chica*, la deuxième, consacrée à l'étude de ces colorants et de leurs produits de dégradation dans les textiles archéologiques.

Trois colorants ont été isolés et identifiés grâce à l'utilisation de techniques chromatographiques modernes (LC, HSCCC) et spectroscopiques (SM-ESI, RMN 2D…). Il s'agit de dérivés d'un type peu répandu, les 3-déoxyanthocyanidines : l'arrabidine (6,7,4'-trihydroxy-5-méthoxyflavylium) et la 3'-hydroxyarrabidine (6,7,3', 4'-tetrahydroxy-5-méthoxiflavylium), décrites pour la première fois ici, et la carajurine (5,4'-diméthoxy-6,7, 4'-trihydroxyflavylium), isolée en 1927 déjà, mais dont

[1] B. DEVIA, *Contribution à l'étude des colorants présents dans l'*Arrabidaea chica, thèse de doctorat défendue à l'Université de Liège, en avril 2003 et couronnée par le prix Stas de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, en décembre de la même année. Ce travail est le fruit d'une collaboration entre l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) et le service de Pharmacognosie de l'Université de Liège, avec l'appui financier de l'Agence de la Coopération technique belge. Lors d'un stage de recherche réalisé en 1994 à l'lRPA, nous avons trouvé des preuves de la présence de l'*Arrabidaea chica* dans les textiles archéologiques par analyses HPLC-DAD ; voir B. DEVIA, *Chica, Kraviri, Karayuru*, dans *Conservación* HOY, 9, 1996, p. 50-56.

BEPALING VAN HET GEBRUIK VAN EEN NIEUWE BRON VOOR RODE KLEURSTOFFEN IN DE PRECOLUMBIAANSE PERIODE: *ARRABIDAEA CHICA* H.B.K.

Beatriz DEVIA CASTILLO

Inleiding

Wij hebben in het bijzonder de *Arrabidaea chica*[1] bestudeerd omdat voorgaand onderzoek op Colombiaans archeologisch textiel heeft aangetoond dat deze plant één van de meest gebruikte bronnen voor kleurstoffen bij het kleuren van textiel vormt. De tijdens deze studie geanalyseerde textielexemplaren, die volgens de ^{14}C-methode dateren van 1000 tot 1600, behoren tot de stammen Muisca, Guane en U'wa uit het noorden van het Andesgebergte.

De *Arrabidaea chica* H.B.K. Verlot, syn. *Bignonia chica* H.B.K. (*Bignoniaceae*), afkomstig uit de Amerikaanse tropen, is een verfplant die traditioneel gebruikt wordt door de inheemse bevolking van het Orinoco- en Amazonegebied als lichaamsverf en voor het kleuren van vezels in zwart, rood en geel. Daarnaast werd deze plant veelvuldig gebruikt in de traditionele geneeskunde.

Dit onderzoek verloopt in twee belangrijke stappen. De eerste fase is gericht op de afscheiding, de identificatie en het achterhalen van de structuur van de belangrijkste kleurstoffen van de *Arrabidaea chica*. De tweede stap is gewijd aan de studie van deze kleurstoffen en hun degradatieproducten in archeologisch textiel.

Drie kleurstoffen werden geïsoleerd en geïdentificeerd dankzij het gebruik van moderne chromatografische (LC, HSCCC) en spectroscopische (SM-ESI, RMN 2D…) technieken. Het betreft derivaten van een weinig verspreid type, de 3-deoxyanthocyanidines: de arrabidine (6, 7, 4'-trihydroxi-5-metoxiflavilium) en 3'-hydroxyarrabidine (6,7,3',4'-tetrahydroxi-5-metoxiflavilium) die hier voor het eerst worden beschreven en carajurine

[1] B. DEVIA, *Contribution à l'étude des colorants présents dans l'*Arrabidaea chica, doctoraatsthesis verdedigd aan de Universiteit van Luik in april 2003 en bekroond met de Stasprijs van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, in december van hetzelfde jaar. Dit werk is het resultaat van een samenwerking tussen het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK) en de dienst voor Pharmacognosie van de Universiteit van Luik, met de financiële steun van het Agentschap voor de Belgische Technische Coöperatie. Tijdens een onderzoekstage in het KIK in 1994, hebben wij, met HPLC-DAD analyses, bewijzen gevonden van de aanwezigheid van *Arrabidaea chica* in het archeologisch textiel; zie B. Devia, *Chica, Kraviri, Karayuru*, in *Conservación* HOY, 9, 1996, p. 50-56.

nous avons pu établir la structure à la fois sous la forme flavylium (caractéristique des anthocyanes) et sous la forme quinone, structure confirmée par rayons X après cristallisation dans le chloroforme.

Les anthocyanes n'ont jamais été catalogués comme matériaux de teinture de bonne qualité étant donné leur instabilité à la lumière, à l'humidité, au pH et à la température. Le fait d'avoir détecté des anthocyanes dans des textiles vieux de 500 à 1000 ans, a augmenté l'intérêt de notre recherche, notamment en ce qui concerne leurs processus de dégradation. L'étude du comportement de ces trois molécules en solution nous a permis de supposer qu'à un pH proche de la neutralité, il y a une prédominance de la forme quinone (neutre et/ou ionisée) et que ces formes pourraient être les principales responsables de la couleur rouge observée dans le bain de teinture préparé avec l'*Arrabidaea chica*.

En faisant subir un vieillissement accéléré (lampe à arc de xénon) à des fibres de coton teintes avec ces trois molécules isolées et en recourant en parallèle à l'HPLC-DAD et au LC-ESI-MS, il nous a été permis de déterminer que l'acide p-méthoxybenzoïque est le principal produit de photo-dégradation de la carajurine. Pour l'arrabidine, on trouve surtout l'acide p-hydroxybenzoïque et pour la 3'-hydroxyarrabidine, l'acide 3'4-dihydroxybenzoïque.

Lors de la deuxième étape de notre recherche, ces 3-deoxyanthocyanidines et leurs produits de dégradation ont été identifiés dans des textiles archéologiques colombiens datés du X^e^ au XVI^e^ siècle. Nous pouvons donc en inférer que l'*Arrabidaea chica* a été utilisée comme colorant pour les fibres de coton dans les textiles guane, muisca et u'wa. Jusqu'ici, seules deux sources de colorants rouges avaient été identifiées dans les textiles précolombiens : la cochenille (*Coccus cacti*, Costa) et les espèces *Relbunium,* appartenant toutes deux à la catégorie des anthraquinones. L'identification et la détermination des 3-déoxyanthocyanidines de l'*Arrabidaea chica* dans les textiles archéologiques colombiens ajoutent une nouvelle source à nos connaissances de la palette des rouges précolombiens.

Dans cet article nous voudrions mettre en lumière certains aspects de notre approche de cette singulière espèce qui, des siècles durant, a apporté à nos ancêtres et à la population actuelle, la joie de la couleur, dans ses differentes manifestations, et la guérison de diverses maladies.

L'*Arrabidaea chica*

L'*Arrabidaea chica* H.B.K. est une espèce originaire de l'Amérique tropicale, connue comme une bignone grimpante, d'un usage répandu en Colombie auprès des communautés indigènes et artisanales[2], spécialement pour la peinture corporelle. C'est Alexander von Humboldt qui effectua une des

[2] J.H. TORRES, *Contribución al conocimiento de las plantas tintóreas registradas en Colombia*, Bogotá, 1983, p. 152-154.

(5,4'-dimethoxy-6,7,4'-trihydroxyflavylium) dat reeds in 1927 werd geïsoleerd, maar waarvan wij de structuur hebben kunnen opmaken zowel onder de vorm flavylium (karakteristiek voor anthocyanidines) als in de quinone vorm. De structuren konden worden bevestigd via X-stralen na kristallisatie in chloroform.

De anthocyanen werden nooit geclassificeerd onder de kwaliteitsvolle kleurstoffen gezien hun onstabiel karakter bij licht, vochtigheid, pH en temperatuur. Toen anthocyanen echter in textiel van 500 tot 1000 jaar oud werden aangetroffen, steeg het belang van ons onderzoek, voornamelijk wat betreft hun degradatieproces. De gedragsstudie van deze drie moleculen in oplossing laat veronderstellen dat bij een bijna neutrale pH, de quinone vorm overheerst (neutraal en/of geïoniseerd). Bovendien zouden deze vormen de belangrijkste oorzaak kunnen zijn voor de rode kleur, waargenomen in het kleurbad bereid met *Arrabidaea chica*.

Het parallel gebruikmaken van HPLC-DAD en LC-ESI-MS-analyses en toepassen van versnelde veroudering (belichting met Xenonlamp) op katoenvezels, gekleurd met deze drie geïsoleerde moleculen, stelde ons in staat om p-methoxybenzoëzuur als hoofdproduct voor de fotodegradatie van carajurine aan te duiden. Voor arrabidine vindt men vooral p-hydroxybenzoëzuur en voor 3'-hydroxyarrabidine wordt vooral 3'4-dihydroxybenzoëzuur aangetroffen.

Tijdens de tweede fase van ons onderzoek werden deze 3-deoxyanthocyanen en hun degradatieproducten geïdentificeerd in Colombiaans archeologisch textiel dat dateert van de 10de tot de 16de eeuw. Wij kunnen er dus uit afleiden dat *Arrabidaea chica* als kleurstof werd gebruikt voor katoenvezels in textiel van de Muisca, Guane en U'wa. Tot nog toe werden enkel twee bronnen voor rode kleurstoffen geïdentificeerd in precolumbiaans textiel: schildluis (*Coccus cacti*, Costa) en de *Relbunium* soorten, beide behorend tot de categorie van de anthraquinonen. De identificatie en de vaststelling van de 3-deoxyanthocyanidines en van *Arrabidaea chica* in Colombiaans archeologisch textiel voegt een nieuwe bron toe aan onze kennis van het precolombiaanse rodenpalet.

In dit artikel willen we enkele aspecten belichten in onze benadering van deze specifieke plantensoort, die al eeuwenlang onze voorouders en de huidige bevolking liet genieten van de kleur in al haar verschillende uitingen, en van de genezing van verschillende ziektes.

De *Arrabidaea chica*

De *Arrabidaea chica* H.B.K. is afkomstig uit de Amerikaanse tropen en is ook bekend als de klimbignonia. In Colombia wordt deze plant algemeen gebruikt bij de inheemse en ambachtelijke gemeenschappen[2], in het bijzonder als lichaamsverf. Alexander von Humboldt

[2] J.H. TORRES, *Contribución al conocimiento de las plantas tintóreas registradas en Colombia*, Bogota, 1983, p. 152-154.

premières descriptions taxonomiques de l'*Arrabidaea chica*[3] (fig. 1) :

> Un autre pigment, beaucoup plus précieux, est tiré d'une plante de la famille des Bignoniacées, que M. Bonpland a fait connoître sous le nom de *Bignonia chica*. Les Tamanaques l'appellent *Craviri*, les Maypures *Chirraviri*. Elle grimpe sur les arbres les plus élevés et s'y attache à l'aide de vrilles. Ses fleurs bilabiées ont un pouce de long : elles sont d'un beau violet et disposées deux par deux ou trois par trois. Les feuilles bipennées deviennent rougeâtres par dessiccation. Le fruit est une sillique remplie de graines ailées : elle a deux pieds de longueur.

En ce qui concerne l'emploi de la *Bignonia chica*, Jose Triana[4] souligne des utilisations similaires par des groupes indigènes de différentes régions du pays, éloignés les uns des autres, comme c'est le cas des Cunas et des Noanamas de la côte Pacifique et des Jiramenes et Apiayes du fleuve Meta. Il considère ces faits comme une preuve de l'utilisation ancestrale de cette espèce par la population indigène. L'acquisition du colorant ne constituait pas un problème dans des régions où la plante ne pouvait être cultivée, l'existence de grands marchés interethniques, bien attestée par les chroniqueurs, permettant la circulation du produit[5].

La *chica* reçoit, selon les régions, une grande diversité de noms qui, dans certains cas, peuvent prêter à confusion avec d'autres espèces tinctoriales. Victor Manuel Patiño a établi une liste de ces dénominations qui rend compte de sa distribution géographique[6] :

> *Chica* (sans doute un nom de la culture chibcha, sous lequel elle fut enregistrée dans la nomenclature botanique), *bariqui*, *bariquiza*, *barquis* dans la région du centre-nord du Vénézuela. *Quinora* à Muzo, *carajurú*, *crajurú*, dans la région du rio Negro, avec les variantes de *carcarú* ; *abajerú*, *guarupurú*, dans le Nord du Brésil. *Pucaponga maransolá* (*puca* = de couleur rouge ; *panga* = feuille, en quechua) ; *pucacunga chica* ; *tariri pwitana*, la plante ; *carabiru*, *carahuiru*, la pâte préparée, dans la langue omagua et yameo, les langues des indiens tupis de l'orient péruvien. *Bija*, dans certaines régions de Colombie.

[3] A. DE HUMBOLDT, *Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent, fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804, par Al. de Humboldt et A. Bonpland*, tome sixième, Paris, N. Maze, 1820, livre VII, chap. XIX, p. 318-326, p. 318 pour la citation. Cf. A. BONPLAND, *Plantes équinoxiales recueillies au Mexique* […] *et sur les bords du Rio-Negro, de l'Orénoque et de la rivière des Amazones ; par Al. de Humboldt et A. Bonpland*, tome premier, Paris, Levrault, Schoell et Comp.ie, 1805, p. 107-110, planche 31.

[4] J. TRIANA, *Plantes usuelles de la Nouvelle-Grenade, Chicà.*- Bignonia Chica *H.B.K. ;* Bixa orellana *L. ;* Eleagia utilis *Wedd*, dans *Bulletin de la Société botanique de France*, 5, 1858, p. 86-91.

[5] C.H. LANGEBAEK, S. GIRALDO, A. BERNAL, S. MONROY, A. BARRAGÁN et J. MORALES, *Por los caminos del Piedemonte. Una historia de las comunicaciones entre los Andes Orientales y los Llanos. Siglos XVI a XIX* (*Estudios Antropológicos*, 2), Bogotá, 2000.

[6] V. PATIÑO, *Plantas cultivadas y animales domesticados en America equinoccial*, III, Cali, 1967, p. 154-157.

(d'après / *naar Plantes* [n. 3], p. 107-110, pl. 31)

1. *Arrabidaea chica*.
Arrabidaea chica.

heeft een van de eerste taxonomische beschrijvingen gemaakt van de *Arrabidaea chica*[3] (fig. 1):

> Un autre pigment, beaucoup plus précieux, est tiré d'une plante de la famille des Bignoniacées, que M. Bonpland a fait connoître sous le nom de *Bignonia chica*. Les Tamanaques l'appellent *Craviri*, les Maypures *Chirraviri*. Elle grimpe sur les arbres les plus élevés et s'y attache à l'aide de vrilles. Ses fleurs bilabiées ont un pouce de long : elles sont d'un beau violet et disposées deux par deux ou trois par trois. Les feuilles bipennées deviennent rougeâtres par dessiccation. Le fruit est une sillique remplie de graines ailées : elle a deux pieds de longueur.

[3] A. DE HUMBOLDT, *Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent, fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804, par Al. de Humboldt et A. Bonpland*, dl. zes, Parijs, N. Maze, 1820, boek VII, hfdst. XIX, p. 318-326, p. 318 voor het citaat. Cf. A. BONPLAND, *Plantes équinoxiales recueillies au Mexique* […] *et sur les bords du Rio-Negro, de l'Orénoque et de la rivière des Amazones ; par Al. de Humboldt et A. Bonpland*, dl. één, Parijs, Levrault, Schoell en Comp.ie, 1805, p. 107-110, plaat 31.

On observera que le dernier nom mentionné par Patiño coïncide avec celui du roucouyer. Cet auteur, ainsi que Pérez Arbeláez[7], attire notre attention sur le risque de confusion qui existe entre l'*Arrabidaea chica* et la *Bixa orellana* tant du point de vue des couleurs obtenues que de sa distribution géographique, en observant toutefois que l'*Arrabidaea chica* est plus rare, qu'elle est considérée comme étant de meilleure qualité et qu'elle a plus de valeur. Cette confusion doit nous conduire à considérer avec prudence l'information fournie par la tradition tant orale qu'écrite. Cette généralisation du nom *bija* vient peut-être du fait qu'il appartient à la langue *taino* des Indiens de l'île d'Hispaniola, à laquelle bien des vocables servant à désigner des plantes inconnues des conquistadors ont été empruntés par la langue espagnole. Dès l'adoption du terme *bija* pour désigner les premières teinture indiennes rouges, le mot a servi à désigner toutes les teintures rouges, entre autres celle utilisée par les Muiscas et désignée dans leur langue par le terme *zica* (= *chica*), mais qui ne provenait pas de la même plante[8]. Dans les écrits de certains chroniqueurs, la différence peut toutefois être établie grâce au contexte, étant donné que le colorant tiré de l'achiote provient des graines mûres et que celui de la *chica* provient des feuilles séchées au soleil.

Au début du XVIII^e^ siècle, la *chica* était utilisée comme colorant pour le rapé et elle semble provenir des Llanos Orientales ; selon les descriptions contemporaines, les indigènes de la région l'utilisaient aussi pour teindre leurs *mantas*[9]. Au milieu du XIX^e^ siècle, elle était employée par les indigènes de Pasto et Timaná pour obtenir le rouge foncé qui colore le *barniz de Pasto* ou *mopa-mopa* (résine de l'*Elaeagia*) utilisé pour recouvrir différents objets en bois, récipients, tasses, plats, boîtes, statuettes et nombre d'autres objets utiles ou de fantaisie et en particulier ceux faits à partir de fruits de *Crecentia cujete* et de *Legenaria* nommés *totumos* et *calabazas*[10]. Au cours d'un voyage réalisé en Colombie en 1960, dans les bassins de l'Orénoque, de l'Arauca, du Rio Negro, du Vichada, de l'Inirida, de l'Isana, du Vaupés, du Piraparaná et de l'Apaporis, Uscategui Mendoza a observé que les tribus de ces régions employaient la peinture de l'*Arrabidaea chica* et de la *Genipa americana* à des fins magiques et esthétiques ainsi que pour des cérémonies curatives et lors d'expéditions de chasse et de pêche[11] (fig. 2). Les ethnies Yagua et Ticune du

Wat het gebruik van de *Bignonia chica* betreft, benadrukt Jose Triana[4] een gelijkaardig gebruik door de inheemse groepen van verschillende streken die ver uit elkaar gelegen zijn, zoals de Cunas en de Noanomas aan de kust van de Stille Oceaan en de Jiramenes en Apiayes op de Rio Meta. Hij beschouwt deze feiten als het bewijs voor een voorouderlijk gebruik van de *Bignonia chica* door de inheemse bevolking. De verwerving van de kleurstof was geen probleem in de streken waar de plant niet kon worden gekweekt; de grote interetnische markten, waarvan het bestaan bevestigd werd door de kroniekschrijvers, maakten de omloop van het product mogelijk[5].

De chica krijgt, volgens de streken, een grote diversiteit aan namen die in bepaalde gevallen verwarring kunnen stichten met andere soorten verfplanten. Victor Manuel Patiño heeft een lijst opgemaakt van deze benamingen, die de geografische verspreiding weerspiegelt[6]:

> *Chica* (sans doute un nom de la culture chibcha, sous lequel elle fut enregistrée dans la nomenclature botanique), *bariqui*, *bariquiza*, *barquis* dans la région du centre-nord du Vénézuela. *Quinora* à Muzo, *carajurú*, *crajurú*, dans la région du rio Negro, avec les variantes de *carcarú* ; *abajerú*, *guarupurú*, dans le Nord du Brésil. *Pucaponga maransolá* (*puca* = de couleur rouge ; *panga* = feuille, en quechua) ; *pucacunga chica* ; *tariri pwitana*, la plante ; *carabiru*, *carahuiru*, la pâte préparée, dans la langue omagua et yameo, les langues des indiens tupis de l'orient péruvien. *Bija*, dans certaines régions de Colombie.

Opmerkelijk is dat de laatste naam die Patiño vermeldt, overeenstemt met die van de orleaanboom. Net als Pérez Arbeláez[7] vestigt deze auteur de aandacht op het risico op verwarring tussen de *Arrabidaea chica* en de *Bixa orellana*, zowel wat de verkregen kleuren betreft als voor de geografische verspreiding. De *Arrabidaea chica* is echter zeldzamer en wordt beschouwd als zijnde van betere kwaliteit en waardevoller. Deze verwarring moet ons ertoe aanzetten om zowel de mondelinge als schriftelijke informatie, verkregen uit de traditie, met enige omzichtigheid te behandelen. Deze veralgemening van de naam *bija* komt misschien door het feit dat hij tot de *taino* taal van de Indianen van het eiland Hispaniola behoort waaraan het Spaans tal van woorden ontleende om planten aan te duiden die de conquistadores niet kenden. Vanaf het ogenblik dat de term *bija* werd overgenomen om de eerste Indiaanse, rode kleurstoffen aan te duiden, bleef men het woord gebruiken om alle rode

7 H. PÉREZ ARBÉLAEZ, *Plantas útiles de Colombia*, 3^e^ éd., Bogotá, 1990, p. 668.

8 *Diccionario y gramática chibcha*. Manuscrit anonyme de la Bibliothèque nationale de Colombie. Transcription et étude historico-analytique par Maria Stella GONZALES DE PÉREZ, Bogotá, 1987.

9 Tissu rectangulaire, de taille variée, servant à divers usages – vêtements, tapis décoratifs, linceuls – et utilisé comme monnaie d'échange ou offert en cadeau. Cf. PATIÑO, *Plantas cultivadas* [n. 6], p. 55.

10 TRIANA, *Plantes usuelles* [n. 4], p. 91.

11 M.N. USCATEGUI, *Algunos colorantes vegetales usados por las tribus indígenas de Colombia*, dans *Revista Colombiana de Antropología*, 10, 1961, p. 333-339.

4 J. TRIANA, *Plantes usuelles de la Nouvelle-Grenade, Chicà*.- Bignonia Chica *H.B.K. ;* Bixa orellana *L. ;* Eleagia utilis *Wedd*, in *Bulletin de la Société botanique de France*, 5, 1858, p. 86-91.

5 C.H. LANGEBAEK, S. GIRALDO, A. BERNAL, S. MONROY, A. BARRAGÁN en J. MORALES, *Por los caminos del Piedemonte. Una historia de las comunicaciones entre los Andes Orientales y los Llanos. Siglos XVI a XIX* (*Estudios Antropológicos*, 2), Bogota, 2000.

6 V. PATIÑO, *Plantas cultivadas y animales domesticados en America equinoccial*, III, Cali, 1967, p. 154-157.

7 H. PÉREZ ARBÉLAEZ, *Plantas útiles de Colombia*, 3de uitg., Bogota, 1990, p. 668.

(Collection de l'Expédition anglo-colombienne (1960-1961) / *Verzameling van de Anglo-Columbiaanse Expeditie (1960-1961)*, © B. Moser / D. Tayler)

2. Le Shamán de la tribu Makuna du Rio Piraparaná, en train d'être décoré par son épouse avec l'*Arrabidaea chica* pour une cérémonie (Uscategui, 1961).
De Shamán van de Makuna stam uit de Rio Piraparaná, laat zich voor een ceremonie door zijn vrouw met Arrabidaea chica *decoreren (Uscategui, 1961).*

Nord-Ouest de la forêt amazonienne (à la frontière actuelle entre la Colombie, le Pérou et le Brésil) utilisent l'*Arrabidaea chica* pour teindre de noir et de rouge des fibres végétales et pour peindre des objets à caractère sacré[12]. À titre d'exemple de son utilisation à l'époque préhispanique, le botaniste Trémeau de Rochebrune trouva, en 1879, des fruits et des traces de *Bignonia chica* dans des tombes de la nécropole d'Ancón, appartenant à la civilisation de Tiahuanaco (500-1000 de n. è.)[13].

Description botanique

La plante se présente principalement sous forme de lianes (parfois transformées en crampons), les pétioles portent deux folioles, séparées par un cirre très court et divisé en trois branches recourbées. L'inflorescence est une grande panicule terminale. Le calice a la forme d'une

[12] A.M. Seiler-Baldinger, *"Hängematten-Kunst" : textile Ausdrucksform bei Yagua- und Ticuna-Indianern Nordwest-amazoniens*, Bâle, 1979, p. 72 et 78.

[13] A. Trémeau de Rochebrune, *Recherches d'ethnographie botanique sur la flore des sépultures péruviennes*, dans *Actes de la Société linnéenne de Bordeaux*, 1879, 3, p. 343-358.

verfstoffen te definiëren, onder andere die gebruikt door de *Muiscas* en in hun taal aangeduid met de term *zica* (= *chica*) maar die niet van dezelfde plant afkomstig was[8]. In teksten van bepaalde kroniekschrijvers kan het onderscheid worden gemaakt dankzij de context, omdat de kleurstof getrokken uit de achiote uit de rijpe zaden komt en die van de *chica* uit de zongedroogde bladeren.

In het begin van de 18de eeuw werd de *chica* gebruikt als kleurstof voor snuiftabak. Ze kwam waarschijnlijk uit Oost-Llanos en volgens de beschrijvingen van die tijd gebruikte de inheemse bevolking uit deze regio ze ook om hun *mantas*[9] te verven. In het midden van de 19de eeuw werd ze door de inheemse bevolking van Pasto en Timaná gebruikt om het donkerrood te verkrijgen voor het kleuren van de *barniz de Pasto* of *mopa-mopa* (hars van de *Elaeagia*) dat gebruikt werd om allerlei houten voorwerpen mee te bedekken zoals kommen, kopjes, schotels, dozen, beeldjes en talrijke andere nuttige voorwerpen of snuisterijen en meer bepaald voorwerpen vervaardigd uit de vruchten van de *Crecentia cujete* en de *Legenaria,* "*totumos*" en "*calabazas*" genoemd[10]. Tijdens een reis in Colombia in 1960, in het stroomgebied van de Orinoco, de Arauca, de Rio Negro, de Vichada, de Inirida, de Isana, de Vaupés, de Pirapaná en de Apaporis, heeft Uscategui Mendoza geobserveerd dat de stammen uit deze regio's de kleurstof van de *Arrabidaea chica* en de *Genipa americana* gebruikten voor magische en esthetische doeleinden, en ook voor curatieve ceremonies en bij jacht- en visexpedities[11] (fig. 2). De bevolkingsgroepen Yagua en Ticune uit het noordwesten van het Amazonewoud (aan de huidige grens tussen Colombia, Peru en Brazilië) gebruiken *Arrabidaea chica* om plantaardige vezels zwart en rood te kleuren en om heilige voorwerpen te verven[12]. Als voorbeeld van het gebruik ervan in de pre-Spaanse periode, vond de botanicus Trémeau de Rochebrune in 1879 vruchten en sporen van de *Bignonia chica* in graven van de necropool van Ancón behorend tot de beschaving van Tiahuanaco (500-1000 van onze tijdrekening)[13].

Botanische beschrijving

De plant komt hoofdzakelijk voor in de vorm van lianen (soms omgevormd tot hechtwortels), de bladstelen dragen twee kelkblaadjes, gescheiden door een zeer kort

[8] *Diccionario y gramática chibcha*. Anoniem manuscript uit de Nationale Bibliotheek van Colombia. Transcriptie en historico-analytische studie door Maria Stella Gonzales de Pérez, Bogota, 1987.

[9] Rechthoekig stuk stof van verschillende afmetingen dienend voor allerlei gebruik – kledij, decoratieve tapijten, lijkwaden – en gebruikt als ruilmiddel of om als geschenk te geven. Cf. Patiño, *Plantas cultivadas* [n. 6], p. 55.

[10] Triana, *Plantes usuelles* [n. 4], p. 91.

[11] M.N. Uscategui, *Algunos colorantes vegetales usados por las tribus indígenas de Colombia*, in *Revista Colombiana de Antropología*, 10, 1961, p. 333-339.

[12] A.M. Seiler-Baldinger, *"Hängematten-Kunst" : textile Ausdrucksform bei Yagua- und Ticuna-Indianern Nordwest-amazoniens*, Bazel, 1979, p. 72 en 78.

[13] A. Trémeau de Rochebrune, *Recherches d'ethnographie botanique sur la flore des sépultures péruviennes*, in *Actes de la Société linnéenne de Bordeaux*, 1879, 3, p. 343-358.

cupule et est tronqué ou bilabié, souvent pubescent et doté de cinq dents peu prononcées. La couleur de la corolle varie entre le magenta et le rouge. La corolle est campanulée, avec le limbe divisé en cinq lobes presque égaux ; le tube porte cinq étamines : quatre pourvues d'anthères, la cinquième réduite à un filet très court. L'ovaire est biloculaire et entouré à la base par un disque en forme d'anneau. Le fruit apparaît comme une capsule aplatie, s'ouvrant par deux valves parallèles à la cloison. Les graines, oblongues, sont entourées d'une aile transparente et attachées par un hile linéaire[14].

Habitat et provenance

En prenant comme point de référence l'information de Gentry sur les *Bignoniaceae*, nous voyons que l'*Arrabidaea chica* se retrouve depuis le Mexique, dans les États de Oaxaca, de Veracruz et du Chiapas, jusqu'en Argentine, dans les États de Corrientes et de Misiones. En général, elle peut croître entre 0 et 1 500 m, bien qu'on en ait récolté des exemplaires au Pérou, près de Cuzco, entre 1 200 et 2 600 m, et au Venezuela, dans l'État d'Aragua, un spécimen à 2 700 m. Cette espèce se développe surtout dans les forêts tropicales, mais elle est également cultivée dans le hameau de La Hacha sur la rive du Putumayo, en Colombie, et dans l'État de Napo, au Pérou[15]. Les feuilles d'*Arrabidaea chica* utilisées pour notre étude proviennent d'une plante cultivée à Honda, Colombie, à 325 m d'altitude, dans la vallée du fleuve Magdalene.

