

INSTITUT ROYAL DU
PATRIMOINE ARTISTIQUE
KONINKLIJK INSTITUUT VOOR
HET KUNSTPATRIMONIUM

BULLETIN

V - 1962

Rédaction :

10, Parc du Cinquantenaire, Bruxelles.
Tél. 33.96.10 — C.C.P. 2650.09.
Prix du numéro annuel : 250 francs belges.
Illustrations : copyright A.C.L., Bruxelles,
sauf mention spéciale.
Tous droits réservés.

Redactie :

Jubelpark 10, Brussel.
Tel. 33.96.10 — P.C.R. 2650.09.
Prijs per jaarnummer : 250 Belgische frank.
Illustratie : copyright A.C.L., Brussel,
behoudens bijzondere vermelding.
Alle rechten voorbehouden.

Couverture :

P.-P. Rubens,
Triptyque de la *Descente de croix*,
détail du panneau central
en cours de nettoyage.
Anvers, cathédrale Notre-Dame.
Ektachrome Louis Loose.

Omslag :

P.-P. Rubens,
Drieluik van de *Kruisafneming*,
détail van het middenpaneel
tijdens de behandeling.
Antwerpen, O.-L.-Vrouwekathedraal.
Ektachrome Louis Loose.

SOMMAIRE — INHOUD

Editorial	4
Ten geleide	5
LA DESCENTE DE CROIX DE RUBENS. ÉTUDE PRÉALABLE AU TRAITEMENT. . .	6
P. COREMANS — Le problème	7
N. VERHAEGEN — Iconographie	17
J. VAN DEN NIEUWENHUIZEN — Histoire matérielle	27
A. et P. PHILIPPOT — Examen stylistique	86
P. COREMANS et R. MARIJNISSEN — Etat de conservation	96
P. COREMANS et J. THISSEN — Composition et structure des couches originales	119
R. LEFÈVE — Les supports	128
R.V. SNEYERS — Les cadres	146
D. THOMAS-GOORIECKX — Les vis du support	149
I. ELSKENS — L'enduit au goudron de bois.	154
R. LEFÈVE — Le climat.	162
R.V. SNEYERS — Manutention et propositions de présentation	167
De « Kruisafneming » van Rubens. Het onderzoek vóór de behandeling (samenvatting).	172
F. REMY — Sur la présence de cobalt dans les verres égyptiens anciens. Iden- tification spectrographique	188
B. KALAND and K. MICHELSEN — A Medieval Panel Painting at the University of Bergen. Preliminary Report	195
E. FRISON en R. LEFÈVE — Mitzumata- of Keizerspapier op een Japans beeld uit de xvi ^e -xvii ^e eeuw	206
H. ROOSENS — Voor een nationale Commissie voor Opgravingen	209
Kroniek	214
Chronique	230

ÉDITORIAL

Ce cinquième tome du Bulletin est consacré en majeure partie à l'étude préliminaire au traitement de la *Descente de croix* de P.-P. Rubens. Lorsqu'il sortira de presse, le traitement sera très avancé et chacun pourra déjà juger dans quelle mesure le travail en équipe de spécialistes de disciplines diverses aura été profitable à ce chef-d'œuvre de la peinture flamande du xvii^e siècle. La lecture du sommaire fait apparaître clairement ce groupement d'énergies — de plus en plus nécessaire dans tous les domaines — et la diversité de leur participation.

Grâce à la collaboration de la Ville d'Anvers, l'ensemble des articles relatifs au triptyque de Rubens sera publié en néerlandais par ses soins. Nous saluons comme un fait très heureux cette coopération entre l'Etat et une ville en faveur d'un chef-d'œuvre de portée internationale.

Le prochain volume esquissera les résultats les plus marquants du traitement de la *Descente de croix*. En même temps seront publiées d'autres études relatives à ce triptyque, notamment sur l'identification de la colle utilisée par Rubens par comparaison avec les colles modernes, les expériences scientifiques susceptibles d'améliorer le transport des œuvres d'art importantes et de poids considérable, la présentation du triptyque à la cathédrale, etc. On trouvera dans ce même volume des articles relatifs à la construction, à la répartition et à l'occupation des locaux du nouveau bâtiment qui abritera cette année encore les différents services de l'Institut.

TEN GELEIDE

Dit vijfde deel van het Bulletin is in hoofdzaak gewijd aan het onderzoek dat de behandeling van P.-P. Rubens' *Kruisafneming* voorafgegaan is. Wanneer de lezer dit boekdeel in handen krijgt zal deze behandeling voor een groot deel afgevoerd zijn en zal eenieder al kunnen nagaan in hoeverre de samenwerking van een werkgroep samengesteld uit specialisten van diverse aard, het meesterwerk uit de Vlaamse xvii^e eeuw ten goede is gekomen. Deze bundeling van krachten — trouwens meer en meer noodzakelijk op alle gebieden —, en de verscheidenheid in de medewerking, komen duidelijk te voorschijn bij het lezen van de inhoudstafel.

Dank zij de medewerking der stad Antwerpen werd overeengekomen dat zij al de Rubens-bijdragen in het Nederlands zou uitgeven. Wij begroeten als een zeer gelukkig verschijnsel deze coöperatie tussen Staat en Stad ten voordele van een meesterwerk van internationaal gehalte.

Het volgend boekdeel zal dan de bijzonderste resultaten, verkregen bij de behandeling, schetsen. Het zal tevens bijdragen bevatten — steeds nog in verband met de *Kruisafneming* — onder meer over de Rubens- en de moderne lijm, over wetenschappelijke experimenten die verbeteringen in het vervoer van belangrijke en zware kunstwerken kunnen brengen, over de presentatie van de triptiek in de kathedraal, enz. Ook mogen in dit Bulletin teksten verwacht worden over de architectuur, de ruimteverdeling en -bezetting van het nieuwe gebouw dat de verschillende diensten van het Instituut nog dit jaar zullen betrekken.



LA DESCENTE DE CROIX DE RUBENS ÉTUDE PRÉALABLE AU TRAITEMENT

LE PROBLÈME

PAUL COREMANS

C'est en septembre 1612 que le panneau central de la *Descente de croix* fit son entrée à la cathédrale d'Anvers, et seulement près de deux ans plus tard, en février et mars 1614, que l'on y joignit les volets. Depuis cette date, le triptyque n'a quitté la cathédrale qu'à trois reprises : lors de la Révolution française — de 1794 à 1815 —, au cours de la première guerre mondiale et lors de son récent transfert à Bruxelles.

C'est un rapport dressé en 1953 par le restaurateur de la cathédrale qui alerta les autorités locales. Celles-ci procédèrent à une enquête minutieuse. Lorsque, à la demande de la Commission royale des Monuments et des Sites, le triptyque fut posé à terre dans le transept sud, où il était accroché, cette enquête fut complétée notamment par une série de tests techniques réalisés sur place par l'Institut, en collaboration avec la Fabrique d'église et la Commission des Monuments. Propriétaire de l'œuvre, la Ville d'Anvers convoqua ensuite une commission internationale¹ qui eut à se prononcer sur l'opportunité d'un examen scientifique complet préalable au traitement et sur les avantages et les inconvénients d'un éventuel transfert à Bruxelles². La commission s'étant prononcée en faveur du transfert, le triptyque fut accueilli à l'Institut le 7 juillet 1960.

Comme pour le chef-d'œuvre de la peinture flamande du xv^e siècle, le polyptyque de l'*Agneau mystique*, une équipe de spécialistes de différentes

¹ La réunion eut lieu à Anvers le 16 février 1959 sous la présidence de M. W. Vrints, échevin de la Ville d'Anvers. Y prirent part, outre des directeurs et conservateurs de musées belges et étrangers, ainsi que des représentants du Ministère de l'Instruction publique et de la Commission royale des Monuments et des Sites, le chef de la Division des Musées et des Monuments historiques de l'Unesco et le directeur du Conseil international des Musées. Des délégués de la Ville d'Anvers, propriétaire de l'œuvre, et de la cathédrale Notre-Dame, usufruitière, sous l'égide de son curé-doyen, participèrent également à cet échange de vues.

² La distance d'Anvers à Bruxelles est de moins de cinquante kilomètres en pays plat.

disciplines constituèrent ensemble un dossier de travail¹. Ce dossier allait servir de point de départ aux échanges de vues de la Commission internationale réunie à Bruxelles par les soins de M. le Ministre de l'Instruction publique². Pour l'Institut, il s'agissait de réaliser plus de cinq cents photographies ordinaires et physiques, et notamment la radiographie de la surface totale du triptyque, et d'entamer une étude microscopique et microchimique aussi minutieuse que possible des couches de peinture. Il s'agissait surtout de présenter une interprétation raisonnée de cette documentation en fonction de sa signification historique, technique et picturale et d'aider à déterminer ainsi une méthode de préservation valable à longue échéance³. A cet égard, il fallait notamment tenir compte des multiples interventions que le triptyque avait eu à subir depuis sa création et dont on a dû rechercher la trace dans plusieurs fonds d'archives et bibliothèques.

Les articles qui suivent donnent sans doute une idée de l'ampleur et de la diversité des études préparatoires au traitement de la *Descente de croix*, mais ils ne peuvent rendre, fût-ce approximativement, la complexité des opérations proposées en vue de son sauvetage. En effet, chaque opération doit être envisagée en fonction de toutes les autres. En outre, dans chaque cas, après avoir été orientée par une première interprétation issue de données purement matérielles, la solution proposée doit être étudiée sous l'angle de sa signification picturale, plus subtile, et passer ainsi le crible d'une seconde extrapolation. Il sera plus aisé de juger de ce point de vue lors de la publication, dans le prochain tome de ce Bulletin, des résultats du traitement de la *Descente de croix*.

Pour autant qu'il soit possible de schématiser les principales causes de la dégradation du triptyque, il importe de souligner en premier lieu l'action défavorable de l'humidité élevée de la cathédrale sur la couche de préparation, faite de craie liée à la colle animale. Ce haut degré d'humidité a détruit le liant organique, provoquant une pulvérulence généralisée de la préparation et causant ainsi des soulèvements et écaillages sur toute l'étendue de la couche picturale. Les sources littéraires parlent d'ailleurs à plusieurs reprises

¹ Pour l'*Agneau mystique*, cf. P. COREMANS (sous la direction de), *L'Agneau mystique au laboratoire. Examen et traitement*, (*Les Primitifs flamands*, III. Contributions à l'étude des Primitifs flamands, 2), Anvers, 1953.

² Cette commission se réunit à deux reprises, les 21 octobre 1960 et 16 mars 1961, sous la présidence du bourgmestre de la ville d'Anvers, M. L. Craeybeckx. Sa composition s'inspirait largement de celle de 1959. La délégation étrangère comportait en outre le directeur du Centre international d'Etudes pour la Conservation et la Restauration des Biens culturels; quant à la délégation belge, elle s'était élargie des secrétaires généraux des Ministères des Affaires étrangères et de l'Instruction publique, ainsi que du directeur de l'Administration des Cultes au Ministère de la Justice. Ces réunions ont toutes deux fait l'objet d'un compte rendu photocopié intitulé *Compte rendu sténographique de la réunion internationale au sujet de l'examen scientifique de la Descente de croix de P.P. Rubens. Bruxelles, le 21 octobre 1960 et Compte rendu... au sujet de l'examen scientifique et du traitement de la Descente de croix de P.P. Rubens, Bruxelles, le 16 mars 1961*.

³ « Comme pour l'Agneau mystique, nous définissons le traitement comme une opération visant avant tout la conservation de l'œuvre dans le respect de son intégrité historique et picturale » (*Compte rendu de la réunion internationale du 16 mars 1961*, p. 14).

de moisissures, notamment lorsque le retable fut mis en sécurité dans des locaux à peine ventilés au cours des troubles de 1830 et de la dernière guerre.

Le support a lui aussi été une cause de soucis, et plus particulièrement celui du panneau central, formé de dix-sept planches de chêne de plus de trois mètres de long, collées les unes aux autres et renforcées au moyen de goujons. Un ensemble aussi métastable, comportant d'ailleurs plus de treize mètres carrés de superficie et pesant plus de sept cents kilos ne pouvait vraiment se maintenir que dans l'atmosphère d'un édifice où d'épaisses parois assurent le maintien d'une humidité relative élevée — la meilleure garantie de la préservation de la structure cellulaire du bois — et freinent en même temps les brusques variations thermométriques. Loin d'avoir été défavorable, comme dans le cas de la préparation, l'humidité élevée de la cathédrale a donc exercé une influence bénéfique sur le bois du support. Il n'empêche que dès l'époque de sa réalisation, la structure du support a été l'objet des préoccupations de la gilde qui en avait passé la commande et qu'elle n'a cessé depuis de causer du souci : de là les invraisemblables mesures de renforcement du panneau central, surtout entre 1816 et 1856, mesures qui ont été jusqu'à amener le peintre et restaurateur Kiewert, élève de Hacquin, en 1845, à proposer une transposition sur toile. En dépit de ces renforcements peu orthodoxes, le panneau est maintenant arrivé à un état d'équilibre dont on ne manquera pas de tenir compte au cours du présent traitement.

Bien que l'analyse de la technique picturale dans ses rapports avec le style ne soit publiée que l'année prochaine, en même temps que les résultats du traitement proprement dit, le problème de l'attribution de parties distinctes du triptyque à Rubens et à l'un de ses collaborateurs ou élèves est abordée dès cette année.

Ce chapitre, de même notamment que celui consacré à la structure et à la composition des couches originales, constitue un apport nouveau dans nos connaissances de l'œuvre considérée sous l'angle stylistique et technique. D'autres articles, notamment celui qui définit l'enduit de goudron végétal, bien que plus limités dans leur objectif, ont le même caractère original. D'autres encore sont le fruit de patientes recherches historiques ou la synthèse d'une longue expérience scientifique et technique combinée à des essais pratiques de portée précise.

Le chapitre consacré à l'*iconographie* est plus qu'une présentation des sujets et des personnages : l'auteur, N. Verhaegen, secrétaire scientifique du Centre national de recherches « Primitifs flamands », explique aussi le programme iconographique qui unit les différentes scènes représentées et montre comment, dans la *Descente de croix* proprement dite, Rubens reste tributaire de la tradition iconographique des Primitifs flamands. A ce propos est soulevé, pour la première fois dans cette série d'articles, le problème de la discordance qui se manifeste entre le panneau central et les volets. La même question sera reprise par plusieurs autres auteurs, qu'ils mettent l'accent sur la composition et la structure des couches picturales, ou sur l'évolution

de l'état de conservation des peintures, ou plus particulièrement encore sur l'examen stylistique de l'œuvre.

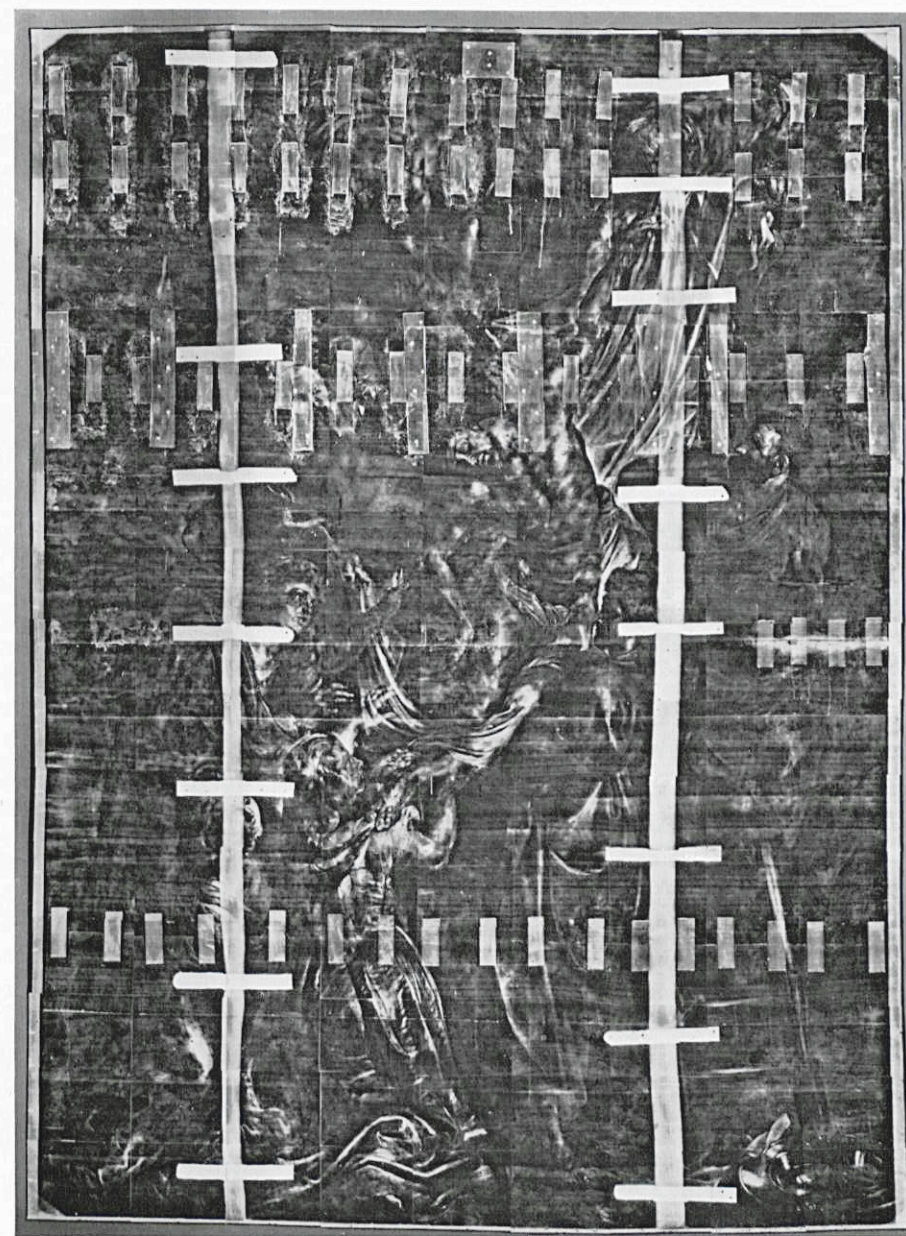
Tout comme l'Institut avait tenu à le faire il y a une dizaine d'années pour le polyptyque de l'*Adoration de l'Agneau*¹, une importance particulière a été attachée à l'*histoire matérielle* de l'œuvre, c'est-à-dire aux circonstances de sa création et à tous les événements ayant pu exercer une influence sur la vie et l'évolution matérielle du triptyque, tels qu'ils sont connus par les documents d'archives. C'est à J. Van den Nieuwenhuizen, archiviste-adjoint à la Ville d'Anvers et archiviste de la cathédrale, que revint la tâche de rechercher les textes intéressants dans l'énorme documentation répartie entre Anvers², Bruxelles et Paris³. Ces textes furent ensuite élagués et commentés en collaboration avec F. Van Môle, chef des Archives iconographiques de l'Institut, dans le but d'éclairer les chercheurs du laboratoire et le restaurateur dans l'interprétation objective des résultats de leurs examens et analyses. Dans ces recherches, il a été tenu compte uniquement des sources archivistiques. La récolte dans ce domaine peut être considérée comme fructueuse, puisqu'elle nous a fait connaître une douzaine de traitements antérieurs, dont plusieurs d'une manière détaillée. Ce résultat souligne, une fois de plus, l'importance de l'exploitation des sources historiques préalablement à toute intervention sur une œuvre d'art aussi précieuse.

C'est dans le chapitre consacré par A. Philippot, restaurateur en chef de l'Institut, et P. Philippot, professeur à l'Université de Bruxelles, à l'*examen stylistique* du retable que les discordances entre le panneau central et les volets apparaissent le plus clairement. C'est dire que les auteurs abordent le problème de la différenciation de la main de Rubens et de celle d'un de ses collaborateurs, tel que ce problème se pose dans les limites de l'œuvre étudiée ici. Ces observations sont basées sur l'examen de la technique picturale révélée aussi par les radiographies. En effet, à l'encontre de la peinture du xv^e et du xvi^e siècles pour laquelle la photographie aux infra-rouges constitue l'un des meilleurs adjuvants de l'examen stylistique, puisqu'elle pénètre souvent jusqu'au dessin, la peinture du xvii^e siècle trouve son auxiliaire dans la radiographie, dont la structure est révélatrice du pinceau chargé de blanc de plomb. C'est d'ailleurs l'exploitation prudente des méthodes physiques, telle la radiographie, et la connaissance de la composition et de

¹ Cf. A. DE SCHRYVER et R. MARIJNISSEN, *Histoire matérielle*, dans P. COREMANS (sous la direction de), *L'Agneau mystique au laboratoire. Examen et traitement*, (*Les Primitifs flamands*, III. Contributions à l'étude des Primitifs flamands, 2), Anvers, 1953, p. 21-68.

² Recherches d'ailleurs entamées par lui en 1956 et dont les premiers résultats furent publiés l'année suivante : J. VAN DEN NIEUWENHUIZEN, *Historiek van de restauraties van Rubens' Kruisoprichting en Kruisafdoening in de kathedraal*, dans *Antwerpen*, t. III, 1957, p. 62-71.

³ Nous devons à l'amabilité de M. G. Bazin, conservateur en chef du Département des Peintures et Dessins du Musée du Louvre, communication des notes de Mlle G. Emile-Mâle relatives à cette même période. Nous tenons à les en remercier l'un et l'autre, de même que tous ceux qui ont bien voulu apporter leur aide à ce long et patient travail archivistique.



2. Le panneau central en radiographie.

la structure des couches originales unies aux données de l'histoire de l'art qui devront permettre un jour d'approfondir la question toujours controversée de la participation d'élèves ou collaborateurs de Rubens à certaines de ses œuvres.

La tâche dévolue au chef du Service de Conservation, R. Marijnissen, était particulièrement ingrate : il s'agissait de décrire l'état de conservation du triptyque et plus particulièrement des couches picturales, où se sont catalysées toutes les dégradations que l'œuvre eut à subir au cours de ses trois cent cinquante années d'existence. Plusieurs dizaines de pages n'auraient pas suffi à épuiser le sujet; mais, outre que le dossier de laboratoire dans lequel est consigné en détail l'inventaire de ces dégâts est à la disposition des spécialistes, la publication d'un tel inventaire eût été fastidieux. Il a paru préférable de s'en tenir ici à une synthèse passant rapidement en revue les dégradations observées dans les différentes couches de l'œuvre et de faire suivre cette synthèse d'un tableau plus détaillé où, panneau par panneau, les dégâts sont classés par types, et où l'on a indiqué, à l'aide de la date correspondante, le rapport dans lequel ils ont été mentionnés dans le passé. Cette confrontation permet de constater combien, au cours des temps, les mêmes causes ont produit les mêmes effets, et cela très souvent aux mêmes endroits des tableaux. Ce chapitre précise également comment une distinction a pu être établie entre l'original et les additions ultérieures, et notamment entre les changements de composition rubéniens et les surpeints dus aux multiples restaurations subies par le triptyque. Il donne aussi une explication plausible à la différence de luminosité qui existe entre le panneau central et les volets intérieurs.

S'il apparaît quelque peu rébarbatif par ses nomenclatures, le chapitre où sont étudiées par P. Coremans et J. Thissen, microchimiste au Laboratoire, la structure et la composition des couches originales est significatif en ce qu'il nous conduit aussi à la connaissance de la technique picturale de Rubens, surtout à partir de l'examen des coupes transversales. Elle nous apprend aussi que, vis-à-vis de celle du xv^e et même encore de la majeure partie du xvi^e siècle, la technique picturale s'est simplifiée : la loi de la superposition de minces couches fait place à celle du mélange des couleurs, au point de réduire généralement à une seule le nombre des couches peintes. En fait, on assiste à une simplification de la technique qui répond à une plus grande rapidité d'exécution. A cet égard, la *Descente de croix* illustre admirablement la maîtrise totale de la matière qui est une des caractéristiques les plus marquantes du génie rubénien.

Il n'est guère de musée où les grands panneaux de Rubens ne causent de sérieuses difficultés. Ceux qui forment le triptyque de la *Descente de croix* — un panneau central composé de dix-sept planches de 3,10 m de long et deux volets formés chacun de six planches de 3,20 m et de cinq autres de

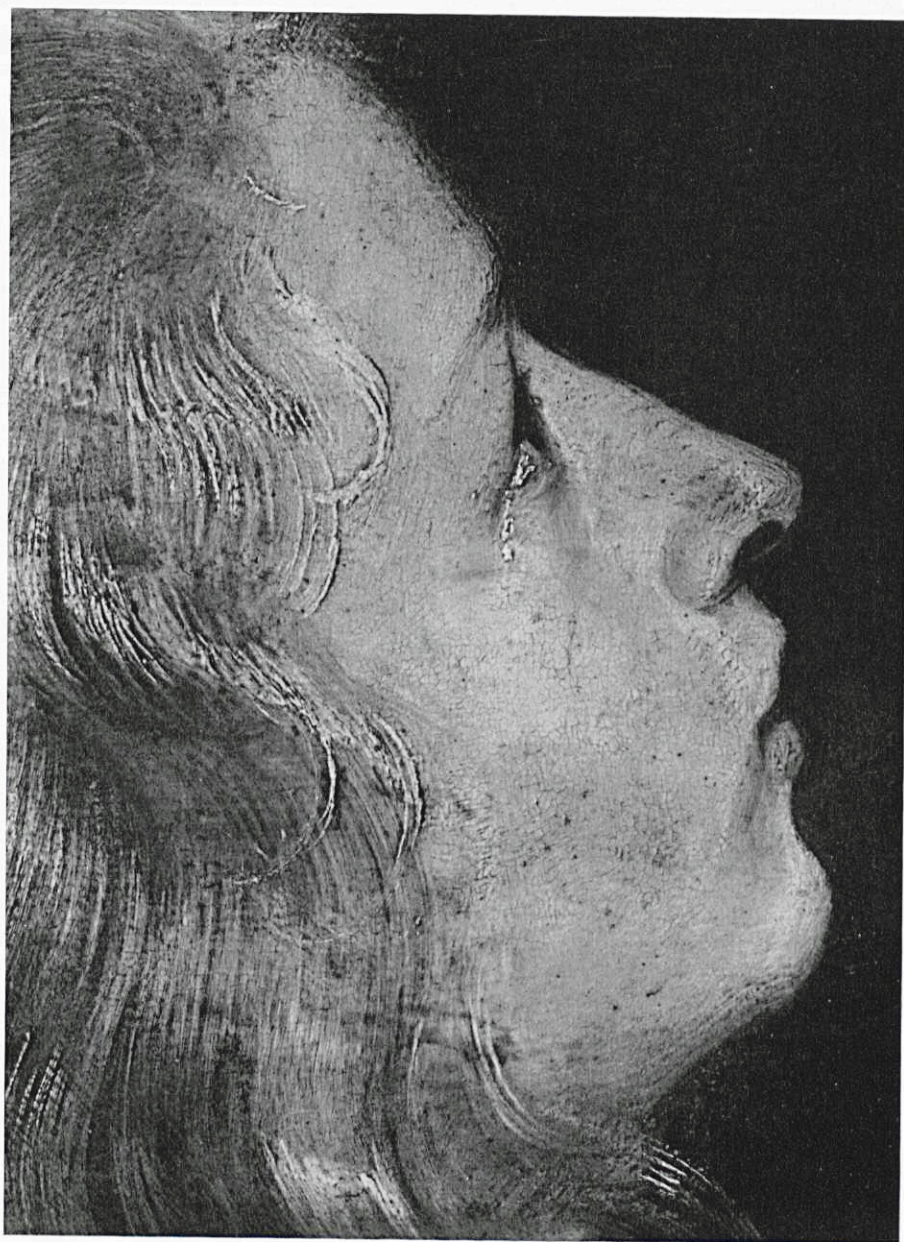
1,50 m placées à contre-fil — n'ont pas échappé à la règle; ils ont fait l'objet de contrôles lors de leur exécution et n'ont cessé depuis de donner des soucis : à preuve les multiples interventions étudiées dans le chapitre consacré par R. Lefève, chef du Laboratoire de Recherches microchimiques, au support, à son état de conservation et aux renforcements successifs qui lui furent apportés depuis la fin du xviii^e ou le début du xix^e siècle. Une chronologie relative de ces renforcements a pu être établie. L'étude approfondie du support s'est révélée particulièrement utile lors des débats de la Commission internationale à ce sujet et amena celle-ci à conclure qu'il serait dangereux de rompre un état d'équilibre vieux de cent à cent cinquante ans. L'Institut fit d'autant plus volontiers sienne cette préoccupation de la Commission qu'il s'avéra plus tard que le bois avait partiellement perdu sa vitalité, très probablement à cause de l'enduit au goudron appliqué à chaud sur le revers. Solution modérée, prudente, solution simple aussi, comme il convient lorsque la vie d'un chef-d'œuvre est en cause.

L'examen des cadres du triptyque, minutieusement mené par R. Sneyers, directeur de laboratoire, s'avéra extrêmement précieux : il permit en effet, non seulement de confirmer la date exacte de leur exécution — 1816, soit immédiatement après le retour de l'œuvre de Paris —, mais de savoir dans quelle mesure ces cadres remplissent encore leur rôle de soutien et de protection des énormes panneaux du triptyque et jusqu'à quel point le poids du panneau central n'agit pas défavorablement sur ses joints inférieurs. Ces renseignements étaient indispensables pour aborder les problèmes connexes, tout aussi importants, de la résistance des joints¹, de la possibilité d'un décadage, de la manipulation des lourds panneaux et du renforcement de ceux-ci et de leurs cadres.

Les deux articles suivants sont consacrés à des problèmes particuliers de nature très différente, mais ayant tous deux trait aux renforcements du panneau central. Le premier, rédigé par D. Thomas-Goorieckx, chimiste au Laboratoire, est une étude métallographique des vis fixées au revers du panneau central et de son cadre. Cette étude a permis d'esquisser une chronologie relative des trois types de vis utilisées et de confirmer ainsi, par un moyen auquel on ne s'attendait guère, celle des interventions survenues au revers du panneau central.

Le second problème particulier est celui de l'enduit au goudron de bois qui recouvre tout le revers du panneau central. L'opportunité du maintien de cet enduit ayant fait l'objet de longues discussions au sein de la Commission internationale, il fut décidé d'en étudier la nature exacte et les propriétés. Cette étude, menée par I. Elskens, chef de travaux à l'Université de Bruxelles et collaborateur scientifique à l'Institut, révéla d'abord que cet enduit avait été appliqué à une température élevée — tout comme pour le calfatage des navires tel qu'il devait être pratiqué au port d'Anvers aux

¹ Cf. *Compte rendu de la réunion internationale du 16 mars 1961*, p. 21.



3. Détail de la *Descente de croix* : Marie-Madeleine.

environs de 1800. Elle révéla aussi que le goudron avait apporté au support, pendant une longue période, une protection efficace contre l'humidité, mais que ses propriétés mécaniques, et en particulier son élasticité, se sont modifiées au fur et à mesure que se volatilisaient les constituants les plus légers. Grâce à cette étude de la couche de goudron végétal, notamment par chromatographie en phase gazeuse et par absorption infra-rouge, ainsi qu'aux observations nées du contact quotidien avec l'œuvre, il fut finalement décidé de maintenir l'enduit au goudron. Cela revenait à reconnaître comme valable un état d'équilibre vieux de plus d'un siècle entre le support et son enduit goudronneux. Cela revenait à reconnaître en même temps que cet enduit pouvait continuer à exercer son rôle de protection en faveur d'un support vieilli et donc moins réactif.

Il est évident que l'étude du *climat* dans lequel l'œuvre vit habituellement a été l'une des premières et des plus importantes préoccupations de l'Institut. C'est de nouveau R. Lefève qui fut chargé de contrôler le climat de la cathédrale d'Anvers et celui des locaux de l'Institut, où l'on a reconstitué les conditions physiques — hygrométriques surtout — du milieu naturel du triptyque, la cathédrale d'Anvers. Quant aux éventuelles variations climatiques au cours du transport, elles n'ont pu exercer d'influence préjudiciable, les opérations s'étant déroulées en un court laps de temps.

Les problèmes de *manutention* du triptyque et de *présentation à la cathédrale* ont eux aussi fait l'objet d'une attention particulière. Leur étude, confiée à R. Sneyers, était en effet devenue indispensable : le moindre changement de position du panneau central — quelque 700 kg et plus de 13 m² de surface — requerrait une équipe spécialisée d'une dizaine d'hommes et demandait deux à trois heures de travail; en outre, on ne pouvait perdre de vue que pendant leur traitement, les panneaux devraient être placés tantôt en position horizontale — notamment au cours de la longue opération de fixation, très probablement réalisée pour la première fois dans cette position —, tantôt en position verticale. Ces changements de position devraient pouvoir se faire en quelques minutes, sans la moindre difficulté ni surtout le moindre danger pour l'œuvre d'art. A cet effet, chacun des panneaux fut entouré d'un cadre métallique; celui du panneau central est basculant et renforcé au revers. Un jeu de poulies et de treuils permet de réaliser sans danger, en une ou deux minutes, une opération qui à bras d'hommes était cent fois plus longue et potentiellement plus dangereuse.

Pour présenter le triptyque à la cathédrale, l'auteur propose de réaliser un chevalet métallique à niveau de présentation et inclinaison mécaniquement réglables. Ce dispositif constituerait en même temps une sécurité en cas d'incendie ou autre sinistre. L'Institut a en outre le désir de collaborer avec les autorités locales en vue d'une meilleure présentation et en particulier d'un meilleur éclairage de ce chef-d'œuvre de la peinture flamande du xvii^e siècle.

L'Institut présente donc ici une nouvelle fois la première synthèse d'un travail d'équipe réalisé en faveur d'un grand chef-d'œuvre. Cette équipe s'est souvenue que l'œuvre d'art est aussi matière, qu'elle est donc altérable, et que c'est surtout l'étude objective des causes et des formes de cette dégradation qui peut amener à déterminer une méthode de conservation adéquate et de portée tant soit peu durable. Le raisonnement ne tue ni n'exclut la sensibilité et l'intuition; bien au contraire, l'un catalyse l'autre et tous deux s'intègrent l'un dans l'autre. Tous ceux — et ils sont nombreux — qui ont suivi la progression lente des travaux savent ce qu'il faut entendre par là.

ICONOGRAPHIE

NICOLE VERHAEGEN

Le sujet principal du retable de la Gilde des Arquebusiers est la Descente de croix (fig. 1). L'implication eucharistique de ce sujet¹ l'a souvent fait choisir pour les tableaux d'autel, particulièrement dans nos provinces depuis le xv^e siècle. A côté de la Descente de croix, les volets illustrent des scènes de l'enfance du Christ : à gauche la Visitation, à droite la Présentation au temple. Lorsque le triptyque est fermé, les volets présentent sur leurs revers, en une seule scène, l'épisode le plus célèbre de la légende de saint Christophe, le passage à gué de l'Enfant Jésus.

Saint Christophe était le patron des Arquebusiers. Sa présence n'est donc pas étonnante sur le retable. La tradition veut que le triptyque tout entier soit consacré à ce saint ou plus exactement à son nom, Christophorus, le porteur du Christ. En effet dans la Descente de croix tous les saints personnages, d'une certaine manière, portent le corps du Christ mort : dans la Visitation, la Vierge porte le Christ avant sa naissance, dans la Présentation au temple, le vieillard Siméon porte le Christ enfant dans les bras au moment du *Nunc dimittis*. Cette interprétation est à vrai dire assez curieuse². Rubens aurait eu peine à faire admettre cette idée par la Gilde et le récit rapporté par Michel en 1771³ ajoute que le peintre, après de longues discussions, dut promettre aux Arquebusiers un véritable saint Christophe au revers du triptyque pour qu'ils acceptent ce programme. Le peintre aurait ajouté sans rien dire un hibou « à dessein prémédité et souvenir éternel que les Arquebusiers d'Anvers ont refusé autrefois, comme des hiboux, ce qu'ils adorent maintenant avec tout l'Univers ». Le hibou n'est sans doute là que pour évoquer la nuit, comme la lune et la lanterne, mais l'histoire est amusante.

Pourquoi Rubens n'aurait-il pas voulu représenter la légende de saint Christophe sur le panneau central ? On se souviendra de ce qu'il a su créer à partir des histoires de saint Liévin, de saint Bavon ou de saint Ildefonse. Le thème n'était certainement pas plus pauvre qu'un autre, bien au con-

¹ J.J.M. TIMMERS, *Symboliek en Iconographie der christelijke Kunst*, Roermond-Maaseik, 1947, p. 413, note 921.

² Aucun document d'époque n'en fait mention, semble-t-il, pas plus que les sources littéraires, jusqu'à l'explication détaillée qu'en donne J.F.M. MICHEL, *Histoire de la vie de P.P. Rubens*, Bruxelles, 1771, p. 112-115.

³ J.F.M. MICHEL, *op. cit.*, p. 115.

traire. Une raison assez plausible de ce refus serait peut-être à rechercher dans les applications des décrets du concile de Trente (1563)¹. A Anvers, un synode récent avait repris les recommandations du concile en vue d'éliminer des églises les représentations trop profanes. On aurait dès lors préféré, pour les retables d'autel, les sujets tirés des Évangiles à ceux tirés des Vies de saints².

La Descente de croix

La scène est décrite dans les quatre Évangiles³. C'est le soir qui suivit sa mort que les amis du Christ vinrent détacher son corps de la croix. L'obscurité du ciel signifie l'approche de la nuit en même temps que les ténèbres de la mort. Sept des neuf personnages s'identifient sans peine. Outre le Christ et la Vierge — celle-ci debout, dans l'esprit de la Contre-Réforme — on reconnaît saint Jean l'Évangéliste recevant le corps dans les bras, Joseph d'Arimathie, qui prit l'initiative de l'ensevelissement du Christ, sur l'échelle à gauche⁴ et Nicodème sur l'échelle à droite⁵. Marie-Madeleine reçoit les pieds du Sauveur, comme le veut la tradition. Un détail iconographique supplémentaire s'ajoute ici : les deux lourdes mèches de cheveux blonds remontant sur son épaule, où l'un des pieds est déposé, rappellent l'épisode du repas chez Simon où elle essuya de ses cheveux les pieds de Jésus. Le groupe des femmes se compose encore de Marie Cléophas, comme dit dans l'Évangile⁶. Les deux hommes penchés au-dessus des bras de la croix sont deux aides anonymes. L'idée de placer ces deux hommes à cet endroit serait venue à Rubens d'un prototype célèbre, la grande fresque de Daniel de Volterra en l'église romaine de la Trinité-des-Monts. La composition tout entière de la *Descente de croix* est souvent comparée à cette fresque⁷. On cite aussi

¹ A moins que la *Descente de croix* n'ait existé avant la commande, fût-ce à l'état d'esquisse ou de projet (voir p. 22).

² Ceci est suggéré par J. DE COO, *Rubensgids voor de Antwerpse Kerken*, Anvers, 1947, p. 22-23, et par K.C.P[EETERS], *Sint-Christoffel, de Antwerpse Kolveniersgilde en Rubens*, dans *Volkskunde*, t. LXI, n.s. XIX, 1960, p. 125-126. M. Ad. Jansen, conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, nous a aimablement communiqué qu'il avait connaissance d'une décision du chapitre de Notre-Dame d'Anvers demandant explicitement le refus des retables portant d'autres sujets que ceux tirés de la vie du Christ. Notons que Rubens n'a pas craint de peindre saint François et sainte Thérèse pour les Récollets et pour le Carmel d'Anvers. Mais il ne s'agissait pas là d'églises paroissiales.

³ *Matt.* xxvii, 57 ss.; *Marc.* xv, 43 ss.; *Luc.* xxiii, 50 ss.; *Joh.* xix, 38 ss.

⁴ Il est mentionné par les quatre évangélistes. Il alla trouver Pilate et offrit le sépulcre qu'il avait fait préparer pour lui-même. On le reconnaît à ses vêtements somptueux : il est en effet décrit dans l'Évangile comme « un homme riche d'Arimathie » et « un membre honoré du grand Conseil ». Par tradition, il est représenté à la droite du Christ tandis que Nicodème est à sa gauche (L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, II. *Iconographie de la Bible*, 2. *Nouveau Testament*, Paris, 1957, p. 513-517).

⁵ La présence de Nicodème n'est relevée que par saint Jean. C'est lui qui apporta les aromates.

⁶ Deux évangélistes signalent sa présence : « Marie la Magdaléenne et l'autre Marie étaient là » (*Matt.* xxviii, 61) et, plus précisément : « Marie, mère de José » (*Marc.* xv, 47), c'est-à-dire celle que la tradition considère comme Marie, fille d'Anne et de Cléophas, et épouse d'Alphée.

⁷ Voir notamment E. MÂLE, *L'Art religieux après le concile de Trente*, Paris, 1932, p. 280-281; B. KNIPPING, *De Iconographie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*, t. II, Hilversum, 1940, p. 191; H.G. EVERS, *Peter Paul Rubens*, Munich, 1942, p. 133; IDEM, *Rubens und sein Werk. Neue Forschungen*, Bruxelles, 1943, p. 143; M. JAFFÉ, *Un Chef-d'œuvre mieux connu*, dans *L'Œil*, juillet-août 1958, p. 14, 21 et 80.

les œuvres du Florentin Cigoli¹ et de Barocci comme ayant inspiré Rubens. L'unité extraordinaire de la composition rubénienne en fait un sommet que le maître lui-même n'atteindra plus dans ses versions ultérieures de la *Descente de croix*.

La Visitation

Le chapeau, les sandales, le manteau rouge relevé pour la marche indiquent que la voyageuse a fait une longue route. Une jeune servante l'accompagne, portant les bagages dans un panier posé sur la tête. Bien que l'Évangile n'en souffle mot, saint Joseph est ici du voyage². Elisabeth et Zacharie se sont avancés à la rencontre des visiteurs sur le perron de leur demeure tandis que le petit chien de la maison s'agite à l'approche des nouveaux venus. La demeure des cousins de la Vierge est conçue par Rubens comme une luxueuse villa italienne de style renaissance. Sous le perron, une échappée vers la campagne : un paysan s'éloigne tandis que picorent un paon, un coq et une poule, venus sans doute d'une basse-cour proche. Le paon, symbole d'éternité³, figure souvent dans les représentations de la Vierge avec l'Enfant.

La Présentation au temple

La scène se passe dans le temple de Jérusalem⁴. Le vieillard Siméon est revêtu d'habits sacerdotaux. Bien que l'évangéliste ne le considère pas comme grand-prêtre, il agit ici en officiant, acceptant l'Enfant des bras de Marie, tandis que Joseph, un genou en terre, présente les deux tourterelles prescrites par la Loi. Il s'agit donc à la fois du rite de la Présentation et du cantique de joie du vieillard qui a vu le Sauveur. La prophétesse Anne, en habits sombres de veuve, se joint à cette action de grâces. Quatre spectateurs anonymes assistent à la scène : deux jeunes femmes (?) derrière la Vierge et deux hommes d'âge mûr à l'extrême gauche du volet. Ces derniers sont sans doute des docteurs de la Loi. Mais l'homme de profil joue un rôle plus important que celui de simple assistant car le peintre lui a conféré les traits bien connus de Nicolas Rockox (fig. 4). Le célèbre bourgmestre d'Anvers, mécène, numismate et archéologue⁵, était en 1611 doyen de la Gilde des Arquebusiers. Il était présent lors de la commande passée au peintre, le 7 septembre 1611⁶ et, grand ami et client de Rubens, il n'était certainement pas étranger à

¹ H.G. EVERS, *Rubens und sein Werk. Neue Forschungen*, Bruxelles, 1943, p. 143 et H. OLSEN, *Rubens og Cigoli*, dans *Kunstmuseets Arsskrift 1950*, Copenhague, 1951, p. 58-73.

² *Luc.* I, 39-56.

³ TIMMERS, *op. cit.*, p. 716, notes 1660 et 1661; le paon a plusieurs sens symboliques : voir aussi p. 770, notes 1800 et 1801.

⁴ *Luc.* II, 22-28.

⁵ Né le 14 décembre 1560, mort le 12 décembre 1640, il fut neuf fois bourgmestre d'Anvers entre 1603 et 1625. Voir H. VAN CUYCK, *Nikolaas Rockox de Jongere, burgemeester van Antwerpen in de XVIIe eeuw*, dans *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, t. XXXVII, 3^e sér., t. VII, 1881, p. 339-451; C. RUELENS, *Les Amis de Rubens*, I. *Nicolas Rockox*, dans *Bulletin Rubens*, t. II, 1883, p. 24-47; M. ROOSES, *Nicolas Rockox*, dans *Biographie nationale*, t. XIX, Bruxelles, 1907, col. 566-569.

⁶ M. ROOSES, *L'Œuvre de P.P. Rubens*, t. II, Anvers, 1888, p. 114, note 1.



4. Détail de la *Présentation au temple* (1614): personnage biblique sous les traits de Nicolas Rockox, bourgmestre d'Anvers.



5. Rubens, triptyque de l'*Incrédulité de saint Thomas*, détail du volet gauche (1613) : portrait de Nicolas Rockox. Anvers, Musée royal des Beaux-Arts.

cette commande. Son portrait sur le triptyque semble clairement reconnaissable bien que transformé en personnage biblique : sans col, les cheveux et la barbe quelque peu hirsutes, l'aspect légèrement plus rude que sur d'autres portraits connus de lui ¹.

¹ Voici les principaux portraits de Nicolas Rockox :

- 1) Rubens, triptyque de l'*Incrédulité de saint Thomas*, volet gauche daté de 1613, donc contemporain des volets du retable des Arquebusiers. Adrienne Perez, femme de Rockox, figure sur le volet droit (Anvers, Musée royal des Beaux-Arts, n° 308, 145 × 56 cm; repr. dans R. OLDENBOURG, *P.P. Rubens. Des Meisters Gemälde, (Klassiker der Kunst)*, Berlin-Leipzig, s.d., p. 85) (fig. 5).
- 2) Rubens, attribué à, étude pour le précédent ? (Bruxelles, ancienne coll. Ch. L. Cardon, 38 × 29 cm; repr. dans *Collection Ch.-Léon Cardon. Catalogue de tableaux anciens des écoles flamandes... dont la vente... aura lieu à Bruxelles... les 27, 28, 29 et 30 juin 1921*, Bruxelles, 1921, pl. 105 (face à la p. 76).
- 3) Van Dyck (Leningrad, Ermitage, 128 × 116 cm; repr. dans M. HENDRICKX, *Recherches sur le portrait de Rockox par Antoine Van Dyck*, dans *Académie royale de Belgique. Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, t. XXI, 1939, p. 97).
- 4) Van Dyck, daté 1621, réplique du précédent (Baltimore, Md., Baltimore Museum of Art, 131 × 112 cm; repr. dans G. GLUCK, *Van Dyck. Des Meisters Gemälde, (Klassiker der Kunst)*, Stuttgart, 1931, p. 110).
- 5) Van Dyck, portrait ovale, dessin avec lavis et gouache, étude pour le tableau de Leningrad (Londres, British Museum; repr. dans A.H. HIND, *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists... in the British Museum*, vol. II : *Drawings by Rubens, Van Dyck...*, Londres, 1923, fig. 28).
- 6) Van Dyck, esquisse pour la tête du portrait de Leningrad, avec le portrait présumé de Balthazarine van Lenick, épouse d'Adolphe van den Heetvelde, cousin de Rockox et le fils de celle-ci, Adrien van den Heetvelde, héritier de Nicolas Rockox (Turin, Galerie Sabauda, n° 357, 57 × 73 cm; repr. dans M. HENDRICKX, *op. cit.*, p. 104).
- 7) Lucas Vorsterman, gravure d'après le portrait de Leningrad par Van Dyck (repr. dans M. MAUQUOY-HENDRICKX, *L'Iconographie de Van Dyck. Catalogue raisonné*, dans *Mémoires de l'Académie royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts*, t. IX, 1956, II, fig. 165, a, b, c, d).
- 8) Van Dyck, dessin, vers 1635 (Windsor Castle, Collections royales, inv. 6421, 300 × 220 mm;

La légende de saint Christophe

La Légende dorée décrit saint Christophe comme un Cananéen d'énorme stature, qui avait douze coudées de hauteur et un visage effrayant ¹. Il se servait d'un tronc d'arbre en guise de bâton. Ces détails évoquent pour Rubens une sorte d'Hercule Farnèse aux muscles saillants dans le clair-

repr. dans R.A. D'HULST et H. VEY, *Antoon Van Dyck. Tekeningen en olieverfschetsen* [Catalogue de l'exposition Anvers-Rotterdam 1960], s.l., [1960], pl. LXVII).

9) Rubens, atelier, attribué parfois aussi à Van Diepenbeck ou à Van Dyck, portrait ovale (Anvers, Musée royal des Beaux-Arts, n° 711, 42 × 32 cm, dépôt de l'Assistance publique d'Anvers; photographie A.C.L. 115 223 B).

10) Paul Pontius, gravure d'après Van Dyck ? (ovale, les états VI et VII portent la mention « d'après Rubens », les états VIII, IX et X; « d'après Van Dyck »; repr. dans M. MAUQUOY-HENDRICKX, *op. cit.*, II, fig. 115).

11) Frans Pourbus le Jeune, attribué à, daté 1600 (Anvers, Maison Rubens, Inv. S. 116, 45 × 34,5 cm; photographie A.C.L. 164 064 B).

12) Frans Francken II, *Le Festin chez l'amateur d'art*, c'est-à-dire chez Rockox. Le bourgmestre et sa femme y sont moins reconnaissables que les objets de leur collection (Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. 858; repr. dans S. SPETH-HOLTEROFF, *Les Peintres flamands de cabinets d'amateurs, (Les Peintres flamands du XVIIe siècle, 7)*, Paris-Bruxelles, [1957], fig. 24).

13) Willem van Haecht, *La Galerie de Cornelis van der Geest* (New York, collection Mr. & Mrs. S. van Berg; repr. dans J.S. HELD, *Artis Pictoriae Amator. An Antwerp Art Patron and his Collection*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, IC, 6^e pér., t. L, 1957, fig. 5). Rockox se reconnaît dans l'assistance.

En 1881, H. VAN CUYCK (*op. cit.*, p. 440-445) signale quelques autres portraits dont la trace semble perdue.

¹ 28 juillet. Voir T. DE WYZEWA, *Le bienheureux Jacques de Voragine. La Légende dorée*, Paris, 1902, p. 362-363. Sur le culte de saint Christophe, voir H.H. KNIPPENBERG, *Sint Christoffel-Verering*, dans *Volkskunde*, t. LX, n.s., t. XVIII, 1959, p. 49-71.

obscur nocturne, hâlé et courbé par l'effort. Il sort de l'eau, tandis que l'ermite qui le guide dans la nuit braque sa lanterne sur l'Enfant comme pour essayer de le reconnaître. L'effet de nuit, si frappant, est conforme à la Légende dorée.

Le corps du géant presque nu fut trouvé indécent par les chanoines de la cathédrale. Dans une réunion du 18 juillet 1614, ils discutèrent de sa modification éventuelle « parce qu'il pourrait causer du scandale par sa nudité »¹. On ne connaît pas la suite réservée à cette intervention par le peintre, la Gilde ou le chapitre lui-même².

RUBENS ET LA TRADITION ICONOGRAPHIQUE DES PRIMITIFS

Une chose frappe immédiatement à la vue du triptyque de la *Descente de croix*, c'est la différence considérable de conception entre le panneau central et les volets. En plus d'une différence d'exécution qui pourrait s'expliquer par une collaboration d'atelier³, on constate une discontinuité dans la composition et dans le style même des panneaux. La comparaison avec le retable de l'*Erection de la croix* souligne encore cette différence, d'autant plus que celui-ci est antérieur à la *Descente de croix*.

Les volets ont été achevés près de deux ans après le panneau central⁴ mais cela ne suffit pas à expliquer cette rupture : le peintre n'a pas pu « oublier » sa composition principale en si peu de temps. On pourrait se demander si la *Descente de croix* n'existait pas isolément dans l'atelier du maître au moment de la commande, peut-être à l'état de projet plus ou moins avancé. Mais ce n'est là qu'une hypothèse⁵. Or il faut bien admettre que le panneau central est conçu d'une manière toute plastique comme un grand groupe sculpté qui se détache sur un fond neutre. L'accent est mis sur le volume. On dirait plus précisément un haut relief où chaque personnage est ramené sur le plan

¹ Le compte rendu de cette réunion est publié par M. ROOSES, *L'Œuvre de P.P. Rubens*, t. II, Anvers, 1888, p. 118, note 1. Le chapitre s'était réuni pour arrêter les détails de la cérémonie de consécration de l'autel des Arquebusiers. Cette réaction des chanoines est dans l'esprit du concile de Trente, récemment remis en évidence par un synode anversoïis qui recommande d'écarter des églises tout élément trop profane (voir également ce qui est dit plus haut sur le choix du sujet, p. 17-18).

² Nous tenons à remercier M. Frans Van Molle, chef du Service des Archives iconographiques de l'Institut, pour la communication de plusieurs données déjà rassemblées par lui.

³ Voir p. 86-95.

⁴ Voir p. 41-42, ann. n° 7.

⁵ La différence entre la durée d'exécution du panneau central, qui est d'une année, et celle des volets, qui furent placés environ un an et demi plus tard, pourrait peut-être s'expliquer ainsi : la *Descente de croix*, conçue isolément, existait déjà, peut-être à peine commencée. En effet, après le contrat, la Gilde ne semble pas s'occuper d'achat de bois ou de problèmes de menuiserie; elle ne fait que vérifier la qualité du panneau (voir p. 40, ann. n° 3). Le tableau est achevé et mis en place au bout d'un an. Environ sept mois plus tard, en avril et mai 1613, les volets n'en étaient encore qu'au stade de l'assemblage des panneaux puisqu'on cherche à éviter les fautes commises par le menuisier dans les volets de l'*Erection de la croix*, à Sainte-Walburge. La confection du retable en tant que meuble s'est donc faite en deux fois. La *Descente de croix*, préexistante, aurait été achevée en premier lieu; on lui aurait ajouté par la suite des volets développant une idée iconographique quelque peu forcée, curieusement basée sur un jeu de mot : les « christophores ».

de l'ensemble, plan parallèle à celui du cadre, exactement comme dans les retables sculptés. Les volets au contraire, sont conçus d'une manière toute picturale comme des scènes intégrées dans un décor d'architecture et surtout dans une atmosphère où se fondent les couleurs. Ils sont en un sens plus évolués que le panneau central. Pourquoi, dans celui-ci, ce parti-pris de relief sculpté ?

Il y a plus d'un élément traditionnel dans le triptyque. Le support en chêne et la forme même du triptyque à panneaux rectangulaires sont des éléments conformes à la tradition, n'annonçant en rien le retable baroque type. En effet, celui-ci sera peint sur toile, conçu en une seule surface et encastré dans l'autel. Cet exemple de traditionalisme n'est pas isolé chez Rubens. Bien qu'il ne l'ait pas fait ici, il lui est arrivé de reprendre jusqu'à l'idée des grisailles extérieures, alors en voie de disparition. Or, on sait que Rubens s'est intéressé aux maîtres primitifs, non seulement à Quentin Metsys, qu'il a copié et qui fut toujours vénéré à Anvers comme le premier chef de



6. Rubens, la *Sybille de Tibur*, d'après R. van der Weyden (détail d'un dessin à la plume). Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum. *A droite* : R. van der Weyden, la *Sybille de Tibur* (détail du volet gauche du retable Bladelin). Berlin, Staatliche Museen, Museum Dahlem (copyright Staatliche Museen, Berlin).

l'école¹, mais aux vieux maîtres du xv^e siècle. Il en possédait dans sa collection personnelle. Dans le triptyque de *Saint Bavon* (panneau central à la cathédrale Saint-Bavon de Gand; esquisse de l'ensemble à la National Gallery de Londres), il est visiblement influencé par van Eyck dont il devait connaître le polyptyque conservé dans la même église. Il connaissait aussi le retable Bladelin de Roger van der Weyden, dont il copia la tête de la sibylle de Tibur (fig. 6). Il y a d'autres exemples de l'intérêt de Rubens pour les Primitifs².

Or le sujet de la Descente de croix a presque toujours, chez ces mêmes Primitifs, motivé une conception sculpturale, rattachée à celle des retables en relief. Est-ce parce que les premiers grands exemples furent l'écho d'œuvres sculptées tournaisiennes, aujourd'hui disparues? Ce n'est qu'une hypothèse, mais il est sûr qu'au moins deux grandes *Descente de croix* célèbres de la première moitié du xv^e siècle avaient cette caractéristique: celle du Maître de Flémalle — dont il ne reste comme témoin que le *Larron* de Francfort — bien connue toutefois par de nombreuses copies et celle de Roger van der Weyden peinte pour les Arbalétriers de Louvain, où l'allusion à un retable sculpté est toute claire et explicite. A l'époque de Rubens, cette dernière se trouvait déjà en Espagne, mais elle était connue, elle aussi, par de nombreuses copies.

Si de très nombreux retables peints ou sculptés ont représenté sur les autels la Descente de croix ou la Déploration³, n'est-ce pas que ces sujets avaient pour mission de présenter à la dévotion des fidèles le Corps du Christ, le *Corpus Christi*, en relation avec le culte eucharistique⁴, culte d'ailleurs originaire de nos provinces au xiii^e siècle? Et comment mieux représenter ce Corps que dans un style sculptural? La pâleur, la froideur et la rigidité de la mort y incitent tout naturellement, ainsi que le clair-obscur de la tombée de la nuit. Remarquons que ceci n'est pas vrai des représentations de la Pietà, où l'intérêt se déplace vers le personnage vivant, la Vierge, et où réapparaissent par conséquent le paysage, les couleurs, l'effet atmosphérique. Cette tradition de voir la Descente de croix comme un relief sculpté est toujours sensible au xvi^e siècle, notamment chez Metsijs, puis chez Gossaert et chez Pieter

¹ J.S. HELD, *Artis Pictoriae Amator. An Antwerp Art Patron and his Collection*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, vi^e période, t. I, 1957, p. 63-64 et 66, note 27; au sujet de la présence d'un van Eyck dans la collection d'un ami de Rubens, Cornelis van der Geest, voir dans le même article, p. 74 à 83.

² J.S. HELD, *Rubens. Selected Drawings*, Londres, 1959, t. I, p. 53-58, et IDEM, *Rubens' Designs for Sepulchral Monuments*, dans *The Art Quarterly*, t. XXIII, 1960, p. 264-266, reproduit p. 269.

³ Un très bel exemplaire sculpté d'une *Déploration* bruxelloise du troisième quart du xv^e siècle vient d'être acquis par l'Institut of Arts de Détroit, provenant de la collection d'Arenberg. Sa relation évidente avec une composition perdue de Roger van der Weyden, connue par des copies peintes et par un dessin (au Louvre) est une autre preuve de la relation étroite entre peinture et sculpture quand il s'agit de ce sujet. L'allusion à un retable sculpté est claire sur le dessin du Louvre. Elle l'est tout autant sur la *Descente de croix des Arbalétriers*: les deux compositions représentent en trompe-l'œil la huche même du retable.

