

L'AGNEAU MYSTIQUE, 1950-2012 : REGARDS CRITIQUES ET PERSPECTIVES FUTURES

Hélène Dubois, Françoise Rosier, Livia Depuydt, Bart Devolder, Nathalie Laquière, Jana Sanyova
assistant conservateur-restaurateur, atelier peinture
Institut royal du patrimoine artistique
1, parc du Cinquenaire, B-1000 Bruxelles, Belgique
franrosier@yahoo.fr - helene.dubois@kikirpa.be



Résumé

Le polyptyque de l'Adoration de l'Agneau mystique, peint par les frères Van Eyck en 1432, fut étudié et restauré en 1950-1951 à l'Institut royal du patrimoine artistique à Bruxelles, suivant une méthodologie qui marqua un jalon dans l'histoire de la conservation-restauration et qui se couronna par l'une des premières publications interdisciplinaires : L'Agneau mystique (1953). En 2010, l'état du retable est contrôlé et la pré-étude réalisée alors montre qu'une intervention plus approfondie permettrait un fixage plus efficace de la couche picturale et améliorerait la perception visuelle du polyptyque. Un projet de restauration est donc élaboré et commencé en 2012, avec l'accord des différents acteurs du projet. Il est mené par l'atelier de restauration des peintures de l'IRPA sur la base de l'expérience, des recherches et de la documentation assemblée depuis les années 1950.

L'intervention de restauration a lieu dans le cadre d'une même institution, qui est fidèle, depuis sa création, à une certaine approche de la conservation. Quelles sont dès lors les constantes communes aux interventions de 1950-1951 et de 2012-2017 et quelles sont les évolutions reflétant les avancées de la discipline en général, que l'on peut mettre en évidence à travers ce nouveau projet ? L'une des premières évolutions concerne peut-être l'accessibilité à la restauration elle-même, puisque celle-ci peut être suivie au jour le jour par le grand public, dans le cadre du musée des Beaux-Arts de Gand.

L'évolution de la photographie, de l'imagerie scientifique, des méthodes d'analyses en laboratoire et des méthodes de traitement a-t-elle influencé la manière d'approcher l'oeuvre ? Quels sont les domaines d'étude qui ont monopolisé l'attention des restaurateurs et des chercheurs associés à la restauration dans les années 1950 et quelles sont nos préoccupations actuelles en matière d'investigation ? Le traitement en cours offre une occasion idéale de faire le point sur l'évolution de la restauration moderne, dans une réflexion qui se veut constructive pour l'avenir.

Depuis septembre 2012, l'Institut royal du patrimoine artistique (IRPA) a pris en charge la conservation-restauration du polyptyque de l'Adoration de l'Agneau mystique, des frères Hubert et Jan van Eyck, achevé en 1432 et conservé à la cathédrale Saint-Bavon à Gand (Dhanens, 1980, Chatelet 2011) (fig.1).

Cette oeuvre monumentale exceptionnelle comprenait à l'origine 12 panneaux répartis en deux registres¹. L'intérieur du retable figure l'Adoration de l'Agneau surmontée par une Déesis monumentale, encadrée de volets peints double face. À l'origine, la position fermée du retable était le plus souvent visible, protégeant ainsi les scènes les plus importantes, qui étaient révélées occasionnellement.

Les revers présentent au registre inférieur les donateurs Joos Vijd et Elisabeth Borluut, ainsi que des sculptures de saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste. Le registre supérieur figure la scène de l'Annonciation, se déroulant sur la surface des quatre panneaux et, au-dessus, des prophètes et sibylles.

Le texte qui suit présentera les premiers résultats de la restauration et de la recherche menées actuellement par l'IRPA. Ces données seront mises en perspective avec celles liées à l'intervention de conservation-restauration du polyptyque réalisée en 1950-1951 au sein du Laboratoire central des musées de Belgique. Saluée pour sa rigueur scientifique et méthodologique, cette campagne était dirigée par le chimiste Paul



Figure 1.
Vue d'ensemble du retable ouvert.

Coremans (1908-1965), directeur du laboratoire et fondateur de l'IRPA.

Deux interventions d'envergure différentes

En 1951, l'intervention sur l'ensemble, initialement prévue dans un délai de cinq mois, comprenait essentiellement un travail de conservation, à savoir : le fixage des couches picturales, la stabilisation des supports bois et l'allègement modéré des vernis dégradés et irréguliers, dont on pensait qu'ils présentaient des risques de tension sur la matière originale. Cette intervention fut prolongée jusqu'à onze mois suite à la découverte de surpeints importants qui devaient être étudiés et qui furent partiellement dédagés.