Informations ethnobotaniques et ethnomédicales

Cette espèce se retrouve cataloguée comme une espèce médicinale prometteuse de la région amazonienne et comme telle, nous en trouvons la description et les usages**.** Les feuilles en décoction produisent une teinture bleu rougeâtre aux nombreuses applications. Les Sionas l'utilisent comme colorant pour les décors de leurs vêtements et pour leurs peintures corporelles. Les Tikunas et les Makunas préparent un collyre à partir d'une infusion des feuilles contre la conjonctivite, en particulier pour les enfants. Les femmes Ashuar-Jivaro mastiquent les feuilles pour noircir leurs dents. À Iquitos, on collecte l'*Arrabidaea chica*, tout en la cultivant par ailleurs, afin de profiter de ses qualités anti-inflammatoires et de ses effets bénéfiques sur les maladies de la peau : on l'y trouve sur les marchés sous forme de feuilles fraîches ou séchées, et quelques produits galéniques, spécialement la teinture, sont distribués en pharmacie[16].

[14] M.H. BAILLON, *Dictionnaire de botanique*, 1, Paris, 1876, p. 417-418.

[15] <http://www.mobot.org/MOBOT/research/gentry/bignonzip.shtml>.

[16] R. SHULTES, *La Amazonia como fuente de nuevas plantas económicas*, ICA-IGAC-COLCIENCIAS, Bogotá, 1979, p. 250 et R. VASQUES, *Sistemática de las plantas medicinales de uso frecuente en el área de Iquitos* (*Folia Amazónica*, 4, 1), Iquitos, 1992, p. 61-75.

hechtrankje dat in drie omgekrulde takken is opgesplitst. De bloeiwijze is een grote eindstandige panicula (pluim). De kelk heeft de vorm van een napje en is afgeknot of tweelippig, dikwijls donzig en voorzien van vijf weinig uitgesproken tanden. De kleur van de bloemkroon varieert tussen magenta en rood. De bloemkroon is klokjesvormig met een bladschijf die in vijf bijna gelijke lobben is verdeeld; de trompet bevat vijf meeldraden: vier zijn voorzien van helmknopjes, de vijfde is beperkt tot een zeer korte draad. Het vruchtbeginsel is tweehokkig en aan de basis omgeven met een ringvormige schijf. De vrucht komt voor als een afgeplatte capsule die zich opent met twee parallelle kleppen aan het tussenschot. De langwerpige zaden zijn omgeven met een doorschijnende vleugel en vastgehecht met een lineaire navel[14].

Groeiplaats en herkomst

Met de informatie van Gentry over de *Bignoniaceae* als referentiepunt, zien we dat *Arrabidaea chica* wordt gevonden vanaf Mexico, in de Staten Oaxaca, Veracruz en Chiapas tot in Argentinië, in de Staten Corrientes en Misiones. Over het algemeen gedijt ze op een hoogte tussen 0 en 1.500 m, alhoewel men exemplaren heeft geplukt nabij Cuzco in Peru, tussen 1.200 en 2.600 m hoogte en in de Staat Aragua in Venezuela vond men een specimen op 2.700 m. Deze soort ontwikkelt zich vooral in de tropische wouden, maar ze wordt ook gekweekt in het gehucht La Hacha op de oever van de Putumayo, in Colombia, en in de Staat Napo in Peru[15]. De bladeren van de *Arrabidaea chica* die voor ons onderzoek werden gebruikt, zijn afkomstig van een plant gekweekt in Honda, Colombia, op 325 m hoogte, in de vallei van de Rio Magdalena.

Etnobotanische en etnomedische gegevens

Deze soort is geïnventariseerd als veelbelovende medische soort in de Amazonestreek en zo vinden wij er de beschrijving en het gebruik van. De afgekookte bladeren produceren een blauw-roodachtige verf die in vele gevallen wordt aangewend. De Siona's gebruiken ze als kleurstof voor de versiering van hun kleren en als lichaamsverven. De Tikuna's en Makuna's maken oogwater uit een aftreksel van de bladeren tegen bindvliesontsteking, vooral voor kinderen. De Ashuar-Jivaro vrouwen kauwen de bladeren om hun tanden zwart te maken. In Iquitos wordt *Arrabidaea chica* verzameld en trouwens ook gekweekt, om haar kwaliteiten tegen ontstekingen en haar weldoende effecten op huidziekten: men vindt ze daar op de markt in de vorm van verse of gedroogde bladeren, en enkele galenische producten, meer bepaald de verf, worden in de apotheek verkocht[16].

[14] M.H. BAILLON, *Dictionnaire de botanique*, 1, Parijs, 1876, p. 417-418.

[15] <http://www.mobot.org/MOBOT/research/gentry/bignonzip.shtml>.

[16] R. SHULTES, *La Amazonia como fuente de nuevas plantas económicas*, ICA-IGAC-COLCIENCIAS, Bogota, 1979, p. 250 en R. Vasques, *Sistemática de las plantas medicinales de uso frecuente en el área de Iquitos* (*Folia Amazónica*, 4, 1), Iquitos, 1992, p. 61-75.

*Méthodes traditionnelles d'extraction des matières colorantes de l'*Arrabidaea chica

Au début du XVIII[e] siècle, Alonso de Zamora, religieux dominicain qui vivait sur le haut plateau de Cundinamarca et Boyaca, fit une description très originale de l'*Arrabidaea chica* et de son emploi[17] :

> El árbol llamado de la Chica, es de tan vistosa hermosura, que teniendo las hojas como las del manzano, son coloradas y tan lustrosas, que parecen cortadas de raso carmesi. Puestas a cocer al fuego, despiden su color tan grueso, que dejándolo reposar algunos días, se halla una masa colorada, que usaban los indios para pintar sus mantas, que llamaban de pincel. Es de la cualidad frigidísima y sirve en bebidas cordiales y alivia el fuego de las calenturas. Para templar el calor del tabaco y de la cal, con que lo muelen, disumulando con algún color este vicio, le hechan polvos de Chica.

Étant donné l'ambiguïté de certaines expressions utilisées, la traduction que nous proposons demeure approximative :

> L'arbre appelé *Chica* est tellement étonnant dans sa beauté, de par ses feuilles, lustrées et rouges qui ressemblent à celles du pommier, qu'il semble cramoisi. En les mettant au feu, elles produisent une couleur tellement épaisse qu'en les laissant reposer quelques jours, il se forme une pâte rouge que les Indiens utilisent pour peindre leurs *mantas* qu'ils appelent « pinceaux ». Ses vertus émollientes sont utilisées dans des boissons cordiales qui apaisent les bouffées de chaleur. La poudre de Chica est utilisée pour tempérer la chaleur du tabac moulu avec la chaux et dissimuler ce vice par la couleur.

Dans le récit de son voyage dans l'Orénoque en 1808, A. von Humboldt décrit comment on obtient le colorant[18] :

> Le pigment rouge du *Chica* n'est pas tiré du fruit, comme l'*Onoto* [le roucouyer], mais des feuilles macérées dans l'eau. La matière colorante se sépare sous la forme d'une poudre extrêmement légère. On la réunit, sans la mêler avec de l'huile de tortue, en petits pains de 8 à 9 pouces de long et de 2 à 3 de haut, arrondis sur les bords.

Jose Triana donne la description suivante du processus d'extraction du colorant et des résultats obtenus par son application :

> Les feuilles sont récoltées lorsqu'elles commencent à rougir ou sont à maturité complète, puis elles sont séchées [voir fig. 3]. Ensuite elles sont immergées dans l'eau et soumises à une forte chaleur (si possible au bain-marie). Ensuite, lorsque la matière colorante est passée dans l'eau, on y ajoute quelques morceaux d'*arrayán* (peut être des genres *Myrcia* et *Eugenia*) ;

[17] Fray A. DE ZAMORA, *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reyno de Granada*, 1701. Réédition Bogotá, 1980, I, p. 124.
[18] HUMBOLDT, *Voyage* [n. 3], p. 319.

Traditionele methoden voor extractie van de kleurstoffen uit Arrabidaea chica

In het begin van de 18de eeuw gaf Alonso de Zamora, een dominicaan die op het hoogplateau van Cundinamarca en Boyaca woonde, een zeer originele beschrijving van de *Arrabidaea chica* en het gebruik ervan[17]:

> El árbol llamado de la Chica, es de tan vistosa hermosura, que teniendo las hojas como las del manzano, son coloradas y tan lustrosas, que parecen cortadas de raso carmesi. Puestas a cocer al fuego, despiden su color tan grueso, que dejándolo reposar algunos días, se halla una masa colorada, que usaban los indios para pintar sus mantas, que llamaban de pincel. Es de la cualidad frigidísima y sirve en bebidas cordiales y alivia el fuego de las calenturas. Para templar el calor del tabaco y de la cal, con que lo muelen, disumulando con algún color este vicio, le hechan polvos de Chica.

Vanwege de dubbelzinnigheid van bepaalde uitdrukkingen in de tekst, blijft onze vertaling een benadering van het origineel:

> De boom *Chica* genoemd is zo wonderbaarlijk mooi, door zijn bladeren, glanzend en rood, die lijken op die van de appelboom, dat hij karmozijn lijkt. Als men ze in het vuur gooit, produceren ze een kleur die zo dik is dat wanneer je ze enkele dagen laat rusten, er zich een rode pasta vormt die de Indianen gebruiken om hun *mantas*, die ze "penselen" noemen, te verven. Zijn verzachtende deugden worden gebruikt in hartsterkende dranken die opvliegers kalmeren. Het poeder van de Chica wordt gebruikt om de warmte van gemalen tabak, vermengd met kalk, te temperen en met een kleur deze slechte eigenschap te verdoezelen.

In zijn reisverhaal in Orinoco van 1808, beschrijft A. von Humboldt hoe men de kleurstof kan verkrijgen[18]:

> Le pigment rouge du *Chica* n'est pas tiré du fruit, comme l'*Onoto* [le roucouyer], mais des feuilles macérées dans l'eau. La matière colorante se sépare sous la forme d'une poudre extrêmement légère. On la réunit, sans la mêler avec de l'huile de tortue, en petits pains de 8 à 9 pouces de long et de 2 à 3 de haut, arrondis sur les bords.

Jose Triana geeft de volgende beschrijving van het extractieproces van de kleurstof en de verkregen resultaten door de toepassing ervan:

> Les feuilles sont récoltées lorsqu'elles commencent à rougir ou sont à maturité complète, puis elles sont séchées [zie fig. 3]. Ensuite elles sont immergées dans l'eau et soumises à une forte chaleur (si possible au bain-marie). Ensuite, lorsque la matière colorante est passée dans l'eau, on y ajoute quelques morceaux d'*arrayán*

[17] Fray A. DE ZAMORA, *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reyno de Granada*, 1701. Heruitg. Bogota, 1980, I, p. 124.
[18] HUMBOLDT, *Voyage* [n. 3], p. 319.

> l'*arrayán* fait se déposer la fécule rouge qui est décantée puis séchée au soleil, afin d'en faire des boules de dimensions variées pour sa commercialisation.

Il s'agit ici du produit qui peut être utilisé pour la peinture corporelle, pour la teinture des fibres ou pour la préparation d'une sorte de vernis[19] (fig. 4).

En 1922, Mell[20] mentionne la *chica* comme une espèce répandue au Panama, en Colombie, au Vénézuela et en Guyane. Il décrit son utilisation comme peinture corporelle ainsi que la méthode de préparation par les Indiens de l'Orénoque et du Rio Negro :

> Les feuilles cueillies sont écrasées et puis on les laisse fermenter ; ensuite on ajoute de l'eau et on les fait bouillir pendant longtemps ; on y ajoute alors l'écorce d'un arbre appelé *arrayán*, probablement le *Tecoma sp*., pour faciliter la précipitation de la matière colorante rouge, qui se dépose dans le fond du récipient. L'eau est alors éliminée et la substance rouge est lavée et façonnée en galettes de 5 cm d'épaisseur sur 5 ou 6 cm de diamètre qu'on laisse sécher. C'est sous cette forme qu'elle est commercialisée.

L'auteur ajoute que cette production fut exportée en Europe et utilisée en Angleterre pour teindre le coton en orange, mais que par la suite les plantes ont disparu et avec elles le commerce régulier du colorant.

Patiño, fait référence à l'*Arrabidaea chica*, syn. *Bignonia chica*, comme une des sources de colorants utilisées par les Indiens d'Amérique du Sud, dont les techniques d'extraction exigeaient une connaissance expérimentale :

> En général, les peuples amérindiens de la région intertropicale utilisent de la peinture corporelle ou faciale. Ils utilisent le plus souvent la *Bixa orellana* pour les tons rouges et jaunes, tandis que la *Genipa sp.* sert plutôt pour le noir ou le bleu foncé. Les deux espèces étaient largement connues et cultivées dans toute la zone intertropicale. Une troisième espèce, la *Bignonia chica* pour le pigment rouge, était surtout répandue près de l'Équateur en Amérique du Sud. On pourrait dire que les deux premières espèces s'utilisaient sur le corps et la troisième sur le visage. L'*achiote* et la *chica* ne s'appliquaient pas seuls mais normalement avec une huile solvante ou avec une ou plusieurs résines qui en modifiaient la texture et lui communiquaient une certaine odeur[21].

Triana indique encore que l'utilisation directe des feuilles pour teindre les fibres a été fort répandue parmi plusieurs groupes indiens. Cette méthode continue à être utilisée par les Indiens du Panama et aussi par les Indiens et les artisans de Colombie comme on le lit dans le manuel *Taller de tintes naturales para lana* (« Colorants naturels pour teindre la laine »)[22] :

> (peut être des genres *Myrcia* et *Eugenia*) ; l'*arrayán* fait se déposer la fécule rouge qui est décantée puis séchée au soleil, afin d'en faire des boules de dimensions variées pour sa commercialisation.

Het betreft hier een product dat gebruikt kan worden als lichaamsverf, voor het verven van vezels of voor het bereiden van een soort vernis[19] (fig. 4).

In 1922 vermeldt Mell[20] de *chica* als een soort, die te vinden is in Panama, Colombia, Venezuela en Guyana. Hij beschrijft het gebruik als lichaamsverf en de bereidingswijze door de Indianen van Orinoco en de Rio Negro:

> Les feuilles cueillies sont écrasées et puis on les laisse fermenter ; ensuite on ajoute de l'eau et on les fait bouillir pendant longtemps ; on y ajoute alors l'écorce d'un arbre appelé *arrayán*, probablement le *Tecoma sp*., pour faciliter la précipitation de la matière colorante rouge, qui se dépose dans le fond du récipient. L'eau est alors éliminée et la substance rouge est lavée et façonnée en galettes de 5 cm d'épaisseur sur 5 ou 6 cm de diamètre qu'on laisse sécher. C'est sous cette forme qu'elle est commercialisée.

De auteur voegt hier aan toe dat deze productie naar Europa werd uitgevoerd en in Engeland werd gebruikt om katoen oranje te verven maar dat de planten vervolgens zijn verdwenen en daarmee ook de geregelde handel van de kleurstof.

Patiño verwijst naar de *Arrabidaea chica*, syn. *Bignonia chica*, als één van de bronnen van kleurstoffen die de Zuid-Amerikaanse Indianen gebruikten en waarvan de extractietechnieken een experimentele kennis vergden:

> En général, les peuples amérindiens de la région intertropicale utilisent de la peinture corporelle ou faciale. Ils utilisent le plus souvent la *Bixa orellana* pour les tons rouges et jaunes, tandis que la *Genipa sp.* sert plutôt pour le noir ou le bleu foncé. Les deux espèces étaient largement connues et cultivées dans toute la zone intertropicale. Une troisième espèce, la *Bignonia chica* pour le pigment rouge, était surtout répandue près de l'Équateur en Amérique du Sud. On pourrait dire que les deux premières espèces s'utilisaient sur le corps et la troisième sur le visage. L'*achiote* et la *chica* ne s'appliquaient pas seuls mais normalement avec une huile solvante ou avec une ou plusieurs résines qui en modifiaient la texture et lui communiquaient une certaine odeur[21].

Triana wijst er ook op dat de bladeren rechtstreeks werden gebruikt om vezels te verven en dat dit gebruik onder de indiaanse stammen algemeen was verspreid. Deze methode wordt nog gebruikt door de Panamese Indianen en de Colombiaanse Indianen en ambachtslui

[19] TRIANA, *Plantes usuelles* [n. 4], p. 91.
[20] C.D. MELL, *Chica Vermillon Americanum*, dans *Textile Colorist*, 24, 1922, p. 383. Notre traduction.
[21] PATIÑO, *Plantas cultivadas* [n. 6], p. 156. Notre traduction.
[22] G. TAVERA DE TÉLLEZ, *Taller de tintes naturales para lana. Artesanías de Colombia*, Bogotá, 1989, p. 30. Notre traduction.

[19] TRIANA, *Plantes usuelles* [n. 4], p. 91.
[20] C.D. MELL, *Chica Vermillon Americanum*, in *Textile Colorist*, 24, 1922, p. 383. Eigen vertaling.
[21] PATIÑO, *Plantas cultivadas* [n. 6], p. 156. Eigen vertaling.

(© R. Quiroga)

3. Feuilles de l'*Arrabideae chica* à peine cueillies (vertes), mélangées à d'autres (rouges) exposées au soleil depuis huit jours.
Net geplukte bladeren (groen) van de Arrabideae chica*, met andere gemengd (rood) sinds acht dagen aan het zonlicht blootgesteld.*

(© Fr. Jiménez)

4. Emploi de l'*Arrabidaea chica* comme peinture. Banc en bois réalisé par les Indiens du Guainia, Colombie.
Gebruik van Arrabidaea chica *als verf. Houten bank gemaakt door de Indianen van Guainia, Colombia.*

> Les artisans qui fabriquent le chapeau régional typique des départements de Cordoba et de Sucre extraient le noir pour teindre la « caña flecha »[23] par un processus assez long : la fibre est d'abord teintée avec des feuilles de *Bignonia chica* qui lui donnent une couleur rougeâtre ; ensuite elle est submergée dans de la boue noire provenant de mines d'argile, préalablement traitée avec des feuilles de C*rysophyllum caimito*.

En 1987, dans le village San Martín de Loba dans le département de la Magdalena, nous avons suivi la démarche d'une artisane qui a teint des fibres de palmier en orange en les laissant macérer pendant huit jours dans un récipient contenant de l'eau et des feuilles séchées et brouillées d'*Arrabidaea chica*. Pour teindre en noir, elle a suivi exactement la méthode décrite par Tavera de Tellez, sans toutefois ajouter des feuilles de *Crysophyllum caimito*[24] (fig. 5).

Brunello[25] indique les différents noms sous lesquels ont été connues la *Bignonia chica*, son origine et son utilisation pour teindre le coton et la laine en orange. À propos de l'extraction du colorant, on trouvera mentionné le processus de macération des feuilles séchées jusqu'à l'obtention d'un précipité rouge foncé, soluble dans l'hydroxide de sodium dilué dans de l'alcool, dans des huiles et des graisses. Dans une solution alcaline de $Na_2S_2O_3$, le précipité acquiert une coloration violette, qui, lorsqu'il est exposé à l'air, produit une couleur café. Dans l'acide chlorhydrique, il précipite en une fine poussière rouge.

Enfin, le *Color Index*, 5, 1984, définit le principal colorant de la *Bignonia chica* comme la *carajurin*, CAS-Nr. : 491-93-0. CI 75180, Natural Orange 5. Anhydro-6,7-dihydroxy-5-méthoxy-2-(4'-méthoxyphényl-benzopyranol).

[23] *Gynerium sagittatum.*
[24] Tavera de Téllez, *Taller* [n. 22], *Ibidem.*
[25] Fr. Brunello, *The Art of Dyeing in the History of Mankind*, Vicence, 1973, p. 135.

zoals men in de handleiding *Taller de tintes naturales para lana* ("Natuurlijke kleurstoffen om wol te verven") kan lezen[22]:

> Les artisans qui fabriquent le chapeau régional typique des départements de Cordoba et de Sucre extraient le noir pour teindre la « caña flecha »[23] par un processus assez long: la fibre est d'abord teintée avec des feuilles de *Bignonia chica* qui lui donnent une couleur rougeâtre; ensuite elle est submergée dans de la boue noire provenant de mines d'argile, préalablement traitée avec des feuilles de C*rysophyllum caimito*.

In 1987 hebben wij in het dorp San Martín de Loba in het departement van de Magdalena de stappen gevolgd van een vrouw die op ambachtelijke wijze palmvezels oranje heeft geverfd door ze gedurende acht dagen te laten trekken in een kom gevuld met water en gedroogde en gemalen bladeren van de *Arrabidaea chica*. Om ze zwart te verven heeft ze de methode, beschreven door Tavera de Tellez, precies gevolgd, zonder toevoeging echter van *Crysophyllum caimito*-bladeren[24] (fig. 5).

Brunello[25] geeft naast de verschillende namen waaronder de *Bignonia chica* gekend was, ook de oorsprong ervan en het gebruik om er katoen en wol oranje mee te verven. Voor de extractie van de kleurstof vermeldt hij het proces waarbij men de gedroogde bladeren laat weken totdat een donkerrode neerslag verkregen wordt, die oplosbaar is in natriumhydroxide aangelengd met alcohol, oliën of vetten. In een alkalische oplossing van $Na_2S_2O_3$ krijgt de neerslag een violette kleur die bij blootstelling aan de lucht naar een koffiekleur overgaat. In zoutzuur slaat een fijn, rood poeder neer.

[22] G. Tavera de Téllez, *Taller de tintes naturales para lana. Artesanías de Colombia*, Bogota, 1989, p. 30. Eigen vertaling.
[23] *Gynerium sagittatum.*
[24] Tavera de Téllez, *Taller* [n. 22], *Ibidem.*
[25] Fr. Brunello, *The Art of Dyeing in the History of Mankind*, Vicenza, 1973, p. 135.

(© A. Camacho)

5. Artisane de San Martin de Loba (département de Bolivar, Colombie), tissant une natte avec des fibres teintes à l'*Arrabideae chica*.
Handwerkster van San Martin de Loba (departement Bolivar, Colombia) die een mat weeft met vezels gekleurd met de Arrabideae chica.

Colorants attestés dans les textiles précolombiens

En abordant l'étude des textiles archéologiques colombiens, nous devons considérer que, de par leur position à l'extrême nord du continent sud-américain, avec des côtes ouvertes sur l'océan Pacifique et sur l'océan Atlantique, les différents groupes indigènes ont été influencés non seulement par la culture des Andes, mais aussi par les différents courants migratoires venus d'Amérique centrale et des Caraïbes [26].

Dans notre continent, les collections de textiles les plus nombreuses et les plus anciennes sont péruviennes. Elles ont résisté à l'épreuve du temps et offrent un témoignage merveilleux et une source inépuisable d'informations sur les techniques précolombiennes. Nous

[26] M. Cardale de Schrimpff, *Textiles arqueológicos de Nariño*, dans *Revista colombiana de Antropología*, 21, 1978, p. 245-282 ; S.J. Doyon-Bernard, *La Florida's Mortuary Textiles : The Oldest Extant Textiles from Ecuador*, dans *The Textile Museum Journal*, 1993-94, p. 82-102 ; R. Lleras, *La arqueología de Santander : Los Guanes*, dans *Muiscas y Guanes* (*Arte de la Tierra. Colección Tesoros Precolombinos. Fondo de Promoción de la Cultura*), Bogotá, 1989, p. 10-16.

De *Color Index*, 5, 1984, definieert de voornaamste kleurstof van de *Bignonia chica* uiteindelijk als *carajurin*, CAS-Nr.: 491-93-0. CI 75180, Natural Orange 5. Anhydro-6,7-dihydroxy-5-methoxy-2-(4'-methoxyphenyl-benzopyranol).

Aangetoonde kleurstoffen in precolumbiaans textiel

Bij het onderzoek van Colombiaans archeologisch textiel dient zeker in acht genomen te worden dat de verschillende inheemse stammen door hun ligging in het uiterste noorden van het Zuid-Amerikaanse continent, met open kusten langs de Stille en de Atlantische Oceaan, niet enkel door de Andescultuur maar ook door de verschillende migratiegolven vanuit Midden-Amerika en de Caraïben werden beïnvloed[26].

[26] M. Cardale de Schrimpff, *Textiles arqueológicos de Nariño*, in *Revista colombiana de Antropología*, 21, 1978, p. 245-282; S.J. Doyon-Bernard, *La Florida's Mortuary Textiles: The Oldest Extant Textiles from Ecuador*, in *The Textile Museum Journal*, 1993-94, p. 82-102; R. Lleras, *La arqueología de Santander: Los Guanes*, in *Muiscas y Guanes* (*Arte de la Tierra. Colección Tesoros Precolombinos. Fondo de Promoción de la Cultura*), Bogota, 1989, p. 10-16.

trouvons des indications sur la composition des matériaux utilisés dans la teinture de l'ancien Pérou, à partir des travaux de Valette en 1913[27] et sur les sources de leurs colorants à partir des travaux réalisés par Tagliani et Wiazmitinow[28] et Fester de 1934 à 1953[29]. Tagliani et Wiazmitinow ont analysé des textiles provenant de fouilles réalisées dans les années 1910, 1925 et 1930 dans la nécropole de Paracas (VII^e siècle avant J.-C.). Ils ont pu établir l'emploi d'indigo et de cochenille et ont aussi signalé celui d'une espèce de bois du Brésil, ainsi que des mélanges de ces trois colorants. La présence de morine, de quercétine et de tanin dans des tissus de couleur jaune les conduit à supposer l'emploi du *palo amarillo*, *Chlorophora tinctorea* et des feuilles du *Schinus molle* L.

Entre 1934 et 1953, Fester a confirmé l'utilisation de la cochenille, *Dactylopius coccus*, par les anciens Péruviens et a suggéré celle de racines d'espèces du genre *Relbunium*, d'origine américaine dans des textiles provenant du Pérou et du Nord de l'Argentine[30]. Dans les analyses réalisées sur le matériel archéologique en provenance de la nécropole de Paracas[31] (VII^e siècle avant J.-C.), constitué de fibres d'alpaga, de coton et de plumes, on a trouvé de l'indigo (qu'il a attribué à l'*Indigofera suffruticosa* Mill.). En même temps, par la spectrométrie, il a déterminé que, dans les échantillons de couleur violette, l'indigo était mélangé avec le colorant provenant d'espèces de *Relbunium*. Pour ses analyses, il a utilisé le *Relbunium tetragonum* Grisel comme matériel de référence. En ce qui concerne l'identification de l'acide carminique dans les textiles paracas, il l'attribue au *Dactylopius coccus* et il estime par ailleurs que les traces de peinture « rouge carmin », trouvées sur les murs d'une tombe en Bolivie, pourraient également correspondre à une autre cochenille sauvage de la région. Quant à la présence de purpurine, de xanthopurpurine et de munjistine dans des échantillons appartenant à la culture des Araucanos, il l'attribue à l'emploi de racines de *Relbunium*, probablement *Relbunium hypocarpium* Hemsl, et établit une relation entre les techniques de teinture de cette culture et celles de la culture péruvienne. Dix ans plus tard, Max Saltzman[32] a appliqué les techniques analytiques développées dans l'industrie textile à

[27] M. VALETTE, *Teinture de tissus précolombiens du Bas-Pérou*, dans *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, n. s., 10, 1913, p. 43-45.

[28] G. TAGLIANI et A. WIAZMITINOW, *Über altperuaniche gefärbte Gewebe*, dans *Melliand Textilberichte*, 15, 1934, p. 257-260.

[29] G.A. FESTER et J. CRUELLAS, *Colorantes de Paracas*, dans *Revista del Museo Nacional* [Buenos Aires], 3, 1934, p. 89-96 ; G.A. FESTER, *Los colorantes del antiguo Perú*, dans *Archeion*, 22, 1940, p. 229-241 ; G.A. FESTER, A.F. SUAREZ et M.A. GARGALLO, *Los colorantes de la raiz de* Relbunium atherodes *y* R. hypocarpium, dans *Anales de la Sociedad científica argentina*, 36, 1948, p.143-149 et G.A. FESTER, *Einige Farbstoffe suedamerikanischer Kulturvölker*, dans *Isis*, 44, 1953, p. 13-16.

[30] FESTER et CRUELAS, *Colorantes* [n. 29], p. 160.

[31] FESTER, *Farbstoffe* [n. 29], p. 16.

[32] A.M. SALTZMAN et J. CHRISTENSEN, *The Identification of Colorants in Ancient Textiles*, dans *Dyestuffs*, 44, 1963, 8, p. 241-251.

Op ons continent zijn de meeste en de oudste textielverzamelingen Peruviaans. Ze hebben de tijd doorstaan en bieden een buitengewone inkijk en een onuitputtelijke bron aan informatie voor de precolumbiaanse technieken. We hebben aanwijzingen over de samenstelling van de materialen, die gebruikt werden in de oudperuviaanse verfstoffen, op basis van de werken van Valette in 1913[27] en over de bronnen van hun kleurstoffen op basis van werken verwezenlijkt door Tagliani en Wiazmitinow[28] en Fester van 1934 tot 1953[29]. Tagliani en Wiazmitinow hebben textiel geanalyseerd afkomstig van opgravingen uit de jaren 1910, 1925 en 1930 in de necropool van Paracas (7de eeuw vóór Chr.). Ze hebben het gebruik van indigo en schildluis kunnen bevestigen en hebben ook het gebruik gemeld van een soort Braziliaans hout evenals van een mengsel van deze drie kleurstoffen. De aanwezigheid van morine, van quercetine en van looistoffen in het geel gekleurde textiel laat het gebruik van *palo amarillo*, *Chlorophora tinctorea* en de bladeren van de *Schinus molle L.* veronderstellen.