⁴ Evers avait déjà noté le sens eucharistique du tableau de Rubens. Voir H.G. EVERS, *Peter Paul Rubens*, Munich, 1942, p. 134, et IDEM, *Rubens und sein Werk. Neue Forschungen*, Bruxelles, 1943, p. 140. Sur le rapport entre Messe et Descente de croix, voir J.J.M. TIMMERS, *Symboliek en Iconographie der christelijke Kunst*, Roermond-Maaseik, 1947, p. 413, note 921.



129 × 94 cm

7. Maître de la Légende de sainte Catherine, *Descente de croix* (panneau central d'un triptyque). Cologne, Wallraf-Richartz Museum (dépôt du couvent des Franciscains).

Aertsen, dans son œuvre récemment entrée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles¹, pour n'en citer que quelques exemples.

Rubens n'aurait fait que se conformer à la tradition des vieux maîtres, en un point où elle fut particulièrement expressive et forte. S'il se conforme encore à la tradition en entourant sa *Descente de croix* de volets représentant des scènes de l'Évangile qui expriment elles aussi l'idée d'Incarnation et de Rédemption, il adopte alors délibérément un style tout différent, joyeux et anecdotique, propre aux récits de l'enfance du Christ et contrastant d'une manière voulue avec la grandeur tragique du panneau central.

Il a été question jusqu'ici de la conception sculpturale de la *Descente de croix* mais non des différents motifs qui la composent. Il a été dit et redit que Rubens emprunta ceux-ci à Daniel de Volterra, à Barocci ou à Cigoli². Est-il bien nécessaire de recourir exclusivement à des emprunts italiens? Sans doute la grandeur pathétique et la monumentalité de l'ensemble dérivent-elles de modèles vus en Italie, et peut-être particulièrement de la fresque fameuse de Daniel de Volterra à la Trinité-des-Monts de Rome. Mais, à comparer de près cette fresque au panneau de Rubens, on n'y trouve guère d'éléments communs. A vrai dire, l'œuvre italienne se comparerait plus facilement à la *Descente de croix* de Gossaert conservée à l'Ermitage de Leningrad;

¹ *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts*, Bruxelles, t. X, 1961, p. 78, reproduit.

² Voir p. 18, note 7 et p. 19, note 1.

or cette dernière lui est antérieure d'une trentaine d'années. Il est vrai que le motif des deux hommes juchés sur des échelles et penchés par-dessus les bras de la croix pourrait avoir été repris par Rubens à Daniel de Volterra, comme le disent tant d'historiens d'art¹. Et pourtant ce motif existait chez nos Primitifs. Une *Descente de croix* moins connue mais très intéressante est conservée au Wallraf-Richartz Museum de Cologne. Elle est attribuée au Maître de la Légende de sainte Catherine (fig. 7)². Ce peintre est peut-être Pierre van der Weyden, fils de Roger; quel que soit son nom, ses œuvres et son style dérivent fortement de ceux de son illustre prédécesseur. Il n'est pas impossible que la *Descente de croix* de Cologne reflète une œuvre perdue de Roger. Non seulement les deux hommes aux échelles sont penchés par-dessus les bras de la croix, mais celui de droite tient le suaire qui descend en diagonale sous le corps du Christ pour être repris par Joseph d'Arimathie. La Madeleine, s'agenouillant de profil, reçoit les pieds du Sauveur qu'elle prend des deux mains. La Vierge est debout. Elle est prête à défaillir, mais elle n'est pas étendue sur le sol, comme chez les Italiens. Les motifs de saint Jean et de Marie Cléophas sont tout différents, mais la sainte femme de droite a déjà le geste de la Vierge de Rubens, mains étendues comme pour arrêter le corps dans sa chute. Cette figure est inversée comme plusieurs autres. Il n'est pas certain, bien entendu, que Rubens ait jamais vu cette composition ni son prototype, mais il est bon de savoir que ces motifs existaient dans l'art flamand depuis longtemps et que Rubens a une fois de plus revivifié, et combien, une tradition extraordinairement riche.

¹ Voir p. 18, note 7 et p. 19, note 1.

² 129 × 94 cm. Dépôt du couvent des Franciscains de Cologne (Dep. 29). M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, t. IV : *Hugo van der Goes*, Berlin, 1926, p. 138, n° 51. Il existe au moins deux copies de cette composition, dont une au Musée de Barcelone, dans le style de Marcellus Coffermands (photographies au Centre national de recherches « Primitifs flamands », Bruxelles).

HISTOIRE MATÉRIELLE¹

JOS VAN DEN NIEUWENHUIZEN

Dans les pages qui suivent sont consignés les résultats de recherches effectuées dans divers fonds d'archives en vue de reconstituer l'histoire matérielle de la *Descente de croix* de la cathédrale d'Anvers². Les nombreuses publications traitant de ce chef-d'œuvre de Rubens n'ont certes pas ignoré l'existence de la plupart de ces sources d'archives. Elles se sont cependant limitées à la publication des textes les plus importants, surtout ceux du XVII^e siècle, et même dans ce domaine elles présentent encore des lacunes et des incorrections. C'est pourquoi nous sommes remontés aux sources, auxquelles nos recherches ont d'ailleurs donné la priorité, pour connaître la genèse du triptyque et ses multiples vicissitudes au cours des siècles. Les résultats de ces recherches sont consignés ici sous la forme déjà adoptée par A. De Schryver et R. Marijnissen pour la publication de leurs recherches sur l'histoire matérielle du polyptyque de l'*Agneau mystique* de van Eyck³, soit sous forme d'une liste chronologique de faits portant chacun un numéro d'ordre. Ces faits se rapportent surtout à l'exécution de l'œuvre, à sa destination, aux déplacements et aux traitements qu'elle a subis, bref à tous les événements susceptibles d'expliquer son état de conservation actuel. Les pièces justificatives et les commentaires sont ensuite publiés sous forme d'annexes qui suivent immédiatement la liste chronologique et reprennent ses numéros d'ordre. Cette forme de publication présente le double avantage de donner au lecteur une vue d'ensemble de l'histoire matérielle du triptyque et de lui permettre d'approfondir les détails qui l'intéressent plus particulièrement.

Il existe une réelle disproportion entre le nombre des données d'archives qui subsistent respectivement avant et après 1794. En effet, jusqu'à cette date, la Gilde des Arquebusiers d'Anvers était propriétaire de la peinture. Or, il ne reste pratiquement plus des archives de cette Gilde que les comptes. Pour cette période, aucun texte, même d'importance secondaire, n'a été

¹ Traduit du néerlandais.

² Nous remercions M. F. Van Molle, chef des Archives iconographiques, qui a bien voulu suivre de près le développement de nos recherches et dont les nombreuses suggestions ont constitué un précieux apport à l'élaboration de cet article.

³ P. COREMANS (sous la direction de), *L'Agneau mystique au laboratoire. Examen et traitement*, (*Les Primitifs flamands*, III. Contributions à l'étude des Primitifs flamands, 2), Anvers, 1953, p. 21-68 (*Histoire matérielle*).

négligé. Par contre, à partir du XIX^e siècle, outre la Fabrique d'église de la cathédrale, usufruitière de l'œuvre, diverses instances — soit l'Etat, la Province, la Ville et la Commission des Monuments — partagent la responsabilité de sa préservation¹. La documentation est alors tellement abondante qu'il a bien fallu la synthétiser.

Parmi les documents de première importance qui ont pu être mis au jour, on peut citer entre autres les différents rapports qui décrivent en détail l'état de conservation de la peinture à des dates déterminées. Ceux-ci ont été rédigés notamment par J.B.P. Le Brun le 25 septembre 1794 (voir n° 25), par la Commission de surveillance peu avant le 8 mai 1849 (voir n° 65), par L. Maillard le 23 décembre 1895 (voir n° 81) et par F. van Leemputten le 20 mai 1899 (voir n° 86). L'état de l'œuvre a été consigné en outre sur une lithographie de P. Kiewert datée du 12 décembre 1845 (voir n° 58 et fig. 10).

C'est la Gilde des Arquebusiers, la plus jeune des six Gildes armées d'Anvers, qui passa à Rubens la commande de la *Descente de croix*. Son patron était saint Christophe. Elle fut fondée par le magistrat de la ville le 17 novembre 1490 et supprimée par le Gouvernement français le 24 novembre 1795. Depuis le début du XVI^e siècle, elle possédait la Maison des Arquebusiers, *een nyeuwe huysinge metten hove*, au Hopland². Plus tard, elle acquit la maison dénommée *De Halve Maan*, située dans l'actuelle Gildekamersstraat, derrière l'hôtel de ville; cette maison fut reconstruite en 1580 par la Gilde et elle servit de lieu de réunion pour le conseil³. Dès avant 1502, la Gilde possédait un autel à la cathédrale⁴.

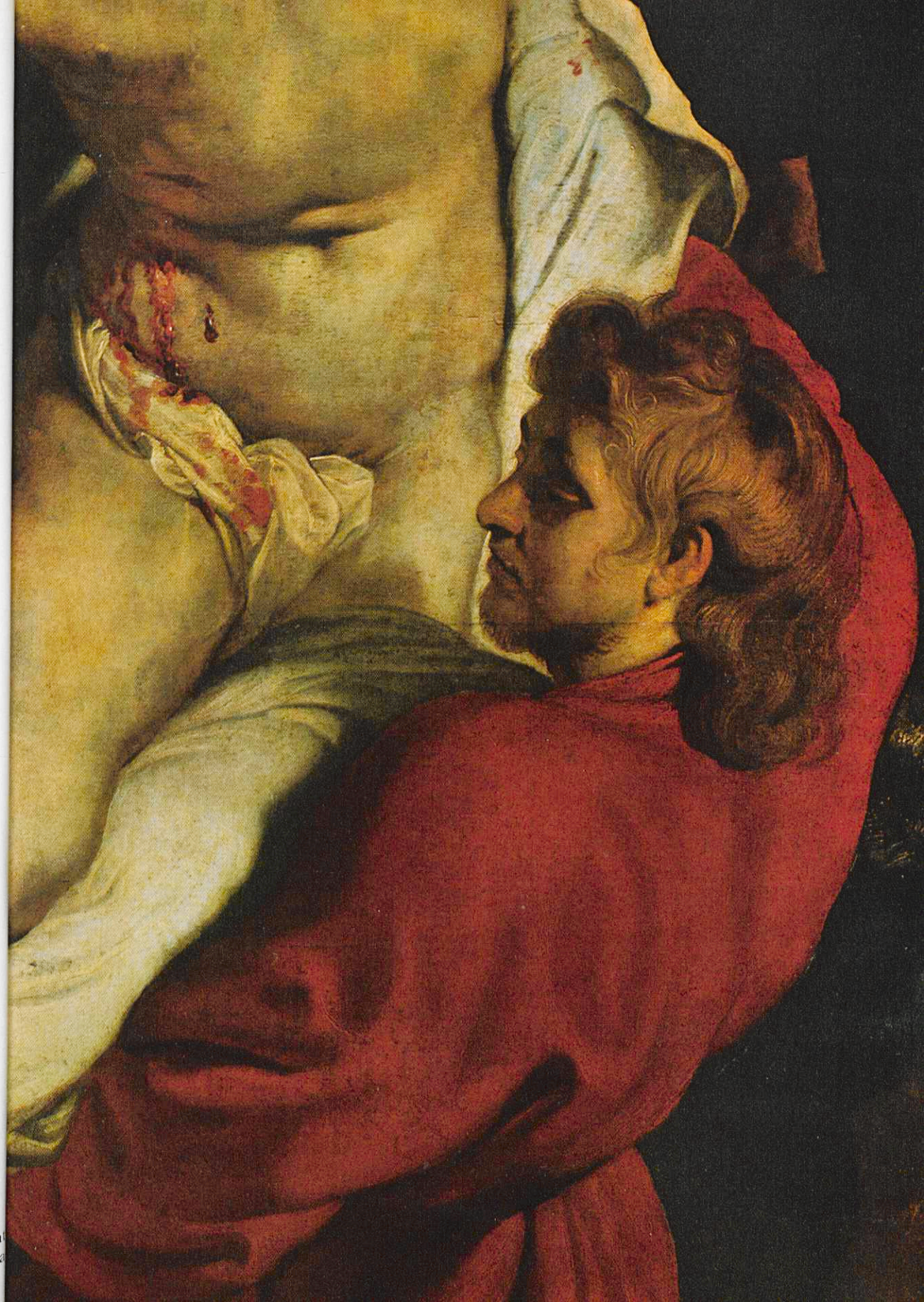
Afin de faciliter la compréhension de certains passages des comptes de la Gilde, il est utile de noter que le conseil de la Gilde se composait, au début du XVII^e siècle, de trois doyens et trois jurés (*oudermannen*). Chaque année, un sous-doyen était élu parmi les jurés; l'année suivante, ce sous-doyen devenait premier doyen (*opperdeken*) et la troisième année lieutenant (*stadhouder*). Le premier doyen était chargé de la gestion financière de la Gilde et en était responsable (*rendant*). Après trois ans, chaque doyen, après avoir été successivement sous-doyen, premier doyen et lieutenant, se joignait au corps des anciens (*ouddekens*), qui prenait parfois part aux discussions relatives à l'administration de la Gilde. L'autorité revenait à un président désigné par l'Administration communale. Le bourgmestre extérieur ou forain (*buitenburgemeester*) Nicolas Rockox (1560-1640) avait prêté serment comme tel

¹ Les résultats d'une première recherche dans la documentation de la Fabrique d'église ont déjà été publiés par J. VAN DEN NIEUWENHUIZEN, *Historiek van de restauraties van Rubens' Kruisoprichting en Kruisafdoening in de kathedraal*, dans *Antwerpen*, t. III, 1957, p. 62-71.

² A. THYS, *Historiek der straten en openbare plaatsen van Antwerpen*, 2^e éd., Anvers, 1893, p. 414.

³ F. PRIMS, *De Kolveniers in de Halve Maan*, dans *Antwerpenia 1935*, 9^e série, Anvers, 1936, n° 42, p. 332-339.

⁴ F. PRIMS, *Het Altaar van de Kolveniers*, dans *Antwerpenia 1938*, 12^e série, Anvers, 1939, n° 48, p. 302.



devant le conseil de la Gilde le 13 juillet 1603. En 1615, son ami Rubens devint lui-même membre de la Gilde; il fut exempté de la cotisation de 18 florins ¹.

Les sources consultées font partie de plusieurs fonds d'archives dont l'importance varie suivant les périodes.

Période de 1611 à 1794

La source la plus importante pour cette période est constituée par les comptes de la Gilde des Arquebusiers, conservés jusqu'en 1765 et déposés aux Archives de la Ville d'Anvers, fonds Corps et Métiers, et plus particulièrement les nos 4665 (1604-1630) et 4669 (1718-1764) ². Presque tous les textes qui se rapportent directement ou indirectement à la réalisation de la peinture ont déjà été publiés à différentes reprises :

1^o éditions des copies des comptes réalisées le 27 juillet 1771 par le notaire F.B. Beltens, secrétaire de la Gilde, pour F.J.J. Mols et conservées à la Bibliothèque royale à Bruxelles, ms. 5730 : *Recueil de pièces authentiques tant sur P.P. Rubens que sur d'autres artistes de l'école flamande*, t. II, 1771, fol. 28 r^o-30 r^o. Le texte de Beltens, à son tour, a été publié d'après différentes copies par a) [F.A.] DE REIFFENBERG, *Nouvelles recherches sur Pierre-Paul Rubens contenant une vie inédite de ce grand peintre, (Nouveaux Mémoires de l'Académie royale des Sciences et Belles-Lettres*, t. X), Bruxelles, 1837, p. 15-16; b) [J.F.M. MICHEL], *Historische Levensbeschrijving van P.P. Rubens*, trad. par J. SMIT et rééd. avec commentaires par V.C. VAN GRIMBERGEN, Rotterdam, 1840, p. 412-413; c) [V.C. VAN GRIMBERGEN], *Extraits des comptes de l'église Ste-Walburge, relatifs au tableau de Rubens : l'Erection de la croix; et des archives du Serment des Arquebusiers, concernant la Descente de croix, par le même maître*, Anvers, 1840, p. 6 (incomplet); d) N. C[ORNELISSEN], *Discussion critique sur une anecdote relative à la Descente de croix, tableau de P.P. Rubens*, dans *Annales belgiques des Sciences, Arts et Littératures*, t. V, 1820, p. 55-65 (incomplet); e) M. ROOSES, *L'œuvre de P.P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins*, t. II, Anvers, 1888, p. 117-118;

2^o l'archiviste de la Ville d'Anvers F. Verachter a fait usage d'une copie comportant un plus grand nombre d'extraits de comptes, dont il envoya au chevalier G. van Havre, le 5 février 1826, une copie qui fut publiée par M. ROOSES, *op. cit.*, p. 114-116.

Dans les annexes ci-après, nous référons aux éditions des textes des comptes suivant les copies de Beltens et Verachter, avec indication de leur nom.

Les postes les plus importants des comptes de la Gilde ont enfin été publiés en 1897 d'après les comptes originaux par M. ROOSES, *De Afdoening van het Kruis. Uit het Rekeningboek der Antwerpsche Kolveniersgilde*, dans *Bulletin-*

¹ AVA, A. 4665, fol. 139 v^o.

² F. PRIMS, *Inventaris op het archief van gilden en ambachten*, Anvers, 1925, p. 141.

Rubens. Annales de la Commission officielle instituée par le Conseil communal de la ville d'Anvers pour la publication des documents relatifs à la vie et aux œuvres de Rubens, t. V, 1897, p. 230-233.

Période de 1794 à 1815

La *Descente de croix* faisait partie d'une série d'œuvres transportées à Paris par les Français en 1794. Les sources relatives à cette période sont conservées à Paris :

1^o aux Archives nationales : la Section moderne possède des documents relatifs au transport à Paris, dans les cartons D § 3, 59, dossiers 569 et 570 et F. 17, 1276, dossiers 1 et 4; ceux qui concernent la restitution de l'œuvre en 1815 sont conservés dans les cartons F. 21, 574, dossier Royaume des Pays-Bas, restitution 1815 et années suivantes, provenant du Ministère français de l'Intérieur, et O², 1429, farde Musées, dossier Réclamations d'objets d'art provenant de la Hollande et de la Belgique; ces derniers cartons ne se rapportent cependant pas directement à la *Descente de croix* en particulier;

2^o au Musée du Louvre ¹ : fonds Archives des Musées nationaux, où sont conservés dans la collection P. 4 quelques documents relatifs au transport d'Anvers à Paris en 1794, et où se trouvent en outre les registres des procès-verbaux, d'abord du Conservatoire puis, à partir de 1797, de l'Administration centrale des Arts : ces derniers registres sont importants pour retrouver trace d'éventuelles restaurations; le registre DD^b 3-2, *1er Inventaire administratif. Musées royaux. Ecole flamande, allemande et hollandaise*, contient des annotations au sujet de la restitution en 1815.

Période de 1815 à 1828

Au sujet du retour de la peinture à Anvers et de la restauration qui a suivi, des documents sont conservés aux Archives de la Cathédrale d'Anvers (voir *Période de 1837 à 1900*) ainsi que :

1^o aux Archives de la Province d'Anvers, le dossier 94.065, qui contient la correspondance du gouverneur de la province au sujet du retour, de la restauration et de la restitution des peintures; cette correspondance avait été rassemblée en vue de l'enquête menée par Ch. Piot et publiée par lui en 1883 sous forme de rapport au ministre de l'Intérieur;

2^o aux Archives de la Ville d'Anvers, Archives modernes, la liasse 240₁, dossier 1, contient des pièces relatives au retour et à la restitution des peintures en 1815-1816;

3^o à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, où reposent les archives provenant de J.A. Snyers (1775-1841), secrétaire de l'Académie depuis 1824 et de la Commission des Œuvres d'art revenues de France depuis sa fondation;

¹ Nous tenons à exprimer notre gratitude à Madame A. Chamson, conservateur des Bibliothèques et Archives des Musées nationaux, pour l'aide bienveillante qu'elle nous a accordée.

4^o à la Bibliothèque de la Ville d'Anvers, où sont conservées les archives de la Société d'Encouragement des Beaux-Arts. A l'occasion du retour des peintures, cette société avait organisé de grandes festivités qui ont fait l'objet d'un ouvrage de G. Schmook en 1942.

Période de 1837 à 1900

Les archives se rapportant à cette période reposent dans quatre dépôts différents :

1^o aux Archives de la Cathédrale d'Anvers, où est conservée la documentation laissée par la Fabrique d'église, qui est la plus complète parce que la Fabrique d'église, en tant que dépositaire de la peinture, était en rapport avec toutes les autres instances intéressées;

2^o aux Archives de la Province d'Anvers, le dossier 10.479 : Tableaux de Rubens, l'Élévation en croix et la Descente de croix, 1841-1857, dans lequel est conservée la correspondance entre le gouverneur et les autres instances;

3^o aux Archives de la Ville d'Anvers, Archives modernes, la liasse 201₂, dossier 2 : Tableaux de Rubens à l'église cathédrale, 1842-1851, d'importance secondaire puisque la Ville ne prenait aucune initiative dans ces questions;

4^o à la Commission royale des Monuments et des Sites à Bruxelles, le dossier 1634.

De l'Administration des Beaux-Arts, ressortissant au milieu du XIX^e siècle du Ministère de l'Intérieur et, à la fin du siècle, du Ministère de l'Agriculture, il ne subsiste plus, aux Archives générales du Royaume, de documents relatifs aux tableaux de la cathédrale d'Anvers.

XX^e siècle

Pour cette période, on peut se référer presque exclusivement à la documentation de la Fabrique d'église conservée à la cathédrale d'Anvers.

LISTE CHRONOLOGIQUE DES FAITS

1. 1611, 13 mars. Le conseil de la Gilde des Arquebusiers délibère avec les anciens doyens au sujet de l'érection d'un nouvel autel à la cathédrale.
2. 1611, 7 septembre. Le conseil de la Gilde, en présence de son président Nicolas Rockox et de P.-P. Rubens, commande à celui-ci un retable.
3. 1611, 4-21 octobre. Entre ces deux dates sont consignées des dépenses occasionnées par trois visites des doyens de la Gilde à la maison de Rubens, visites qui avaient pour but de faire avancer le travail et de vérifier si le panneau ne comportait pas d'aubier.
4. 1612, 12-17 septembre. Inscription des dépenses effectuées par le premier doyen pour le transfert du panneau central depuis le grenier

de la maison de Rubens jusqu'à la cathédrale, pour les matériaux utilisés et les consommations offertes aux entrepreneurs et aux ouvriers.

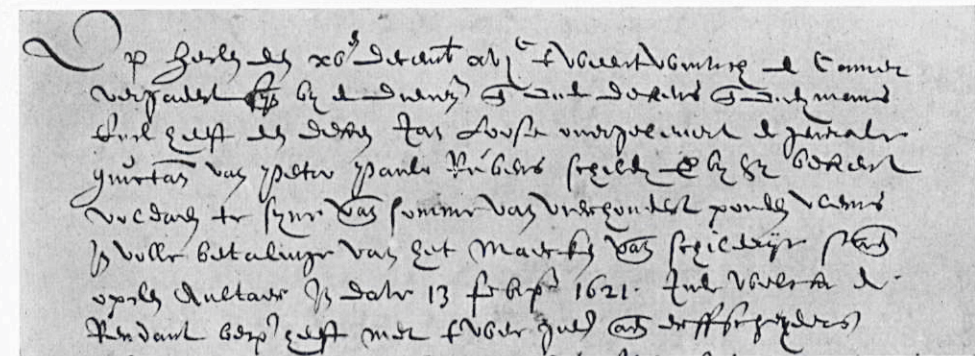
5. 1613, 4 avril. Le conseil de la Gilde, accompagné du menuisier P. le Fevre, se rend dans le chœur de l'église Sainte-Walburge, où se trouvait alors l'*Erection de la croix* de Rubens; il s'agissait de voir si ce triptyque ne présentait pas de défauts que Hans van Haecht, qui était chargé de réaliser les panneaux du retable de la Gilde, aurait à éviter.
6. 1613, 21 mai. Dépenses effectuées par les deux doyens, un ancien doyen et d'autres personnes, pour les nombreuses démarches qu'ils avaient eu à effectuer en rapport avec le nouvel autel et la livraison du bois destiné aux volets du retable.
7. 1614, 18 février et 6 mars. Les volets sont transférés de la maison du peintre à la cathédrale.
8. 1614, 17 mars - 30 avril. Entre ces deux dates, Hans van Haecht reçoit un paiement de 50 florins, soit le solde de la somme qui lui était due pour la confection des panneaux et des cadres.
9. 1615, 8 janvier. Accord entre la Gilde d'une part, Rubens et le doreur David Remecus d'autre part, pour le parachèvement du travail.
10. 1615, 8 janvier. Paiement à Rubens d'un acompte de 1.000 florins.
11. 1615. Paiement de 110 florins à David Remecus pour la dorure des cadres et de leurs annexes (*bijvalen*).
12. 1615. Cadeau d'une paire de gants à la femme de Rubens, Isabelle Brant.
13. 1615. Paiement à Hans van Haecht de 30 florins sur les 123 qu'il prétendait que la Gilde lui devait pour divers services.
14. 1621, 13 février. Quittance de Rubens pour la somme de 400 livres flamandes comme paiement total du tableau d'autel de la Gilde (fig. 8).
15. 1623. La Gilde offre de la bière aux peintres qui ont nettoyé le tableau.
16. 1728, 24 juin - 1729, 24 juin. Paiement de 30 florins au peintre Jacques Vercauwen pour le nettoyage du retable.
17. 1753, 7 mai. Le conseil de la Gilde constate que le panneau central et les volets courent un grand danger du fait qu'on ouvre et ferme continuellement le triptyque. Il décide de faire scier les volets dans leur épaisseur; la partie représentant saint Christophe serait exposée dans la Maison des Arquebusiers et remplacée sur l'autel par une copie. Il décide en outre de prendre les mesures nécessaires pour la conservation du panneau central et des volets.
18. 1754-1756. Restauration du triptyque par le peintre Balthazar Beschey, pour la somme de 336 florins.
19. 1754-1756. Paiement de divers frais supplémentaires à l'occasion de la restauration du triptyque, pour l'acquisition de tentures, de cadres, de couleur noire pour les cadres, de charnières pour les volets, etc.
20. 1773, juillet. Nettoyage de la peinture.
21. 1794, 5 août. Transfert du triptyque de la cathédrale à l'abbaye Saint-Michel à Anvers, sous les ordres de Barbier, lieutenant au 5^e régiment des Hussards de l'armée française.

22. 1794, 11 août. Le panneau central quitte Anvers à destination de Lille, par bateau fluvial.
23. 1794, 19 septembre. Arrivée à Paris, venant de Lille, du chariot transportant le panneau central.
24. 1794, 23 septembre. Transfert du panneau central au Salon Carré du Louvre.
25. 1794, 25 septembre. Rapport de J.B.P. Le Brun sur les dégâts constatés au panneau central.
26. 1794, 22 octobre. Le Conservatoire du Musée central des Arts décide de demander au Comité de l'Instruction publique l'autorisation de faire dorer des cadres sculptés de ses réserves pour encadrer les peintures exposées au Salon Carré, notamment la *Descente de croix*.
27. 1794, 22 novembre. Arrivée des volets à Paris. L'état des supports et de la couche picturale laisse à désirer.
28. 1798, 27 mai. Le Conseil d'administration du Musée central des Arts décide de faire peindre en jaune les cadres du triptyque.
29. 1798, 1^{er} juin. Le Conseil d'administration décide de faire nettoyer et vernir le triptyque par Röser et Michau.
30. 1799, 7 avril. Inauguration de la Grande Galerie du Musée central des Arts, où sont exposés la *Descente de croix* et ses volets.
31. 1815, 20-21 septembre. Le panneau central et les volets sont enlevés du Musée Napoléon à Paris, respectivement les 20 et 21 septembre, par les commissaires du roi Guillaume I^{er}.
32. 1815, 6 octobre. Arrêté royal de Guillaume I^{er} restituant les peintures récupérées aux églises encore ouvertes au culte.
33. 1815, 31 octobre - 20 novembre. Transport sur chariots, de Paris à Bruxelles, du panneau central et des volets de la *Descente de croix*, en même temps que de nombreuses autres œuvres d'art.
34. 1815, 27 novembre. Transfert momentané au Musée de Bruxelles des chariots transportant le triptyque et déchargement des caisses.
35. 1815, 3-5 décembre. Transfert de ces mêmes caisses de Bruxelles à l'Académie d'Anvers.
36. 1815, 16 et 18 décembre. Déballage des caisses contenant le panneau central et les volets.
37. 1815, 20-29 décembre. Les autorités compétentes s'inquiètent des dégâts qui apparaissent sur les peintures rentrées de Paris.
38. 1815, fin décembre. P. van Regemorter fait des essais de fixation des écailles à l'aide de colle diluée à l'eau et d'un mélange de térébenthine et de cire; il fait également des essais d'enlèvement des vernis et du chanci.
39. 1816, 3 janvier. Rapport de M. van Bree au sujet des procédés de restauration des peintures rentrées de France, dans lequel il préconise l'emploi d'un mélange de térébenthine et de cire pour la fixation des écailles.
40. 1816, 3-8 janvier. Enlèvement du chanci par P. van Regemorter.
41. 1816, 16 janvier. Rapport du pharmacien F.M. Verbert au sujet des procédés de restauration à adopter.

42. 1816, 26 janvier. Le gouverneur de la province félicite G. Herreyns pour le succès de la fixation des écailles et de l'enlèvement des vernis.
43. 1816, 3 février. Le gouverneur fait savoir quelle a été la part de chacun dans le traitement pleinement réussi réalisé par P. van Regemorter suivant le procédé de M. van Bree et sous le contrôle de G. Herreyns.
44. 1816, 15 février. Exposition des peintures récupérées de France, parmi lesquelles la *Descente de croix*, dans l'ancienne église des Frères mineurs.
45. 1816, 15 mars. Arrêté du commissaire général de l'Instruction publique à La Haye, suivant lequel la *Descente de croix* doit être restituée à la cathédrale.
46. 1816, 31 mai. Installation du triptyque dans la cathédrale.
47. 1816, 17 juillet. Inscription du paiement, par la Fabrique d'église, d'une somme de 1.229 florins, 12 sols et 6 deniers de Brabant à La Rivière pour la dorure de nouveaux cadres confectionnés pour la *Descente de croix*, l'*Erection de la croix* et l'*Assomption* de Rubens.
48. 1816, 31 décembre. Inscription d'une somme de 850 florins de Brabant payée par le Conseil de fabrique à P. van Regemorter pour la restauration de ces mêmes peintures.
49. 1819, 14 juin et 21 juillet. La Commission de surveillance estime qu'il faut faire vernir les Rubens de la cathédrale et délibère à ce sujet avec la Fabrique d'église.
50. 1824, 31 décembre. Inscription d'une somme de 73,71 florins payée à P. van Regemorter par le Conseil de fabrique pour le nettoyage des triptyques de Rubens conservés à la cathédrale.
51. 1828, 5 août. La Commission de surveillance propose de faire traiter la *Descente de croix* au vernis mastic par J.C. Nicolli.
52. 1830, octobre. Des mesures de sécurité sont prises par E. Verbouckhoven en faveur des deux grands triptyques de Rubens conservés à la cathédrale.
53. 1837, 18 janvier. Rapport du restaurateur français Mortemare sur l'état de conservation de ces deux œuvres; il note en particulier les soulèvements de la couche picturale.
54. 1837, 18 juillet. Examen des tableaux à la cathédrale, par une commission nommée par le Gouvernement.
55. 1838, 28 mai - 1839, 25 février. La Ville d'Anvers s'inquiète à son tour de l'état des peintures, mais ne croit pas encore devoir prendre des mesures à cet égard.
56. 1841, 18 février. Rapport d'examen de la *Descente de croix*, dressé par G. Wappers et F. Berckmans, membres de la Commission provinciale des Monuments, et dans lequel ils constatent des dégâts.
57. 1842, 24 septembre. Rapport d'examen d'une commission placée sous la présidence de F. Verdussen au sujet des dégâts survenus aux deux triptyques de Rubens conservés à la cathédrale, de l'origine de ces dégâts et de la restauration qui s'impose.

58. 1845, 12 décembre. Rapport de P. Kiewert proposant de transposer sur toile la *Descente de croix* et l'*Erection de la croix*; indication des dégâts sur des lithographies (fig. 10).
59. 1846, 24 avril. Avis de N. de Keyser sur l'état des peintures de Rubens et l'origine de leurs dégâts.
60. 1846, 27 juin. Avis de A. Maillard sur les dégâts et sur les méthodes de restauration à leur appliquer. Il s'oppose à la transposition sur toile et pense notamment qu'un parquetage serait indiqué, de même qu'une imprégnation du revers à l'huile et à la térébenthine.
61. 1846, 3 novembre. Publication d'un rapport adressé au ministre de l'Intérieur par H. Héris au sujet des procédés à adopter pour la restauration des deux triptyques.
62. 1847. Une commission ministérielle examine les deux œuvres et conclut qu'elles se trouvent à une mauvaise place. Une commission nommée par le gouverneur désigne d'autres emplacements pour les deux tableaux, tandis que le Conseil de fabrique se prononce contre leur déplacement.
63. 1849, 16 février. Nomination, par le ministre de l'Intérieur, d'une commission de surveillance en vue de la restauration des triptyques de Rubens.
64. 1849, 25 février. Le Conseil de fabrique décide de faire détacher les triptyques du mur et de les faire placer dans un atelier de restauration qui serait aménagé en dessous de la tour sud. Cette opération eut encore lieu dans le courant de la même année.
65. 1849, 8 mai. L'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts prend connaissance d'un rapport dans lequel, entre autres choses, l'état de la *Descente de croix* est décrit en détail.
66. 1849, 18 avril. La Commission de surveillance évalue le prix de la restauration de la *Descente de croix* à 5.450 fr.
67. 1851, 13 mars. Un arrêté ministériel nomme Etienne Le Roy restaurateur de la *Descente de croix*.
68. 1851, avril-août. Restauration du panneau central de la *Descente de croix* par E. Le Roy.
69. 1851, 15-25 août. L'atelier de restauration, installé dans la cathédrale, est ouvert au public.
70. 1852, mars-juin. Après avoir été interrompus pendant les mois d'hiver, les travaux de restauration sont repris par E. Le Roy.
71. 1853, avril-août. Continuation des travaux de restauration par E. Le Roy.
72. 1853, 23 novembre. Examen des mesures à prendre en vue d'une meilleure conservation de l'œuvre à la cathédrale.
73. 1854. Au cours de cette année, seule la couche picturale du revers des volets devait encore être fixée par endroits et on devait encore procéder à une vérification de l'ensemble de la restauration.
74. 1855, 4 mars. Prolongation de la Commission de surveillance après la restauration.
75. 1856, 28 avril. La Commission de surveillance fait savoir au Conseil de fabrique que E. Le Roy viendra vernir les deux triptyques de Rubens.

76. 1856, 10 juin - début juillet. Remise en place des deux triptyques dans le transept sud.
77. 1856, 30 septembre. Paiement à E. Le Roy et I. van Regemorter du solde des frais de restauration des deux triptyques.
78. 1862, 30 juin - 1864, 31 décembre. Les deux triptyques sont dotés d'un cadre architectural adéquat d'après un projet de l'architecte F. Durlet.
79. 1874, 6 janvier. Examen des deux triptyques de Rubens par une délégation de la Commission des Monuments, qui constate l'excellent état des peintures, mis à part une légère buée et un peu de poussière.
80. 1881, 16 mai. Rapport de F. Sacré sur l'état de la *Descente de croix* dans lequel il constate des écaillages locaux.
81. 1895, 23 décembre. Rapport sur l'état de la peinture dressé par L. Maillard, qui constate une décomposition du vernis et quelques écaillages locaux.
82. 1897, 18 juin. Rapport sur les deux triptyques de Rubens par deux membres de la Commission provinciale des Monuments. Ceux-ci jugent une restauration superflue mais préconisent l'enlèvement et le remplacement de la couche supérieure de vernis.
83. 1898, 7-23 mars. La restauration de la *Descente de croix* est entreprise par L. Delhaye.
84. 1898, 13 avril. Visite du Comité mixte des Objets d'Art de Bruxelles, qui préconise le nettoyage des triptyques de Rubens à l'eau de pluie filtrée.
85. 1899, début de l'année. Fixation des écailles et nettoyage de la *Descente de croix* par L. Delhaye.
86. 1899, 20 mai. Rapport dressé par Frans van Leemputten au sujet des dégâts de la *Descente de croix*.



8. Mention, dans un poste des comptes de la Gilde des Arquebusiers, de la quittance du 13 février 1621 par laquelle Rubens se déclare entièrement acquitté pour le tableau de la Gilde (voir annexe n° 14).

87. 1900, 28 juin. Compte de L. Delhay pour une somme de 750 fr. pour le nettoyage et la fixation de la couche picturale de la *Descente de croix*.
88. 1900, 23 juillet. Le Comité mixte examine la peinture après son nettoyage.
89. 1914, 3 et 5 septembre. Transfert des volets (3 septembre) et du panneau central (5 septembre) de la *Descente de croix* dans les caves du Musée des Beaux-Arts.
90. 1917, 28 août - 2 octobre. Entre ces deux dates, la *Descente de croix* est transportée du Musée à la cathédrale.
91. 1940, mai. Transfert du triptyque dans un abri aménagé en dessous de la tour sud.
92. 1941, deuxième moitié de février. Après la construction d'un deuxième abri dans le transept nord, on reconstruit en briques l'abri situé sous la tour.
93. 1946, 6 juin. Les tableaux, dont la *Descente de croix*, mis en sécurité dans les abris de la cathédrale, en sont retirés et L. van Puyvelde dresse un rapport sur leur état.
94. 1946, juin. Restauration de la face extérieure des volets du triptyque par A. van Poeck, suivie d'une constatation de son état par J. Muls.
95. 1953, 16 mars. Rapport provisoire d'examen dressé par les restaurateurs C. et F. Bender au sujet de l'état de conservation de la *Descente de croix*.
96. 1955, 12 janvier. Le greffier de la province fait savoir au Conseil de fabrique que, aux termes d'une lettre du ministre de l'Instruction publique, la *Descente de croix* de Rubens doit être restaurée et qu'un dossier doit être constitué à cet effet.
97. 1957, 7 février. Première réunion de la Commission consultative pour la restauration des peintures de Rubens conservées à la cathédrale, constituée par la Fabrique d'église et composée de compétences locales. Les réunions suivantes eurent lieu les 7 novembre 1957, 20 février, 29 mai et 15 septembre 1958. D'autres réunions furent encore organisées.
98. 1957, 19 septembre. Rapport de C. et F. Bender sur l'état du triptyque et proposition de restauration.
99. 1958, 11 septembre. Le triptyque est détaché du mur du transept et déposé sur le sol.
100. 1958, 22 septembre et 12 novembre. Réunion à la cathédrale de délégués de la Commission royale des Monuments et des Sites, de l'Institut royal du Patrimoine artistique, de l'Administration communale de la Ville d'Anvers et du Conseil de fabrique.
101. 1958, 30 septembre. Rapport de C. et F. Bender sur l'état de conservation du triptyque et proposition de restauration.
102. 1958, 9 décembre. Rapport de la 8^e Direction (Affaires juridiques) de la Ville d'Anvers au sujet des droits de propriété de la Ville sur le triptyque.
103. 1959, 16 février. Réunion à Anvers d'une commission internationale d'experts convoquée par le Collège échevinal.

104. 1959, 22 mai. Le Conseil de fabrique donne à l'unanimité l'autorisation de transporter le triptyque à l'Institut royal du Patrimoine artistique.
105. 1959, 10 octobre. Le Collège échevinal d'Anvers autorise également à l'unanimité le transfert de l'œuvre à Bruxelles.
106. 1960, 23 juin. Le ministre de l'Instruction publique donne son accord pour le transport du triptyque à l'Institut.
107. 1960, 7 juillet. Transport de la *Descente de croix* à l'Institut de Bruxelles.
108. 1960, 21 octobre. Réunion internationale d'experts à Bruxelles pour l'examen scientifique de la *Descente de croix*.
109. 1961, 16 mars. Réunion internationale d'experts à Bruxelles pour l'examen scientifique et le traitement de la *Descente de croix*.
110. 1961, 25 mars. Le ministre de l'Instruction publique, à la requête de la Fabrique d'église et du Conseil communal d'Anvers, confie le traitement de la *Descente de croix* à l'Institut de Bruxelles.

SIGLES

- A = Fonds Corps et Métiers (*Gilden en Ambachten*) aux Archives de la Ville d'Anvers
 AAA = Archives de l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers
 ACA = Archives de la Cathédrale d'Anvers
 AMN = Archives des Musées nationaux, reposant au Musée du Louvre à Paris
 ANP = Archives nationales de France à Paris
 APA = Archives de la Province d'Anvers
 AVA = Archives de la Ville d'Anvers
 BVA = Bibliothèque de la Ville d'Anvers
 CRMS = Commission royale des Monuments et des Sites à Bruxelles
 MA = Fonds Section moderne (*Modern Archief*), aux Archives de la Ville d'Anvers

ABRÉVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- Bulletin-Rubens*. — *Bulletin-Rubens. Annales de la Commission officielle instituée par le Conseil communal de la ville d'Anvers pour la publication des documents relatifs à la vie et aux œuvres de Rubens*, 5 vol., Anvers-Bruxelles, 1882-1897.
- PIOT, 1883. — CH. PIOT, *Rapport à Mr le ministre de l'Intérieur sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794 et restitués en 1815*, Bruxelles, 1883.
- ROMBOUTS et VAN LERIEU. — PH. ROMBOUTS et TH. VAN LERIEU, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche St.-Lucasgilde*, 2 vol., La Haye, s.d.
- ROOSES, 1888. — M. ROOSES, *L'Œuvre de P.P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins*, t. II, Anvers, 1888.
- ROOSES, 1903. — M. ROOSES, *Rubens. Sa vie et ses œuvres* (trad. L. VAN KEYMEULEN), Amsterdam-Anvers-Gand, 1903.
- SCHMOOK, 1942. — G. SCHMOOK, *Hoe Teun den Eyerboer in 1815 sprak tot de burgers van Antwerpen of het aandeel van de Rubensviering in de wording van het Vlaams bewustzijn*, Anvers, 1942.
- VAN DEN BRANDEN, 1883. — F.J. VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Anvers, 1883.
- VAN GRIMBERGEN, 1877. — V. VAN GRIMBERGEN, *Documents historiques concernant les œuvres d'art enlevées à Anvers sous la République française et restituées en 1815*, dans *L'Escaut*, t. XV, 1877, n° 204, p. 1-2; n° 205, p. 1-2; n° 206, p. 1; n° 207, p. 1-2; n° 208, p. 1-2; n° 210, p. 1; n° 211, p. 1-3.

1

« Den 13 meert is de Camer vergadert om metten anderen te spreken opt maecken van den nieuwen aultaer, als doen verteert, 3 gul. 10 st. » AVA, A. 4665 : *Rekeningen van de Kolveniersgilde. 1604-1630* (comptes du 25 déc. 1610 au 25 déc. 1611), fol. 89 v^o; éd.: *Bulletin-Rubens*, t. v, p. 230.

2

« Den 7 september is de Camer vergadert met den schilder M^r P. Rubbens, die men in tegenwoordicheyt van den h. hooftman doen aenbesteden het schilderen van de taeffele, en doen metten selven verteert, 16 gul. 18 st. » AVA, A. 4665 : *Rekeningen van de Kolveniersgilde. 1604-1630* (comptes du 25 déc. 1610 au 25 déc. 1611), fol. 90 r^o; copies : Beltens et Verachter; éd.: *Bulletin-Rubens*, t. v, p. 230.

3

« Item syn de dekens tot drye distincte reysen gegaen ten huysen van den schilder, soe om de schilderye te doen voorderen, als oyck om het peneel te visiteren ofter egeen speck in en was, ende op de drye reysen soo aen drinckgelt den knechts van den schilder als aldaer in wyn verteert, in alles, 9 gul. 10 st. » AVA, A. 4665 : *Rekeningen van de Kolveniersgilde. 1604-1630* (comptes du 25 déc. 1610 au 25 déc. 1611), fol. 90 v^o; copies : Beltens (incomplète) et Verachter; éd.: *Bulletin-Rubens*, t. v, p. 230.

Ces visites eurent peut-être lieu avant le 4 octobre, mais certainement avant le 21, puisque le poste qui précède immédiatement celui-ci est daté du 4 octobre et le troisième après celui-ci du 21 octobre, et que les postes des comptes de la Gilde sont inscrits dans un ordre chronologique.

4

« Item heeft de rendant noch betaelt aen de arbeyders voor hennen loon gedaen soe int vueren van de stoffen van houtwerck pannel als het affdoen van de schilderye van den solder tot in den vloer, ten huysen van den schilder Rubbens, mede van die te vueren in de cappelle, leveringhe van berdt, daertoe verbesicht, ende andere materialen, midsgaders oyck aen verscheyde gelagen soe int besteden mette aennemers als wercklieden verteert tsamen, nae luyt de particuliere specificatie daer van synde, gesp. n^r 3, de somme van 177 gul. 14 1/4 st. » AVA, A. 4665 : *Rekeningen van de Kolveniersgilde. 1604-1630* (comptes du 25 déc. 1611 au 25 déc. 1612), fol. 103 v^o; copies : Beltens et Verachter; éd.: *Bulletin-Rubens*, t. v, p. 230-231.

Le poste des comptes qui occupe la quatrième place avant celui-ci remonte au 12 septembre, tandis que le suivant est daté du 17 septembre. L'installation du panneau central a donc eu lieu au plus tard le 17 septembre 1612. Le peintre habitait encore à cette époque la Kloosterstraat; c'est au début de 1616 qu'il déménagea pour s'installer dans sa nouvelle demeure, située au Wapper (Rooses, 1903, p. 146). Par chapelle, on entend l'espace clôturé adossé au mur est du transept sud de la cathédrale, où la Gilde avait son autel (fig. 9). Le terme *schilderye* ne peut désigner ici que le panneau central, puisque les volets n'ont été amenés à la cathédrale qu'en 1614 (voir n^o 7).

5

« Den vierden april is de rendant met zynen mede deken, den deken Flessers, den deken De Coster, de oudermans ende Pauwels le Fevre gegaen in de Borchkercke om aldaer in den hoogen choir te visiteren het taeffereel dwelck by Hans van Haecht, die het taeffereel dezer gulde hadde aengenomen, om te sien oft egeen faulten en hadde, ten eynde hy hem daer voer soude wachten, doen naede besoigner verteert, 3 gul. 3 st. » AVA, A. 4665 : *Rekeningen van de Kolveniersgilde. 1604-1630* (comptes du 25 déc. 1612 au 25 déc. 1613), fol. 114; inédit.

En 1610, Rubens avait peint le grand triptyque de l'*Erection de la croix* pour le maître-autel de l'église Sainte-Walburge à Anvers. En se rendant à cette église, le conseil de la Gilde désirait vérifier si ce triptyque ne présentait pas de défauts que le menuisier Hans van Haecht, qui en avait exécuté les panneaux, devrait éventuellement éviter en confectionnant ceux de la *Descente de croix*¹. Comme le panneau central du retable des Arquebusiers se trouvait déjà alors à la cathédrale, cette précaution ne pouvait plus s'appliquer qu'aux volets. Selon l'usage apparemment encore en vigueur, le menuisier livra les panneaux dans leurs cadres (voir n^o 8). En 1609, la Ville d'Anvers lui paya 50 livres d'Artois pour la confection du cadre et du châssis d'une peinture destinée à la Chambre des comptes de l'hôtel de ville (AVA, Chambre des comptes 49 : *Stadsrekening Domeynen. 1609*, fol. 342 v^o)².

6

« Den 21 maye nae dat de rendant met synen mede deken, den deken Flessers, de beeltsnyders en de metsers veele loopens hadden gehadt in de affairen van den aultaer ende het besorgen van het hout totte taeffel, doen mette zelve verteert, 9 gul. 12 st. » AVA, A. 4665 : *Rekeningen van de Kolveniersgilde. 1604-1630* (comptes du 25 déc. 1612 au 25 déc. 1613), fol. 114 r^o; copie : Beltens; éd.: *Bulletin-Rubens*, t. v, p. 231.

Le nouvel autel de la Gilde est dû aux sculpteurs Robert et Jean Colijns de Nole (AVA, A. 4665, fol. 133 v^o - 134 r^o). Quant au bois encore à livrer pour le retable, il ne peut s'agir que du bois des volets (voir n^o 5).

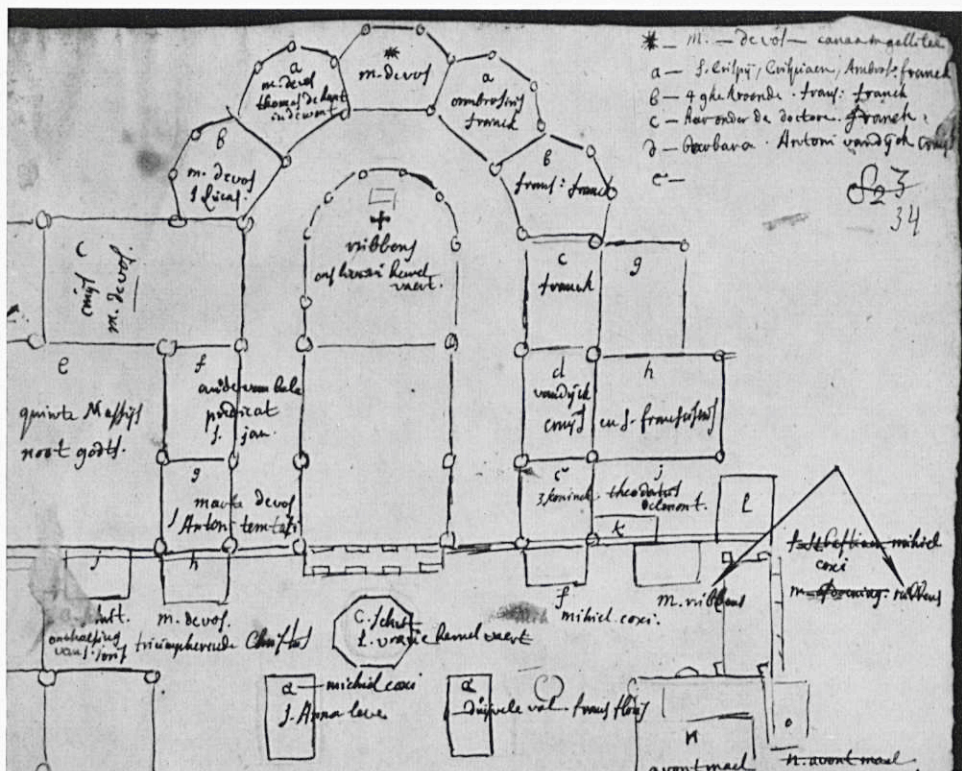
7

« Den 18 february ende 6 meert van de deuren van den aultaer ten huysen van den schilder aff te doene, ende in de kercke te draegene. Bet. met twee guldenen met de arbeyders verteert, 7 gul. 1 st. » AVA, A. 4665 : *Rekeningen van de Kolveniersgilde. 1604-1630* (comptes du 25 déc. 1613 au 25 déc. 1614), fol. 133 v^o; copie : Verachter; éd.: *Bulletin-Rubens*, t. v, p. 231.

Le 22 juillet 1614, quelques mois après le transfert des volets à la cathédrale, le retable était complètement achevé et inauguré par l'évêque d'Anvers Jean Malderus (AVA, A. 4665, fol. 135 r^o; ROOSES, 1888, p. 115). Le panneau central du retable qui

¹ Hans van Haecht, né en 1557, fut reçu comme franc-maître à la Gilde de St-Luc en 1589 (ROMBOUITS et VAN LERIUS, t. I, p. 332 et 344). Le 10 mai 1591, il épousa Antoinette Wiale; il fut enterré à Notre-Dame en 1621 (cf. *Inscriptions funéraires et monumentales de la province d'Anvers. Arrondissement d'Anvers*, t. I, Anvers, Eglise cathédrale, Anvers, 1856, p. 167).

² Pauwels le Fevre, qui accompagnait le conseil de la Gilde, était menuisier; on lui avait probablement demandé des conseils techniques. C'est lui qui avait été chargé des travaux de menuiserie de la nouvelle chapelle de la Gilde à la cathédrale; il avait notamment exécuté les portes de la clôture; le 15 septembre 1614, il reçut pour ce travail 195 florins 18 sols (AVA, A. 4665, fol. 135 v^o).



9. Détail d'un plan sommaire de la cathédrale d'Anvers daté de 1703, avec mention des peintres et de leurs tableaux (la *Descente de croix* y figure sous la lettre m).

avait orné jusqu'alors l'autel de la Gilde et datait d'avant le mouvement iconoclaste de 1566, fut vendu par la Gilde à un certain Jacques Ischot en 1614¹. Quant aux volets, ils furent transportés dans le jardin de la Gilde. Le second poste des comptes qui précède le texte du 18 février se rapporte à ce transfert : « Bet. den xiii January van de deuren van de schilderye van den altaer in den hoff te vueren, 1 gul. 10 st. » M. Rooses a interprété ce poste comme se rapportant aux volets de la *Descente de croix*, qui auraient été transportés à cette date de l'atelier de Rubens à son jardin (ROOSES, 1888, p. 116). Il est impossible d'imaginer que ces deux panneaux aient séjourné pendant un mois et demi dans un jardin en plein hiver.

8

« Item aen Hans van Haecht voor reste van dmaecken van de paneelen ende lysten, luydt zyne quictantie, gesp. nr. 18, 50 gul. » AVA, A. 4665 : *Rekeningen van de*

¹ F. PRIMS, *Het Altaar van de Kolveniers*, dans *Antwerpenia* 1938, 12^e série, Anvers, 1939, n° 48, p. 302-308.

Kolveniersgilde. 1604-1630 (comptes du 25 déc. 1613 au 25 déc. 1614), fol. 134 r°; copie : Verachter; éd.: *Bulletin-Rubens*, t. v, p. 231.

Le cadre original exécuté par Hans van Haecht n'existe plus (voir nos 19, 26 et 47).

9

« Item den 8 January 1615 als men accordeerden met S^r Rubbens ende Davidt Remeus, verguldere, nopens hen naewerck, ende doen met henlieden present doude dekens, verteert 46 gul. 18 st. » AVA, A. 4665 : *Rekeningen van de Kolveniersgilde. 1604-1630* (comptes du 25 déc. 1614 au 25 déc. 1615), fol. 154 r°; copies : Beltens et Verachter; éd.: *Bulletin-Rubens*, t. v, p. 232.

David Remeus (1559-1626) avait été reçu franc-maître de la Gilde de St-Luc en 1581 (VAN DEN BRANDEN, 1883, p. 509-601). En 1609 déjà, il avait doré les cadres de l'*Adoration des Mages* que Rubens avait peinte pour la Salle des Etats de l'hôtel de ville d'Anvers (ROOSES, 1903, p. 124) (voir aussi n° 11).

10

« Item den voors. Rubbens doen op rekeninge van syn tachterheyt bet. luyt syne quictantie, gesp. nr. 45, 1.000 gul. » AVA, A. 4665 : *Rekeningen van de Kolveniersgilde. 1604-1630* (comptes du 25 déc. 1614 au 25 déc. 1615), fol. 154 r°; copies : Beltens et Verachter; éd.: *Bulletin-Rubens*, t. v, p. 232.

11

« Item oyck betaelt aen Davidt Remeus, verguldere, voort vergulden van de schilderye, ende byvallen, luyt zyne quictantie, gesp. nr. 47, 110 gul. » AVA, A. 4665 : *Rekeningen van de Kolveniersgilde. 1604-1630* (comptes du 25 déc. 1614 au 25 déc. 1615), fol. 154 v°; copie : Verachter; éd.: *Bulletin-Rubens*, t. v, p. 232.

Ce poste des comptes, pas plus que les deux suivants, n'a pu être daté avec plus de précision, du fait que l'ordre chronologique habituellement suivi dans la consignation des dépenses semble ne pas avoir été respecté ici.

12

« Item voor een paer handtschoenen geschoncken aen de huysvrouwe van S^r Rubbens als besproken, bet. 8 gul. 10 st. » AVA, A. 4665 : *Rekeningen van de Kolveniersgilde. 1604-1630* (comptes du 25 déc. 1614 au 25 déc. 1615), fol. 153 v°; copies : Beltens et Verachter; éd.: *Bulletin-Rubens*, t. v, p. 232.

13

« Item veraccordeert met Hans Verhaecht, taefereelmaecker, aengaende de 123 gul., die hy noch van de gulde pretendeerde van diversen diensten ende heden daervoer bet. per quictantie nr. 43, 30 gul. » AVA, A. 4665 : *Rekeningen van de Kolveniersgilde. 1604-1630* (comptes du 25 déc. 1614 au 25 déc. 1615), fol. 154 r°; inédit.

14

« Op heden den xv^{en} december xv^{ie} tweentwintich de Camer vergadert synde by de dienende ende oude dekens ende oudermans. Ende heeft den deken Jan Loose overgelevert de generale quictantie van Petro Paulo Rubens, schilder, daer by hy bekend

voldaen te syne van de somme van vierhondert ponden Vlems, in volle betalinge van het maecken van de schilderye, staende op den altaer, in dato 13 febr. 1621. » AVA, A. 4665 : *Rekeningen van de Kolveniersgilde. 1604-1630* (comptes du 25 déc. 1619 au 25 déc. 1620, appendice), fol. 214 r^o; copies : Beltens et Verachter; éd.: *Bulletin-Rubens*, t. v, p. 233.

Ce poste des comptes (fig. 8) a été dressé en livres flamandes, dont la valeur est six fois celle du florin. La somme totale payée à Rubens se monta donc à 2.400 florins, dont 1.000 lui avaient été avancés le 8 janvier 1615 (voir n^o 10).

15

« Anno 1623. Item gegeven aen de schilders die de schilderye in de kerke schoonmaecten acht potten biers, daervoor betaelt, 1 gul. » Copie : Verachter.

Ce paiement, consigné dans la copie de Verachter et publié ici d'après l'édition de M. ROOSES (1888, p. 116), n'apparaît pas dans les comptes de la Gilde. Il a sans doute été extrait d'une autre source. Il ne s'agit probablement que d'un nettoyage superficiel effectué par des peintres qui n'ont apparemment reçu aucune indemnité pour ce travail et qui, selon une assertion de M. ROOSES (1903, p. 171), étaient des élèves de Rubens.

16

« Volgens accort aen den Ouderman Vercauwen voor het schilderen van de beenen van den Christoffel ende het schoonmaecken van het stuck in den authaer in de kerk by quitt^e. N^o 29, 30 gl. » AVA, A. 4669 : *Rekeningen van de Kolveniersgilde. 1718-1764* (comptes du 24 juin 1728 au 24 juin 1729), fol. 68 v^o; inédit.