Le restaurateur, Albert Philippot (1899-1974), a alors travaillé sur l'ensemble des peintures du retable. Cependant, l'étude et l'enlèvement des surpeints se sont principalement concentrés sur la partie centrale, en particulier sur l'*Adoration de l'Agneau* et la *Déesis*. Les revers ont été moins étudiés et leurs vernis allégés plus superficiellement. L'intervention de 1951 n'a donc pas porté

de manière égale sur l'intérieur et l'extérieur du retable, ni de manière équivalente sur chacun des panneaux. Le restaurateur a cependant pu maintenir la cohérence tonale et lumineuse de l'ensemble, un paramètre essentiel du nettoyage.

Le projet de conservation actuellement en cours est structuré en trois phases, la première étant consacrée au traitement des revers des volets du polyptyque (fig. 2).

Les œuvres sont traitées en public, dans un atelier aménagé spécialement dans le musée des Beaux-Arts de Gand. Les peintures en traitement sont remplacées dans la chapelle de Villa (cathédrale Saint-Bavon), où le retable est conservé depuis 1986, par des photographies noir et blanc, afin de faciliter la lecture de l'ensemble lors des visites guidées *in situ*. Cette organisation permet de maintenir l'accès à cette œuvre qui constitue un pôle d'attraction essentiel pour l'activité touristique de la ville.

Après traitement, les revers seront replacés dans la cathédrale. Le registre supérieur de l'intérieur sera alors traité, suivi du registre inférieur. Aujourd'hui, l'équipe² est composée de



Figure 2.

Vue d'ensemble du retable fermé avant traitement.

huit conservateurs-restaurateurs pour le traitement de la couche picturale, chacun ayant en charge une face des volets qui constituent le revers du polyptyque, de spécialistes du support-bois et de la polychromie. La communication au sein de l'équipe est naturellement essentielle pour respecter la cohérence visuelle de l'ensemble et résoudre des problèmes de conservation qui peuvent différer considérablement d'un panneau à l'autre. La durée du traitement de conservation-restauration pour l'ensemble du retable, initialement estimée à cinq ans, est à présent allongée de deux ans en raison, à nouveau, de la découverte de surpeints très anciens insoupçonnés, qui sont en cours d'étude et de dégagement.

Commissions

Le traitement de 1951 était suivi par une commission nationale et une commission internationale réunies par Paul Coremans suite à la fameuse *Cleaning Controversy* de 1948 et à son expérience d'expert lors de l'évaluation du nettoyage des peintures à la *National Gallery*.

La commission internationale comprenait une majorité de conservateurs de musées, un chimiste et un historien de l'art mais aucun restaurateur³. Ceci ne doit pas étonner : nous sommes à l'époque de la naissance de la Commission pour l'entretien des peintures de l'ICOM, créée en 1948⁴, composée exclusivement de conservateurs de musée et pour lesquels les restaurateurs étaient uniquement des consultants.

La commission internationale interdisciplinaire qui suit le traitement actuel comprend des historiens d'art spécialistes de Van Eyck et des primitifs flamands, des chimistes et des conservateurs-restaurateurs expérimentés dans l'étude de ces œuvres⁵. Cette composition reflète l'implication toujours plus intense des conservateurs-restaurateurs dans la recherche interdisciplinaire et dans le processus décisionnel.

Dans les deux campagnes, c'est la commission internationale qui a encouragé l'allongement du délai initialement imparti pour traiter du problème des anciens surpeints.

Visibilité en cours de restauration : un effort de transparence

Le contexte de travail des deux interventions est également très différent. En 1950-51, le polyptyque a été traité au Laboratoire central des musées de Belgique, situé dans les sous-sols du musée d'Art et d'Histoire de Bruxelles (fig. 3).

Le public était informé sporadiquement par la presse, par les quelques conférences de Paul Coremans, ainsi que par des articles spécialisés. C'est deux ans après le traitement, en 1953, que les résultats de l'intervention, mais également de toute la recherche interdisciplinaire réalisée, ont fait l'objet d'une publication essentielle : *L'Agneau mystique au Laboratoire* qui reste une référence méthodologique pour l'époque (Coremans, 1953).

Aujourd'hui, le public et les professionnels sont plus directement informés de la restauration et de la recherche ; la restauration se déroulant en vitrine dans les salles du musée des beaux-arts de Gand, avec un accès à l'imagerie scientifique et aux rapports de la pré-étude par le site *Closer to Van Eyck*⁶. Après la première phase du traitement, les rapports des conservateurs-restaurateurs ainsi que la documentation réalisée seront également mis à la disposition du public sur ce site. La transparence dans la communication est essentielle à ce projet, à la fois pour informer



Figure 3.
Photo d'archives IRPA.

les partenaires responsables et le public sur les différents paramètres de notre intervention, et ainsi promouvoir la perception de notre discipline, comme un travail méthodique, critique et méticuleux, à l'encontre des secrets d'atelier, apanage des générations précédentes.