Tussen 1934 en 1953 bevestigde Fester dat de oude Peruvianen de schildluis *Dactylopius coccus* gebruikten en suggereerde hij het gebruik van wortels van Amerikaanse origine van soorten als *Relbunium*, in Peruviaans en Noord-Argentijns textiel[30]. Via de analyses uitgevoerd op archeologisch materiaal afkomstig van de necropool van Paracas[31] (7de eeuw vóór Chr.), samengesteld uit Alpacawollen en katoenen vezels en pluimen, werd indigo gevonden (die hij aan *Indigofera suffruticosa* Mill. heeft toegeschreven). Tegelijkertijd heeft hij met behulp van spectrometrie in de violette monsters vastgesteld dat indigo werd vermengd met de kleurstof afkomstig van *Relbunium*soorten. Voor zijn analyses heeft hij *Relbunium tetragonum* Grisel gebruikt als referentiemateriaal. Het karmijnzuur in het Paracastextiel identificeert hij als *Dactylopius coccus*. Hij denkt bovendien dat de "karmijnrode" verfsporen, gevonden op de muren van een graf in Bolivia, ook afkomstig zouden kunnen zijn van een andere wilde schildluis uit de streek. Voor de aanwezigheid van purpurine, xanthopurpurine en munjistine in de monsters van de Araucanoscultuur, wijst hij op het gebruik van *Relbunium*wortels, waarschijnlijk *Relbunium hypocarpium* Hemsl. Hij legt eveneens een verband tussen de verftechnieken van deze cultuur en die van de Peruviaanse cultuur.

Tien jaar later heeft Max Saltzman[32] de analytische technieken die men ontwikkeld had in de textiel-

[27] M. VALETTE, *Teinture de tissus précolombiens du Bas-Pérou*, in *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, nieuwe reeks, 10, 1913, p. 43-45.

[28] G. TAGLIANI en A. WIAZMITINOW, *Über altperuaniche gefärbte Gewebe*, in *Melliand Textilberichte*, 15, 1934, p. 257-260.

[29] G.A. FESTER en J. CRUELLAS, *Colorantes de Paracas*, in *Revista del Museo Nacional* [Buenos Aires], 3, 1934, p. 89-96; G. A. FESTER, *Los colorantes del antiguo Perú*, in *Archeion*, 22, 1940, p. 229-241; G.A. FESTER, A.F. SUAREZ en M.A. GARGALLO, *Los colorantes de la raiz de* Relbunium atherodes *y* R. hypocarpium, in *Anales de la Sociedad científica argentina*, 36, 1948, p.143-149 en G.A. FESTER, *Einige Farbstoffe suedamerikanischer Kulturvölker*, in *Isis*, 44, 1953, p. 13-16.

[30] FESTER en CRUELAS, *Colorantes* [n. 29], p. 160.

[31] FESTER, *Farbstoffe* [n. 29], p. 16.

[32] A.M. SALTZMAN en J. CHRISTENSEN, *The Identification of Colorants in Ancient Textiles*, in *Dyestuffs*, 44, 1963, 8, p. 241-251.

l'analyse des colorants présents dans des textiles archéologiques. Il a identifié, par le biais de mesures spectrophotométriques, le dibromo-indigo dans des textiles paracas de 400 avant à 100 après J.-C., qu'il a estimé provenir du *Conchalepas* du Pérou, mollusque dont, dans l'ancien Pérou, on tirait la couleur pourpre. En outre, il a confirmé, en détectant la présence de l'acide carminique, l'utilisation de la cochenille dans des échantillons de textiles provenant de Tihuanaco (ca 1000 après J.-C.) et de Chancay (ca 1450-1550 après J.-C.). Saltzman a fait ressortir l'importance de disposer d'un vaste échantillonnage d'espèces autochtones qui auraient donné une plus grande latitude dans l'identification de la provenance des colorants utilisés dans les textiles.

Antunez de Mayolo a réalisé, en 1976, une expédition ethnobotanique, pour recenser toutes les espèces végétales et animales des Andes susceptibles de produire des colorants. Les résultats obtenus constituent une source importante de références et une base pour les recherches liées à l'étude des colorants dans les textiles précolombiens[33].

La même année, Kashiwagi[34] a analysé des échantillons de textiles appartenant à la culture Tihuanaco (VI^e^-VII^e^ siècle) et à la culture Chancay (XIII^e^-XIV^e^ siècle) en employant des mesures spectrophotométriques selon la méthode de Saltzman et aussi la chromatographie sur papier. À l'aide de ces techniques et d'échantillons de référence de la cochenille et de l'indigo synthétique, il a pu confirmer la présence de ces deux colorants dans le matériel archéologique. D'autre part, il a suggéré la présence de bois de campêche dans les échantillons de couleur jaune et noire en employant des méthodes chromatographiques. Mais ces résultats n'ont pas été confirmés par les méthodes spectroscopiques.

Geiss-Mooney et Needles, en 1981, ont analysé quatre échantillons provenant d'Ica, Pérou (1050-1170 après J.-C.), en utilisant un groupe d'échantillons de référence de composés purs et d'espèces végétales tinctoriales. Par le biais de l'analyse comparative réalisée par chromatographie en couche mince et par la spectrométrie UV-VIS, ils ont proposé, comme source possible de l'indigotine trouvée dans les textiles, l'*Indigofera suffruticosa*, variété d'indigo américain, plus connu. Dans le cas des échantillons dans lesquels on a reconnu la présence d'acide carminique, il a proposé comme une des origines possibles l'emploi de *Dactylopius confusus*. Il a attribué les tons blancs, jaunes et marrons aux couleurs naturelles de la laine et du coton[35].

L'emploi d'espèces *Relbunium* pour obtenir certains des tons rouges présents dans les textiles péruviens a été

[33] K. ANTUNEZ DE MAYOLO, *Peruvian Natural Dyes and Coloring Sources: An Ethnobotanical Study*. M. Sc. Thesis in Biological Sciences. California Polytechnic State University, San Luis Obispo, 1976 ; ID., *Peruvian Natural Dye Plants*, dans *Economic Botanic,* 43, 1989, p. 181-191.

[34] M. KASHIWAGI, *An Analytical Study of Pre-Inca Pigments, Dyes, and Fibers*, dans *Bulletin of the Chemical Society of Japan*, 49, 1976, 5, p. 1236-1239.

[35] M.E. GEISS-MOONEY et H. NEEDLES, *Preservation of Paper and Textiles of Historic and Artistic Value* (II), dans *Dye Analysis of a Group of Late Intermediate Period Textiles from Ica, Peru*, J.C. WILLIAMS (éd.) (*Advances in Chemistry Series*, 193), Washington, DC, 1981, p. 292-300.

industrie, toegepast op de analyse van kleurstoffen in archeologisch textiel. Door middel van spectrofotometrische metingen kon hij dibroomindigo identificeren in Paracastextiel uit de periode 400 vóór tot 100 na Chr. Volgens hem is het afkomstig van het Peruviaanse *Conchalepas*, een weekdier waaruit de purperen kleur werd getrokken in het oude Peru. Bij het ontdekken van de aanwezigheid van karmijnzuur, heeft hij ook bevestigd dat er schildluis werd gebruikt in textielmonsters uit Tiwanaku (ca. 1000 na Chr.) en Chancay (ca. 1450-1550 na Chr.). Saltzman heeft het belang aangetoond van het bezit van een brede waaier van monsters van autochtone soorten, zodat er meer ruimte zou zijn voor de identificatie van de herkomst van de kleurstoffen die gebruikt zijn in het textiel.

Antunez de Mayolo ondernam in 1976 een etnobotanische expeditie voor de inventarisatie van alle planten- en diersoorten uit de Andes waaruit kleurstoffen geproduceerd konden worden. Het behaalde resultaat vormt een belangrijke referentiebron en een basis voor het onderzoek gewijd aan precolumbiaans textiel[33].

In hetzelfde jaar heeft Kashiwagi[34] textielmonsters geanalyseerd van de Tiwanakucultuur (6de-7de eeuw) en de Chancaycultuur (13de-14de eeuw). Hij maakte daarvoor gebruik van spectrofotometrische metingen volgens de Saltzmanmethode en van papierchromatografie. Met behulp van deze technieken en van de referentiemonsters van schildluis en synthetisch indigo, heeft hij de aanwezigheid van deze twee kleurstoffen in het archeologisch materiaal kunnen bevestigen. Anderzijds heeft hij aan de hand van chromatografische methoden de aanwezigheid van campêchehout gesuggereerd in de gele en zwarte monsters. Dit werd echter niet door de spectrometrische analyses bevestigd.

Geiss-Mooney en Needles analyseerden in 1981 vier monsters uit Ica (Peru, 1050-1170 na Chr.). Ze gebruikten daarvoor referentiemonsters van zuivere componenten van kleurstoffen en van verfplantensoorten. Na een vergelijkende analyse met dunnelaagchromatografie en UV/VIS-spectrometrie, werd als mogelijke bron voor indigotine in textiel, *Indigofera suffruticosa* voorgesteld, een beter bekende Amerikaanse indigovariëteit. Bij de monsters waarin karmijnzuur werd herkend, dachten ze aan het gebruik van *Dactylopius confusus* als één van de mogelijke producten waaruit het verkregen kon zijn. De witte, gele en kastanjebruine tinten werden aan de natuurlijke kleur van wol en katoen toegeschreven[35].

In 1986 bevestigde H. Schweppe het gebruik van *Relbunium*soorten voor het verkrijgen van bepaalde rode

[33] K. ANTUNEZ DE MAYOLO, *Peruvian Natural Dyes and Coloring Sources: An Ethnobotanical Study*. M. Sc. Thesis in Biological Sciences. California Polytechnic State University, San Luis Obispo, 1976; ID., *Peruvian Natural Dye Plants*, in *Economic Botanic,* 43, 1989, p. 181-191.

[34] M. KASHIWAGI, *An Analytical Study of Pre-Inca Pigments, Dyes, and Fibers*, in *Bulletin of the Chemical Society of Japan*, 49, 1976, 5, p. 1236-1239.

[35] M.E. GEISS-MOONEY en H. NEEDLES, *Preservation of Paper and Textiles of Historic and Artistic Value* (II), in *Dye Analysis of a Group of Late Intermediate Period Textiles from Ica, Peru*, J.C. WILLIAMS (uitg.) (*Advances in Chemistry Series*, 193), Washington, DC, 1981, p. 292-300.

confirmé en 1986 par H. Schweppe, qui a analysé un échantillon datant de 100-200 après J.-C. en provenance des côtes sud du Pérou, sans doute de la vallée du fleuve Nazca. Les analyses ont été faites par chromatographie en couche mince en utilisant comme échantillon de référence l'espèce *Relbunium ciliatum* L., d'origine américaine. Dans un échantillon bleu sombre du même tissu, l'auteur a identifié l'indigo et l'indirubine, caractéristiques de la méthode utilisée pour l'obtention de la teinture traditionnelle à partir des espéces *indigofera* ; dans les fibres jaunes du tissu, il a analysé la présence d'hydroxyflavones[36].

En 1992, Jan Wouters et Noemí Rosario-Chirinos ont entrepris des recherches sur les colorants présents dans un groupe de quarante-trois textiles péruviens, appartenant aux cultures paracas, nazca, huari, tihuanaco, chancay, chimú et inca. Les analyses des échantillons ont été réalisées par chromatographie liquide à haute performance en utilisant un détecteur à barrettes de diodes, en parallèle avec un groupe d'échantillons de référence de composés purs et d'espèces végétales tinctoriales. Par les résultats de cette analyse, on est parvenu à établir une relation intéressante entre les colorants utilisés et les groupes culturels considérés à différentes époques. On a observé l'emploi d'espèces *Relbunium* dans les cultures paracas et nazca, alors que l'on a trouvé l'association cochenille-*Relbunium* dans les tissus huari et tihuanaco ; dans les textiles en provenance des cultures chancay, chimú et inca, on a uniquement trouvé la cochenille. L'emploi de l'indigo a été commun à tous les groupes, seul ou en association avec les flavonoïdes, le *Relbunium* et la cochenille. En ce qui concerne les colorants jaunes, les auteurs considèrent que la présence de la lutéoline, de l'apigénine, de la quercétine, de la fisétine et d'éventuels dérivés de la lutéoline permet d'orienter l'identification des plantes utilisées, mais il s'avère nécessaire d'élargir l'étude à un plus vaste groupe d'espèces autochtones susceptibles d'avoir été utilisées dans l'ancien Pérou[37].

Enfin, l'emploi de *Relbunium* et de cochenille dans un ensemble de textiles tumilaca chiribaya de la côte méridionale du Pérou a également été reconnu par analyses HPLC-DAD en 1996, par Wallert et Boyter[38].

Les informations provenant de l'analyse des colorants d'origine végétale de textiles méso-américains préhispaniques est rare et, à part l'emploi de l'indigo, *Indigofera sp*., les principales sources de colorants analysées correspondent à la cochenille, *Daptilopius coccus*, et à la *Patula pansa* (Turok, 1996)[39].

tinten die voorkomen in Peruviaans textiel. Hij analyseerde een monster van 100-200 na Chr., afkomstig van de zuidkusten van Peru, waarschijnlijk uit de Nazcavallei. De analyses werden uitgevoerd met dunnelaagchromatografie en als referentiemonster werd de soort *Relbunium ciliatum* L., van Amerikaanse oorsprong, gebruikt. In een donkerblauw monster van dezelfde stof, heeft de auteur indigo en indirubine geïdentificeerd die kenmerkend zijn voor de methode die gebruikt wordt voor het verkrijgen van de traditionele verfstof uit de *indigofera*soorten. In de gele vezels van de stof heeft hij de aanwezigheid van hydroxyflavonen gedetecteerd[36].

In 1992 hebben Jan Wouters en Noemi Rosario-Chirinos onderzoeken uitgevoerd naar de aanwezige kleurstoffen in een groep van drieënveertig stuks Peruviaans textiel. Ze behoren tot de volgende culturen: Paracas, Nazca, Wari, Tiwanaku, Chancay, Chimú en Inca. De analyses van de monsters werden verwezenlijkt door hogedrukvloeistofchromatografie (HPLC) en er werd gebruik gemaakt van een detectie met behulp van een serie UV-VIS diodes parallel met een groep van referentiemonsters van zuivere kleurstofcomponenten en van verfplantensoorten. Aan de hand van de resultaten van deze studie werd een interessante relatie vastgesteld tussen de gebruikte kleurstoffen en de culturele groepen doorheen de tijd. Het gebruik van *Relbunium*soorten werd teruggevonden in de Paracas- en Nazcacultuur terwijl men in Wari- en Tiwanakutextiel de combinatie schildluis-*Relbunium* heeft gevonden. In Chancay-, Chimú- en Incatextiel werd enkel schildluis gevonden. Indigo bleek gemeenschappelijk voor alle groepen, hetzij alleen of in associatie met de flavonoïden *Relbunium* of schildluis. Voor de gele kleurstoffen beschouwen de auteurs de aanwezigheid van luteoline, apigenine, quercetine, fisetine en van eventuele derivaten van luteoline, als voldoende om de identificatie van de gebruikte planten te oriënteren. Het blijkt echter noodzakelijk om de studie uit te breiden tot een grotere groep autochtone soorten die wellicht in het oude Peru gebruikt werden[37].

Het gebruik van *Relbunium* en schildluis werd tenslotte ook herkend in een verzameling van Tumilaca Chiribaya textiel van de zuidkust van Peru, door HPLC-DAD-analyses in 1996 uitgevoerd door Wallert en Boytner[38].

Gegevens van analyses van plantaardige kleurstoffen uit pre-Spaans Midden-Amerikaans textiel zijn zeldzaam. Behalve voor het gebruik van de indigo *Indigofera sp*., komen de belangrijkste bronnen van geanalyseerde kleurstoffen overeen met die van de schildluis, *Daptilopius coccus* en *Patula pansa* (Turok, 1996)[39].

36 H. SCHWEPPE, *Identification of Dyes in Historic Textile Materials*, dans *Historic Textile and Paper Materials : Conservation and Characterization*, H.L. NEEDLES et S.H. ZERONIAN (éd.) (*Advances in Chemistry Series*, 212), Washington, DC, 1986, p. 153-174.

37 J. WOUTERS et N. ROSARIO-CHIRINOS, *Dye Analyses of Precolumbian Peruvian Textiles with High-Performance Liquid Chromatography and Diode Array Detection*, dans *Journal of the American Institute for Conservation*, 31, 1992, p. 237-255.

38 A. WALLERT et R. BOYTNER, *Dyes from the Tumilcaca Chiribaya Cultures, South Coast of Peru*, dans *Journal of Archaeological Science*, 23, 1996, p. 853-861.

39 M. TUROK, *Xiiuhquilitl, nocheztli y tixinda*, dans *Arqueología Mexicana*, III, nº 17, 1996. p. 26-33.

36 H. SCHWEPPE, *Identification of Dyes in Historic Textile Materials*, in *Historic Textile and Paper Materials: Conservation and Characterization*, H.L. NEEDLES en S.H. ZERONIAN (uitg.) (*Advances in Chemistry Series*, 212), Washington, DC, 1986, p. 153-174.

37 J. WOUTERS en N. ROSARIO-CHIRINOS, *Dye Analyses of Precolumbian Peruvian Textiles with High-Performance Liquid Chromatography and Diode Array Detection*, in *Journal of the American Institute for Conservation*, 31, 1992, p. 237-255.

38 A. WALLERT en R. BOYTNER, *Dyes from the Tumilcaca Chiribaya Cultures, South Coast of Peru*, in *Journal of Archaeological Science*, 23, 1996, p. 853-861.

39 M. TUROK, *Xiiuhquilitl, nocheztli y tixinda*, in *Arqueología Mexicana*, III, nr. 17, 1996. p. 26-33.

Textiles archéologiques colombiens

La Colombie est un des rares pays d'Amérique latine où ont été conservés des tissus archéologiques. Ils sont cependant peu connus sur le plan international. Les textiles ont été conservés principalement dans quelques tombes humides du département de Nariño et dans certaines zones sèches de la Cordillère orientale où les morts ont été enterrés dans des grottes (fig. 6). Ces défunts appartenaient aux groupes indiens muisca et guane (aujourd'hui disparus) et aux ancêtres des actuels U'was ou Tunebos[40].

Les échantillons étudiés dans le présent travail appartiennent aux collections de textiles muisca et guane du Museo del Oro à Santafé de Bogotá et du Museo Arqueológico de Sogamoso, Boyacá, guane et u'wa de l'Instituto Colombiano de Antropología e Historia, et guane du Museo Casa de Bolivar à Bucaramanga. Dans cette étude, nous répartirons les textiles analysés en les caractérisant comme muisca, u'wa ou guane, selon que la localisation de leur origine géographique les situe sur ce qui a été considéré au XVI^e^ siècle comme correspondant aux territoires de ces trois ethnies. Il faut cependant tenir compte de deux limites : d'une part, cette division établie au XVI^e^ siècle ne correspond pas nécessairement à la réalité historique des siècles antérieurs ; d'autre part, les textiles et surtout les *mantas* voyageaient beaucoup comme cadeaux ou objets d'échanges commerciaux indigènes, comme le rapportent différents témoignages[41].

La majeure partie des textiles archéologiques du pays a été trouvée dans la région centrale de la Cordillère orientale, soit environ trois cents fragments. Parmi leurs caractéristiques les plus évidentes, on note l'emploi du coton dans la quasi-totalité des toiles étudiées jusqu'à présent[42]. Même s'il existe des styles différents, on peut affirmer de manière générale que les motifs sont surtout constitués de lignes verticales, quelquefois avec des décors travaillés sur la chaîne (en recourant à la technique des chaînes complémentaires) (fig. 7). On trouve aussi fréquemment des toiles à décors peints.

Ces textiles ont été rangés chronologiquement, à l'aide d'une série de datations par le ^{14}C, entre les X^e^ et XVI^e^ siècles après J.-C.[43]. Les Guanes occupaient la

[40] B. DEVIA et M. CARDALE DE SCHRIMPFF, *Textiles Arqueológicos Colombinos*, dans *Colombia Ciencia y Tecnología*, 12, 2, avril-juin 1994, p. 23-29.

[41] LANGEBAEK, GIRALDO, BERNAL, MONROY, BARRAGÁN, MORALES, *Por los caminos del Piedemonte* [n. 5], p. 15.

[42] B. DEVIA, *Contribución al estudio de los colorantes y pigmentos empleados en textiles arqueológicos colombianos*. Rapport. COLCIENCIAS et Universidad de Los Andes, Bogotá, 1996 ; B. DEVIA, M. CARDALE DE SCHRIMPFF et E. SILVA, *Estudio de los textiles pertenecientes a la colección del Museo Arqueológico de Sogamoso*. Rapport. Fundación para la Promoción de la Investigación y la Tecnología del Banco de la República et Universidad de Los Andes, Bogotá, 1997.

[43] M. CARDALE DE SCHRIMPFF, *Informe preliminar sobre el hallazgo de textiles y otros elementos perecederos conservados en cuevas en Purnia, Mesa de los Santos*, dans *Boletín de Arqueología*, 2-3 septembre 1987, p. 3-23.

Colombiaans archeologisch textiel

Colombia is een van de weinige Latijns-Amerikaanse landen waar archeologisch textiel bewaard bleef. Op internationaal vlak heeft het echter weinig bekendheid. Het textiel werd hoofdzakelijk bewaard in enkele vochtige graven in het departement Nariño en in bepaalde droge zones van de oostelijke Cordillera waar de doden in grotten werden begraven (fig. 6). Deze overledenen behoorden tot de indianenstammen Muisca en Guane (nu verdwenen) en tot de voorouders van de huidige U'wa of Tunebo[40].

De monsters die bestudeerd werden in voorliggend werk, behoren tot de textielverzameling van de Muisca en Guane van het Museo del Oro in Santafé van Bogota en het Museo Arqueológico van Sogamoso, Boyacá; Guane en U'wa van het Instituto Colombiano de Antropologia e Historia en Guane van het Museo Casa van Bolivar in Bucaramanga. In deze studie delen we het geanalyseerd textiel in door het aan te duiden als Muisca, U'wa of Guane. De indeling gebeurt volgens hun ligging in wat men in de zestiende eeuw beschouwde als het territorium van deze drie bevolkingsgroepen. Er moet echter met twee beperkingen rekening worden gehouden: enerzijds werd deze opsplitsing opgesteld in de 16de eeuw en komt niet noodzakelijk overeen met de historische werkelijkheid van de voorafgaande eeuwen; anderzijds werd textiel, en vooral de *mantas*, volgens verschillende getuigenissen veel verzonden als geschenk of inlands ruilvoorwerp[41].

Het grootste deel van het archeologisch textiel van het land, ongeveer driehonderd fragmenten, werd gevonden in de middelste regio van de oostelijke Cordillera. Als een van de meest evidente kenmerken, wordt het gebruik van katoen genoteerd bij bijna alle doeken die tot nog toe werden bestudeerd[42]. Ook al bestaan er verschillende stijlen, toch kan men over het algemeen beweren dat de motieven vooral uit verticale lijnen bestaan, soms met decors bewerkt op de schering (door een beroep te doen op de techniek van het aanvullend scheringstelsel (fig. 7). Vaak vindt men ook doeken met geschilderde decors.

Dit textiel werd chronologisch gerangschikt met behulp van een reeks ^{14}C-dateringen, tussen de 10de en de 16de eeuw na Chr.[43]. De Guanes bewoonden het

[40] B. DEVIA en M. CARDALE DE SCHRIMPFF, *Textiles Arqueológicos Colombinos*, in *Colombia Ciencia y Tecnología*, 12, 2, april-juni 1994, p. 23-29.

[41] LANGEBAEK, GIRALDO, BERNAL, MONROY, BARRAGÁN, MORALES, *Por los caminos del Piedemonte* [n. 5], p. 15.

[42] B. DEVIA, *Contribución al estudio de los colorantes y pigmentos empleados en textiles arqueológicos colombianos*. Verslag. COLCIENCIAS en Universidad de Los Andes, Bogota, 1996; B. DEVIA, M. CARDALE DE SCHRIMPFF en E. SILVA, *Estudio de los textiles pertenecientes a la colección del Museo Arqueológico de Sogamoso*. Verslag. Fundación para la Promoción de la Investigación y la Tecnología del Banco de la República en Universidad de Los Andes, Bogota, 1997.

[43] M. CARDALE DE SCHRIMPFF, *Informe preliminar sobre el hallazgo de textiles y otros elementos perecederos conservados en cuevas en Purnia, Mesa de los Santos*, in *Boletín de Arqueología*, 2-3 september 1987, p. 3-23.

6. Principales régions de la Colombie où les textiles archéologiques précolombiens ont été conservés.
Belangrijkste gebieden in Colombia waar precolumbiaans archeologisch textiel bewaard bleef.

majeure partie de ce qui est appelé aujourd'hui le département de Santander. Les Muiscas se trouvaient dans les régions froides et tempérées de Cundinamarca et Boyacá. Le domaine des U'was (connus aussi sous les noms de Tunebos et de Laches), le seul peuple qui ait conservé sa langue d'origine, s'étendait originellement sur les versants de la sierra Nevada del Cocuy sur les hauts plateaux orientaux ; cette ethnie s'y retrouve encore aujourd'hui, mais sur un territoire bien réduit.

La majorité des fragments de textiles analysés correspond à des fragments de *mantas* et plus rarement à des bandes étroites ou à des cordons. À l'époque précolombienne et au début de la colonisation, les *mantas* avaient une fonction très importante comme objets d'échange sur les marchés interethniques. Elles servaient aussi de tribut que les Indiens donnaient à leurs *caciques*[44]. Ceux-ci, à leur tour, utilisaient des *mantas* pour récompenser leurs capitaines et autres sujets. Plus tard, durant la colonisation, les *mantas* faisaient partie de

grootste gedeelte van wat nu het departement Santander wordt genoemd. De Muisca's woonden in de koude en gematigde regio's van Cundinamarca en Boyacá. Het domein van de U'wa's (ook gekend als Tunebos en Laches), het enige volk dat zijn oorspronkelijke taal heeft behouden, strekte zich aanvankelijk uit op de hellingen van de Sierra Nevada del Cocuy op de oostelijke hoogplateaus. Deze stam woont daar nu nog maar op een kleiner territorium.

Het merendeel van de geanalyseerde textielfragmenten sluiten aan bij *mantas*fragmenten, slechts enkele zijn meer smalle stroken of koordjes. In de precolumbiaanse tijd en in het begin van de kolonisatie hadden *mantas* een zeer belangrijke functie als ruilobject op de interetnische markten. Ze dienden ook als tol die de Indianen aan hun *caciques*[44] betaalden. Deze laatsten gebruikten de *mantas* op hun beurt om hun kapiteins en andere onderdanen te belonen. Later, tijdens de kolonisatie, maakten *mantas* deel uit van de belasting die

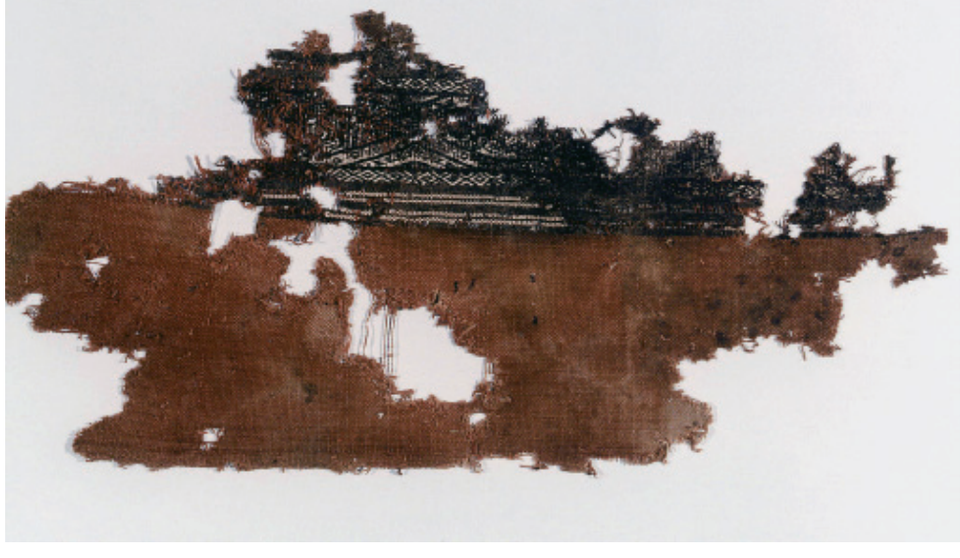
[44] Chefs indiens.

[44] Opperhoofden.

a

(© R. Schrimpff / F. Lopez)

7. Textiles archéologiques guane (a : G259 ; b : G260) du musée Casa de Bolivar à Bucaramanga, provenant de la grotte d'El Duende, département de Santander, et dont les dates de radiocarbone se situent entre la fin du Xe siècle et la première moitié du XVIIe siècle.
Archeologisch guane textiel (a: G259; b: G260) van het museum Casa de Bolivar in Bucaramanga, afkomstig van de El Duende grot, departement Santander, waarvan de radiokoolstofdatering data geeft tussen het eind van de 10de eeuw en de eerste helft van de 17de eeuw.



b

l'impôt exigé par les Espagnols[45]. Considérant les descriptions de l'époque, les *mantas* furent aussi utilisées comme vêtements, à des fins ornementales ainsi que pour envelopper les morts.

Selon la façon dont elles avaient été élaborées, elles s'appelaient *mantas* « *de la marca* », c'est-à-dire de bonne qualité, ou bien *mantas* « *chingales* », c'est-à-dire de qualité médiocre. Les *mantas* peintes étaient appelées « *chicates* ». Les chroniqueurs de l'époque mentionnent les *mantas* « *coloradas* » (teintes en rouge), les *mantas* blanches, et les *mantas* blanches peintes ou encore noires et blanches. La qualité des *mantas* a beaucoup diminué avec la colonisation suite aux mauvais traitements infligés aux Indiens et au peu de temps qu'ils pouvaient encore consacrer au tissage. Il semble que c'était une coutume de la population indienne de revêtir des *mantas*

[45] E. CORTÉS, *Industria textil precolombina*, dans *Boletin del Museo del Oro*, 18, 1987, p. 99-103.

werd opgeëist door de Spanjaarden[45]. Uit beschrijvingen van die periode blijkt dat *mantas* ook werden gebruikt als kleding, maar dan eerder met een ornamentele functie, bijvoorbeeld om de doden in te wikkelen.