Le peintre Jacques Vercauwen, juré de la Gilde des Arquebusiers, a été reçu franc-maître de la Gilde de St-Luc en 1722-1723 (ROMBOUTS et VAN LERIUS, t. II, p. 730). A juger d'après le bas prix qui lui fut payé, son intervention n'a pas dû être importante. Elle était déjà connue de M. ROOSES, qui a lu par erreur le nom du peintre comme étant Jacques Vercammen (ROOSES, 1888, p. 119 et 1903, p. 171). Par le saint Christophe, on entend la statue de procession du saint patron de la Gilde et non la représentation de ce saint qui figure au revers du volet droit.

17

« Den 7^{en} maij 1753. Camer vergaderinge gehouden van den dienenden en ouden eedt van de Coloveniers gulde deser stadt, is door den dienenden deken voorgedragen, dat de magnificque schilderije van den autaar deser gulde in de cathedrale kercke, als oock de sijde deuren, grootelijckse in peryckel waeren van bederffenisse door het continuelyck open en toedoen, en datter nootsaekelyck diend voorsien te worden tot conservatie van de voors. stucken, soo was in saemenhandelinghe met den heere baron van Hove, erfhoofdman deser gulde geconcipieert een project om de sijde stucken ofte sijde deuren te laeten doorsaegen, ende het voorsten, sijnde representerende S^{te} Christoffel, te placeren op de Camer in den hof deser gulde, en in de plaetse van dien te laeten schilderen eene copije van de voorn. S^{te} Christoffel om te bedecken ende beslyuten het autaar stuck, ende voorder te nemen de bequaemste middelen om de voors. schilderijen, soo middelstuck als sijde stucken, te conserveren, welke propositie des te aennemelycker was, alsoo den voorn. heere baron van Hove gratieuselyck hadde geoffereert tot becostinghe van de voorn. copije van S^{te} Christoffel te cederen twee a drij jaeren sijn pensioen, ja selfs tot den meerden oncost te contribueren genereuselyck,

soo is met eenparige stemmen goetgevonden ende geresolveert het voors. project te executeren en te volbrengen volgens goetvinden van den voorn. heere baron van Hove, aensoeckende den selven sijne goede diensten te interponeren om daer over geene moeyelyckheyt te ontmoeten met de heeren van het magistraet, ofte met de heeren van het Capittel, ofte heeren kerckmeesters. Aldus geresolveert ten daege, maend ende jaere als boven. » AVA, A. 4661 : *Kolveniers. Losse stukken. 1524-1794*, copie début XIX^e siècle; inédit.

L'intervention prévue n'a pas eu lieu, du moins en ce qui concerne le sciage des volets; mais une restauration fut réalisée l'année suivante (voir n^o 18).

18

« Item aen den schilder Beschey voor het schoonmaecken en herstellen der autaar stucken deser gulde, 336 fl. » AVA, A. 4669 : *Rekeningen van de Kolveniersgilde. 1718-1764* (comptes du 28 déc. 1755 au 19 déc. 1756), fol. 273 r^o; inédit.

Le peintre Beschey est vraisemblablement Balthazar Beschey (1708-1776) et non son frère cadet Jean-François Beschey (1717-1799). Balthazar était doyen de la Gilde de St-Luc en 1754 et l'on peut donc supposer que la Gilde s'est adressée à lui à ce titre (VAN DEN BRANDEN, 1883, p. 1181-1184). Près d'un siècle plus tard, dans un rapport sur une restauration projetée des triptyques de Rubens (voir n^o 61), H. Héris attribuait cependant la restauration du XVIII^e siècle aux frères Beschey. Le peintre Beschey fut payé pour ce travail dans le courant de l'année 1756, mais il l'avait déjà entamé en 1754; il apparaît, d'après la note suivante relevée dans les comptes, qu'à la fin de cette année il était occupé aux volets : « Zijnde te reflecteren dat de onkosten geresen & te rijzen tot het schoonmaecken & conserveren van het constigh schilderstick in den autaar deser gulde (aen welckers zijde stucken ofte deuren den schilder sedert eenige maenden noch besigh is), staen te monteren tot eene notable somme, sulckx dat ter dier oorsaecke sal provenieren een mali sloth in de loopende rekeninghe. Dus voor memorie. » AVA, A. 4669 : *Rekeningen van de Kolveniersgilde. 1718-1764* (annexe aux comptes du 26 déc. 1753 au 22 déc. 1754), fol. 258 r^o; inédit.

Cette note peut être interprétée ainsi : Beschey aurait commencé par le panneau central et en aurait terminé le travail en 1754; il aurait encore travaillé aux volets depuis la fin de 1754 jusque dans le courant de 1756. C'est ainsi également que l'on peut expliquer les deux séries de paiements relatifs à des tentures et à d'autres travaux y afférant, l'une pour le panneau central en 1754, l'autre pour les volets en 1756 (voir n^o 19).

Cette restauration était déjà connue de M. ROOSES, mais il ne la situe pas avec plus de précision que comme ayant eu lieu entre 1750 et 1760 (ROOSES, 1888, p. 119); elle l'était aussi de Jacques van der Sanden (1726-1799), qui la signale comme suit dans son *Oud Konst-Tooneel van Antwerpen*, t. I (AVA, Privilegiekamer, n^o 171, p. 48; inédit) : « en omdat de deuren door het dagelijks open en toedoen voor de vremdelingen en aenschouwers besmeurd en aen ongeval blood gesteld warden : sijn die stucken in het jaer 1755 schoon gemaect; en de deuren gesteld op cierelijcke ijsere staven, waer op sijn gemackelijck en konstig draijen : zijnde de pineelen en alles altijd daer bij zoo versien, dat zonder onverwagte ongelucken, die konstjuweelen altijd kunnen blijven dienen zoo tot cieraet van de luysterlijcke cathedrale kerken, als tot roem der stad, gulden, en tot verwondering der konstminnaers en groote princen des werelts. De kosten van die herstelling en schoonmaeking heeft de Colveniers - gulde betaeld, beloopende over de 900 guldens volgens de wettelijke rekening. » La somme citée par van der Sanden est supérieure à celle consignée dans les comptes de la Gilde.

« Item aen Cornelis van der Jeught voor geleverd bier aen de wercklieden van de schilderije in de kercke, 10 fl. 10 st. Item aen Carolus Jacobus Morrens voor het maecken van den list tot d^o schilderije, 10 fl. 10 st. Item aen Joannes Segers voor 28 ellen lijnwaert tot de gordijne, 20 fl. 6 st. Item aen N. Chantrene voor t' maecken der voors. gordijne, 4 fl. 9 1/2 st. --- Item betaelt aen Franciscus Geerts voor timmerwerck in t'uyt en instellen der schilderijen in den outaer, etc^a. 15 fl. 13 st. Item aen Franciscus van Camp over smedewerck ter saeke als vooren, 27 fl. 11 1/2 st. » AVA, A. 4669 : *Rekeningen van de Kolveniersgilde. 1718-1764* (comptes du 26 déc. 1753 au 22 déc. 1754), fol. 257 v^o-258 r^o; inédit.

Dans le compte de 1756, immédiatement après le paiement à Balthazar Beschey (voir n^o 18), figurent encore plusieurs dépenses relatives à cette restauration :
« Item aen Franciscus van Camp voor eijserwerck en arbeidsloon ten eijnde als voren, boven het oudteijser, 165 fl. 4 st. Item aen Francus Geerts, timmerman, voor t' maecken der stellagien ten eijnde als voren, 31 fl. 11 1/2 st. --- Item aen Joannes Segers voor lijnwaet tot de gordijnen, 19 fl. 11 1/2 st. Item aen Bertrand Chantraine voor t' maecken der gordijnen ende linten, 6 fl. 4 1/4 st. Item aen Jacobus Henninckx voor twee kopere pannen tot het draijen der zijde stucken, 4 fl. 16 st. Item aen J. Hellaert voor geleverd loot ter saecke als voren, 4 fl. 12 1/2 st. Item aen Jacobus Herreijns voor t' swerten der listen, 3 fl. 11 st. --- Item aen Franciscus Jordaens voor t' spieden der deuren, 2 fl. 16 st. » AVA, A. 4669 : *Rekeningen van de Kolveniersgilde. 1718-1764* (comptes du 28 déc. 1755 au 19 déc. 1756), fol. 273 v^o; inédit.

« Au mois de Juillet de l'année 1773, les ouvrages de Rubens placés dans la Cathédrale d'Anvers (et d'autres peut-être aussi) ont été nettoyés au moyen de mordants, et de l'avis de plusieurs membres de la Commission, d'une manière maladroite, parceque ces mordants ont ôté à ces tableaux l'émail que l'action du temps donne naturellement aux vieux tableaux peints à l'huile, et qui obtiennent par là une espèce de vernis qu'il aurait fallu leur conserver précieusement, comme la meilleure garantie contre des dégradations, et spécialement contre l'écaillage. » ACA, dossier Rubens : rapport de F.A. Verdussen en date du 24 septembre 1842 (voir n^o 57).

Ce nettoyage est cité dans le rapport de Verdussen comme l'une des causes de dégradation de l'œuvre. Comme les comptes de la Gilde des Arquebusiers ne sont pas conservés au-delà de 1765, il n'est pas possible de contrôler ce fait.

Suivant le *Procès-verbal des tableaux enlevés de la ville d'Anvers* dressé le 25 septembre 1794 (4 Vendémiaire an III) par Léger, adjoint aux adjudants généraux, dix-neuf tableaux et volets, parmi lesquels la *Descente de croix*, furent enlevés de la cathédrale le 5 août 1794 sur les ordres de Barbier, lieutenant au 5^e régiment des Hussards de l'armée française (AMN, P. 4; copie aux ANP, SM, D § 3, 59, dossier 570). L'abbaye prémontrée de St-Michel, située dans la Kloosterstraat à Anvers, servit de lieu de rassemblement des œuvres enlevées.

Le fait a également été rapporté par J.F. et J.B. Van der Straelen dans leur chronique anversoise (J.F. et J.B. VAN DER STRAELEN, *Kronijk van Antwerpen*, (éd. J. RYLANT), t. IV : 1791-1794, Anvers, 1932, p. 252 (AVA, Privilegiekamer, n^o 126, fol. 95 v^o) et

par J.P. van Dyck, portier de la cathédrale, dans son *Memorieboek (1770-1796)* (ACA, reg. 94, publié par L. THEUNISSENS, *Aanteekeningen van Jan Peter van Dyck, kerksluiters en opperluiders der kathedraal van Antwerpen*, Anvers, 1892, p. 56-57).

Le panneau central fut emballé à Anvers en même temps que deux autres grands tableaux de Rubens, le panneau central de l'*Erection de la croix* de l'église Ste-Walburge et le *Coup de lance* de l'église du couvent des Frères mineurs, et que la petite *Descente de croix* de l'atelier de Rubens provenant de la même église. Ces quatre peintures furent chargées sur des bateaux fluviaux (bélandres) pour être transportées à Lille : « Premièrement. La descente de croix de Rubens, portant 14 pieds 9 pouces de haut sur 10 pied 10 pouces de large, provenant de la cathédrale. » (Procès-verbal du 9 août 1794 (22 Thermidor an II), AMN, P. 4). D'après la chronique de J.F. et J.B. Van der Straelen, le départ eut lieu le 11 août *langs 't water* (AVA, Privilegiekamer, n^o 126, fol. 105 v^o, éd. cit., p. 263).

Le chariot parti de Lille, chargé des quatre peintures de Rubens parmi lesquelles la *Descente de croix*, fut accueilli à Paris le 19 septembre 1794 par le Conservatoire du Musée central des Arts (AMN, *Procès-verbaux du Conservatoire. An II, 17 Pluviôse - IV, 25 Nivôse*, fol. 76 v^o - 77 r^o).

Le 22 septembre 1794, le Comité de l'Instruction publique avait nommé J.B.P. Le Brun et A. Lavallée pour décharger et ouvrir les caisses et noter l'état des quatre peintures arrivées d'Anvers. Ceux-ci, de même que les sept membres du Conservatoire, étaient présents le 23 septembre lors du transfert de ces mêmes œuvres au Salon Carré du Louvre (AMN, *Procès-verbaux du Conservatoire. An II, 17 Pluviôse - IV, 25 Nivôse*, fol. 78 r^o et 79 r^o).

Dans son rapport du 25 septembre 1794, Le Brun¹ décrit en détail l'état de conservation de la peinture : « 3^e Tableau. Descente de Croix. Hauteur 12 pieds 11 pouces. Largeur 9 pieds 6 pouces. Dans le haut à la partie supérieure un trou renfoncé, superficie de 3 pouces en quaré à 8 pouces en baissant, une fente dans le joint, dans le bout de la croix et à l'extrémité quelques repeints dans la draperie de l'homme qui tient le linge dans ses dents, 2 ecailles près l'œil et le nez, quelques ecailles dans la croix et dans les cheveux de l'homme nud, d'autres au col, quelques repeints sur l'omoplatte, quelques parties levant et ecaillées dans sa draperie verte, fente sur son avant-bras et d'ancien repeint ainsi qu'au dessous de sa rotule, sur le genou externe de la jambe qui fuit, plusieurs écailles au bras gauche du Christ, sur le bisepe et sur le linge, une longueur de 10 pouces sur 3. L'épaule du bras en l'air est séparé par les joints du bois dans la moitié du tableau. Sur le mastoïde du col une superficie de 3 pouces en quarré repeinte et s'élève; un placard sous le menton mal repeint. Un pouce quarré au bas du deltoïde du bras gauche repeint et se levant de 2 pouces en quarré; au bas du sternome un repeint et le nerf du bois sur les côtés et fausses-côtes, le bas ventre

¹ J.-B.P. Le Brun (1748-1813) était lui-même peintre et marchand de tableaux (cf. G. EMILE-MALE, *Jean-Baptiste Pierre Le Brun (1748-1813). Son rôle dans l'histoire de la restauration des tableaux du Louvre*, dans *Paris et Ile-de-France*, t. VIII, 1956, p. 371-417).

« Item aen Cornelis van der Jeught voor geleverd bier aen de wercklieden van de schilderije in de kercke, 10 fl. 10 st. Item aen Carolus Jacobus Morrens voor het maecken van den list tot d^o schilderije, 10 fl. 10 st. Item aen Joannes Segers voor 28 ellen lijnwaert tot de gordijne, 20 fl. 6 st. Item aen N. Chantrene voor t' maecken der voors. gordijne, 4 fl. 9 1/2 st. --- Item betaelt aen Franciscus Geerts voor timmerwerck in t'uyt en instellen der schilderijen in den autae, etc^a, 15 fl. 13 st. Item aen Franciscus van Camp over smedewerck ter saeke als vooren, 27 fl. 11 1/2 st. » AVA, A. 4669 : *Rekeningen van de Kolveniersgilde. 1718-1764* (comptes du 26 déc. 1753 au 22 déc. 1754), fol. 257 v^o- 258 r^o; inédit.

Dans le compte de 1756, immédiatement après le paiement à Balthazar Beschey (voir n^o 18), figurent encore plusieurs dépenses relatives à cette restauration :

« Item aen Franciscus van Camp voor eijserwerck en arbeidsloon ten eijnde als voren, boven het oudteijser, 165 fl. 4 st. Item aen Francus Geerts, timmerman, voor t' maecken der stellagien ten eijnde als voren, 31 fl. 11 1/2 st. --- Item aen Joannes Segers voor lijnwaet tot de gordijnen, 19 fl. 11 1/2 st. Item aen Bertrand Chantraine voor t' maecken der gordijnen ende linten, 6 fl. 4 1/4 st. Item aen Jacobus Henminckx voor twee kopere pannen tot het draijen der zijde stucken, 4 fl. 16 st. Item aen J. Hellaert voor geleverd loot ter saecke als voren, 4 fl. 12 1/2 st. Item aen Jacobus Herreijns voor t' swerten der listen, 3 fl. 11 st. --- Item aen Franciscus Jordaens voor t' spieden der deuren, 2 fl. 16 st. » AVA, A. 4669 : *Rekeningen van de Kolveniersgilde. 1718-1764* (comptes du 28 déc. 1755 au 19 déc. 1756), fol. 273 v^o; inédit.

« Au mois de Juillet de l'année 1773, les ouvrages de Rubens placés dans la Cathédrale d'Anvers (et d'autres peut-être aussi) ont été nettoyés au moyen de mordants, et de l'avis de plusieurs membres de la Commission, d'une manière maladroite, parceque ces mordants ont ôté à ces tableaux l'émail que l'action du temps donne naturellement aux vieux tableaux peints à l'huile, et qui obtiennent par là une espèce de vernis qu'il aurait fallu leur conserver précieusement, comme la meilleure garantie contre des dégradations, et spécialement contre l'écaillage. » ACA, dossier Rubens : rapport de F.A. Verdussen en date du 24 septembre 1842 (voir n^o 57).

Ce nettoyage est cité dans le rapport de Verdussen comme l'une des causes de dégradation de l'œuvre. Comme les comptes de la Gilde des Arquebusiers ne sont pas conservés au-delà de 1765, il n'est pas possible de contrôler ce fait.

Suivant le *Procès-verbal des tableaux enlevés de la ville d'Anvers* dressé le 25 septembre 1794 (4 Vendémiaire an III) par Léger, adjoint aux adjudants généraux, dix-neuf tableaux et volets, parmi lesquels la *Descente de croix*, furent enlevés de la cathédrale le 5 août 1794 sur les ordres de Barbier, lieutenant au 5^e régiment des Hussards de l'armée française (AMN, P. 4; copie aux ANP, SM, D § 3, 59, dossier 570). L'abbaye prémontrée de St-Michel, située dans la Kloosterstraat à Anvers, servit de lieu de rassemblement des œuvres enlevées.

Le fait a également été rapporté par J.F. et J.B. Van der Straelen dans leur chronique anversoise (J.F. et J.B. VAN DER STRAELEN, *Kronijk van Antwerpen*, (éd. J. RYLANT), t. IV : 1791-1794, Anvers, 1932, p. 252 (AVA, Privilégiekamer, n^o 126, fol. 95 v^o) et

par J.P. van Dyck, portier de la cathédrale, dans son *Memorieboek (1770-1796)* (ACA, reg. 94, publié par L. THEUNISSENS, *Aanteekeningen van Jan Peter van Dyck, kerksluiters en opperluiders der kathedraal van Antwerpen*, Anvers, 1892, p. 56-57).

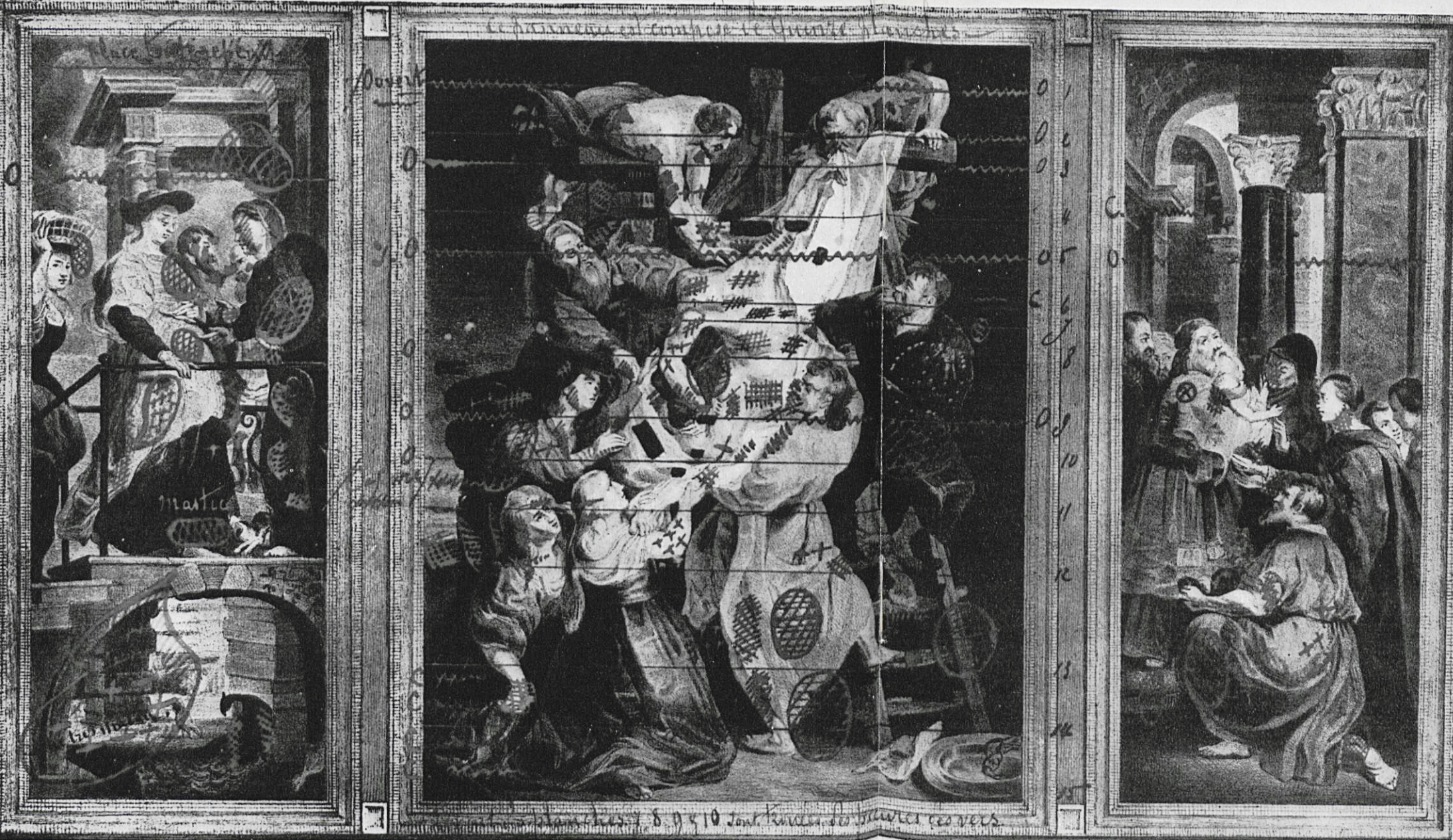
Le panneau central fut emballé à Anvers en même temps que deux autres grands tableaux de Rubens, le panneau central de l'*Erection de la croix* de l'église Ste-Walburge et le *Coup de lance* de l'église du couvent des Frères mineurs, et que la petite *Descente de croix* de l'atelier de Rubens provenant de la même église. Ces quatre peintures furent chargées sur des bateaux fluviaux (bélandres) pour être transportées à Lille : « Premièrement. La descente de croix de Rubens, portant 14 pieds 9 pouces de haut sur 10 pied 10 pouces de large, provenant de la cathédrale. » (Procès-verbal du 9 août 1794 (22 Thermidor an II), AMN, P. 4). D'après la chronique de J.F. et J.B. Van der Straelen, le départ eut lieu le 11 août *langs 't water* (AVA, Privilégiekamer, n^o 126, fol. 105 v^o, éd. cit., p. 263).

Le chariot parti de Lille, chargé des quatre peintures de Rubens parmi lesquelles la *Descente de croix*, fut accueilli à Paris le 19 septembre 1794 par le Conservatoire du Musée central des Arts (AMN, *Procès-verbaux du Conservatoire. An II, 17 Pluviôse - IV, 25 Nivôse*, fol. 76 v^o - 77 r^o).

Le 22 septembre 1794, le Comité de l'Instruction publique avait nommé J.B.P. Le Brun et A. Lavallée pour décharger et ouvrir les caisses et noter l'état des quatre peintures arrivées d'Anvers. Ceux-ci, de même que les sept membres du Conservatoire, étaient présents le 23 septembre lors du transfert de ces mêmes œuvres au Salon Carré du Louvre (AMN, *Procès-verbaux du Conservatoire. An II, 17 Pluviôse - IV, 25 Nivôse*, fol. 78 r^o et 79 r^o).

Dans son rapport du 25 septembre 1794, Le Brun¹ décrit en détail l'état de conservation de la peinture : « 3^e Tableau. Descente de Croix. Hauteur 12 pieds 11 pouces. Largeur 9 pieds 6 pouces. Dans le haut à la partie supérieure un trou renfoncé, superficie de 3 pouces en carré à 8 pouces en baissant, une fente dans le joint, dans le bout de la croix et à l'extrémité quelques repeints dans la draperie de l'homme qui tient le linge dans ses dents, 2 écailles près l'œil et le nez, quelques écailles dans la croix et dans les cheveux de l'homme nud, d'autres au col, quelques repeints sur l'omoplatte, quelques parties levant et écaillées dans sa draperie verte, fente sur son avant-bras et d'ancien repeint ainsi qu'au dessous de sa rotule, sur le genou externe de la jambe qui fuit, plusieurs écailles au bras gauche du Christ, sur le biceps et sur le linge, une longueur de 10 pouces sur 3. L'Epaule du bras en l'air est séparé par les joints du bois dans la moitié du tableau. Sur le mastoïde du col une superficie de 3 pouces en carré repeinte et s'élève; un placard sous le menton mal repeint. Un pouce carré au bas du deltoïde du bras gauche repeint et se levant de 2 pouces en carré; au bas du sternome un repeint et le nerf du bois sur les côtés et fausses-côtes, le bas ventre

¹ J.-B.P. Le Brun (1748-1813) était lui-même peintre et marchand de tableaux (cf. G. EMILE-MALE, *Jean-Baptiste Pierre Le Brun (1748-1813). Son rôle dans l'histoire de la restauration des tableaux du Louvre*, dans *Paris et Ile-de-France*, t. VIII, 1956, p. 371-417).



Print par H. Leiffers d'après P.P. Rubens.

Lithographie par Ch. Billoin.

DESCENTE DE LA CROIX D'APRÈS RUBENS

dans la Cathédrale d'Amiens.

Derrière du volet de droite
Passablement solide

+	+	+	+	+
+	+	+	+	+
+	+	+	+	+
⊗	⊗	⊗		

à Amiens chez Tessaro, rue des Fanneaux.
 Ces signes veulent dire

⊗ = Place fautive, tubulinée.
 ⊗ = Place où il y a des trous bouchés seulement pour peu de couleur.
 ⊗ = Place fortement malade qui s'est cueille.
 ⊗ = Placé masqué récemment.
 ~~~~~ = Cassure qui se fait dans le panneau.  
 ~~~~~ = Jointure ou creux.

Derrière du volet de droite
(Place solide)

| | |
|---------------------|---|
| <i>Place solide</i> | ⊗ |
|---------------------|---|

Signé
Paul Kiewert

*Travail fait en Décembre 1845 par les officiers les vaquilliers de la cathédrale d'Amiens par Paul Kiewert
 Chose de Anteman Naquin, y conservateur de l'édifice au Musée Royal de cette ville*

10. Lithographie de Ch. Billoin d'après une copie de la Descente de croix par H. Leiffers, accompagnant un rapport de Paul Kiewert daté du 12 décembre 1845 et sur laquelle sont consignés les différents dégâts qu'il avait pu observer (voir annexe n° 58).

ouvert d'un effet du bois : 8 taches d'écaille et repeint sur la cuisse. Sous la jointure du genou une place levée et repeinte de 2 pouces en carré : une fêlure part de dessous l'oreille du St Jean et se prolonge de 2 pieds jusqu'au bord; au dessous et dans le milieu une partie ronde de 2 pouces de diamètre lève. Plusieurs petites écailles tombées et raccommodées dans le fond auprès du pied droit. Sur l'échelle sont tombées : 5 pouces sur 3 remastiqué repeint avec une écaille sur l'orteil. Dans le fond près de l'échelle une partie de 6 pouces levée et une écaille dans le vêtement rouge du St Jean : 16 places levées, écaillées ou repeintes. Le fond sous le manteau et pied de l'échelle diverses écailles ou repeints. Près du front de la Vierge 3 écailles repeintes, sur l'épaule draperie bleue et dans son étendue jusqu'au bas plusieurs parties écaillées et repeintes. Le derrière de la tête de la Madelaine, une partie du derrière de la tête d'où sont tombées des écailles dans la hauteur de 4 pouces sur 2. Sur le bras de la Madelaine et près la jointure une écaille tombée d'un pouce, et se levant de 2 pouces à l'entour prêt à tomber, si l'on n'y porte remède sur le champ. Sur le bras droit de la Madelaine une fêlure repeinte traversant dans presque sa longueur plus ou moins apparente. Dans la jupe, le corsage vert de la Madelaine plusieurs écailles tombées et d'autres repeintes. » (ANP, SM, F. 17, 1276, dossier 1, pièces 18 et 18bis; copie : IBIDEM, dossier 4, pièces 172 et 172bis).

Le Conservatoire se réunit le même jour. Le procès-verbal de cette séance mentionne notamment : « Un membre --- observe au Conservatoire que les tableaux de Rubens arrivés de la Belgique ont besoin d'être provisoirement légèrement nettoyés, et que les parties détachées, et prêtes à tomber soient provisoirement réadaptées sur leur fond pour empêcher une plus grande dégradation --- » (AMN, *Procès-verbaux du Conservatoire. An II, 17 Pluviôse - IV, 25 Nivôse*, fol. 80 r°).

La peinture fut cependant exposée au public sans restaurations. Ceci ressort de la déclaration suivante, en date du 11 octobre 1794 : « Ce qu'il était intéressant de constater aujourd'hui, c'est l'état précis dans lequel ils nous sont arrivés, afin que si l'on néglige d'y faire les réparations qu'exige ce qu'ils avaient précédemment souffert, on puisse juger, dans quelques années, les nouveaux dommages qu'y aura causés cette négligence; et que si ces réparations sont faites, on apprécie mieux le talent et le soin des réparateurs. » (*Beaux-Arts. Tableaux de Rubens, venus de la Belgique, dans La Décade philosophique, littéraire et politique*, 3^e année républicaine, 1^{er} trimestre, n° 17, 20 Vendémiaire, p. 95.)

Le Musée fut fermé à partir du 30 avril 1796 pour des travaux de transformation (AMN, *Procès-verbaux du Conservatoire. An IV, 27 Nivôse - V, 28 Ventôse* (sans pagination) : séance du 3 Floréal an iv).

26

« Le Conservatoire --- arrête en outre qu'il demandera au susdit Comité [de l'Instruction publique] à être autorisé de faire dorer des bordures sculptées qui sont dans ses magasins lesquels sont propres à encadrer les trois grands tableaux venus de la Belgique. » (AMN, *Procès-verbaux du Conservatoire. An IV, 17 Pluviôse - IV, 25 Nivôse*, fol. 89 r°.)

On pourrait déduire de ce texte que le panneau central se trouvait à Paris sans cadre. La différence entre les dimensions notées à Anvers le 9 août 1794, avant le départ du panneau central pour Paris (voir n° 22), et celles relevées quelques semaines plus tard à Paris (voir n° 25) permettrait éventuellement de confirmer ce fait; en effet, si la même unité de mesure a été utilisée dans les deux cas, les dimensions prises à Anvers sont nettement supérieures à celles notées à Paris.

50

27

Sur la liste non datée, dressée à Anvers par Léger, de vingt-sept caisses prêtes à être transportées à Paris (AMN, P. 4), les volets sont mentionnés comme étant emballés dans la caisse n° 9. Quelques-unes de ces caisses arrivèrent à Paris le 22 novembre 1794. L'inventaire qui fut dressé les 28 novembre 1794 par Lavallée, Madaye et Le Brun lors de l'ouverture des caisses, mentionne : « Neuvième Caisse. Les deux volets de la descente de Croix. Ils représentent d'un côté, la présentation au Temple, et la visitation de Ste Anne [sic] à Ste Elizabeth. A 3 pieds en contrebas du haut, ces deux tableaux sont fendus par la séparation des bois; au revers de ces volets, l'on voit St Christophe qui porte le Sauveur; et sur l'autre, l'hermite qui tenant sa lanterne, éclaire Cristophe à son passage. Ils ont nombre de parties qui levent et sont prêtes à tomber, et plusieurs parties repeintes, et d'autres trop nettoyées. Il porte 14 pieds 9 pouces, largeur 4 pieds 7 pouces. » (ANP, F. 17, 1276, dossier 4, pièce 182.)

28

« 140^e Séance du Conseil. 8 Prairial an 6. --- Le Conseil arrête que les bordures des ---, celles de l'Élévation en Croix, et de ses volets, de la Descente de Croix et de ses volets, de la grande Adoration des Rois, du Christ aux Larrons, de la grande Assomption et du Rosaire par Rubens seront peintes en jaune ainsi que l'a été la bordure de Le Sueur représentant St. Gervais et St. Protas, trainés aux autels des faux dieux. Le Citoyen Dassin est chargé de ces travaux. » (AMN, *Registre des Procès-verbaux de l'Administration centrale des Arts*, vol. 1. *An V, 8 Pluviôse - VI, 1 Messidor*, p. 264.)

29

« 141^e Séance du Conseil. 13 Prairial an 6. --- Le Conseil arrête que l'Élévation en croix et ses volets, la descente de croix et ses 2 volets, le Christ aux Larrons, et la grande Adoration des rois par Rubens seront nettoyés et vernis. Il charge les Citoyens Reser¹ et Michaud de cette opération. » (AMN, *Registre des Procès-verbaux de l'Administration centrale des Arts*, vol. 1. *An V, 8 Pluviôse - VI, 1 Messidor*, p. 270.) Dans les procès-verbaux ultérieurs, il n'est fait aucune mention de la suite donnée à cette décision. L'emploi, par les restaurateurs parisiens, de colle de poisson en vue de donner plus d'éclat aux tableaux, a été considéré en 1815 comme une des causes de l'écaillement des peintures (voir n° 37).

30

Voir la *Notice des tableaux des écoles française et flamande, exposés dans la Grande Galerie du Musée central des Arts, dont l'ouverture a eu lieu le 18 Germinal an VII*, Paris, an VII, p. 93, nos 497, 498 et 499. A propos des volets, on signale que « Ces deux tableaux servaient de volets au n° 497 ». Ils étaient donc vraisemblablement exposés séparément. La page de titre et la page 93 de cette notice ont été reproduites par SCHMOOK, 1942, face à la p. 126. Les trois peintures sont encore mentionnées dans une édition ultérieure sous les nos 586, 587 et 588 : *Notice des tableaux exposés dans la Galerie Napoléon*, Paris, 1811, p. 68.

¹ Mathias Bartholomeus Röser (1747-1804) était connu à cette époque comme peintre de paysage, de genre et de fleurs.

51

Le roi Guillaume I^{er} délégua J. Odevaere et C. Stier à Paris afin de récupérer les tableaux enlevés aux Pays-Bas méridionaux. L'Administration communale d'Anvers, à son tour, envoya une délégation composée de J.B. Ommeganck, P. van Regemorter et J. van Hal (SCHMOOK, 1942, p. 57). Après une intervention militaire, les deux délégations réussirent à faire déménager du Musée Napoléon, d'abord les volets le 20 septembre 1815, puis le panneau central le 21 septembre (cf. les annotations consignées dans AMN, *Ier Inventaire administratif. Musées royaux. Ecole flamande, allemande et hollandaise*, p. 299, publié par H. VAN DER TUIN, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France de la première moitié du XIX^e siècle*, (Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Lille, t. IX), Paris, 1948, p. 216 : le cadre du panneau central est évalué dans cet inventaire à 1.560 fr. et ceux de chacun des volets à 1.440 fr.). Les peintures récupérées furent rassemblées à l'hôtel du prince d'Orange à Paris et emballées dans des caisses dans le courant du mois d'octobre; le 7 octobre, la *Descente de croix* était déjà emballée (cf. *XVIII brieven van den schilder Balthazar Ommeganck over het terughalen der schilderijen die het Fransche leger in 1794 uit Antwerpen had vervoerd*, dans *De Vlaamsche School*, 1866, p. 168).

Publié par PRIOT, 1883, p. 364-365, n^o CXXII.

Le 31 octobre 1815, les caisses contenant les peintures quittèrent Paris pour Bruxelles, sous escorte militaire, dans des chariots spécialement construits pour la circonstance. L'itinéraire passait par Roye, Noyon, Guiscard, Ham, Saint-Quentin, Cambrai, Valenciennes, Mons et Braine-le-Comte (cf. rapport Odevaere, publié par PRIOT, 1883, p. 310-313, n^o CXVII). Le panneau central se trouvait dans la caisse 3 et les volets dans la caisse 17, toutes deux sur le troisième chariot. On comptait toutefois encore, dans la caisse 15 du quatrième chariot, « quatre morceaux des volets de St Walburge et de la descente de croix » (voir la liste des chariots aux AAA, boîte Commission de surveillance). Chacun des volets était donc divisé en deux, selon toute vraisemblance le long du joint unissant les planches verticales aux planches horizontales. A leur arrivée à Bruxelles le 20 novembre, les chariots furent amenés à la Grand'Place où ils restèrent sous surveillance (cf. PRIOT, 1883, p. 352).

Cf. la lettre adressée de Bruxelles au bourgmestre d'Anvers, en date du 27 novembre 1815, par la délégation anversoise qui s'était rendue à Paris, et publiée par VAN GRIMBERGEN, 1877, n^o 206, p. 1.

Du 3 au 5 décembre 1815, le triptyque fut transporté de Bruxelles à Anvers en même temps que les autres peintures en provenance d'Anvers. Les œuvres passèrent la nuit à Malines et à Kontich. A Anvers, les caisses furent déchargées à l'Académie des Beaux-Arts, alors installée dans l'ancien couvent des Frères mineurs (cf. PRIOT, 1883, p. 360-363).

Le 12 décembre 1815, le baron de Keerbergh de Kessel, gouverneur de la province d'Anvers, avait nommé une « Commission pour le déballage », composée des membres de la délégation anversoise qui s'était rendue à Paris, et une « Commission pour la réception », composée de huit membres parmi lesquels M. van Bree et G. Herreyns, directeur de l'Académie, comme président (APA, n^o 94.065). Ces deux Commissions allaient agir comme un seul organisme jusqu'en mars 1816.

Le 16 décembre 1815, en présence de tous les membres, furent ouvertes notamment les caisses 15 et 3 contenant les fragments des volets et le panneau central. Le 18 décembre, on ouvrit entre autres la caisse 17 renfermant les volets (voir les listes conservées dans les archives de la Société d'Encouragement des Beaux-Arts, BVA).

Le 20 décembre, G. Herreyns écrivit au gouverneur de la province, au sujet de l'état des peintures rentrées de France : « A l'égard du dommage que les tableaux ont pu souffrir en route, il m'est bien agréable de pouvoir assurer Votre Excellence, que le chanci du vernis qu'on remarque sur quelques tableaux puisse être compté comme le plus considérable; il était impossible d'éviter ou de prévenir cet accident, puisque Mess^{rs} les Commissaires n'ont pu obtenir à Paris un local assez spacieux pour placer les plus grandes caisses à couvert; les autres dommages de très peu de conséquence que les tableaux ont pu subir en route seront amplement détaillés dans les procès verbaux que la Commission aura l'honneur d'adresser à Votre Excellence. » (Lettre aux APA, n^o 94.065.) A l'exception de celui de la séance du 15 décembre 1815, ces procès-verbaux n'ont pas été retrouvés. Peut-être n'ont-ils pas été rédigés; suivant le rapport de van Bree (voir n^o 39), il y aurait eu un rapport quotidien, qui était selon toute vraisemblance un rapport verbal.

Au nom de la Commission, Herreyns proposa, le 23 décembre, de charger P. van Regemorter du nettoyage et de la restauration des peintures et de lui permettre préalablement de faire des essais pendant trois jours (lettre aux APA, n^o 94.065, publiée dans *La Renaissance*, t. VIII, 1847, p. 5-6 et dans VAN GRIMBERGEN, 1877, n^o 210, p. 1).

Sur les conseils de M. van Bree, professeur à l'Académie et peintre de renom, le gouverneur demanda l'avis de F.-X. Burtin de Bruxelles au sujet des procédés de restauration à suivre; il lui écrivit notamment en date du 27 décembre 1815 : « Je ne vous parlerai pas de quelques chancis peu redoutables. Mais ce qui est plus fâcheux, très fâcheux même, c'est que des éclats, ou soulèvements de couleurs, se sont formés et ne laissent pas que d'alarmer les artistes les plus versés dans l'art de restaurer les peintures. On attribue le mal à deux causes. L'un, dit-on, est le procédé oineux employé à Paris par rapport à ces tableaux. Les artistes français, pour leur donner plus d'éclat, ont enduit les couleurs d'une couche d'ichtyocole qui en opérant une contraction des substances colorantes les a disposés à s'écailler. L'autre qui me paraît plus certaine, consiste dans les chancis qui ont pénétré par derrière les panneaux ou la toile. Quelque soit la cause du mal, il importe d'y remédier, si cela est possible. Tout espoir d'y parvenir cesserait si les couleurs étaient détruites. Mais elles existent encore généralement dans les éclats de sorte qu'il deviendrait inutile de recourir au triste expédient des repeintes, s'il était possible de fixer les éclats dans leur position primitive. » (Minute d'une lettre aux APA, n^o 94.065.)

F.-X. Burtin ¹ ne voulut pas se prononcer sans avoir préalablement examiné les dégâts; dans sa lettre du 29 décembre, il fit savoir au gouverneur que l'on ne pouvait préconiser un traitement valable d'une façon générale, puisque chaque peinture et même souvent chaque type de dégât d'une même peinture nécessitait un traitement approprié. Il recommanda de remiser entretemps les œuvres dans un local qui fût à l'abri de l'humidité et des courants d'air (lettre aux APA, n° 94.065, publiée par VAN GRIMBERGEN, 1877, n° 211, p. 2).

38

P. van Regemorter procéda à quelques essais de fixation des écailles le long des bords des panneaux, à l'aide de colle diluée à l'eau et d'un mélange de térébenthine et de cire (voir la minute de la lettre adressée le 28 décembre 1815 par le gouverneur au commissaire général de l'Instruction publique de La Haye, APA, n° 94.065, publiée par VAN GRIMBERGEN, 1877, n° 211, p. 1-2). Ce second procédé, suivant la Commission, a été appliqué avec succès: « --- La Commission examinant d'abord les épreuves faites sur les parties écaillées, a vu que l'artiste a employé avec succès deux composés divers, de la colle détremée dans de l'eau et un mélange de térébenthine avec de la cire; la Commission convaincue que ce dernier est préférable, a délibéré que l'artiste sera tenu de l'employer uniquement. Examinant ensuite les essais faits pour enlever la colle et le vernis dont les tableaux sont enduits, la Commission a vu que l'artiste a parfaitement réussi en reproduisant la fraîcheur primitive des couleurs. Elle a également reconnu que les moyens employés pour effacer les traces de chanci dont quelques tableaux sont attaqués, n'est ni dangereux ni difficile, mais qu'il est urgent de commencer cette opération au plutot. » (Lettre de G. Herreyns au gouverneur en date du 30 décembre 1815, au sujet de la réunion de la Commission qui s'était tenue la veille, APA, n° 94.065, publiée par VAN GRIMBERGEN, 1877, n° 211, p. 2-3.)

39

Le 3 janvier 1816, M. van Bree dresse à la demande du gouverneur un rapport détaillé sur le traitement que requièrent d'urgence les peintures rentrées à Anvers: « --- Les tableaux étant débalés la Commission Vous a fait connoître journallierement l'état dans lequel nous avons trouvé ces chefs d'œuvres. En voici le resumé: quelques tableaux avoient des traces blanches produites par l'eau qui avoit pénétré dans les caisses, quelques uns d'entre eux avaiient des parties de couleurs soulevées ou écaillées, accidents qui sont depuis longtemps arrivé à ces tableaux — d'autres partis aplatiés et mal restaurés et enfin quelques fentes ou separations des planches de ces panneaux.

» La Commission assemblée pour proposer a Votre Excellence les moyens de restaurer ces dommages a eu l'honneur de faire connoître par une décision unanime qu'il était urgent de faire ôter le chanci de ces panneaux, ce qu'on ne pouvoit faire qu'en ôtant le vernis sur ces endroits attaqués par l'eau. Qu'ensuite on devroit fixer les soulèvements et eclats des couleurs, et ratacher ou unir les planches separées.

» Voici Monseigneur, la manière que cela se fera et j'ose assurer Votre Excellence d'une reussite complete, d'autant plus que la Commission l'a confié a Monsieur Regemorter père qui est un homme prudent et experimenté dans tout ce qui tient a la restauration des tableaux, et sous la surveillance de Monsieur le Directeur Herreyns.

¹ Médecin et naturaliste, F.-X. Burtin (1743-1818), possédait une importante collection de tableaux (cf. P.-J. VAN BENEDEEN, art. *Burtin (François-Xavier)*, dans *Biographie nationale*, t. III, Bruxelles, 1872, col. 169-176).



11. Détail de la *Descente de croix* en infra-rouge.

» Le blanchi du vernis disparoit par le plus leger frottement des doigts sur toutes les parties unies des tableaux, mais on ne touchera pas aux parties écaillées avant que celles ci soient fixées.

» Pour fixer ces soulevements on a essayez deux moyens proposés a la Commission; l'un avec de la colle forte delaiée dans l'eau, et l'autre d'un composé de cire blanche et de therbentine de Venize. Voici l'analyse de l'un et de l'autre moyen :

Premier Moyen. On prend de la colle forte que l'on delaie dans de l'eau chaude : on introduit par un leger frottement du doigt cette colle sous les écailles, ensuite au moyen d'un fer chaud on aplani, et fixe ces écailles sur le panneau pendant que la colle se fige et se refroidit.

Second Moyen. On prend de la cire blanche et autant du therbentine de Venize que l'on fait fondre ensemble au bain marie, on pèse d'abord sur les parties soulevées, des petits matelats remplis d'un sable bien chaud pour secher les parties du panneau et pour ammollir insensiblement les écailles. Aussitot que l'on croit que l'endroit est assez chaud, on rempli toute la surface écaillée, et autant qu'elle peut contenir de ce melange de cire et therbentine qui pénètre facilement dans les plus petites crèvasses moyenant de tenir au dessus de cet endroit un fer chaud pour empecher que la therbentine mêlée avec la cire ne se froidite pas trop tot. Cette composition qui pénètre dans le bois est en meme temps un amoliant qui permet que par le moindre frottement d'un corps doux on parvient a unir et fixer ces écailles.

» Ces parties étant bien unie on les laisse refroidir et le lendemain on enleve toutes les parties de cire qui sont restées sur les tableaux en les frottant legerement avec de l'huile de terbentine.

» La Commission ayant examiné l'un et l'autre de ces moyens a unanimement donné la preference au procédé de la composition de therbentine et cire pour les raisons suivantes.

» Toutes les planches telles vieilles qu'elles soient ont leur parties attractantes et leur parties mortes. Sur ces dernieres parties leur designation indique qu'il n'y a rien à dire, tandis que les premieres etant ce qu'on peut appeler les pores du bois, elles sont toujours sensibles aux impressions de l'air et reçoivent ou rejettent l'humidité qui regne dans l'atmosphère. On concoit deja que l'absorbition en est bien plus facile que la dissipation. Or la partie unie du bois recoit cette humidité qui pénètre au travers la planche, jusqu'à la partie recouverte d'un enduit de colle et de craye, matieres qui par leur nature doivent necessairement attirer l'humidité et se fondre; l'eau ayant trouvé un refuge s'y portent plus directement, fait à la fin detacher cet enduit du panneau, l'eau s'y met par derriere, souleve la couleur et forme des depots.

» Un air sec qui arrive apres, fait disparoitre l'eau ou l'humidité des planches, et oblige les couleurs soulevées où delatées à se retirer dans leur état naturel ce qui ne se fait presque toujours qu'en crevant et meme en recourbant avec les bords en dehors, tel sont la nature, l'effect et la position de ces écailles.

» Le remede proposé de cire et therbentine est préférable parcequ'il corrige et previent le mal. Il corrige le mal en aplanissant les soulevements, et il les previent, en introduisant dans le bois par la chaleur factice une couche de cette composition qui resiste a tout attaque d'humidité et que par consequent ne peut plus être rejetée. — Tandis que le moyen proposé de colle delayée dans l'eau est moins bon puisque la colle sans aucun autre melange s'isole plutot, de tout autre corps et que pour l'introduire on a besoin de la delayer dans de l'eau qui va necessairement se refugier dans le bois sur lequel il est appliqué.

» Ne doit on pas craindre que cette même eau comme elle avoit deja faite ne reparaisse et ne detache les couleurs — Avec la cire et la therbentine on travaille plus facilement et aussi longtemps que l'on veut : c'est donc par ce procedé, Monseigneur, que la Commission est unanimement d'accord de faire fixer et d'aplanir ces écailles.

» Le vernis peut s'enlever des tableaux par les procédés ordinaire et tel que l'experience nous l'a apprie. La confiance que nous avons tous dans les talents et la prudence de Monsieur Van Regemortel pere peut être pour Votre Excellence d'un garantie absolue.

» Je ne pourrais parler a Votre Excellence des parties répeintés des tableaux, car nous ne pouvons connoitre leur véritable situation si longtemps que le vernis jaunâtre les couvre; ce n'est que lorsque les tableaux seront degagés de ce vernis, que l'on pourra faire un raport détaillé de ce qui reste à faire, de meme que pour ce qu'il y aurait à faire pour rejoindre les panneaux detachés ou fendus. D'ailleurs le temps est encorre trop humide et les panneaux peut etre pas assez secs pour les fixer de suite.

» L'avis des membres seroit, et je l'approuve aussi, de consulter un maitre ebeniste expert dans cette partie, pour connoitre son avis sur cet ouvrage au quel il depend egalement beaucoup.

» Il resulte de ces observations, Monseigneur, qu'il me paroît tres aisé et tres simple de remedier le mal arrivé a ces tableaux, et comme il est certain que les soulevements des couleurs et écailles sont les objets le plus les plus [sic] difficiles a remediér j'oserai entreprendre avec Van Regemortel de fixer toutes ces parties dans l'espace de huit jours.

» D'ôter le vernis est egalement une bagatelle puisqu'en cela on peut se faire aider par des artistes acoutumez a ces sortes d'ouvrages, — et les retouches ne sont egalement pas tres considerables, si toutes fois Mr Herreyns voulut s'en mêler --- » (APA, n° 94.065; publiée dans *La Renaissance*, t. VIII, 1847, p. 6-7 et VAN GRIMBERGEN, 1877, n° 211, p. 1).

Le 3 janvier 1816, en réponse à une lettre du gouverneur, G. Herreyns lui fit savoir au nom de la Commission que celle-ci était d'avis « que l'opération d'enlever le chanci qui peut être faite sans aucun danger, est d'une telle urgence qu'elle ne saurait être différée sans porter aux tableaux un préjudice possible; en conséquence la Commission a jugé qu'il est très nécessaire de la faire continuer. » La Commission était également d'avis que l'on ne pouvait différer les interventions suivantes. G. Herreyns laissa donc P. van Regemortel continuer à enlever le chanci des peintures auxquelles il était occupé (APA, n° 94.065).

Dès le 8 janvier 1816, G. Herreyns écrivait au gouverneur que le chanci était enlevé : « opération qui a complètement réussi par le frottement des doigts de maniere que les couleurs se représentent dans tout leur éclat. » L'opération suivante consisterait à fixer les écailles à l'aide d'un mélange de térébenthine de Venise et de cire blanche, et ensuite « il faudra continuer par enlever le vernis, Votre Excellence doit concevoir que le seul obstacle qui devait contrarier cette opération etant aplani, elle peut etre faite par le frottement à sec et doit etre achevée sur toute la surface des tableaux puisqu'on vient d'enlever le vernis sur les parties attaquées de chanci. Après ces deux opérations, nous croyons qu'il conviendra de passer immédiatement a la dernière : la réparation des panneaux à l'aide d'un menuisier habile : puisque les panneaux de quelques tableaux se trouvent entièrement detachés et d'autres plus ou moins fendus. Il est de toute necessité, de fixer les uns et de rejoindre les autres. » (Lettre aux APA, n° 94.065, publiée par VAN GRIMBERGEN, 1877, n° 211, p. 2-3.)

A l'invitation de G. Herreyns, le pharmacien F.M. Verbert assista à une délibération de la Commission. On lui posa cinq questions; il y répondit le 16 janvier 1816 dans un long rapport adressé au gouverneur de la province. Les cinq questions étaient les suivantes :

« 1^{mo} Quel est le meilleur moyen des deux pour fixer et applatir les soulèvements des couleurs ou parties écaillées, celui de la colle fondu dans l'eau, ou celui d'un mélange fondu de parties égales de térébenthine de Venise et de cire blanche? 2^{do} Pourroit on trouver un moyen plus sur ou plus avantageux pour atteindre le même but? 3^{tio} La saison froide et humide est elle un obstacle à commencer de suite la restauration de ces tableaux, et dans le cas affirmatif ou négatif pour quelles raisons? 4^{to} Quelle pourroit être l'action de l'alcool ou esprit de vin sur les couleurs si l'on devoit avoir recours à son emploi pour enlever le mauvais vernis qu'on ne pourroit faire disparaître par le seul frottement à sec et pourroit on employer avec avantage une autre matière à cette opération? 5^{to} Comme le vernis garantit la peinture des vicissitudes de l'atmosphère qui pourroient influencer sur les couleurs, seroit il dangereux de laisser la peinture à découvert parceque des émanations qui pourroient avoir lieu près de l'endroit ou les tableaux sont déposés pourroient avoir quelques effets sur les couleurs? »

En réponse à la première question, Verbert traite des qualités respectives de la colle, de la cire et de la térébenthine et expose les inconvénients de l'emploi de la colle, « d'où il suit qu'il est très important de n'employer dans une opération ou il s'agit de la conservation de ces produits du génie et du pinceau miraculeux de l'illustre et immortel Rubens pour les transmettre à la postérité la plus reculée, que des matériaux les moins altérables possibles, qui de leur nature y sont les plus appropriés et dont le raisonnement joint à l'expérience prouve les avantages : ces matériaux me paraissent, comme à Messieurs les membres de la commission, être la cire blanche et la térébenthine de Venise fondues ensemble. »

Verbert développe ensuite les qualités de la térébenthine de Venise et la façon d'en préparer le mélange avec la cire; aucun autre procédé, selon lui, ne peut égaler celui-là. La saison ne présente aucun inconvénient pour la restauration; au contraire le réchauffement de l'atmosphère se charge de sécher l'air et d'en assurer une bonne circulation. A la quatrième question, Verbert répond que l'alcool n'exerce aucune action mordante ou dissolvante sur la matière picturale, mais qu'au contraire il est tout à fait indiqué pour l'enlèvement des couches encrassées de vernis. Enfin, il croit qu'il n'y a aucun inconvénient à exposer les peintures sans vernis à l'air et à la lumière.

Le contenu de ce rapport du pharmacien Verbert (APA, n° 94.065), qui revêt une certaine importance si l'on veut connaître les conceptions scientifiques de l'époque en matière de restauration, mais qui en a moins en ce qui concerne la *Descente de croix* en particulier, a été analysé en détail par E. Frison¹.

Le 26 janvier 1816, le gouverneur de la province exprime sa satisfaction à G. Herreyns au sujet de la réussite de la fixation des écailles et de l'enlèvement des vernis. Il écrit ensuite : « Il est nécessaire actuellement de s'occuper des repeintes, qu'exigent

¹ E. FRISON, *Apotheker François Mathieu Verbert (1769-1854) en de restauratie der meesterwerken van de Vlaamse Schilderschool te Antwerpen in 1816*, dans *Pharmaceutisch Tijdschrift voor België*, t. xxxviii, 1961, p. 35-38.

quelques tableaux. Il faudra néanmoins en user avec la plus grande parcimonie. C'est exclusivement à votre pinceau que je confie, Monsieur, cet objet important. Je suis persuadé que jaloux de cette marque de confiance, vous saurez y répondre dignement et que vous ne souffrirez pas qu'un autre pinceau que le votre ne touche aux restaurations qui seront jugées devoir être exécutées de ce chef. » (Minute d'une lettre aux APA, n° 94.065.) En date du 29 janvier, G. Herreyns remercie le gouverneur pour la mission qu'il lui a confiée (lettre aux APA, n° 94.065).

Le 3 février 1816, le gouverneur informe le commissaire général de l'Instruction publique à La Haye des « procédés qui ont servi à restaurer si complètement ». Il décrit la part respective de P. van Regemorter¹, M. van Bree et G. Herreyns : « Il est juste, Monsieur le Commissaire Général, de signaler à votre bienveillante attention les artistes auxquels on doit tant de succès. C'est bien particulièrement Mr. van Regemorter, restaurateur en peinture, qui a mis la plus grande intelligence à ôter les chancis et à nettoier les tableaux. C'est surtout à l'estimable Professeur de peinture, Mr. van Brée, à qui nous devons le procédé précieux qui a fixé les écailles. Mr. Herreyns, Directeur de l'Académie Royale de Peinture a surveillé toute l'opération avec cette sagesse qui le caractérise. » (Minute d'une lettre aux APA, n° 94.065.)

On n'a pu trouver trace d'autres interventions qui avaient été jugées nécessaires, comme la remise en état des joints ouverts et des volets démembrés (voir n° 40) et les repeints à faire à certains des tableaux (voir n° 42).

« Den 15 Februarij waren de schilderijen van Vrankrijk terug gehaelt zijnde, in de kerk der P.P. Minderbroeders alhier, alsnu het Museum genaemt, bijeen versammelt, te zien voor 3 francs ten baete van den armen. » (Cf. J.F. et J.B. VAN DER STRAELEN, *Kronijk van Antwerpen*, éd. cit., t. VIII : 1803-1817, Anvers, 1936, p. 231; AVA, Privilegiekamer, n° 128, fol. 192 v°.) Le panneau central et les volets sont mentionnés dans le catalogue intitulé *Notice des tableaux recouverts par cette ville sur les objets d'art revenus de France, exposés au musée, par autorisation de S.E. Monsieur le gouverneur de la province*, Anvers, 1816, p. 1-3, nos 1, 2 et 3; la liste des peintures fut reprise par PIOT, 1883, p. 392-397, n° cxxxvi. Suivant le texte imprimé sur les billets d'entrée, cette exposition resta ouverte jusqu'au 2 mars 1816, mais elle peut avoir été prolongée jusque dans la seconde moitié du mois de mars (cf. SCHMOOK, 1942, p. 168 et 201).

La réinstallation de la *Descente de croix* à la cathédrale fut décidée par un arrêté du commissaire général de l'Instruction publique à La Haye en date du 15 mars 1816, en exécution d'un arrêté royal du 6 octobre 1815 et sur proposition du gouverneur de la province en date du 2 février 1816. En vue du placement dans les églises des peintures restituées, le gouverneur nomma le 27 mars 1816 une commission spéciale de surveillance composée de G. Herreyns, M. van Bree, B. Ommeganck, J.A. Snyers et Fl. van Ertborn (APA, n° 94.065, publié par PIOT, 1883, p. 399, n° cxxxix et p. 408-410, n° cxlii).