Le recours à la technologie informatique et à la communication visuelle, par des documents photographiques d'une très haute résolution, permet une approche virtuelle de l'objet qui complète les angles sous lesquels une œuvre peut être perçue. En 1951, le public ne connaissait le polyptyque que par la vision directe de l'objet ou par la diffusion de reproductions photographiques de qualité variable, généralement en noir et blanc, ou par des reproductions graphiques⁷. Aujourd'hui, la vision des peintures agrandies sur les écrans de nos ordinateurs permet la redécouverte de l'art extraordinaire des frères Van Eyck mais induit une proximité virtuelle qui a parfois tendance à privilégier la matière au détriment de l'image et de la vision globale de l'œuvre.

Afin de transgresser l'effet ambigu de la vitrine, qui connecte mais aussi sépare les restaurateurs du public, des séances d'information sont régulièrement organisées par le coordinateur du site, séances au cours desquelles lui ou l'un des membres de l'équipe détaille les progrès réalisés et répond aux questions. Des séances de sensibilisation sont également prévues pour les guides du musée, de la cathédrale et de la ville.

Nous espérons, par cette ouverture, prévenir les controverses souvent générées par le manque d'information sur l'état réel des peintures et par des réactions affectives liées au statut particulier d'œuvres phares dans le développement de l'histoire de la peinture.

La diffusion des résultats au niveau professionnel est réalisée graduellement par l'intermédiaire de conférences, de communications lors de congrès ou par des articles ponctuels par les conservateurs-restaurateurs, en collaboration avec les chercheurs de diverses disciplines impliqués dans le projet.

Étude et histoire matérielle⁸

Le projet actuel est basé sur un acquis précieux, le traitement de conservation réalisé en 1950-51, les archives concernant ce dernier, rapports et photographies, échantillons et coupes ainsi que, bien sur, la synthèse de ces travaux, *l'Agneau mystique au Laboratoire*. Cette publication pionnière a rassemblé les contributions des conservateur-restaurateurs, principalement Albert Philippot, des chimistes et historiens d'art. Elle a fondé les principes d'une collaboration entre spécialistes dans le but de soutenir la conservation et l'approche critique du chef d'oeuvre.

Dans l'étude de 1953, une place importante est accordée à l'inventaire de l'histoire matérielle. Cette étude remarquable, réalisée par Anton de Schrijver et Roger Marijnissen, a réuni une multitude de sources d'archives et de sources littéraires décrivant l'état de conservation, les dégâts naturels ou occasionnés par les restaurations successives, le démantèlement et les déplacements liés aux différentes présentations des peintures qui composent le retable. Pas moins de 14 mentions de traitements possibles sont documentées par témoignages, pièces comptables ou rapports (De Schryver, 1953).

L'intervention en 1550 de peintres très connus à l'époque, Lancelot Blondeel de Bruges (1498-1561) et Jan Van Scorel d'Utrecht (1495-1562), a marqué les esprits. Rapportée succinctement par l'historien gantois Marcus Van Vaernewijck en 1568⁹, elle restera considérée dans les annales du polyptyque comme une restauration qui a introduit des modifications majeures sur la composition originale.

En 1951, la correspondance entre les faits relatés et la réalité matérielle de l'oeuvre n'a pu être opérée que partiellement pour les avers, et à peine pour les revers, encore couverts à cette époque par d'épaisses couches de vernis altérées. À nouveau, le manque de temps et l'attention plus grande consacrée à la restauration de l'intérieur du retable ont joué ici un rôle important.

À l'époque, les chercheurs et la commission internationale ont proposé de lier les surpeints anciens décelés sur les avers, dans *l'Adoration de l'Agneau*, les grandes figures trônant et les anges, à l'intervention de Jan Van Scorel et Lancelot Blondeel, tandis que des surpeints plus récents étaient attribués à Lorent et Donselaer, deux peintres belges actifs au dix-neuvième

siècle (Coremans, 1953). À ce jour, nous n'avons pas encore pu vérifier ces hypothèses car les avers n'ont pas pu être examinés de manière approfondie. Nous sommes par contre plus en mesure de préciser l'état des revers et de tenter de le lier aux données historiques découvertes dans les archives.

La présence de larges surpeints sur les revers a été pressentie par les conservateurs-restaurateurs lors de l'allègement des vernis, la qualité d'exécution de certains éléments des peintures ne correspondant pas à ce que l'on attendait des frères Van Eyck et au vu d'incohérences formelles au sein des compositions. L'étendue précise de ces surpeints demeurerait pourtant difficile à déterminer, même en disposant de l'imagerie scientifique habituelle (IRR, RX) qui avait par ailleurs révélé des dégâts et des restaurations locales. En effet, le réseau de craquelures de ces anciennes restaurations suit presque entièrement celui de l'original, ce qui complique significativement l'interprétation visuelle. Un allègement plus approfondi des vernis et l'élimination des retouches remontant au dix-neuvième siècle ont permis de clarifier notre compréhension de la situation.

C'est après la reconnaissance de la problématique complexe des surpeints que de nouveaux prélèvements et analyses ont été réalisés en fonction des questions des conservateurs-restaurateurs. En effet, dans un souci de limiter les prélèvements, la priorité avait été initialement donnée à l'étude des échantillons existants, remontant au traitement de 1951. Seuls quelques échantillons avaient été prélevés dans les peintures des revers et dans un premier temps les surpeints n'y ont pas été reconnus. Ces prélèvements font l'objet d'une nouvelle étude au sein d'un projet de recherche des laboratoires de l'IRPA¹⁰.