Volgens de wijze waarop ze werden vervaardigd, werden ze *mantas* "*de la marca*" genoemd, om aan te duiden dat ze van goede kwaliteit waren, of *mantas* "*chingales*", van matige kwaliteit. De beschilderde *mantas* kregen de naam "*chicates*". Kroniekschrijvers uit die tijd vermelden de *mantas* "*coloradas*" (roodgeverfd), witte *mantas* en witgeverfde of wit met zwarte *mantas*. De kwaliteit van de *mantas* is fel achteruitgegaan met de kolonisatie als gevolg van de slechte behandeling van de Indianen en de weinige tijd die hun nog overbleef om zich aan de weefkunst te wijden. Het blijkt een gebruik van de Indianen te zijn geweest om zich te tooien met geverfde *mantas,* maar de katholieke

[45] E. CORTÉS, *Industria textil precolombina*, in *Boletin del Museo del Oro*, 18, 1987, p. 99-103.

peintes, mais celles-ci furent interdites par les religieux catholiques vers le milieu du XVI^e siècle, parce qu'ils considéraient que leur décoration relevait de l'idolâtrie[46].

Les textiles archéologiques de Colombie font l'objet d'études depuis à peu près soixante ans, bien que les premières exhumations connues datent du milieu du XIX^e siècle[47]. Cependant, ce n'est qu'au cours de ces dernières années qu'ont été entreprises des études destinées à établir l'origine et la composition des matériaux ayant servi à leur élaboration. Des échantillons provenant des collections du département de Nariño et des territoires guane, muisca et u'wa ont été sélectionnés pour ces analyses[48.]

Les résultats de ces recherches montrent certaines caractéristiques propres aux régions ; ainsi, dans les textiles du département de Nariño, l'emploi de fibres de camélidé, et, pour les tons rouges, la présence des anthraquinones, comme la purpurine, qui font penser à l'utilisation de l'espèce *Relbunium*[49]. Ces résultats rejoignent ceux d'autres études qui, mettant en évidence la présence de ce composant avec, entre autres, de la xanthopurpurine et la mujistine, ont permis l'identification de ces espèces de *Relbunium* dans différents échantillons de textiles préhispaniques du Pérou[50].

Dans les collections provenant de la Cordillère orientale, nous avons déterminé que le coton représente 90 % des fibres utilisées. Nous avons trouvé comme source de colorants des traces de bois de Brésil, peut-être le *Haematoxylum sp.*, d'*Indigofera sp.* et d'*Arrabidaea chica*.

Les descriptions d'utilisation du bois de Brésil au sein des différentes tribus de ce pays ont été faites au moment de la conquête[51], mais nous ne disposons pas de résultats analytiques antérieurs à notre travail qui confirment son emploi dans la période précolombienne. Le manque d'informations est sans doute dû à la rapidité

46 M. CARDALE DE SCHRIMPFF, *Painted Textiles from Caves in the Eastern Cordillera, Colombia*, dans *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*, Washington, DC, 1986, p. 205-217.
47 J.W. SCHOTTELIUS, *Arqueología de la Mesa de los Santos*, dans *Boletín de Arqueología* [Bogotá], 2, 1946, 3, p. 213-226 ; C.E SILVA, *Relación preliminar de las investigaciones arqueológicas realizadas en La Belleza, Santander*, *Ibidem*, II, 1946, 1, p. 33-41 et M. CARDALE DE SCHRIMPFF, *Textiles arqueológicos de Nariño,* dans *Revista colombiana de Antropología*, 21, 1978, p. 245-282.
48 B. DEVIA, *Analisis fisicoquímico de textiles precolombinos*. Rapport. Fondo de becas Francisco de Paula Santander, COLCULTURA et Universidad de Los Andes, Bogotá, 1991 ; B. DEVIA et M. CARDALE DE SCHRIMPFF, *Textiles Arqueológicos* [n. 40], p. 29 ; B. DEVIA et J. WOUTERS, *Determination of Colorants in Archaeological Textiles from Colombia*, dans *Proceedings of the 2nd International Symposium on Natural Colorants*, *Acapulco*, *México*, *1996*, p. 89 ; DEVIA, CARDALE DE SCHRIMPFF et SILVA, *Estudio de los textiles* [n. 42], p. 23.
49 C. M. DUTRA-MORESI et J. WOUTERS, *HPLC Analysis of Extracts, Dyeing and Lakes Prepared with 21 Species of* Relbunium, dans *Dyes in History and Archaeology. Including Papers Presented at the 15th Annual Meeting*, *Manchester 1996*, 15, York, 1997, p. 85-97 et DEVIA, *Contribución al estudio de los colorantes* [n. 42], p. 52
50 FESTER et CRUELLAS, *Colorantes* [n. 29], p. 157 ; SCHWEPPE, *Identification* [n. 36], p. 164 ; WOUTERS et ROSARIO-CHIRINOS, *Dyes Analyses* [n. 37], p. 240
51 BRUNELLO, *Art of Dying* [n. 25], p. 135

geestelijkheid verbood ze rond het midden van de 16de eeuw omdat ze hun decoratie als afgoderij beschouwde[46].

Het Colombiaans archeologisch textiel wordt sinds ongeveer zestig jaar bestudeerd alhoewel de eerste gekende opgravingen uit het midden van de 19de eeuw dateren[47]. Er wordt echter pas sinds enkele jaren onderzoek gedaan naar de oorsprong en de samenstelling van de materialen die voor hun vervaardiging werden gebruikt. Voor deze analyse werden monsters geselecteerd uit de verzamelingen van het departement Nariño en de territoria van de Guane, Muisca en U'wa[48].

De onderzoeksresultaten leverden een aantal regionale kenmerken op; zo zijn in het textiel uit het departement Nariño kameelachtige vezels teruggevonden en voor de rode tinten deed de aanwezigheid van antrachinonen zoals purpurine denken aan het gebruik van de *Relbunium*soort[49]. Deze resultaten sluiten aan bij die van andere studies die de nadruk legden op de aanwezigheid van dit bestanddeel in combinatie met onder andere xanthopurpurine en mujistine. Dat maakte de identificatie van deze *Relbunium*soorten in verschillende monsters van pre-Spaans textiel uit Peru mogelijk[50].

In de verzamelingen afkomstig van de oostelijke Cordillera hebben we vastgesteld dat 90 % van de gebruikte vezels katoen is. Als kleurstoffenbron hebben wij sporen van Braziliaans hout gevonden, en ook misschien van *Haematoxylum sp.*, van *Indigofera sp.* en van *Arrabidaea chica*.

Het gebruik van Braziliaans hout door de verschillende stammen uit dit land werd beschreven op het ogenblik van de verovering[51], maar wij beschikken niet over analyseresultaten daterend van vóór ons werk, die het gebruik in de precolumbiaanse periode bevestigen. Het

46 M. CARDALE DE SCHRIMPFF, *Painted Textiles from Caves in the Eastern Cordillera, Colombia*, in *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*, Washington, DC, 1986, p. 205-217.
47 J.W. SCHOTTELIUS, *Arqueología de la Mesa de los Santos,* in *Boletín de Arqueología* [Bogota], 2, 1946, 3, p. 213-226; C.E SILVA, *Relación preliminar de las investigaciones arqueológicas realizadas en La Belleza, Santander, Ibidem*, II, 1946, 1, p. 33-41 en M. CARDALE DE SCHRIMPFF, *Textiles arqueológicos de Nariño*, in *Revista colombiana de Antropología,* 21, 1978, p. 245-282.
48 B. DEVIA, *Analisis fisicoquímico de textiles precolombinos.* Verslag. Fondo de becas Francisco de Paula Santander, en COLCULTURA Universidad de Los Andes, Bogota, 1991; B. DEVIA en M. CARDALE DE SCHRIMPFF, *Textiles Arqueológicos* [n. 40], p. 29; B. DEVIA en J. WOUTERS, *Determination of Colorants in Archaeological Textiles from Colombia*, in *Proceedings of the 2nd International Symposium on Natural Colorants*, *Acapulco*, *México*, *1996*, p. 89; DEVIA, CARDALE DE SCHRIMPFF en SILVA, *Estudio de los textiles* [n. 42], p. 23.
49 C.M. DUTRA-MORESI en J. WOUTERS, *HPLC Analysis of Extracts, Dyeing and Lakes Prepared with 21 Species of* Relbunium, in *Dyes in History and Archaeology. Including Papers Presented at the 15th Annual Meeting*, *Manchester 1996*, 15, York, 1997, p. 85-97 en Devia, *Contribución al estudio de los colorantes* [n. 42], p. 52.
50 FESTER en CRUELLAS, *Colorantes* [n. 29], p. 157; SCHWEPPE, *Identification* [n. 36], p. 164; WOUTERS en ROSARIO-CHIRINOS, *Dyes Analyses* [n. 37], p. 240.
51 BRUNELLO, *Art of Dying* [n. 25], p. 135.

avec laquelle le composant principal de ce colorant se dégrade. Nous avons pu vérifier son emploi sur des textiles archéologiques par la présence d'un produit secondaire ou de dégradation, connu par le code *orh* dans la base de données disponible dans les laboratoires de l'Institut royal du Patrimoine artistique et dont le spectre a été publié par A. Quye et J. Wouters[52] . Dans les textiles *guane* provenant de la mesa de los Santos, Cueva del Duende, situés entre le X et le XVI^{e} siècle, nous avons déterminé par chromatographie HPLC-DAD les colorants de l'*Arrabidaea chica* et, dans certains échantillons, ces colorants ont été associés à une haute teneur en ion de fer (F^{+3}), déterminée par l'absorption atomique (AAS)[53].

Quant à l'indigo, il a été trouvé dans les tissus précolombiens datant de 300 avant J.-C. et provenant de la nécropole de Paracas[54].

Avant notre recherche, l'*Arrabidaea chica* n'était pas considérée comme une plante colorante pour les textiles précolombiens, bien que cette espèce soit connue comme colorant traditionnel et comme plante médicinale[55].

*Identification et détermination de la structure des pigments rouges de l'***Arrabidaea chica**[56]

En nous inspirant des méthodes traditionnelles de séparation des pigments rouges présents dans l'*Arrabideae chica*, nous sommes arrivée à établir la première stratégie de séparation de ses principaux composants, sous forme de solide rouge, insoluble dans l'eau, en évitant au maximum sa transformation. Poursuivant le même objectif, nous avons utilisé la chromatographie à contre-courant à vitesse élevée (HSCCC) et un système de solvants binaires formé de N-Hexane/ Acetate d'éthyle / MeOH/ H_2O ; 1 /2 /1 /1,5, (V/V), pour obtenir la séparation de la carajurine dans sa forme quinone.

L'adaptation de la méthode de routine pour l'élimination des sucres et des autres composants polaires d'extraits riches en anthocyanes, utilisée au laboratoire de bromatologie de l'université de Salamanque[57], a permis,

[52] A. Quye et J. Wouters, *An Application of HPLC to the Identification of Natural Dyes*, dans *Dyes in History and Archaeology. Papers Presented at the 10th Annual Meeting, National Gallery, London, 1991*, 10, York, 1992, p. 48-54.
[53] Devia, *Contribución al estudio de los colorantes* [n. 42] ; Devia, Cardale de Schrimpff et Silva, *Estudio de los textiles* [n. 42].
[54] Wouters et Rosario-Chirinos, *Dyes Analyses* [n. 37], p. 245.
[55] Devia, *Chica* [n. 1], p. 52 ; Torres, *Contribución* [n. 2], p. 152 ; Patiño, *Plantas cultivadas* [n. 6], p. 157.
[56] Les feuilles d'*Arrabidaea chica* utilisées pour cette étude proviennent du site de Honda, en Colombie, situé à 325 m d'altitude. La plante a été identifiée comme telle par l'Herbario Nacional Colombiano, à Bogotá. Un échantillon en a été enregistré à l'herbarium de l'Instituto de Ciencias Naturales de l'Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, sous le numéro d'inventaire 443777.
[57] M. Bourzeix, N. Heredia et E. Pedrosa, *Le dosage des anthocyanes des vins*, dans *Sciences des Aliments*, 2, 1982, p. 71-82

gebrek aan informatie is zeker te wijten aan de snelheid waarmee het hoofdbestanddeel van deze kleurstof degradeert. Wij hebben het gebruik ervan kunnen nagaan op archeologisch textiel door de aanwezigheid van een secundair of degradatieproduct, gekend door de *orh*code in de beschikbare database van de laboratoria van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium en waarvan het spectrum door A. Quye en J. Wouters werd gepubliceerd[52]. In het Guanetextiel, afkomstig van de mesa de los Santos, Cueva del Duende, gesitueerd tussen de 10de en de 16de eeuw, hebben wij met HPLC-DAD de kleurstoffen van de *Arrabidaea chica* gedetermineerd. In bepaalde monsters werden deze kleurstoffen geassocieerd met een hoog ijzeriongehalte (Fe^{+3}), vastgesteld door atomaire absorptie spectrometrie (AAS)[53].

Indigo werd teruggevonden in precolumbiaans textiel, daterend van 300 v. Chr. en afkomstig van de necropool van Paracas[54].

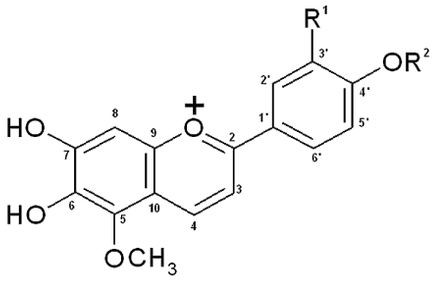
Vóór ons onderzoek werd de *Arrabidaea chica* niet beschouwd als een verfplant voor precolumbiaans textiel, alhoewel deze soort gekend was als traditionele kleurstof en als geneeskrachtige plant[55].

Identificatie en bepaling van de structuur van de rode pigmenten van de **Arrabidaea chica**[56]

Door ons te baseren op de traditionele methoden om de rode pigmenten aanwezig in de *Arrabidaea chica* af te scheiden, zijn we erin geslaagd de eerste strategie van afscheiding van z'n voornaamste bestanddelen uit te werken, in de vorm van vast rood, onoplosbaar in water en waarbij z'n transformatie zoveel mogelijk vermeden werd. Met de zelfde bedoeling, hebben wij gebruik gemaakt van chromatografie in tegenstroom op hoge snelheid (HSCCC) en een systeem van binaire solventen gevormd met N-Hexaan/ Ethylacetaat/ MeOH/ H_2O; 1 /2 /1 /1,5, (V/V), om de scheiding van carajurine in zijn quinonevorm te verkrijgen.

De aanpassing van de routinemethode voor de eliminatie van de suikers en de andere polaire bestanddelen van extracten rijk aan anthocyanen, die gebruikt wordt in het bromatologielaboratorium van de universiteit van Salamanca[57], heeft een goede afscheiding van de

[52] A. Quye en J. Wouters, *An Application of HPLC to the Identification of Natural Dyes*, in *Dyes in History and Archaeology. Papers Presented at the 10th Annual Meeting, National Gallery, London, 1991*, 10, York, 1992, p. 48-54.
[53] Devia, *Contribución al estudio de los colorantes* [n. 42]; Devia, Cardale de Schrimpff en Silva, *Estudio de los textiles* [n. 42].
[54] Wouters en Rosario-Chirinos, *Dyes Analyses* [n. 37], p. 245.
[55] Devia, *Chica* [n. 1], p. 52; Torres, *Contribución* [n. 2], p. 152; Patiño, *Plantas cultivadas* [n. 6], p. 157.
[56] De *Arrabidaea chica* bladeren gebruikt voor deze studie komen van de site van Honda, in Colombia, op 325 m hoogte. De plant werd als zodanig geïdentificeerd door het Herbario Nacional Colombiano, in Bogota. Een monster werd geregistreerd in het herbarium van het Instituto de Ciencias Naturales van de Universidad Nacional de Colombia, Bogota, onder het inventarisnummer 443777.
[57] M. Bourzeix, N. Heredia en E. Pedrosa, *Le dosage des anthocyanes des vins*, in *Sciences des Aliments*, 2, 1982, p. 71-82.



8. Structures des principaux composants rouges isolés de l'*Arrabidaea chica*, dans un milieu MeOH/HCl. Carajurine : R^1 = H et R^2 = CH_3, arrabidine : R^1 = R^2 = H et 3'-hydroxyarrabidine : R^1 = OH et R^2 = H.
Structuren van de belangrijkste geïsoleerde rode bestanddelen in de Arrabidaea chica*, in een MeOH/HCl milieu. Carajurine : R^1 = H en R^2 = CH_3, arrabidine : R^1 = R^2 = H en 3'-hydroxyarrabidine : R^1 = OH en R^2 = H.*

dans le cas qui nous intéresse, une bonne séparation des deux nouveaux composants : le 6,7,4'-trihydroxy-5-méthoxyflavylium (que nous appellerons « arrabidine ») et le 6,7,3',4'-tétrahydroxy-5-méthoxyflavylium (que nous appellerons « 3'-hydroxyarrabidine ») à partir du pigment brut (fig. 8). Nous avons employé la spectroscopie RMN et LC-MS pour confirmer la structure de la carajurine et pour identifier la structure des nouveaux produits. Cette première étape nous permet de considérer que l'obtention de deux nouveaux composants appartenant à la catégorie des 3-déoxyanthocyanes constitue un apport intéressant à la chimie des colorants naturels.

Nous avons également étudié le comportement de la carajurine, de l'arrabidine et du 3'-hydroxyarrabidine, dans le système H_20/ Ac. citrique / NaOH / HCl en considérant que le comportement en solution des anthocyanes dépend des équilibres résultant des variations de pH[58].

Le vieillissement accéléré (par lampe à arc au xénon) des fibres de coton teintes avec ces trois molécules isolées et l'emploi en parallèle de l'HPLC-DAD et du LC-ESI-MS nous ont permis de déterminer que l'acide p-méthoxybenzoïque est le principal produit de photo-dégradation de la carajurine. Pour l'arrabidine, on trouve surtout l'acide p-hydroxybenzoïque et, pour la 3'-hydroxyarrabidine, l'acide 3'4-dihydroxybenzoïque.

Analyses des textiles archéologiques

Méthodologie

Dans un premier temps, nous avons effectué une analyse HPLC-DAD d'un groupe d'échantillons de référence, un groupe de quinze tissus teints à l'aide de colorants végétaux provenant de Colombie. Les espèces suivantes étaient représentées :

1. *Chlorophora tintoria* L.
2. *Bocconia frutescens* L.
3. *Schinus molle* L.
4. *Haematoxylum brassiletto* K.
5. *Caesalpinia coriaria* Willd
6. *Myrcia sp.*
7. *Weinmannia pinnata* H.B.K.
8. *Juglans neotropica* Diels
9. *Arrabidaea florida* A. DC
10. *Xylosma spiculiferum* Tulasne
11. *Picramnia sellowii aff. Martiniana Macbr.*
12. *Relbunium hypocarpium* L.

[58] R. Brouillard, *Chemical Structure of Anthocyanins*, dans P. Markakis (éd.), *Anthocyanins as Food Colors*, New York, 1982, p. 34, 60 et 76.

twee nieuwe bestanddelen toegelaten: 6,7,4'-trihydroxy-5-methoxyflavylium (dat wij "arrabidine" zullen noemen) en 6,7,3',4'-tetrahydroxy-5-methoxyflavylium (dat wij "3'-hydroxyarrabidine" zullen noemen) uit het ruwe pigment (fig. 8). Door middel van RMN- en LC-MSspectroscopie werd de structuur van de carajurine bevestigd en de structuur van de nieuwe producten geïdentificeerd. Deze eerste fase liet ons toe het bekomen van twee nieuwe bestanddelen behorend tot de categorie der 3-deoxyanthocyanen, te beschouwen als een belangrijke bijdrage tot de scheikunde van de natuurlijke kleurstoffen.

Wij hebben ook het gedrag bestudeerd van carajurine, arrabidine en 3'-hydroxyarrabidine in een systeem van H_2O / Citroenzuur / NaOH / HCl, in overweging nemend dat het gedrag van anthocyanen in oplossing afhangt van de evenwichten die het resultaat zijn van de pH-variaties[58].

De versnelde veroudering (onder xenonbooglamp) van de geverfde, katoenen vezels gekleurd met deze drie geïsoleerde moleculen en het parallelle gebruik van de HPLC-DAD en LC-ESI-MS lieten ons toe te bepalen dat het p-methoxybenzoëzuur het belangrijkste product is van de fotodegradatie van carajurine. Voor de arrabidine vindt men vooral p-hydroxybenzoëzuur en voor de 3'-hydroxyarrabidine het 3'4-dihydroxybenzoëzuur.

Analyses van archeologisch textiel

Methodologie

In eerste instantie hebben wij een HPLC-DAD-analyse uitgevoerd op een groep referentiestalen, meer bepaald vijftien stukken textiel uit Colombia, gekleurd met plantaardige kleurstoffen. De volgende soorten waren vertegenwoordigd:

1. *Chlorophora tintoria* L.
2. *Bocconia frutescens* L.
3. *Schinus molle* L.
4. *Haematoxylum brassiletto* K.
5. *Caesalpinia coriaria* Willd
6. *Myrcia sp.*
7. *Weinmannia pinnata* H.B.K.
8. *Juglans neotropica* Diels
9. *Arrabidaea florida* A. DC
10. *Xylosma spiculiferum* Tulasne
11. *Picramnia sellowii aff. Martiniana Macbr.*
12. *Relbunium hypocarpium* L.

[58] R. Brouillard, *Chemical Structure of Anthocyanins*, in P. Markakis (uitg.), *Anthocyanins as Food Colors*, New York, 1982, p. 34, 60 en 76.

13. *Bixa orellana* L.
14. *Escobedia scabrifolia* R. & Pav.
15. *Indigofera sp.*

Nous avons analysé le rapport entre le procédé de teinture par *Arrabidaea chica* selon les méthodes traditionnelles, et les composants déterminés sur les fibres ont été analysés[59]. Étant donné que les techniques décrites pour l'obtention du colorant ont mentionné le recours à des espèces riches en tanins, nous avons prêté une attention spéciale aux espèces connues traditionnellement comme source de tanins, telles *Caesalpinia coriaria* Willd, *Weinmannia pinnata* H.B.K., *Juglans neotropica* Diels et *Myrcia sp.*[60]. Nous avons ajouté à cette liste une variété de coton, *Gossypium barbadense*, dont la couleur varie du beige au brun foncé. Ce coton d'origine précolombienne est actuellement utilisé au Pérou et en Équateur[61]. En ce qui concerne les espèces *Weinmannia pinnata*, *Arrabidaea florida*, *Xylosma spiculiferum*, *Picramnia sellowii* et *Gossypium barbadens*, nous n'avons trouvé aucune information relative à leurs colorants dans la littérature. Par conséquent, les analyses chromatographiques réalisées sur ces espèces nous ont donné des résultats préliminaires quant à leur composition. Mais il faut prendre en considération le fait que les composés reconnus sur les échantillons hydrolysés ne sont pas toujours les mêmes que ceux de l'extrait végétal aqueux.

Afin de pouvoir nous appuyer sur la chronologie lors de la discussion des résultats obtenus au cours de l'analyse des colorants, nous avons realisé la datation par radiocarbone d'un groupe de textiles appartenant aux collections étudiées[62].

L'identification des principaux colorants de l'*Arrabidaea chica* présents dans les échantillons archéologiques a été obtenue en appliquant la méthode LC-ESI-MS, et en employant des composants purs séparés et identifiés de la plante. La présence des colorants et celle de leurs produits de dégradation sont mis en relation à l'aide des techniques LC-ESI-MS et HPCL-DAD (fig. 9-10). Ces analyses nous permettront d'établir la

[59] B. DEVIA, M. CARDALE DE SCHRIMPFF et J. WOUTERS, *The Red Mantles:* Arrabidaea chica *in Archaeological Colombian Textiles*, dans *Strengthening the Bond: Science and Textiles. Preprints. North American Textile Conservation Conference*, *Philadelphia*, *PA*, *2002*, J. WELHAN (éd.), Philadelphie, 2002, p. 35-46. Des échantillons des plantes utilisées dans le cadre de cette étude ont également été déposés à l'Herbario Nacional Colombiano.

[60] J.H. TORRES, *Contribución al conocimiento de las tánicas registradas en Colombia*, Bogotá, 1983, p. 34, 60 et 76.

[61] J.M. VREELAND, *The Revival of Colored Cotton*, dans *Scientific American*, avril 1999, p. 91-96.

[62] La datation par radiocarbone et le traitement des échantillons G62, G74, MAS75, G246, G274 et CH-01 ont été réalisés à l'IPRA par M. Van Strydonck et seront publiés dans Arrabidaea chica*: 3-deoxyanthocyanidins and Their Degradation Products, Found in Colombian Archaeological Textiles of the X-XVII Centuries*, dans *Dyes in History and Archaeology* (à paraître).

13. *Bixa orellana* L.
14. *Escobedia scabrifolia* R. & Pav.
15. *Indigofera sp.*

Wij hebben het verband geanalyseerd tussen het kleuringsproces met *Arrabidaea chica* volgens de traditionele methoden, en de bestanddelen die op de vezels werden vastgesteld, werden geanalyseerd[59]. Vermits de beschreven technieken voor het verkrijgen van de kleurstof teruggrijpen naar looistofrijke soorten, hebben wij speciaal aandacht besteed aan de soorten die traditioneel als looistofbronnen zijn gekend, zoals *Caesalpinia coriaria* Willd, *Weinmannia pinnata* H.B.K., *Juglans neotropica* Diels en *Myrcia sp.*[60]. Wij hebben een katoenvariëteit aan deze lijst toegevoegd, nl. *Gossypium barbadense*, waarvan de kleur tussen beige en donkerbruin schommelt. Dit katoen van precolumbiaanse oorsprong wordt nu in Peru en Ecuador gebruikt[61]. Over de *Weinmannia pinnata*, *Arrabidaea florida*, *Xylosma spiculiferum*, *Picramnia sellowii* en *Gossypium barbadens*, hebben wij in de literaire bronnen geen inlichtingen gevonden wat betreft hun kleurstoffen. Bijgevolg verkregen we de eerste verkennende resultaten wat betreft hun samenstelling door de chromatografische analyses van die soorten. Men moet er echter ook rekening mee houden dat de bestanddelen die worden herkend op de gehydrolyseerde monsters, niet altijd dezelfde zijn als die van het waterachtig plantaardig extract.

Om op de chronologie te kunnen steunen bij de bespreking van de tijdens de analyse verkregen resultaten van de kleurstoffen, hebben wij een ^{14}C-datering uitgevoerd op een groep stukken textiel die behoren tot de bestudeerde verzamelingen[62].

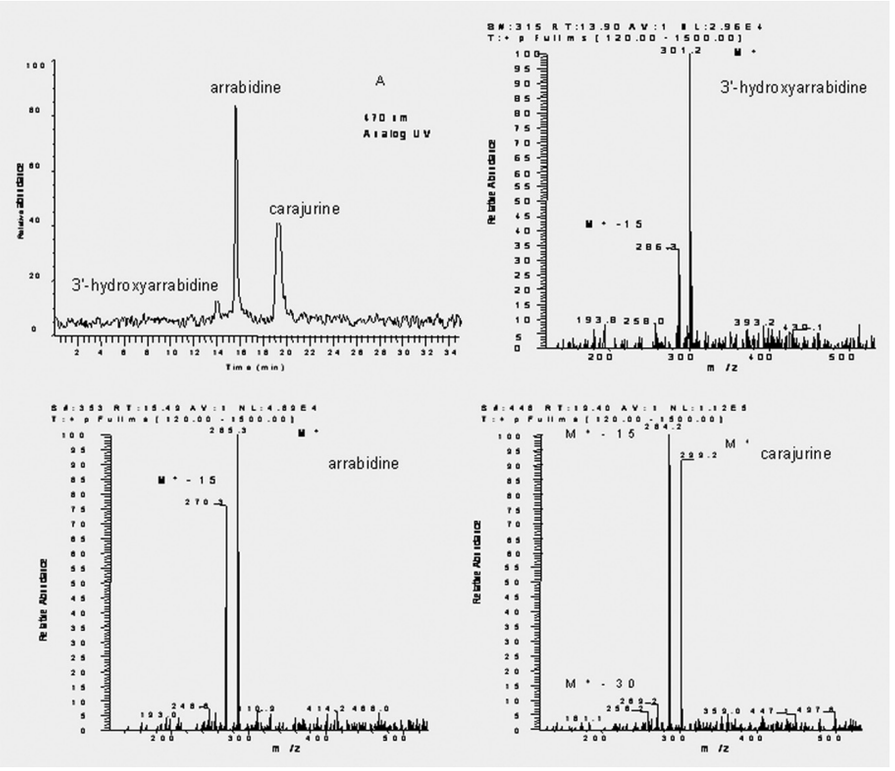
De identificatie van de belangrijkste kleurstoffen van de *Arrabidaea chica* aanwezig in de archeologische monsters, werd verkregen door toepassing van de LC-ESI-MS-methode en door gebruik te maken van zuivere, afgescheiden en geïdentificeerde bestanddelen van de plant. De aanwezigheid van kleurstoffen en van hun degradatieproducten wordt met elkaar in verband gebracht met behulp van de LC-ESI-MS- en HPLC-DAD-technieken (fig. 9-10). Dankzij deze analyses zal

[59] B. DEVIA, M. CARDALE DE SCHRIMPFF en J. WOUTERS, *The Red Mantles:* Arrabidaea chica *in Archaeological Colombian Textiles*, in *Strengthening the Bond: Science and Textiles. Preprints. North American Textile Conservation Conference*, *Philadelphia*, *PA*, *2002*, J. WELHAN (uitg.), Philadelphia, 2002, p. 35-46. Monsters van planten gebruikt in het kader van deze studie werden eveneens gedeponeerd in het Herbario Nacional Colombiano.