¹ P.-J. van Regemorter (1755-1830) était âgé de soixante ans lorsqu'il entreprit cette restauration; il était professeur de dessin à l'Académie depuis 1796 (cf. M. ROOSES, art. *Regemorter (Pierre-Jean van)*, dans *Biographie nationale*, t. xviii, Bruxelles, 1905, col. 853-854).



12. Détail de la *Descente de croix* : le changement de composition au-dessus de la tête de Marie-Madeleine est déjà visible en lumière ordinaire.

Lors de la réinstallation de la *Descente de croix* à la cathédrale le 31 mai 1816, la Commission de surveillance, en présence du maire et des membres du Conseil de fabrique, choisit comme emplacement pour le triptyque « le mur contre lequel repose le petit autel dans la branche inférieure gauche de la croix de l'église, en face de la petite nef gauche » (projet de procès-verbal du Conseil de fabrique en date du 21 août 1819, APA, n° 94.065, publié par Piot, 1883, p. 417-418, n° cXLVIII). Jusqu'en 1794, le triptyque était placé contre le même mur du transept sud, mais deux travées plus au sud, comme indiqué sur un plan de la cathédrale daté de 1703 (fig. 9, extr. de D. PAPEBROCHIIUS, *Annales Antwerpienses*, Bibl. royale, Bruxelles, ms. 7924-27, fol. 34 r°; voir également J. DE WIT, *De Kerken van Antwerpen (schilderijen, beeldhouwwerken, geschilderde glasramen, enz. in de XVIIIe eeuw)*, éd. J. DE BOSSCHERE, (*Uitgaven der Antwerpsche Bibliophilen*, n° 25), Anvers-La Haye, 1910, p. 15 et pl. I, D).



13. Le même détail en radiographie fait apparaître plus clairement ce changement de composition (voir aussi les micrographies, fig. 39 et 40).

Les frais de la restauration devaient incomber à la Fabrique d'église, comme il appert de la note suivante : « De onkosten gereezen voor het schoenmaeken van deeze 3 schilderijen heeft de kerk moeten draegen, en hier voor aen de commissie, hiertoe gesteld, betaeld de somme van 850 guldens onder quitantie van d'heer Regenmorter. De voordere onkosten, te weten het maeken en vergulden van lijsten, beloopden bij oprekening ontrent 3.000 guldens. » (ACA, *Resolutie-Boek begonst A° 1797 (1797-1845)*, p. 121.) Ces derniers chiffres sont cités par M. ROOSES (1888, p. 119). Les frais de dorure des nouveaux cadres de la *Descente de croix*, de l'*Erection de la croix* et de l'*Assomption de la Vierge* de Rubens ont été consignés le 17 juillet 1816 : « 1816, Julij 17. Aen La Riviere voor levrantie en arbeydsloon van het vergulden van de drij groote schilderijen, p. q° 1.229/12/6 fl. Brab. cour. » (ACA, *Groot boek van de kerk (1816-1824)*, p. 160.)

Notons qu'un J.B. Larivière est mentionné comme doreur sur une planchette de renforcement fixée à l'arrière du nouveau cadre (fig. 52). Il habitait Anvers, au Lombaardenvest, 3^e section, n° 1940, et mourut le 1^{er} juillet 1816, à l'âge de vingt-six ans (AVA, *Wijkboeken 1815-1829*, 3^e section, reg. 3). Rappelons qu'un certain François Martin Larivière aida déjà en décembre 1815 au déballage des tableaux revenus de France (voir n° 36) et fut payé pour ce travail (cf. *Etat de la recette et dépenses faites pour l'Académie royale de Peinture d'Anvers par Jean J. Van Hal, trésorier. Exercice 1816*, AVA, MA. 2399, 18^e pièce); celui-ci était fixé comme charpentier à la rue du Prince, 2^e section, n° 1215, et mourut le 26 novembre 1822 (AVA, *Wijkboeken 1815-1829*, 2^e section, reg. 4).

48

« 1816, x^{ber} 31. Aen d'heer Van Regemortel voor het schoenmaeken van de 3 groote schilderijen, 850 fl. Brab. cour. » (ACA, *Groot boek van de kerk (1816-1824)*, p. 160.)

D'après G. SCHMOOK (1942, p. 164), le montant octroyé pour la restauration de toutes les peintures récupérées était de 500 francs. Cette somme n'a été retrouvée dans aucun des documents consultés. Le montant en question est peut-être à lire 5.000 francs; la Commission de surveillance avait d'ailleurs évalué la restauration à cette somme (lettre de G. Herreyns au gouverneur en date du 30 décembre 1815, APA, n° 94.065).

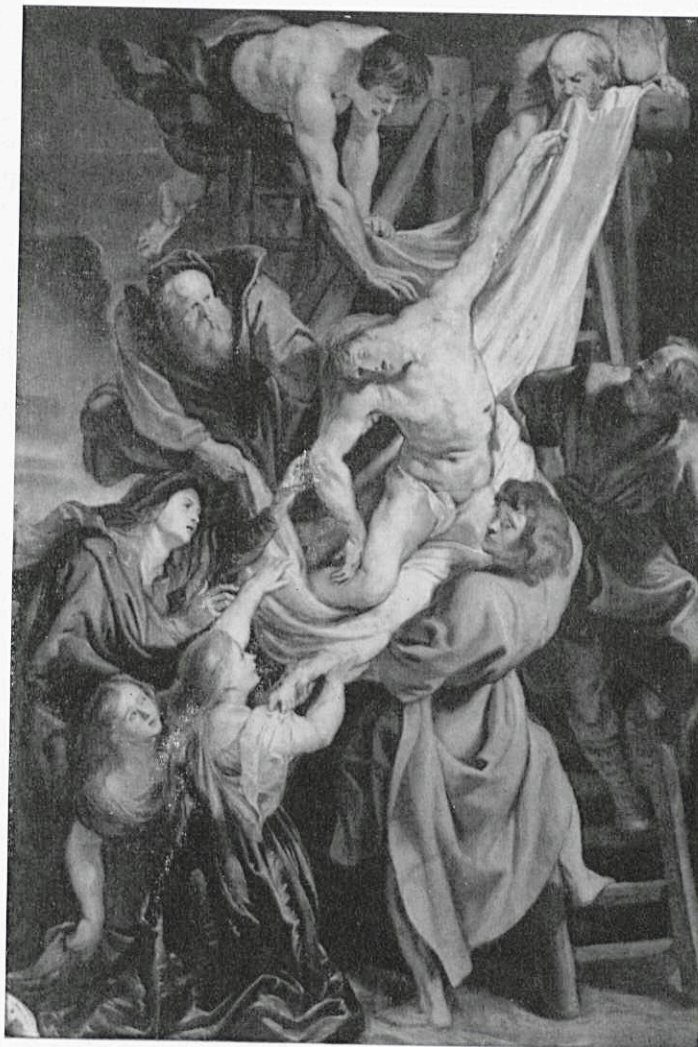
49

Le 14 juin 1819, G. Herreyns écrivit aux fabriciens de la cathédrale, au nom de la Commission de surveillance, leur demandant de prendre les mesures nécessaires pour protéger les tableaux de Rubens de la poussière, de la fumée des bougies et même du simple contact de l'air en les recouvrant d'une couche de vernis (ACA, dossier Rubens). Le 21 juillet, une réunion fut organisée à ce sujet par le Conseil de fabrique : « Heden zijn in de kamer gecompereert de Heeren uytmakende de Commissie ter bewaering der schilderijen, en hebben met de heeren Pastor en kerkmeesters geconfereerd over het vernissen van de Schilderijen onzer kerk. » (ACA, *Resolutie-boek begonst A° 1797 (1797-1845)*, p. 153.)

Il est possible que le triptyque n'ait pas encore été vernis en janvier 1816; F. Verbert avait d'ailleurs dit que cette mesure était inutile (cf. n° 41). Quoiqu'il en soit, aucune donnée n'a pu être trouvée dans les documents accessibles en ce qui concerne ce vernissage. Le danger d'encrassement n'était vraisemblablement pas imaginaire, puisque cinq ans plus tard il fallut procéder à un nettoyage des peintures (cf. n° 50).

50

Le 5 juillet 1824, G. Herreyns et J.A. Snyers écrivirent au Conseil de fabrique que la Commission de surveillance était arrivée à la conclusion unanime que les peintures de Rubens devaient être nettoyées « met een mengeling van 2/3 deelen zuiver gebleekte oly op 1/3 deel terpentijn, welke na de behandeling afgebrood word. » Ils prient le Conseil de leur faire savoir quand ce traitement pourrait avoir lieu, afin que l'on puisse nommer à cet effet un membre de la Commission (lettre aux ACA, dossier Rubens). Il semble que P. van Regemorter fut désigné et qu'il put entamer le travail le 1^{er} septembre (lettre du fabricant J.B. van Lancker à la Commission en date du 29 août 1824, AAA, boîte Commission de surveillance, dossier correspondance église Notre-Dame). Le 31 décembre, il reçoit le paiement de ce travail : « 1824, x^{ber} 31. Aen



114 × 76 cm

14. *Descente de croix*. Londres, Courtauld Institute Galleries, Collection Lee of Fareham (voir fig. 12 et 13 : bras gauche de Marie Cléophas).

(Copyright Courtauld Institute of Art, Londres)

M. Van Regemorter, voor het schoonmaecken der schilderijen, 73,71 Neerl. Fl. » (ACA, *Groot boek van de kerk (1816-1824)*, p. 163.) Le rapport de la Commission de surveillance, dressé le 4 janvier 1825 par G. Herreyns et J.A. Snyers, mentionne également ce nettoyage : « De schilderij de Afdoening van het Kruis met deszelfs deuren

in de Kerk van O.L. Vrouw is gewasschen en van het vuil, welk er zich op gevestigd had, ontdaan geweest. » (APA, n° 94.065.)

51

La Commission de surveillance avait constaté que la partie inférieure de la *Descente de croix* était très encrassée par la poussière. Un examen plus attentif permit de voir que la peinture, « waarop misschien iets van eer eraan verbruikte olie gebleven is, bezet is met een taaie en kleverige zelfstandigheid », dont la légère inclinaison peut aussi expliquer ce fait. Après une longue discussion, la Commission recommanda l'emploi de vernis mastic pur. « Wij hebben gevolgenlijk de eer U wel Edele te verzoeken dit kostbaar stuk van deze vette zelfstandigheid te doen ontdoen en na deze bewerking, welke door iemand van ons zal nagegaan en bewaakt worden, met den boven aangehaalden vernis te doen bezetten. Voor het eene en het andere dragen wij voor de Heer Nicolï zoon, die voor zulke bewerkingen reeds verscheide proeven van voorzigtigheid en bekwaamheid gegeven heeft. » (Lettre de E. van Ertborn et J.A. Snyers au Conseil de fabrique, ACA, dossier Rubens.)

Il n'apparaît, ni d'après les comptes, ni d'après les délibérations du Conseil de fabrique, que ce traitement fut réalisé. Le Nicolï cité était probablement J.C. Nicolï (1791-1854), agent et restaurateur du bourgmestre chevalier Florent van Ertborn ¹.

52

Pendant le bombardement d'Anvers par les Hollandais en octobre 1830, le peintre E. Verbouckhoven prit des mesures de sécurité à l'égard des grands triptyques de Rubens conservés à la cathédrale ². En 1846, N. de Keyser déclara que les dispositions prises étaient partiellement cause des dégâts qui furent alors observés : « De la privation d'air et de lumière qu'ils ont éprouvée près de deux ans, sous les blindages construits sur eux au commencement de la révolution. » (Voir n° 59.) Il semble donc que les triptyques soient restés enfermés près de deux ans dans un abri. Dans les registres des délibérations du bureau de la Fabrique d'église, il y a une lacune de la fin de 1830 jusqu'à 1833-34 qui empêche d'avoir des données plus précises à ce sujet.

53

Dans un *Rapport sur l'état des tableaux les plus remarquables du musée d'Anvers et de quelques églises de cette ville* adressé le 18 janvier 1837 au ministre de l'Intérieur, un certain Mortemare, « restaurateur du Musée de France », qui résidait à Anvers, Van Dyckkaai n° 3050, écrit à propos de l'*Erection de la croix* et plus particulièrement de la *Descente de croix* : « --- deux tableaux dont la maladie est trop avancée; non seulement ces tableaux se détachent sur toute la surface mais les parties les plus malades sont principalement les figures. Le bras, le cou, le front de St Madelaine sont prêtes à tomber. Le Christ se détache de la tête aux pieds; plusieurs parties tomberont incessamment. En un mot, toutes les figures sont presque dans le même état de détérioration. » (AAA, boîte Commission de surveillance.) Ce rapport est vraisemblablement à l'origine de l'examen demandé par le Gouvernement (voir n° 54).

¹ Cf. A.H. CORNETTE, *Een Antwerpsch maeceen ridder Florent van Ertborn, 1784-1840*, s.l., [1938], p. 27.

² P. LAMBOTTE, art. *Verbouckhoven (Joseph-Eugène)*, dans *Biographie nationale*, t. xxvi, Bruxelles, 1936-1938, col. 591-592.

64

54

Le 17 juin 1837, le Gouvernement nomma une commission chargée de dresser un rapport sur l'état de quelques tableaux du Musée et de différentes églises d'Anvers qui nécessiteraient une restauration dans un avenir plus ou moins proche (cf. *Moniteur belge*, 18 juin 1837). Le 18 juillet, la visite de cette commission fut annoncée par J. Snyers au Conseil de fabrique pour le jour même (lettre aux ACA, dossier Rubens). Le texte de ce rapport n'a pu être retrouvé.

55

Le 28 mai 1838, l'Administration communale de la ville d'Anvers pria la Commission de surveillance des peintures récupérées de France de dire ce qu'elle pensait de l'inquiétude éveillée par une enquête du Gouvernement au sujet de certaines peintures. La Commission répondit qu'à ce moment aucun tableau ne donnait de graves préoccupations, à l'exception de la *Flagellation* de Rubens à l'église Saint-Paul et de l'*Erection de la croix*. La Ville fit enfin savoir au gouverneur de la province, le 25 février 1839, que les mesures de restauration définitives étaient ajournées (cf. le tableau de la correspondance de 1815 à 1842, AVA, MA. 201₂, dossier 2).

56

Le 13 février 1841, G. Wappers et F. Berckmans, membres de la Commission provinciale des Monuments, ouvrirent une enquête au sujet de l'état des deux grands triptyques de Rubens. Le 18 février, ils exposèrent leurs conclusions dans un rapport qui fut transmis le 4 mars au Conseil de fabrique par le gouverneur de Brouckère en invitant celui-ci, de la part de la Députation permanente, à « aviser aux moyens d'arrêter la destruction graduelle » des peintures et à se mettre d'accord avec la Commission des Monuments. Au sujet de la *Descente de croix*, ce rapport déclare : « Nous avons examiné ensuite le tableau représentant la Descente de Croix et avons reconnu que ce tableau était comme le précédent, parsemé de grandes parties fendillées et dégradées. Une partie de la couleur de la draperie au dessus de la tête du Christ, et de la grandeur d'environ 3/4 de pouces, est tombée et a laissé le panneau à nu. Nous avons pu remarquer par cette ouverture que toute la couleur des parties environnantes était détachée du panneau et nous avons aperçu le blanc à la colle qui forme le fond, sur lequel on applique la première couche de couleur, et comme les matières collantes se décomposent par l'alternation de la sécheresse et de l'humidité, si fréquente dans une église, s'altèrent par le mouvement de ramollissement et de raffermissement et finissent par se détruire, il n'est que trop à craindre que les parties qui ont l'apparence d'être encore en bon état, sont en réalité fort dégradées. Outre les dégradations que nous venons de signaler, nous avons remarqué que la draperie, la tête de l'homme penché sur la croix, la gorge, les reins, la main et le genou du Christ sont dans un état alarmant et que toute la partie à gauche et le manteau de St Jean sont fortement attaqués par les gerçures et les anciennes moisissures, qui sont très visibles. » (Lettre et copie du rapport, ACA, dossier Rubens.)

57

Après quelques difficultés survenues entre le Conseil de fabrique et la Commission provinciale des Monuments au sujet de la composition d'une commission d'enquête sur l'état des deux triptyques de Rubens conservés à la cathédrale (cf. correspondance aux ACA, dossier Rubens, et aux APA, n° 10.479), la Commission put enfin se réunir

65

le 24 septembre 1842 sous la présidence de F.A. Verdussen et examiner les œuvres; le Conseil de fabrique avait fait dresser des échafaudages à cet effet. Du procès-verbal de cet examen (original aux ACA, dossier Rubens), il apparaît que les peintures présentaient des soulèvements et des écaillages, dont l'origine fut imputée à la fois à la préparation des panneaux par Rubens, à la restauration de 1773, au vernissage à Paris et au dévernissage à Anvers, au transport des panneaux, à l'ouverture et à la fermeture des volets, aux courants d'air sur la face et au manque d'aération à l'arrière. Une restauration fut jugée nécessaire d'urgence; elle devait comprendre le dévernissage, la retouche des parties écaillées, sans enlèvement des surpeints antérieurs, la fixation des écailles de la couche picturale à base de colle de poisson « fondue dans du vinaigre et du jus d'ail ». Les mesures proposées ne furent pas prises, parce que la Députation permanente devait se limiter à prendre acte du rapport (lettre du gouverneur au Conseil de fabrique en date du 6 novembre 1843, ACA, dossier Rubens), et que le Conseil de fabrique ne disposait pas de moyens financiers pour cette restauration (lettre du Conseil de fabrique à l'Administration communale en date du 10 juin 1844, AVA, MA. 2012, dossier 2).

58

Le 12 décembre 1845, Paul Kiewert, rentoileur de son métier et élève du restaurateur parisien Hacquin¹, fit parvenir un rapport au Conseil de fabrique au sujet des deux triptyques de Rubens conservés à la cathédrale. Il jugeait leur restauration irréalisable à moins de les transposer sur toile. Ce rapport était accompagné de deux lithographies sur lesquelles il avait indiqué les différents dégâts qu'il avait pu observer (ACA, dossier Rubens; voir fig. 10). Il évaluait les frais de cette transposition à 10.000 fr. (cf. les lettres des 10 et 19 janvier 1845 aux ACA, dossier Rubens).

Le 30 mars 1846, G. Wappers et F.A. Verschaeren examinèrent sur place les indications de la lithographie de Kiewert. Ils les trouvèrent exactes, mais notèrent toutefois : « nous croyons observer que nous avons trouvé des indications qui n'étaient pas posées avec une rigoureuse exactitude, quant à leur étendue. » (Déclaration de G. Wappers et F.A. Verschaeren en date du 2 avril 1846, ACA, dossier Rubens.) Cette observation leur fut certainement facilitée par les échafaudages dressés au mois de janvier devant les peintures (cf. lettre du Conseil de fabrique au gouverneur de la province en date du 18 janvier 1846, APA, n° 10.479).

59

A la demande des fabriciens, N. de Keyser examina les peintures. Il donna son avis dans une lettre datée du 24 avril 1846. Comme principales causes de dégradation, il cite les variations de température et d'humidité, les courants d'air et aussi le manque d'air et de lumière que les œuvres avaient subies pendant les quelque deux années qu'elles avaient passées dans un abri depuis la fin de 1830. Ces circonstances ont provoqué des fentes dans le bois et des écaillages. Les dégâts sont apparus principalement sur le panneau central des deux triptyques, mais ils n'étaient absolument pas généralisés; la majeure partie des panneaux était intacte. N. de Keyser poursuit : « Des restaurations maladroites au mastic ont aussi abimé plusieurs parties importantes de la Descente de Croix; des vernis superposées et détériorés par le temps font que les couleurs ne parais-

¹ Joannes Paul Kiewert naquit à Paris le 12 février 1818. Depuis 1843, il travaillait au Musée d'Anvers comme rentoileur et restaurateur. Cf. *Académie royale d'Anvers. Cours de 1843-1844. Proclamation et distribution solennelle des prix, 5 mai 1844*, Anvers, [1844], p. 20 et 31.

sent plus que comme à travers un épais brouillard. Certaines parties sont même devenues complètement grises et ne permettent plus de distinguer aucun détail. » (Lettre aux ACA, dossier Rubens.)

60

Après que le Conseil de fabrique, dans sa séance du 4 mai 1846 placée sous la présidence de F.A. Verdussen, eût discuté les lettres de G. Wappers et F.A. Verschaeren (voir n° 58) et de N. de Keyser (voir n° 59), il émit le vœu de connaître l'avis du restaurateur A. Maillard¹ (cf. le rapport de la réunion aux ACA, dossier Rubens). Celui-ci écrit le 27 juin : « Ik ben aenzocht geweest om de schilderijen van Rubens te onderzoeken aen wat ziekte zij ondereven zijn. Heb de zelve zoo nauwkeurig als het mogelijk was onderzocht, en heb bevonden dat de Afdoening van het Kruis niet zoo slecht is als men denkt. Zij is op veele plaetzen losgeblot door de droogte en voegtigheit, dat de oorzaak van het blotten is, om dat zij op hunnen tijd niet zijn ververst geweest. Die blotten moeten met verzigtheid vast geleid worden; zij zijn ook op verscheide plaetzen met was besmeert, en overschildert. Dit moet er al afgedaen worden, en de voegen die van malkanderen getrokken zijn, moeten bij een geleimd worden. Ik zou ook wel goed vinden van er een parquet agter te maeken, en dan verscheide keeren met gekokte olie en terpentijn van agter te overdoen, om dat er geen voegt of memels meer zoude inkomen. De paneelen zijn sterk genoeg, en laet het keuren van alle kendens van hout, het zij timmerlie of andere en die zullen met mij eens zijn, dat het den eenigste middel is om de zelve eeuwduerig te maken. De Kruisrechting is veel slechter als de Afdoening, gelukkiglijk zijn de blottinge buyten de schoone deelen. Dit moet op de zelve wijs gedaen worden als de Afdoening. Ik heb vernomen dat er spraek is geweest om deeze schilderijen op doek te brengen. Dit is niet bestaenbaer, zonder een groot gevaer te lijden, want nu mankeeren daer maer kleine deelen en dan zouden er dikwijls groote deelen mankeeren, het geen onmogelijk zoude zijn om bij te restaureren. En is ook zeker, zoo het gedaen word, dat alle de zwaere toetsen in putten gestreken worden en door de heete van het strijken dikwijls het couleor verbrant of verzengelt is, gelijk men dagelijks ziet. De Heeren moeten ook in acht nemen dat de vier deuren moeten gezaegt worden voor de zelve op doek te brengen, het gene nog een groot gevaer is. Zoo dat de beste en de zekerste middel is die ik UE. voorschrijf om de schilderije van zoo een groot belang eeuwduerig in hunnen natuerlijken staet te behouden. » (Lettre aux ACA, dossier Rubens.) Le Conseil de fabrique décida de faire examiner cet avis par G. Wappers et N. de Keyser. Le rapport de sa séance du 26 juillet 1846 dit à ce propos : « Les deux premiers [c'est-à-dire G. Wappers et F.A. Verschaeren] sont d'avis que le mode proposé par cet artiste est très incomplet, vu que ce n'est qu'un palliatif qui n'empêchera pas les tableaux de se détériorer en d'autres endroits que les parties restaurées. Monsieur N. de Keyser par contre approuve le mode de restauration, proposé par le Sieur Maillard. Il trouve l'enlèvement de la peinture des panneaux trop dangereux, et il a beaucoup de confiance dans le procédé, qu'emploie le Sieur Maillard, qui n'expose pas les tableaux aux dangers des méthodes nouvellement inventées, dont on n'a pas encore pu avoir des gages de stabilité. » (Rapport aux ACA, dossier Rubens.) Le Conseil de fabrique se conforma aux procédés soutenus par Maillard et recommandés aussi dans un rapport de Héris dont Verdussen avait reçu copie (voir n° 61). Maillard fut donc invité à faire une estimation des frais (même rapport aux ACA, dossier Rubens).

¹ Antonius Josephus Paulus Maillard, né à Anvers le 19 avril 1804, mort à Anvers le 16 janvier 1865.



15a. Détail de la *Visitation* en lumière ordinaire : la main gauche de la Vierge.

61

Le marchand bruxellois d'objets d'art H. Héris avait également, en 1845, adressé un rapport au ministre de l'Intérieur au sujet de cette restauration, à la demande de la Direction des Beaux-Arts (cf. sa lettre du 29 avril 1849 au Conseil de fabrique, ACA, dossier Rubens). Dès avant le 5 juillet 1846, ce rapport était connu de F. Verdussen (cf. rapport de la séance du 5 juillet 1846, ACA, dossier Rubens), bien qu'il ne fut publié que le 3 novembre sous le titre *De la Conservation des tableaux de Rubens*, dans le journal *Le Précurseur* (t. XI, 1846, n° 307), et après cela dans *La Renaissance* (t. VIII, 1846-47, p. 128-130). Héris y traite la façon dont Rubens a préparé ses panneaux, les causes de leur maladie et les méthodes de restauration à leur appliquer. Il se déclare opposé à la transposition sur toile tant que cette méthode n'aura pas prouvé son efficacité. Il propose de transporter les peintures dans un enclos qui serait aménagé dans la cathédrale et où le traitement aurait lieu; celui-ci consisterait en un lavage à l'aide d'une



15b. Le même détail en radiographie montre que Rubens a modifié la position de cette main à deux reprises au moins.

solution légèrement savonneuse, une fixation à la colle de la couche picturale, un bouchage des lacunes et un repeint de ces bouchages. Enfin, il se déclare opposé au nettoyage et au revernissage des tableaux. P. Kiewert réagit à cette publication avec toute une série de remarques tendant à réfuter l'argumentation de Héris et qu'il fit connaître au Conseil de fabrique le 15 novembre 1846 (ACA, dossier Rubens).

L'Administration communale qui, le 5 novembre, avait reçu du Conseil de fabrique copie des lettres et des rapports de Maillard, Héris et Kiewert, convoqua successivement, entre les 12 et 21 janvier 1847, N. de Keyser, G. Wappers, F.A. Verschaeren, H. Leys, J.L. Dyckmans et F. de Brackeleer pour demander leur avis. Le 9 avril 1847, elle informa le gouverneur de la province de ce que ces peintres étaient unanimement opposés au risque d'un transfert sur toile et partisans d'une simple restauration sous le contrôle d'une commission spéciale (minutes aux AVA, MA. 2012, dossier 2); Wappers et Verschaeren n'excluaient cependant pas la possibilité d'un rentoilage ultérieur.

En 1847, le comte de Theux, ministre de l'Intérieur, constitua une commission de six peintres qui examina les peintures le 26 mars; des échafaudages furent dressés à cet effet. La principale conclusion du rapport présenté à l'Académie royale de Belgique le 7 avril 1847 était que les tableaux se trouvaient à une mauvaise place (*Rapport de la Commission chargée de l'examen des moyens de conservation des grands tableaux de Rubens*, dans *Bulletin de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, t. I, 1847, p. 385-387). Une commission, nommée par le gouverneur de la province et réunie le 7 août à la cathédrale, rédigea un rapport le 14 août dans lequel elle désigne unanimement comme meilleurs emplacements le fond des chapelles Notre-Dame et du St-Sacrement (copie aux ACA, dossier Rubens). Une commission de six artistes constituée par le Conseil de fabrique se déclara cependant en faveur du maintien des œuvres à leur place; elle fit remarquer qu'on pourrait remédier aux inconvénients de ces emplacements en mettant du verre mat dans les fenêtres là où c'était nécessaire, en suspendant des tentures devant les peintures pour les protéger de la poussière et en dotant les portails de doubles portes contre les courants d'air (rapport du 13 septembre 1847, ACA, dossier Rubens).

Le 27 octobre 1847, le gouverneur informa le ministre de l'état de la question et conclut que c'était au Gouvernement d'examiner dans quelle mesure il pouvait imposer au Conseil de fabrique le déplacement des peintures dans la cathédrale (minute aux APA, n° 10.479).

Dans une lettre datée du 14 novembre 1848, le ministre de l'Intérieur Charles Rogier constate que toutes les instances sont d'accord sur les points suivants : « 1° Les panneaux sur lesquels la peinture est appliquée, sont dans un état satisfaisant; 2° Il est donc préférable de laisser les tableaux sur leurs panneaux actuels que de les transporter de bois sur toile; 3° Il ne convient de ne retoucher à la peinture que le moins possible. La restauration se bornera à l'enlèvement du vernis; l'on ne refixera la peinture que dans les endroits où cette opération sera indispensable et sous les yeux des gens de l'art, qui surveilleront le travail. [4°] Un quatrième point avait été proposé par la Classe des Beaux-Arts, à savoir qu'il était important de changer les tableaux de place, celle qu'ils occupent en ce moment, étant regardée comme très nuisible à leur conservation. Mais, le bureau des marguilliers d'après l'avis d'une commission nommée par lui, a refusé d'admettre cette opinion. » Pour cette raison, les travaux de restauration ne doivent pas être ajournés. Le Gouvernement interviendrait financièrement; la Commission espère la même aide de la Province et de la Ville. C'est pourquoi le ministre jugea souhaitable de constituer immédiatement une commission dans le but « de dresser le programme des travaux à exécuter, d'en établir un devis, de proposer au Gouvernement le restaurateur auquel les travaux seront confiés, et enfin, de surveiller ceux-ci assiduellement et scrupuleusement. » (Copies de cette lettre aux AVA, MA. 2012, dossier 2 et aux ACA, dossier Rubens.) Le 16 février, cette commission fut nommée; H. Leys fut désigné par le Conseil communal, I. van Regemorter par le Conseil de fabrique, A. Maillard par le Conseil provincial, N. de Keyser et F. de Braekeleer par le Gouvernement (cf. *Bulletin administratif du Ministère de l'Intérieur*, t. III, 1849, p. 44-45). Un aperçu des faits qui se sont déroulés de 1847 à 1849 est donné par T. DECAMPS, *De la Restauration des tableaux de Rubens*, dans *Revue de Belgique. Littérature et Beaux-Arts*, 1849, p. 54-61.

Le 25 février 1849, le bureau de la Fabrique d'église décida que le décrochage des peintures se ferait sous la direction de l'architecte F. Durlet. On aménagerait un atelier de restauration au bas de la tour sud de la cathédrale (ACA, *Resolutieboek 1845-1861*, p. 101). Les dépenses suivantes furent faites à cette occasion : « 16 meert 1849. Betaeld aen bier bij het afdoen der 2 schilderijen en aen eene kist, 5,81 Fr. - - - 31 december 1849. Betaeld aen verscheyde voor afdoen der 2 schilderijen met onkosten in het werkhuis bestemd tot derzerlver herstellingwerken, 777, 14 Fr. » (ACA, *Grootboek van de kerk 1825-1870*, p. 138.)

Un rapport sur l'état des deux triptyques de Rubens, signé par F. de Braekeleer, président, Leys, de Keyser, Maillard et van Regemorter, secrétaire, fut transmis par le ministre de l'Intérieur à l'Académie; celle-ci en prit connaissance lors de sa séance du 8 mai 1849. L'état de la *Descente de croix* y est décrit comme suit : « N° I. Descente de Croix. Ce chef-d'œuvre, quoique souffrant et réclamant des soins immédiats, est, en général, assez bien conservé; quelques parties, gravement compromises, font cependant exception. Le panneau sur lequel il est peint est parfaitement sain; le dos, couvert d'une couche de goudron, est garni de crampons de fer, aussi la surface du côté de la peinture est-elle assez unie; toutefois, plusieurs planches se sont disjointes. L'une des fentes traverse horizontalement l'épaule du Christ, une autre la figure de saint Jean. Ces fentes ont été mastiquées et retouchées. La peinture, écaillée en plusieurs endroits très-importants, s'est soulevée et forme des boursofflures; l'épaule gauche du Christ et les parties environnantes ont surtout beaucoup souffert; elles ont été autrefois restaurées au mastic et couvertes d'un mauvais repeint. Ce mal existe encore dans plusieurs parties du tableau : entre autres le bras droit du Christ et le genou en ont été atteints. Des écaillures se font remarquer dans la main droite, au cou et à d'autres parties du corps du Christ. Un mauvais repeint se remarque aussi sur la cuisse droite. Quelques glacis paraissent avoir disparu sous des mains inhabiles. La figure de la Vierge a souffert par des retouches qui ont changé la couleur. La main droite, ainsi que celle de Nicodème, ont été mastiquées et repeintes. Sauf quelques exceptions, la tête de Madeleine est bien conservée; seulement une partie du bras de cette figure est très-malade; il est en pleine lumière sur l'avant-plan du tableau; on y observe une grande tache de repeint; la couleur se détache tout à fait du panneau. D'autres écaillures, également susceptibles d'être refixées, se font remarquer dans la draperie, dans le dos nu de l'homme penché sur la croix, dans la draperie rouge de saint Jean, et en d'autres endroits heureusement moins importants. Du reste, la plupart des têtes et une majeure partie de ce chef-d'œuvre sont en état de parfaite conservation.

» N° II. Présentation au temple. (Volet droit de la Descente de croix.) Ce tableau, un des mieux conservés, a pourtant quelques écaillures heureusement peu graves; une fente horizontale traverse la partie supérieure; elle fut autrefois mastiquée et repeinte; des fragments de mastic se détachent et tombent; des retouches noires se montrent également au cou de la Vierge.

» N° III. La Visitation. (Volet gauche de la Descente de Croix.) L'état de ce panneau laisse plus à désirer vers le centre du tableau, et surtout dans la partie supérieure représentant un perron. Il existe de fortes écaillures de couleur, quelques-unes sont même tombées; la draperie qui couvre le ventre de la Vierge est en grande partie mastiquée et couverte de fort mauvais repeint; le même défaut se remarque dans le perron susdit; la main gauche de la Vierge a été mal retouchée, ainsi que plusieurs

autres endroits. Le mastic employé pour boucher la fente qui se trouve dans le haut du tableau, s'est détaché partiellement; ce qui reste est couvert de retouches qui ont poussé au noir.

» N° IV. Le saint Christophe. (Revers du volet n° 3.) Ce tableau se trouve, comme le précédent, dans un état assez malade; une grande quantité d'écaillures et de boursoufflures existent dans le bas de cette œuvre, et principalement dans la jambe et dans le ventre du saint; la tête et l'épaule gauche n'en sont pas exemptes. On y remarque aussi beaucoup de repeints noircis, entre autres à la cuisse et à l'épaule. Comme c'est le revers de la *Visitation*, la même fente s'y trouve et le mastic offre le même défaut.

» N° V. L'ermite. (Revers du volet n° 2.) Ce tableau est assez bien conservé; toutefois, il offre des parties à refixer, mais heureusement dans des endroits peu importants. La séparation du panneau, visible au n° 2, s'y montre aussi avec les mêmes inconvénients. » (Publié dans *Bulletins de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, t. XVI, 1, 1849, p. 567-570, dans *Le Moniteur belge*, 13 mai 1849, p. 1319 et dans ROOSES, 1888, p. 119-120.)

66

Le 11 avril 1849, la Commission de surveillance demanda au gouverneur de la province si elle pouvait proposer deux candidats au lieu d'un pour la restauration et, dans l'affirmative, si tous deux pourraient être choisis au sein de la Commission. Le 18 avril, elle revint à la charge et soumit une estimation de prix à son approbation; ce prix était évalué à 2.500 fr. pour le panneau central, 1.000 fr. pour la *Visitation* à la face du volet gauche, 800 fr. pour le *Saint Christophe* au revers, 650 fr. pour la *Présentation* à la face du volet droit et 500 fr. pour l'*Ermite* au revers, soit au total 5.450 fr., tandis que l'estimation pour le triptyque de l'*Erection de la croix* s'élevait à 4.950 fr. (copie des deux lettres aux AVA, MA. 201₂, dossier 2). Après une nouvelle question du gouverneur, la Commission confirme ces prix le 22 avril 1850 (lettre aux APA, n° 10.479). Le 17 août 1849, le ministre nomma I. van Regemorter et E. Le Roy pour la restauration de l'*Erection de la croix*, qui ne se déroulerait pas sans difficultés, ni sans critiques pour van Regemorter (cf. J. VAN DEN NIEUWENHUIZEN, *Historiek van de restauraties van Rubens' Kruisoprichting en Kruisafdoening in de kathedraal*, dans *Antwerpen*, t. III, 1957, p. 66-68).

67

Par arrêté ministériel du 13 mars 1851, E. Le Roy fut nommé seul restaurateur de la *Descente de croix* (copie aux ACA, dossier Rubens). Le Conseil de fabrique fut mis au courant de cette nomination le 12 avril 1851 (lettre du gouverneur de la province, ACA, dossier Rubens). Après l'achèvement de la restauration de l'*Erection de la croix* et la démission de I. van Regemorter, le Conseil de fabrique avait cependant demandé avec insistance le remplacement de ce dernier par un autre restaurateur anversoïis (minute d'une lettre du 10 mars 1851 au ministre Rogier, ACA, dossier Rubens).

68

Le 16 avril 1851, la Commission de surveillance fit savoir au gouverneur qu'elle avait mis E. Le Roy au courant de sa nouvelle nomination (lettre aux APA, n° 10.479). En mai, le restaurateur était en plein travail et fin août il avait terminé le panneau central (lettres de la Commission de surveillance au gouverneur en date des 16 mai et 29 août 1851, APA, n° 10.479). A la mi-août, rien n'était cependant encore fait aux volets (lettre de P.D. Peyrot au gouverneur, 14 août 1851, APA, n° 10.479).

72

69

Du 15 au 25 août 1851, l'atelier de restauration aménagé au bas de la tour sud de la cathédrale fut ouvert au public pour un droit d'entrée de 1 fr. Le gouverneur, qui en avait été informé par la presse, interdit au public l'accès de cet atelier (lettre du 13 août 1851 au Conseil de fabrique, ACA, dossier Rubens). Le secrétaire du Conseil de fabrique, P.D. Peyrot, parvint toutefois à annuler cette interdiction en intervenant personnellement auprès du ministre Rogier (lettre de Peyrot en date du 15 août 1851, ACA, dossier Rubens).

Organisée comme exposition provisoire destinée à rassembler des fonds pour doter les peintures d'un cadre architectural adéquat, elle devint permanente, avec l'accord du gouverneur, les dimanche, lundi et jours fériés, et seulement de 1 à 3 heures les autres jours, en l'absence du restaurateur (cf. pièces aux APA, n° 10.479). L'atelier fut cependant divisé en deux par une cloison; d'un côté se trouvait l'*Erection de la croix*, qui était déjà restaurée, et de l'autre la *Descente de croix*, en cours de restauration (copie de la lettre du bureau de la Fabrique d'église à la Commission de surveillance, datée du 1^{er} décembre 1851, APA, n° 10.479).

70

Le restaurateur resta absent durant les mois de l'hiver 1851-1852. E. Le Roy fut invité à reprendre le travail le 28 février 1852 par la Commission de surveillance et le 23 mars par le Conseil de fabrique (cf. lettre de la Commission de surveillance au gouverneur en date du 27 février 1852, APA, n° 10.479 et ACA, *Brievenboek 1848-1854*, p. 139-140). Dans une lettre datée du 15 mai 1852, le gouverneur informe le Conseil de fabrique que le travail sera complètement terminé au début de juin (ACA, dossier Rubens). Le 12 juin, la Commission fit savoir au Conseil de fabrique que la restauration était achevée, à quelques détails près, et que la peinture pourrait dès le mercredi suivant, soit le 16 juin, être transférée de l'autre côté de la cloison, à côté de l'*Erection de la croix* (lettre aux ACA, dossier Rubens). Il ne s'agit sans doute ici que du panneau central. A cette occasion, on reparla de l'installation de l'œuvre dans la cathédrale (lettre du gouverneur au Conseil de fabrique en date du 22 juin 1852, ACA, dossier Rubens). Le Conseil de fabrique s'opposa à tout déplacement de la peinture (lettre du 5 août 1852 au gouverneur, APA, n° 10.479; minute aux ACA, dossier Rubens).

71

Le 22 avril 1853, F. de Braekeleer informe le président du Conseil de fabrique que E. Le Roy va reprendre le travail à partir du mardi suivant 26 avril et l'achever entièrement (lettre aux ACA, dossier Rubens). Le 24 mai 1853, Le Roy annonce lui-même que son travail sera terminé en août. Cependant, à son avis, les peintures devraient d'abord pouvoir être remises en place l'année suivante (lettre aux ACA, dossier Rubens). Le bureau de la Fabrique d'église fait part de cette opinion au gouverneur le 25 mai (minute d'une lettre aux ACA, dossier Rubens). Il semble cependant que Le Roy n'ait pas été tout à fait prêt à la date prévue (voir n° 73).

72

Le 23 novembre 1853 eut lieu, sous la présidence du gouverneur, une réunion de membres de la Commission des Monuments, de la Commission de surveillance, du Conseil de fabrique et du restaurateur, afin d'examiner ce qu'il y avait lieu de faire pour remettre les peintures en place et mieux les conserver. La conclusion, après une

73



16. Rubens, détail de la *Descente de croix* :
le manteau de saint Jean.

visite des lieux, fut que le premier emplacement serait le meilleur, à condition : 1^o que l'on aménage des tambours aux deux extrémités du transept; 2^o que l'on dote de verre mat les fenêtres faisant face à la *Descente de croix*, afin d'empêcher les effets des radiations solaires; 3^o que l'on incline légèrement le panneau central pour le protéger de la poussière; 4^o que l'on constitue une commission de surveillance permanente; 5^o que l'on prévoiè un espace entre le mur et les peintures (cf. brouillon de rapport aux ACA, dossier Rubens).

73

En réponse à une lettre du gouverneur datée du 19 décembre 1853, la Commission de surveillance lui écrit le 31 décembre que la restauration est à peu près terminée. Elle y dit en quoi cette restauration a consisté et ce qu'il reste à faire : « Les mauvais



17. Collaborateur de Rubens, détail de la *Présentation au temple* :
le manteau de saint Siméon.

verniss qui couvraient les tableaux ont été enlevés avec la plus grande précaution de manière à respecter les glacis primitifs du maître, les repeints dont on avait maladroitement et en plusieurs endroits recouvert la peinture et notamment au corps du Christ, au bras de la Madeleine et ainsi qu'au ciel du tableau ont également disparus pour faire place à la couleur primitive, quant aux nombreuses parties de couleur qui s'écaillaient puis se détachaient du panneau, elles ont été refixées et n'offrent plus aujourd'hui qu'une surface unie et solide. — La restauration des parties endommagées et des joints des panneaux a été exécutée ensuite avec une scrupuleuse attention et avec tout le respect dû à ces admirables peintures; ainsi, Monsieur le Gouverneur, toutes les dégradations qui existaient dans ce chef d'œuvre sont actuellement réparées, de même que celles qui se remarquaient aux deux volets de cette composition, représentant La Visitation et la Présentation au temple. Seulement les peintures qui se trouvent sur le revers

des deux volets mentionnées et qui représentent : St. Christophe et l'Ermite, ont besoin encore en partie d'être refixées et reclament de la part de Mons. Le Roy la dernière main. — Ce travail ne peut se faire dans cette saison et ce ne sera qu'au commencement d'avril prochain qu'il conviendra de l'exécuter. Ce détail joint à une révision générale de la restauration comprendra tout au plus trois ou quatre semaines, — de manière que nous espérons que dans le courant du mois de mai ces chefs d'œuvres seront entièrement restaurés et brilleront de tout leur éclat. » (Lettre aux APA, n° 10.479.) Le 7 septembre 1854, le Conseil de fabrique écrit à l'Administration communale que Le Roy poursuit encore son travail trois ou quatre fois par semaine (minute d'une lettre aux ACA, dossier Rubens).

La restauration du panneau central comprenait apparemment aussi le renforcement du revers au moyen de taquets. Lorsque l'*Assomption de la Vierge* de Rubens dut être restaurée en 1874, la Commission des Monuments donna en effet la *Descente de croix* en exemple : « Nos délégués sont d'avis que pour la présente opération, la consolidation du tableau, celui-ci devra être maintenu dans sa position verticale de façon à ce que, en collant les taquets, les planches se resserrent d'elles mêmes par leur propre poids. Les taquets qu'on replacera aussi sur les joints devront avoir leur fil parallèle à celui des panneaux. Ils devront aussi être confectionnés d'après l'épaisseur inégale des planches qu'il sera ainsi inutile de raboter, ce qui ébranlerait fortement la peinture. Il conviendrait de faire procéder à ce travail compliqué que sous la direction de M. Etienne Leroy, qui a dû exécuter un travail identique pour la *Descente de Croix* et qui y a complètement réussi. » (Minute d'une lettre du 14 août 1874 au ministre de l'Intérieur, CRMS, n° 1634.)

74

La Commission constituée le 16 février 1849 (voir n° 63), fut prolongée par un arrêté ministériel du 4 mars 1855 en vue de la surveillance des deux grands triptyques de Rubens. Elle devait dresser annuellement un rapport sur leur état et sur les mesures nécessaires à leur conservation (cf. *Bulletin administratif du Ministère de l'Intérieur*, t. IX, 1855, p. 51-52).

75

Le 28 avril 1856, la Commission de surveillance écrit au Conseil de fabrique que E. Le Roy viendra encore vernir les deux triptyques de Rubens; elle demande en outre un doreur pour laver les cadres (lettre aux ACA, dossier Rubens).

76

La remise en place des triptyques, que l'on avait demandée avec insistance à maintes reprises et dans des sens divers depuis 1854, eut lieu vers la fin de juin 1856. Le 23 février 1856, la Commission de surveillance avait écrit que les tableaux ne devaient pas être inclinés en avant (lettre aux ACA, dossier Rubens). Le 7 juin 1856, la Commission informe le gouverneur que tous les préparatifs sont faits pour commencer la remise en place le mardi 10 juin (lettre aux APA, n° 10.479). Le 6 juillet, elle fait savoir que les peintures sont installées depuis quelques jours (lettre aux APA, n° 10.479). Pour commémorer cette restauration, on apposa sous le triptyque une plaque de cuivre sur laquelle on peut lire : SALVATORIS E CRUCE DEPOSITI / MONUMENTVM HOC INSIGNE / A PETRO PAVLO RVBENS ANNO MDCXII PICTVM / IN PRISTINVM SPLENDOREM RESTITVI / AEDILES HVIVS ECCLESIAE / C.C. / ANNO M. DCCCLVI.

76

77

Le prix total de la restauration des deux triptyques de Rubens se monta à 10.400 fr., dont 3.200 fr. de l'Etat, 2.600 fr. de la Fabrique d'église, 2.600 fr. de la Ville et 2.000 fr. de la Province. Ce paiement fut réglé par la Fabrique d'église de la façon suivante : 3.000 fr. à E. Le Roy le 3 avril 1852, 900 fr. à I. van Regemorter le 24 septembre 1852, 5.500 fr. le 10 mai 1855 et 1.000 fr. le 30 septembre 1856 à E. Le Roy¹ (cf. comptes des restaurations (août 1851-31 mai 1857), ACA, dossier Rubens).

78

Entre le 30 juin et le 31 décembre 1864 furent consignées les dépenses de la Fabrique d'église pour un cadre architectural adéquat destiné aux deux triptyques de Rubens, suivant un projet de l'architecte F. Durlot (cf. comptes des restaurations (1^{er} juin 1857 - 31 décembre 1875), ACA, dossier Rubens). En rapport avec la mise en place définitive, la Commission royale des Monuments avait rappelé au bureau des fabriciens dès le 5 décembre que « 2^o Le tableau central sera soutenu par un parement à arcatures, construit en pierre et formant un avant-corps; 3^o La distance entre le mur actuel et les tableaux sera de dix-neuf centimètres (0,19); 4^o Une balustrade sera établie devant les tableaux qui seront ainsi préservés de l'approche des cierges. » (Lettre aux ACA, dossier Rubens.)

79

Le 6 janvier 1874, une délégation de la Commission des Monuments examina les deux triptyques de Rubens à la cathédrale, à la demande du ministre de l'Intérieur; cet examen fut facilité par l'installation d'échafaudages. Le rapport conclut que les peintures « se trouvent dans le même et parfait état qu'au lendemain du jour où elles ont été restaurées - - - et l'on peut affirmer qu'il y a peu de peintures du dix-septième siècle aussi complètement et merveilleusement conservés ». Deux délégués de l'Administration communale, qui étaient présents, y ajoutèrent cependant : « Les soussignés regrettent de n'avoir été informés de la décision prise de dresser un procès-verbal sur les lieux mêmes et de n'avoir par conséquent pu y faire insérer les observations suivantes : 1^o Qu'on a constaté sur les tableaux une poussière humide qui doit produire une détério-



18. Collaborateur de Rubens, détail de la *Présentation au temple* : manteau de la Vierge.

¹ Etienne Le Roy naquit à Bruxelles le 23 juin 1808 et mourut à Ixelles le 26 janvier 1878.

77

ration dans un temps indéterminé. 2^o Que dans l'intérêt de la conservation de ces chefs-d'œuvre, l'avis a été émis de faire procéder en temps utile à un examen par un homme compétent. » (Copie aux ACA, dossier Rubens.)

Le 24 janvier 1874, la Commission des Monuments transmet le rapport au ministre, avec le commentaire suivant au sujet de la remarque des délégués communaux : « Nous nous sommes empressées de réclamer l'avis de M. Etienne Leroy sur les observations présentées. L'honorable expert, à qui l'on doit la restauration des deux tableaux de Rubens, nous fait savoir qu'il ne peut reconnaître une sérieuse importance à ces détails que personne n'avait rappelés lors de la discussion du procès-verbal et qui, dans le cas contraire, y eussent été mentionnés. Il y avait sur les panneaux une légère buée et de la poussière qui s'étaient attachés principalement aux joints ainsi qu'aux parties anciennement écaillées et refixées. Mais cet accident, dit M. Etienne Leroy, arrive à tous les tableaux placés dans les monuments publics et même dans les musées. Il a été demandé à l'honorable expert de vouloir bien se charger d'enlever ce léger voile pour rendre l'éclat au vernis, et il procédera en temps utile à cette opération, dont les tableaux ont déjà été l'objet il y a une dizaine d'années, et qui intéresse leur aspect plus que leur conservation. » (Copie aux ACA, dossier Rubens.) A l'occasion de cet examen, J. Nauts, un des délégués de la Ville d'Anvers, discuta au conseil communal du 20 janvier 1874 le problème des droits de propriété de l'Etat sur ces peintures et la question de savoir à qui incombait les soins à leur donner (cf. *Ville d'Anvers. Bulletin communal*, Anvers, 1874, p. 21-33; la teneur de cette intervention fut également reprise dans le journal *L'Opinion*, 22 janvier 1874).

80

Dans un rapport qu'il dressa le 16 mai 1881 sur l'état de tous les tableaux de la cathédrale, F. Sacré¹ dit au sujet de la *Descente de croix* : « quelques soulèvements de couleurs dans le haut du tableau et au bas du ventre du Christ — quelques points blancs au bas du tableau à droite contre l'échelle et dans le terrain en dessous de St Jean le vernis attaqué par le chanci. Volet gauche joint au dessus des figures détaché et la peinture ecaillé sur toute sa largeur — nombreux petits soulèvements de couleur — le revers dans le même état. Le volet de droite dans le même état que le précédent. » (Rapport aux ACA, dossier Rubens.)

81

Un rapport dressé par L. Maillard² le 23 décembre 1895 au sujet de l'état des peintures de la cathédrale contient les observations suivantes : « Triptyque Descente de Croix. Rubens P.P. Le panneau central, ainsi que les volets intérieurement et extérieurement, ont la peinture actuellement voilée. La cause en est la décomposition de l'épaisse couche de vernis qui couvre les tableaux. Le vernis détériore même la couleur en la faisant crevasser; en certains endroits les interstices des crevasses du vernis sont devenus noirs.

» Sur le panneau central des soulèvements de couleur se voient par groupes ou parties agglomérées; ils indiquent du fait de leur réunion que le bois du panneau doit être malade en ces places. On découvre ces soulèvements dans le cou du Christ, dans

¹ Nicolas Joseph Félix Sacré, peintre-restaurateur, est né à Anvers le 8 janvier 1819 et mort à Borgerhout le 28 mai 1895.

² Ludovicus Leopoldus Maillard, né à Anvers le 16 décembre 1845 et mort à Anvers le 6 juin 1914, était lui-même peintre et restaurateur.

le torse, dans la draperie rouge de St. Jean et dans l'habit pourpre de l'homme sur l'échelle, ainsi que dans d'autres parties du panneau.

» Volet de gauche. La Visitation de la Sainte Vierge. Ce volet est de tout le triptyque le plus atteint par les soulèvements de couleur; ils se suivent par trainées ou groupes fort denses, depuis la robe rouge de la Ste Vierge, tenant le milieu et allant jusqu'au bas du tableau. Ces groupes de soulèvements correspondent parfaitement avec les groupes de soulèvements que l'on trouve sur l'extérieur du volet représentant St. Christophe, où on les voit dans le torse, la cuisse, le genoux, et la jambe du Saint. Cette correspondance des soulèvements des deux côtés du panneau, indique surtout l'état maladif ou anormal du bois du panneau.

» Volet de droite. Saint Siméon au temple. On remarque des soulèvements de couleur sur la joue de la Sainte-Vierge et la robe rouge de St. Siméon. Sur les deux volets au premier quart du haut du panneau, on remarque une ligne horizontale formant un léger relief; c'est une partie du panneau, où les planches se trouvent placées horizontalement sur les planches verticales; sur les deux volets à l'intérieur comme à l'extérieur, ces joints des panneaux ont subi des mastiquages et des repeints et sur ces parties la couleur est endommagée. Les irrégularités des planches des panneaux, les retouches, les mastiquages et les parcelles de couleur manquantes constituent un état qu'il est impossible d'apprécier et de décrire sans un examen prolongé. » (Rapport aux ACA, dossier Rubens.) Dans les rapports similaires qu'il dressa les 22 mai et 4 décembre 1896, Maillard reprit le même passage au sujet de la *Descente de croix*.

82

Le 15 juin 1897, des délégués de la Commission provinciale des Monuments procédèrent à un examen des deux grands triptyques de Rubens à la demande du Conseil de fabrique. Le rapport dressé le 18 juin par Th. Smekens et F. Donnet signale notamment : « Après une étude minutieuse de ces deux toiles [sic], ils déclarent que la peinture se trouve en bon état et ne nécessite pas actuellement une restauration. Par contre, le vernis a subi de légères altérations. Les membres estiment donc qu'il y aurait lieu d'enlever et de remplacer la couche tout à fait supérieure de vernis; de faire exécuter ce travail par un artiste bien expert en la matière et qui travaillera sous la direction et la surveillance des membres du Comité provincial, auxquels on priera M. Alb. de Vriendt, directeur de l'Académie Royale des Beaux Arts, membre de la Commission Royale des Monuments, de bien vouloir s'adjoindre. » (Copie transmise au Conseil de fabrique le 23 juin 1897, ACA, dossier Rubens.)

83

Une copie du rapport du 18 juin 1897 fut transmise le 23 juin au bureau de la Fabrique d'église, avec demande de faire faire une offre de prix par deux restaurateurs de bon renom (lettre du gouverneur, ACA, dossier Rubens). L. Maillard offrit de faire le travail gratuitement (lettre du 30 juin 1897, ACA, dossier Rubens). A la suite d'une nouvelle demande, il proposa un prix de 1.800 fr. pour les deux triptyques (lettre du 14 août 1897, ACA, dossier Rubens). L. Delhaye¹, qui proposait d'enlever la couche supérieure de vernis en la frottant avec les doigts et d'appliquer ensuite une légère couche de vernis, demandait 30 fr. par mètre carré de surface peinte (lettre du 7 juillet 1897,

¹ Franciscus Ludovicus Petrus Delhaye, peintre, né à Anvers le 24 février 1855, mort à Anvers le 5 juillet 1916, était le fils d'un marchand de tableaux.

ACA, dossier Rubens). La Commission provinciale des Monuments décida que l'on pourrait confier la restauration d'un des deux triptyques à chacun des deux restaurateurs pour une somme de 1.050 fr. (lettre du gouverneur au bureau de la Fabrique d'église en date du 24 août 1897, ACA, dossier Rubens). Le 30 août 1897, le Conseil de fabrique décida de confier l'*Erection de la croix* à L. Maillard et la *Descente de croix* à L. Delhaye pour la somme convenue, à laquelle il ajoutait 500 fr. pour l'installation d'échafaudages (rapport de séance aux ACA, dossier Rubens). Le 26 février 1898, le Conseil de fabrique informa le gouverneur que le nettoyage pourrait commencer le 7 mars (minute d'une lettre aux ACA, dossier Rubens); la Commission provinciale désigna une délégation pour surveiller le travail (lettre du gouverneur aux fabriciens en date du 5 mars 1898, ACA, dossier Rubens). A la suite d'une intervention de A. de Vriendt, le ministre de l'Agriculture et des Travaux publics ordonna l'arrêt des travaux jusqu'à ce que « le Comité mixte institué pour la conservation des tableaux anciens » ait donné son avis (copie de la lettre au gouverneur, ACA, dossier Rubens); le Conseil de fabrique en fut informé le 23 mars (lettre aux ACA, dossier Rubens). On peut en déduire qu'entre le 7 et le 23 mars 1898, L. Delhaye avait entamé le travail.

84

Le 13 avril 1898, le Comité mixte des Objets d'Art de Bruxelles, composé de membres de la Commission des Monuments et de l'Académie royale de Belgique, examina les deux triptyques de Rubens à la cathédrale. Il constata la nécessité d'un nettoyage qui devait se limiter à « un simple lavage à l'eau de pluie filtrée » (cf. *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, t. xxxvii, 1898, p. 139-140). Un essai de traitement fut réalisé en novembre 1898 sur le volet droit de l'*Erection de la croix* (lettre de A. de Vriendt à L. Theunissens, 13 novembre 1898, ACA, dossier Rubens).

85

Après que l'un des panneaux de l'*Erection de la croix* eût été nettoyé avec succès au début de l'année 1899, la Commission des Monuments se déclara d'accord pour que l'on poursuive le traitement et que l'on commence par la *Descente de croix*. Le 15 mars, le ministre écrivit à ce sujet au gouverneur : « Toutefois, avant de procéder au lavage, il importera de fixer, avec les plus grandes précautions, les quelques boursofflures qui se manifestent à certaines parties de la peinture. Il ne semble pas qu'il sera nécessaire de procéder à un revernissage des œuvres dont il s'agit. Une décision à cet égard pourra être prise lors de l'examen des panneaux entièrement nettoyés. » (Copie de la lettre aux ACA, dossier Rubens.) Le nettoyage et le fixage furent réalisés par L. Delhaye, d'après sa facture du 28 juin 1900 (voir n° 87.)

86

Le 15 mai 1899, le Comité mixte rendit visite à la cathédrale. Au cours des discussions, différents points de vue furent avancés sur la question de savoir si on allait ou non dévernir et revernir les peintures, et si on allait le faire complètement ou seulement partiellement (cf. *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, t. xxxviii, 1899, p. 16). Le 20 mai 1899, à la demande du comité, le peintre Frans van Leemputten¹

¹ Frans van Leemputten, peintre de paysages et d'animaux, naquit à Werchter le 29 décembre 1850 et mourut à Anvers le 26 novembre 1914.

dressa un rapport sur l'état des deux triptyques de Rubens. A propos de la *Descente de croix*, il fit les remarques suivantes : « Descente de Croix. Panneau central. Vernis chanci presque sur tout le fond et les parties d'ombre, légères craquelures et soulèvements sur le manteau de la S. Vierge, la robe de S. Jean et la toile blanche portant le corps du Christ.