L'application de la MA-XRF¹¹ par le groupe de recherche du professeur Koen Janssens de l'Université d'Anvers a permis de visualiser l'étendue de certains de ces anciens surpeints et mastics sous-jacents et, dans une certaine mesure, d'évaluer l'état de la couche picturale originale. La réévaluation des radiographies et réflectographies infrarouge, à la lumière de ces nouvelles données, l'utilisation de microscopes à très haut grossissement¹² et de la photographie de haute résolution ont permis la constitution d'une documentation fouillée nécessaire au travail des conservateurs-restaurateurs et

à la prise de décision pour la continuation du nettoyage et du dégagement de la couche picturale originale.

Il s'avère qu'à peu-près 70 % des revers des volets a été surpeint (fig. 4). Ces surpeints très couvrants semblent avoir été appliqués au cours d'une intervention récurrente sur toutes les compositions, masquant encore des interventions antérieures plus localisées.

Abîmés et lacunaires dans les architectures, ils ont été identifiés rapidement. La déduction a été plus longue pour les drapés et les carnations qui étaient entrés sous leur forme actuelle dans l'imaginaire collectif. Il semblait donc plus présomptueux de mettre leur authenticité en doute sans preuve matérielle convaincante.

Les drapés actuels des donateurs sont des surpeints complets. Leur étude et analyse ne sont pas encore conclues. L'identification de laque de Kermès dans le surpeint de la robe de la donatrice¹³, un colorant onéreux qui perdit la faveur suite à l'introduction de la cochenille américaine au cours du seizième siècle, va dans le sens de la datation précoce du surpeint (Kirby, 1996). Le (ou les) peintres-restaurateurs ont suivi les formes et reproduit généralement des tons similaires, même si l'exécution des surpeints, plus opaques et moins vifs, correspond à une esthétique plus moderne. Le but de l'intervention était manifestement de redonner un certain éclat à l'œuvre usée et endommagée localement, et couverte de vernis altérés. Leur attribution est complexe car les œuvres des peintres-restaurateurs mentionnés dans les archives ne se prêtent pas nécessairement à la comparaison. S'agit-il de Van Scorel et Blondeel, même si les sources ne parlent que d'un nettoyage¹⁴ ? Ou peut-être même de Michiel Coxcie qui copia le retable pour le roi Philippe II en 1557-58 (Dhanens, 1975) ? Jan-Baptist De Bruyn (Dhanens, 1976) et David Noveliers (Van Sprang, 2014), peintre bruxellois et restaurateur professionnel (De Schryver, Marijnissen, 1953) sont également des candidats potentiels. Les interventions de De Bruyn sont clairement mentionnées dans les archives de l'église et les restaurations effectuées par Noveliers sur d'autres primitifs flamands¹⁵ sont fort similaires à ce que nous avons pu observer sur les revers. De plus, au début du dix-septième siècle, l'église investit dans la restauration de la chapelle du retable, suite aux troubles religieux de la seconde moitié du seizième siècle. Quoi qu'il en soit, cette



© IRPA

Figure 4.
Vue d'ensemble de Vijd après dévernissage
et avant dégagement des surpeints.
Le drapé est terne et manque de plasticité.

intervention majeure se distingue clairement de celles identifiées en 1951 sur la face par Philip-pot comme consécutives à l'incendie de 1822¹⁶, et les recherches interdisciplinaires accompagnant le traitement permettront de caractériser ces interventions essentielles.

Ces surpeints couvrent des interventions encore plus anciennes, moins épaisses, comprenant des couches translucides de type glacis et des surpeints localisés, séparés des surpeints généraux par une ou plusieurs couches de vernis intermédiaires. Ces restaurations ont été décelées dans les coupes stratigraphiques et dans les fenêtres de dégagement et leur étude sera conduite en cours de traitement.

La comparaison avec les photos d'archives et des copies peintes a permis dans certains cas de mieux situer des interventions plus modernes et de mieux comprendre l'histoire matérielle des revers.

Des photographies, dont les plus anciennes remontent aux années 1860, sont progressivement redécouvertes dans différents fonds d'archives, comme au Rijksdienst voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) à La Haye, qui comprend la documentation du conservateur berlinois et grand connaisseur des primitifs flamands Max J. Friedländer, les archives photographiques de Marburg et de divers musées et administrations. On peut par exemple observer les modifications opérées sur le drapé vert de la sibylle de Cumes au cours de différentes interventions de restauration au dix-neuvième siècle et lors du traitement effectué par Joseph van der Veken en 1937.