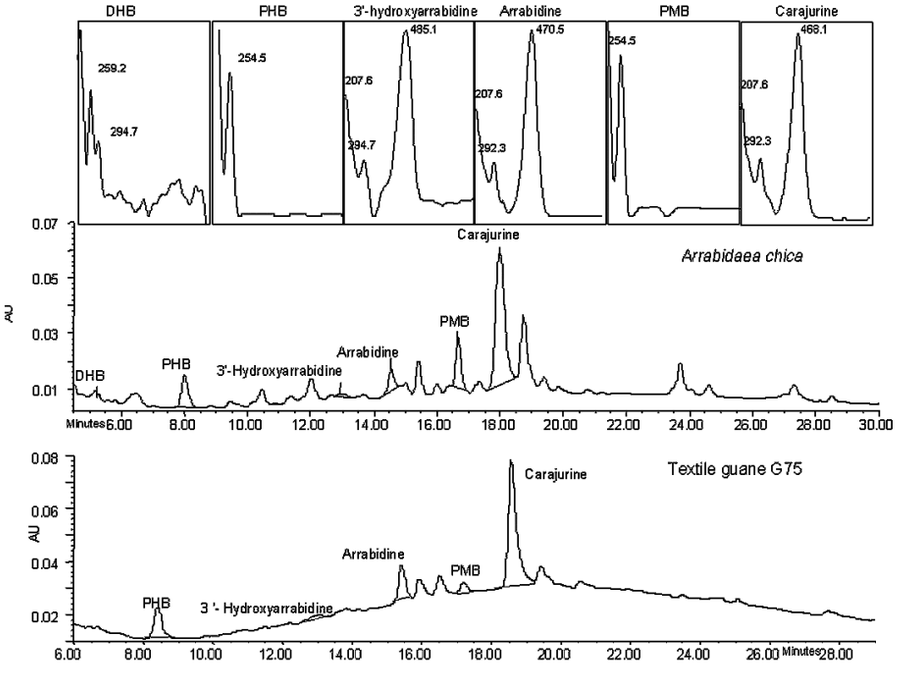
[60] J.H. TORRES, *Contribución al conocimiento de las tánicas registradas en Colombia*, Bogota, 1983, p. 34, 60 en 76.

[61] J.M. VREELAND, *The Revival of Colored Cotton*, in *Scientific American*, april 1999, p. 91-96.

[62] De ^{14}C-datering en de behandeling van de monsters G62, G74, MAS75, G246, G274 en CH-01 werden in het KIK door M. Van Strydonck uitgevoerd en zullen gepubliceerd worden in Arrabidaea chica*: 3-deoxyanthocyanidins and Their Degradation Products, Found in Colombian Archaeological Textiles of the X-XVII Centuries*, in *Dyes in History and Archaeology* (nog te verschijnen).



9. Analyses LC-ESI-MS de l'échantillon archéologique G260 ; a : abondance relative de la masse à 470 nm ; b : spectre de masse du composé élué à 13,90 min. ; c : spectre de masse du composé élué à 15,90 min. ; d : spectre de masse du composé élué à 19,40 min. *LC-ESI-MS analysen van het archeologisch monster G260; a: bij 470 nm is de massa rijkelijk aanwezig; b: massaspectrum van het geëlueerde bestanddeel in 13,90 min.; c: massaspectrum van het geëlueerde bestanddeel in 15,90 min.; d: massaspectrum van het geëlueerde bestanddeel in 19,40 min.*



10. Partie suprieure : analyses HPLC-DAD et spectre UV-VIS, de fibres teintes avec l'*Arrabidaea chica* soumises au vieillissement accéléré. Partie inférieure : analyses d'un échantillon de la chaîne rouge du textile archéologique guane G75, trouvé dans le plateau de Los Santos, département de Santander. Collection du Musée de l'Or à Bogotá.
Bovenste deel: HPLC-DAD analysen en UV-VIS spectrum, van vezels gekleurd met Arrabidaea chica *onderworpen aan versnelde veroudering. Onderste deel: analysen van een monster van de rode ketting van het archeologisch guanetextiel G75, gevonden op het plateau van Los Santos, departement Santander. Verzameling van het Goudmuseum van Bogota.*

relation entre les colorants utilisés et les principaux groupes de textiles étudiés en vue de comparer l'emploi des colorants par chacun des groupes ethniques guane, muisca et u'wa. En ce qui concerne l'identification des autres sources de colorants, une analyse par chromatographie HPCL-DAD a été réalisée. La nature de ces composants a été caractérisée en comparant leur temps de rétention et leur spectre (UV-VIS) avec ceux de produits purs et les échantillons de référence de fibres teintes avec des sources biologiques (énumérées ci-dessus) qui ont été soumis aux mêmes conditions d'extraction et d'analyse.

een verband gelegd kunnen worden tussen de gebruikte kleurstoffen en de belangrijkste bestudeerde groepen textiel, met de bedoeling het gebruik van de kleurstoffen per etnische groep te vergelijken: Guane, Muisca en U'wa. Voor de identificatie van de andere kleurstofbronnen, werd een HPLC-DAD-analyse uitgevoerd. De aard van deze bestanddelen werd gekarakteriseerd door vergelijking van hun retentietijd en hun spectrum (UV-VIS) met die van zuivere producten, en met de referentiemonsters van de met de biologische bronnen (hierboven opgesomd) gekleurde vezels die aan dezelfde voorwaarden van extractie en analyse werden onderworpen.

Territoire /*Gebied*	**Source individuelle ou groupe de colorants /*Individuele bron of groep van kleurstoffen***
Guane	*Arrabidaea chica* + tanin (44/63)/Arrabidaea chica + *looistof (44/63)* bois de Brésil (3/63)/*Braziliaans hout (3/63)* indigotine (1/63)/*indigotine (1/63)* indigotine + tanin (2/63)/*indigotine + looistof (2/63)* indigotine + tanin + flavonoïd (1/63)/*indigotine + looistof + flavonoide (1/63)* tanin (1/63)/*looistof (1/63)* pas de colorant détecté (7/63)/*geen looistof gedetecteerd (7/63)*
Muisca	*Arrabidaea chica* + tanin (4/14)/Arrabidaea chica + *looistof (4/14)* indigotine + tanin (2/14)/*indigotine + looistof (2/14)* tanin (5/14)/*looistof (5/14)* pas de colorant détecté (3/14)/*geen looistof gedetecteerd (3/14)*
U'wa	*Arrabidaea chica* +tanin (2/3)/Arrabidaea chica + *looistof (2/3)* tanin (1/3)/*looistof (1/3)*

Tab. 1. Sources et groupes des colorants dans les échantillons archéologiques colombiens analysés.
Bronnen en groepen van kleurstoffen in de geanalyseerde Columbiaanse, archeologische monsters.

Résultats

L'observation des résultats des ces analyses (voir tableau 1) permet de réunir les composants par source biologique végétale, c'est-à-dire selon les espèces qui contiennent des colorants spécifiques, ici l'*Arrabidaea chica* et le bois de Brésil, et par combinaison des colorants, comme cela se présente dans la majorité des échantillons entre les composants de l'*Arrabidaea chica* et de l'acide ellagique. C'est l'indigotine qui a été identifiée comme colorant spécifique dans les échantillons de fibres peintes.

Nous avons analysé cinquante-huit textiles desquels nous avons prélevé quatre-vingts échantillons. Dans dix d'entre eux, nous n'avons pas détecté de colorants. Dans 73 % des cas où des colorants ont été identifiés, ils provenaient de l'*Arrabidaea chica* (fig. 11-12) et, dans 4 % des cas, du bois de Brésil (fig. 13). L'indigotine et l'acide ellagique sont aussi présents, le premier composant nous conduit à conjecturer l'utilisation d'*indigo sp*., seul ou associé à d'autres éléments ; et le second, l'utilisation de tanins. Comme sources des colorants, nous considérons quatre groupes : dans le premier, l'*Arrabidaea chica* a été identifiée ; dans le deuxième, la présence d'indigotine a été établie ; dans le troisième, le bois de Brésil a été identifié ; dans le dernier, seul l'acide ellagique provenant des tanins a été reconnu.

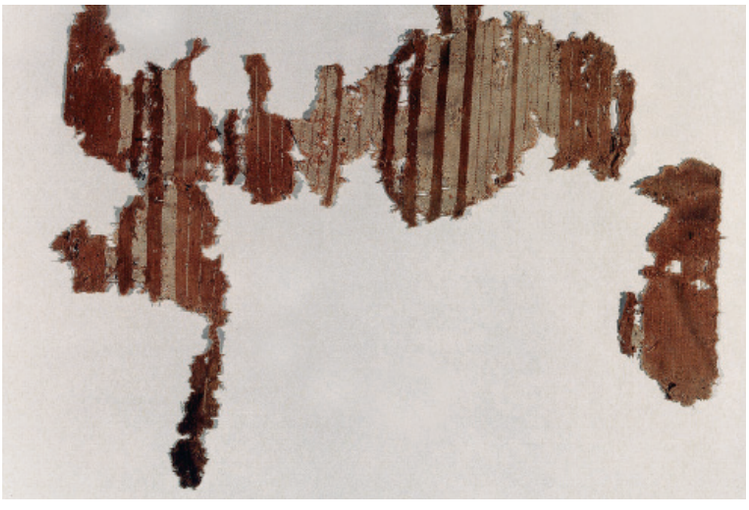
Resultaten

Aan de hand van de analyseresultaten (tab. 1) kunnen we een indeling opstellen waarbij de bestanddelen geordend worden volgens de plantaardige biologische bron. Enerzijds volgens de soorten die specifieke kleurstoffen bevatten, in dit geval *Arrabidaea chica* en Braziliaans hout. Anderzijds per combinatie van kleurstoffen, zoals in de meeste monsters het geval is tussen de bestanddelen van de *Arrabidaea chica* en het ellagzuur. Indigotine werd geïdentificeerd als specifieke kleurstof in de monsters van de beschilderde vezels.

Wij hebben achtenvijftig stukken textiel geanalyseerd waaruit tachtig monsters werden genomen. In tien monsters werden geen kleurstoffen gedetecteerd. In 73 % van de monsters waarin wel kleurstoffen werden geïdentificeerd, waren deze afkomstig van de *Arrabidaea chica* (fig. 11-12) en in 4 % van Braziliaans hout (fig. 13). Indigotine en ellagzuur zijn ook aanwezig. Het eerste bestanddeel wijst op de aanwezigheid van *indigo sp*., alleen of samen met andere elementen; en het tweede bestanddeel, op het gebruik van looistoffen. Voor de kleurstofbronnen houden we rekening met vier groepen: in de eerste werd *Arrabidaea chica* geïdentificeerd; in de tweede werd de aanwezigheid van indigotine vastgesteld; in de derde werd Braziliaans hout geïdentificeerd en in de laatste werd enkel ellagzuur, afkomstig van looistoffen herkend.

(© M. Cardale de Schrimpff)

11. Textile G74, Musée de l'Or, Bogotá. D'après l'analyse ^{14}C (voir tab. 1), ce textile est le plus ancien de la collection étudiée. Il a été daté d'entre la fin du X^e^ siècle et la première moitié du XI^e^ siècle. Dans la chaîne rouge, nous avons déterminé les colorants issus de l'*Arrabidaea chica*.
Textiel G74, Goudmuseum, Bogota. Volgens de C14-analyse (zie tab. 1), is dit textiel het oudste van de bestudeerde verzameling. Het werd tussen het eind van de 10de en de eerste helft van de 11de eeuw gedateerd. In de rode ketting werden de kleurstoffen komende van Arrabidaea chica *vastgesteld.*



(© M. Cardale de Schrimpff)

12. Textile G248, Musée Casa de Bolivar, Bucaramanga. Provenant de la grotte d'El Duende, plateau de Los Santos. Les colorants issus de l'*Arrabidaea chica* ont été déterminés dans les différentes nuances de rouge à jaune.
Textiel G248, Museum Casa de Bolivar, Bucaramanga. Afkomstig van de grot El Duende, plateau van Los Santos. De kleurstoffen komende van Arrabidaea chica *werden in de verschillende schakeringen van rood tot geel vastgesteld.*

(© M. Cardale de Schrimpff)

13. Textile CH-01, Musée Casa de Bolivar, Bucaramanga. Ce textile a été daté d'entre la fin du XIII^e^ siècle et la première moitié du XIV^e^ siècle. Dans des fibres peintes furent déterminés les colorants issus du bois de Brésil (*Caesalpinia sp.* ou *Haematoxylum sp.*).
*Textiel CH-01, Museum Casa de Bolivar, Bucaramanga. Dit textiel werd tussen het eind van de 13de en de eerste helft van de 14de eeuw gedateerd. In de geverfde vezels werden kleurstoffen vastgesteld afkomstig van Braziliaans hout (*Caesalpinia sp. *of* Haematoxylum sp.*)*.

Conclusions

L'*Arrabidaea chica* a été utilisée comme colorant des fibres de coton dans les textiles *guane*, *muisca* et *u'wa*. En général, dans les trois cas, elle a été employée additionnée de tanins.

Dans les textiles guane teints, nous avons détecté l'emploi de l'*Arrabidaea chica* dans 70 % des cas, avec une gamme de nuances qui vont de l'orange au rouge foncé et du beige au brun foncé, et ce colorant a été employé entre le X^e^ et le XVI^e^ siècle.

Le groupe de textiles peints examinés comporte trois catégories : ceux qui ont été peints avec du bois de Brésil (textiles guane), ceux qui ont été peints avec de l'indigo et teints avec l'*Arrabidaea chica* (textiles guane) et, enfin, ceux peints à l'indigo, seul ou accompagné de tanins (textiles guane et muisca).

La comparaison entre les colorants subsistants et les produits de dégradation des échantillons archéologiques montre qu'ils suivent un schéma de dégradation similaire, dans lequel la carajurine continue à constituer le principal colorant restant dans les fibres, et les acides p-méthoxybenzoïque et p-hydroxybenzoïque les principaux produits de dégradation. Ce schéma est similaire à celui présent dans les fibres teintes avec l'*Arrabidaea chica* et soumises à un processus de dégradation accéléré par exposition à la lumière d'une lampe à arc de xénon.

Jusqu'à présent, seules deux sources de colorants rouges avaient été identifiées dans les textiles précolombiens : la cochenille (*Coccus cacti,* Costa) et les espèces *Relbunium,* appartenant toutes deux à la catégorie des anthraquinones. L'identification et la détermination des 3-deoxyanthocyanidines de l'*Arrabidaea chica* dans les textiles archéologiques colombiens ajoutent une nouvelle source à notre connaissance de la palette des rouges précolombiens. De plus, nous pensons qu'étant donné la distribution de cette espèce en Amérique tropicale et la connaissance que les groupes indigènes en ont, il est fort possible que nous puissions la rencontrer dans d'autres textiles préhispaniques.

Implications et développements futurs découlant de cette recherche

La situation de la Colombie sur le continent américain confère une importance particulière aux résultats obtenus dans l'étude des technologies précolombiennes. Les résultats de la recherche actuelle nous montrent des similitudes dans l'emploi de l'*Arrabidaea chica* dans les textiles confectionnés par les ethnies guane, muisca et u'wa, peuples qui ont habité (et habitent encore) la partie Nord de la Cordillère orientale (partie de la Cordillère des Andes qui se prolonge au Vénézuela), tandis que les résultats jusqu'à présent obtenus pour un groupe de textiles provenant de la région de Nariño, sur la même Cordillère orientale, mais près des frontières de l'Équateur et du Pérou, nous apportent la preuve de l'emploi des espèces *Relbunium* que nous n'avons pas détectées jusqu'ici dans le large échantillonnage des textiles du Nord de la Cordillère. C'est pourquoi, si l'on veut établir

Besluit

Arrabidaea chica werd gebruikt als kleurstof voor katoenen vezels in het textiel van de Guane, Muisca en U'wa. In totaal werd in de drie gevallen looistoffen toegevoegd.

In het gekleurde Guanetextiel hebben wij het gebruik van *Arrabidaea chica* ontdekt in 70 % van de gevallen, met een kleurschakering gaande van oranje tot donkerrood en van beige tot donkerbruin. Deze kleurstof werd tussen de 10de en de 16de eeuw gebruikt.

Het beschilderde textiel dat werd onderzocht, omvat drie categorieën: textiel gekleurd met Braziliaans hout (*Guane*textiel), textiel beschilderd met indigo en gekleurd met *Arrabidaea chica* (Guanetextiel), en tenslotte textiel beschilderd met indigo waar al dan niet looistoffen aan toegevoegd werd (Guane- en Muiscatextiel).

Een vergelijking van de overblijvende kleurstoffen en de degradatieproducten in de archeologische monsters toont aan dat ze eenzelfde degradatieschema volgen waarin carajurine de belangrijkste kleurstof is die in de vezels blijft, en p-methoxybenzoë- en p-hydroxybenzoëzuur de belangrijkste degradatieproducten zijn. Dit schema komt overeen met het schema dat aanwezig is in de vezels die gekleurd zijn met *Arrabidaea chica* en onderworpen aan een versneld verouderingsproces door blootstelling aan het licht van een xenonbooglamp.

Tot nog toe werden enkel twee bronnen van rode kleurstof in precolumbiaans textiel geïdentificeerd: de schildluis (*Coccus cacti*, Costa) en de *Relbunium*soorten, beide behorend tot de categorie der anthraquinonen. De identificatie en de vaststelling van 3-deoxyanthocyanen van de *Arrabidaea chica* in Colombiaans archeologisch textiel voegt een nieuwe bron toe aan onze kennis van het palet van precolumbiaans rood. Daarbij denken wij dat het best mogelijk is dat we ze in ander pre-Spaans textiel kunnen ontmoeten gezien de verspreiding van deze soort in de Amerikaanse tropen en de kennis die de inheemse bevolking ervan heeft.

Implicaties en toekomstige ontwikkelingen voortvloeiend uit dit onderzoek

De ligging van Colombia op het Amerikaanse continent speelt een belangrijke rol bij de verkregen resultaten van deze studie over de precolumbiaanse technologie. De resultaten van het huidig onderzoek tonen gelijkenissen aan in het gebruik van *Arrabidaea chica* in textiel geweven door de Guane, Muisca en U'wa stammen, volken die in het noordelijk gedeelte van de oostelijke Cordillera (deel van het Andesgebergte dat tot in Venezuela uitloopt) hebben gewoond (en nog wonen). De resultaten voor een textielgroep afkomstig uit de regio van Nariño, gelegen op dezelfde oostelijke Cordillera maar vlak bij de grens van Ecuador en Peru, leveren echter het bewijs dat *Relbunium*soorten werden gebruikt, die totnogtoe nog niet in de brede waaier van textielmonsters, uit de noordelijke Cordillera, werden gevonden. Willen we geografische en historische lijnen trekken binnen de precolumbiaanse technologie, dan is het daarom van groot

des relations géographiques et historiques au sein des technologies précolombiennes, il s'avère nécessaire d'entreprendre une étude comparative des colorants présents sur les textiles provenant des territoires voisins, comme le Vénézuela, l'Équateur, le Pérou, la Bolivie et l'Amérique centrale.

L'étude préliminaire du comportement des déoxyanthocyanidines de l'*Arrabidaea chica* en solution nous a permis de supposer qu'à un pH proche du neutre, il y a une prédominance de la forme quinone (neutre et/ou ionisée), et que ces formes pourraient être les principales responsables de la couleur rouge observée dans le bain de teinture préparé avec l'*Arrabidaea chica*. Quand ces études auront été élargies et approfondies, il sera possible de se faire une meilleure opinion de l'apport de ces formes à la couleur observée sur les fibres teintes.

Le fait d'avoir détecté des anthocyanes dans des textiles archéologiques âgés de 500 à 1000 ans augmente l'intérêt de la recherce quant à l'utilisation d'autres sources de ces pigments dans les textiles anciens et historiques. À cet égard, nous avons entamé l'analyse des colorants présents dans le coton naturellement coloré, *Gossypum bardadense* et *Gossypum hirsutum* d'origine précolombienne, et nous mettons au point une technique destinée à reconnaître leur emploi. En nous focalisant sur l'*Arrabidaea chica*, nous aimerions faire grandir l'intérêt porté à la recherche dans le domaine des colorants naturels de notre pays, domaine qui, actuellement, n'est pratiquement pas exploré. Par son caractère interdisciplinaire, cette recherche peut, en outre, rendre une nouvelle vie à ce colorant traditionnel en inscrivant l'espèce au sein d'un programme d'exploitation raisonnée et durable, d'autant qu'une meilleure connaissance phytochimique et pharmacologique de l'espèce donnera des informations sur les possibilités de son exploitation dans le domaine médical, comme le suggère son emploi dans la médecine indigène.

belang een vergelijkende studie uit te voeren van de kleurstoffen uit de naburige territoria, zoals Venezuela, Ecuador, Peru, Bolivia en Midden-Amerika.

De verkennende studie over het gedrag van deoxyanthocyanidines van de *Arrabidaea chica* in oplossing, liet bij een bijna neutrale pH een overwicht van de quinonevorm (neutraal en/of geïoniseerd) veronderstellen. Deze vormen zouden de voornaamste verantwoordelijken zijn voor de rode kleur waargenomen in het verfbad bereid met *Arrabidaea chica*. Wanneer deze studie uitgebreid en uitgediept zal zijn, zal een beter beeld mogelijk zijn van de bijdrage van deze vormen aan de kleur waargenomen op de geverfde vezels.

Het feit dat anthocyanen werden gevonden in archeologisch textiel van 500 à 1000 jaar oud doet het belang van het onderzoek toenemen wat betreft het gebruik van andere bronnen van deze pigmenten in oud en historisch textiel. In dit verband hebben wij de analyse ondernomen van de kleurstoffen aanwezig in natuurlijk gekleurd katoen, nl. *Gossypum bardadense* en *Gossypum hirsutum*. Beide zijn van precolumbiaanse oorsprong en wij stellen een techniek op punt om hun gebruik te herkennen. Door onze aandacht te richten op de *Arrabidaea chica*, zouden wij graag de belangstelling doen toenemen voor het onderzoek op het gebied van de natuurlijke kleurstoffen in ons land. Dit domein is tot nog toe bijna niet verkend. Door z'n interdisciplinair karakter kan dit onderzoek daarbij deze traditionele kleurstof nieuw leven inblazen door de soort in een beredeneerd en duurzaam ontginningsprogramma in te schrijven. Een betere fytochemische en farmacologische kennis van de soort zal inlichtingen verschaffen over haar toepassingsmogelijkheden op medisch gebied, zoals haar gebruik in de inheemse geneeskunde al aangeeft.

(uit het Frans vertaald)

SELECTIE UIT RECENTE WERKZAAMHEDEN

SÉLECTION DES ACTIVITÉS RÉCENTES

Châsse de sainte Ode, 104 × 144 × 59 cm, XIIIe siècle. Amay, collégiale Saint-Georges et Sainte-Ode.

À l'occasion de la restauration de la collégiale, la châsse de sainte Ode, habituellement conservée dans un tabernacle et exceptionnellement exposée au public, a été déposée à l'Institut afin d'effectuer certaines consolidations et de la soumettre à un léger nettoyage.

L'iconographie et le contexte historique de la châsse ont été présentés dans l'étude publiée à l'occasion du 900e anniversaire de la consécration de la collégiale[1]. Sur les longs côtés, six niches séparées par des colonnes doubles accueillent chacune un apôtre assis, dépourvu de l'attribut qui permettrait de l'identifier. Trois scènes de la vie des deux saints ornent les versants des toitures (fig. 1). Sur les pignons se dressent les figures en pied ici de saint Georges (fig. 2) et là de sainte Ode (fig. 3).

Reliekschrijn van Sint-Oda, 104 × 144 × 59 cm, 13de eeuw. Amay, collegiale Sint-Joris en Sint-Odakerk.

Ter gelegenheid van de restauratie van de collegiale kerk werd het reliekschrijn van de heilige Oda dat gewoonlijk in een tabernakel wordt bewaard en uitzonderlijk aan het publiek wordt getoond, naar het Instituut gebracht om bepaalde verstevigingen uit te voeren en er een lichte reiniging op toe te passen.

De iconografie en de historische context van het reliekschrijn werden besproken in een studie gepubliceerd ter gelegenheid van de 900ste verjaardag van de inwijding van de collegiale kerk[1]. Op de lange zijden bevatten zes nissen gescheiden door dubbele zuilen, ieder een zittende apostel, zonder attribuut waarmee ze zouden kunnen worden geïndentificeerd. Drie scènes uit het leven van de twee heiligen sieren de dakhellingen (fig. 1). Op de smalle zijden staat aan de ene kant de figuur ten voeten uit van Sint-Joris (fig. 2) en aan de andere kant die van Sint-Oda (fig. 3).

KN 11104

1. Amay, collégiale Saint-Georges et Sainte-Ode, châsse de sainte Ode, argent, cuivre doré, émaux, filigranes, pierreries sur âme en bois, XIIIe siècle, base XIXe siècle.
Amay, collegiale Sint-Joris en Sint-Odakerk, reliekschrijn van Sint-Oda, zilver, verguld koper, email, filigranen, edelstenen over een houten kern, 13de eeuw, basis 19de eeuw.

[1] A. LEMEUNIER, *La châsse de sainte Ode d'Amay*, dans *Trésors de la collégiale d'Amay*, Amay, 1989, p. 49-89.

[1] A. LEMEUNIER, *La châsse de sainte Ode d'Amay*, in *Trésors de la collégiale d'Amay*, Amay, 1989, p. 49-89.

KN 8580

2. Pignon de saint Georges. On voit que les trois colonnettes de gauche ne sont plus fixées et on remarque la déformation de la base de bois.
Puntgevel van Sint-Joris. Men merkt op dat de drie zuiltjes links niet meer vaststaan en men ziet de vervorming van de houten basis.

KN 8581

3. Pignon de sainte Ode. Les colonnettes sont désaxées.
Puntgevel van Sint-Oda. De zuiltjes zijn scheef gezakt.

La châsse est constituée d'une âme en chêne recouverte d'éléments métalliques. Les figures et les scènes sont réalisées en argent repoussé. Les lésènes et les nimbes des pignons sont occupés par des vernis bruns. Les émaux et les filigranes alternent sur les rampants inférieurs et supérieurs de la châsse. Des filigranes[2] ornent également les écoinçons entre les figures des bas-côtés. Un crêtage et des pommeaux en cuivre doré soulignent les gables et le faîte du reliquaire. La base est constituée d'une planche en bois décorée datant au plus tôt du milieu du XIX^e^ siècle.

L'état général est bon ; certaines fixations toutefois étaient déficientes et une colonnette était détachée. Nous avons procédé à un examen attentif des différentes altérations, dont le traitement n'a pas nécessité un démontage complet du reliquaire – intervention lourde, à limiter aux cas les plus préoccupants, et onéreuse, qu'interdisaient ici des raisons financières.

Du fléchissement de la base en bois et de la déformation du gable résulte un mauvais ancrage de certaines

Het reliekschrijn bestaat uit een eiken kern bedekt met metalen elementen. De figuren en de scènes zijn uitgevoerd in gedreven zilver. De lisenen en de nimbussen van de puntgevels zijn ingevuld met bruine vernissen. Het email en de filigranen wisselen elkaar af op de bovenste en onderste hellende gedeelten van het reliekschrijn. De zwikken tussen de figuren op de zijkanten zijn eveneens versierd met filigraanwerk[2]. Een fijn uitgewerkte bovenrand en knoppen in verguld koper onderlijnen de puntgevels en de noklijn van de reliekhouder. De basis is samengesteld uit een versierde houten plank die ten vroegste uit het midden van de 19de eeuw dateert.

De algemene staat is goed. Sommige fixaties waren echter ontoereikend en er was een zuiltje losgekomen. Wij zijn overgegaan tot een aandachtig onderzoek van de verschillende alteraties waarvoor de behandeling geen volledige demontage van de reliekhouder vergde. Zo'n zware ingreep moet namelijk beperkt blijven tot de meest zorgwekkende gevallen, en vraagt zoveel inspanning dat het voor ons om financiële redenen niet mogelijk was.

[2] G. DEWANCKEL, *L'art des filigranes dans l'orfèvrerie*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 29, 2001/2002 (2003), p. 43-107, p. 70 et ill. p. 71.

[2] G. DEWANCKEL, *Filigraanwerk in de edelsmeedkunst*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 29, 2001/2002 (2003), p. 43-107, p. 74 met ill. p. 71.

colonnettes (fig. 2). Quelques-unes sont désaxées et certaines ne sont plus du tout fixées. Les plaques de filigranes et d'émaux ont également subi des déformations (fig. 4a-c) à cause de clous et de plaquettes de fer, maintenant oxydés, placés sous elles (fig. 5) – dégâts principalement visibles sur les pignons. Cette déformation a provoqué des fissures dans l'émail lui-même. Les vernis bruns présentent quelques altérations provenant du cuivre sous-jacent. Les salissures donnent un aspect blanchâtre aux filigranes. Les figures et bas-reliefs en argent sont sulfurés.

Le traitement a consisté en un nettoyage superficiel, en la fixation des colonnettes et des émaux et en un démontage partiel, permettant le remplacement de clous en fer et la consolidation du bois.

Des résidus de produits utilisés lors de nettoyages antérieurs s'étaient accumulés sur les plaquettes de filigranes. Il est rapidement apparu qu'un nettoyage au coton-tige serait difficile et long, étant donné la sinuosité des fils. Il a été décidé en conséquence d'éliminer ces résidus au moyen d'un micro-sablage avec de la poudre de noyaux d'abricots à une pression maximum de 3 atmosphères. Les éléments qui ne devaient pas être traités ont été protégés à l'aide de Melinex™. Un léger jet d'air sous pression a permis d'éliminer les restes de poudre de sablage. Réalisé avec la précision et les précautions de rigueur, ce travail a permis de raviver les décors sans recourir à un démontage[3].

Nous avons toutefois dû procéder à un démontage partiel des éléments métalliques, principalement sur les pignons, afin d'éliminer les plaquettes de fer et de remplacer les clous de même métal qui provoquaient les déformations (fig. 5). Le bois a été consolidé au PVA en solution aqueuse (50/50) renforcée au moyen de poudre de bois. Les clous en fer ont été remplacés par d'autres en laiton. Les émaux ont été fixés au moyen de Movilith™ 50 à 5 % dans l'éthanol.