» Volet de gauche. Le joint du panneau supérieur est décollé *tous les mastiquages anciens se désagrègent et menacent de tomber*. Vernis chanci dans les fonds, robe de S. Anne [sic] et de la S. Vierge, quelques craquelures aux mêmes places ainsi que dans la partie inférieure du tableau (dos du paon).

» Revers du même panneau. La même observation quant aux panneaux disjoints de la partie supérieure, mastiquages qui menacent de tomber, chancissures dans tout le fond et parties ombrées du S. Christoph, craquelures et soulèvements depuis le milieu jusqu'au bas du tableau.

» Volet de droite. Panneau supérieur également disjoint il y a plusieurs trous d'anciens mastiquages tombés, chancis sur les colonnes, fond et parties sombres du tableau, quelques légères craquelures dans la partie supérieure, et au bas du tableau.

» Revers du même volet. Panneaux disjoints, mastiquages disparus, tous ces anciens mastiquages se trouvent dans un état très précaire. Vernis est chanci sur toute la surface du fond et des craquelures du haut en bas sur la partie droite du panneau, c'est le tableau le plus endommagé. » (Rapport à la CRMS, n° 1634.)

Lors d'un examen plus approfondi qu'ils firent le 30 mai, quatre membres du Comité mixte constatèrent « que certaines parties des vernis sont chancis et même qu'elles se cornent ». Il fut décidé de faire un essai d'enlèvement du vernis (cf. *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, t. xxxviii, 1899, p. 192-194).

87

« Pour les travaux de nettoyage et de fixage exécutés dans le courant de l'année 1899 au tableau de P.P. Rubens (grand triptique) représentant « la Descente de Croix », se trouvant dans l'église Notre-Dame à Anvers, Francs 750,00 » (compte aux ACA, dossier Rubens). Comme le prix convenu se montait à 1.050 fr. (voir n° 83), on peut supposer que l'enlèvement du vieux vernis et le revernissage du reste des œuvres n'a pas eu lieu (voir aussi n° 88).

88

A la suite d'une visite qu'il fit à la cathédrale le 23 juillet 1900, le Comité mixte écrivit le 21 août au ministre de l'Agriculture : « que les œuvres d'art dont il s'agit ont été nettoyées à la mie de pain et que les petites boursofflures que l'on y remarquait ont été fixées » (copie aux ACA, dossier Rubens; minute à la CRMS, n° 1634; cf. aussi *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, t. xxxix, 1900, p. 179-180). Il fut alors décidé que Delhaye, à titre d'essai, enlèverait le vernis du volet de l'*Ermitte* à l'aide de térébenthine, pour voir si le chanci ne disparaîtrait pas de cette façon. Le 8 décembre, l'opération n'était pas encore réalisée (lettre de Ch. Lagasse de Locht au président du Conseil de fabrique, ACA, dossier Rubens). Aucun indice ne permet de dire que l'on entreprit encore quelque chose dans ce sens.

89

Le 27 août 1914, le Conseil de fabrique décide de demander à l'Administration communale la permission de mettre sept tableaux à l'abri au Musée des Beaux-Arts (rapport de séance aux ACA, dossier Rubens). Le volet droit de la *Descente de croix* fut

19. Rubens, détail de la *Descente de croix* en radiographie : tête de la Vierge. (Les petits cercles correspondent à des trous de vis.)



20. Collaborateur de Rubens, détail de la *Présentation au temple* en radiographie : têtes de deux suivantes.

transporté au Musée le 3 septembre à 8 h 30, le volet gauche le même jour à 11 h et le panneau central le 5 septembre à 14 h 30; les panneaux furent transportés sur un chariot de la Nation des Fauconniers (notes aux ACA, dossier Rubens; cf. aussi G. DELATTIN, *Ons Museum van Schoone Kunsten tijdens 't bombardement*, dans le journal *Het Handelsblad van Antwerpen*, 24 mars 1915).

90

Le 14 août 1917, le bureau de la Fabrique d'église demande à la Commission des Monuments de pouvoir faire sortir les peintures de la cathédrale des caves du Musée des Beaux-Arts, où elles sont menacées par l'humidité (lettre à la CRMS, n° 1634); la Commission donne son accord le 18 août (lettre aux ACA, dossier Rubens). Le 24 août 1917, Pol de Mont, conservateur du Musée, fit savoir à la Fabrique d'église que les peintures pourraient être retirées du Musée à partir du 28 août. Le 2 octobre,

82

la *Descente de croix* était de nouveau à la cathédrale, puisque dans une lettre de cette date la Zivilverwaltung demande à la Fabrique d'église l'autorisation de photographier le triptyque, qui se trouvait alors déposé sur le sol dans la cathédrale (ACA, dossier Rubens).

91

En septembre 1939, l'Administration communale fit aménager un abri au bas de la tour sud de la cathédrale; les parois en étaient constituées de planches et de sacs de sable. Lors d'une inspection faite le 17 octobre par quatre membres de la Commission provinciale des Monuments, cet abri fut jugé impropre, tant à cause du danger d'effondrement de l'abri même, que de la tour et du buffet d'orgue en cas de bombardement (copie d'une lettre du 18 octobre 1939 au gouverneur, ACA, dossier Mesures de sécurité 1938-1948). Le 14 mai 1940, le bourgmestre pria le doyen d'y mettre en sécurité les peintures les plus importantes de la cathédrale (lettre aux ACA, même

83

dossier). Dans une lettre adressée le 12 juillet 1940 au Collège échevinal d'Anvers, M. Winders, membre de la Commission provinciale des Monuments, signale que « les grands tableaux de Rubens » sont présents dans cet abri, dont deux murs offrent des dégâts (copie de lettre aux ACA, même dossier).

92

Après la construction d'un nouvel abri dans le bras nord du transept, dans lequel furent transférés seize panneaux dont l'*Erection de la croix*, l'abri aménagé sous la tour sud fut muni de parois en briques à l'initiative de M. Winders, conseiller provincial des Monuments et de la Protection des Œuvres d'Art; le travail commença le 13 février 1941 (cf. copie du procès-verbal de transfert en date du 13 février 1941, ACA, dossier Mesures de sécurité 1938-1948). Des dessins représentant cet abri furent publiés par M. WINDERS, *La Protection des monuments historiques et des richesses artistiques en temps de guerre*, dans *Reconstruction*, 1943, n° 35.

93

Lorsque les peintures furent retirées des abris les 21 mai et 6 juin 1946, le directeur général L. van Puyvelde nota brièvement leur état de conservation. En ce qui concerne la *Descente de croix*, il écrit : « Het middenpaneel is in voldoende toestand. Hier en daar is echter lichte schimmel te merken, die voorzichtig kan verwijderd worden. De vernis van het bovenste gedeelte is grotendeels geresinifieerd : dit kan verholpen worden door een lichte vernislaag. De linkerluik met St Christophorus, buiten, en de Besnijdenis [*sic*], binnen : in het bovengedeelte is een voeg tussen de planken enigszins breder geworden; oude herstelling aldaar is losgeraakt en afgevallen. » (Copie aux ACA, dossier Mesures de sécurité 1938-1948.)

94

Au cours des mois de juin à septembre 1946, toutes les peintures des églises d'Anvers qui avaient été mises en sécurité dans des abris furent traitées par A. van Poeck¹ à la demande de L. van Puyvelde. A la cathédrale, il y avait vingt-deux panneaux et toiles à traiter. A. van Poeck ne semble avoir restauré de la *Descente de croix* que l'extérieur des volets, comme il appert de sa facture du 27 juin 1946, la seule se rapportant au triptyque (factures présentées par A. van Poeck les 27 juin, 25 juillet et 31 août 1946, ACA, dossier Rubens). A la demande de la Commission provinciale des Monuments, J. Muls procéda à un examen des œuvres de Rubens qui faisaient partie des tableaux traités. Citons le passage suivant de son rapport : « De Kruisafdoening werd gelukkig niet gevernist, maar verschillende oude vernislagen ontnemen aan het schilderij zijn homogeen uitzicht. Vastgesteld kon worden dat deze vroegere lagen samengesteld zijn uit weekharsen die door het zoogenoemde « afpoeieren », zonder enig gevaar kunnen worden weggenomen. Waar de planken van het paneel aan elkaar sluiten zijn barsten ontstaan, die vroeger met ondoelmatig materiaal werden

¹ Né à Saint-Nicolas le 2 juillet 1877, mort à Anvers le 17 janvier 1953, le peintre A. van Poeck fut chargé de la surveillance des peintures de la cathédrale.

aangevuld. Deze vulling kan zonder gevaar verwijderd worden en opnieuw deskundig aangebracht. Zonder twijfel zou het beroemd meesterstuk, bij bevoegde verzorging, aan luister winnen. Er bestaat geen onmiddellijk gevaar, maar de restauratie is ten zeerste aan te bevelen. » (Copie non datée transmise au doyen le 26 juillet 1948, ACA, dossier Mesures de sécurité 1938-1948.) A la demande du ministre de l'Instruction publique, les restaurateurs J. van der Veken et A. Philippot ont également procédé à un examen au début de 1948.

Après ces annexes, il ne s'agit plus que de documents administratifs et rapports préliminaires à l'examen et au traitement actuellement en cours.

EXAMEN STYLISTIQUE

ALBERT et PAUL PHILIPPOT

Une constatation s'impose immédiatement à quiconque aborde l'examen stylistique de la *Descente de croix*¹ : le peu de liaison entre le panneau central et les volets. Il y a en effet, entre ces deux éléments du triptyque, un hiatus évident dans la conception spatiale. Alors que le triptyque de l'*Erection de la croix* est évidemment conçu en un seul et unique mouvement d'ensemble, suivant une démarche que Rubens reprendra pour les revers des volets de la *Descente de croix* et, plus tard, pour le triptyque de *Saint Ildefonse*, le panneau central surprend ici par sa composition fermée, exceptionnelle, qui l'isole fortement des scènes latérales. Il faut attendre l'*Enlèvement des filles de Leucippe* pour retrouver une composition en métope aussi classique, encore que celle-ci se charge d'une tension centrifuge sans parallèle dans la *Descente de croix*.

Entendons-nous, d'ailleurs. Il ne s'agit pas d'une forme fermée au sens wölfflinien du terme. L'espace, en effet, est essentiellement baroque et ouvert, en ce sens qu'il n'est pas limité par le plan du tableau mais le déborde, par-delà le cadre, pour impliquer le spectateur. Et cette structure de l'espace est aussi, avec une parfaite cohérence de style, celle des corps qui y prennent forme. Une perspective « grand-angulaire » présente l'image — et chaque figure — comme vue de trop près, de sorte qu'elle tend à déborder le champ visuel : un phénomène dont on retracerait sans peine la genèse et le développement depuis les maniéristes italiens et les premiers romanisants. Un tel espace porte naturellement à l'extrême le dynamisme du raccourci, qui s'y trouve accéléré et pousse dès lors les figures et les choses à « sortir de soi », à se dépasser vers le dehors. Mais en assimilant ces données du maniérisme, le baroque les neutralise par un mouvement inverse qui, en ouvrant les formes à l'enveloppe, les dépouille de tout illusionisme plastique pour les ramener à l'unité picturale d'un plan optique. On conçoit alors que, plus est forte la suggestion de profondeur inhérente à la forme plastique et à son raccourci, plus il faudra que cette forme « s'ouvre » et se dissolve dans l'enveloppe pour qu'elle consente à s'intégrer dans le plan optique pictural².

¹ Nous avons intentionnellement, dans cet examen, laissé de côté le problème de la couleur, dont on ne pourra parler en connaissance de cause qu'après achèvement du nettoyage du triptyque.

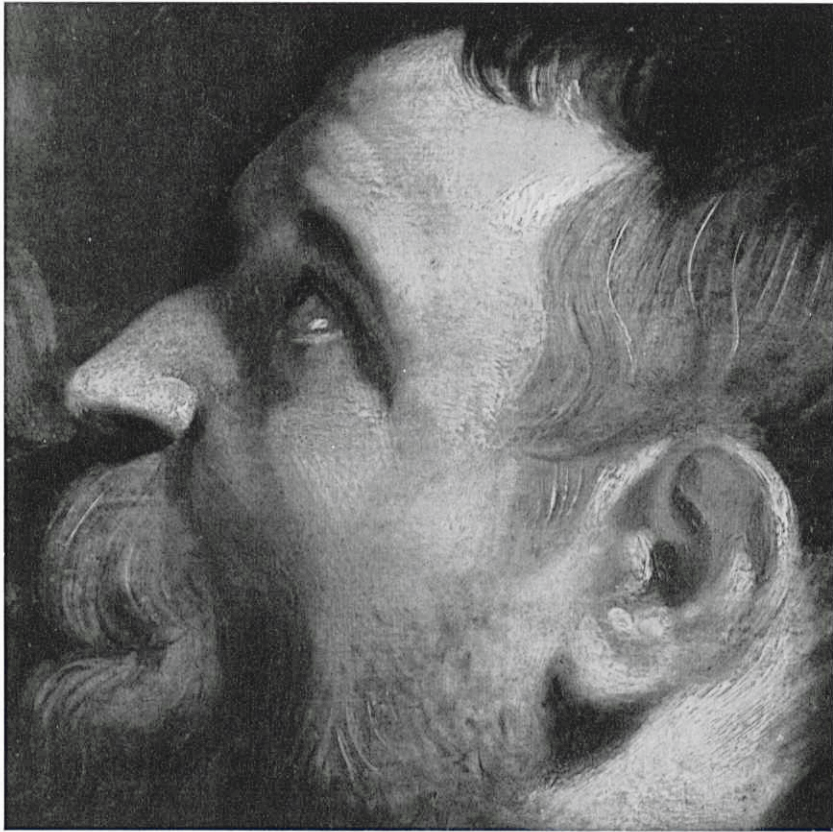
² Ce caractère plan de l'image baroque, par opposition à la profondeur soulignée par Wölfflin et l'importance, en sculpture, d'un point de vue unique, par opposition aux points de vue multiples des maniéristes, a récemment été mis en évidence, à propos du Bernin, par R. WITTKOVER, *Art and Architecture in Italy*, (*The Pelican History of Art*), Penguin Books, (Harmondsworth), 1958, p. 100-102.

Mais inversement, cette ouverture, cet éclatement, pourront être d'autant plus contenus, et la forme plastique mieux sauvegardée dans sa réalité tactile, que la composition fera moins violemment appel à la profondeur. Or c'est précisément ce qu'a cherché Rubens dans la *Descente de croix*, et ce qui fait de cette œuvre, à la composition de laquelle il a attaché une attention toute particulière, un des moments les plus « classiques » de sa carrière. Ce travail particulièrement soutenu ne serait-il pas, précisément, l'indice d'une contrainte spéciale que l'artiste s'est imposée pour contenir la pression centrifuge de l'image baroque et remonter, par une sorte d'involution contrôlée, à un idéal plus classique ?

La composition elle-même n'est d'ailleurs pas sans révéler certains problèmes que cette situation devait entraîner. Le motif clef, l'admirable coulée diagonale des formes du haut de la croix vers les deux figures de femmes agenouillées en bas, se déroule tout entier, avec une prodigieuse unité organique dans la cohérence du style, dans un plan comparable à celui d'un haut-relief. Les figures de la Vierge, de Joseph d'Arimathie et de Nicodème, par contre, ne participent pas aussi totalement de cette nécessité organique; elles sont rattachées, avec un art consommé, au thème dominant, mais précisément elles y sont rattachées; c'est l'art de la composition, plus que l'illumination initiale, qui les intègre. Et c'est pourquoi nous sentons que la profondeur de ces motifs ne se soumet qu'avec une certaine résistance au plan général de la composition, dont le flux ne les intègre pas aussi absolument. Le jeu des densités picturales a dans cette intégration un rôle décisif : témoin le personnage de l'angle supérieur gauche, dont le violent raccourci est absorbé dans le plan pictural par le traitement en glacis minces, sans densité, de la jambe qui s'enfonce vers le ciel nocturne, et qui s'oppose ainsi, par sa dématérialisation, aux puissants empâtements du bras et de l'épaule. Mais si nous avons là un prodigieux effet pictural de raccourci accéléré rapporté au plan optique, les figures de Joseph d'Arimathie et de la Vierge ne se soumettent pas à cette opération de façon aussi spontanément convaincante.

Ainsi fermée sur elle-même, la *Descente de croix* ne se prêtait guère à être développée par l'addition de volets. Ceux-ci, en tous cas, ont été conçus dans un état d'esprit très différent. On y chercherait en vain cet effort d'involution vers la forme classique. La libre ouverture baroque de l'espace domine sans retenue, soulignée par les figures latérales coupées par le cadre et par les effets de perspective de l'architecture, qui contrastent brutalement avec le simple et grandiose détachement du groupe central sur le ciel nocturne de la *Descente de croix*.

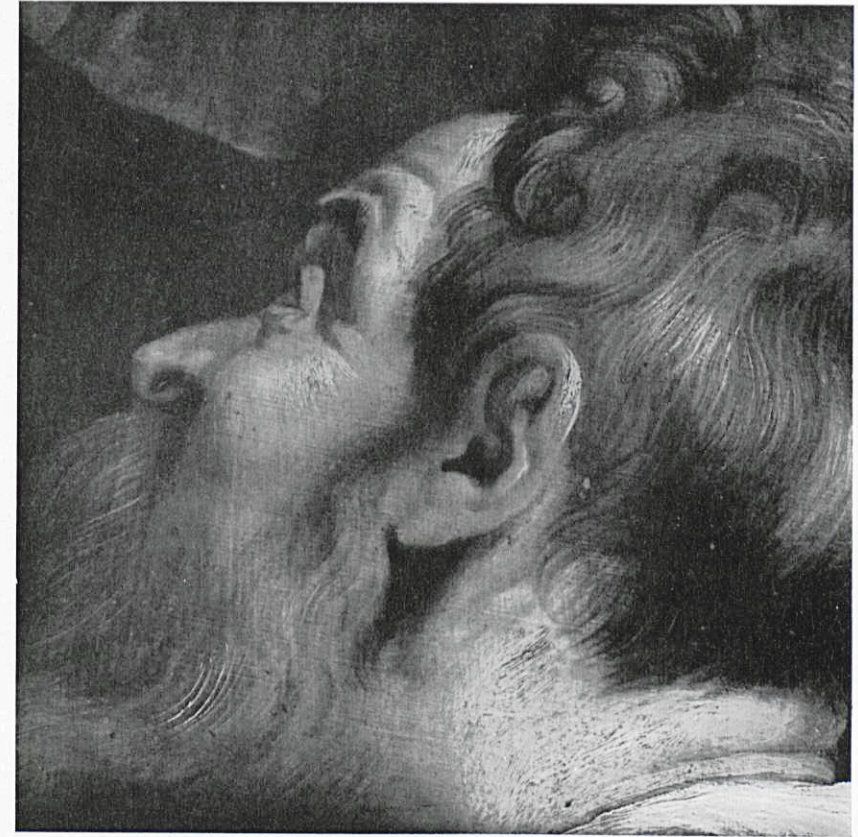
Mais il y a plus. Rubens, manifestement, n'a pas attaché à l'exécution des faces intérieures des volets la même attention qu'à la *Descente de croix*. Plus on se familiarise avec le triptyque, et plus s'impose la conviction qu'une partie importante de la *Visitation* et de la *Présentation au temple* a été laissée à la main d'un assistant. Quelques comparaisons suffiront ici à étayer ce diagnostic (fig. 16-28). Et tout d'abord : le profil de Nicodème dans la *Descente*



21. Rubens, détail de la *Descente de croix* : tête de Nicodème.

de croix et celui de saint Joseph dans la *Présentation au temple* (fig. 21 et 22). Dans le premier, un jeu infiniment souple et nuancé des pâtes et des transparences, qui construit clairement les formes dans l'espace, chaque chose, chaque accent se situant à son plan dans une ambiance limpide comme une eau pure; dans le second, un brio tout extérieur, plus lié au geste qui trace qu'à la forme qu'il formule, et une confusion des choses et des formes qui se mêlent l'une dans l'autre sans vision claire de leur construction spatiale; rien n'est à un plan précis, en saillie ou en profondeur : crâne, oreille, cheveux, c'est une même masse mouvante et confuse¹. Plutôt qu'un volume cubique, c'est une sorte de bosselage en repoussé où le relief s'enlise, où tout colle ensemble,

¹ Il est frappant que la même opacification du modelé et le même enlèvement des formes l'une dans l'autre faute d'une claire vision spatiale caractérisait, par rapport à l'*Epreuve du feu* de Thierry Bouts, l'*Exécution de l'Innocent*, due elle aussi à un assistant : voir à ce propos ce Bulletin, t. 1, 1958, p. 31-48.



22. Collaborateur de Rubens, détail de la *Présentation au temple* : tête de saint Joseph.

où les glacis d'ombre forment des taches noires au lieu d'envelopper la cavité de l'orbite ou l'oreille. L'œil exorbité de saint Joseph révèle d'ailleurs une maladresse de dessin qui reparaît dans la plupart des visages des volets. Qu'il s'agisse de sainte Elizabeth (fig. 28) ou de la servante dans la *Visitation*, de la Vierge (fig. 26) ou d'une de ses suivantes (fig. 20 et 24) dans la *Présentation au temple*, nous retrouvons chaque fois cet enlèvement du modelé qui transforme le volume en un repoussé de dinanderie. Alors que les contours traduisent toujours chez Rubens le déroulement du volume en profondeur, ils sont, pour son assistant, une forme reçue toute faite du dessin du maître, et qui se fige et s'alourdit, tandis qu'il prend appui sur elle pour la remplir par le modelé, au lieu de l'en faire découler. Les visages de sainte Elizabeth et de la servante à gauche, de la Vierge et de la suivante en profil perdu dans le volet droit, sont particulièrement caractéristiques à cet égard. Le dernier accuse même un schématisme qui rappelle Frans Floris et son école :



23. Rubens, détail de la *Descente de croix* : tête de Marie Cléophas.



24. Collaborateur de Rubens, détail de la *Présentation au temple* : têtes de deux suivantes.



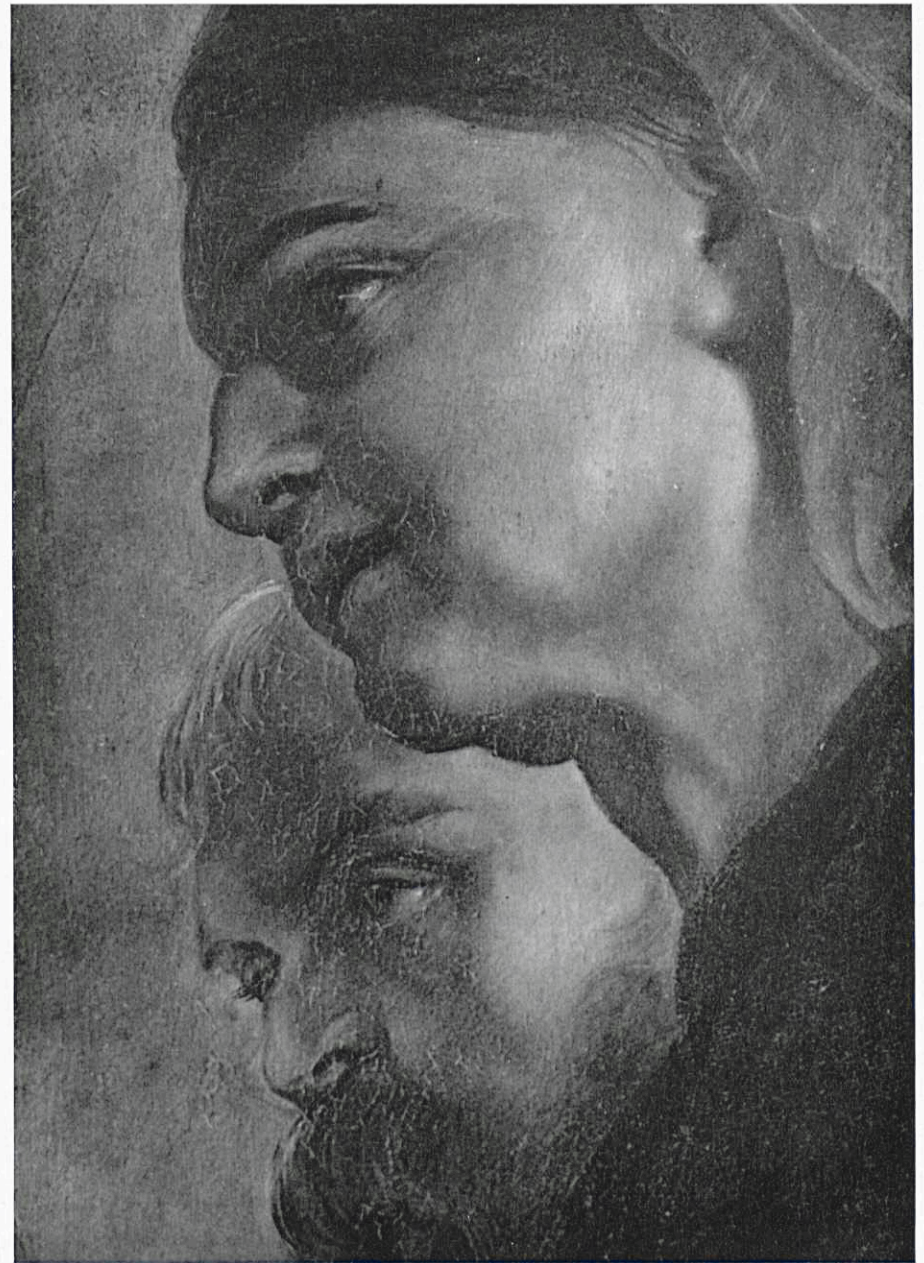
25. Rubens, détail de la *Descente de croix* : tête de la Vierge.



26. Collaborateur de Rubens, détail de la *Présentation au temple* : tête de la Vierge.



27. Rubens, détail de la *Descente de croix* : tête de saint Jean.



28. Collaborateur de Rubens, détail de la *Visitation* : têtes de sainte Elizabeth et saint Zacharie.

souvenir que réveillent aussi le visage de la prophétesse Anne (fig. 37) et le profil d'homme à l'extrême gauche, derrière Siméon (fig. 4) où le jeu du tracé reste marqué d'un formalisme maniériste. On saisit là, sans hésitation possible, le retard de l'assistant sur le maître dont il s'essouffle à remplir la forme sans pouvoir s'assimiler la vision qui la fonde, et dont la richesse le dépasse. Le réseau de fortes craquelures qui couvre le visage d'Elizabeth et de son époux (fig. 28) trahit en outre les difficultés rencontrées dans la mise à leur plan de ces morceaux, qui a nécessité une forte reprise en glaciais, sans parallèle dans les visages de la *Descente de croix*.

L'étroite analogie de toutes ces figures faibles des volets permet d'y voir la main d'un seul et même collaborateur. Il serait évidemment imprudent, dans l'état actuel de la question et dans le silence des textes, de tenter de l'identifier, ou même de circonscrire avec trop de précision l'étendue de sa participation. Disons seulement qu'on ne sera pas loin de la vérité en limitant l'intervention personnelle et décisive de Rubens aux accents essentiels des deux scènes, la Vierge et l'avant-plan dans la *Visitation*, et la partie supérieure de la *Présentation au temple*, avec, notamment, ses remarquables chapiteaux. Le maître aurait ainsi campé de sa propre main les éléments essentiels des deux compositions, et ceux chargés de souligner, par l'accentuation des deux extrémités de la diagonale qui traverse tout le triptyque, les liens des volets avec le panneau central.

Les revers des volets — *Saint Christophe* et *l'Ermite* — présentent une autre interprétation encore de l'espace baroque. Tandis que l'Ermite, qui s'offre de profil dans un mouvement latéral, fonde le plan moyen de la composition, toute la figure de saint Christophe, saisie de face dans un mouvement vers le spectateur, est construite dans une accélération du raccourci par la perspective grand-angulaire de manière à déborder de l'image avec une puissance irrésistible où s'affirme, non seulement par les seules dimensions, mais avant tout par la structure même de la forme, la puissance surnaturelle, lumineuse, du géant christo-phore.

Mais revenons, pour conclure, à l'ensemble du triptyque ouvert. La discordance entre le panneau central et les volets n'y est pas due aux faiblesses d'exécution de ces derniers qui — c'est même surprenant — « tiennent » parfaitement à distance, mais à la contradiction qu'il y avait, du point de vue formel, à développer latéralement une composition fermée qui se présentait comme un tout complet. C'est pourquoi tout porte à croire que Rubens avait originellement conçu une *Descente de croix* comme une composition indépendante, et que c'est pour satisfaire la demande de la Gilde des Arquebusiers qu'il a été amené à en faire un triptyque¹. On comprendrait alors

¹ Rappelons qu'en l'absence du texte du contrat, les pièces d'archives connues se rapportant à la commande et à l'exécution du retable ne permettent pas de déduire s'il s'agit d'un triptyque ou d'un panneau unique. Cette demande a donc pu être faite à Rubens soit lors de la commande initiale soit plus tard, les volets n'ayant été livrés que près de deux ans après le panneau central. Voir également l'ann. n° 7, p. 41-42.

que ce développement inconciliable avec son idée initiale n'ait guère pu le passionner et qu'il se soit, en conséquence, déchargé sur un collaborateur de l'essentiel de son exécution, se bornant quant à lui à en établir l'économie générale, alors que la *Descente de croix* avait au contraire — le style même et les nombreuses variantes connues en témoignent — retenu toute son attention et engagé le meilleur de lui-même.



29. Détail de la *Descente de croix* : tête de Marie Cléophas. Le vernis est profondément altéré et de fines craquelures provoquent de nombreux soulèvements, surtout dans les ombres.

ÉTAT DE CONSERVATION

PAUL COREMANS et ROGER MARIJNISSEN

On peut dire que le *support* en chêne du triptyque est relativement sain quant à la substance qui le constitue. Ce support montre cependant des signes d'affaiblissement ¹.

L'assemblage du panneau central doit être considéré comme satisfaisant; il n'empêche que le choix d'un support en bois pour une peinture de cette dimension est techniquement discutable. Les dégradations du panneau central sont imputables à des causes multiples. Parmi celles-ci, il convient de signaler d'abord les difficultés inhérentes à la bonne préservation d'un ensemble de grandes dimensions (421 × 311 cm), d'un poids considérable (quelque 750 kg) et constitué de dix-sept planches de chêne de plus de 3 m de long. Il faut aussi attirer l'attention sur le fait que son histoire fut semée de multiples incidents — transports dans de mauvaises conditions ², nombreuses manutentions ³, consolidations de tous genres (fig. 42) dont certaines constituent un défi aux principes les plus élémentaires de la conservation des supports de peintures. Mais comme ces interventions remontent à cent ou cent cinquante ans, un état d'équilibre s'est formé peu à peu.

L'état matériel du support est décrit en détail ailleurs ⁴. Il faut néanmoins attirer l'attention sur les effets majeurs que cet état a exercés sur celui de la peinture proprement dite (fig. 34). Il est évident que les fissures, l'ouverture des joints et surtout les dénivellations du cinquième joint (fig. 49) n'améliorent pas la vision d'ensemble du tableau. Les consolidations ont certainement provoqué des tensions, et l'on doit supposer que le blocage du support ⁵ a eu des répercussions sur les couches picturales, et notamment sur les soulèvements qui s'y manifestent.

Ces soulèvements trouvent cependant leur origine principale dans l'altération du liant organique de la *préparation*, la colle. A l'encontre du support en bois qui se conserve mieux dans l'humidité élevée de la cathédrale, la

¹ Voir p. 132.

² Voir les annexes n^{os} 21, 22, 23, 24, 31, 33, 34 et 35 au chapitre *Histoire matérielle*.

³ Voir les annexes n^{os} 52, 64, 74, 89 et 91.

⁴ Voir p. 128 et suivantes.

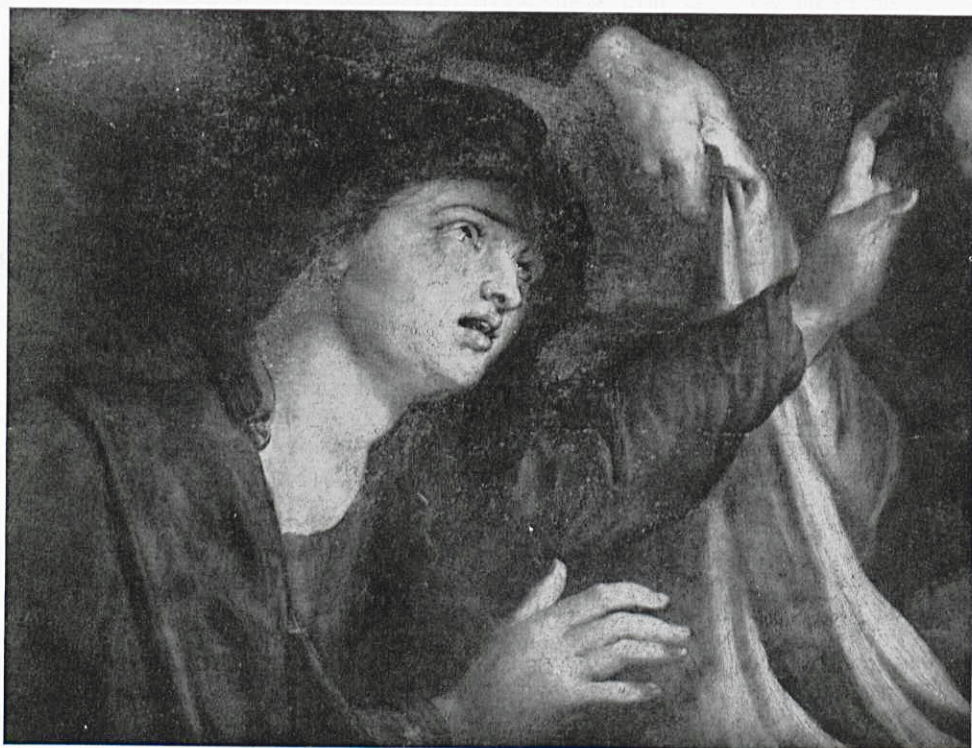
⁵ Il ne faut pas oublier à cet égard la couche de goudron de bois, appliquée à la fin du xviii^e ou au début du xix^e siècle sur tout le revers du panneau (voir p. 154 et suivantes).

colle de la préparation se laisse peu à peu attaquer, puis détruire par cette même humidité, si bien que la préparation se désagrège progressivement jusqu'à devenir pulvérulente. Comme alors la couche picturale n'est plus guère soutenue par cette préparation, elle perd à son tour de sa consistance, se soulève et s'écaille (fig. 29).

En milieu hygrométrique élevé, l'attaque de la préparation, et donc aussi de la peinture proprement dite, s'aggrave encore si des circonstances exceptionnelles empêchent une ventilation suffisante. Des moisissures peuvent alors se former, comme ce fut le cas au moins à deux reprises pour la *Descente de croix* : en 1846, l'une des causes principales de dégradation fut attribuée au fait que les panneaux avaient séjourné pendant deux ans sous un « blindage » mal aéré¹; pendant la dernière guerre, les panneaux furent mis en sécurité dans un abri mal ventilé et humide. Ces conditions insalubres ont

¹ Voir les annexes n^{os} 52 et 59.

30. Détail de la *Descente de croix* : la Vierge. Ici comme en bien d'autres endroits, d'innombrables petites taches de moisissure apparaissent.



31. Détail de la *Descente de croix* : le Christ. Restaurations anciennes, surtout à l'épaule et dans le haut du bras.

favorisé la formation de moisissures (fig. 30)¹ et le développement de colonies d'insectes².

La comparaison des données fournies par les documents historiques nous apprend que ce sont très souvent les mêmes zones qui sollicitent des fixations et que d'autres s'y ajoutent progressivement. La lithographie annotée par Kiewert (fig. 10) peut ainsi servir de document de base pour apprécier l'état du triptyque en 1845 et, par voie de conséquence, son état actuel.

Ce manque d'adhérence est un phénomène chronique bien connu des restaurateurs : les fixations consécutives et les excès de colle employée à cette fin³ peuvent entraîner à leur tour des ruptures à la périphérie des endroits traités, la matière originale s'y détachant ensuite (fig. 33). Cette

¹ Ces moisissures se révèlent à l'examen en fluorescence. A certains endroits, surtout dans les parties sombres, les taches de moisissures sont visibles à l'œil nu (fig. 30).

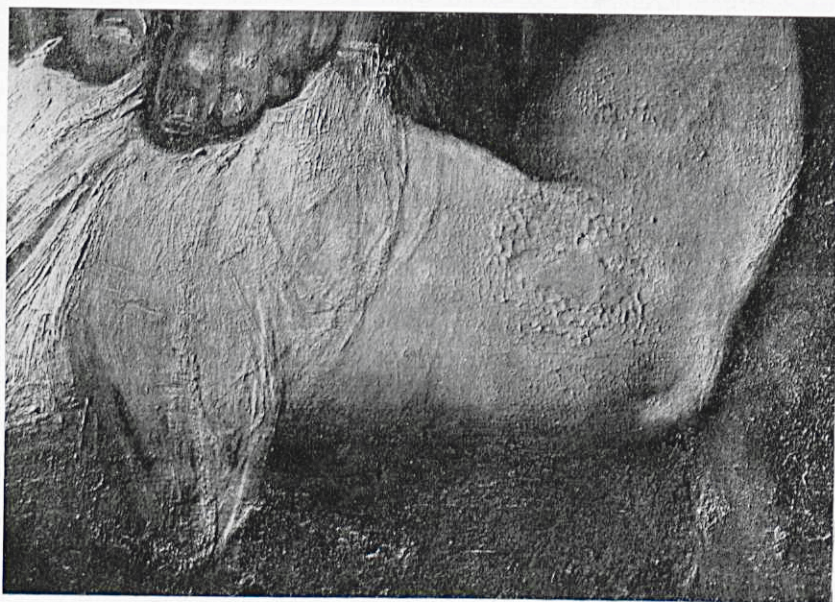
² P. COREMANS, *La Protection scientifique des œuvres d'art en temps de guerre*, Bruxelles, 1946, p. 7.

³ Voir l'annexe n^o 37.

adhérence défectueuse est sans doute à l'origine de nombreuses lacunes dont il sera question plus loin.

La *couche d'impression* (imprimitura) grise a certainement exercé une influence beaucoup moins importante que la préparation. Son épaisseur — 10 à 40 μ — est faible en comparaison de celle de la préparation, de l'ordre de 200 à 300 μ , et sa composition — et surtout le blanc de plomb — la rend beaucoup moins vulnérable à l'humidité.

La présence de cette couche d'impression s'affirme beaucoup moins nettement aux volets intérieurs qu'aux volets extérieurs et au panneau central. L'interprétation qui semble la plus logique est qu'aux volets intérieurs son épaisseur est faible partout et qu'elle peut être tellement minime à certains endroits qu'elle est à peine discernable. Cette constatation a de l'importance sur le plan pictural puisque cette couche d'impression, qualifiée de grise au panneau central, sera grisâtre aux volets intérieurs et que, par voie de conséquence, la tonalité générale de la peinture de ces volets sera plus claire que celle du panneau central. Il suffit de comparer les trois panneaux du triptyque ouvert pour se rendre compte qu'il en est bien ainsi partout où le blanc de plomb ne masque pas complètement les couches sous-jacentes.



32. Détail de la *Descente de croix* : bras droit de Marie-Madeleine. Une restauration, déjà signalée à la fin du xviii^e siècle, et qui met en danger la couche picturale originale.

On sait que les fonds teintés « repoussent », comme on dit en termes d'atelier; disons plutôt qu'ils transparassent. Ce phénomène est dû à l'augmentation progressive de l'indice de réfraction de l'huile. C'est pour la même raison que les changements de composition deviennent plus apparents avec l'âge, sans qu'il faille invoquer l'enlèvement de vernis teintés, de couches picturales assombries ou de toute autre cause d'obscurcissement superficiel. Cette transparence accrue ne dégage pas seulement les changements de composition et les repentirs dans la couche picturale, mais bien d'autres éléments sous-jacents de la composition originale, notamment la couche d'impression grise. L'apparition de celle-ci tend évidemment à assombrir la peinture, et ce phénomène s'accroît lui aussi avec l'âge. Comme cet assombrissement s'est développé davantage au panneau central qu'aux volets intérieurs, le contraste qui existe entre eux est plus prononcé aujourd'hui qu'il y a trois cent cinquante ans.

Le rôle optique de la couche d'impression est maintenant presque totalement étouffé par la présence de vernis altérés et jaunâtres, dont il sera question ailleurs.

Le *dessin* sous-jacent n'est pas visible au panneau central et nous n'en trouvons que peu de traces sur les documents infra-rouges (fig. 11), pas plus d'ailleurs que dans les coupes. Par contre, il s'exteriorise sous forme de hachures peintes qui se remarquent notamment au revers du volet droit, dans la jambe du saint Christophe, ainsi que dans la *Présentation au temple*, et plus spécialement dans le manteau bleu de la Vierge (fig. 18).

L'état de la *couche picturale* demande à être développé davantage. L'épaisseur de cette couche est très variable. Le nombre et la diversité des dégradations que l'on y observe en rendent la description difficile, si bien qu'il paraît préférable d'en exposer systématiquement — autant que c'est possible — les causes et les effets. De lui-même, le lecteur introduira des nuances là où cette classification requiert une plus grande souplesse d'interprétation. C'est ainsi que l'on observe :

- des dégradations dues à une technique picturale déficiente : il s'agit surtout de craquelures prématurées provenant vraisemblablement d'un excès de liant. On trouve ces craquelures dans les zones sombres et plus particulièrement aux volets, c'est-à-dire surtout dans les parties de l'œuvre attribuables, non à Rubens, mais à l'un ou l'autre de ses collaborateurs¹. Outre leur aspect inesthétique, elles ont pour effet de brouiller la lisibilité du modelé (fig. 28).
- des dégradations dues au vieillissement normal de l'œuvre (celui-ci fût-il catalysé par certains facteurs comme l'humidité élevée), vieillissement qui s'est manifesté à partir de la formation des craquelures d'âge : ce sont les soulèvements, les écaillages et les lacunes (voir le tableau synoptique). Parmi celles-ci, il en est d'abord qui sont nettement limitées et donc

¹ Voir p. 86 et suivantes.



33. Détail de la *Visitation* en lumière oblique. A signaler la grande lacune dans le manteau de la Vierge. La chaîne de craquelures correspond à la restauration d'une éraflure.

d'importance secondaire; elles sont nombreuses et réparties un peu partout sur la surface du triptyque. A certains endroits, comme dans la chevelure de Marie-Madeleine, elles sont particulièrement nombreuses. D'autres lacunes acquièrent plus d'importance de par leur étendue ou leur localisation. C'est notamment le cas au volet de la *Visitation*, dans le pan du manteau de la Vierge ramené devant elle de sa main gauche (fig. 33) et dans le paysage visible sous l'arche du perron (fig. 35-36). A quelques exceptions près, les repeints correspondant à ces lacunes sont liés à l'huile. Signalons aussi que plusieurs de ces retouches se sont intégrées à la matière originale.

- des dégradations dues à des causes accidentelles, comme des éraflures (voir le tableau synoptique, colonne *divers*).

- des dégradations dues à des interventions antérieures. Ces dégâts se manifestent sous forme d'un amincissement ou même de la disparition de couches superficielles originales par usure ou solubilisation; c'est le cas surtout au ciel du panneau central. On observe également la disparition de glacis; ce phénomène s'observe en particulier au manteau de la Vierge de la *Présentation au temple* (fig. 18). En 1849 déjà, on signalait que « quelques glacis paraissent avoir disparu sous les mains inhabiles »¹. Souvenons-nous d'ailleurs des traitements qui n'ont cessé de se suivre et dont une dizaine seulement ont laissé des traces dans les archives² : on peut ainsi se demander si le triptyque n'a subi aucune intervention entre 1623 et 1728³. Quant à l'emploi de « mordants » lors du nettoyage de 1773⁴, soulignons que cette information date de soixante-huit ans après les faits⁵; l'examen du tableau a cependant montré que cette assertion était digne de foi. Une usure importante est encore à signaler dans le vêtement bleu de Nicodème.

A côté des dégâts par usure ou solubilisation, il faut compter ceux que constituent les restaurations proprement dites, qu'il s'agisse de retouches, de repeints ou de surpeints. Ces restaurations sont d'importance, de composition et de date variables; la plupart sont cependant anciennes⁶. Il s'agit de retouches ou de repeints de lacunes localisées, ou encore de surpeints de zones usées ou de lacunes assez étendues. Les masticages, soit les lacunes comblées, le sont généralement au blanc de plomb. Dans la *Descente de croix*, ils comportent une couche, comme à l'épaule gauche du Christ; deux couches (deux repeints superposés et d'âge différent), comme à son cou (fig. 11 et 46) ou même trois couches, comme au bras de Marie-Madeleine (fig. 32). Partout où il y a surpeint, celui-ci est séparé de l'original par une fine couche translucide de vernis (fig. 38, couche 4). La présence de cette couche a grandement facilité la différenciation entre l'original et les additions ultérieures.

Au panneau central, le fond uni et le ciel se sont assombris, à cause de la couche d'impression — qui, comme on l'a vu plus haut, transparait de plus en plus avec l'âge —, des vernis teintés et jaunés et des surpeints ultérieurs qui se retrouvent un peu partout. Un même assombrissement s'observe dans le groupe des personnages. Le surpeint est très ancien (de composition analogue à celle de l'original) aux vêtements de la Vierge, de saint Jean et des deux Saintes Femmes, tandis qu'il est moderne au vêtement de Nicodème⁷. Tous ces surpeints sont locaux, à l'exception de celui du manteau de saint Jean.

¹ Voir l'annexe n° 65.

² Voir les annexes nos 15, 16, 18, 20, 29, 38, 40, 42, 43, 50, 68, 75, 83, 85, 88 et 94.

³ Voir les annexes nos 15 et 16.

⁴ Voir l'annexe n° 20.

⁵ Voir l'annexe n° 57.

⁶ Voir le tableau synoptique, p. 110-118.

⁷ Il s'agit du vert anglais obtenu par précipitation de bleu de Prusse sur du chromate de plomb.

Les interventions ont été moins nombreuses aux volets. Les surpeints y sont nettement limités, à l'exception des deux grandes lacunes déjà signalées au panneau de la *Visitation*. Relevons en outre un surpeint ancien (double à certains endroits) dans l'arrière-plan architectural de la même scène. Quant à la couche picturale qui recouvre les deux languettes rapportées à la partie supérieure des volets, elle est nettement moderne : la préparation se continue sur le bord non peint et la solubilité de la peinture est bien supérieure à celle de la matière originale.

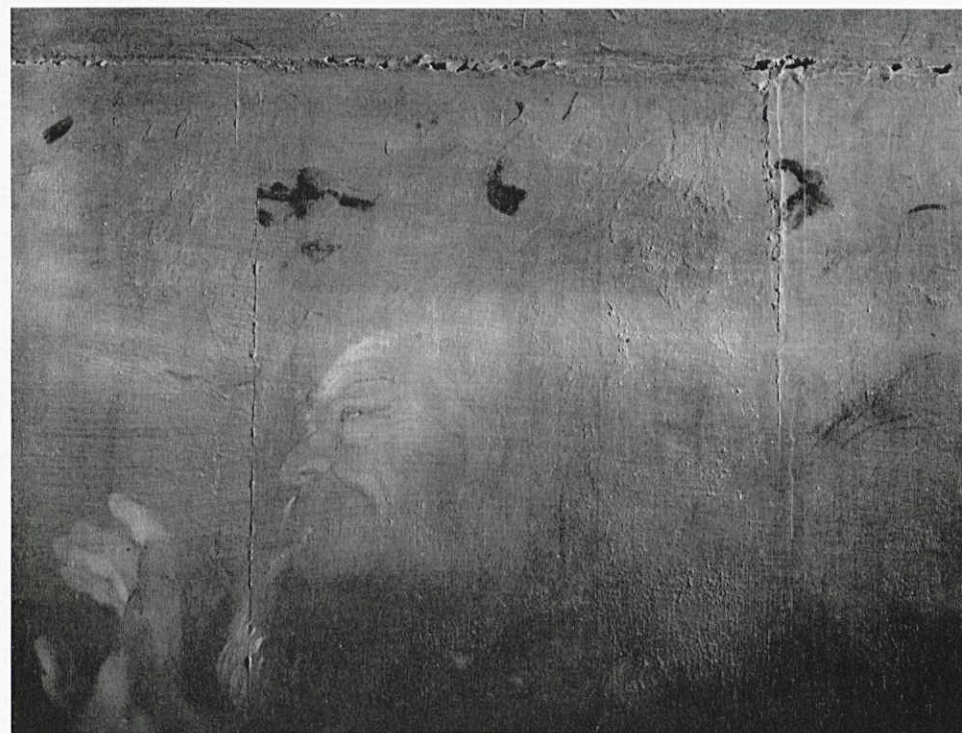
Il faut enfin noter les dégradations causées par les diverses imprégnations ou fixations, notamment les craquelures particulières provoquées par la traction de colles de fixation (fig. 33) et les trous d'aiguille destinés à servir de voies de pénétration au liquide, par exemple dans le bras levé du Christ. D'autres craquelures de traitement sont dues au liant huileux des restaurations.

Les *changements de composition* au stade de l'exécution picturale, révélés par la radiographie, sont fort intéressants sur le plan de l'histoire de l'art. Certaines modifications peuvent être interprétées sur le plan purement esthétique ou pictural, tandis que celle de la main gauche de la Vierge du panneau de la *Visitation* trouve peut-être son explication sur le plan iconographique.

L'avant-bras et la main gauche de Marie Cléophas, qui se tient derrière Marie-Madeleine au panneau central, ont été supprimés par Rubens (fig. 12 et 13). La raison de ce changement semble assez évidente, puisque ce bras continuait la jambe droite du Christ, engendrant ainsi une confusion dans la composition. Ainsi Rubens a rétabli la clarté de la composition en étendant le drapé du suaire¹. Sur l'épaule et le bras droit de Marie-Madeleine, le drapé a été simplifié (fig. 12-13), vraisemblablement à la suite de ce repentir. Le pied droit de Marie-Madeleine, qui se trouve près du bord inférieur du panneau, pose un problème : la vision radiographique, peu claire, révèle en effet une certaine modification du drapé de la robe, sans qu'on puisse en déduire avec certitude que le pied était prévu dans la conception originale.

Les autres changements de composition du panneau central se limitent surtout à des reprises de contours, notamment ceux du manteau de la Vierge et de Joseph d'Arimatee. Au volet droit, il n'y a que quelques corrections d'ordre secondaire à signaler : le tracé de la corniche située entre la colonne et le pilastre, et celui de la moulure de l'arc. Par contre, nous trouvons sur le volet gauche, côté face, deux repentirs assez importants. Le premier est le profil de la servante qui a été déplacé vers l'extérieur du volet, vraisemblablement pour laisser un plus grand espace au personnage principal de

¹ Ce repentir est visible à l'œil nu. Le phénomène s'explique, comme on l'a vu plus haut, par l'augmentation de l'indice de réfraction du liant. Le surpeint original est devenu plus transparent avec l'âge et laisse apparaître l'avant-bras et la main, qui ont une densité beaucoup plus forte que le surpeint. Normalement, ce repentir apparaîtra encore davantage après l'allègement des vernis jaunâtres et obscurcis.



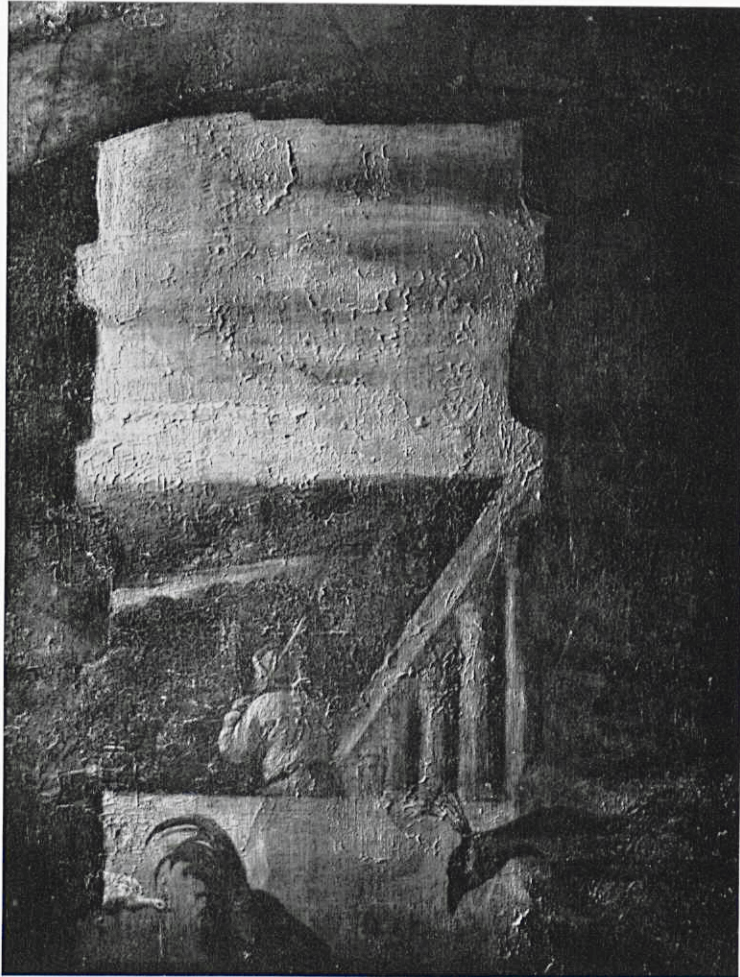
34. Détail du revers de la *Présentation au temple*, en fluorescence. Mise en évidence de l'état de la peinture à l'intersection des planches verticales et horizontales.

la scène, la Vierge. Le second se rapporte à la position de la main gauche de la Vierge, modifiée à deux reprises au moins (fig. 15) : elle se trouvait d'abord sur l'épaule, les doigts posés sur un drapé du voile, puis elle fut déplacée vers le bas et les doigts repliés ; au dernier stade, l'index et le médus furent ajoutés pour arriver à la position actuellement visible.

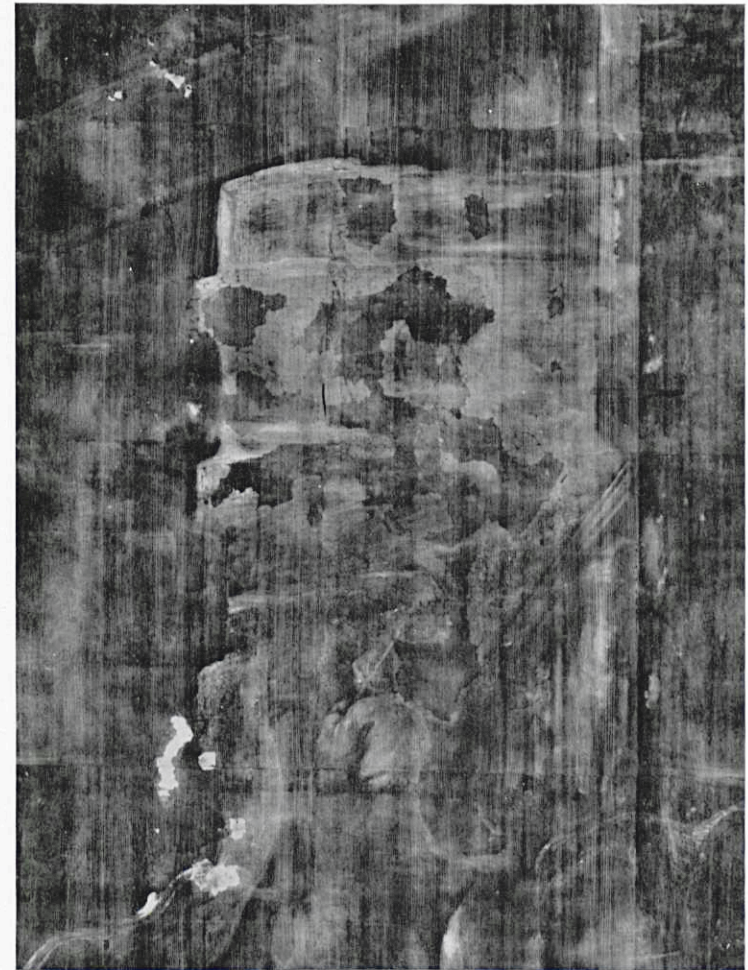
La *couche protectrice*, d'une épaisseur de 10 à 40 μ , se compose d'une ou de plusieurs couches de vernis. Il s'agit de résines molles naturelles, mais il a été impossible d'en déterminer la nature avec plus de précision¹. Signalons cependant que certaines couches ont manifestement été teintées et que leur solubilité permet de conclure à l'absence de quantités appréciables d'huile siccativ. Au revers des volets, la composition de la couche protectrice semble être différente.

Le jaunissement des vernis est fort prononcé. Dans les creux des empâtements, des vernis très foncés se sont accumulés. Il est évident que l'état

¹ Voir l'annexe n° 51.



35. Détail de la *Visitation*. Les réseaux de craquelures de l'original et des masticages de restauration tendent à se confondre.



36. Le même détail en radiographie. Celle-ci permet de distinguer les lacunes (zones sombres) dans la couche originale.

matériel de la couche protectrice (encrassement, assombrissement et résinification) a de graves répercussions sur la vision d'ensemble, puisqu'il en résulte une perte de transparence et un décalage prononcé des valeurs chromatiques. Ainsi les parties sombres sont opaques et manquent de profondeur, des détails importants sont masqués, des contrastes atténués, certains contours se perdent dans la masse (fig. 37). Le bleu des vêtements tire sur le vert; les tons violacés sont devenus d'une couleur indéterminée. Avant le nettoyage, le corps du Christ et le suaire paraissaient avoir un même ton, ou presque : il est cependant incontestable qu'il y a entre eux une différence de valeur

notable et que le ton verdâtre de la chair morte du Christ doit être mis en évidence grâce au suaire d'un blanc tantôt éclatant, tantôt assourdi (voir la planche en couleur face à la p. 7). Il y a d'autres exemples de l'influence néfaste des vernis : les motifs du vêtement de Nicodème, à peine encore perceptibles; certains contours, notamment ceux des vêtements de la Vierge, de Joseph d'Armathie et de Nicodème, qui se confondent avec les tons de l'arrière-plan. Il en résulte une perte de relief dans ce groupe, alors qu'il devrait au contraire se détacher nettement sur le fond.