La restauration des cadres, qui sont encore ceux d'origine pour les revers des volets, constitue un apport important de cette restauration, qui n'avait pas pu être pris en considération lors du précédent traitement en 1951. Les cadres des revers des volets¹⁷ étaient également entièrement recouverts de surpeints altérés qui rendaient l'imitation d'un appareillage de pierre peint en trompe-l'oeil presque imperceptible. Les cadres ne fonctionnaient donc plus en tant qu'illusion picturale de la pierre, ni comme éléments assurant la transition entre l'espace extérieur de la chapelle et l'espace pictural. Après dégagement des surpeints, la peinture et les cadres dont la polychromie est fortement altérée par endroit, récupèrent une partie de l'unité qu'ils avaient perdue et peuvent à nouveau interagir.

Traitement et résultats

Le nettoyage a été progressif. Le premier nettoyage portant sur les vernis modernes¹⁸ a permis de mieux connaître l'état de conservation réel des peintures et de déterminer le degré de nettoyage souhaité.

Le dévernissage a été poussé plus en avant afin de permettre une meilleure pénétration de l'adhésif de fixage et d'améliorer la perception esthétique des compositions. Il apparaît aujourd'hui que la couche picturale originale, en tous les cas pour les revers des volets, est plus stable que ce que l'on craignait en 1951 et que les problèmes d'adhérence se situent dans de nombreux cas entre la couche picturale et les surpeints.

En 1951, l'état précaire du retable suite aux années de guerre avait nécessité un fixage d'ensemble, qui avait consisté en des imprégnations à base de cire à froid ou à chaud¹⁹, avant l'allègement des vernis. Ce mode d'intervention avait été ressenti à l'époque comme une amélioration par rapport aux injections de colle à travers la couche picturale. Aujourd'hui, le fixage de la couche picturale a été réalisé localement, principalement après le nettoyage. La colle d'esturgeon a donné des résultats satisfaisants en dépit des interventions de consolidation qui ont précédé.

L'élimination des vernis altérés et des retouches modernes, réalisée avec des mélanges de solvants et un protocole d'application similaire sur les huit panneaux, a révélé des différences d'état masquées jusqu'alors et de ce fait une incohérence formelle de l'ensemble. Sous les vernis résineux encore présents sur la surface, nous commençons à entrevoir des interventions effectuées alors que le retable était démembré, six des volets étant à Berlin (1821-1920)²⁰, tandis que l'*Intérieur* et la *Vue de ville* étaient d'abord restés à la cathédrale Saint-Bavon à Gand et ensuite, en 1861, envoyés aux musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, après leur cession à l'État belge. Il était dès lors difficile d'atteindre une unité visuelle du retable fermé en présence de ces interventions historiques différentes. Par ailleurs, les qualités de la peinture originale que l'on sentait sous-jacentes, n'étaient pas encore suffisamment mises en valeur. Nous avons donc poursuivi l'allègement des vernis résineux pour faire réapparaître les potentialités de l'œuvre originale et en vue

d'obtenir un résultat plus homogène. Parallèlement, à la renaissance de la peinture originale, nous assistions à la découverte de surpeints couvrant des zones entières des compositions. Dans ces conditions, la mise en valeur de l'original et la conservation de ces additions historiques couvrant intégralement de nombreux éléments des compositions étaient difficilement conciliables. La décision d'enlever les surpeints a été prise avec l'appui de la commission internationale et a été motivée notamment par le caractère unique de cette œuvre qui constitue un jalon dans le développement de la peinture européenne.

Le dégageant, quoique techniquement difficile, était possible pour la plupart des zones considérées en raison de la présence de vernis entre l'original et les surpeints. Les tests de dégageant des surpeints (fig. 5) ont révélé une couche picturale originale dans un état assez satisfaisant sur l'ensemble de la surface, à l'exception de zones plus lacunaires, notamment dans les portraits des donateurs Joos Vijd et Elisabeth Borluut et sur la figure de saint Jean l'Évangéliste. Les tests ont porté sur des zones de l'image comparables, de manière à visualiser le lien entre les peintures du revers et à conserver une vision globale du retable. Ces tests laissent apparaître une technique d'exécution relativement simple, extrêmement maîtrisée et subtile, la peinture étant parfois appliquée en couche extrêmement mince. Les ombres créées par des glacis apparaissent intenses et pures tandis que la lumière émerge de la couche picturale.

D'un point de vue technique, il n'est pas toujours possible de solubiliser ces surpeints anciens huileux polymérisés. Le dégageant est facilité par l'application de compresses de solvant qui ramollissent les couches de vernis intermédiaires, et provoquent la fragmentation des surpeints. Le dégageant est terminé au scalpel. En 1951, le dégageant des surpeints sur l'intérieur du retable avait été aussi exécuté par voie mécanique pour les surpeints très anciens. Pour les surpeints plus récents, solvants et bases avaient été appliqués, parfois combinés au dégageant mécanique (Coremans 1953). Les solvants utilisés alors, comme le nitrobenzène, l'essence de térébenthine ou l'essence d'aspic, ne sont plus employés aujourd'hui à l'IRPA²¹. En effet, lors du traitement actuellement en cours, il était possible de produire une action sur les surpeints, même les plus anciens,



© IRPA

Figure 5.
Détail d'une fenêtre de dégageant des surpeints.