Vu qu'un démontage complet de la châsse n'était pas prévu, les parties en argent, sulfurées, n'ont pas été nettoyées, mais leur surface a été légèrement lustrée au moyen d'un tissu approprié, ce qui a redonné vie à la matière. Cependant, de retour à Amay, la châsse a été placée sans vitrine dans l'avant-corps de la collégiale, le temps de la cérémonie inaugurale après restauration. L'air et des émanations de peinture ont derechef terni l'argent.

La châsse repose sur un socle en bois sculpté qui n'est pas original, datant du milieu du XIX^e^ siècle. Cette base est ornée d'un tors de laurier. Lors de l'observation au microscope, on a noté la présence fragmentaire sur deux couches de feuilles métalliques grises, sans doute de l'argent, parfois sulfurées, parfois encore brillantes. On distingue plusieurs surpeints et couches de préparation. L'ensemble a été fixé au moyen de cire d'abeille et de résine dammar à 10 % à l'aide d'une spatule chauffante,

De slechte bevestiging van bepaalde zuiltjes is te wijten aan de doorzakking van de houten basis en de vervorming van de puntgevel (fig. 2). Enkele zijn uit hun evenwicht gebracht en sommige staan helemaal los. De platen filigraan en email hebben ook vervormingen ondergaan (fig. 4a-c) te wijten aan nagels en ijzeren plaatjes die nu geoxideerd zijn en die eronder waren geplaatst. Deze schade is hoofdzakelijk waar te nemen op de puntgevels. Deze vervorming heeft barsten in het email zelf veroorzaakt. De bruine vernissen vertonen enkele alteraties komende van het onderliggende koper. Het vuil geeft een witachtig uitzicht aan de filigranen. De zilveren figuren en bas-reliëf zijn gezwaveld.

De behandeling bestond uit een oppervlakkige reiniging en de fixatie van de zuiltjes en het email en een gedeeltelijke demontage die de vervanging van ijzeren nagels en de versteviging van het hout heeft toegelaten.

Restjes van vroeger gebruikte reinigingsproducten hadden zich op de filigraanplaatjes opgehoopt. Al snel werd het duidelijk dat reiniging met een wattenstaafje moeilijk en tijdrovend zou zijn gezien de kronkelige draden. Bijgevolg werd beslist deze restjes te verwijderen door een microzandstraling met abrikozenpittenpoeder onder een maximale druk van 3 atmosfeer. De elementen die niet moesten behandeld worden, werden met Melinex™ beschermd. Met een lichte luchtstraal onder druk konden de restjes poeder van de zandstraling worden verwijderd. Met nauwkeurigheid en de vereiste voorzorgen uitgevoerd, heeft dit werk de decors verlevendigd zonder tot demontage te moeten overgaan[3].

Een gedeeltelijke demontage van de metalen elementen was echter wel nodig, hoofdzakelijk op de puntgevels, om de ijzeren plaatjes te verwijderen en de ijzeren nagels te vervangen die de vervormingen veroorzaakten (fig. 5). Het hout werd verstevigd met PVA in een waterachtige oplossing (50/50) versterkt met houtmeel. De ijzeren nagels werden door geelkoperen vervangen. Het email werd gefixeerd met Movilith™ 50 voor 5 % opgelost in ethanol.

Gezien een volledige demontage van het reliekschrijn niet was voorzien, werden de zilveren, gezwavelde gedeelten niet gereinigd maar hun oppervlak werd lichtjes gepolijst met een aangepaste stuk stof wat terug leven aan de materie heeft gegeven. Bij terugkeer in Amay, werd het reliekschrijn echter zonder vitrine in het voorgebouw van de collegiale kerk geplaatst voor de duur van de inhuldigingsceremonie na restauratie. Door lucht en verfuitwasemingen werd het zilver opnieuw dof.

Het reliekschrijn rust op een houten, gebeeldhouwde sokkel die niet origineel is en uit het midden van de 19de eeuw dateert. Deze basis is versierd met ineengedraaide laurierbladeren. Bij waarneming onder microscoop hebben we de fragmentarische aanwezigheid van twee lagen grijze metaalbladen waargenomen. Ze bestaan waarschijnlijk uit zilver dat hier en daar gezwaveld is en

[3] Le travail a été amorcé par Isabel Tissot et Micca Tomozei, stagiaires portugaise et roumaine en 1998/1999, et terminé par Nicky Vergouwen, stagiaire belge en 2000.

[3] Het werk werd begonnen door Isabel Tissot en Micca Tomozei, Portugese en Roemeense stagiairs in 1998/1999, en afgewerkt door Nicky Vergouwen, Belgische stagiaire in 2000.

KM 13045

KM 13049

KM 9928

4a-c. Plusieurs types de déformations des émaux et des filigranes, dues à la présence de clous et de plaquettes sous-jacentes en fer.
Meerdere types vervormingen van het email en de filigranen, te wijten aan de aanwezigheid van ijzeren nagels en onderliggende plaatjes.

méthode de fixation retenue étant donné que la châsse est parfois exposée dans l'église dans laquelle l'humidité varie. Quelques endroits dans la préparation, trop blancs, ont été retouchés avec des pigments secs dans du Paraloïd B 72 à 2,5 % dans un mélange éthanol/diacétone-alcool[4].

Gilberte DEWANCKEL

elders nog glanzend. Meerdere lagen overschilderingen en preparatielagen worden onderscheiden. Het geheel werd gefixeerd met bijenwas en dammarhars voor 10 % met behulp van een verwarmde spatel, methode die werd weerhouden daar het reliekschrijn soms wordt tentoongesteld in de kerk waar de vochtigheidsgraad varieert. Enkele plekken in de preparatie die te wit waren, werden geretoucheerd met droge pigmenten in Paraloid B 72 voor 2,5 % opgelost in een mengsel van ethanol/diacetonalcohol[4].

Gilberte DEWANCKEL

(uit het Frans vertaald)

(© N. Vergouwen)

5. Clous en fer placés sous les émaux et les filigranes.
Ijzeren nagels die onder het email en de filigranen waren geplaatst.

[4] Observations et traitement de la bordure réalisés par S. Verfaille.

[4] Waarnemingen en behandeling van de boord uitgevoerd door S. Verfaille.

Michel Coxcie le Jeune (après 1569-1616) et assistants (?), *Triptyque de sainte Anne*, Malines, 1598, huile sur bois. Panneau central : 302 × 255 cm (hors cadre : 274 × 229,5 cm) ; volets : 306 × 126 cm (hors cadre : 79,5/103 × 182,4/279,4 cm). Anvers, Maagdenhuismuseum, inv. A2248.

Ce retable[1], monogrammé OVI[2] et daté 1598[3], illustre plusieurs épisodes de la vie de sainte Anne et de la jeunesse de la Vierge : sur le volet gauche, l'*Annonce par l'ange de la naissance de Marie à Anne* avec, à l'arrière-plan, la *Rencontre d'Anne et de Joachim à la Porte Dorée* ; sur le panneau central, l'*Éducation de Marie* et quelques *Œuvres de Miséricorde* ; sur le volet droit, la *Présentation de la Vierge au temple* (fig. 1). Les revers des volets figurent, en grisaille, Joachim à gauche et Anne à droite (fig. 2).

Le triptyque a appartenu pendant plusieurs générations à la famille Gillès de Pélichy qui le céda, vers 1900, au Collège Saint-François-Xavier, sis à Bruxelles puis à Borgerhout. L'institution, par la suite, en fit don au Centre public d'Assistance sociale d'Anvers.

Restaurations antérieures

Le retable est passé, en 1920, entre les mains du restaurateur amstellodamois G. Mars[4]. C'est peut-être à cette occasion que la forme des volets latéraux a été modifiée. Quant au panneau central, il a été scié en deux verticalement, sans doute pour en supprimer le bombement. Au revers, le regroupement des trous de vers, visibles sur toute la hauteur, confirme que le panneau a été dégauchi et parqueté à l'aide de traverses en chêne. Il a connu une autre restauration, en 1993, au cours de laquelle des flipots en bois de balsa furent ajoutés dans les joints. Mais, un an plus tard déjà, ce balsa commençait à se fendre et la pellicule de mastic de silicone appliquée par-dessus à se décomposer. Il fut en conséquence décidé, en concertation avec l'IRPA, en particulier avec Robert Ghys, de tout enlever et de démonter entièrement le triptyque.

C'est cette intervention, volontairement limitée au support, qui est présentée ici.

[1] C. Van De Velde, *Een Sint-Annatriptiek in het Maagdenhuismuseum*, dans *Het Sint-Anna drieluik. Restauratie en presentatie in de hernieuwde "Rubenszaal"*, Anvers, 1993, p. 22-23 ; D. Christiaens, *Een iconografische beschrijving van het Sint-Anna drieluik*, *Ibidem*, p. 27-30 ; Id., *Museum Maagdenhuis. Een selectie uit het kunstpatrimonium van het OCMW Antwerpen. A Selection from the Art Patrimony of the OCMW (Public Center of Social Welfare), Antwerp*, Anvers, 2002, n° 6, p. 12-13 ; Id., *Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn van Antwerpen. Catalogus Museum Maagdenhuis*, Anvers, 2003, n° 151, p. 16.

[2] Sur le panneau central, au-dessous des doigts de sainte Anne (peu visible).

[3] Au revers du volet droit.

[4] On lit, écrit au crayon sur le revers du volet gauche, en haut, sous le cadre : « G.Mars febr.1920 Amsterdam, hersteld voor Heidenrijk ».

Michiel Coxcie de Jonge (post 1569-1616) en assistenten (?), *Sint-Annadrieluik*, Mechelen, 1598, olieverf op hout. Middenpaneel 302 × 255 cm (lijst niet inbegrepen 274 × 229,5 cm); luiken 306 × 126 cm (lijst niet inbegrepen 79,5/103 × 182,4/279,4 cm). Antwerpen, Maagdenhuismuseum, inv.nr. A2248.

Dit retabel[1] is voorzien van het monogram OVI[2] en het jaartal 1598[3]. Verschillende periodes uit het leven van Sint-Anna en uit de jeugdjaren van de Maagd zijn weergegeven: op het linkerluik *De engel kondigt de geboorte van Maria aan Anna aan* met op het achterplan, de *Ontmoeting van Anna en Joachim bij de Gouden Poort*; op het middenpaneel *De opvoeding van Maria* en enkele *Werken van Barmhartigheid*; op het rechterluik de *Presentatie van Maria in de tempel* (fig. 1). De achterzijde van de luiken, uitgevoerd in grisaille, beelden links Joachim en rechts Anna af (fig. 2).

Het drieluik was generaties lang in het bezit van de familie Gillès de Pélichy, tot zij het rond 1900 afstond aan het Xaveriuscollege in Brussel. Daarna ging het naar hun college in Borgerhout, dat het vervolgens schonk aan het OCMW van Antwerpen.

Voorgaande restauraties

In 1920 werd het retabel onder handen genomen door de Amsterdamse restaurateur G. Mars[4]. Het is waarschijnlijk tijdens deze interventie dat de vorm van de zijluiken gewijzigd is. Het middenpaneel daarentegen werd verticaal doormidden gezaagd, hoogstwaarschijnlijk om de welving ervan tegen te gaan. Aan de achterzijde bevestigen gegroepeerde houtwormgaten over de gehele hoogte van het paneel dat het afgeschaafd werd en geparketteerd met eikenhouten dwarsbalken. Tijdens een andere restauratie in 1993, werden balsahouten latjes in de voegen aangebracht. Na slechts één jaar begon het balsa echter al te buigen en de siliconenkit die erop aangebracht was, te ontbinden. Daarop werd in samenspraak met het KIK, in het bijzonder met Robert Ghys, beslist om alles eraf te halen en het drieluik volledig te demonteren.

Deze ingreep werd bewust beperkt tot de drager en wordt hieronder voorgesteld.

[1] C. Van De Velde, *De Sint-Annatriptiek in het Maagdenhuismuseum*, in *Het Sint-Annadrieluik. Restauratie en presentatie in de hernieuwde "Rubenszaal"*, Antwerpen, 1993, p. 22-23; D. Christiaens, *Een iconografische beschrijving van het Sint-Annadrieluik, Ibidem*, p. 27-30; Id., *Museum Maagdenhuis. Een selectie uit het kunstpatrimonium van het OCMW Antwerpen. A Selection from the Art Patrimony of the OCMW (Public Center of Social Welfare), Antwerp*, Antwerpen, 2002, nr. 6, p. 12-13; Id., *Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn van Antwerpen. Catalogus Museum Maagdenhuis*, Antwerpen, 2003, nr. 151, p. 16.

[2] Op het middenpaneel, onder de vingers van Sint-Anna (moeilijk zichtbaar).

[3] Aan de achterzijde van het rechterluik.

[4] Op de achterzijde van het linkerluik staat bovenaan, onder de lijst, volgende inscriptie met potlood geschreven: "G.Mars febr.1920 Amsterdam, hersteld voor Heidenrijk".

KN 9563 Y 003819 KN 9563

1. Le triptyque après traitement.
De triptiek na behandeling.

KN 9564

2. Revers des volets après traitement, avant les retouches.
Keerzijde van de luiken na behandeling, vóór het retoucheren.

État du support

Panneau central

Le panneau est constitué de neuf planches de chêne, à la courbure convexe. Sur la face, là où le panneau a été scié, on note un dénivellement de 1,5 cm. L'épaisseur actuelle du panneau est de 1,4 cm.

Le revers a été parqueté (fig. 3) : dix traverses verticales en chêne ont été collées et assurées par des vis ; les six traverses horizontales, en chêne également, libres, sont bloquées par les autres, ce qui rend impossible tout mouvement du panneau. Du côté droit, en haut et en bas, différentes planches ont été jointes au moyen d'un petit pont métallique de 3 cm, suivant le procédé utilisé pour les anciennes restaurations de porcelaines, aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles.

Enfin, lors de la dernière restauration, en 1993, le revers a été complètement enduit de cire.

Volets

Les volets, qui présentent une courbure concave, se composent l'un et l'autre de quatre planches, peintes des deux côtés, les revers en grisaille ; aucune trace de vernis n'a été décelée sous le cadre.

Chaque planche présente des deux côtés une entaille dans le joint, dans laquelle a été insérée une longue latte fine, qui fait la liaison avec la planche suivante. Tous les joints ouverts, de taille variable (de 3 à 8 mm), sont solidarisés grâce à cette latte verticale clouée sur toute la longueur. Ils ont en outre été comblés avec du balsa recouvert d'une préparation à base de kaolin et de mastic de silicone.

Lors du biseautage du volet gauche, la partie supérieure fut grossièrement sciée puis pourvue en biais d'une nouvelle lame de chêne large de 7 cm, qui présente une surface plus lisse et des couleurs plus sombres que dans le reste de la peinture.

Quelques modifications dans la composition sont perceptibles à l'œil nu, en particulier sur la face du volet gauche : à titre d'exemple, la tête de sainte Anne a été déplacée, le plissé du vêtement en bas à gauche allégé.

Cadre

L'encadrement n'est pas d'origine et comprend plusieurs éléments. En 1920, il a sans doute été ajusté lors de la découpe des panneaux latéraux. On remarque les grandes vis et des coins ouverts, qui ne sont plus d'équerre ; on note que le tout a été monté assez négligemment.

Traitement

Panneau central

Le bois exagérément parqueté a été ôté. L'on a supprimé la cire, les résidus de colle, les vis, les crochets en fer et les clous. Une fois les joints libérés un par un, ils ont été dépouillés de l'ensemble des ajouts composés de fines lattes, de balsa, de colle à bois, de mastics desséchés et de silicone. De nouvelles lamelles en chêne ont été ajustées une à une et collées ensuite dans les entailles. Les planches sont à présent parfaitement fixées l'une

Staat van de drager

Middenpaneel

Het middenpaneel bestaat uit negen eikenhouten planken met een convexe kromming. Aan de voorzijde stelde men bij het doorgezaagde gedeelte een niveauverschil van 1,5 cm vast. De huidige dikte van het paneel is 1,4 cm.

Aan de achterzijde was het paneel geparketteerd (fig. 3): tien verticale eikenhouten balken waren er opgelijmd en vastgeschroefd. De zes horizontale eikenhouten schuifbalken, die normaal vrij moeten zijn, zaten gekneld waardoor het paneel onmogelijk kon bewegen. Rechts waren, zowel boven- als onderaan, verschillende planken verbonden door middel van een metalen brugje van 3 cm volgens het systeem dat gebruikt werd bij 18de- en 19de-eeuwse porseleinrestauraties.

Ten slotte was de achterzijde tijdens de laatste restauratie in 1993 volledig ingesmeerd met boenwas.

Luiken

De luiken vertoonden een concave kromming en bestonden elk uit vier planken die langs weerszijden beschilderd waren. Op de achterzijden was grisaille aangebracht en onder de lijst werd geen spoor van vernis gevonden.

Elke plank had aan beide kanten een gleuf in de voeg, waarin een lange dunne lat was geschoven die de verbinding vormde met de volgende plank. Alle openstaande voegen, met een variabele opening van 3 tot 8 mm, waren onderling verbonden door deze verticale lat die over de gehele lengte vastgenageld was. Ze waren bovendien opgevuld met balsahout dat bedekt werd met een kaolienpreparaat en een siliconenkit.

Bij de afschuining van het linkerluik heeft men het bovenste gedeelte grof afgezaagd en voorzien van een nieuwe schuine strook eikenhout van 7 cm breed. In tegenstelling tot de rest van het schilderij heeft het een gladder oppervlak en vertoont het donkerder kleuren.

Enkele veranderingen in de compositie zijn met het blote oog waarneembaar, in het bijzonder op de voorzijde van het linkerluik: het hoofd van Sint-Anna werd bijvoorbeeld verplaatst, en de plooienval van de kledij links onderaan verlaagd.

Lijst

De lijst was niet oorspronkelijk en telde verschillende delen. In 1920 werd deze vermoedelijk aangepast naar aanleiding van de verkleining van de zijluiken. De grote schroeven en de openstaande hoeken, die niet meer haaks stonden, sprongen in het oog, evenals de nogal slordige montage van het geheel.

Behandeling

Middenluik

Het overdreven geparketteerde hout werd eraf gehaald. Boenwas, lijmresten, schroeven, ijzeren haken en nagels werden eveneens verwijderd. Nadat de voegen één voor één losgemaakt waren, ontdeed men ze van alle toevoegingen, namelijk dunne latten, balsahout, houtlijm,

KN 5612

3. Revers du panneau central avant traitement.
Keerzijde van het middenpaneel vóór behandeling.

Y 003848

4. Revers du panneau central après traitement.
Keerzijde van het middenpaneel na behandeling.

Y 003845

5. Détail du traitement effectué sur le support.
Detail van de behandeling uitgevoerd op de drager.

contre l'autre, sans plus de différence de niveau. Des taquets en chêne ont été façonnés à la main au burin et collés à distance régulière par-dessus les joints verticaux. Horizontalement, des lattes en aluminium, profilées en «T», sont à présent maintenues par des taquets munis d'un évidement permettant de les faire coulisser et placés alternativement au-dessus et en dessous de celles-ci (fig. 4-5).

Volets

Les cadres étaient autrefois adaptés aux panneaux déformés. Il fallut donc les démonter complètement, pour désencadrer les volets, puisque les panneaux avaient été collés et cloués au cadre.

Tous les éléments du cadre furent débarrassés des restes de colle et traités contre les xylophages ; les couloirs et les trous furent comblés avec de la poudre de chêne et la surface égalisée. Aux coins inférieurs, l'on ôta les très gros clous superflus. Le balsa, le mastic de silicone, les clous, les mastics et les lattes verticales furent éliminés des joints. Étant donné que les panneaux étaient peints des deux côtés, l'intervention s'est avérée beaucoup plus délicate que pour le panneau central. Ce n'est qu'après le démontage que les fortes déformations présentes sur les huit planches apparurent clairement. Une planche présentait un gauchissement en diagonale, avec un dénivellement de 26 cm. Les irrégularités furent minutieusement enlevées des joints. À plusieurs reprises et de façon régulière, l'on mit ceux-ci sous tension et humidité contrôlées. De cette manière, la distorsion fut progressivement réduite et, quelques semaines plus tard, chaque planche put être recollée.

Étant donné que les cadres avaient été entièrement démontés, on décida de remonter l'assemblage de la partie inférieure de telle sorte que les panneaux, si nécessaire, pussent dorénavant être enlevés de leur encadrement sans difficulté.

Le cadre, consolidé à l'aide d'éléments en fer forgé, a été remonté indépendamment des panneaux. Cette construction laisse suffisamment de jeu au tableau.

En vue d'assurer la solidité du cadre, d'autres pièces de fer ont été forgées pour chaque coin.

Sonja PEDERSEN

(traduit du néerlandais)

Traitement : Robert Ghys, Gerrit Van den Heuvel, Sonja Pedersen.
Suivi et réalisation du traitement : Robert Ghys.

verdroogde mastiek en siliconenkit. Nieuwe eikenhouten latjes werden per stuk op maat gemaakt en daarna vastgelijmd in de gleuven. De planken zijn nu mooi tegen elkaar gelijmd, zonder niveauverschil. Eikenhouten klampen werden manueel met de beitel bewerkt en op regelmatige afstand van elkaar vastgekleefd over de verticale voegen. De horizontale T-profielen in aluminium worden nu op hun plaats gehouden door klampen waarin een uitsparing voorzien is, zodat ze kunnen schuiven. De klampen werden afwisselend boven en onder de profielen geplaatst (fig. 4-5).

Zijluiken

De lijsten werden in het verleden aangepast aan de vervormde panelen. Het was nodig ze volledig te ontmantelen om de zijluiken uit hun lijst te halen, vermits de panelen vastgelijmd en genageld waren aan de lijst.

Alle elementen van de lijst werden vrijgemaakt van lijmresten en behandeld tegen houtworm. Hierbij werden de wormgangen en -gaten opgevuld met eikenpoeder, waarna het oppervlak gladgemaakt werd. In de onderste hoeken werden de grote, overtollige spijkers verwijderd. Uit de voegen werden het balsahout, de siliconenkit, de nagels, de mastieken en de verticale latten verwijderd. Aangezien de panelen aan beide zijden beschilderd zijn, was de ingreep veel delicater dan bij het middenluik. Na de demontage werd pas duidelijk hoe groot de vervormingen in de acht planken waren. Eén plank vertoonde een diagonale kromming met een niveauverschil van 26 cm. De oneffenheden aan de voegen werden minutieus weggewerkt. De voegen werden meerdere keren gestaag onder een gecontroleerde spanning en vochtigheid gezet. Op die manier werd de vervorming geleidelijk aan weggewerkt en na enkele weken kon elke plank gelijmd worden.

Aangezien de lijsten volledig ontmanteld waren, werd er beslist de montage van het onderste gedeelte zodanig te reconstrueren dat, indien nodig, de panelen nu op eenvoudige wijze uit de lijst geschoven kunnen worden.

De lijst, versterkt met smeedijzer, werd los van de panelen gemonteerd. Dankzij deze constructie heeft het paneel voldoende uitzettingsruimte.

Met het oog op de stevigheid van de lijst, werden voor elke hoek bijkomende ijzeren elementen gesmeed.

Sonja PEDERSEN

Behandeling: Robert Ghys, Gerrit Van den Heuvel, Sonja Pedersen.
Opvolging en uitvoering van de behandeling: Robert Ghys.

BIBLIOGRAFIE VAN HET PERSONEEL
EN VAN DE MEDEWERKERS VAN HET INSTITUUT

BIBLIOGRAPHIE DU PERSONNEL
ET DES COLLABORATEURS DE L'INSTITUT

2004/05

met aanvullingen uit de vorige jaren / et complément des années antérieures

A.-S. AUGUSTYNIAK, E. B. RABELO, J. SANYOVA (en coll.), *Les retables de saint Jean-Baptiste et de saint Norbert à l'abbaye d'Averbode. Taille, construction et montage. Polychromie, histoire et technique*, dans *Retables* in situ. *Conservation et restauration. 11es journées d'études de la Section française de l'Institut international de Conservation, Roubaix, 24-25 juin 2004*, Champs-sur-Marne, SFIIC, 2004, p. 135-148, 6 fig. (avec J.-A. GLATIGNY).

M. BOUDIN zie / voir M. VAN STRYDONCK.

E. BUELINCKX, *De Salons en de avant-garde: de doorbraak van het realisme in België (1855-1875)*, presentatie voor *Belgische kunstenaars en de Salons, van het einde van de 18de tot het begin van de 20ste eeuw*, 5de Kunsthistorisch seminarie van het KIK, 30 november 2004, 24 p., 24 ill.
(www.kikirpa.be/www2/Site_irpa/Pictures/ILL/Actu/2004/Salons-avantgarde.pdf).
E. BUELINCKX (in sam.), *Théo van Rysselberghe,* La Libre Esthétique, in *Honderd schatten uit de Koninklijke Bibliotheek van België*, o.l.v. P. DELSAERDT, J.-M. DUVOSQUEL, L. SIMONS, Cl. SORGELOOS, Brussel, Mercatorfonds, 2005, nr. 90, p. 210-211, 1 ill. = *Théo van Rysselberghe,* La Libre Esthétique, dans *Cent trésors de la Bibliothèque royale de Belgique*, sous la dir. de P. DELSAERDT, J.-M. DUVOSQUEL, L. SIMONS, Cl. SORGELOOS, Bruxelles, Fonds Mercator, 2005, no 90, p. 210-211, 1 ill. (met / avec B. FORNARI).
E. BUELINCKX, *Enkele anarchistisch gezinde kunstenaars rond Emile Verhaeren*, in D. GULLENTOPS en H. VANDEVOORDE (red.), *Anarchisten rond Emile Verhaeren* (*Tekst en Tijd*, 9), Brussel, VUBPress, 2005, p. 71-109, 4 fig.

Chr. CESSION, J. SANYOVA, *Anciennes recettes de dorures et argentures et les conséquences sur la restauration* (résumé), dans *Internationale BRK-APROA studiedagen. De problematiek van de vernissen in conservatie-restauratie. Journées d'étude internationales APROA-BRK. La problématique des vernis en conservation-restauration, 20/21-11-2003. Preprints = Bulletin de l'APROA / van de BRK*, 4e trim. / 4de trim. 2003, p. 7.
Chr. CESSION, J. SANYOVA, *Anciennes recettes de dorures et argentures et les conséquences sur la restauration*, dans M. BUYLE (ed. / éd.), *De problematiek van vernissen in de conservatie-restauratie. BRK-APROA Studiedagen, Auditorium Hadewych, Brussel, 20-21 november 2005 = La problématique des vernis en conservation-restauration. Journées d'études APROA-BRK, Auditorium Hadewych, Bruxelles, 20-21 novembre 2005*, Brussel-Bruxelles, APROA-BRK, 2005, p. 46-49, 4 ill., pl. 18-20 (met samenvatting p. 49).

Chr. CEULEMANS, *De fototheek van het KIK, een prachtig instrument voor alle Belgen*, in *Dynastie & fotografie*, Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2005, p. 64-69, 8 ill. = *La photothèque de l'IRPA, un outil merveilleux pour tous les Belges*, dans *Dynastie & photographie*, Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2005, p. 64-69, 8 ill.
Chr. CEULEMANS, *Dédicace à Robert Didier*, dans Br. D'HAINAUT-ZVENY (dir.), *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles, XVe-XVIe siècles. Production, formes et usages* (*Lieux de Mémoire*), Bruxelles, CFC-Éditions, 2005, p. 7.
Chr. CEULEMANS zie ook / voir aussi M.-Chr. CLAES.

M.-Chr. CLAES, *Nos souverains et la photographie*, dans *Dynastie & photographie*, Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2005, p. 9-39, 41 ill. = *Onze vorsten en de fotografie*, in *Dynastie & fotografie*, Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2005, p. 9-39, 41 ill.
M.-Chr. CLAES, *Les « reportages » : un fonds méconnu de la photothèque de l'IRPA*, dans *Dynastie & photographie*, Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2005, p. 82-110, 40 ill. = *De "reportages": een miskend fonds van de fototheek van het KIK*, in *Dynastie & fotografie*, Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2005, p. 82-110, 40 ill.
M.-Chr. CLAES, *La diffusion du daguerréotype en France et en Belgique : acteurs célèbres, facteurs méconnus*, dans *Rencontres photographiques. Journée d'études, Lille, École doctorale TESOLAC, 8 avril 2005*, Villeneuve d'Ascq, Université Charles de Gaulle – Lille 3, 2005, p. 21-23, 2 ill.
M.-Chr. CLAES, Chr. CEULEMANS, *La photographie, ou l'art de révéler notre patrimoine culturel*, dans *Science Connection*, 8, octobre 2005, p. 38-42, 7 ill. = *Ons cultureel patrimonium vastgelegd op de gevoelige plaat*, in *Science Connection*, 8, oktober 2005, p. 38-42, 7 ill.

V. COSTA, *L'électrolyse appliquée au traitement des œuvres en argent du patrimoine = Elektrolyse toegepast op de behandeling van zilveren kunstvoorwerpen*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 30, 2003 (2004), p. 287-297, 11 fig.

Chr. CURRIE, *Une* Déploration du Christ *du premier quart du XVIe siècle et la famille des Lannoy-Molembais = Een* Bewening van Christus *uit het eerste kwart van de 16de eeuw en de familie de Lannoy-Molembais*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 30, 2003 (2004), p. 173-190, 10 fig.
Chr. CURRIE (en coll.), *Saint Jérôme dans un paysage par Henry Bles et Lambert van Noort*, dans Chr. CURRIE, L. SERCK, J. TOUSSAINT, *Saint Jérôme dans un paysage par Henry Bles et Lambert van Noort* (*Guide du Visiteur*, 8), Namur, Musée provincial des Arts anciens du Namurois, 2005, p. 18-45, ill. (avec L. SERCK).