37. Détail de la *Présentation au temple* : altération du vernis (photographie prise en cours de nettoyage).

On trouvera ci-après une description plus détaillée de l'état matériel de l'œuvre. Elle se présente sous la forme d'un tableau synoptique, ce qui en facilitera la consultation. Ce tableau permet en outre de confronter les données de l'état actuel de l'œuvre avec celles fournies par les rapports techniques antérieurs. Ceux-ci sont présentés comme suit :

- 1794 = rapport de J.-B.P. Le Brun, dressé à Paris le 25 septembre 1794 (annexe n° 25)
- 1841 = rapport de G. Wappers et F. Berckmans, du 18 février 1841 (annexe n° 56)

- 1845 = lithographie annotée par P. Kiewert, le 12 décembre 1845 (annexe n° 58 et fig. 10)
- 1849 = rapport de F. de Braeckelee, H. Leys, N. de Keyser, A. Maillard et I. van Regemorter, présenté à l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts en date du 8 mai 1849 (annexe n° 65)
- 1895 = rapport de L. Maillard, du 23 décembre 1895 (annexe n° 81)
- 1899 = rapport de F. van Leemputten du 20 mai 1899 (annexe n° 86)

Les nombreuses observations pour lesquelles aucune date n'est donnée sont celles faites à l'Institut en 1961. En outre, cet examen a confirmé d'une façon générale l'état de l'œuvre tel qu'il a été consigné dans les rapports mentionnés ci-dessus.

Les mentions en italiques sont des extraits des rapports originaux.

| Localisation | Soulevements
Écaillages | Date | Lacunes
Bouchages | Date | Repeints
Restaurations | Date | Particularités
techniques | Divers | Date |
|---|--|--------------------------------------|---|------------------------------|---|----------------------|---|--|--------------|
| DESCENTE
DE CROIX

CHRIST
ET SUAIRE
(fig. 11, 12, 13,
31 et 36) | — arrière du bras
levé | 1845
1849 | — arrière du bras
levé | 1845
1849 | — <i>placard sous le
menton mal repeint</i> | 1794
1845 | — les gouttes de sang
sont fortement em-
pâtées | — détails masqués et
perte de transpa-
rence : dans les
cheveux et dans les
ombres du bras
pendant | 1845 |
| | — au-dessus de la
clavicule gauche | 1794
1841
1845
1849
1895 | — front | 1845 | | | — différence sensible
dans l'épaisseur de
la couche picturale
entre le corps du
Christ et le suaire | | |
| | — muscle brachial
du bras pendant
sur le joint | 1794
1845
1849 | — le long du cin-
quième joint
(petites lacunes) | 1794
1845
1849 | | | — repeints dans le
suaire : au-dessus
de la tête de Marie-
Madeleine (avant-
bras et main gau-
che de Marie Cléo-
phas supprimés) | | |
| | — hanche droite
(perizonium) | 1841
1845 | — dans le suaire,
au-dessus de la
tête du Christ | 1794
1841
1845
1849 | | | | | |
| | — zone en dessous
du coude droit | 1845 | — idem à droite du
genou | 1845 | | | | | |
| | — hanche gauche | | — hanche gauche
(petites lacunes) | | | | | | |
| | — genou | 1794
1841
1845
1849 | | | | | | — <i>bas-ventre ouvert d'un
effet de bois (probab-
lement hanche
gauche)</i> | 1794
1845 |
| | — <i>en bas du sternum</i> | 1794 | | | | | | — trous d'aiguille
dans les zones fixées
et autour des bou-
chages (clavicule
gauche, arrière du
bras levé) | |
| | — plusieurs en-
droits dans le
suaire | 1794
1841
1899 | — <i>cuisse : 8 taches
d'écaillures et re-
peints</i> | 1794
1845
1849 | — <i>cuisse : 8 taches
d'écaillures et repeints</i> | 1794
1845
1849 | | | |
| | — nez, joue et poi-
trine | 1845 | — lacune retouchée
sur la jambe
droite derrière le
genou et la cuisse
à la hauteur des
doigts de la main
droite du Christ | | | | | | |
| — pied gauche, à
droite de la che-
ville | | | | | | | | | |
| MARIE-
MADELEINE
(fig. 3, 12, 13
et 32) | — bras droit | 1794
1845
1849 | — bras droit | 1845
1849 | | | — les hautes lumières
et le drapé de la
robe ont une forte
densité, ce qui ne
correspond pas à
l'image visible à
l'œil nu. Le phéno-
mène est très net
dans la partie in-
férieure de la robe.
A comparer avec
la lithographie de
Kiewert (fig. 10) | — trous d'aiguille
(bras droit) | |
| | — cheveux, partie
occipitale | 1845 | — cheveux, partie
occipitale | 1845 | — chevelure | | — petites taches de
moississures | | |
| | | | — corsage et robe | 1794 | | | — détails masqués et
perte de transpa-
rence dans la robe,
la zone entre les
têtes des deux
Marie et la déli-
mitation entre les
deux robes | | 1845 |
| | | | | | | | — repentir de l'avant-
bras et de la main
gauche, signalé
plus haut | | |
| MARIE
CLÉOPHAS
(fig. 23) | — front et cheveux | 1845 | — dans les cheveux
(zone sombre au-
dessus de l'épau-
le) | 1845 | — zone autour du
bras droit | | — repentir du drapé
du voile au-dessus
de l'épaule droite | — détails masqués et
perte de transpa-
rence : dans l'é-
paule et le con-
tour gauche | |
| | — visage | | — à droite de la
gorge | | | | — modifications à la
partie inférieure de
la robe (drapé et
pied) | | |
| | | | | | | | — bras droit : radio-
graphie voilée | | |
| | | | | | | | — repentir : modifi-
cation du drapé
violacé (coin infé-
rieur gauche) | | |

| Localisation | Soulevements
Écaillages | Date | Lacunes
Bouchages | Date | Repeints
Restaurations | Date | Particularités
techniques | Divers | Date |
|------------------------------------|----------------------------|------|--|--------------|---|--------------|---|--|--------------|
| VIERGE
(fig. 25 et 29) | | | — épaule, sur le joint | 1794
1845 | | | — repentir : contour du manteau modifié | — bras gauche : éraflure verticale de 19 cm | |
| | | | — voile, à droite du front | 1845 | — zone autour du voile | 1794 | | — la gravure de Kiewert accuse un contraste net entre la robe et le manteau ; ce contraste est à peine perceptible à l'œil nu | |
| | | | — manche droite | 1899
(?) | | | | — détails masqués et perte de transparence dans le voile ainsi que dans les plis du manteau, surtout à la partie inférieure | 1794
1845 |
| CIEL
ET PAYSAGE | | | — petites lacunes dispersées | | — reprise généralisée (jutage), surtout dans les parties sombres. Perte complète de la transparence. Etat de surface très tacheté | | — réseau de craquelures prématurées | — deux traînées verticales de 2 et 8 cm dans le paysage, près du bord gauche | |
| | | | — horizon derrière le manteau | 1845 | | | — à certains endroits, les craquelures suivent le tracé des coups de brosse | — les hautes lumières, qui doivent contraster avec les zones sombres des personnages, sont atténuées par l'assombrissement des couches protectrices | |
| JOSEPH
D'ARIMATHIE
(fig. 49) | | | — quelques lacunes dispersées le long de la rupture du 5 ^e joint | 1845 | | | — repentir : contour du manteau modifié | — taches de moisissures dans les parties sombres | |
| | | | — petites lacunes dispersées dans le manteau, dans le suaire (à droite de la main), la poitrine et dans l'ombre du drapé à hauteur de l'épaule | | | | | — détails masqués et perte de transparence dans le manteau, surtout en dessous de la barbe et dans la partie gauche. Le contour se perd dans le fond | |
| | | | — avant-bras et main droite, le long du 5 ^e joint | 1794
1845 | — petite lacune repeinte au genou droit | 1794
1845 | | — détails masqués et perte de transparence dans tout le drapé | 1794 |
| AIDE
DE GAUCHE | | | — croix et chevelure | 1794 | — torse | | | | |
| | | | — épaule gauche | 1845 | — quelques repeints dans le drap (suaire ou drapé du vêtement ?) | 1794 | | — front : deux petites éraflures | |
| AIDE
DE DROITE | | | — deux écaillages | 1794 | | | | — éraflure de 7 cm en dessous de l'épaule gauche | |
| | | | — écaillage dans le torse | | | | | — 1 ^{er} et 2 ^e joint visibles : perte de transparence dans le fond à gauche de la tête | |

| Localisation | Soulevements
Écaillages | Date | Lacunes
Bouchages | Date | Repeints
Restaurations | Date | Particularités
techniques | Divers | Date |
|-------------------------------------|---|--|---|--|--|------|--|---|----------------------|
| NICODÈME | — écaillage à plusieurs endroits dans le vêtement | 1895 | — petites lacunes le long du 9 ^e joint
— bouchage horizontal de 16 cm de longueur dans le bras gauche et au-dessus une lacune circulaire de 4 cm | 1845 | — le long du joint, sur la poitrine, en dessous de la barbe
— manteau | 1845 | — grain du bois visible dans la zone de la jambe gauche | — éraflures superficielles au-dessus du joint entre les jambes et sur le genou gauche, respectivement de 13, 12 et 3,5 cm
— détails masqués et perte de transparence dans les plis du vêtement et la zone entre le genou droit et le vêtement de saint Jean. Le contour se perd dans le fond | 1845 |
| | | 1794
1841
1845
1849
1895
1899 | — très nombreux dans le manteau. L'écaillage du manteau est signalé dans tous les rapports
— <i>au-dessous et dans le milieu une partie ronde de 2 pouces de diamètre lève</i> | — lacunes dispersées (notamment chevelure et manteau) | — reprise assez généralisée du manteau, à certains endroits sans bouchage préalable
— cheveux | 1794 | — éraflure verticale juste au-dessus de l'épaule gauche
— taches de moisissures dans les parties sombres | — 9 ^e joint très visible à partir du menton jusqu'au bord droit du panneau | 1794
1845
1849 |
| | | 1794
1845 | — assez généralisé dans les parties sombres
— zone du pied droit de saint Jean | — bouchage au-dessus du 3 ^e barreau de l'échelle à droite du pied droit de Nicodème | — cheveux | | — traînée verticale (mordant ?) du premier barreau de l'échelle jusqu'en bas à 26 cm du montant de l'encadrement | | |
| ÉCHELLE
(coin inférieur droit) | | 1794
1845 | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| VISITATION
(fig. 15, 33, 35, 36) | — autour de la lacune mentionnée dans la robe de la Vierge
— écaillage dans le manteau de la Vierge
— autour des lacunes mentionnées dans le paysage
— zone de la manche droite de sainte Elisabeth et de la main gauche de saint Joseph | 1845 | — lacune importante dans la robe de la Vierge, au-dessus de la rampe du porron; quelques écaillures tombées | 1845
1849
1895 | — restauration de la lacune mentionnée
— restaurations importantes
— le long du joint horizontal | | — repentirs : 1) profil du haut du corps de la servante déplacé; 2) position de la main gauche de la Vierge modifiée à deux reprises au moins (fig. 15)
— craquelures prématurées dans les parties foncées des vêtements de saint Joseph, sainte Elisabeth et Joachim (cf. 1845)
— la couche picturale de l'arc n'a pas de densité. Il s'agit d'un glacis mettant à profit la réflexion des fonds
— les coups de brosse de la préparation sont nettement visibles dans la partie inférieure | — perte de transparence entre la jambe de saint Jean et Nicodème | 1845 |
| | | 1845 | — lacune importante dans la robe de la Vierge, au-dessus de la rampe du porron; quelques écaillures tombées | 1845
1849
1895 | — restauration de la lacune mentionnée
— restaurations importantes
— le long du joint horizontal | | — repentirs : 1) profil du haut du corps de la servante déplacé; 2) position de la main gauche de la Vierge modifiée à deux reprises au moins (fig. 15)
— craquelures prématurées dans les parties foncées des vêtements de saint Joseph, sainte Elisabeth et Joachim (cf. 1845)
— la couche picturale de l'arc n'a pas de densité. Il s'agit d'un glacis mettant à profit la réflexion des fonds
— les coups de brosse de la préparation sont nettement visibles dans la partie inférieure | — perte de transparence entre la jambe de saint Jean et Nicodème | 1845 |
| | | 1845 | — lacune importante dans la robe de la Vierge, au-dessus de la rampe du porron; quelques écaillures tombées | 1845
1849
1895 | — restauration de la lacune mentionnée
— restaurations importantes
— le long du joint horizontal | | — repentirs : 1) profil du haut du corps de la servante déplacé; 2) position de la main gauche de la Vierge modifiée à deux reprises au moins (fig. 15)
— craquelures prématurées dans les parties foncées des vêtements de saint Joseph, sainte Elisabeth et Joachim (cf. 1845)
— la couche picturale de l'arc n'a pas de densité. Il s'agit d'un glacis mettant à profit la réflexion des fonds
— les coups de brosse de la préparation sont nettement visibles dans la partie inférieure | — perte de transparence entre la jambe de saint Jean et Nicodème | 1845 |
| | | 1845 | — lacune importante dans la robe de la Vierge, au-dessus de la rampe du porron; quelques écaillures tombées | 1845
1849
1895 | — restauration de la lacune mentionnée
— restaurations importantes
— le long du joint horizontal | | — repentirs : 1) profil du haut du corps de la servante déplacé; 2) position de la main gauche de la Vierge modifiée à deux reprises au moins (fig. 15)
— craquelures prématurées dans les parties foncées des vêtements de saint Joseph, sainte Elisabeth et Joachim (cf. 1845)
— la couche picturale de l'arc n'a pas de densité. Il s'agit d'un glacis mettant à profit la réflexion des fonds
— les coups de brosse de la préparation sont nettement visibles dans la partie inférieure | — perte de transparence entre la jambe de saint Jean et Nicodème | 1845 |
| | | 1845 | — lacune importante dans la robe de la Vierge, au-dessus de la rampe du porron; quelques écaillures tombées | 1845
1849
1895 | — restauration de la lacune mentionnée
— restaurations importantes
— le long du joint horizontal | | — repentirs : 1) profil du haut du corps de la servante déplacé; 2) position de la main gauche de la Vierge modifiée à deux reprises au moins (fig. 15)
— craquelures prématurées dans les parties foncées des vêtements de saint Joseph, sainte Elisabeth et Joachim (cf. 1845)
— la couche picturale de l'arc n'a pas de densité. Il s'agit d'un glacis mettant à profit la réflexion des fonds
— les coups de brosse de la préparation sont nettement visibles dans la partie inférieure | — perte de transparence entre la jambe de saint Jean et Nicodème | 1845 |
| | | 1845 | — lacune importante dans la robe de la Vierge, au-dessus de la rampe du porron; quelques écaillures tombées | 1845
1849
1895 | — restauration de la lacune mentionnée
— restaurations importantes
— le long du joint horizontal | | — repentirs : 1) profil du haut du corps de la servante déplacé; 2) position de la main gauche de la Vierge modifiée à deux reprises au moins (fig. 15)
— craquelures prématurées dans les parties foncées des vêtements de saint Joseph, sainte Elisabeth et Joachim (cf. 1845)
— la couche picturale de l'arc n'a pas de densité. Il s'agit d'un glacis mettant à profit la réflexion des fonds
— les coups de brosse de la préparation sont nettement visibles dans la partie inférieure | — perte de transparence entre la jambe de saint Jean et Nicodème | 1845 |
| | | 1845 | — lacune importante dans la robe de la Vierge, au-dessus de la rampe du porron; quelques écaillures tombées | 1845
1849
1895 | — restauration de la lacune mentionnée
— restaurations importantes
— le long du joint horizontal | | — repentirs : 1) profil du haut du corps de la servante déplacé; 2) position de la main gauche de la Vierge modifiée à deux reprises au moins (fig. 15)
— craquelures prématurées dans les parties foncées des vêtements de saint Joseph, sainte Elisabeth et Joachim (cf. 1845)
— la couche picturale de l'arc n'a pas de densité. Il s'agit d'un glacis mettant à profit la réflexion des fonds
— les coups de brosse de la préparation sont nettement visibles dans la partie inférieure | — perte de transparence entre la jambe de saint Jean et Nicodème | 1845 |
| | | 1845 | — lacune importante dans la robe de la Vierge, au-dessus de la rampe du porron; quelques écaillures tombées | 1845
1849
1895 | — restauration de la lacune mentionnée
— restaurations importantes
— le long du joint horizontal | | — repentirs : 1) profil du haut du corps de la servante déplacé; 2) position de la main gauche de la Vierge modifiée à deux reprises au moins (fig. 15)
— craquelures prématurées dans les parties foncées des vêtements de saint Joseph, sainte Elisabeth et Joachim (cf. 1845)
— la couche picturale de l'arc n'a pas de densité. Il s'agit d'un glacis mettant à profit la réflexion des fonds
— les coups de brosse de la préparation sont nettement visibles dans la partie inférieure | — perte de transparence entre la jambe de saint Jean et Nicodème | 1845 |
| | | 1845 | — lacune importante dans la robe de la Vierge, au-dessus de la rampe du porron; quelques écaillures tombées | 1845
1849
1895 | — restauration de la lacune mentionnée
— restaurations importantes
— le long du joint horizontal | | — repentirs : 1) profil du haut du corps de la servante déplacé; 2) position de la main gauche de la Vierge modifiée à deux reprises au moins (fig. 15)
— craquelures prématurées dans les parties foncées des vêtements de saint Joseph, sainte Elisabeth et Joachim (cf. 1845)
— la couche picturale de l'arc n'a pas de densité. Il s'agit d'un glacis mettant à profit la réflexion des fonds
— les coups de brosse de la préparation sont nettement visibles dans la partie inférieure | — perte de transparence entre la jambe de saint Jean et Nicodème | 1845 |
| | | 1845 | — lacune importante dans la robe de la Vierge, au-dessus de la rampe du porron; quelques écaillures tombées | 1845
1849
1895 | — restauration de la lacune mentionnée
— restaurations importantes
— le long du joint horizontal | | — repentirs : 1) profil du haut du corps de la servante déplacé; 2) position de la main gauche de la Vierge modifiée à deux reprises au moins (fig. 15)
— craquelures prématurées dans les parties foncées des vêtements de saint Joseph, sainte Elisabeth et Joachim (cf. 1845)
— la couche picturale de l'arc n'a pas de densité. Il s'agit d'un glacis mettant à profit la réflexion des fonds
— les coups de brosse de la préparation sont nettement visibles dans la partie inférieure | — perte de transparence entre la jambe de saint Jean et Nicodème | 1845 |

| Localisation | Soulevements
Ecaillages | Date | Lacunes
Bouchages | Date | Repeints
Restaurations | Date | Particularités
techniques | Divers | Date |
|---|--|--|---|------------------------------|-------------------------------|------|---|--|------|
| | | | — bouchage vertical (12 cm) dans la robe de la Vierge à hauteur du genou
— idem (14 cm) dans le chien
— idem (14 cm) entre les balustrades | 1845 | | | | | |
| SAINTE
CHRISTOPHE | — le ventre

— la jambe droite

— paysage, zone à droite de la jambe droite | 1845
1849
1895
1899

1845
1849
1895
1899 | — le long du joint horizontal
— sur le joint, le long de la jambe droite et à droite de la cheville
— bouchage de 10 cm le long du joint dans la cuisse
— quatre bouchages dans le paysage entre les jambes | 1849 | | | — la haute lumière à l'extrême droite de la jambe gauche est masquée
— dans la jambe droite, les hachures du sous-peint sont visibles à l'œil nu
— les coups de brosse de la préparation sont nettement visibles dans les ornements des carnations
— accumulation de vernis assombris dans les creux des empâtements
— la partie supérieure est fortement encrassée (aspect poussiéreux)
— détails masqués et perte de transparence dans le paysage et à l'avant-plan | | |
| PRÉSENTATION
AU TEMPLE
(fig. 4, 18 et 26) | — visage de Siméon
— visage et cou de la Vierge
— écaillage à plusieurs endroits : dans la barbe et le vêtement du personnage à l'extrême gauche, l'épaule de Siméon, les ombres de la tête de l'Enfant, les pigeons et au-dessus du talon droit de saint Joseph | 1845
1849
1895

1845 | — le long du joint horizontal
— écaille tombée, dans la tunique de Siméon à 12 cm du cadre
— bouchage vertical de 9 cm dans le manteau de Siméon à gauche de la main droite de la Vierge
— deux bouchages verticaux, de 6 et 11 cm, respectivement au-dessus et à gauche du mollet de saint Joseph | 1895

1895

1845 | — le long du joint horizontal | | — hachures très régulières le long du bord inférieur
— dans le manteau de la Vierge, les hachures du sous-peint sont nettement visibles à l'œil nu
— repentirs dans la partie architecturale
— faible densité (glacis) dans les ombres des carnations. Le marbre du pilastre est peint en glacis avec réflexion des fonds
— les coups de brosse de la préparation sont nettement visibles à plusieurs endroits
— craquelures prématurées dans les ombres, notamment dans la main, le visage, la coiffe et le manteau de sainte Elisabeth, les cheveux et le manteau de la Vierge ainsi que dans la colonne | — éraflure dans la première colonne
— taches de moisissures dans les parties sombres
— détails masqués et perte de transparence dans l'architrave à contre-jour et dans les ombres à l'avant-plan à gauche de saint Joseph | |

| Localisation | Soulevements
Ecaillages | Date | Lacunes
Bouchages | Repeints
Restaurations | Date | Particularités
techniques | Divers | Date |
|-----------------------|--|------|---|-------------------------------|------|--|---|------|
| L'ERMITE
(fig. 34) | — écaillages et soulevements dispersés, notamment dans le manteau et la zone de la sandale | 1845 | — le long du joint horizontal
— bouchage vertical de 10 cm juste en dessous du coude gauche
— idem (6 cm) dans le manteau à hauteur des côtes
— idem (9 cm) dans l'ombre des rochers à gauche du pied
— idem (17 cm) dans la même zone, partie supérieure
— idem (18 cm) à l'avant-plan à gauche
— lacune sur l'élément extrême droite à 160 cm du bord inférieur | — le long du joint horizontal | | — les coups de brosse de la préparation sont nettement visibles à plusieurs endroits
— craquelures prématurées, notamment dans la main gauche et à l'avant-plan dans le lézard (?). Les craquelures suivent parfois la direction des coups de pinceau | — taches de moisissures
— traces d'un nettoyage superficiel jusqu'à 2 m de hauteur
— perte de transparence assez généralisée. Le feuillage est à peine visible. Détails masqués à l'avant-plan à gauche | |

COMPOSITION ET STRUCTURE DES COUCHES ORIGINALES

PAUL COREMANS et JEAN THISSEN

Le support en chêne et la couche de protection composée de diverses épaisseurs de vernis de résine naturelle molle sont traités ailleurs¹. Notons cependant comme une certitude l'emploi de vernis teinté qui, surtout au panneau central, a faussé les valeurs chromatiques.

La préparation rubénienne est encore celle qui était en vigueur deux siècles plus tôt : il s'agit d'une couche de craie et de colle animale imprégnée d'huile siccatrice à la partie supérieure. Son épaisseur est de l'ordre de 200 μ au panneau central et de 300 μ aux volets.

Une couche d'impression (imprimitura) grise, de valeur variable d'un endroit à l'autre, couvre la préparation en l'assombrissant. Il suffira ensuite de la recouvrir d'une mince couche foncée pour obtenir des ombres profondes. C'est d'ailleurs pour les gris foncés et les noirs que l'épaisseur de la couche picturale est la plus faible, soit de 25 à 40 μ ². Outre le blanc de plomb³, la couche d'impression contient de la craie et du noir animal; le liant est aqueux. Son épaisseur est faible — entre 10 et 40 μ — par rapport à celle de la préparation. On retrouve la couche d'impression en radiographie (fig. 2), sous forme de masses blanchâtres et nébuleuses inégalement distribuées. On l'identifie aussi dans les coupes microscopiques (fig. 38-40), plus clairement au panneau central et au revers des volets qu'à la face de ceux-ci, où son épaisseur est minime et même négligeable.

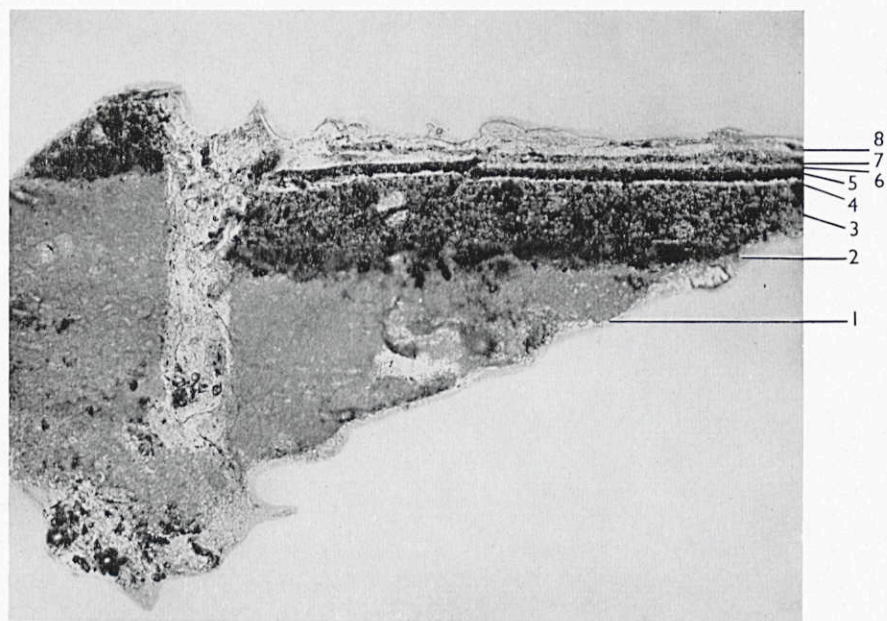
Au XVII^e siècle, le dessin joue un rôle moins important qu'auparavant sur le plan pictural, puisque la mise en place des principaux éléments de la composition est exécutée en pleine pâte. C'est probablement la raison pour laquelle des traces de dessin, d'épaisseur minime d'ailleurs — moins d'1 μ — n'ont été identifiées avec suffisamment de certitude que dans deux échantillons⁴. Comme au XV^e et au XVI^e siècles, le pigment utilisé est le noir ani-

¹ Voir p. 128-145 et 105-107.

² Voir p. 125.

³ Cf. Johan A. VAN DE GRAAF, *Betekenis en toepassing van « lootwit » en « schelpwit » in de XVII^e eeuwse Nederlandse schilderkunst*, dans ce Bulletin, t. IV, 1961, p. 198-201.

⁴ Voir cependant p. 101.



38. Micrographie d'une lame mince en lumière ordinaire par transparence, environ $300 \times$: rouge moyen du manteau de saint Jean.

- 8 : vernis résineux
- 7 : restauration non analysée
- 6 : vernis résineux ancien
- 5 : restauration ancienne non analysée
- 4 : vernis ancien
- 3 : couche picturale originale : garance fixée et un peu de vermillon; liant huileux
- 2 : couche d'impression
- 1 : préparation imprégnée à la partie supérieure : craie et colle animale

mal; quant à la nature du liant, elle n'a pu être précisée, mais on peut croire qu'il s'agit d'un liant aqueux, du moins si l'on en juge d'après les analyses d'autres tableaux flamands de l'école rubénienne et de celle qui l'a précédée.

Nous nous arrêterons plus longuement à l'examen de la *couche picturale*. C'est à partir d'observations analytiques — les matières colorantes et leur répartition, le liant, etc. — que nous tenterons ensuite de formuler des considérations d'ordre plus général, d'aborder aussi le sujet de la technique picturale de Rubens.

Violet

Mélange, en une couche, de blanc de plomb, de garance fixée et de noir animal (planche en couleur, p. 122, en bas). La quantité de blanc de plomb varie évidemment suivant le degré de clarté désiré.

Épaisseurs mesurées : de 30 à 50 μ .

Bleu

Quatre matières colorantes bleues ont été détectées : le lapis-lazuli, l'azurite, le smalt et l'indigo, dont l'emploi isolé, en mélange ou en superposition, offre déjà de nombreuses variantes de tons; l'incorporation de pigments tels l'ocre ou le vermillon, augmente encore les possibilités de variations. Le degré de clarté de l'ensemble est conditionné par les quantités plus ou moins importantes de blanc de plomb et de noir animal.

La structure comprend une seule couche pour le ciel ou les paysages lointains; par contre, Rubens nuance en deux ou trois couches lorsqu'il doit modeler des détails de vêtements.

C'est ainsi que le ciel contient, outre de grandes quantités de blanc de plomb et de noir animal, du smalt et du lapis-lazuli comme ingrédients bleus, et du vermillon comme pigment d'addition rougeâtre (planche en couleur, p. 122, en haut). La structure des paysages lointains est tout aussi simple : blanc de plomb et noir animal, d'abord; azurite, lapis-lazuli et indigo comme colorants bleus; impuretés, par exemple l'ocre.

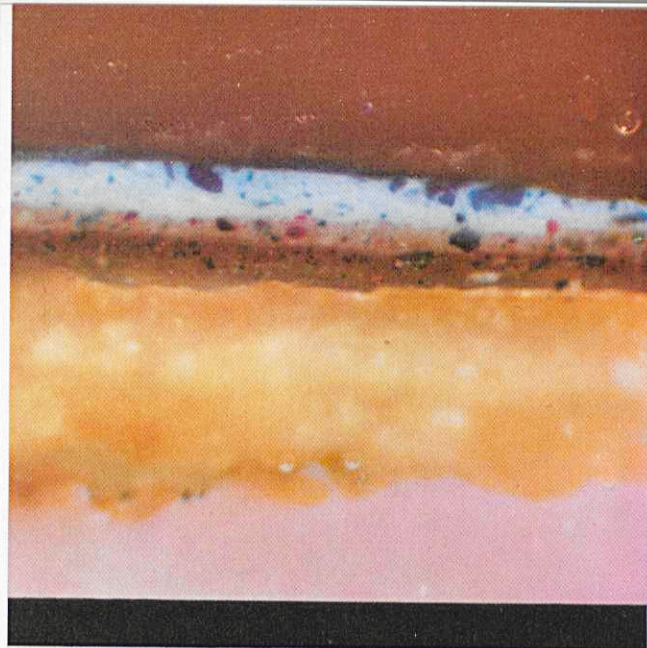
La structure des vêtements est plus complexe (planche en couleur, p. 123, en bas). Dans une dizaine d'échantillons examinés, on voit que Rubens part normalement d'une couche de bleu moyen, comportant du blanc de plomb, du lapis-lazuli et de l'indigo. Il y superpose ensuite une deuxième et même une troisième couche, pour aboutir à un bleu plus clair ou plus foncé; ce sont généralement les deux mêmes colorants bleus qui reviennent, le blanc de plomb étant abondant dans le bleu clair et pouvant même n'être plus perceptible dans le bleu très foncé. Quoique plus simple, cette technique opératoire dérive de celle du xv^e siècle flamand.

Épaisseurs mesurées : de 25 à 65 μ .

Vert

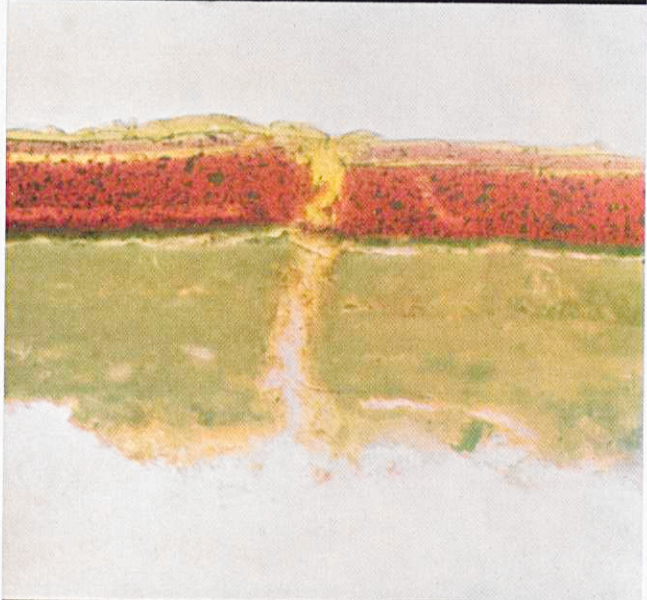
Les quelques cas examinés révèlent une structure en une seule couche, avec malachite, azurite et blanc de plomb, la quantité de celui-ci variant suivant le degré de clarté désiré; en outre, l'azurite n'a pas été trouvée dans les verts clairs et moyens (planche en couleur, p. 123, en haut).

Un cas peu usuel — feuillage vert foncé sur fond brun sombre — est à mettre en évidence au revers du volet droit : le fond brunâtre y est com-



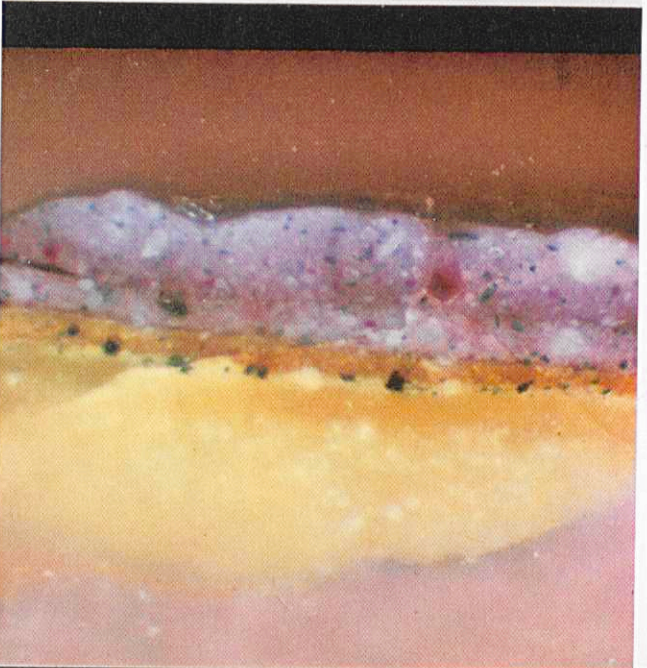
- 5
— 4
— 3
— 2

— 1
- Micrographie en réflexion, 167 × :
bleu moyen du ciel de la *Visitation*.
- 5: vernis résineux
 - 4: blanc de plomb et peu de lapis-lazuli; liant huileux
 - 3: blanc de plomb, ocre, peu de vermillon et de noir animal, très peu de lapis-lazuli; liant huileux
 - 2: ocre, noir animal et peu de blanc de plomb (couche d'impression?); liant huileux
 - 1: préparation fortement imprégnée, surtout à la partie supérieure: craie et colle animale



- 6
— 5
— 4
— 3
— 2
— 1 b

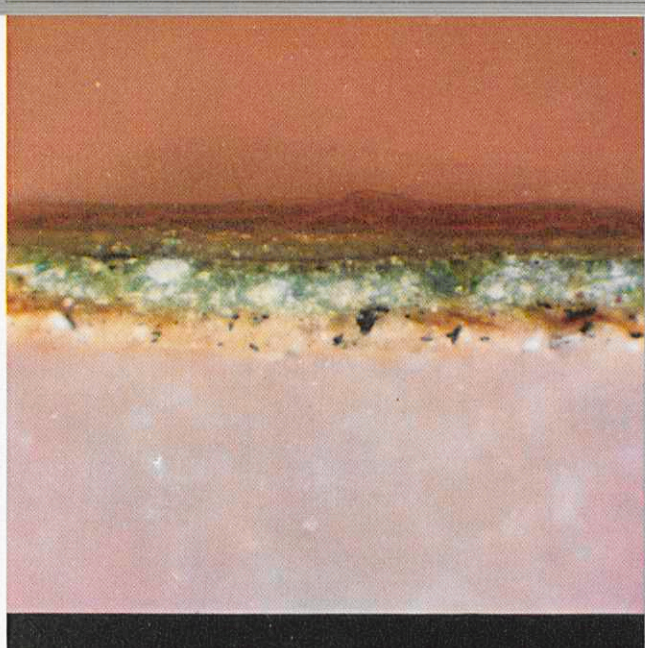
— 1
- Micrographie en lame mince par transparence, 167 × : rouge moyen du manteau du saint Jean de la *Descente de croix*, avant fixage. La fente verticale au centre de la coupe correspond à une craquelure d'âge remplie de vernis.
- 6: vernis résineux
 - 5: garance fixée, vermillon et peu de blanc de plomb; liant huileux (surpeint)
 - 4: vernis ancien ?
 - 3: vermillon, garance fixée et peu de blanc de plomb; liant huileux
 - 2: couche d'impression: blanc de plomb, craie et peu de noir animal; liant aqueux
 - 1bis: vide correspondant à un soulèvement de la couche picturale
 - 1: préparation imprégnée: craie et colle animale



- 5
— 4
— 3
— 2
— 1
- Micrographie en réflexion, 167 × : violet clair de la robe de Marie Cléophas dans la *Descente de croix*.
- 5: vernis résineux
 - 4: blanc de plomb, garance fixée et noir animal (en deux applications); liant huileux
 - 3: blanc de plomb et ocre; liant huileux
 - 2: couche d'impression: blanc de plomb, craie et peu de noir animal; liant aqueux
 - 1: préparation imprégnée, surtout à la partie supérieure: craie et colle animale

- Micrographie en réflexion, 167 × : vert moyen de la robe de Marie-Madeleine dans la *Descente de croix*.
- 6: vernis résineux (plusieurs couches)
 - 5: malachite et peu de blanc de plomb; liant huileux (surpeint?)
 - 4: vernis ancien ?
 - 3: malachite et blanc de plomb; liant huileux
 - 2: couche d'impression: blanc de plomb, craie et peu de noir animal; liant aqueux
 - 1: préparation (fragmentaire): craie et colle animale

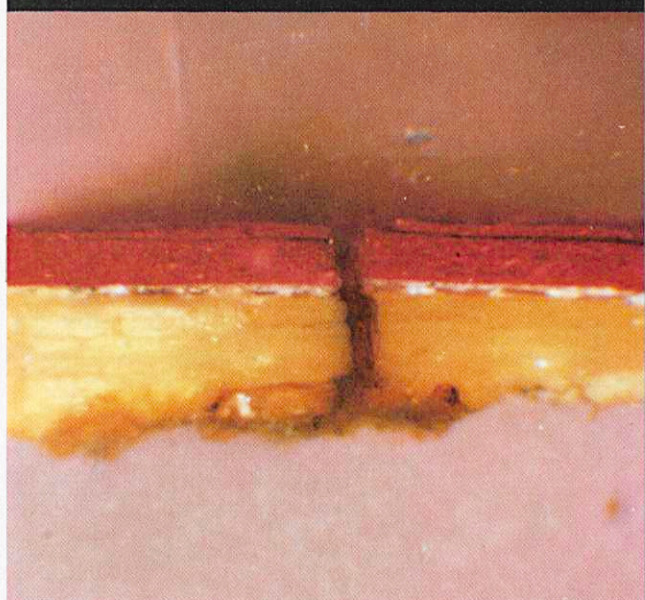
- 6
5
4
3
2
1



- Micrographie en réflexion, 62 × : rouge moyen du manteau du saint Jean de la *Descente de croix*, avant fixage. Voir ci-contre la légende du même échantillon en transparence.

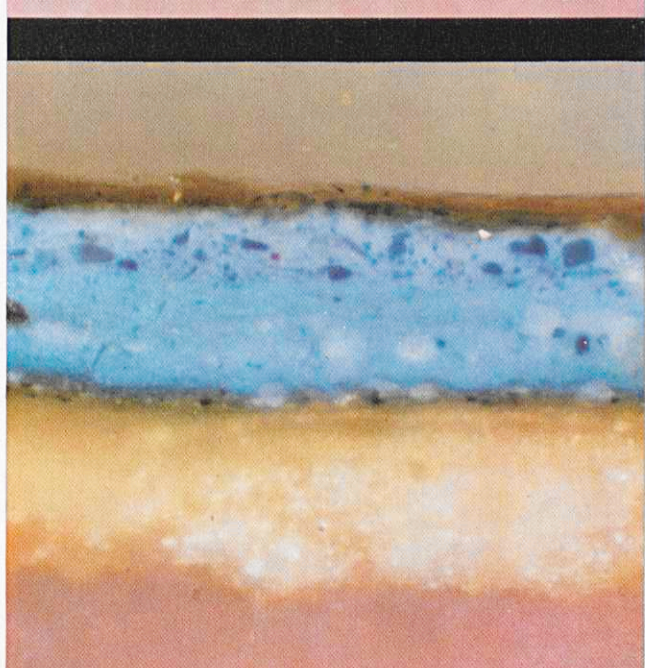
- 6
5
4
3
2
1 b

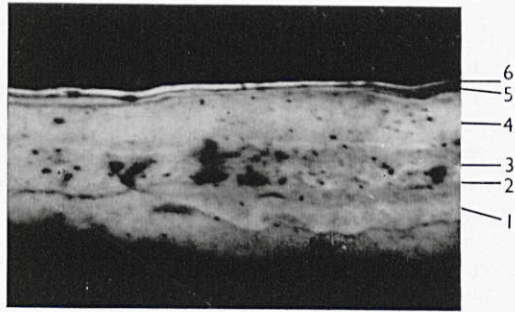
1



- Micrographie en réflexion, 167 × : bleu clair de la robe de la Vierge de la *Visitation*.
- 5: vernis résineux
 - 4: blanc de plomb et lapis-lazuli; liant huileux
 - 3: blanc de plomb et indigo; liant huileux
 - 2: couche d'impression: semble présente, mais en très faible épaisseur
 - 1: préparation imprégnée, surtout à la partie supérieure: craie et colle animale

- 5
4
3
2
1





39. Micrographie en fluorescence par réflexion, env. 400 × : première exécution picturale de la main gauche de Marie Cléophas, recouverte ensuite par le suaire (voir fig. 12-13).

- 6 : vernis résineux
- 5 : couche de « crasse »
- 4 : blanc du suaire : blanc de plomb et un peu de noir animal; liant huileux
- 3 : chair de la main : blanc de plomb et un peu de vermillon; liant huileux
- 2 : couche d'impression
- 1 : préparation imprégnée à la partie supérieure : craie et colle animale

posé d'ocre, de peu de noir animal et de blanc de plomb, le feuillage qui s'y superpose contenant de l'ocre, de l'azurite et un peu de blanc de plomb.

Soulignons l'emploi en mélange de malachite et d'azurite, c'est-à-dire de vert et de bleu, combinaison qui apparaît aussi, mais plus rarement chez les grands maîtres du xv^e siècle.

Épaisseurs mesurées : de 30 à 80 μ.

Jaune et brun

La présence de manganèse dans les pigments brunâtres n'a pu être contrôlée, si bien que nous ignorons si Rubens a utilisé des terres d'ombre.

Le pigment de base est l'ocre. Au panneau central, cette ocre est éclaircie, assombrie et nuancée de multiples façons par l'adjonction de blanc de plomb, de noir animal, de garance, de smalt, d'azurite et de lapis-lazuli. Aux volets, l'ocre est seulement accompagnée de blanc de plomb et de noir animal.

Épaisseurs mesurées : de 30 à 50 μ.

Rouge

La couleur rouge est obtenue par la combinaison de vermillon et de garance fixée. Pour le rouge clair, on trouvera, outre un peu de blanc de plomb, une forte proportion de vermillon et peu de garance; pour les rouges moyen (fig. 38 et planches en couleur, p. 122 et 123, au milieu) et foncé, la quantité de vermillon diminuera au profit de la garance, tandis que le blanc de plomb pourra faire complètement défaut. Au panneau central seul, la présence voulue d'impuretés comme le lapis et le noir animal diversifie encore davantage la qualité des rouges.

Une couche seulement a été détectée, à l'exception de la face du volet droit, où la couche inférieure, de composition usuelle, est recouverte d'un glacis de garance.

Épaisseurs mesurées : de 50 à 80 μ.

Blanc, gris et chair

Une seule couche picturale a été détectée, la substance de base étant évidemment le blanc de plomb. C'est de nouveau au panneau central que les tons seront les plus variés grâce à l'adjonction d'impuretés colorées, comme le vermillon et la garance, pour les chairs en général; de lapis, d'azurite, d'ocre, de noir animal, rarement de vermillon, pour la chair morte du Christ; d'ocre, de vermillon et de noir animal pour le blanc neutre.

Aux volets, la gamme des adjonctions est limitée surtout à l'ocre, au vermillon, à la garance, au noir animal et au lapis, ce dernier observé dans le ciel à la face du volet gauche.

Épaisseurs mesurées : de 25 à 75 μ (aucun prélèvement n'a été fait dans les empâtements proprement dits).

Gris foncé et noir

C'est évidemment le ciel et en général le fond, très assombris, du panneau central qui ont fait l'objet des recherches les plus approfondies. On y retrouve une structure en une couche, à base de noir animal et de blanc de plomb, avec incorporation de pigments colorés tels l'ocre ou le smalt, notamment lorsqu'il s'agit de représenter un coin tourmenté du ciel. A la façon des Vénitiens — et de Gérard David, mais celui-ci suivant une toute autre technique —, Rubens souligne parfois le caractère dramatique du ciel par un nuage très sombre d'allure statique; il le fait avec les moyens les plus simples : un peu de noir animal et très peu de blanc de plomb, appliqués en une couche au-dessus du ciel et du fond brun foncé.

Épaisseurs mesurées : de 25 à 40 μ.

En résumé, les *matières colorantes* identifiées sont : l'azurite, le lapis-lazuli, le smalt et l'indigo pour le bleu, la malachite pour le vert, l'ocre et probablement la terre d'ombre pour le jaune et le brun, la garance fixée, le vermillon et l'ocre pour le rouge, le blanc de plomb et le noir animal — sans

qu'il soit possible de différencier le noir d'os du noir d'ivoire. Effet ou non du hasard, le smalt n'a été décelé qu'au seul panneau central.

Lorsqu'on compare cette nomenclature avec celle connue pour le XVII^e siècle d'après les anciens traités et recettes et leurs commentateurs¹, on est frappé de voir que dans la *Descente de croix* Rubens a fait usage des couleurs offrant la plus grande stabilité² et la meilleure qualité.

La nature du liant de la couche picturale ne doit pas nous retenir. Il s'agit toujours d'huile siccative; à l'analyse, sa composition ne s'est pas montrée différente de celle du XV^e siècle. Et cependant, au XVII^e siècle, la pâte apparaît beaucoup plus fluide et d'application bien plus aisée, si bien que l'on se demande si ces propriétés ne sont pas dues aux huiles essentielles mentionnées dans les textes anciens. Les recherches fondamentales que l'Institut a amorcées dans le domaine de l'absorption infra-rouge, en collaboration avec le Professeur G. Chiurdoglu, sont susceptibles de nous éclairer un jour sur la nature exacte et l'évolution des liants anciens et de préciser ainsi la technique picturale.

LA TECHNIQUE PICTURALE

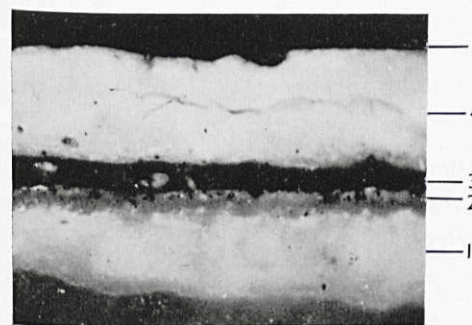
Ces notes ne peuvent constituer qu'un premier essai de synthèse, car le nombre d'échantillons prélevés a forcément été restreint; en outre, dans chaque cas, la vision microscopique en lumière ordinaire devrait être complétée par la vision ou la photographie en ultra-violet, en fluorescence et en infra-rouge. Il n'est donc pas exclu que, sous le microscope, l'œil n'ait parfois perçu qu'une seule couche là où une autre longueur d'onde aurait permis d'y déceler deux ou plusieurs sous-couches.

Comparée à la technique picturale du XV^e siècle, celle utilisée par Rubens est extrêmement simple. En fait, presque partout, excepté dans les vêtements bleus et parfois dans les rouges, la peinture est appliquée en une seule couche. Parallèlement, l'épaisseur de la couche picturale tend à s'uniformiser entre les différentes couleurs, à l'exception évidemment des hautes lumières.

Deux causes principales peuvent expliquer cette simplification de la technique.

La première trouve son origine dans le principe même de l'obtention des couleurs: Rubens ne craint pas le mélange de pigments là où les Primitifs flamands préféraient la superposition de couches monochromatiques translucides.

La seconde se rapporte aux valeurs sombres et aux blancs. Chez Rubens, les premières sont obtenues en un minimum d'épaisseur, en une seule couche foncée appliquée au-dessus d'une imprimatura déjà grise. Par contre, puisqu'ils partaient d'un fond clair, les peintres du XV^e siècle devaient super-



40. Micrographie en lumière ordinaire par réflexion, env. 250 × : exécution picturale définitive de la main gauche de Marie Cléophas à son nouvel emplacement, au-dessus du fond (voir fig. 12-13).

- 5 : vernis résineux en faible épaisseur (à peine visible)
- 4 : chair de la main : blanc de plomb, un peu de vermillon et très peu de garance fixée; liant huileux
- 3 : fond : ocre, un peu de noir animal et de blanc de plomb; liant huileux
- 2 : couche d'impression
- 1 : préparation imprégnée à la partie supérieure : craie et colle animale

poser de nombreuses couches avant d'arriver à un même degré d'assombrissement. Quant aux blancs, ils ne posent aucun problème pour Rubens puisqu'il les veut opaques et que cette opacité masque totalement le fond, que celui-ci soit gris ou non. Par contre, van Eyck et ses successeurs se contentaient d'une mince pellicule encore un peu translucide à la lumière et se réfléchissant ainsi sur le fond clair de la préparation.

Simplifiant à l'extrême, on pourrait dire que tout en étant complémentaires l'un de l'autre, le XV^e et le XVII^e siècles flamands s'opposent dans la manière d'obtenir les valeurs claires et sombres. Partant d'un fond clair et de couches translucides, le XV^e obtient des blancs (chairs) extrêmement minces et des ombres épaisses, tandis que le XVII^e, sur la base d'un fond assombri, arrive à des ombres minces mais est obligé d'empâter pour obtenir des valeurs claires.

En fait la tradition technique se perd déjà. Si Rubens — et il sera l'un des tout derniers à le faire — peint la majorité de ses œuvres sur bois, il ne se préoccupe déjà plus guère de la qualité de celui-ci. Si la préparation est encore blanche, Rubens la recouvre souvent d'une imprimatura grise. En outre, sa technique picturale évolue vers une plus grande simplicité — avec couche picturale généralement unique — permettant une plus grande rapidité d'exécution.

Cette technique picturale, simple et nouvelle, Rubens la maîtrise totalement. Mais après lui et déjà chez ses élèves, l'affaiblissement de la technique, et notamment le mélange des couleurs, conduiront rapidement à l'assombrissement de la peinture. Le XVIII^e siècle tentera bien d'y remédier en prônant le règne du blanc à la surface du tableau, mais ce sont en fait Chevreul et les « pointillistes » du XIX^e qui redécouvriront le principe de la luminosité par la juxtaposition de touches de couleur (et non par la superposition de couches, comme au XV^e siècle) qui se fondent optiquement dans l'œil. Mais ce sera en même temps la disparition des glacis et des autres couches translucides.

¹ Voir à ce sujet notamment E. BERGER, *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI.-XVIII. Jahrhundert)*, Munich, 1901 et J.A. VAN DE GRAAF, *Het De Mayerne Manuscript als bron voor de schildertechniek van de Barok* (proefschrift), Mijdrecht, 1958.

² Stabilité chimique, devrions-nous dire, pour pouvoir y ajouter que nombreux sont les endroits où les glacis superficiels ont disparu par frottement ou solubilisation.

LES SUPPORTS¹

RENÉ LEFÈVE

Les supports du triptyque de la *Descente de croix* sont des panneaux en bois de chêne, dont les planches sont assemblées à joints vifs et goujons.

La structure des panneaux est indiquée au schéma de la figure 41. Le panneau central est constitué de dix-sept planches horizontales; les volets sont formés jusqu'à une hauteur de 3,20 m de six éléments verticaux surmontés de cinq éléments horizontaux.

Les dimensions des supports n'ont pu être mesurées directement, puisque les bords des panneaux sont cachés par les cadres². Cette partie des panneaux peut bien être évaluée d'après les radiographies, mais les dimensions ainsi calculées ne peuvent être qu'approximatives (à 1 ou 2 cm près).

| | Surface totale | | Surface peinte | |
|-----------------|----------------|---------|----------------|---------|
| | hauteur | largeur | hauteur | largeur |
| Panneau central | 421 | 311 | 417 | 307 |
| Volets | 421 | 153 | 417 | 149 |

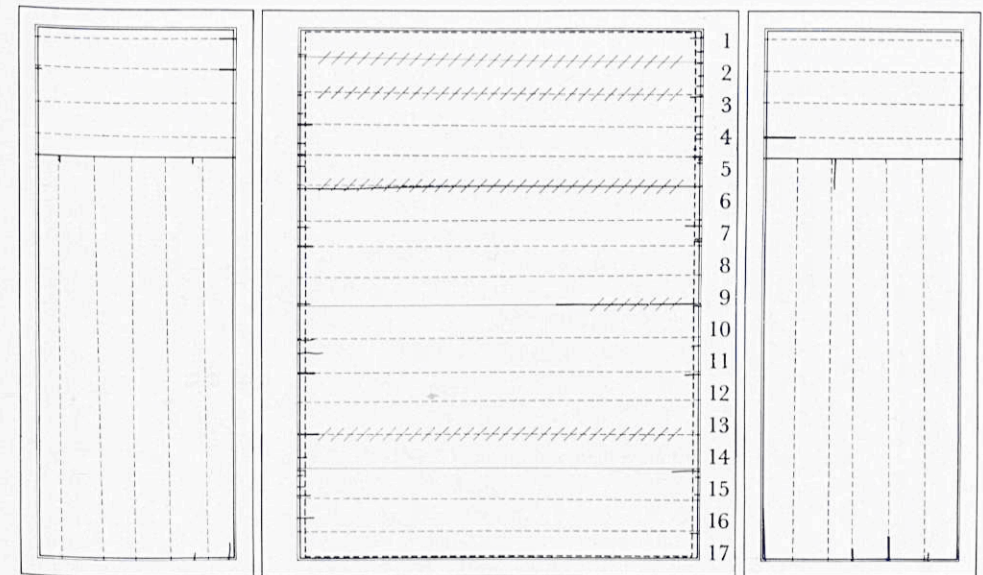
L'épaisseur des éléments du panneau central varie de 2 à 3,5 cm³. Cela provient du fait que, le revers du panneau n'ayant pas été aplani, les planches ont conservé leur différence d'épaisseur initiale (fig. 42).

Les volets sont lisses, puisqu'ils devaient être peints sur les deux faces. Leurs panneaux présentent cependant cette particularité qu'ils ne sont pas planparallèles mais ont une coupe trapézoïdale irrégulière (voir schéma

¹ Traduit du néerlandais.

² Les panneaux n'ont pas été retirés des cadres; ceux-ci constituent en effet les seuls réels éléments de soutien. Non seulement il y aurait risqué à amener les panneaux en position horizontale hors de leurs cadres, mais il serait impossible de les retourner, ce qui est pourtant indispensable pour le traitement.

³ Les deux bords verticaux du panneau sont amincis de façon régulière pour permettre l'encadrement (voir schéma, fig. 53). L'épaisseur de cette partie amincie peut être calculée en soustrayant l'épaisseur des parties antérieure et postérieure du cadre de son épaisseur totale; elle est de 2 cm. Deux mesures directes prises à l'aide d'une aiguille très fine introduite dans les joints partiellement ouverts ont permis de confirmer ce calcul: les épaisseurs locales mesurées sont en effet respectivement de 2 et 3 cm.



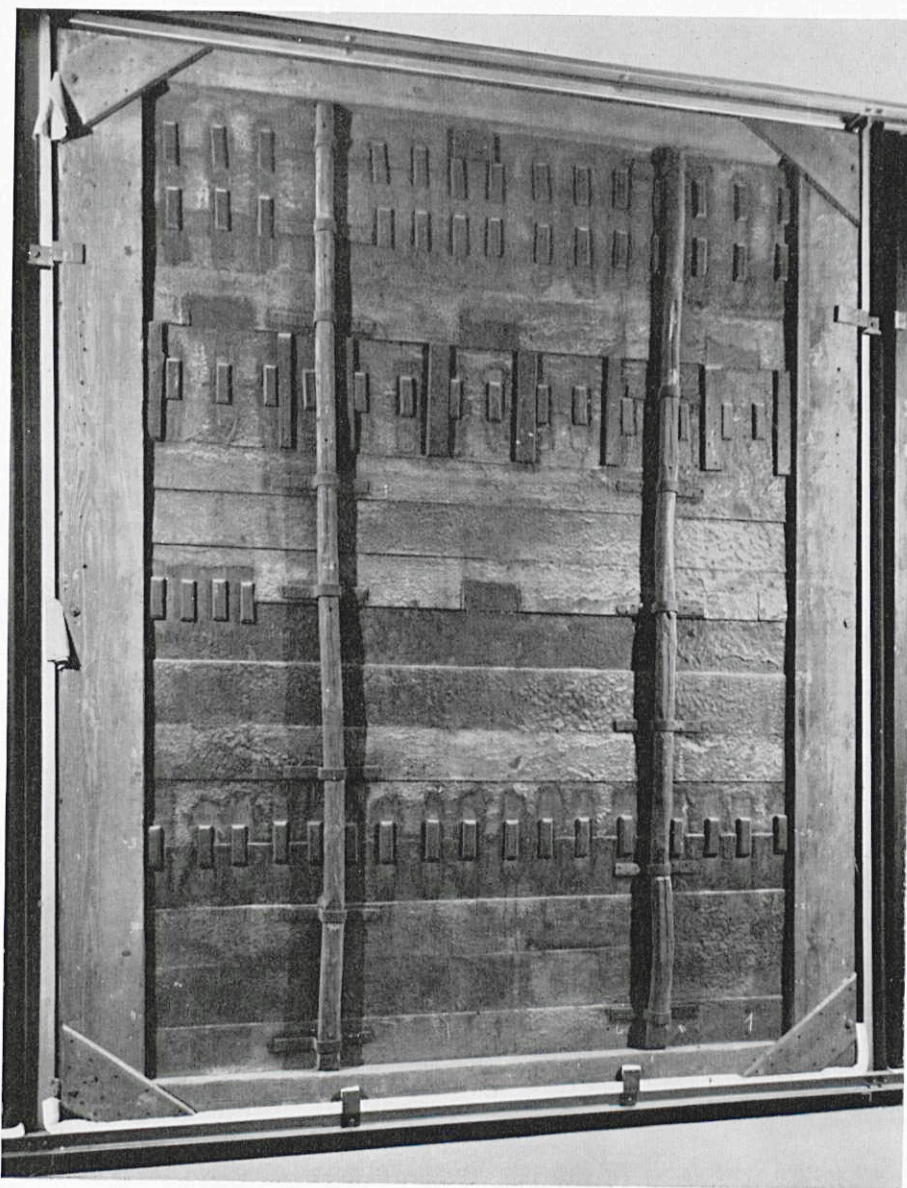
41. Schéma de la structure des panneaux, échelle 1/60. Les traits discontinus représentent les joints non apparents, les lignes continues les joints visibles, les lignes épaisses les ruptures de joints ou du bois. Les hachures indiquent l'emplacement des taquets. Les traits discontinus sur le pourtour du panneau central figurent la limite de la partie arrière du cadre. Les chiffres numérotent en même temps chacune des planches du panneau et le joint situé immédiatement en dessous.

fig. 53) : leur épaisseur est de 0,7 cm du côté intérieur et de 1,5 à 1,7 cm du côté extérieur¹.