à l'aide de solvants organiques neutres, type hydrocarbures aliphatiques, alcools et cétones, grâce à l'utilisation de compresses qui ralentissent l'évaporation de ces solvants volatils. Ceci garantit une plus grande innocuité pour les matériaux originaux et pour les opérateurs.

Pour les œuvres emblématiques comme *l'Agneau Mystique*, le changement d'aspect amené par une restauration approfondie n'est pas toujours forcément désiré et attire parfois la méfiance. Les fenêtres de dégageant révélant la matière originale ont convaincu les restaurateurs et les experts de la commission de suivi internationale. Après avoir débattu des tenants et aboutissants du dégageant, aussi bien du point de vue éthique que technique, celle-ci a appuyé l'enlèvement des surpeints, vu la rareté de cet ensemble, seule œuvre monumentale conservée pour Van Eyck.

L'élimination des surpeints sur les architectures et les fonds n'a pas suscité de débat car ils faussaient complètement l'illusion spatiale et masquaient les transitions lumineuses par leur opacité, leur grossièreté et leur état lacunaire.

La nécessité d'enlever les surpeints localisés des carnations semblait évidente, car l'exécution de ceux-ci était en complète contradiction avec la manière de peindre les modelés chez Van Eyck. La question de l'élimination des surpeints des drapés était la plus difficile, car ceux-ci étaient en meilleur état. Toutefois, il ne s'agit pas d'un remaniement artistique conférant une identité nouvelle à l'œuvre, ou encore d'un apport iconographique, comme cela a été observé pour certains éléments ajoutés sur les compositions de l'intérieur du retable, telle la tour d'Utrecht dans *L'Adoration de l'Agneau*. Les surpeints des revers reproduisent assez fidèlement l'image tout en la simplifiant et en amoindrissant sa qualité picturale et n'apportent pas d'informations d'une importance significative. Les résultats du dégagement dépassent d'ailleurs encore les attentes.

Interdisciplinarité

Si l'interdisciplinarité est une notion reconnue par tous et toujours un idéal à atteindre, sa mise en pratique reste parfois laborieuse malgré la bonne volonté de chacun. La séparation entre le lieu de l'intervention (Gand) et l'institution (Bruxelles) ne facilite pas les échanges interdisciplinaires, de même que la multiplication des experts, faisant parfois intervenir les recherches d'autres collaborateurs extérieurs à notre institution, et cela en fonction des équipements nécessaires à la recherche scientifique.

Nous poursuivons toutefois l'étude de *L'Agneau Mystique* en unissant les efforts des différents départements de l'IRPA à travers la documentation et dans les rapports des conservateurs-restaurateurs. L'étude et la caractérisation des surpeints, d'un point de vue matériel, esthétique et historique constituent un volet essentiel de notre recherche. Dans ce cadre, la collaboration entre les restaurateurs et les scientifiques impliqués s'est déjà révélée extrêmement constructive. L'étude des altérations de la couche picturale et de la technique originale constituent deux autres domaines de recherches pour lesquels la conjonction des compétences sera extrêmement bénéfique. Le projet VERONA, développé par le Centre d'étude des primitifs flamands au sein de l'IRPA, et qui vise à l'étude des œuvres de Van Eyck à partir d'une imagerie scientifique uniforme, permettra sans doute d'inscrire nos observations dans une perspective plus large au vu de la production de l'artiste.

Les laboratoires de l'IRPA, en particulier le groupe de recherche consacré à ce projet²², assurent le suivi des analyses demandées par les conservateurs-restaurateurs, tout en poursuivant des recherches approfondies sur les techniques, les matériaux et leurs altérations par les méthodes d'analyse plus pointues. La collaboration entre les chercheurs des universités d'Anvers et de Gand a également soutenu des découvertes essentielles. Le caractère interdisciplinaire de la commission internationale permet de débattre de sujets complexes en les envisageant sous des angles divers.

Conclusion

Globalement, la démarche suivie lors de la conservation-restauration est semblable à celle des années 1950, mais les moyens techniques et le contexte de la restauration diffèrent considérablement. Pour nous comme pour Albert Philippot, l'objectif est d'assurer le bon état de conservation de l'œuvre et de donner une vision cohérente de cet ensemble qui soit la plus proche possible de celle qui avait été conçue par les frères Van Eyck. Albert Philippot a donné, dans un contexte particulier, une version de cette unité à travers une lecture tenant compte de l'histoire et en ajustant l'allègement des vernis, le dégagement ponctuel de certains surpeints et la retouche pour reconstruire une unité visuelle. Notre interprétation de l'unité passera par la redécouverte des compositions originales vues dans leur globalité, avec les cadres. L'appui d'experts internationaux dans le choix de cette décision a été très important et le traitement actuel, dont les décisions sont largement expliquées aux différents partenaires et au public, ouvre de nouvelles perspectives sur la connaissance de cette œuvre majeure et de sa genèse.