M. DEBULPAEP, *Conservatie- en restauratiecampagne in de abdijkerk van Averbode*, in *Science Connection*, 3, oktober 2004, p. 19-21, 7 ill. = *Campagne de conservation-restauration dans l'église abbatiale d'Averbode*, dans *Science Connection*, 3, octobre 2004, p. 19-21, 7 ill.

L. DEPUYDT-ELBAUM, *La technique picturale de la* Vierge à la Fontaine *de Jan Van Eyck : étude sous binoculaire stéréoscopique = De schildertechniek van de* Madonna bij de Fontein *van Jan Van Eyck: onderzoek onder de binoculaire stereomicroscoop*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 30, 2003 (2004), p. 165-172, 15 fig.

H. DE CLERCQ, *Vooronderzoek met behulp van DEMS als stevige basis voor een steenverstevigende behandeling*, in *Belgische natuursteen in historische monumenten en hun vervangproducten bij restauratie in België en Nederland. Eerste Vlaams-Nederlandse Natuursteendag, Leuven, Mgr. Sencie Instituut, 3 februari 2005*, Mol, Vlaamse Instelling voor Technologisch Onderzoek, 2005, 10 p., 10 fig., 1 schema.
H. DE CLERCQ, *Performance of Single Materials Treated with a Water Repellent and Contaminated with a Salt Mix*, in *Hydrophobe IV. Proceedings of Hydrophobe IV. International Conference on Water Repellent Treatment of Building Materials, Swedish Cement and Concrete Research Institute, Stockholm, Sweden, April 12-13, 2005*, Ed. J. SILFWERBRAND, Fribourg; Unterengstringen/Zurich, Aedificatio Publishers, 2005, p. 171-184, 4 fig., 7 tab.

D. DENEFFE zie / voir C. STROO.

S. DE RIDDER, W. SCHUDEL, *Een andere visie op restauratie: de muurschilderingen van het koor*, in *De Onze-Lieve-Vrouw ten Zavelkerk* (*Geschiedenis & Restauraties*), Brussel, Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Bestuur Ruimtelijke Ordening en Huisvesting. Directie Monumenten en Landschappen, 2004, p. 224-231, 8 fig. = *Une autre vision de la restauration : cas des peintures murales du chœur*, dans *L'église Notre-Dame du Sablon* (*Histoire & Restaurations*), Bruxelles, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale. Administration de l'Aménagement du Territoire et du Logement. Direction des Monuments et des Sites, 2004, p. 224-231, 8 fig.

B. DEVIA voir / zie I. VANDEN BERGHE.

G. DEWANCKEL, *Trois médaillons émaillés mosans, les deux premiers,* Le Soleil *et* La Lune*, trouvés lors des fouilles menées en 1999 par le Centre stavelotain d'Archéologie sur le site de l'abbaye de Stavelot, le troisième*, L'Arbre de Vie*, conservé dans le trésor de la Collégiale Notre-Dame de Huy, XII^e siècle = Drie geëmailleerde Maaslandse medaillons: de twee eerste,* De Zon *en* De Maan*, gevonden tijdens opgravingen gedaan in 1999 door de "Centre stavelotain d'Archéologie" op de site van de abdij van Stavelot. Het derde,* De Boom des Levens*, bewaard in de schatkamer van de collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk in Hoei, 12de eeuw*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 30, 2003 (2004), p. 305-312, 9 fig.

Ch. FONTAINE-HODIAMONT, H. WOUTERS (en coll.), *Le « Triomphe de Bacchus ». Un bocal « à deux boutons » de la fin du XVII^e siècle, gravé à la roue*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles = Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel*, 72, 2001 (2004), p. 153-187, 15 pl., 1 tab. (samenvatting p. 172) (avec J. LEFRANCQ).
Ch. FONTAINE-HODIAMONT, compte rendu de M.J. KLEIN (Hrsg.), *Römische Glaskunst und Wandmalerei (Ausstellung des Landesmuseums Mainz vom 12. Dezember 1999-20. Februar 2000)*, Mayence, 1999, dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire = Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis*, 81, 2003, 1, p. 267-268.
Ch. FONTAINE-HODIAMONT (en coll.), *Verreries namuroises : contextes choisis et premiers jalons d'évolution (Le Grognon, XV^e-XVIII^e s.) (Nr)*, dans *Archaeologia Mediaevalis*, 27, Bruxelles / Brussel, 12-13/03/2004, p. 73-75 (avec C. HERCOT, R. VANMECHELEN).
Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *Au-delà de la fouille, la restauration des verres archéologiques de Tournai*, dans *Société tournaisienne de Géologie, Préhistoire et Archéologie*, 9, 4, septembre 2004, p. 99-110, 5 ill.
Ch. FONTAINE-HODIAMONT (en coll. / in sam.), *Les* unguentaria *du tumulus gallo-romain de Vorsen (com. de Montenaken, prov. de Limbourg) : restauration, marques et contenus. Restauration, typologie et marques = De unguentaria van de Gallo-Romeinse tumulus van Vorsen (Gem. Montenaken, prov. Limburg): restauratie, merken en inhoud. Restauratie, typologie en merken*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 30, 2003 (2004), p. 119-132, 13 ill. (avec / met Cl. MASSART).
Ch. FONTAINE-HODIAMONT (en coll.), *Verreries archéologiques du Grognon à Namur : contextes choisis et premiers jalons d'évolution (XV^e, XVII^e et XVIII^e siècles) = Archeologisch glas van de Grognon in Namen: een selectie van contexten en een eerste schets van de glasontwikkeling (15de, 17de en 18de eeuw)*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 30, 2003 (2004), p. 149-164, 21 fig. (avec / met R. VANMECHELEN, C. HERCOT).
Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *La restauration du verre, un voyage dans le temps*, dans *Science Connection*, 4, décembre 2004, p. 2-5, 10 ill. = *Zo helder als glas*, in *Science Connection*, 4, december 2004, p. 2-5, 10 ill.

Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *La verrerie dans les anciens Pays-Bas : bilan des trouvailles archéologiques à Bruxelles (XIV^e^-XVII^e^ s.)*, dans *Annales du 16^e^ congrès de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre, London, 2003*, Nottingham, Association internationale pour l'Histoire du Verre, 2005, p. 227-231, 1 fig., 1 tab., pl. coul. h.-t. 69-71.
Ch. FONTAINE-HODIAMONT (in sam. / en coll.), *Het Gallo-Romeins glaswerk schittert weer = Remise en éclat des verres gallo-romains*, dans / in *Overzicht van de activiteiten 10.2003-10.2004 (KMKG) = Aperçu des activités 10.2003-10.2004 (MRAH)*, p. 103, 2 ill. (avec / met Cl. MASSART).
Ch. FONTAINE-HODIAMONT, S. SAVERWIJNS (en coll.), *Les* unguentaria *du tumulus de Vorsen. Restauration, marques et contenus* (résumé), dans *Journée d'archéologie romaine. Romeinendag, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire. Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, 16-4-2005*, [Bruxelles], [Musées royaux d'Art et d'Histoire], 2005, p. 71-73, 1 fig. (avec Cl. MASSART).
Ch. FONTAINE-HODIAMONT (en coll.), *Vestiges de fours de verriers d'époque mérovingienne à Huy,* aux Ruelles *(Belgique) : aperçu des trouvailles*, dans *Bulletin de l'Association française pour l'Archéologie du Verre*, 2005, p. 29-33, 8 fig. (avec S. DE BERNARDY DE SIGOYER, C. PETERS et S. MATHIEU).
Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *Fragments de verres plats d'époque mérovingienne trouvés à Huy (Belgique) : une production locale ?*, dans *De transparentes spéculations. Vitres de l'Antiquité et du Haut Moyen Âge (Occident-Orient). Exposition temporaire en liaison avec les 20^e^ rencontres de l'AFAV sur le thème du verre plat, Bavay-Bagacum, Musée/Site d'Archéologie, 01/10/2005-31/12/2005* (*Id'antique. Notions croisées d'Héritage romain et d'Approches contemporaines*, 4), Bavay, Musée/Site d'Archéologie, 2005, p. 72-73, 2 ill.
Ch. FONTAINE-HODIAMONT (en coll.), *Huy et le travail du verre à l'époque mérovingienne. Étude préliminaire du matériel trouvé rue Sous-le-Château et place Saint-Séverin*, dans *Actes du colloque Mosa Nostra. Voies d'eau, commerce et artisanat en Gaule mérovingienne, Namur, 9-10 octobre 1999* (*Études et Documents. Archéologie*, 10), Namur, Ministère de la Région wallonne. Direction générale de l'Aménagement du Territoire, du Logement et du Patrimoine. Direction du Patrimoine, 2005, p. 233-268, 40 fig. (avec C. PETERS).

W. FREMOUT zie / voir S. SAVERWYNS, C. STROO.

I. GEELEN, *De reliekbuste uit de Sint-Jan de Doperkerk te Schulen en de Meester van de "Heiligen met de pruilmond" (ca. 1520-1530). Onderzoek en behandeling = Le buste reliquaire de l'église Saint-Jean Baptiste à Schulen et le Maître des « saints à la moue boudeuse » (ca 1520-1530). Étude et traitement*, in / dans *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium = Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 30, 2003 (2004), p. 191-214, 24 ill.

R. GHEYS (in sam.), *Onze-Lieve-Vrouw van Regula, de Zwarte Madonna. De restauratie. Het verhaal*, Brugge, Stedelijke Musea, 2004, 26 p., ill. (met G. DUPONT, M. PAREZ, R. VAN NEVEL, E. TAHON).

J.-A. GLATIGNY (in Coll.), *Dismantling and Remounting Painted Panels from the Salon La Rivière*, in *Historic Interiors. Conservation, Restoration and Reconstruction. Fifth International Symposium on Wood and Furniture Conservation, Stichting Ebenist, Amsterdam, The Netherlands, 7-8 December 2000. Proceedings*, Ed. P. VAN DUIN, D. VAN LOOSDRECHT, D. WHEELER, Amsterdam, Stichting Ebenist, 2002, p. 41-42, 6 fig. (with J. PERFETTINI).

C. GLAUDE voir / zie W. WAILLIEZ.

J. JANSEN, *Het eigenbelang als verklarend leidmotief voor de aanwezigheid van ambachtelijke keurmerken op Brabants, in het bijzonder Mechels beeldsnijwerk = Marques de métier et intérêt personnel de l'artiste : l'exemple des sculptures brabançonnes, en particulier malinoises*, in / dans *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium = Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 30, 2003 (2004), p. 267-284, 6 fig.

P.-Y. KAIRIS, *Note sur Dieudonné Deneux et ses peintures du bâtiment de la Société libre d'Émulation, place du XX-Août à Liège*, dans *Société libre d'Émulation. Bulletin d'Information*, 31, 2003, p. 13-15.
P.-Y. KAIRIS, *La* Mort de la Vierge *de Nicolas Poussin : approche interdisciplinaire. Le point de vue de l'historien d'art*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 30, 2003 (2004), p. 85-91, 8 ill.
P.-Y. KAIRIS, *L'Institut royal du Patrimoine artistique et le patrimoine liégeois*, dans *Société des Bibliophiles liégeois. Newsletter*, mars 2004, p. 6-8.
P.-Y. KAIRIS, *Réflexions sur la conservation du patrimoine mobilier des églises* [résumé], dans *Actes* [*du*] *7^e^ congrès de l'Association des cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique = 54^e^ congrès de la Fédération des cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique. Congrès d'Ottignies-Louvain-la-Neuve, 26, 27 et 28 août 2004*, I, s. l., s. n., 2004, p. 206.
P.-Y. KAIRIS, *Fisen, Englebert*, dans *Allgemeines Künstler-Lexikon*, 40, Leipzig-Munich, Saur, 2004, p. 451-453.
P.-Y. KAIRIS, *Flémal I, Bertholet*, *Flémal II, Bertolet*, *Flémal I, Renier* et *Flémal II, Renier*, dans *Allgemeines Künstler-Lexikon*, 410, Leipzig-Munich, Saur, 2004, p. 169-172.

P.-Y. KAIRIS, *Jacques-Louis David et Lambert Lombard*, dans *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 3, 2005, p. 90-96, 4 fig.
P.-Y. KAIRIS, *La peinture dans la principauté de Liège au XVII^e siècle* [résumé de la conférence tenue le 9 février 2006], dans *Bulletin trimestriel de la Société royale d'Archéologie, d'Histoire et de Paléontologie de Charleroi*, n° 4, 2005, p. 79-80, 1 ill.
P.-Y. KAIRIS (en coll.), *Un ancien autel de l'église Saint-Jacques à Liège conservé à Suarlée*, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, 14, n° 24 = 311, octobre-décembre 2005, p. 697-706, 4 fig. (avec R. FORGEUR).
P.-Y. KAIRIS, *Un peintre liégeois établi à Rome : Gilles Hallet (1635-1694)*, dans *Italia Belgica*, sous la dir. de / onder redactie van N. DACOS & C. DULIÈRE, Rome-Bruxelles / Brussel, Institut historique belge de Rome / Belgisch Historisch Instituut te Rome, 2005, p. 213-235, 9 fig.
P.-Y. KAIRIS voir aussi / zie ook J. SANYOVA.

M. LANDRIE zie / voir M. VAN STRYDONCK.

N. LAQUIÈRE, *Scriptietitels van de Hogeschool Antwerpen*, in *Bulletin van de BRK = Bulletin de l'APROA*, 4de trim. / 4^e trim. 2005, p. 27-28.

I. LECOCQ, *Étude préalable à la restauration-conservation des vitraux de la cathédrale de Lichfield par les soins du « Barley Studio », atelier de création et de conservation de vitraux dirigé par Keith Barley, York, 2003 = Studie vooraf-gaand aan de restauratie-conservatie van glasramen van de kathedraal van Lichfield, uitgevoerd door "Barley Studio", atelier voor vervaardiging en conservatie van glasramen onder leiding van Keith Barley, York, 2003*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 30, 2003 (2004), p. 319-325, 15 fig.
I. LECOCQ, *Copie, variation et invention dans l'art de la seconde moitié du XVI^e siècle* [résumé], dans *Actes* [*du*] *7^e congrès de l'Association des cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique = 54^e congrès de la Fédération des cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique. Congrès d'Ottignies-Louvain-la-Neuve, 26, 27 et 28 août 2004*, I, s. l., s. n., 2004, p. 137.
I. LECOCQ, *Donations de vitraux monumentaux dans les anciens Pays-Bas et occupation de l'espace liturgique et monumental* (résumé), dans *Glasmalerei im Kontext. Bildprogramme und Raumfunktionen. Corpus Vitrearum, XXII. Internationales Colloquium, Nürnberg / Regensburg, 29. August - 4. September 2004*, Hrsg. R. BECKSMANN, H. SCHOLZ, R. TONOJAN, Fribourg en Brisgau, Corpus Vitrearum Deutschland, Forschungszentrum für mittelalterliche Glasmalerei, 2004, p. 84-88, 3 ill.
I. LECOCQ (en coll.), *La collégiale Sainte-Waudru*, dans J. DEVESELEER (coord.), *Le patrimoine exceptionnel de Wallonie*, Namur, Division du Patrimoine, DGATLP, MRW, 2004, p. 178-183, 3 ill. (avec Chr. PIERARD).
I. LECOCQ (en coll.), *La basilique Saint-Martin*, dans J. DEVESELEER (coord.), *Le patrimoine exceptionnel de Wallonie*, Namur, Division du Patrimoine, DGATLP, MRW, 2004, p. 311-316, 4 ill. (avec P. PAQUET).
I. LECOCQ (en coll.), *La cathédrale Saint-Paul*, dans J. DEVESELEER (coord.), *Le patrimoine exceptionnel de Wallonie*, Namur, Division du Patrimoine, DGATLP, MRW, 2004, p. 324-329, 6 ill. (avec P. COLMAN et Fl. DI CAMPLI).
I. LECOCQ (en coll.), *L'église Saint-Jacques*, dans J. DEVESELEER (coord.), *Le patrimoine exceptionnel de Wallonie*, Namur, Division du Patrimoine, DGATLP, MRW, 2004, p. 334-340, 5 ill. (avec P. PAQUET).
I. LECOCQ (en coll.), *L'avenir de la double verrière. Les principaux types de verrières de protection en Europe*, dans *CoRé. Conservation et Restauration du Patrimoine culturel*, 15, *Le vitrail*, mars 2005, p. 49-52, 3 fig. (avec Fl. VINCENT-PETIT).
I. LECOCQ, *Donation de vitraux monumentaux dans les anciens Pays-Bas et occupation de l'espace liturgique et architectural*, dans *Glasmalerei im Kontext. Bildprogramme und Raumfunktionen. Akten des XXII. Internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum, Nürnberg, 29. August - 1. September 2004*, hrsg. R. BECKSMANN (*Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 25), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2005, p. 229-241, 10 fig.
I. LECOCQ, *Introduction = Inleiding*, dans *Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles. Histoire, conservation et restauration = De glasramen van de Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal te Brussel. Geschiedenis, conservatie en restauratie* (*Scientia Artis*, 2), Bruxelles / Brussel, Institut royal du Patrimoine artistique / Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2005, p. 13-18, ill.
I. LECOCQ (en coll.), *L'examen, l'étude, la conservation et la restauration des vitraux en Belgique = Onderzoek, studie, conservatie en restauratie van glasramen in België*, dans *Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles. Histoire, conservation et restauration = De glasramen van de Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal te Brussel. Geschiedenis, conservatie en restauratie* (*Scientia Artis*, 2), Bruxelles / Brussel, Institut royal du Patrimoine artistique - Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2005, p. 19-36 (avec / met P. DE HENAU).
I. LECOCQ, *Le travail préparatoire et le suivi de la conservation-restauration des vitraux = Het voorbereidend werk voor en de opvolging van de conservatie-restauratie van de glasramen*, dans *Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles. Histoire, conservation et restauration = De glasramen van de Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal te Brussel. Geschiedenis, conservatie en restauratie* (*Scientia Artis*, 2), Bruxelles / Brussel, Institut royal du Patrimoine artistique - Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2005, p. 175-204, ill.

I. LECOCQ (en coll.), *L'examen et la critique d'authenticité des vitraux des XVI^e^ et XVII^e^ siècles = Het onderzoek, en de authenticiteitskritiek van de glasramen uit de 16de en 17de eeuw*, dans *Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles. Histoire, conservation et restauration = De glasramen van de Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal te Brussel. Geschiedenis, conservatie en restauratie* (*Scientia Artis*, 2), Bruxelles / Brussel, Institut royal du Patrimoine artistique - Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2005, p. 205-245, ill. (avec / met Y. VANDEN BEMDEN).
I. LECOCQ, *Conclusion = Besluit*, dans *Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles. Histoire, conservation et restauration = De glasramen van de Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal te Brussel. Geschiedenis, conservatie en restauratie* (*Scientia Artis*, 2), Bruxelles / Brussel, Institut royal du Patrimoine artistique - Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2005, p. 289-290.

I. LEIRENS, *Étude des patines naturelles et artificielles*, dans *L'église Notre-Dame du Sablon* (*Histoire & Restaurations*), Bruxelles, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale. Administration de l'Aménagement du Territoire et du Logement. Direction des Monuments et des Sites, 2004, p. 158-169, 10 fig. = *Onderzoek naar de natuurlijke en kunstmatige patina*, in *De Onze-Lieve-Vrouw ten Zavelkerk* (*Geschiedenis & Restauraties*), Brussel, Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Bestuur Ruimtelijke Ordening en Huisvesting. Directie Monumenten en Landschappen, 2004, p. 158-169, 10 fig.
I. LEIRENS (en coll.), *La chapelle Sainte-Ursule*, dans *L'église Notre-Dame du Sablon* (*Histoire & Restaurations*), Bruxelles, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale. Administration de l'Aménagement du Territoire et du Logement. Direction des Monuments et des Sites, 2004, p. 182-197, 23 fig. = *De Sint-Ursulakapel*, in *De Onze-Lieve-Vrouw ten Zavelkerk* (*Geschiedenis & Restauraties*), Brussel, Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Bestuur Ruimtelijke Ordening en Huisvesting. Directie Monumenten en Landschappen, 2004, p. 182-197, 23 fig. (avec / met G. PATIGNY).
I. LEIRENS-LALOUX, La *conservation-restauration de Notre-Dame la Brune : observations matérielles, esthétiques et éthiques*, dans J. PYCKE et I. LEIRENS-LALOUX, *Le dossier historique et technique de la statue de Notre-Dame la Brune, vénérée depuis le 16^e^ siècle à la cathédrale de Tournai* (*Tournai, art et histoire. Instruments de travail*, 3), Tournai, Archives de la Cathédrale et Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2005, p. 47-61, 12 fig.

M.-Chr. MAQUOI voir / zie I. VANDEN BERGHE.

F. PETERS zie / voir C. STROO.

E. MERCIER, *La manutenzione ed il restauro dei Palazzi Reali di Bruxelles e Laeken. Il ruolo dell'Istituto reale del Patrimonio artistico di Bruxelles*, dans *Dal restauro alla manutenzione. Dimore reali in Europa. Atti del Convegno internazionale di studi, Monza - Milano, 12-15 ottobre 2000*, a cura di P.M. FARINA, Lurano, Associazione Giovanni Secco Suardo ; Saonara, Il Prato, 2003, p. 212-218, 5 fig.
E. MERCIER, *L'histoire complexe de la* Vierge *habillée dite* Notre-Dame d'Anvers. *Apport de l'examen technologique = De complexe geschiedenis van de geklede* Onze-Lieve-Vrouw van Antwerpen. *Bijdrage van het technologisch onderzoek*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 30, 2003 (2004), p. 227-239, 9 ill.
E. MERCIER, *La chapelle Saint-Marcou, un décor baroque exceptionnel en péril*, dans *L'église Notre-Dame du Sablon* (*Histoire & Restaurations*), Bruxelles, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale. Administration de l'Aménagement du Territoire et du Logement. Direction des Monuments et des Sites, 2004, p. 204-215, 14 fig. = *De Sint-Marcoenkapel, een uitzonderlijk barokdecor in gevaar*, in *De Onze-Lieve-Vrouw ten Zavelkerk* (*Geschiedenis & Restauraties*), Brussel, Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Bestuur Ruimtelijke Ordening en Huisvesting. Directie Monumenten en Landschappen, 2004, p. 204-215, 14 fig.

D. OTJACQUES-DUSTIN, *Ensemble de quatre figurines représentant deux agriculteurs tenant une charrue tirée par deux bœufs, Égypte, vers 2100 av. J.-C., bois de cèdre polychromé. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Section égyptienne, inv. E 7525 = Geheel van vier figuurtjes: twee landbouwers die een ploeg vasthouden die wordt voortgetrokken door twee ossen, Egypte, rond 2100 vóór Chr., gepolychromeerd cederhout. Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Egyptische verzameling, inv. E 7525*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 30, 2003 (2004), p. 301-303, 4 ill.

M. POSTEC, *La* Mort de la Vierge *de Nicolas Poussin : approche interdisciplinaire. La restauration : étude préalable et début du traitement*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 30, 2003 (2004), p. 92-99, 16 ill.
M. POSTEC, *Expérience syrienne*, dans *Bulletin de l'APROA = Bulletin van de BRK*, 3^e^ trim. / 3de trim. 2005, p. 14-20, 19 fig.
M. POSTEC (en coll.), *Journées d'étude internationales APROA-BRK. La problématique des lacunes en conservation-restauration, 27-28 octobre 2005 = Internationale BRK-APROA studiedagen. De problematiek van de lacunes in conservatie-restauratie, 27-28 oktober 2005*, dans *Bulletin de l'APROA = Bulletin van de BRK*, 4^e^ trim. / 4de trim. 2005, p. 21-26, 6 fig. (avec / met M. BUYLE).

E. B. RABELO, *Les imitations de marbre dans le baroque en Belgique*, dans *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. Actas do congresso internacional, Lisboa, 29, 30 e 31 de Outubro de 2002*, Lisbonne, Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004, p. 95-102, 5 fig.
E. B. RABELO voir aussi / zie ook A.-S. AUGUSTYNIAK, M. SERCK-DEWAIDE.

A. RAMBAUT, *De glasramen*, in *De Onze-Lieve-Vrouw ten Zavelkerk* (*Geschiedenis & Restauraties*), Brussel, Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Bestuur Ruimtelijke Ordening en Huisvesting. Directie Monumenten en Landschappen, 2004, p. 142-149, 9 fig. = *Vitraux*, dans *L'église Notre-Dame du Sablon* (*Histoire & Restaurations*), Bruxelles, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale. Administration de l'Aménagement du Territoire et du Logement. Direction des Monuments et des Sites, 2004, p. 142-149, 9 fig.
A. RAMBAUT, *Glasramen*, in *Gotiek – Neogotiek. De bovenzaal van het Brugse Stadhuis, 1095-2005. Bruggemuseum - Stadhuis, 23 december '05 - 26 februari '06*, Brugge, Vrienden van Musea Brugge, 2005, 5 p. 1 ill. = *Vitraux*, dans *Gothique – Néogothique. La salle à l'étage de l'Hôtel de Ville, 1905-2005, Bruggemuseum - Hôtel de Ville, 23 décembre '05 - 26 février '06*, Brugge, Les Amis des Musées de Bruges, 2005, 3 p. = *Stained-Glass Windows*, in *Gothic – Neo-Gothic. The Upper Chamber of the Bruges Town Hall, 1905-2005, Bruggemuseum - Town Hall, 23 December '05 - 26 February '06*, Brugge, Friends of Musea Brugge, 2005, 3 p. = *Bemalte Glasfenster*, in *Gotik – Neo-Gotik. Der obere Saal des Brügger Rathauses, 1905-2005, Bruggemuseum - Rathaus, 23. Dezember '05 - 26. Februar '06*, Brugge, Freunde des Musea Brugge, 2005, 3 p. = *Vidrieras*, en *Gótico – Neogótico. La sala histórica del Ayutamiento de Brujas, 1905-2005, Bruggemuseum - Ayutamiento, 23 de diciembre '05 - 26 de febrero '06*, Brugge, Amigos del Musea Brugge, 2005, 3 p.

J. SANYOVA, *La technique du stuc-marbre. L'autel de Notre-Dame des Douleurs de l'église Saint-Jean-Baptiste à Averbode : un exemple de stuc-marbre en Belgique*, dans *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. Actas do congresso internacional, Lisboa, 29, 30 e 31 de Outubro de 2002*, Lisbonne, Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004, p. 103-112, 4 fig.
J. SANYOVA, *La* Mort de la Vierge *de Nicolas Poussin : approche interdisciplinaire. L'étude du laboratoire en cours*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 30, 2003 (2004), p. 100-105, 6 ill.
J. SANYOVA, *L'histoire complexe de la* Vierge *habillée dite* Notre-Dame d'Anvers. *Apport du laboratoire à l'étude de la polychromie = De complexe geschiedenis van de geklede* Onze-Lieve-Vrouw van Antwerpen. *Bijdrage van het laboratorium tot de studie van de polychromie*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 30, 2003 (2004), p. 239-241, 1 ill.
J. SANYOVA, P.-Y. KAIRIS, *Contribution à l'étude des techniques de monochromie blanche des sculptures baroques du Pays de Liège = Bijdrage tot de studie van de witte monochromietechnieken van barokbeelden in het Land van Luik*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 30, 2003 (2004), p. 245-259, 4 ill., 1 tab.
J. SANYOVA (en coll.), *Garance, matière première des pigments organiques - laques* [résumé], dans *Actes* [*du*] *7e congrès de l'Association des cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique = 54e congrès de la Fédération des cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique. Congrès d'Ottignies - Louvain-la-Neuve, 26, 27 et 28 août 2004*, I, s. l., s. n., 2004, p. 141-142 (avec M. PRIEUR).
J. SANYOVA, S. SAVERWYNS, *Portail sud de la collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles, daté de 1739. Analyse du vernis au laboratoire de l'IRPA = Nijvel, collegiale Sint-Gertrudiskerk. Tochtportaal vóór de zuidelijke zij-ingang of "deur naar de markt". Analyse van het vernis door het laboratorium van het KIK*, dans / in *Bulletin de l'APROA = Bulletin van de BRK*, 2e trim. / 2de trim. 2005, p. 15-17, 1 ill.
J. SANYOVA voir aussi / zie ook A.-S. AUGUSTYNIAK, Chr. CESSION, S. SAVERWYNS, M. SERCK-DEWAIDE.

S. SAVERWYNS, *De* unguentaria *van de Gallo-Romeinse tumulus van Vorsen (Gem. Montenaken, prov. Limburg): restauratie, merken en inhoud. Analyse van de inhoud van de* unguentaria = *Les* unguentaria *du tumulus gallo-romain de Vorsen (com. de Montenaken, prov. de Limbourg) : restauration, marques et contenus. Analyse du contenu des* unguentaria, in / dans *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium = Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 30, 2003 (2004), p. 132-142, 3 ill., 1 tab.
S. SAVERWYNS, J. SANYOVA, W. FREMOUT, *Raman Spectroscopy: the Benefits of using an Optical Bench and Complimentary* [*sic*: *Complementary*] *Techniques (XRF and SEM-EDX)*, in *ICOM Committee for Conservation. Comité de l'ICOM pour la Conservation. ICOM Comité para la Conservación. 14th Triennial Meeting, The Hague, 12-16 September 2005. Preprints*, London, James & James/Earthscan, 2005, II, p. 835 (*Poster Submission*).
S. SAVERWYNS zie ook / voir aussi Ch. FONTAINE-HODIAMONT, J. SANYOVA.

W. SCHUDEL, *Het doel heiligt de middelen? Graffiti in Brugge, de Scrovegnikapel in Brussel, stof die een restaurator te denken geeft*, in *Bulletin van de BRK / de l'APROA*, 4de trim. / 4e trim. 2003, p. 20-21.
W. SCHUDEL, *Muurschilderingen tactiel bekeken* (*Werken uitgegeven door de Faculteit van de Letteren en Wijsbegeerte. Universiteit Gent*), Brussel, Vubpress, 2005, 238 p., 62 fig.
W. SCHUDEL zie ook / voir aussi S. DE RIDDER.