Les supports étant constitués de planches assemblées en panneaux, il convient, pour juger de l'état de l'ensemble, d'examiner d'abord l'état du bois, puis des assemblages et des éléments de renforcement.

L'état du chêne des supports est satisfaisant. Les dégâts ne sont pas de nature à compromettre le bon état de l'ensemble. De la vermoulure a été observée par endroits, notamment à la partie inférieure gauche du volet gauche. Comme il apparaît sur la radiographie (fig. 43), les galeries, presque

¹ L'épaisseur des volets n'a pu davantage être mesurée directement. Les mesures ont été obtenues en déduisant de l'épaisseur totale du cadre les épaisseurs des moulures, à la face et au revers. Entretemps, le traitement des joints entre les éléments horizontaux et verticaux des volets a nécessité l'enlèvement de la partie supérieure des panneaux, et l'on a pu quand même en mesurer les dimensions. La largeur est de 152 à 152,5 cm et la hauteur de 100 cm; quant à l'épaisseur, elle correspond exactement aux mesures calculées. Le schéma de la fig. 53 correspond lui aussi exactement à la réalité tant en ce qui concerne le cadre que le panneau. De l'extérieur vers l'intérieur, jusqu'à une dizaine de centimètres du bord intérieur où s'amorce le biseau, l'épaisseur du panneau reste constante (1,7 cm); elle diminue jusqu'à 0,7 cm le long de ce bord.



42. Revers du panneau central. On remarque notamment l'enduit au goudron, les deux mâts de soutien avec étriers vissés, de nombreux petits taquets collés et quelques grands taquets vissés.

rectilignes, traversent le panneau de part en part; leurs orifices se reconnaissent sous forme de petits cercles blancs. Ils sont donc visiblement bouchés par une matière de plus forte densité, peut-être du blanc de plomb. D'autre part, ces orifices ne se retrouvent pas sur les panneaux eux-mêmes. Tout indique donc que cette attaque est antérieure à la construction des supports et même au sciage des planches. Si elle était postérieure, les galeries seraient beaucoup plus longues et irrégulières et des piqûres de vers auraient apparu à travers la couche picturale.

Par conséquent, cette vermoulure très ancienne ne peut être considérée comme une réelle dégradation du support dont le traitement actuel doit tenir compte. Mais il en ressort que ceux qui ont passé la commande du retable ont été trompés par le menuisier sur la qualité des panneaux ¹.

Des ruptures ont également été observées dans le bois, soit directement, soit sur les radiographies.

La rupture la plus importante est certainement celle du joint 5. Elle part du bord gauche du panneau, à environ 2 cm en dessous du joint, file en oblique vers le haut et atteint le joint à 145 cm du bord. Depuis ce point jusqu'au bord droit, c'est le joint même qui est ouvert.

On compte également de nombreuses fentes dans le bois; elles prennent toujours naissance au bord du panneau. Les plus importantes sont, à droite, celle de la planche 15, qui mesure 20 cm et, à gauche, celle de la planche 11, d'une longueur de 18 cm. Le long du bord droit du panneau et sur toute sa hauteur apparaissent encore vingt fentes et le long du bord gauche, quatorze. Leur longueur varie de 2 à 12 cm.

Il existe également quelques fentes aux volets, mais elles sont beaucoup moins nombreuses. La principale se situe à la partie supérieure du troisième élément vertical du volet droit et mesure 25 cm de long.

Toutes ces fentes sont indiquées au schéma (fig. 41); comme elles prennent naissance aux bords des panneaux, il semble évident que ceux-ci ont été coincés dans un cadre trop rigide qui a entravé le travail normal du bois. Il n'est pas possible de vérifier par un examen quand et comment ces ruptures se sont produites; il est seulement permis de supposer qu'elles ont eu lieu avant 1816, puisque les cadres actuels, réalisés à cette date, présentent des garanties suffisantes à l'égard du travail du bois.

A la limite inférieure de la planche 9 et en bordure de la zone amincie au centre du panneau, un petit échantillon de bois a pu être prélevé en vue de l'examen microscopique. Cet échantillon consiste en un petit bloc prismatique de 14 × 10 × 7 mm. En raison de l'emplacement particulier qu'il occupait dans le support, trois de ses faces étaient recouvertes de la couche de goudron appliquée au revers du panneau. Selon la technique usuelle, des coupes minces furent réalisées au microtome et montées dans du baume du Canada.

¹ Voir ann. n° 3, p. 40.

Le bois est du chêne, très vraisemblablement du chêne rouvre (*Quercus sessiliflora* Salisb.) ou du chêne pédonculé (*Quercus pedunculata* Ehrh.), essences qu'il est pratiquement impossible de différencier anatomiquement l'une de l'autre. A l'échelle microscopique, le bois semble très bien conservé, puisque l'on peut distinguer dans les coupes minces tous les éléments anatomiques absolument intacts (fig. 44 et 45). C'est un bois à anneaux très étroits, et donc à croissance lente; un tel chêne a un poids spécifique moins élevé et une structure plus homogène, ce qui le rend moins sensible au gonflement, au rétrécissement et au gauchissement.

Au cours de la préparation des faces de collage pour l'application de quatre nouveaux taquets en vue de la consolidation du joint 9, quelques millimètres de bois ont dû être enlevés; il a été observé que le bois est friable et qu'il casse sans former d'esquilles. De petits morceaux prélevés en d'autres endroits montrent la même caractéristique. Le phénomène semble donc général et le bois n'est pas aussi bien conservé que ne le faisait supposer l'examen microscopique.

Un examen complémentaire en vue de déterminer la présence éventuelle de moisissures fut négatif¹. Le phénomène n'est donc pas pathologique, mais il doit être considéré comme une manifestation de vieillissement, tant que la cause exacte n'a pu être déterminée.

Quoi qu'il en soit, le bois ne semble pas très affaibli et il sera largement capable de supporter son propre poids dans la position verticale normale. Il devra cependant être judicieusement soutenu s'il est incliné ou mis en position horizontale.

L'examen microscopique a en outre permis de constater que la couche de goudron n'a absolument pas pénétré dans le bois et qu'il ne peut donc être question d'une imprégnation du bois par ce produit (fig. 62). Comme d'autre part cette couche présente d'innombrables petites craquelures, on peut en déduire qu'elle ne freinera plus beaucoup les échanges d'humidité entre le support et l'atmosphère ambiante.

Par la même occasion, on a pu observer que les faces de l'échantillon correspondent exactement aux directions transversale, radiale et tangentielle du bois, ce qui indique que la planche d'où il est extrait est exactement sciée sur quartier. Cela veut dire que la direction radiale est parallèle aux faces de la planche et que les anneaux de croissance sont perpendiculaires à celles-ci. Cette observation peut également se faire sur les radiographies; en effet, ces anneaux de croissance y apparaissent sous la forme de lignes bien nettes, alternativement claires et sombres. La différence entre le bois sur quartier et le bois sur faux quartier se voit clairement à la figure 43 : sur la planche de gauche, les anneaux de croissance se distinguent en effet très nettement, tandis qu'ils apparaissent flous sur celle de droite.

En s'appuyant sur cette observation, on peut déduire que tous les éléments sont sciés sur quartier ou sur faux-quartier. On sait que le bois travaille

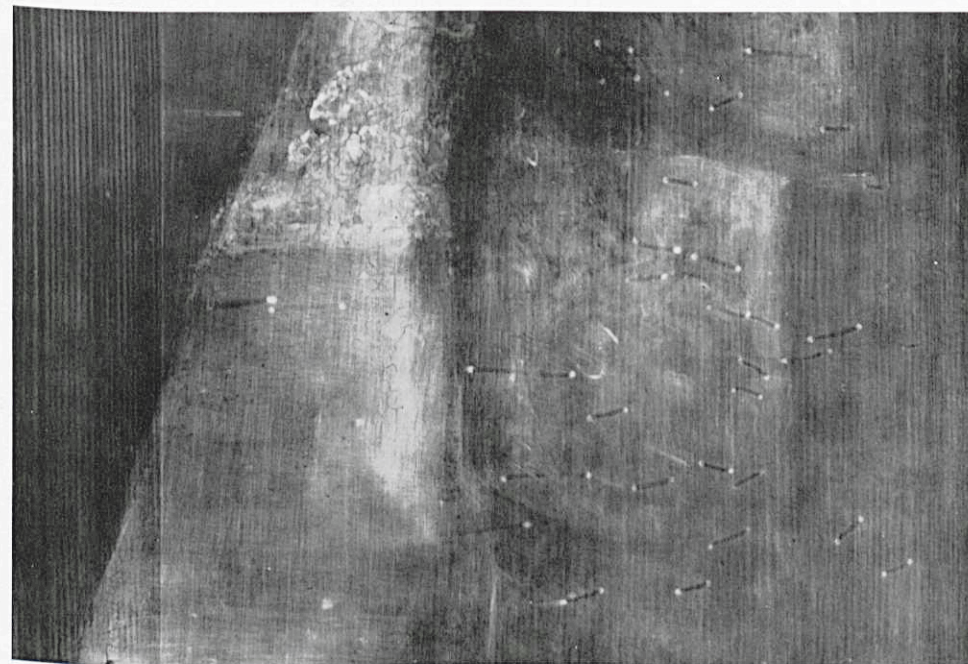
¹ Nous tenons à remercier M. E. Frison, qui a bien voulu se charger de cet examen.

le moins lorsqu'il est scié sur quartier et qu'ainsi débité il est donc spécialement indiqué pour la réalisation de panneaux. Nous savons d'ailleurs que cette règle était déjà observée par les Primitifs flamands pour la confection des supports¹. Les éléments 2, 7 et 12 du panneau central s'en écartent le plus ainsi que le deuxième élément vertical à gauche du volet gauche. C'est d'ailleurs seulement sur le deuxième élément du panneau central qu'on a observé une dégradation de la couche picturale qui semble directement provoquée par le travail du bois.

La direction des fibres du bois est également très régulière; les fibres sont rectilignes et parallèles aux bords des planches. Certains éléments s'écartent cependant quelque peu de cette régularité, notamment le quinzième, qui présente en même temps un nœud.

On peut déduire de ces observations que le choix du bois a été judicieux : la structure du bois comme le débitage des planches tendent à contrecarrer

¹ On aurait pu faire cette observation beaucoup plus facilement et d'une manière plus sûre aux extrémités des planches, mais cela n'a pas été possible puisque l'on n'a pas enlevé les cadres. L'examen des extrémités a cependant pu être fait aux parties supérieures des volets, entretemps enlevées de leurs cadres (cf. note p. 129). Les observations faites sur les radiographies en ce qui concerne le sens du sciage se sont complètement vérifiées à cette occasion.



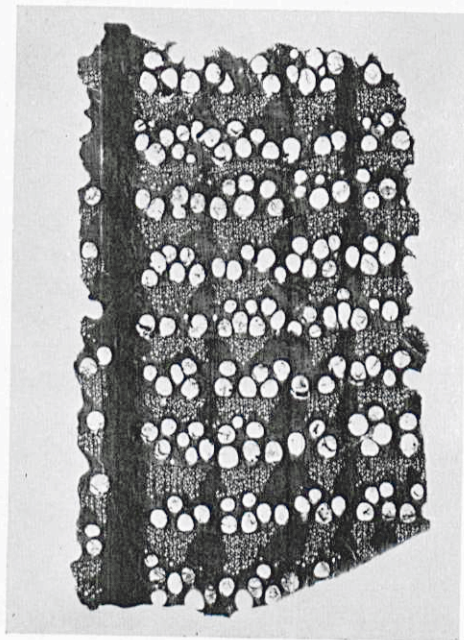
43. Radiographie de la zone vermoulue à la partie inférieure gauche de la Visitation. Les galeries, presque rectilignes, traversent le panneau de part en part.

le travail du panneau et à ne pas l'alourdir inutilement. Mise à part la particularité observée au deuxième élément du panneau central, les irrégularités du bois ne semblent d'ailleurs pas avoir exercé une influence préjudiciable sur le comportement des couches picturales et des joints.

Lors de l'assemblage des éléments des volets, une grossière erreur technique a été commise. Il s'agit des joints situés à une hauteur de 3,20 m entre les éléments verticaux et les éléments horizontaux (fig. 34). Il est en effet matériellement impossible de faire tenir pareil assemblage de façon permanente, puisque les éléments verticaux travaillent parallèlement au joint et les éléments horizontaux perpendiculairement. Ce joint est d'ailleurs assemblé d'une façon spéciale : les éléments verticaux présentent une rainure en V dans laquelle est emboîté le bord inférieur du dernier élément horizontal taillé en biseau. Il avait donc été prévu que le joint devrait nécessairement bouger. Les nombreuses traces de masticages et de retouches le long de ce joint montrent en effet que celui-ci a fait l'objet de multiples interventions.

Il est étonnant que des panneaux construits d'une façon satisfaisante accusent une faute technique aussi grossière. La raison en est peut-être à trouver dans la longueur maxima des planches alors disponibles. On constate en effet que la largeur du panneau central (311 cm) correspond à peu de chose près à la longueur des éléments verticaux des volets (320 cm). On peut donc se demander si l'on n'a pas utilisé, pour la construction de ces panneaux, un lot de planches ayant toutes la même longueur.

Tous les autres assemblages sont à joints vifs et goujons. Ces goujons cylindriques sont introduits dans le panneau à contre-fil et à mi-épaisseur du bois; on les distingue sur les radiographies, du moins là où la densité de la couche picturale n'est pas trop forte (fig. 46). On compte généralement quatre goujons par joint au panneau central, cinq par joint vertical et trois par joint horizontal aux volets; ils sont assez régulièrement répartis sur la longueur du joint. Au panneau central, les trous de goujons mesurent 0,9 à 1 cm de diamètre et 9 à 14 cm de long; aux volets, ils ne mesurent que 0,6 à 0,7 cm de diamètre et 7 à 11 cm de long. Au joint supérieur des volets



44. Micrographie 6,6 x : coupe transversale du bois du panneau central.

gauche et droit, on compte respectivement neuf et huit goujons au lieu de trois; ils sont d'ailleurs beaucoup plus petits : 0,4 cm de diamètre et 5 à 8 cm de long. On en déduit que la planche supérieure de chacun des volets, qui ne mesure d'ailleurs qu'environ 8 cm de large, n'appartient pas à la construction originale du triptyque. Cette observation est confirmée par la densité radiographique, beaucoup plus faible à cet endroit qu'aux autres éléments. L'examen technologique ne permet pas de dire quand ni pourquoi cette intervention a eu lieu.

De nombreux joints sont restés bien fermés. Ce n'est cependant pas le cas des joints 1, 5 (fig. 48), 9 et 14 du panneau central, visibles à travers la couche picturale sur toute leur longueur. Ils sont indiqués au schéma par des traits continus. En outre, un certain nombre de joints sont partiellement ouverts; ils figurent au schéma sous forme de traits plus épais. Sauf pour les joints 5 et 9, ces fentes ne sont pas importantes. Elles prennent toujours naissance au bord du panneau. Leur origine est manifestement la même que pour les ruptures : le panneau a dû être coincé dans un cadre trop rigide qui a entravé le travail normal du bois.

Il faut attirer l'attention sur le fait que les joints constituent toujours les points faibles par excellence des supports en bois. Dans presque toutes les peintures anciennes sur panneaux, les joints se relâchent à un certain moment, surtout lorsque ces peintures ont des dimensions aussi énormes que le panneau central et même les volets de la *Descente de croix*. Cette dégradation peut donc être considérée comme un phénomène normal de vieillissement du support.



45. Micrographie 47 x : coupe tangentielle du bois du panneau central.

De nombreux éléments de renforcement ont été ajoutés au cours des siècles à l'arrière du support du panneau central (fig. 42).

On constate tout d'abord que le revers a été entièrement enduit d'une couche de goudron noire. Bien que cette couche ne constitue pas à proprement parler un élément de consolidation, elle est manifestement due au souci de protéger le bois de l'humidité¹.

Deux mâts en sapin d'un diamètre de 9 cm environ sont placés verticalement à une distance d'un

¹ Voir p. 154 et suivantes.

mètre des bords du panneau. Ils sont attachés à celui-ci au moyen de huit étriers en fer fixés de part et d'autre des mâts par quatre vis. Leur but est manifestement d'empêcher le fléchissement du panneau; mais, étant donnés leur propre flexibilité et le poids énorme du support, ils ne doivent jamais avoir rempli convenablement ce rôle; en outre, ils sont maintenant fortement ver-moulus (fig. 47).

Quatre des joints sont renforcés sur toute leur longueur au moyen de petits taquets en chêne. Il s'en trouve treize sur chacun des joints 1, 2 et 5 et dix-sept sur le joint 13; en outre, le joint 9 en comporte quatre à son extrémité droite (fig. 41) ¹. Tous ces taquets mesurent environ $17 \times 5 \times 1,5$ cm; ils sont très soigneusement collés sur le support et placés à contre-fil.

Au joint 5 sont fixés huit grands taquets. Ils mesurent environ $30 \times 8 \times 1,5$ cm et sont également placés à contre-fil, mais on ne peut parler ici de travail soigné. En effet, ils sont en bois de conifère de réemploi et chacun d'eux est simplement fixé au panneau au moyen de six vis; ils ne sont pas collés et la couche de goudron n'a même pas été enlevée aux endroits où ils ont été appliqués.

Il faut enfin signaler la présence, à la partie médiane du bord supérieur, d'une planchette de $14 \times 20 \times 2$ cm fixée au revers du support par quatre vis. Sa raison d'être apparaît clairement à l'examen de la radiographie (fig. 2). Il existe en effet dans le panneau une ouverture rectangulaire de 10×5 cm qui a été bouchée au moyen d'un petit bloc de bois, lui-même fixé à cette planchette par deux vis.

Le revers du panneau ne présente pas d'autres éléments de consolidation, mais il montre des traces évidentes d'un ancien système de renforcement. Le support a en effet été consolidé jadis au moyen de trois poutres verticales d'environ 27 cm de large. L'emplacement de ces poutres est indiqué par les amincissements locaux clairement observés au milieu des éléments 4 et 9 et sur leurs deux bords (fig. 42). En outre, on remarque la présence, sur chacune des dix-sept planches, de trois trous de vis aux endroits où ces poutres étaient appliquées; celles-ci étaient donc vissées à chacun des éléments du support.

Les poutres étaient déjà enlevées lors de la fixation des taquets et des mâts, puisque ceux-ci recouvrent partiellement leur ancien emplacement; d'autre part, la couche de goudron est antérieure à l'apposition de ces mêmes poutres, puisqu'elle a été traversée par les vis de fixation. Les parties amincies des éléments 4 et 9 ont été recouvertes de goudron après l'enlèvement des poutres ². L'ordre chronologique des différentes interventions est repris plus en détail à la fin de cet article.

¹ Dans la description des supports, les mentions de droite et de gauche correspondent à la droite et à la gauche de la face peinte et non du revers du panneau.

² Cette deuxième couche de goudron n'a été appliquée que sur des parties du support qui avaient été mises à nu ultérieurement; elle diffère d'ailleurs essentiellement de la première. En effet, d'après l'analyse d'un échantillon, elle contient aussi du blanc de plomb. Ce blanc de plomb est d'ailleurs responsable des nuages blanchâtres observés sur les radiographies autour des taquets supérieurs et sur la partie amincie à gauche de la planche 9 (fig. 2 et 46).

Que faut-il penser de l'efficacité des taquets? Le joint 9, qui s'est ouvert à droite sur une longueur de près d'un mètre, est consolidé au moyen de quatre petits taquets, jusqu'à une bonne cinquantaine de centimètres du bord. Le panneau central a été abondamment pourvu de petits taquets; or, quatre taquets ont été jugés suffisants pour consolider la rupture du joint 9; on doit donc supposer que ce joint ne s'était ouvert que jusqu'à une cinquantaine de centimètres du bord et il semble bien que les taquets n'ont pu l'empêcher de s'ouvrir davantage.

Il y a plus. Le joint 13, lui aussi renforcé par des taquets, est à peine perceptible à travers la couche picturale, tandis que le 14, qui en est dépourvu, est très visible. Les conditions ont dû être différentes à l'époque où l'intervention fut décidée, sinon il eût été logique de renforcer le joint 14 plutôt que le 13. Le joint 14 a donc évolué depuis et l'on peut se demander à juste titre si cette évolution n'est pas due à l'application de taquets sur le joint 13. Quoiqu'il en soit, il est un fait que ces taquets très solidement collés à contre-fil s'opposent au mouvement radial normal du bois, provoquant ainsi des tensions qui altèrent l'équilibre initial du support. Un nouvel équilibre ne pourra être atteint que si ces tensions sont éliminées, mais cela se fera nécessairement aux dépens des parties plus faibles du panneau, c'est-à-dire surtout des joints.

Les grands taquets apposés le long du joint 5 ne présentent aucun problème. L'attention a déjà été attirée sur le caractère négligent de ce travail: ces taquets sont en effet simplement vissés au panneau à l'aide de vis à fil très étiré (fig. 54, IV) qui ne constituent donc pas un lien fixe; en outre, les surfaces de contact n'ont pas été ajustées, puisque la couche de goudron n'a même pas été enlevée. Il est donc absolument exclu que ces taquets provoquent une tension quelconque dans le support; ils ne sont en outre d'aucune valeur comme éléments de renforcement.

La question se pose alors de savoir dans quelles circonstances ce travail illogique, maladroit et mal préparé a pu être réalisé. Comme il a déjà été dit, le joint 5 est ouvert depuis le bord droit jusque vers le milieu du support, si bien qu'à la lumière d'une forte lampe placée derrière le panneau, une fente presque ininterrompue est visible à la face (fig. 48). Plus à gauche, cette fente passe dans une rupture du sixième élément, sous le joint; elle peut être suivie avec précision jusqu'au bord gauche, aussi bien au revers qu'à la face du panneau. On doit donc admettre que celui-ci, à un moment donné, s'est littéralement cassé en deux.

Cette façon de voir se renforce lorsque l'on étudie de plus près le système de consolidation constitué par les trois poutres verticales dont il a déjà été question. Les traces de la fixation de ces poutres se retrouvent sous la forme de groupes de trois (parfois cinq) trous de vis à toutes les intersections entre ces poutres et les éléments du panneau. A chacune des intersections situées au-dessus du cinquième joint, il n'y a pas trois trous de vis, mais bien trois paires dont les trous se trouvent à moins d'un centimètre l'un de l'autre; il apparaît donc clairement que la partie du panneau située au-dessus du

joint 5 a été vissée aux poutres suivant deux positions différentes et la partie inférieure suivant une position seulement. Il ne sera jamais possible de reconstituer en détail les circonstances dans lesquelles cela s'est passé, mais il est en tout cas un fait que les deux parties du panneau central ont un jour été complètement séparées l'une de l'autre ¹.

L'examen des supports a donc permis de déceler toute une série de caractéristiques de leur structure et de leurs renforcements. Les autres grands panneaux de Rubens posent les mêmes problèmes fondamentaux, si bien qu'il semble indiqué de les examiner également et de voir si les mêmes caractéristiques s'y retrouvent. A l'origine déjà, la parenté de tous ces panneaux encore actuellement conservés à Anvers est évidente, comme le tableau l'indique ².

| | Dimensions
approximatives | Date
d'achèvement | Destination
originale | Lieu
de conservation actuel |
|---|------------------------------|----------------------|------------------------------------|--------------------------------|
| <i>Erection de la croix</i> | 460 × 340 | 1613 | Eglise Ste-Walburge | Cathédrale |
| <i>Descente de croix</i> | 420 × 350 | 1612 et 1614 | Cathédrale | Cathédrale |
| <i>Dernière Communion de
saint François</i> | 420 × 225 | 1618 | Eglise des Récollets | Musée des Beaux-Arts |
| <i>Coup de lance</i> | 430 × 310 | 1620 | Eglise des Récollets | Musée des Beaux-Arts |
| <i>Adoration des Mages</i> | 450 × 335 | 1624 | Eglise de l'abbaye
Saint-Michel | Musée des Beaux-Arts |
| <i>Assomption de la Vierge</i> | 490 × 325 | 1625 | Cathédrale | Cathédrale |

L'histoire de ces œuvres est fort semblable. Elles sont toutes restées à Anvers depuis leur création et elles ont été transportées ensemble à Paris en 1794 et ramenées en 1815.

Tous ces panneaux se composent de planches de chêne horizontales et sont encore en bon état. En général, les joints sont peu visibles à travers la couche picturale. Seule la *Communion de saint François* fait exception à cette règle : la surface de ce panneau est en effet assez ondulée et la plupart des joints ont bougé.

L'état des cinq autres panneaux du groupe semble d'autant meilleur qu'ils sont de création plus tardive. Ainsi le *Coup de lance* est visiblement mieux conservé que l'*Erection* et la *Descente de croix*, alors qu'il l'est moins

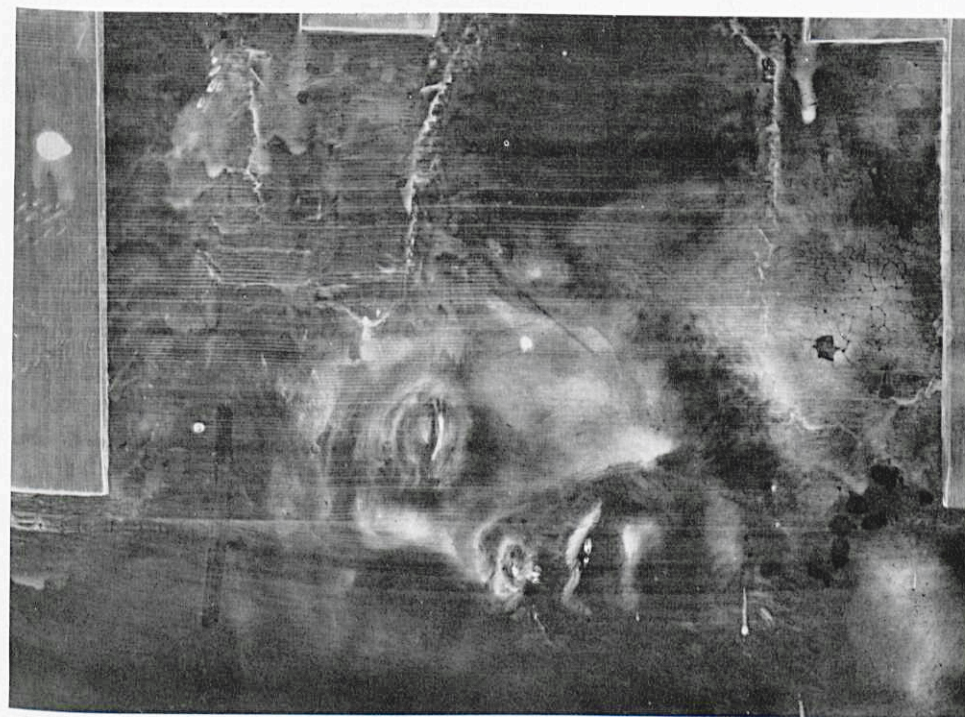
¹ On pourrait expliquer de la façon suivante la présence de ces taquets grossiers le long du cinquième joint : lorsque l'on décida d'enlever les trois poutres, on ne s'est peut-être pas aperçu de l'existence de la rupture; lors du dévissage des poutres, on aura remarqué avec consternation que le panneau se cassait en deux et, dans une sorte de panique, on aura apposé les taquets en hâte avec des moyens de fortune pour camoufler le « désastre ».

² Les données sont puisées dans *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Beschrijvende Catalogus - Oude Meesters*, 1959, et dans Max ROOSES, *L'Œuvre de P.P. Rubens*, t. II, Anvers, 1888.

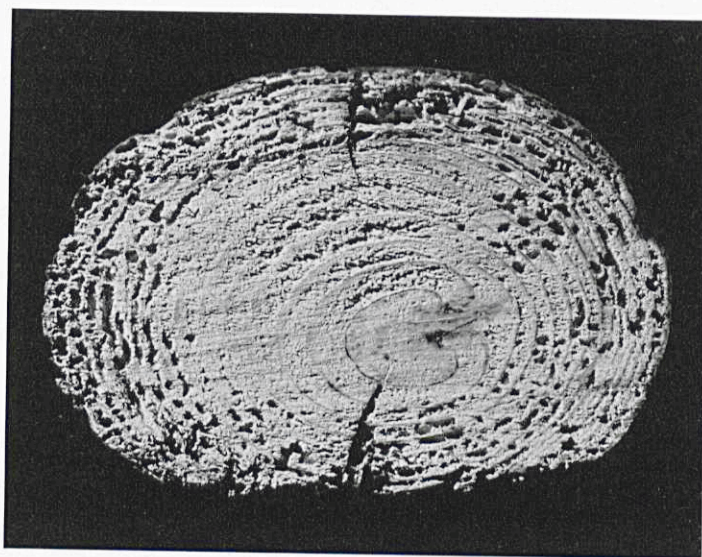
que l'*Adoration des Mages* et l'*Assomption de la Vierge*. Ceci s'explique si on considère que la construction de ces panneaux est une entreprise peu commune et que l'expérience, graduellement acquise, devait profiter aux derniers exemplaires de la série.

L'*Erection de la croix* montre la même faute technique que celle observée à la *Descente de croix*. Les deux volets se composent aussi d'éléments verticaux et horizontaux, probablement six de chaque espèce. Au volet gauche les éléments horizontaux se trouvent en dessous et le joint avec les planches verticales est à 144 cm du bord inférieur; au volet droit, les planches horizontales se trouvent au-dessus et le joint est à 313 cm du bord inférieur. Comme à la *Descente de croix*, ces joints sont ouverts et très visibles. Quant à l'*Assomption de la Vierge*, elle a été élargie du côté droit, ce qui est aisément visible à la face ¹.

¹ Ce fait est aussi mentionné par Max ROOSES, *op. cit.*, t. II, p. 174.



46. Détail de la *Descente de croix* en radiographie : outre des parties de taquets vissés (à gauche et à droite) et collés (au-dessus), on distingue un goujon (à gauche de la tête du Christ) et des traînées de goudron contenant du blanc de plomb; à remarquer aussi les trous d'aiguille dans la zone craquelée du cou du Christ.



47. Coupe d'un des mâts de soutien fortement vermoulu.

Le revers des panneaux de l'*Erection de la croix*, du *Coup de lance* et de l'*Adoration des Mages* a pu être examiné sommairement, alors que l'examen de la *Dernière Communion de saint François* et de l'*Assomption de la Vierge* a dû se limiter à la face.

Le panneau central de l'*Erection de la croix* se compose de dix-neuf planches horizontales, l'*Adoration des Mages* de dix-huit et le *Coup de lance* probablement de dix-sept. Ce dernier panneau ne porte pas trace d'un revêtement de goudron mais bien les deux premiers. Les trois panneaux sont consolidés au dos par des poutres verticales fixées au moyen d'étriers en fer. L'*Erection de la croix* a trois poutres et deux mâts, le *Coup de lance* deux poutres; les étriers sont vissés sur les deux panneaux. L'*Adoration des Mages* a deux lourdes poutres, mais les étriers de fixation sont cloués; des déformations de la couche picturale ont en effet permis de localiser les emplacements des clous à la face du tableau.

Douze des dix-huit joints de l'*Erection de la croix* sont consolidés au moyen de taquets fort comparables à ceux de la *Descente de croix*, mais chacun d'eux porte deux vis, une de chaque côté du joint. Un des joints du *Coup de lance* porte des petits taquets collés dans le sens du fil du bois, tandis que quatre autres joints sont consolidés par des lattes collées, couvrant toute la longueur des joints comme des lattes de parquetage. L'*Adoration des Mages* ne comporte aucune consolidation de joint. En ce qui concerne la construction et les éléments de soutien, une certaine parenté apparaît donc également entre

tous ces panneaux, mais seul un examen technologique plus poussé, joint à une étude approfondie des archives, pourrait conduire à des conclusions valables.

Une dernière question importante en rapport avec l'examen des supports de la *Descente de croix* est celle de la mobilité des joints et du rétrécissement ou du gonflement du panneau sous l'influence des variations hygrométriques de l'air ambiant, ainsi que celle des déformations permanentes qui pourraient en résulter.

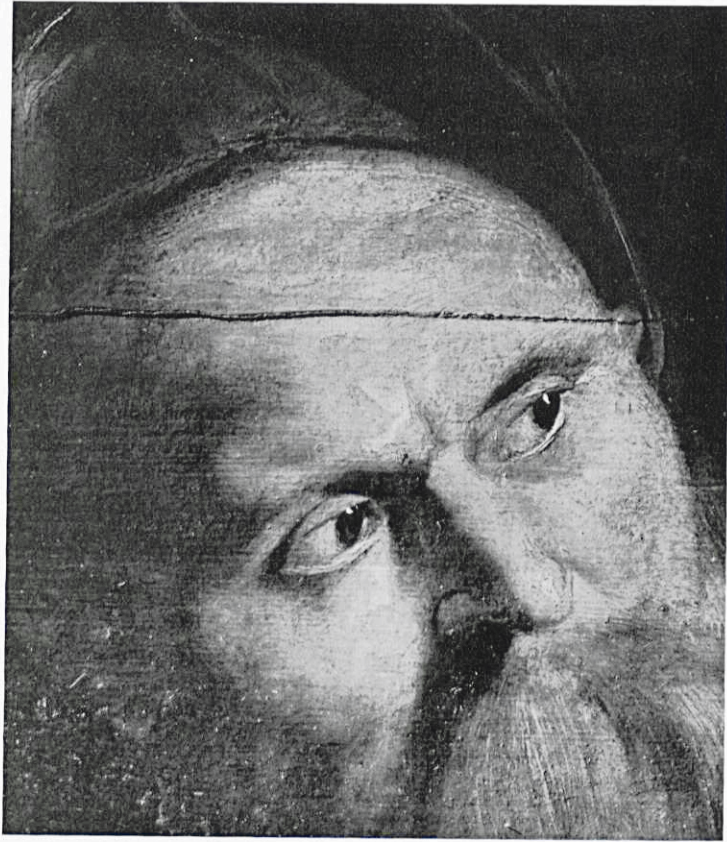
On a tenté de mesurer les mouvements de plusieurs joints — notamment le cinquième joint et la partie ouverte du neuvième — au moyen de micromètres à cadran¹. Bien que ces appareils puissent mesurer des variations de 1/100 mm, ils n'ont pas enregistré le moindre mouvement à l'un de ces joints.

Ces appareils sont moins indiqués pour la mesure des mouvements du panneau sous l'influence des variations d'humidité, parce que leurs points d'attache sont trop rapprochés (± 2 cm) et qu'il n'est donc possible de mesurer des variations de longueur que sur cette petite distance. Aussi un autre système de mesure a-t-il été appliqué. Il consiste en un ruban d'acier

¹ Nous tenons à remercier ici M. P. Sonnemans, directeur de laboratoire à l'Institut belge du Bois, qui a bien voulu mettre à notre disposition l'appareillage nécessaire.



48. Mise en évidence de la partie ouverte du joint 5 par une forte lampe placée derrière le panneau.



49. Détail de la *Descente de croix* montrant la rupture située immédiatement en dessous du joint 5, celui-ci étant à peine visible.

fixé au bord supérieur du cadre et suspendu librement le long du revers du panneau. Un statif en cuivre muni d'un repère est vissé à la partie supérieure du panneau; un autre repère, gravé sur le ruban, peut être mis en correspondance avec le premier. A la partie inférieure du panneau se trouve un second statif à vernier muni d'une fente dans laquelle peut glisser le ruban, qui porte à cet endroit une échelle millimétrique (fig. 50). Il est ainsi possible de mesurer des variations de hauteur du panneau de l'ordre de 0,1 mm, ce qui correspond à un pourcentage de $\frac{0,1 \times 100}{4.000} = 0,0025 \%$ ¹.

¹ Ce dispositif de mesure a été réalisé par les techniciens du Service de Métrologie scientifique du Ministère des Affaires économiques. Nous remercions tout particulièrement M. J. Claesen, directeur de ce service.

Jusqu'à présent, la plus grande variation de hauteur enregistrée à l'aide de cet appareil est de 0,9 mm, soit $\frac{0,9 \times 100}{4.000} = 0,225 \%$. Si l'on tient compte du fait que le chêne présente dans le sens radial une variation de longueur de 0,1 à 0,2 % pour une différence de 1 % de la teneur en humidité ¹, cette variation de hauteur du panneau est très minime. Tout avait d'ailleurs été mis en œuvre pour limiter autant que possible les variations de l'humidité relative ² et les chiffres montrent bien que les mesures prises dans ce but ont été parfaitement efficaces.

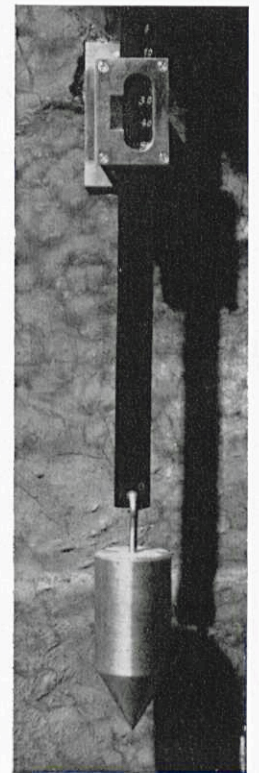
Il faut encore signaler les déformations permanentes du panneau à mettre en relation avec les mouvements du bois. Le panneau central est quelque peu courbe, si bien que la surface peinte est légèrement concave. Ce phénomène, tout à fait normal, s'observe sur nombre de peintures anciennes. La flèche de l'arc ainsi formé ne mesure pas plus de 2 cm ce qui, compte tenu des grandes dimensions du panneau, est minime. La surface est arquée de façon régulière dans la largeur du panneau, mais elle ne l'est pas dans la hauteur. En effet, l'ombre portée d'un fil tendu devant le panneau s'écarte sensiblement d'un arc idéal (fig. 51), ce qui indique que certains éléments présentent une légère inclinaison vis-à-vis des autres; la surface picturale n'est donc plus complètement plane.

On a essayé de donner une description succincte et aussi précise que possible des supports de la *Descente de croix*. L'attention a été attirée sur toutes les observations susceptibles de donner une idée exacte de leur état de conservation; en outre, quelques commentaires ont été faits qui peuvent être considérés comme un essai d'interprétation de cet état.

L'examen des supports a également fourni un certain nombre de données d'où l'on peut déduire l'ordre chronologique des nombreuses interventions survenues au revers du panneau central. Comme la date de quelques-unes d'entre elles est connue, les autres peuvent aussi être situées approximativement dans le temps. Cette chronologie — dans laquelle il subsiste évidemment de nombreux points obscurs — est donnée brièvement ici.

¹ X, *The Care of Wood Panels*, dans *Museum*, t. viii, 1955, p. 143.

² Voir p. 162 et suivantes.



50. Extrémité inférieure du dispositif de mesure des variations de dilatation du panneau.

1. Application de la première couche de goudron sur tout le revers du panneau. Les éléments de renforcement se trouvent tous au-dessus de cette couche, à moins qu'elle n'ait été enlevée pour en permettre l'application.

2. Rupture le long du cinquième joint. La couche de goudron s'est rompue en même temps; elle est donc antérieure à la rupture.

3. Application de trois poutres de soutien aujourd'hui disparues. Comme les trous des vis qui les fixaient au panneau percent également la couche de goudron, les poutres sont postérieures à cette couche. Si on suppose au contraire que les poutres sont antérieures à la rupture du cinquième joint, celle-ci a dû se produire alors que ces poutres étaient déjà fixées au panneau, ce qu'il est difficile d'admettre. Sinon, la rupture a dû avoir lieu à un moment où, pour une raison déterminée, les poutres ont été dévissées, mais ici non plus il n'y a pas d'explication logique à trouver. Il semble beaucoup plus vraisemblable de supposer que la rupture était antérieure à l'application des poutres. Après leur fixation, la position de la partie supérieure du panneau n'aura pas paru satisfaisante; on aura alors défait cette partie supérieure et on l'aura revissée dans une position légèrement différente. Ainsi s'explique également l'existence des paires de trous de vis à la partie supérieure du panneau.

4. Enlèvement des trois poutres de soutien.

5. Application des grands taquets le long du cinquième joint. Les poutres ont dû être enlevées avant la fixation de ces taquets; en effet, elles recouvraient des endroits maintenant occupés par les taquets.

6. Application des mâts de soutien cylindriques. La position des étriers et des grands taquets par rapport à ces mâts indique que les taquets ont dû être appliqués avant (fig. 42).

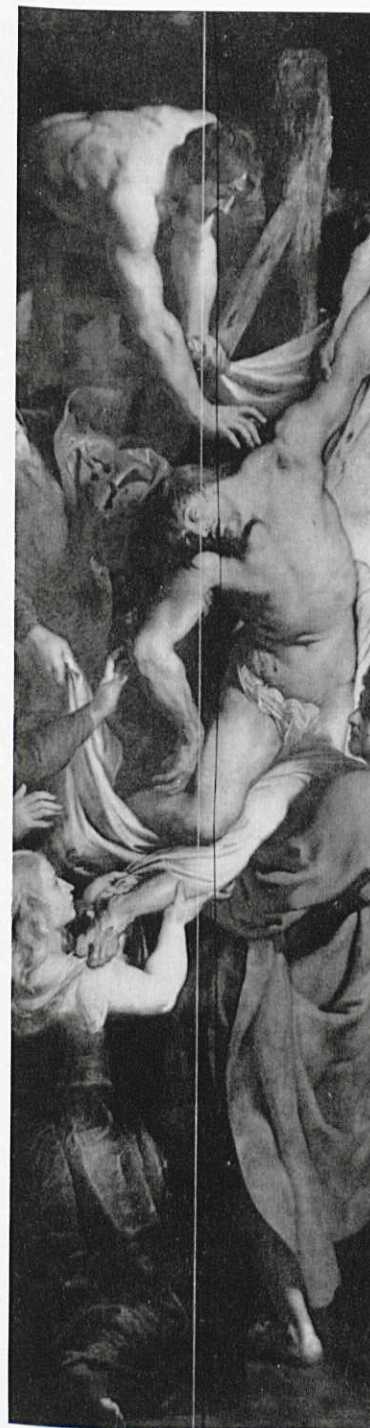
7. Montage du panneau dans le cadre actuel. Celui-ci date de 1816, date à laquelle le triptyque réintégra la cathédrale d'Anvers après une absence de plusieurs années. Le millésime 1816 apparaît en effet dans un texte écrit au crayon sur la face intérieure de la planche de renforcement vissée dans le coin inférieur droit du cadre (fig. 52).

8. Fixation des petits taquets. En 1849, ils ne s'y trouvaient apparemment pas encore; en effet, le rapport dressé à cette date par une commission chargée de l'examen de la *Descente de croix* et de l'*Erection de la croix* mentionne la couche de goudron et les étriers, mais pas les taquets¹. Par contre, ils y étaient bien en 1874, puisque dans un document similaire relatif à la restauration de l'*Assomption de la Vierge* de Rubens on recommande l'application de taquets sur les joints, comme cela avait déjà été fait sur la *Descente de croix*².

9. Application d'une seconde couche de goudron contenant du blanc de plomb là où le bois avait été mis à nu à la suite d'interventions antérieures, notamment autour des petits taquets (fig. 46).

¹ MAX ROOSES, *op. cit.*, t. II, p. 119.

² Le rapport adressé par la Commission royale des Monuments et des Sites au Ministère de l'Intérieur en date du 14 août 1874 (CRMS, Bruxelles, dossier n° 6047, minute) dit notamment : « Il conviendrait de faire procéder à ce travail compliqué que sous la direction de M. Etienne Leroy, qui a dû exécuter un travail identique pour la *Descente de croix* et qui a complètement réussi ». Voir aussi l'annexe n° 73, p. 74-76.

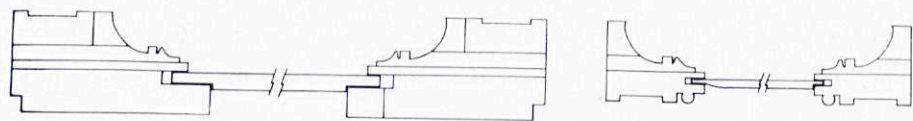


L'ordre de succession des numéros 5, 6 et 7 pourrait être contesté. Nous croyons toutefois qu'il a de grandes chances de correspondre à la réalité. Les marques au fer rouge, les majuscules LV, qui se trouvent sur les cadres ainsi que sur un des grands taquets, ne peuvent pas être un indice que les taquets et les cadres seraient de même date. Ils sont simplement des marques de propriété (LV = Lieve Vrouw (?) c'est-à-dire Notre-Dame) et se retrouvent sur de nombreux meubles anciens de la cathédrale, e.a. des chaises. D'autre part, les vis des taquets sont certainement d'un type plus ancien que celles des étriers ou du cadre; quoique ce soit peu probable, il n'est pas exclu qu'en 1816 on ait encore utilisé des vis qui, à juger d'après leur forme, étaient antérieures d'un demi-siècle¹.

Il est cependant un fait que le montage dans un nouveau cadre, en 1816, a été la dernière de toute une série d'interventions importantes. Certaines d'entre elles ont sans doute eu lieu à l'occasion du transfert du triptyque à Paris en 1794 et de son retour en 1815; en effet, ces voyages ont dû s'effectuer dans des conditions difficiles si l'on songe aux moyens de transport de l'époque. Il n'a toutefois pas été possible de les situer exactement dans la chronologie relative des interventions survenues au revers du panneau central.

¹ Voir p. 153.

51. Courbure du support mise en évidence par l'ombre portée d'un fil tendu devant le panneau.



53. Profils des montants du cadre central (à gauche) et des volets.

réactions des supports subirent un contrôle sévère. Aux volets, notamment, aucune fissure de bois ni rupture de joint ne manifeste la moindre contrainte du cadre sur le panneau.

Tout porte donc à croire que les cadres rempliront encore longtemps leur mission après réparation des dégâts très limités, par incrustations de bois sain, et après un traitement insecticide-fongicide général. La prudence impose cependant d'augmenter le jeu des panneaux des volets dans leur batée, ne serait-ce que pour favoriser le maintien du contact intime des éléments horizontaux et verticaux.

Le cadre doit donc non seulement protéger et soutenir le panneau sans gêner celui-ci dans ses mouvements ni dans son travail; mais il pourrait aussi assurer une meilleure répartition du poids de l'ensemble des éléments du support et réduire ainsi les risques d'écrasement des éléments inférieurs et de rupture des joints correspondants.

Cette crainte d'écrasement des éléments et de rupture des joints inférieurs fut écartée avec une garantie totale après consultation de l'Institut belge du Bois¹ qui nous apprit que la « résistance des joints n'est pratiquement pas influencée par la situation en hauteur du joint considéré dans le panneau. A la partie inférieure du panneau, le poids total de bois et de matières picturales ne crée qu'une pression de l'ordre de 0,5 kg/m², soit en ordre de grandeur, le dixième de l'ordre de grandeur faible des pressions de collage des joints et le centième de l'ordre de grandeur de la résistance à la rupture du chêne sollicité en compression de flanc ». C'est plus que ne pouvait espérer la Commission internationale lorsqu'elle s'interrogea à ce propos.

¹ Nous remercions M. P. Sonnemans, directeur de laboratoire, pour les conseils précieux et l'aide efficace qu'il nous a prodigués.

LES VIS DU SUPPORT

DENISE THOMAS - GOORIECKX

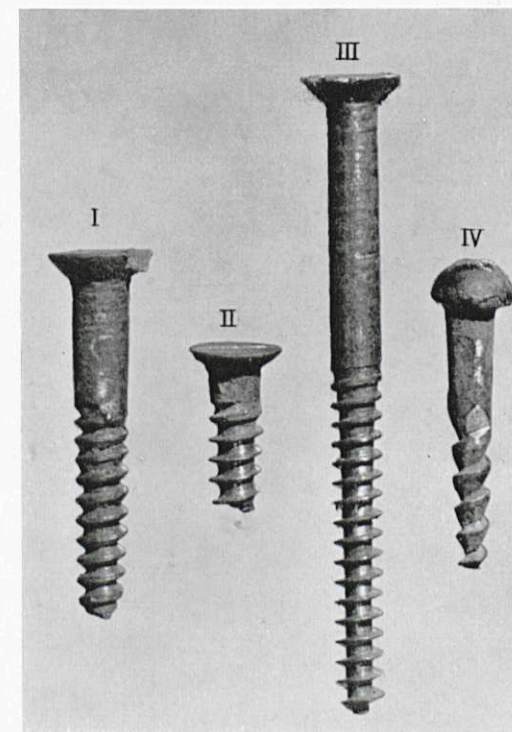
Il convenait de ne pas négliger l'examen des vis fixées au revers du panneau central et de son cadre, de vérifier notamment si cet examen n'apporterait pas des données utiles dans l'établissement de la chronologie relative des interventions subies par ce panneau.

La diversité dans les espèces de vis et l'absence de pointes à certaines d'entre elles (fig. 54) furent à l'origine d'investigations plus poussées.

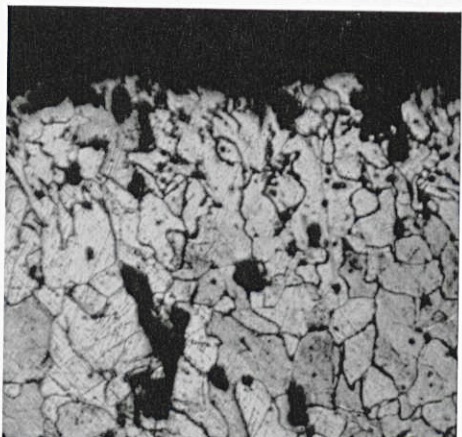
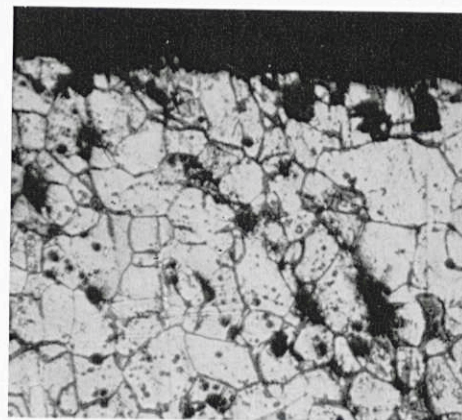
Les vis sans pointes des types I et II provenaient, les unes (48 mm) du cadre, les autres, plus courtes (22 mm), des étriers des mâts de soutien à l'arrière du panneau. Il s'agissait de contrôler si ces vis avaient été fabriquées sans pointe.

Des coupes transversales furent pratiquées sur ces deux types de vis ainsi que sur une vis moderne, sectionnée à la cisaille au laboratoire. Les résultats métallographiques sont indiscutables (fig. 55): les cristaux de ferrite aux types I et II ne sont nullement déformés à l'extrémité de la vis, tandis qu'un écrouissage se manifeste à la vis moderne sectionnée. Par contre, les versants des spires aux types I et II sont fortement écrouis (fig. 56). Cette déformation aurait dû disparaître si les pièces avaient subi un traitement thermique quelconque de trempe ou de recuit,

54. Spécimens des quatre types de vis fixées au revers du panneau central et de son cadre, en vraie grandeur.



car la restauration du réseau cristallin se serait alors réalisée en tous points¹. Ces vis ont donc été fabriquées sans pointe.



La métallographie donne encore d'autres indications sur la fabrication de ces différentes vis. Si l'on compare les types I et II et le type III — ce dernier étant celui des vis très longues (82 mm), pointues, utilisées aux montants du cadre — on admet aisément que ces trois types de vis proviennent d'une matière première très semblable. Il s'agit, comme le montre la figure 57, de fer doux, parsemé d'inclusions de scories fortement étirées. Le matériau de départ devait être du fer puddlé ou obtenu par procédé direct. Les fibres du métal et les scories des vis I et II ne sont pas parallèles à l'axe de la vis; ces vis sont donc obtenues par forgeage, tandis que la vis III, à fibres parallèles, a été produite par un procédé plus perfectionné et donc plus tardif de tréfilage. Le perfectionnement dans la fabrication de la vis III s'observe encore au filetage par découpe rapide sans déformation d'écroutissage aux versants des spires.

Il reste à examiner la petite vis (40 mm) pointue, à tête ronde, du

¹ Ceci ne signifie pas que l'absence de déformation observée aux versants des spires de la vis moderne soit due à un traitement thermique. En effet, le filetage des vis modernes se fait par découpe rapide sans provoquer d'écroutissage.

55. Micrographies 88 ×, 88 × et 120 × de la structure de ferrite non déformée à l'extrémité des vis des types I et II (en haut et au milieu) et de la structure écroutie de la vis moderne cisailée (en bas).

type IV, qui a servi à fixer les taquets du cinquième joint du panneau central. La matière première est du fer forgé (fig. 58) et le filet a été taillé à la lime. C'est ce qui explique les fibres non parallèles à l'axe et l'absence d'écroutissage aux versants des spires.

Partant de ces observations, il a été possible de dater approximativement les diverses espèces de vis du revers du panneau central¹.

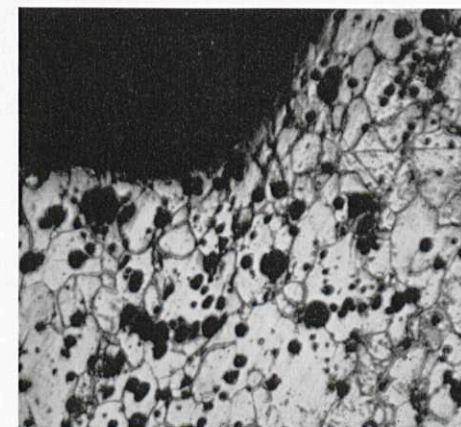
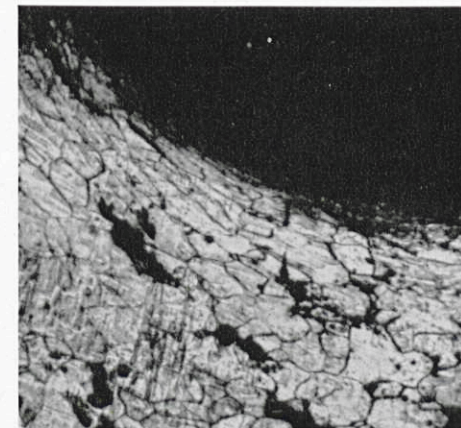
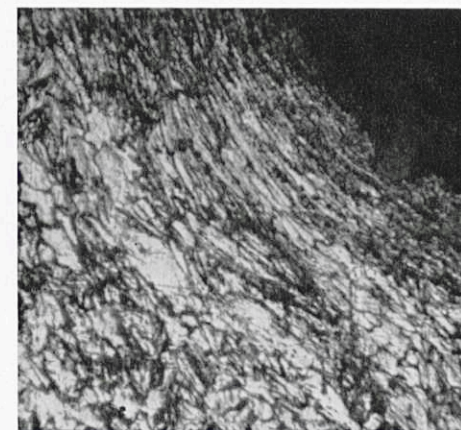
Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, les vis étaient fabriquées sans pointe²; ce n'est que vers 1846 qu'il y eut une évolution dans la forme des vis qui, vers ce moment, semblent avoir été fabriquées avec pointes en vrilles³. Quelques années plus

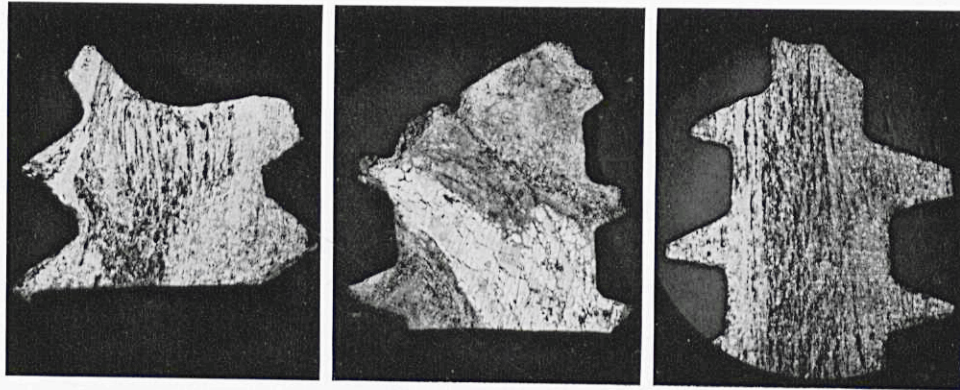
¹ Nous tenons à remercier le directeur de la firme « Visseries et Tréfileries réunies », M. E. Herdies, et ses collaborateurs, ainsi que M. P.G. Faes, directeur de la firme « Alexandre Devis et Cie », qui ont bien voulu nous aider à constituer une documentation historique sur la fabrication des vis.

² H. FALKENROTH, *Le Développement de l'industrie allemande des vis à bois avec une contribution à l'histoire de la vis* (traduction photocopiée d'une thèse de doctorat en Economie politique présentée à l'Université de Cologne en 1928), p. 8.

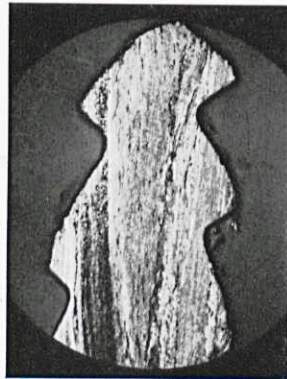
³ En 1846, Thomas W. Harvey inventait une machine à fabriquer des vis à pointes; la même année, Thomas J. Sloan obtenait un brevet pour une machine semblable produisant des vis à pointes en vrilles mise en pratique par William G. Angell. Cf. *Historique et évolution de la vis* (adaptation de l'étude de Herbert Manchester parue en anglais sous les auspices de la Parker-Kalon Corporation New York), dans le *Courrier métallurgique Alexandre Devis et Cie*, 1951, n° 5, p. 1. La mise en pratique de la machine par Angell se fit en 1850. Cf. H. FALKENROTH, *op. cit.*, p. 20.

56. Micrographies 88 ×, 88 × et 120 × au versant des spires, montrant la structure écroutie des types I et II (en haut et au milieu) et la structure non écroutie de la vis moderne (en bas).





57. Macrographies 6 × de la coupe transversale à l'extrémité des vis, montrant une structure de forgeage aux types I et II (à gauche et au milieu) et une structure tréfilée au type III (à droite).



58. Macrographie 6 × de la coupe transversale à l'extrémité de la vis du type IV montrant une structure de forgeage.

tard, la vis pointue se généralisa¹; la vis du type III à pointe daterait donc au plus tôt du milieu du XIX^e siècle, d'autant plus que l'absence de déformation aux versants des spires permet d'admettre un procédé déjà perfectionné de filetage.