L'Agneau Mystique au laboratoire reste une publication dont la rigueur méthodologique demeure et mérite d'être soulignée. Cette publication a réussi le pari d'une synthèse concise sur un sujet extrêmement vaste et complexe, ce qui en fait pour nous aujourd'hui un outil de premier ordre. L'utilisation de nouvelles méthodes de documentation et d'examen et le plus grand nombre de compétences associées conduira certainement à une approche plus fouillée, mais le défi sera d'en extraire une synthèse aussi claire et qui prenne sens dans l'histoire générale du retable.

Notes

1. Les panneaux sont aujourd'hui au nombre de 18, suite au dédoublement (Stehr, 2014) de six volets à Berlin en 1894, soit les volets peints double face représentant les anges chanteurs et les anges musiciens à la face avec l'Ange et la Vierge de l'Annonciation au revers et, de même, les Juges intègres, les Soldats du Christ, les Ermites et les Pélerins, avec au revers respectivement les portraits du donateur Joos Vijd, saint Jean l'Évangéliste, saint Jean-Baptiste et la donatrice Elisabeth Borluut. Ces panneaux ont d'abord fait partie de la collection royale de Prusse et ensuite de celle du musée créé en 1830. Ils ont été restitués à la Belgique en 1920 en tant que dommage de guerre au cours du traité de Versailles. Le panneau représentant les Juges Intègres a été volé en 1934 et remplacé par une copie exécutée par le restaurateur J. Van de Veken entre 1939 et 1951.
2. Livia Depuydt (responsable du traitement de conservation-restauration), Bart Devolder (coordinateur *in situ*), Hélène Dubois (coordinatrice de la recherche scientifique et lien avec la commission de suivi des experts internationaux), Nathalie Laquière, Claire Mehagnoul, Marie Postec, Françoise Rosier, Griet Steyaert ; supports : Jean-Albert Glatigny ; cadres : Anne-Sophie Augustyniak.
3. Sir P. Hendy (Londres), N. Mc Laren (Londres), R. Huyghe (Paris), G. Salles (Paris), A. Van Schendel (Amsterdam), G. Stout (Cambridge, USA), G. Rivière, (Paris), M. Benoit d'Azy (Paris), K. G. Van de Haagen, C. Brandi (Rome), W. Vanbeselaere (Anvers), P. Fierens (Bruxelles).
4. <http://archives.icom.museum/chronology.html>. Cette commission est l'ancêtre de l'ICOM-CC, comité de Conservation du Conseil international des musées.
5. J. Dunkerton (Londres), S. Farnell (Bruxelles), M. Gallagher (New York), N. Goethgebeur (Bruxelles), A. van Grevenstein (Amsterdam), R. Guislain-Witterman (Bruxelles), B. Hartweg (Berlin), L. Klaassen (Anvers), E. Oberthaler (Vienne), J. Wadum (Copenhague), L. Carlyle (Lisbonne), M. Gifford (Washington), M. Spring (Londres), M. Martens (Gand), M. Ainsworth (New York), T.-H. Borchert (Bruges), V. Bücken (Bruxelles), L. Campbell (Londres), U. Neidhardt (Dresde), C. Périer-D'Ieteren (Bruxelles), R. Spronk (Ottawa-Nijmegen).
6. <http://closertovaneyck.kikirpa.be>. La préétude et la conservation d'urgence des peintures ont été réalisées par Marie Postec, Griet Steyaert et Hélène Dubois, sous la direction d'Anne van Grevenstein. Ron Sprong a dirigé la campagne d'imagerie scientifique, soutenue financièrement par la fondation Getty et dont les résultats sont consultables sur le site. Cette fondation a également permis l'examen approfondi des supports par l'intermédiaire du Panel Painting Initiative qui soutient la formation de jeunes conservateurs-restaurateurs spécialistes des supports-bois.
7. De nombreuses photographies de détail en noir et blanc, réalisées en 1945 sous la direction de Paul Coremans après la récupération du retable qui avait été saisi par les armées nazies, ont été publiées en 1948 dans un livre de grand format. La qualité de ces photos était exceptionnelle pour l'époque (Coremans, 1948).
8. L'étude de l'histoire matérielle de l'*Agneau mystique* fait actuellement l'objet d'une thèse de doctorat par Hélène Dubois à l'université de Gand (UGent) : *The Ghent Altarpiece and its material history. A contribution of the analysis of its condition by combining technical examination with the investigation of historical sources* (promoteur : Prof. Maximiliaan Martens).
9. « (...) ooc Meester Lanchelot van Brugghe ende Meester Jan Schoore Canonic van Utrecht ooc trefflicke schilders, sij te Ghendt ghecommen, ende begonden dees tafel te wasschen, anno XV. Hondert vijftich, den vijftiensten Septembris, met zulcker liefden, dat zy dat constich werk in veel plaetsen ghecust hebben » (...): Marcus van Vaernewijck, *Den Spieghel der Nederlandscheraudtheyt, Gand, 1568, Fol 117v*.
10. « L'Agneau mystique au laboratoire 60 ans après Paul Coremans. L'apport des nouvelles techniques analytiques », Projet de recherche MO-39/011 sous la direction de Jana Sanyova, financé par BELSPO (département de la Politique scientifique fédérale en Belgique).
11. Macro-Fluorescence X. Cette technique donne une cartographie de la répartition des différents éléments chimiques toutes couches confondues. (Alfeld, 2011)
12. Un microscope digital HIROX a été mis à disposition du projet de conservation par l'université de Gand (Projet GOA : « Archeometry of the Ghent altarpiece » sous la direction de Peter Vandenabeele)
13. Analyse réalisée par Jana Sanyova, IRPA.
14. Voir note 10.