M. SERCK-DEWAIDE, *La reconstitution et la retouche en sculpture : pour qui ? pour quoi ? comment ?*, dans *Visibilité de la restauration, lisibilité de l'œuvre. Visibility of Restoration, Legibility of the Work of Art. 5e colloque de l'Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire, Paris, 13-15 juin 2002* (*Conservation-Restauration des Biens Culturels*), Paris, ARAAFU., 2003, p. 151-160, 7 fig., 4 pl. coul.

M. SERCK-DEWAIDE, E. RABELO, J. SANYOVA (en coll.), *Les techniques utilisées dans l'art baroque religieux des XVIIe et XVIIIe siècles au Portugal, en Espagne et en Belgique*, dans *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. Actas do congresso internacional, Lisboa, 29, 30 e 31 de Outubro de 2002*, Lisbonne, Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004, p. 119-155 (avec I. RIBEIRO, A. BARREIRO, P. ROMÃO, A. LE GAC, M. CAMPOY NARANJO, M.J. GONZÁLEZ LÓPEZ, M. GÓMEZ GONZÁLEZ, A. CARRASSON LÓPEZ DE LETONA, E. RUIZ DE ARCAUTE, R. GARCIA RAMOS, M. BARRIO OLANO, I. BERASAIN SALVARREDI, E. MARTIN IBARRARAN).

M. SERCK-DEWAIDE, J. SANYOVA, *La technique de décoration dite "à l'aventurine" redécouverte sur les œuvres baroques*, dans *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. Actas do congresso internacional, Lisboa, 29, 30 e 31 de Outubro de 2002*, Lisbonne, Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004, p. 221-226, 6 fig.

M. SERCK-DEWAIDE, *Éditorial = Ten geleide*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 30, 2003 (2004), p. 7-8.

M. SERCK-DEWAIDE, *Allocution d'ouverture* [au Symposium d'hommage à Liliane Masschelein-Kleiner, Bruxelles, 23 mai 2003] = *Openingstoespraak* [van het Brusselse symposium ter hulde aan Liliane Masschelein-Kleiner op 23 mei 2003], dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 30, 2003 (2004), p. 11-14, 1 front., 8 ill.

M. SERCK-DEWAIDE, *Quelques techniques utilisées dans l'art baroque religieux des XVIIe et XVIIIe siècles en Belgique, en Espagne et au Portugal*, dans *Regards sur les retables en bois polychrome. Architectures ou théâtres d'image*, sous la dir. de Chr. LANGÉ et H. PALOUZIÉ, Arles, Actes-Sud, 2004, p. 100-115, 5 ill.

M. SERCK-DEWAIDE, *La chapelle Saint-Marcou, état de conservation et principes d'intervention*, dans *L'église Notre-Dame du Sablon* (*Histoire & Restaurations*), Bruxelles, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale. Administration de l'Aménagement du Territoire et du Logement. Direction des Monuments et des Sites, 2004, p. 216-223, 9 fig. = *De Sint-Marcoenkapel, conservatietoestand en interventieprincipes*, in *De Onze-Lieve-Vrouw ten Zavelkerk* (*Geschiedenis & Restauraties*), Brussel, Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Bestuur Ruimtelijke Ordening en Huisvesting. Directie Monumenten en Landschappen, 2004, p. 216-223, 9 fig.

M. SERCK-DEWAIDE, *Préface*, dans *Dynastie & photographie*, Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2005, p. 7-8 = *Voorwoord*, in *Dynastie & fotografie*, Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2005, p. 7-8.

M. SERCK-DEWAIDE, *Conservation et restauration au Palais royal de Bruxelles et au château de Laeken*, dans *Dynastie & photographie*, Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2005, p. 70-79, 17 ill. = *Conservatie en restauratie in het Koninklijk Paleis te Brussel en het Kasteel van Laken*, in *Dynastie & fotografie*, Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2005, p. 70-79, 17 ill.

M. SERCK-DEWAIDE, *Matériaux et techniques*, dans Br. D'HAINAUT-ZVENY (dir.), *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles, XVe-XVIe siècles. Production, formes et usages* (*Lieux de Mémoire*), Bruxelles, CFC-Éditions, 2005, p. 54-61, 11 ill.

M. SERCK-DEWAIDE, *Breve história da evolução dos tratamentos das esculturas*, in *Boletim do CEIB. Centro de Estudos da Imaginária Brasileira*, 9, 31, Julho 2005, p. 1-6, 3 ill.

M. SERCK-DEWAIDE, *Éditorial = Woord vooraf*, dans *Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles. Histoire, conservation et restauration = De glasramen van de Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal te Brussel. Geschiedenis, conservatie en restauratie* (*Scientia Artis*, 2), Bruxelles / Brussel, Institut royal du Patrimoine artistique - Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2005, p. 9.

C. STROO (in sam. / en coll.), *Enkele resultaten bij de publicatie van het Corpus Mayer van den Bergh. Quelques résultats extraits du Corpus Mayer van den Bergh*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 30, 2003 (2004), p. 53-60, 10 fig. (met / avec H. MUND).

C. STROO, *De Vlaamse primitieven*, in C. STROO, H. VLIEGHE, H. VAN GELDER, *Vlaamse Meesters: zes eeuwen schilderkunst*, Leuven, Davidsfonds; Zwolle, Waanders, 2004, p. 12-103, ill.

C. STROO, D. DENEFFE, F. PETERS, D. VANWIJNSBERGHE, *De pre-Eyckiaanse paneelschilderkunst in de Nederlanden. Een prelude op de Vlaamse primitieven?*, in *Vlaanderen. Kunsttijdschrift*, 54, nr. 306, juni 2005, p. 130-135, 7 fig.

C. STROO, D. VANWIJNSBERGHE, D. DENEFFE, F. PETERS, W. FREMOUT, *Onderzoek naar de bronnen van de Vlaamse primitieven: de pre-Eyckiaanse paneelschilderkunst*, in *Science Connection*, 9, december 2005, p. 8-12, 8 ill. = *Aux sources des Primitifs flamands, la peinture pré-eyckienne*, dans *Science Connection*, 9, décembre 2005, p. 8-12, 8 ill.

M. VAN BOS (in coll.), *Methods and Approaches in Stone Conservation: Analysis of an Enquiry*, in *Proceedings of the 10th International Congress on Deterioration and Conservation of Stone, Stockholm, June 27 - July 2, 2004*, ed. D. KWIATKOWSKI and R. LÖFVENDAHL, Stockholm, ICOMOS Sweden, 2004, 2, p. 691-698, figs. (with J. DELGADO RODRIGUES and A.P. FERREIRA PINTO).

M. VAN BOS (in coll.), *Notre Dame des Victoires au Sablon, an Investigation of the Climate in the Church for the Environmental Management*, in *Restoration of Buildings and Monuments = Bauinstandsetzen und Baudenkmalpflege*, 11, 2005, 3, p. 195-174, 12 fig. (with G. GERARDI).
M. VAN BOS zie ook / voir aussi W. WAILLIEZ.

I. VANDEN BERGHE, M.-Chr. MAQUOI, J. WOUTERS, *Dye Analysis of Ottoman Silks*, in *The Ottoman Silk Textiles of the Royal Museums of Art and History in Brussels*, Turnhout, Brepols, 2004, p. 49-60, 4 fig., 8 tab.
I. VANDEN BERGHE, J. WOUTERS, *I coloranti delle stoffe di Cangrande*, in *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe nel medioevo europeo*, a cura di P. MARINI, E. NAPIONE, G.M. VARANINI, Venezia, Marsilio, 2004, p. 104-111, 2 fig., 1 tav.
I. VANDEN BERGHE, J. WOUTERS (in Coll.), *Analysis of Synthetic Dyes in an Embroidery of Émile Bernard (circa 1892)*, in *ICOM Committee for Conservation. Comité de l'ICOM pour la Conservation. ICOM Comité para la Conservación. 14th Triennial Meeting, The Hague, 12-16 September 2005. Preprints*, London, James & James/Earthscan, 2005, II, p. 969-977, 5 fig., 4 tab. (with M.R. VAN BOMMEL, A.M. WALLERT, J. BARNETT, R. BOITELLE).
I. VANDEN BERGHE, J. WOUTERS, *Identification and Condition Evaluation of Deteriorated Protein Fibres at the Sub-Microgram Level by Calibrated Amino Acid Analysis*, in *Scientific Analysis of Ancient and Historic Textiles: Informing Preservation, Display and Interpretation. AHRC Research Centre for Textile Conservation and Textile Studies. First Annual Conference,* [*Winchester*]*, 13-15 July 2004. Postprints*, London, Archetype, 2005, p. 151-158, 2 fig., 6 tab.
I. VANDEN BERGHE, J. WOUTERS, B. DEVIA, *Understanding Historic Dyeing Technology: a Multifaceted Approach*, in *Scientific Analysis of Ancient and Historic Textiles: Informing Preservation, Display and Interpretation. Interpretation. AHRC Research Centre for Textile Conservation and Textile Studies. First Annual Conference,* [*Winchester*]*, 13-15 July 2004. Postprints*, London, Archetype, 2005, p. 187-193, 3 fig., 1 tab.
I. VANDEN BERGHE zie ook / voir aussi J. WOUTERS.

M. VAN STRYDONCK (in sam.), *Nieuwe ontdekkingen in het* Deurganckdok *te Doel (Beveren, Oost-Vlaanderen): Vroeg- en Finaal-Mesolithicum*, in *Notae Praehistoricae*, 23, 2003, p. 55-59, 1 fig., 2 tab. (met M. BATS, Ph. CROMBÉ, Y. PERDAEN, J. SERGANT, J.-P. VAN ROEYEN).
M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (en col.), *Els àtoms, la datació i l'alimentació*, en *El dolmen de s'Aigua Dolça (Colònia de Sant Pere, Mallorca)*, ed. V.M. GUERRERO, M. CALVO, J. COLL (*Monografies de Patrimoni Històric. Col·lecció La Deixa*, 5), Palma de Mallorca, Consell de Mallorca. Patrimoni Històric, 2003, p. 60-74, 8 fig., 5 tab., 1 graf. (con A. ERVYNCK).
M. VAN STRYDONCK (in Coll.), *Radiocarbon Dating of a Particular Type of Coptic Woollen Tunics*, in *Coptic Studies on the Threshold of a New Millennium, Proceedings of the Seventh International Congress of Coptic Studies, Leiden, 27 August - 2 September 2000*, edit. by M. IMMERZEEL and J. VAN DER VLIET, Leuven-Paris-Dudley, MA, 2004, II, p. 1425-1442, 15 fig. (with A. DE MOOR, Chr. VERHECKEN-LAMMENS).
M. VAN STRYDONCK (in Coll.), *How Reliable are Radiocarbon Laboratories? A Report on the Fourth International Radiocarbon Inter-comparison (FIRI) (1998-2001)*, in *Antiquity*, 77, no. 295, March 2003, p. 146-154, 6 tab. (with E. BOARETTO, C. BRYANT, I. CARMI, G. COOK, S. GULLIKSEN, D.D. HARKNESS, J. HEINEMEIER, J. MCCLURE, E. MCGEE, P. NAYSMITH, G. POSSNERT, E.M. SCOTT, H. VAN DER PLICHT).
M. VAN STRYDONCK, *Radiocarbon and Archaeological Evidence for a Possible Climate-induced Cultural Change on the Balearic Islands around 2700 BP*, in *Radiocarbon and Archaeology. Fourth International Symposium, St Catherine's College, Oxford, 9-14 April 2002*, Conference Proceedings edited by T. HIGHAM, Chr. BRONK RAMSEY and C. OWEN (*Oxford University School of Archaeology Monograph*, 62), Oxford, Oxford University School of Archaeology, 2004, p. 247-262, 12 fig., 2 tab.
M. VAN STRYDONCK (in Coll.), *Radiocarbon Dates of Two Urnfields at Velzeke (Zottegem, East Flanders, Belgium)*, in *Radiocarbon and Archaeology. Fourth International Symposium, St Catherine's College, Oxford, 9-14 April 2002*, Conference Proceedings edited by T. HIGHAM, Chr. BRONK RAMSEY and C. OWEN (*Oxford University School of Archaeology Monograph*, 62), Oxford, Oxford University School of Archaeology, 2004, p. 327-339, 7 fig., 2 tab.
M. VAN STRYDONCK (in sam.), *Van huizen, putten en Merovingers. Archeologisch onderzoek te Wijnegem*-Steenakker *in 2003 (interimverslag)*, in *AVRA Bulletin*, 4, 2003, p. 53-60, 8 fig. (met G. CUYT).
M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN, M. LANDRIE, *De reliekbuste uit de Sint-Jan de Doperkerk te Schulen en de Meester van de "Heiligen met de pruilmond" (ca. 1520-1530). Dateringsonderzoek uitgevoerd op materialen uit de reliekbuste = Le buste reliquaire de l'église Saint-Jean Baptiste à Schulen et le Maître des « saints à la moue boudeuse » (ca 1520-1530). Datation par le radiocarbone de matériaux provenant du buste reliquaire*, in / dans *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium = Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 30, 2003 (2004), p. 215-220, 2 ill.
M. VAN STRYDONCK, M. LANDRIE, *De complexe geschiedenis van de geklede* Onze-Lieve-Vrouw van Antwerpen. *De radiokoolstofdateringen = L'histoire complexe de la* Vierge *habillée dite* Notre-Dame d'Anvers. *La datation par le radiocarbone*, in / dans *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium = Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 30, 2003 (2004), p. 241-244, 2 ill., 2 tab.

M. VAN STRYDONCK (in Coll.), *^{14}C Dating Compared to Art Historical Dating of Roman and Coptic Textiles from Egypt*, in *Proceedings of the 18th International Radiocarbon Conference, Wellington, New Zealand, September 1-5, 2003*, I, ed. N.B. ATHFIELD, R.J. SPARKS = *Radiocarbon*, 46, 2004, 1, p. 231-244, 12 fig., 6 tab. (with A. DE MOOR, D. BÉNAZETH).
M. VAN STRYDONCK (in Coll.), *Radiocarbon Dating of Two Sassanian Coats and Three Post-Sassanian Tapestries*, in *Riding Costume in Egypt. Origin and Appearance*, ed. by C. FLUCK and G. VOGELSANG-EASTWOOD (*Studies in Textile and Costume History*, 3), Leiden-Boston, Brill, 2004, p. 181-187, 7 ill. (with A. DE MOOR, Chr. VERHECKEN-LAMMENS).
M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam.), *^{14}C-dateringen op gecremeerd menselijk bot uit de urnengrafvelden te Velzeke (O.-Vl.)*, in *Lunula. Archaeologia Protohistorica*, 12 (Aalst, 28.02.2004), p. 51-58, 4 fig., 2 tab. (met G. DE MULDER).
M. VAN STRYDONCK, *Dateren met radioactive koolstof*, in *Verloren voorwerpen. Archeologisch onderzoek op het HSL-traject in de provincie Antwerpen*, Antwerpen, Provincie Antwerpen. Dienst Cultureel Erfgoed, 2004, p. 379-382, 2 fig.
M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in Coll.), *Possibilities and Limitations of the Use of Stable Isotopes ($\delta^{13}C$ and $\delta^{15}N$) from Human Bone Collagen and Carbonate as an Aid in Migration Studies*, in *Impact of the Environment on Human Migration in Eurasia*, ed. E.M. SCOTT *et al*., [Dordrecht], Kluwer Academic Publishers, 2004, p. 125-135, 2 fig., 2 tab. (with A. ERVYNCK).
M. VAN STRYDONCK, *Analyse au carbone 14*, dans M.-H. RUTSCHOWSCAYA, *Le châle de Sabine* (*Études d'Égyptologie*, 4), Paris, Fayard et Soleb, 2004, p. 115-117, 1 ill.
M. VAN STRYDONCK (in Coll.), *The ^{14}C Database (I) on the Circum-Bohai Sea-Coast*, in *Quaternary Sciences*, 24, 6, November 2004, p. 601-613, 2 tab. (en chinois, résumé p. 613) (with WANG HONG, LI FENGLIN, FAN, CHANGFU, M. FRECHEN, PEI YANDONG, WANG YUNGSHEN).
M. VAN STRYDONCK (in Coll.), *The Neolithic Transition and European Population History*, in *Antiquity*, 78, nr. 301, September 2004, p. 708-710 (with Ph. CROMBÉ).
M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN, *Les anàlisis isotòpiques i la datació dels ossos*, dins *Sant Tomàs (Es Migjorn Gran). L'hypogeu amb façana megalítica*, ed. Ll. Plantalamor Massanet, J. Marquès Moll, Fr. García Olives, A. Puertas Puyol (*Treballs del Museu de Menorca*, 28), Menorca, Museu de Menorca, 2004, p. 61-64, 3 fig., 1 tab.
M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in Coll.), *Humans and* Myotragus*: The Issue of Sample Integrity in Radiocarbon Dating*, in J.A. ALCOVER & P. BOVER (ed.), *Proceedings of the International Symposium "Insular Vertebrate Evolution. The Paleontological Approach", September 16-19, 2003 Mallorca* (*Monografies de la Societat d'Història Natural de les Balears*, 12), Palma de Mallorca, Societat d'Història Natural de les Balears, 2005, p. 369-376, 3 fig., 7 tab. (with A. ERVYNCK).
M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN, M. HOEFKENS (in Coll.), *^{14}C-dating of Cremated Bones, Why Does It Work?*, in *Lunula. Archaeologia Protohistorica*, 13 (Brussel-Bruxelles, 26.02.2005), p. 3-10, 9 fig., 6 tab. (with G. DE MULDER).
M. VAN STRYDONCK (in sam.), *De protohistorische periode uit de opgravingen te Aalter, industrieterrein Langevoorde. Profane en rituelen aspecten uit de Late IJzertijd*, in *Lunula. Archaeologia Protohistorica*, 13 (Brussel-Bruxelles, 26.02.2005), p. 125-134, 4 fig. (met W. DE CLERCQ, A. ERVYNCK, A. LENTACKER, St. MORTIER, H. TENCY).
M. VAN STRYDONCK (in Coll.), *Radiocarbon Dating*, in Ph. CROMBÉ (ed.), *The Last Hunter-Gatherer-Fishermen in Sandy Flanders (NW Belgium). The Verrebroek and Doel Excavation Projects*, 1. *Palaeo-Environment, Chronology and Features* (*Archaeological Reports Ghent University*, 3), Gent, Academia Press, 2005, p. 127-137, 9 fig., 11 tab. (with C. VERBRUGGEN and N. VAN DER PUTTEN).
M. VAN STRYDONCK (in Coll.), *Radiocarbon Dating*, in Ph. CROMBÉ (ed.), *The Last Hunter-Gatherer-Fishermen in Sandy Flanders (NW Belgium). The Verrebroek and Doel Excavation Projects*, 1. *Palaeo-Environment, Chronology and Features* (*Archaeological Reports Ghent University*, 3), Gent, Academia Press, 2005, p. 180-212, 21 fig., 18 tab. (with Ph. CROMBÉ).
M. VAN STRYDONCK (in sam.), *Activiteiten in een landschap uit de 4de-3de eeuw v. Chr. te Denderbelle, plaats Fonteintje (gem. Lebbeke)*, in *Een lijn door het landschap. Archeologie en het VTN-project 1997-1998*, 2 vol., ed. I. IN 'T VEN en W. DE CLERCQ (*Archeologie in Vlaanderen. Monografie*, 5), Brussel, Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed, 2005, I, p. 104-105 en II, p. 231-257, 19 fig., 2 tab. (met W. DE CLERCQ en H. VAN RECHEM).

D. VANWIJNSBERGHE, *L'institut royal du Patrimoine artistique. Une mission de recherche interdisciplinaire au service des œuvres d'art*, dans *Belgique - Belgique. Les dix Établissements de la Politique scientifique fédérale*, Bruxelles, Nard'One, 2005, p. 50-65, 16 ill. = *Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium. Interdisciplinair onderzoek, ten dienste van… kunstwerken*, in *België - België. De tien Instellingen van het Federaal Wetenschapsbeleid*, Brussel, Nard'One, 2005, p. 50-65, 16 ill.
D. VANWIJNSBERGHE, *Koekelberg dans la lettre pastorale du cardinal Mercier, 1914 = Koekelberg in de pastorale brief van Kardinaal Mercier van 1914 = Koekelberg in einem brief von Kardinal Mercier 1914 = Koekelberg in a Letter from Cardinal Mercier in 1914,* dans *Le Sacré-Cœur. Het Heilig Hart. Das Heiligste Herz Jesu. The Sacred Heart. Koekelberg 1905-2005,* éd. M. GAILLARD, H. DEMOEN et L. DUJARDIN, Durbuy, Coccinelle, 2005, p. 27-28, 3 ill.

D. VANWIJNSBERGHE, *Prayer Book in Dutch, Latin and French, Flanders (Oudenaarde?), ca. 1430. NYPL Spencer 151*, in J.J.G. ALEXANDER, J.M. MARROW, L. FREEMAN SANDLER (eds), *The Splendor of the Word. Medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts at the New York Public Library, New York, New York Public Library, October 21, 2005 - February 12, 2006*, London and Turnhout, The New York Public Library / Harvey Miller, 2005, p. 286-291, 1 ill.
D. VANWIJNSBERGHE voir aussi / zie ook C. STROO.

V. VEREECKEN, *De reliekbuste uit de Sint-Jan de Doperkerk te Schulen en de Meester van de "Heiligen met de pruilmond" (ca. 1520-1530). Textiel van de reliekbuste = Le buste reliquaire de l'église Saint-Jean Baptiste à Schulen et le Maître des « saints à la moue boudeuse » (ca 1520-1530). Les textiles du buste reliquaire*, in / dans *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium = Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 30, 2003 (2004), p. 220-222, 2 ill.
V. VEREECKEN, *Twee wandtapijten uit de reeks* Triomfen van Petrarca*,* Triomf van de Roem op de Dood *en* Triomf van de Tijd op de Roem*, Brussel, l6de eeuw. Barcelona, Palau de la Generalitat de Catalunya = Deux tapisseries de la série des* Triomphes de Pétrarque, Le triomphe de la Renommée sur la Mort *et* Le triomphe du Temps sur la Renommée*, Bruxelles, XVI^e siècle. Barcelona, Palau de la Generalitat de Catalunya*, in / dans *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium = Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 30, 2003 (2004), p. 313-317, 5 fig.
V. VEREECKEN, *Conservation Treatment*, in *The Ottoman Silk Textiles of the Royal Museums of Art and History in Brussels*, Turnhout, Brepols, 2004, p. 61-66, 4 fig.
V. VEREECKEN, *Le traitement de conservation du drapeau d'honneur de 1830 par l'Institut royal du Patrimoine artistique*, dans *Bulletin du Cercle royal Art et Histoire de Gembloux*, 45, 2005, p. 27-29, 3 ill.

W. WAILLIEZ, *Le saint Sébastien de Guillaume Evrard*, dans *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. Actas do congresso internacional, Lisboa, 29, 30 e 31 de Outubro de 2002*, Lisbonne, Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004, p. 157-166, 5 ill., 1 tab.
W. WAILLIEZ, *Un* Saint Gilles *mosan du pays de Salm = Een Maaslandse* Sint-Gillis *uit het Salmland*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 30, 2003 (2004), p. 143-148, 3 fig.
W. WAILLIEZ, *Le Service d'étude des décors de monuments historiques de l'IRPA = De dienst voor onderzoek van afwerking van historische gebouwen in het KIK*, dans / in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique = Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 30, 2003 (2004), p. 261-264, 4 ill.
W. WAILLIEZ, M. VAN BOS, C. GLAUDE, *Les papiers peints japonais en Europe occidentale autour de 1900*, dans *ICOM Committee for Conservation. Comité de l'ICOM pour la Conservation. ICOM Comité para la Conservación. 14th Triennial Meeting, The Hague, 12-16 September 2005. Preprints*, London, James & James/Earthscan, 2005, II, p. 869-874, 8 fig.
W. WAILLIEZ, M. VAN BOS, C. GLAUDE, *La polychromie extérieure de la Tour japonaise (1901-1905) de Laeken*, dans *ICOM Committee for Conservation. Comité de l'ICOM pour la Conservation. ICOM Comité para la Conservación. 14th Triennial Meeting, The Hague, 12-16 September 2005. Preprints*, London, James & James/Earthscan, 2005, II, p. 876 (*Poster Submission*).

B. WOLTERS VAN DER WEY, *Pepyn (Pepijn), Maarten, kunstschilder,* in *Nationaal Biografisch Woordenboek*, 17, Brussel, Koninklijke Academiën van België, 2005, kol. 501-506.

H. WOUTERS, *Analytisch onderzoek van 13de-eeuwse glas-in-loodpanelen van de oculi uit het triforium van het koor = Étude analytique des vitreries des oculi du triforium du chœur (XIII^e siècle)*, in *De glasramen van de Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal te Brussel. Geschiedenis, conservatie en restauratie = Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles. Histoire, conservation et restauration* (*Scientia Artis*, 2), Brussel / Bruxelles, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium - Institut royal du Patrimoine artistique, 2005, p. 159-174, ill.
H. WOUTERS zie ook / voir aussi Ch. FONTAINE-HODIAMONT.

J. WOUTERS, *Anmerkungen zur Biologie, Geschichte, Geographie und Analyse roter Insektenfarbstoffend Pigmente = Notes on the Biology, History, Geography and Analyses of Insect Red Dyes and Pigments*, in *Historische Polychromie. Skulpturenfassung in Deutschland und Japan = Historical Polychromy. Polychrome Sculpture in Germany and Japan*, Hrsg. / Ed. M. KÜLENTHAL, S. MIURA, München, Hirmer Verlag, 2004, p. 380-392, 1 fig., 2 tab., 1 pl.
J. WOUTERS, *Information for ICOM-CC Graphic Documents Group Members*, in *Proceedings of the ICOM-CC Graphic Documents Meeting, March 11-12, 2004, Ljubljana, Slovenia*, Ljubljana, National and University Library, 2004, p. 7-9.
J. WOUTERS, *Naturwissenschaftliche Zustandsuntersuchungen an Leder und Ledertapeten als Voraussetzung für die Entwicklung eines Konservierungs- und Restaurierungskonzeptes*, in *Ledertapeten. Bestände, Erhaltung und Restaurierung. Tagungsband. Moritzburg, Schloss Moritzburg 20.-21. November 2003*, Dresden, Michel Sandstein Verlag; Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen, 2004, p. 55-60, 2 tab.

J. WOUTERS, I. VANDEN BERGHE (in Coll.), *Dye Analyses of Selected Textiles from Maximianon, Krokodilô and Didymoi (Egypt)*, in *Purpureae uestes. Actas del I Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en época romana (Ibiza, 8 al 10 de noviembre, 2002)*, València, Consell Insular d'Eivissa i Formentera ; Universitat de València, 2004, p. 145-154, 1 fig., 6 phot. (with D. CARDON, Gh. RICHARD, R. BRENIAUX).

J. WOUTERS, I. VANDEN BERGHE (en coll.), *Aperçus sur l'art de la teinture en Égypte romaine : analyses de colorants des textiles des* praesidia *du Désert oriental*, dans *Tissus et vêtements dans l'Antiquité tardive. Actes du colloque de l'Association pour l'Antiquité tardive, Lyon, Musée Historique des Tissus, 18-19 janvier 2003 = Antiquité tardive*, 12, 2004, p. 101-111, tab. (avec D. CARDON, G. RICHARD, R. BRENIAUX).

J. WOUTERS, *Possible Future Developments in the Analysis of Organic Dyes*, in *Dyes in History and Archaeology*, 20, *Including Papers Presented at the 20th Meeting, Held at the Instituut Collectie Nederland, Amsterdam, The Netherlands, 1-2 November 2001*, ed. J. KIRBY *et al*., London, Archetype, 2005, p. 23-29, 3 tab.

J. WOUTERS (in Coll.), *The Compatibility of Transmission Electron Microscopy and Micro-Raman Spectroscopy: Application to Parchment Illustrations*, in *Dyes in History and Archaeology*, 20, *Including Papers Presented at the 20th Meeting, Held at the Instituut Collectie Nederland, Amsterdam, The Netherlands, 1-2 November 2001*, ed. J. KIRBY *et al*., London, Archetype, 2005, p. 182-186, 5 fig. (with P. FREDRICKX, P. VANDENABEELE, L. MOENS, D. SCHRYVERS).

J. WOUTERS (in Coll.), *Qumran and the Dead Sea Scrolls: A Jigsaw Puzzle*, in *Benefits of Non-Destructive Analytical Techniques for Conservation. Papers from a COST Action G8 Workshop held in Kalkara, Malta, on 8 January 2004*, ed. A. ADRIAENS, Chr. DEGRIGNY and J. CASSAR, Luxembourg, Office for Official Publications of the European Communities, 2005, p. 111-122, 12 fig. (with J. GUNNEWEG, M. BALLA).

J. WOUTERS (in Coll.), *Bookbinding Leather in the Paper Deacidification Process. Part I. Analytical Investigation of the Leather*, in *ICOM Committee for Conservation. Comité de l'ICOM pour la Conservation. ICOM Comité para la Conservación. 14th Triennial Meeting, The Hague, 12-16 September 2005. Preprints*, London, James & James/Earthscan, 2005, I, p. 255-262, 1 fig., 3 tab. (with R. LARSEN, Fr. JUCHAULD, A. BLÜHER)

J. WOUTERS, I. VANDEN BERGHE (in Coll.), *Analytical Characterization of the Main Component Found in Logwood-dyed Textile Samples after Extraction with Hydrochloric Acid*, in *ICOM Committee for Conservation. Comité de l'ICOM pour la Conservation. ICOM Comité para la Conservación. 14th Triennial Meeting, The Hague, 12-16 September 2005. Preprints*, London, James & James/Earthscan, 2005, II, p. 783-788, 7 fig., 1 tab. (with A.N. HULME, H. MCNAB, D.A. PEGGIE, A. QUYE).

J. WOUTERS zie ook / voir aussi I. VANDEN BERGHE.