15. Voir par exemple la restauration par David Noveliers de la *Justice d'Otton* de Dieric Bouts (Stroo, 1999).
16. Ces données seront vérifiées lors de la prochaine phase d'intervention.
17. Les cadres des six volets se trouvant à Berlin entre 1821 et 1920 ont été dédoublés dans leur épaisseur en même temps que les panneaux (voir note 1).
18. Principalement des vernis cétoniques. Interventions IRPA 1951, 1954, 1957, 1966, 1974 et vernis dammar récents 1978-1979, 1986.
19. À froid : cire d'abeille (35 %), 15% colophane, 50% essence d'aspic ou 55 % cire d'abeille, 45 % colophane. Le mélange est étendu au pinceau et réchauffé grâce à des lampes infrarouges. Les soulèvements sont ensuite passés à la spatule chauffante et l'excédent d'adhésif est éliminé à l'essence de térébenthine.
20. L'Ange et la Vierge de l'*Annonciation*, les portraits de donateurs Joos Vijd et Elisabeth Borluut et les représentations de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste.
21. Solution à 5 % de nitrobenzène dans de l'essence de térébenthine, solution 30-40 % d'alcool éthylique dans l'essence de térébenthine, solution à 30 ou 40 % d'alcool éthylique dans de l'essence d'aspic. (Coremans 1953, p. 91).
22. Groupe de recherche sous la direction de Jana Sanyova incluant Cécile Glaude, Alexia Coudray et Caroline Boulord.

Bibliographie

STEHR U., DUBOIS H., « Über die Spaltung und die Restaurierungsgeschichte der sechs Flügel des Genter Altares in Berlin », in Stephan Kemperdick, Johannes Rößler (ed.), *Der Genter Altar der Brüder van Eyck. Geschichte und Würdigung*, Michael Imhof Verlag, Berlin, 2014, p. 120-135.

DHANENS E., *Hubert en Jan Van Eyck*, Anvers, 1980.

CHATELET A., *Hubert et Jan Van Eyck, Créateurs de l'Agneau mystique*, Fato, 2011.

COREMANS P. (DIR.), *L'Agneau mystique au laboratoire. Examen et traitement*, (Les Primitifs flamands, III. Contributions à l'Étude des Primi-

tifs flamands, 2), Anvers, 1953, p. 46-51, 55-61, 98, 112.

COREMANS P., JANSSENS DE BISTHOVEN A., *Van Eyck : L'Adoration de l'Agneau mystique*, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1948.

DE SCHRYVER A., MARIJNISSEN R., *Histoire matérielle*, in Coremans 1953, pp. 21-68.

KIRBY J., WHITE R., « The Identification of red lake pigment, dyestuffs and a discussion of their use », *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 17, p. 56-80 (http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/kirby_white1996).

DHANENS E., « Bijdrage tot de studie van de repentirs en oude overschilderingen op het Lam Godsretabel van Hubert en Jan Van Eyck », in *Miscellanea in Memoriam Paul Coremans, Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, 15, 1975, p. 114-115.

VAN SPRANG S., *Denijs van Alsloot (vers 1568-1625/26). Peintre paysagiste au service de la cour des archiducs Albert et Isabelle*, Brepols, Turnhout, 2014, Vol II, p. 332-333 et *passim*.

DHANENS E., *De Vyd-Borluut fundatie en het Lam Godsretabel (1432-1797)*, Mededelingen van de koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, 38, 2, Bruxelles, 1976, p. 24-26.

CYRIEL STROO C., SYFER-D'OLNE P., DUBOIS A., SLACHMUYLDERS R., *The Flemish primitives 2. The Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes groups*, Catalogue of Early Netherlandish Painting: Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruxelles, 1999, p. 76-78 et 86-87.

ALFELD M., JANSSENS K., DIK J., DE NOLFA W., VAN DER SNICKT G., « Optimization of mobile scanning macro-XRF systems for their situ investigation of historical paintings », in *J. Anal. At. Spectrom.*, 2011, 26, p. 899-909.