Quant aux vis forgées des types I et II, on peut situer leur fabrication un demi-siècle plus tôt, aux environs de 1800. En effet, à cette époque, les barres étaient encore forgées et ce n'est qu'en 1817 qu'on fabriqua des vis au moyen de fils étirés².

L'interprétation la plus difficile est celle de la petite vis en pointe du type IV qui provient de certains taquets du panneau. Il semble qu'elle appartienne au type de vis appelé vis française conique dont il est fait mention au XVIII^e siècle³ et qui est décrite comme petite vis à bois forant elle-même son emplacement⁴.

¹ Un contrat passé entre usines à Erberfeld en 1853, après la mise en exploitation des machines automatiques, rapporte que les deux genres de vis étaient en usage; bientôt les vis sans pointes ne furent plus utilisées : cf. FALKENROTH, *op. cit.*, p. 18.

² En 1817, Colbert fit un pas important dans la fabrication des vis en utilisant du fil étiré au lieu de barres forgées : cf. *Courrier métallurgique*, 1951, n° 5, p. 1.

³ *Arts et Métiers*, Encyclopédie Diderot et d'Alembert, vol. XVI, t. XXVIII, p. 665.

⁴ La présente note était terminée quand le Dr. Herbert Falkenroth voulut bien nous faire connaître son opinion sur l'âge des vis étudiées ici. Cette opinion correspond à celle que nous avons exprimée. En effet, d'après lui aussi les vis du type IV seraient les plus anciennes; elles se fabriquaient déjà aux environs de 1770 et étaient forgées et taillées à la main. Les vis des types I et II seraient faites à la machine à main, tandis que le type III appartiendrait à l'espèce la plus perfectionnée.

L'ENDUIT AU GOUDRON DE BOIS

IVAN ELSKENS

Les arguments permettant de fixer la chronologie des interventions survenues au support du panneau central à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle et l'antériorité de l'application de l'enduit hydrocarboné au revers de ce même panneau ont été exposés plus haut ¹.

Dès l'abord, la raison d'être de cette couche semble évidente : elle devait constituer à l'arrière du panneau une barrière contre l'humidité et enfermer ainsi le support entre deux couches imperméables, comme c'est d'ailleurs le cas aux volets, peints sur les deux faces.

Les zones de forte absorption révélées par les radiographies du panneau central (fig. 2) n'étant pas interprétables autrement qu'en supposant la présence erratique de matière minérale lourde dans la couche d'enduit, divers petits échantillons de cette dernière ont été prélevés et soumis à l'analyse. L'un des échantillons prélevés dans une zone de forte absorption des rayons X donne à l'extraction par solvant chloré ² un résidu d'environ 8 % en poids, constitué de quelques rares débris organiques et d'une matière minérale identifiée comme étant du blanc de plomb. Les échantillons prélevés dans les zones de faible absorption des rayons X donnent par contre des résidus d'extraction du même ordre de grandeur mais beaucoup plus riches en carbone et où la matière minérale, après calcination, ne représente en moyenne que 1,5 % du poids ³. On se trouve donc en présence de deux enduits de nature et de composition différentes : le premier en importance et en ancienneté, qui couvre la majeure partie du revers du panneau central, est un enduit non chargé de matière minérale d'apport; le second est un enduit chargé au blanc de plomb qui recouvre quelques taquets de renforcement à la partie supérieure du panneau; en effet, lors de l'application de ceux-ci, on avait dû enlever localement la couche d'enduit originale ⁴.

Dans la suite de l'exposé, l'attention sera fixée en particulier sur l'enduit principal, qui couvre plus de 95 % de la surface du panneau.

¹ Voir p. 144.

² Nous avons choisi le chlorure de méthylène, parce que ce solvant est très largement utilisé à l'heure actuelle dans l'analyse des produits hydrocarbonés.

³ Le détail de ces analyses est donné plus loin.

⁴ Voir p. 136, note 2.

Nature de l'enduit. Essais d'orientation

Se présentant actuellement comme un produit très dur et cassant, dont l'odeur caractéristique après fracture est celle des huiles des résidus de pyrogénéation, l'enduit doit se classer d'après ces critères dans la catégorie des brais ¹. Le plus usité de ces produits entre 1790 et 1816 a certes été le brai de goudron de bois, bien connu pour ses emplois en calfatage ². Il ne faut cependant pas exclure a priori la possibilité d'emploi de brai de goudron de houille, dont la surproduction entre les années 1792 et 1807 fut la conséquence d'une fabrication intensive de gaz d'éclairage.

De nombreuses tables fournissent les caractéristiques moyennes de ces types de substances hydrocarbonées. Une des plus documentées est celle de W.W. Scott ³, mais il faut bien se rendre à l'évidence qu'une identification basée sur les seuls critères de densité ou de solubilité risque fort d'être imprécise dans le cas d'un enduit appliqué il y a plus d'un siècle. Le tableau 1 résume les résultats analytiques comparatifs entre l'enduit examiné et un goudron végétal actuel avec en regard quelques données extraites des tables précitées.

Tableau 1 — (% en poids) ⁴

| Enduit | Goudron | Brai | Brai | Brai |
|--|---------|-------------------------|------------------------------|------------------------|
| <i>Descente</i> | végétal | de goudron | de goudron | de goudron |
| <i>de croix</i> | actuel | (bois dur) ⁵ | (bois résineux) ⁵ | (houille) ⁵ |
| Débris organiques | 2,7 | — | — | — |
| Résidu de carbone | 4,6 | 1,1 | 5-70 | 2-60 |
| Cendres minérales | 1,5 | 0,1 | 0-1 | 0-1 |
| Soluble dans C ₆ H ₆ | 91,3 | 98,8 | 30-95 | 40-90 |
| Fraction saponifiable | 94,2 | 55,8 | 60-95 | 45-75 |
| Diazo-test | + | + | + | + |

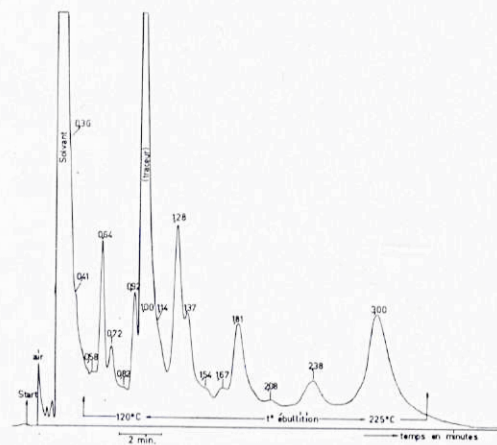
¹ Historiquement, l'enduit aurait pu être constitué par une couche d'asphalte naturel dont la popularité en France à cette époque fut consécutive à la découverte, au XVIII^e siècle, des riches gisements du Val de Travers à Neuchâtel. L'absence de matière minérale en quantité importante exclut cette possibilité. Quant aux bitumes de pétrole, il faut attendre d'abord le premier forage de Drake (1859), puis le début du XX^e siècle, pour assister à l'universalisation de leur emploi.

² Auquel il faut ajouter, par souci de rigueur, quelques autres brais d'origine végétale ou animale moins répandus cependant, tels le brai de colophane et le brai d'acides gras. Disons ici que ce dernier est exclu, d'abord à cause de la présence de traces de phénols dans l'enduit analysé (voir réaction de diazotation, tableau 1), ensuite par l'absence quasi totale de constituants « gras » dans les chromatogrammes des esters méthyliques préparés à partir de la fraction saponifiable de l'enduit analysé. Les brais de poix, de lignite et d'os sont à leur tour exclus à cause de leur faible teneur en matières saponifiables.

³ W.W. SCOTT, *Standard Methods of Chemical Analysis*, t. II, New York, 1947, p. 1511-1512 : *Synoptical Table of the Most Important Distinguishing Characteristics of Bituminous Substances*.

⁴ Les déterminations analytiques ont été effectuées conformément aux méthodes exposées par W.W. SCOTT, *op. cit.*, p. 1548 pour le résidu de carbone, p. 1559 pour la fraction saponifiable et p. 1560 pour le diazo-test (méthode modifiée du Comité néerlandais de Standardisation).

⁵ Voir note 3.



Chromatogramme 1

Conditions

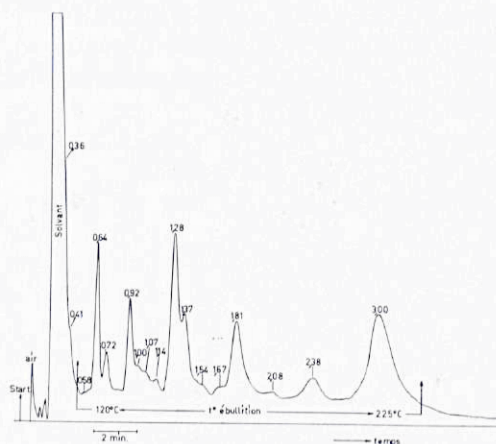
Colonne Apiezon N 2 m — 150 °C
Débit 50 cc He/min.
Injection 5 µl
Sensibilité 5 mV

Composition

Goudron végétal : 52,8 %
Benzène : 46,0 %
Phénol (traceur) : 1,2 %

Quelques constituants

tr = 0,41 toluène
0,64 éthylbenzène, p. & m.-xylènes
0,72 o-xylène
1,00 phénol
3,00 naphtalène

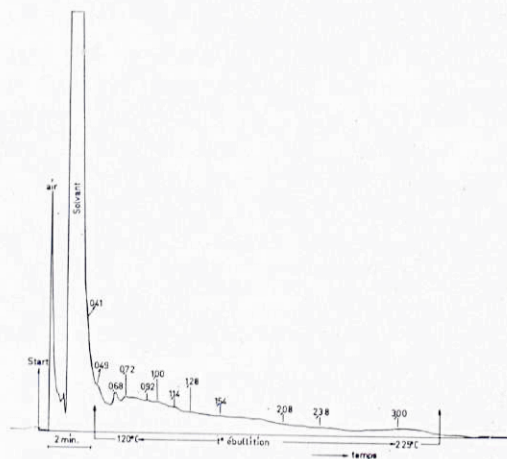


Chromatogramme 2

Conditions : cf. 1

Composition

Goudron végétal : 54,2 %
Benzène : 45,8 %



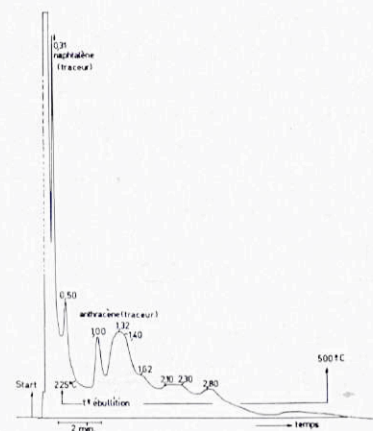
Chromatogramme 3

Conditions : cf. 1

Composition

Enduit : 17,4 %
Benzène : 82,6 %

59. Chromatogrammes à 150 °C de solutions benzéniques : 1° de goudron végétal actuel avec addition de phénol; 2° de goudron végétal actuel; 3° de l'enduit étudié.



Chromatogramme 4

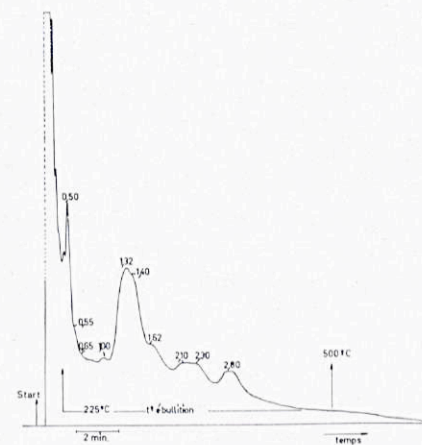
Conditions

Colonne Apiezon N 2 m 335 °C
Débit 50 cc He/min.
Sensibilité 16 mV

Composition

Goudron végétal : 67,7 %
Naphtalène : 1,0 %
Anthracène : 1,1 %
Xylol : 30,2 %

Injection 3 µl



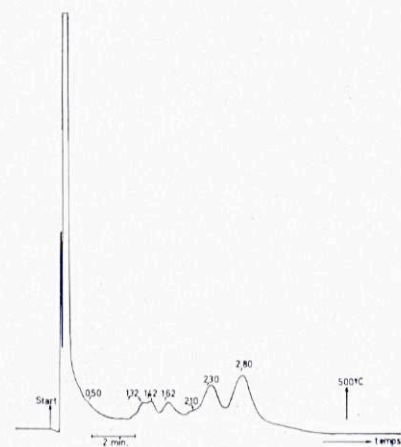
Chromatogramme 5

Conditions : cf. 4

Composition

Goudron végétal : 90,6 %
Xylol : 9,4 %

Injection 5 µl



Chromatogramme 6

Conditions : cf. 4

Composition

Enduit : 46,7 %
Xylol : 53,3 %

Injection 5 µl

Chromatogrammes à 335 °C de solutions xyléniques : 1° de goudron végétal actuel avec addition de naphtalène et d'anthracène; 2° de goudron végétal actuel; 3° de l'enduit étudié.

Considérés comme essais d'orientation, ces résultats nous montrent que l'enduit examiné contient une certaine proportion de débris organiques qui sont probablement des fragments superficiels du support adhérent fortement à la matière hydrocarbonée; sa haute teneur en matières saponifiables nous laisse supposer qu'il s'agit d'un brai de goudron de bois.

L'étude comparative de l'enduit de la *Descente de croix* et du goudron végétal actuel a été poussée un peu plus avant, d'abord parce que la restauration éventuelle de la couche d'imperméabilisation pose des problèmes de compatibilité entre matériaux, ensuite pour en tirer des éléments relatifs aux propriétés mécaniques actuelles de l'enduit. Cette étude a été effectuée par chromatographie en phase gazeuse à haute température par la méthode originale de F. Dupire ¹.

Etude chromatographique en phase gazeuse

Il a été fait usage d'un fractomètre Perkin-Elmer 116 E muni d'un détecteur à catharomètre, d'une colonne de séparation munie d'un élément chauffant autonome de celui du four principal et remplie d'une phase stationnaire constituée de 20 % en poids de graisse Apiezon N sur chromosorb 60-80 mesh, ainsi que d'une colonne préparative remplie avec la même phase stationnaire. Les détails analytiques sont décrits dans l'étude de F. Dupire (cf. note 1) et nous avons, bien entendu, admis comme lui que pour les fractions voisines dans un chromatogramme il y a proportionnalité entre la surface du pic et la quantité de produit qui le provoque, — ce qui permet d'utiliser la méthode de normalisation interne décrite par le même auteur ².

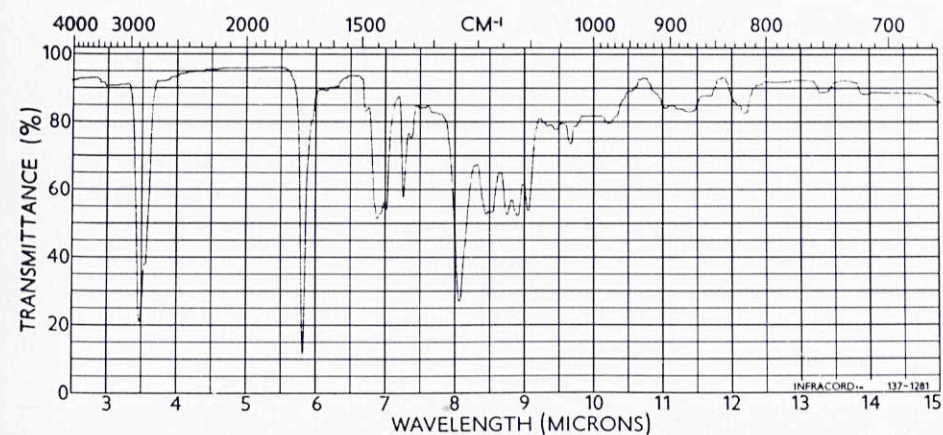
La figure 59 donne à titre d'exemple : 1° les chromatogrammes obtenus à 150 °C au moyen des solutions benzéniques de l'enduit de la *Descente de croix* et du goudron actuel ainsi que celui d'une de ces solutions contenant en outre du phénol ajouté comme traceur. Les temps de rétention relatifs ont été calculés par rapport à ce phénol; 2° les chromatogrammes obtenus à 335 °C au moyen des solutions xyléniques des mêmes matières ainsi que celui d'une de ces solutions contenant du naphthalène et de l'antracène introduits comme traceurs. A cette température, c'est l'antracène qui a servi au calcul des temps de rétention relatifs.

L'identification des 14 + 11 constituants ou groupes de constituants séparés respectivement à 150 et 335 °C, dont quelques-uns se retrouvent dans l'enduit de la *Descente de croix* ³, ainsi que l'examen comparatif détaillé dans ses rapports avec le vieillissement, peut faire l'objet d'une communication dans une revue spécialisée. Nous nous limitons aux conclusions ayant rapport à la nature et aux propriétés mécaniques de l'enduit actuel. L'examen qualitatif des chromatogrammes nous confirme la nature. — brai de goudron de

¹ F. DUPIRE, *La Chromatographie gazeuse du goudron*, dans *Comptes rendus du XXXIe Congrès international de chimie industrielle*, Liège, septembre 1958.

² F. DUPIRE et G. BOTQUIN, dans *Analytica Chimica Acta*, t. XVIII, 1958, p. 282.

³ Il faut se remémorer qu'il s'agit d'une comparaison entre un goudron végétal et un brai de goudron.



| SPECTRUM NO. | ORIGIN ENDUIT | LEGEND | REMARKS |
|--------------------|---------------|-------------|---------|
| SAMPLE FRACTION n1 | RUBENS | 1. | |
| ESTERS METHYLIQUES | PURITY | 2. | |
| (voir texte) | PHASE LIQUIDE | DATE 1/2/62 | |
| | THICKNESS 25μ | OPERATOR | |

SAMPLE SPECTRUM NO. _____

60. Spectre d'absorption infra-rouge de la fraction abiétique des esters méthyliques séparés par chromatographie gazeuse et issus de la fraction saponifiable de l'enduit étudié.

bois — de l'enduit examiné. Ce dernier ayant actuellement un point de ramollissement « anneau et bille » de 76,5 °C ¹ correspond donc à un brai de goudron de 62°-63 °C Kraemer-Sarnow ². S'il s'agissait d'un brai de goudron de houille, on pourrait à partir des résultats publiés par F. Dupire ³ d'une part, par F. Dupire et E. Grand'Ry ⁴ d'autre part, calculer qu'un tel brai devrait contenir un minimum de 3 à 6 % de mélange anthracène-phénanthrène. Ce n'est évidemment pas le cas, puisque pour l'enduit de la *Descente de croix* ce groupe de constituants ne représente que 0,35 % (fig. 59).

Un chromatogramme des esters méthyliques de la fraction saponifiable de l'enduit de la *Descente de croix* donne dans les conditions opératoires de l'auteur cité en référence ⁵ — colonne Apiezon à 270 °C, gaz porteur hélium —

¹ Ring and Ball Softening Point, dans *American Society of Testing Materials*, p. 36.

² Kraemer-Sarnow Softening Point, dans *Petroleum*, 1911, p. 158; *Conversion RB-K.S.*; D.C. BROOME, *The Testing of Bituminous Mixtures*, Londres, 1949, p. 113 et 363.

³ F. DUPIRE, *Chromatographie des produits du goudron bouillant au-dessus de 500 °C*, dans *Colloque de chromatographie gazeuse à haute température*, Essen, novembre 1959.

⁴ F. DUPIRE et E. GRAND'RY, *Goudron pour routes*, n° 10, mars 1959, p. 5-14.

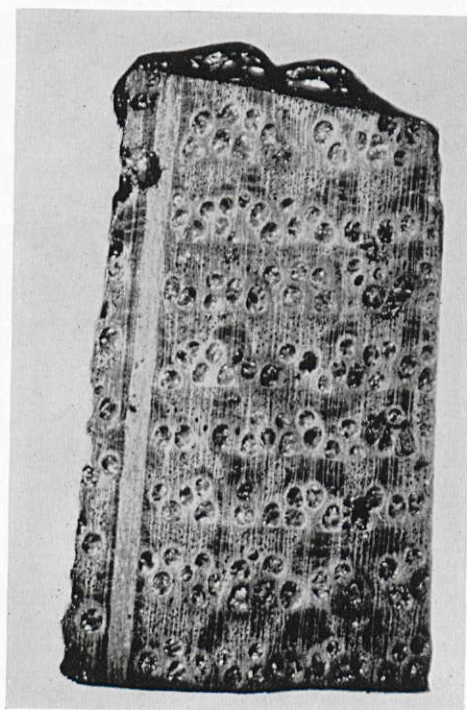
⁵ J.A. HUDY, *Resin Acids, Gas Chromatography of their Methyl Esters*, dans *Analytical Chemistry*, t. XXXI, 1959, p. 1754.

deux pics non complètement séparés, dont les temps de rétention relatifs par rapport au palmitate de méthyle, introduit comme traceur, correspondent aux esters méthyliques des acides abiétiques et dihydroabiétiques, deux importants constituants des résines d'origine végétale. La même séparation, effectuée cette fois sur colonne préparative, nous a fourni suffisamment de matière pour effectuer une analyse spectrophotométrique infra-rouge. Les deux spectres obtenus sont du type de ces esters ¹. La figure 60 donne le spectre infra-rouge de la fraction la plus importante, relevé sur Infracord 137 PE. Nous avons ainsi une confirmation nouvelle de la nature végétale du brai analysé.

Propriétés mécaniques

Un examen visuel du revers du panneau central montre que l'enduit a été appliqué à chaud, mais il ne s'agissait certainement pas d'un brai de goudron en tous points semblable à la matière que l'on retrouve aujourd'hui. En effet, D.C. Broome ² montre qu'une substance hydrocarbonée de ce type a une viscosité de l'ordre de 10^4 poises à sa température de ramollissement, 76,5 °C dans notre cas. Ceci aurait impliqué un chauffage préalable jusque vers 170 °C ³ pour obtenir une fluidité compatible avec l'application par des moyens traditionnels ! On a montré d'autre part que l'enduit n'a pas imprégné le bois du support ⁴; la figure 61, coupe transversale enduit-support, en est la démonstration. La seule matière compatible avec une application à température aussi basse que possible, ne donnant pas d'imprégnation du support, est un brai de goudron de 30 à 40° de point de ramollissement, qualité jadis disponible dans les chantiers navals.

61. Coupe transversale enduit-support : il n'y a pas trace d'imprégnation de l'enduit dans le bois.



¹ Malheureusement, l'imbrication des fractions ne nous permet pas d'obtenir des corps suffisamment purs pour pouvoir, même sur photomètre à grande résolution du type Perkin-Elmer 221, distinguer le rapport abiétique-dihydroabiétique qui nous aurait peut-être précisé la nature du bois (dur ou résineux) d'où provient l'enduit.

² D.C. BROOME, *op. cit.*, p. 113.

³ Calcul effectué à partir de la susceptibilité thermique du brai.

⁴ Voir p. 132.

La séparation chromatographique qui a été effectuée (fig. 59) permet d'exprimer quantitativement l'importance de l'ensemble des fractions bouillant entre 125 et 235 °C d'une part, entre 235 et 500 °C d'autre part, pour l'enduit de la *Descente de croix* et pour un goudron végétal actuel. Par interpolation, il est aisé d'estimer l'importance de ces mêmes fractions dans un brai de 30 à 40 °C de point de ramollissement ¹. L'examen simultané des chromatogrammes de la figure 59 et des données résumées au tableau 2 montre que le passage de la substance qui a vraisemblablement été appliquée à la matière actuelle, implique une perte de constituants légers et une condensation de constituants intermédiaires.

Tableau 2 — (% en poids)

| | Fraction
125-225 °C | Fraction
235-500 °C |
|-------------------------|------------------------|------------------------|
| Goudron végétal moderne | 6,89 % | 13,4 % |
| Goudron 30-40 °C R & B | 4,8 à 5,0 % | 12,8 à 13,0 % |
| Enduit actuel | 3,56 % | 11,5 % |

En d'autres termes, les propriétés mécaniques de l'enduit se sont modifiées par vieillissement dans le sens d'un durcissement.

La « fragilité » de l'enduit actuel ² est encore démontrée par la détermination de la température de rupture d'un film mince soumis à flexion. Cet essai, indiqué dans la littérature sous le nom d'essai de Fraas ³ donne avec les enduits d'étanchéité modernes une température de transition voisine ou inférieure à 0 °C. Dans le cas de l'enduit de la *Descente de croix*, cette température se situe un peu au-dessus de 25 °C.

En guise de conclusion, rappelons celle qui a été faite à ce sujet lors de la première réunion internationale Rubens ⁴ : « l'enduit a vieilli — et c'est normal — dans des proportions assez importantes. Ses propriétés mécaniques ne lui permettent plus de jouer son rôle de couche protectrice de façon efficace ». Le restaurateur devra éventuellement tenir compte de ce facteur ainsi que de l'état fragmentaire et hétérogène de la couche actuelle. Son action sera conditionnée par l'éventuelle nécessité d'accéder au support et par celle de conserver ou non le caractère de « frein hygrométrique » de l'enduit actuel. Son intervention sera également conditionnée par la nature végétale de cet enduit et par les problèmes de compatibilité qu'elle entraîne.

¹ Ce calcul est effectué en utilisant les valeurs suivantes : goudron moderne : E.V.T. 23,5 °C; brai appliqué : E.V.T. 48,5 °C; enduit actuel : E.V.T. 95 °C.

² Malgré son excellente adhésivité au support.

³ Voir *Deutsche Industrielle Normen*, n° 1995 - A7 et *Industrial Engineering Chemistry, Analytical Edition*, t. VII, 1935, p. 60.

⁴ *Compte rendu de la réunion internationale...*, Bruxelles, 21 octobre 1960, p. 39.

LE CLIMAT¹

RENÉ LEFÈVE

Les conditions climatiques dans lesquelles vit une œuvre d'art sont de la plus haute importance pour sa préservation : en effet, ses matériaux constitutifs réagissent chacun à sa façon à la température et au degré d'humidité de l'ambiance et déterminent ainsi l'état de conservation de l'ensemble.

Dans le cas de peintures sur panneaux, c'est surtout le bois qui réagit défavorablement aux variations d'humidité et, dans une moindre mesure, aux écarts de température. Il n'est pas exagéré de dire que l'état de la couche picturale, donc de l'œuvre d'art proprement dite, dépend pour une large part de l'état du support.

Les premières observations pouvaient faire supposer qu'en dépit de son ancienneté, le bois des panneaux de la *Descente de croix* réagirait encore aux influences extérieures à peu près comme un bois sain d'aujourd'hui, en se dilatant ou en se contractant lors des grands écarts d'humidité.

Ce « travail » du bois est un phénomène bien connu ; dans la fabrication des meubles, on tente d'ailleurs toujours de le neutraliser, de façon souvent fort ingénieuse, par un assemblage approprié des planches. Ainsi, les grands panneaux sont toujours montés dans des encadrements robustes qui leur laissent toutefois une certaine liberté de mouvements sans que la structure de l'ensemble en soit compromise. Lorsqu'il s'agit de panneaux peints, il faut en outre tenir compte de l'élasticité très limitée de la couche picturale et de la préparation, qui risquent de se détacher quand le support bouge trop.

Dans le cas de la *Descente de croix*, il y avait une autre raison encore d'accorder au climat une attention toute particulière. En effet, le triptyque n'a quitté la cathédrale d'Anvers que deux fois depuis son installation en 1614 : lors de son transfert à Paris, où il est resté de 1794 à 1816, et au cours de la première guerre mondiale, lors de son séjour dans les caves du Musée des Beaux-Arts d'Anvers, de 1914 à 1917. L'atmosphère de la cathédrale est donc devenue son milieu naturel. Il s'agissait par conséquent de reproduire dans la mesure du possible ce même climat dans le local de l'Institut où le triptyque allait être examiné et traité.

Les conditions climatiques de la cathédrale d'Anvers ont été suivies de près depuis le début du mois de novembre 1959 jusqu'à la fin du mois de

¹ Traduit du néerlandais.

juin 1960. L'humidité relative et la température ont été enregistrées de façon continue au moyen d'un thermo-hygrographe placé à proximité du tableau ; la température et l'humidité extérieures furent elles aussi régulièrement notées, de même que le degré d'humidité du support proprement dit¹.

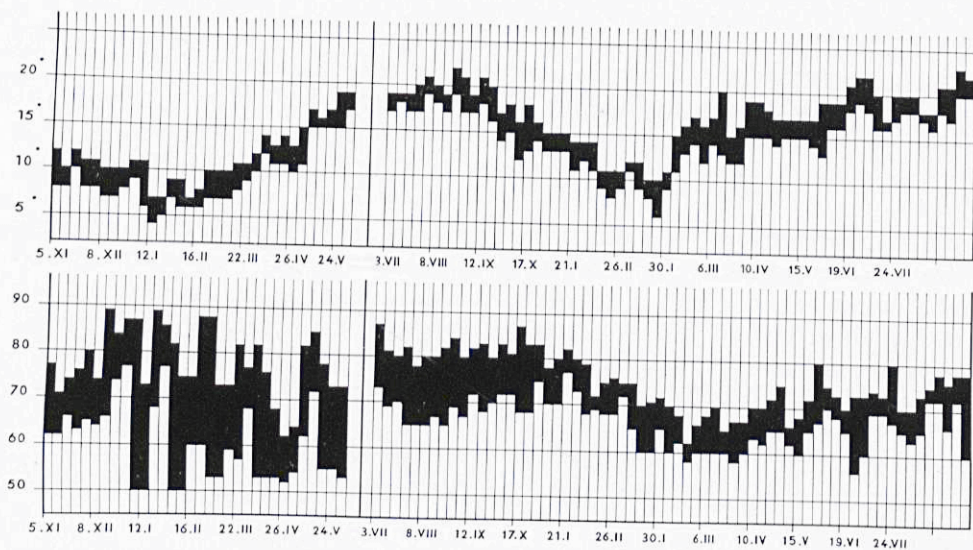
Les résultats de ces mesures peuvent être résumés et interprétés comme suit :

1° La *température* de la cathédrale est très égale. L'écart hebdomadaire entre les températures minima et maxima ne dépasse jamais 4 °C et la différence entre les températures diurnes et nocturnes n'excède jamais 1°. Au cours de deux brèves périodes de gel en janvier et février 1960, la température minima est tombée seulement à 4° et 6°, et pendant les périodes les plus chaudes, en mai et juin 1960, la température maxima n'a jamais excédé 18°. La robuste construction de la cathédrale, avec ses murs épais et sa surface vitrée relativement réduite, agit donc comme un excellent isolant ; de faibles variations de la température extérieure n'exercent aucune influence à l'intérieur, tandis que des écarts plus importants et prolongés ne se font sentir que partiellement, et encore avec un retard considérable. Ainsi, l'écart normal de température entre le jour et la nuit, soit environ 5°, est à peine sensible à l'intérieur de la cathédrale et ce n'est qu'après sept jours qu'un gel continu fait tomber la température intérieure de 10 à 4°. A quelques rares exceptions près, le triptyque n'a donc jamais eu à endurer des températures inférieures à 0° ou supérieures à 20°. Dans ces conditions, il est exclu que le support ou la couche picturale aient eu à subir à la cathédrale des influences thermiques préjudiciables.

2° L'*humidité relative* de la cathédrale est sujette à des variations plus importantes. Toutefois, pendant la période d'observation, elle n'est jamais descendue en dessous de 50 %, même par temps de gel et donc d'extrême sécheresse, tandis qu'elle n'a excédé 80 % que lorsque l'atmosphère extérieure restait très humide pendant une longue période. Dans une certaine mesure, le bâtiment agit donc aussi comme un isolant vis-à-vis de l'humidité de l'air. Cependant, comme les portes extérieures sont souvent ouvertes et donnent directement sur le transept où la *Descente de croix* est exposée, l'humidité, à cet endroit, a tendance à s'équilibrer avec l'humidité extérieure. L'humidité relative est aussi fonction de la température ; le fait que celle-ci est beaucoup plus égale à l'intérieur qu'à l'extérieur a pour conséquence que l'humidité relative est également plus constante à l'intérieur. Enfin, il ne faut pas oublier que la présence fréquente de nombreux fidèles augmente sensiblement l'humidité relative, surtout par temps de pluie, comme on peut aisément le constater aux courbes enregistrées.

Il est donc beaucoup moins facile de synthétiser les résultats enregistrés pour l'humidité relative que pour la température. Toutefois, on peut dire que

¹ Le degré d'humidité du bois a été mesuré à l'aide d'un Gann Hydromat : deux électrodes sont introduites à une faible profondeur dans le bois ; la mesure de la résistance électrique permet de déterminer le degré d'humidité de celui-ci.



62. Evolution de la température (en haut) et de l'humidité relative (en bas) à la cathédrale d'Anvers (à gauche) et à l'Institut (à droite).

le degré d'humidité est généralement assez élevé : entre 55 et 80 %; on n'a enregistré que rarement, et pendant de brèves périodes seulement, des valeurs inférieures à celles-là; on a plus souvent noté des valeurs supérieures, mais surtout aussi pendant de courtes périodes. Trois fois seulement, l'humidité relative s'est maintenue pendant toute une semaine au-dessus de 75 %, et trois fois aussi elle est restée pendant une semaine entière en dessous de 70 %.

3° En ce qui concerne le *degré d'humidité du bois*, on peut déduire de ces données que le support se trouve dans un état d'équilibre à humidité plutôt élevée et que les périodes de sécheresse sont trop brèves pour laisser le temps au bois de perdre de l'eau et donc de se contracter. Des mesures périodiques ont d'ailleurs confirmé ce fait; elles ont été effectuées au revers du panneau central, au seul endroit où la couche de goudron s'était écaillée. Dans la mesure où cette couche peut encore freiner les échanges d'humidité entre le bois et l'air ambiant, les écarts seront plus grands à cet endroit que partout ailleurs à la surface du support. Or, même à cet emplacement non abrité et à une profondeur d'à peine 2 mm, les valeurs ne variaient qu'entre 12,5 et 15 %; il n'y a donc pas beaucoup d'échange d'eau entre le bois et son milieu, et des phénomènes de contraction ou de dilatation du bois sont ainsi pratiquement exclus.

Considéré d'une façon globale, il semble donc que le climat de la cathédrale d'Anvers ait agi favorablement sur l'état de conservation de la *Descente de croix*. C'est pourquoi, comme on l'a signalé plus haut, on a tenté d'imiter

ce climat favorable dans le local où le triptyque allait être transporté à Bruxelles.

Il s'agit d'une salle située à l'angle du rez-de-chaussée dans l'aile des Musées royaux d'Art et d'Histoire dont le gros-œuvre a été récemment achevé. Elle mesure 14,30 × 12,20 × 5 m et comporte six fenêtres de 3,10 × 1,20, dont trois sont orientées à l'ouest et trois au nord.

Ici aussi, la température et l'humidité relative ont été enregistrées de novembre 1959 à juin 1960. Les températures extrêmes ont été de -4° et 26°, tandis que l'humidité relative oscillait entre 40 et 90 %. L'élément défavorable le plus à craindre était évidemment une humidité trop basse; en outre, les grandes variations de température, bien que moins dangereuses en elles-mêmes, pouvaient influencer défavorablement l'humidité.

La salle a été munie de l'équipement suivant en vue de son conditionnement :

- 1° Deux humidificateurs¹, qui se mettent automatiquement en marche dès que l'humidité relative tombe à 65 %;
- 2° Un déshumidificateur², qui se déclenche automatiquement dès que l'humidité relative atteint 80 %;
- 3° Un jeu de dix barres infra-rouges de 600 W chacune, utilisables individuellement lorsque la température intérieure devient trop basse;
- 4° Des volets en aggloméré appliqués contre la face intérieure des fenêtres, dans le but de limiter les échanges thermiques avec l'atmosphère extérieure, surtout à l'ouest.

Après la mise en place de cet équipement, l'humidité relative et la température ont été enregistrées de façon continue au cours de l'examen scientifique. Le bâtiment offrant moins d'isolation vis-à-vis de la température extérieure, les variations de température sont plus importantes ici qu'à la cathédrale. Le froid a pu être efficacement combattu grâce à l'installation de chauffage du local : on n'a en effet noté qu'une seule fois une température inférieure à 8°. L'influence de la chaleur extérieure s'est fait davantage sentir : on a souvent dépassé 20° pendant les périodes de chaleur; le maximum absolu n'a toutefois pas excédé 23°. On estime que la température a été de 3 à 4° plus élevée qu'à la cathédrale; cette différence ne peut évidemment exercer aucune influence nuisible sur le support ou la couche picturale, surtout qu'elle n'a pas influencé défavorablement l'humidité relative.

Grâce au conditionnement, l'humidité relative a été beaucoup plus constante qu'à la cathédrale : le minimum a été maintenu autant que possible au-dessus de 60 %; trois mesures seulement ont été inférieures à cette limite pendant une courte période, sous l'influence de la grande sécheresse de l'atmosphère extérieure. La limite supérieure de 80 % n'a été que rarement

¹ Ces appareils Wesa Humidair (fabrication Fourinco, Bruxelles) peuvent faire passer chacun 350 à 700 g d'eau par heure dans l'atmosphère.

² Un déshumidificateur Philco à groupe frigorifique (modèle A-1292-21), qui peut absorber par heure 1 litre d'eau en suspension dans l'atmosphère.

dépassée pendant de brèves périodes. L'objectif primordial, soit le maintien d'une humidité moyenne qui ne diffère pas essentiellement de celle de la cathédrale, a donc été pleinement atteint.

Les diagrammes (fig. 62) permettent de comparer l'évolution de la température et de l'humidité relative à la cathédrale et dans le local d'examen. Les subdivisions de l'abscisse correspondent aux différentes semaines d'observation; l'écart compris entre le maximum et le minimum enregistrés pour chacune de ces semaines est indiqué en ordonnée.

Quant au degré d'humidité du bois proprement dit, il n'a varié qu'entre 14 et 15 % pendant le séjour du triptyque dans le local.

Le 27 septembre 1961, la *Descente de croix* a été transférée dans le nouveau bâtiment de l'Institut situé avenue de la Renaissance¹. Là aussi, on a installé un équipement de conditionnement qui permettra de créer maintenant le climat requis² et, plus tard, avant le retour de l'œuvre à Anvers, d'adapter celle-ci de façon plus précise au climat de la cathédrale.

Les mesures nécessaires ont donc été prises pour examiner et traiter le tableau dans des conditions favorables. En outre, il ressort des contrôles effectués entretemps que ces mesures peuvent être considérées comme entièrement satisfaisantes et que le changement de milieu ne pourra exercer sur le triptyque aucune influence préjudiciable.

¹ Le transport d'Anvers à Bruxelles sera décrit après le traitement, en même temps que celui de Bruxelles à Anvers. Signalons simplement que les panneaux ont été emballés dans une enveloppe en plastique, si bien que les échanges d'humidité ont été pratiquement nuls. En outre, les panneaux ne sont restés exposés à l'atmosphère extérieure que pendant quatre heures environ; ce laps de temps est trop court pour exercer une influence notable sur le degré d'humidité du bois.

² Dans ce local, qui mesure 15 × 11,75 m et 7,5 m de haut, furent placés dix humidificateurs Wesa-Humidair et deux déshumidificateurs du type T40 (fabrication N.V. Droogtechniek en Luchtbehandeling, Rotterdam), en plus de l'appareil Philco déjà nommé.

MANUTENTION ET PROPOSITIONS DE PRÉSENTATION

RENÉ V. SNEYERS

S'il est vérifié que les cadres sont suffisamment solides dans les conditions normales de présentation du triptyque, en est-il de même lorsque les panneaux sont manipulés et déplacés? On peut être affirmatif pour les volets, dont la forme et le poids permettent des opérations simples et contrôlées efficacement. Par contre, pour le panneau central, les dimensions et le poids agissant sur un matériau d'une grande élasticité font que le cadre n'est pas assez rigide pour maintenir la planéité du panneau dès qu'il s'écarte sensiblement de la position verticale. Ce manque de rigidité du cadre devient infiniment plus grave encore lorsqu'on soumet le panneau à un effet de gauchissement par torsion en rompant le parallélisme des côtés opposés. Les joints du panneau peuvent subir alors un effort qu'ils ne pourront supporter sans rupture.

Le cadre central doit donc être renforcé pour permettre les manipulations en atelier, notamment les mises à plat imposées par la fixation efficace des couches picturales.

Manipulation du panneau central en atelier

Pour que le restaurateur puisse coucher le panneau central facilement et sans risque de gauchissement, le cadre de bois a été doublé d'un cadre métallique basculant raidi par un croisillon tubulaire fixé aux quatre coins du cadre métallique (fig. 63).

Le cadre métallique mesure 466 cm de haut et 381 cm de large; il est composé de quatre fers U pliés à froid, de 180 × 60 × 4 mm, assemblés par huit goussets de 400 × 400 mm, boulonnés, qui fixent le panneau en emprisonnant les quatre coins du cadre de bois. La fixation de ce dernier est complétée par des brides d'acier de 140 × 55 × 5 mm, boulonnées à la face et au dos du cadre métallique. Deux plats de renforcement soudés aux montants portent les axes (diam. 34 mm, haut. 68,5 cm) qui s'emboîtent dans les deux supports à pivot scellés au sol.

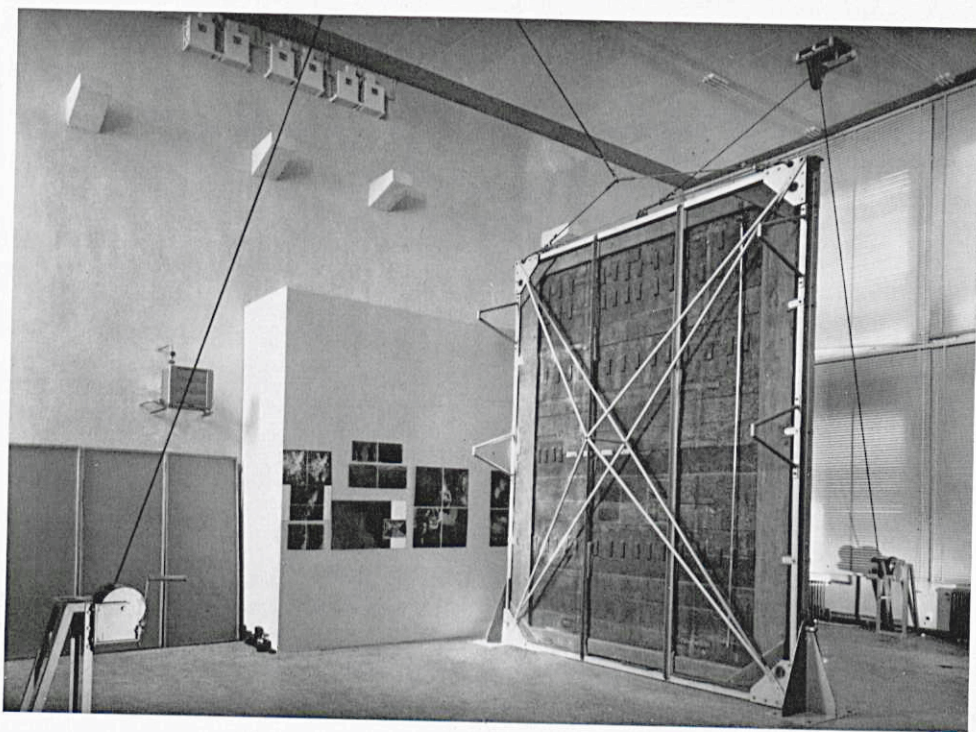
Le croisillon de raidissement est formé de tubes d'acier étiré, de 32 mm, soudés, formant une pyramide régulière de 56 cm de hauteur, boulonnée

aux quatre coins du cadre métallique. La hauteur du raidisseur est limitée par le niveau auquel doit s'effectuer le travail sur le panneau couché. Le mouvement de bascule est commandé par un double jeu de câbles (diam. 11 mm), poulies et treuils de sécurité répartissant la traction de manière égale sur les deux coins supérieurs du cadre métallique.

Deux montants intermédiaires, fers L de $50 \times 50 \times 5$ mm, boulonnés aux traverses du cadre métallique, écrasent un ruban de feutre sur le revers du panneau pour soutenir celui-ci et contrecarrer le fléchissement des éléments lorsque le support sera couché en position horizontale. Le feutre amortira aussi les vibrations du panneau au cours des transports. Quatre pieds formés de tubes métalliques en V, de 60 cm de haut, vissés au cadre, portent le cadre mis à plat.

Manutention à la cathédrale

Le déplacement du panneau central dans la cathédrale d'Anvers, en juillet 1960, a été réalisé au moyen du dispositif représenté à la figure 64.

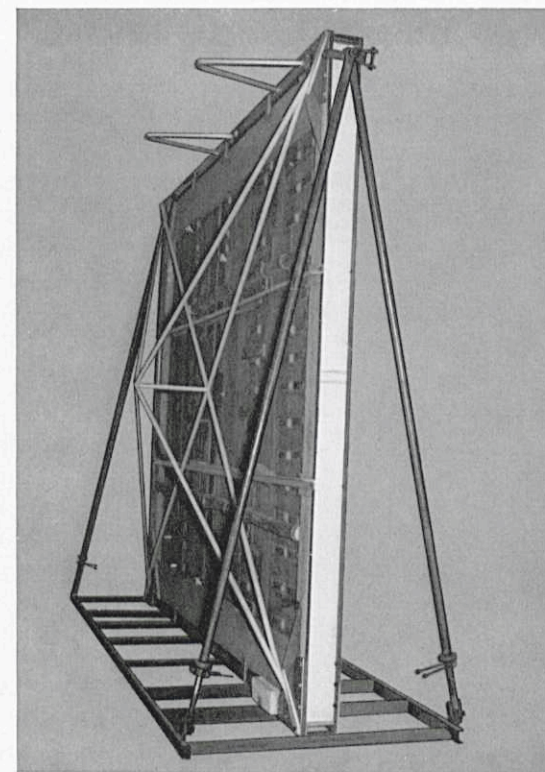


63. Cadre métallique basculant, renforcé au dos par un croisillon de raidissement utilisé en atelier pour coucher le panneau central sur la face ou sur le dos à l'aide de deux treuils.

Il est constitué d'une base rigide, formée d'un cadre métallique, sur laquelle le panneau est maintenu vertical par quatre étais d'acier amovibles et de longueur réglable. L'ensemble posé sur galets peut être déplacé à l'aide de leviers. Ce dispositif simple offre toute garantie, mais exige l'intervention de plusieurs manœuvres.

La hauteur du panneau central est telle que ce tableau ne peut franchir le portail de la cathédrale en position debout. Sur le chariot, on couche donc le panneau sur un grand côté (la hauteur). Cette position, qui correspond à celle que le panneau occupe sur le camion de déménagement, met les éléments du panneau central en position verticale, position de résistance maximum des joints. L'opération de changement de base du panneau est réalisé par une mise à plat suivie d'une rotation de 90° puis d'un redressement sur la hauteur; elle utilise une poulie avec moufles et exige l'intervention d'une quinzaine d'hommes.

En cas de sinistre (incendie, guerre) il peut être nécessaire de mettre rapidement les œuvres en lieu sûr, avec l'aide d'un personnel réduit. C'est pourquoi nous proposons un appareillage de manœuvre plus simple. Le chariot à galets fixes, capable de porter simultanément les trois panneaux du triptyque, serait composé d'une base métallique rigide de 4 m de longueur sur 3 m de largeur, divisé en deux suivant le grand axe par une charpente métallique de 4,75 m de haut, solide, rigide et maintenue verticale par quatre tirants fixes. Le panneau central, appuyé sur la charpente médiane, occuperait un côté tandis que les volets prendraient place de l'autre côté, faisant contrepoids. Deux hommes suffiraient pour glisser les panneaux de leur chevalet d'exposition vers le chariot.



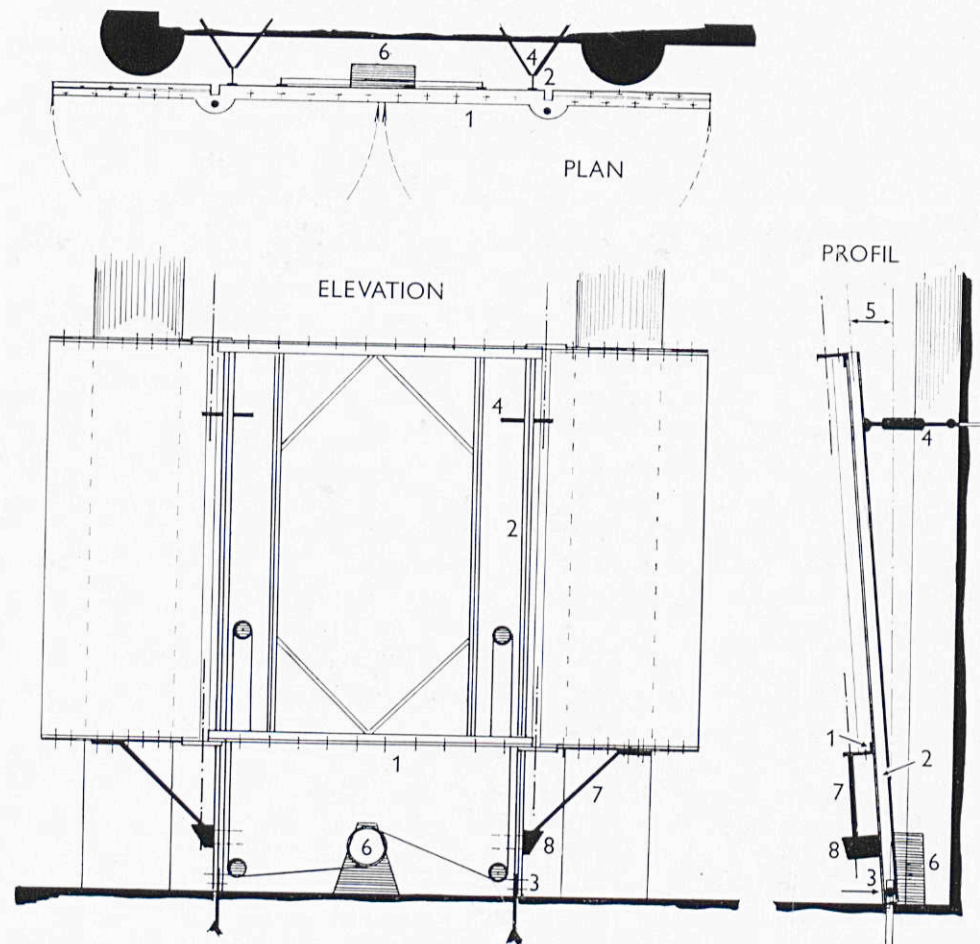
64. Dispositif de déplacement du panneau central : le panneau et son cadre de bois, renforcé par un cadre métallique à croisillon raidisseur, sont maintenus verticalement sur un châssis métallique rigide par quatre étais d'acier.

Présentation du triptyque à la cathédrale

Les panneaux du triptyque doivent être soutenus par un dispositif indéformable, capable de présenter les œuvres à la hauteur et sous l'angle voulus pour une bonne vision.

Il serait souhaitable que ce dispositif soit simple et maniable par un ou deux hommes, car la mise en sécurité d'un tel chef-d'œuvre en cas d'événement grave, incendie ou guerre, ne souffre aucun retard. Ce dispositif doit en outre être adapté au matériel de déplacement des panneaux.

Nous proposons donc un chevalet à niveau de présentation et à inclinaison réglables mécaniquement. La figure 65 schématise ce projet de che-



65. Chevalet métallique à niveau et inclinaison réglables proposé pour présenter le triptyque à la cathédrale.

valet métallique qui est composé d'un cadre support du panneau central (1) coulissant au moyen de galets sur deux fortes poutres I (2), fixées au sol par un dock à pivot (3) et au mur de la cathédrale par un tirant réglable (4) qui commande l'inclinaison (5) du chevalet. Un treuil mécanique (6) contrôle le niveau des panneaux. Les volets sont maintenus par deux bras, fers T, fixés au cadre principal par des charnières robustes. En position normale de présentation, le triptyque n'est plus porté par les câbles du treuil, mais est soutenu par des butées boulonnées aux montants (2). La charge des volets est alors reprise par un bras (7) dont la rotule terminale pivote sur la console (8). Les cadres de bois sont vissés aux fers du chevalet.

Pour charger ou décharger le chevalet, on abaisse la partie mobile au niveau inférieur. Ce niveau égale la hauteur de base du chariot de déplacement. Après avoir attaché solidement le chariot aux poutres du chevalet, on pourra faire glisser les panneaux du chevalet vers le chariot à l'aide de cordes et de mouffles.

Le chevalet serait placé à environ 75 cm du mur, pour assurer l'indispensable liberté des mouvements de l'air à l'arrière des panneaux. Suivant le vœu de la Commission internationale, un écran de textile composé de trois couches — nylon, coton et feutre, traité par un fongicide et par un ignifuge (par exemple : une solution de tungstate de sodium à 2 % dans l'eau) — serait suspendu entre le mur et le panneau central comme tampon régulateur des effets des variations hygrométriques.

La sécurité du chef-d'œuvre n'est assurée que si l'on dispose d'un dépôt offrant toutes garanties contre le feu, l'écrasement et l'inondation. Si ce refuge de haute sécurité n'existait pas, on devrait se limiter à protéger le triptyque par un volet métallique doublé d'un isolant thermique ignifuge de haute qualité (par exemple la vermiculite). Ce volet, guidé par des rails amovibles fixés au sol et au mur de la cathédrale, serait soulevé par un treuil et couvrirait largement l'avant et le dessus du triptyque. La nécessité des poutres-guides élimine toute proposition de volet automatique.

En principe, le mode de protection le plus rapide et qui pourrait être automatisé consiste en la réalisation, au pied du chevalet, d'un coffre-fort souterrain, en béton absolument étanche, fermé par une trappe résistant au feu et à l'écrasement, au joint étanche, dans laquelle le triptyque entier glisserait automatiquement suivant des fers I prolongeant les poutres (2) du chevalet jusqu'au fond du coffre.

DE KRUISAFNEMING VAN RUBENS HET ONDERZOEK VÓÓR DE BEHANDELING

DE PROBLEEMSTELLING

Zoals vroeger voor van Eyck's *Aanbidding van het Lam Gods* en andere grote kunstwerken behandeld in het Instituut, werd ook de *Kruisafneming* van P.-P. Rubens vooraf aan een grondig wetenschappelijk onderzoek onderworpen. De bijdragen die hierna volgen pogen dit onderzoek te resumeren, terwijl de behandeling zelf in het Bulletin van 1963 zal gekenschetst worden.

De *Kruisafneming* is een triptiek op eik waarvan de luiken aan beide kanten beschilderd zijn. Zij prijkt sinds driehonderdvijftig jaar in het zuidertransept van de kathedraal te Antwerpen vermits het middenpaneel, na bestelling door de Kolveniersgilde, er zijn intrede deed in 1612, terwijl de luiken in 1614 opgehangen werden. Een verslag van 1953 was de inzet van een lange administratieve en technische nasporing die leidde tot de bijeenkomst van een Internationale Commissie en ten slotte, in juli 1960, tot het vervoer van het kunstwerk naar het Instituut.

Tot zijn hoofdelementen herleid omvat het wetenschappelijk vooronderzoek in de eerste plaats een historisch deel (zie het kapittel *Materiële geschiedenis*) waarin, hoofdzakelijk aan de hand van de archivalia, de vroegere behandelingen opgespoord worden. In dit deel wordt ook het kunsthistorisch vorsingswerk begrepen, gericht naar de *iconografie* van het onderwerp en het *stijlistisch onderzoek*.

De laboratoriumvorser neemt het tweede aspect van het probleem voor zijn rekening. Het is zijn bedoeling nauwgezet de *samenstelling en structuur van de oorspronkelijke lagen* te bepalen, wat hem dan toelaat des te gemakkelijker de niet originele lagen te onderscheiden. Over het algemeen is het hoofdzakelijk de verflaag die hierbij ter sprake komt; in het speciaal geval van het zware drieluik (met een middenpaneel dat uit zeventien planken van meer dan drie meter lengte bestaat, meer dan zeven honderd kilo's weegt en een oppervlakte heeft van ruim dertien meter vierkant), ging de aandacht ook naar een betere kennis van de *drager*, zijn *lijsten*, de *vijzen* die in beide te vinden zijn en de *teerlaag* die de achterkant van het middenpaneel bedekt. Zo komt men dan stilaan tot een beredeneerde kennis van de *bewaringstoestand* van het schilderij met oorzaken en gevolgen. Sterk vereenvoudigd kan gezegd worden dat deze toestand nauw samenhangt met de hoge vochtigheid die in de kathedraal heerst met gunstige gevolgen ervan voor de houten drager en een ongunstige uitwerking op de plamuurlaag samengesteld uit krijt en lijm. Dit organisch bindmiddel werd hierdoor ontbonden en vernietigd, de plamuurlaag verpulverde meer en meer, wat dan zeer nadelig inwerkte

op de hierop rustende verflaag die stilaan over de ganse oppervlakte begon los te komen en af te brokkelen. Deze interpretatie is niet alleen het gevolg van het technisch onderzoek van het schilderij, maar ook van de archivalische navorsing en de maandenlange controle van het klimaat (hoofdzakelijk temperatuur en relatieve vochtigheid) in de kathedraal en in het Instituut.

In samenwerking met de Internationale Commissie werden de algemene richtlijnen van een behandelingsmethode vastgesteld die ruim rekening houdt met de resultaten van het archivalisch en van het natuurwetenschappelijk onderzoek. Hierbij wordt echter niet uit het oog verloren dat het een en het ander slechts hulpmiddelen zijn die het schilderij als kunstwerk ten goede moeten komen. Dit zal voor eenieder duidelijker worden wanneer de behandeling zal beëindigd zijn: hierover wordt dan meer bekend gemaakt in het Bulletin van 1963. Inmiddels wordt de terugkeer naar Antwerpen en de plaatsing van de triptiek in de kathedraal voorbereid. Daarom luidt de hoofding van het laatste kapittel *verplaatsing* (de problemen van behandeling van dit zwaar ensemble) en *opstelling*.

ICONOGRAFIE

De Kruisafneming is het voornaamste onderwerp dat op het altaarstuk van de Kolveniersgilde voorkomt. Dit onderwerp werd omwille van zijn eucharistisch verband dikwijls voor altaarschilderijen gekozen vooral in onze gewesten sinds de xv^e eeuw. De zijluiken van de triptiek stellen taferelen voor uit Jezus' kindsheid: links de Bezoeking en rechts de Opdracht in de Tempel. Op de keerzijde van de luiken is in één doorlopend tafereel de bekendste episode uit de legende van de heilige Christoffel afgebeeld wanneer hij namelijk het Kindje Jezus over de stroom draagt.

Normaal zou de heilige Christoffel, als patroon van de Kolveniers, het hoofdthema van het drieluik hebben moeten uitmaken. De patroonheilige kreeg echter zijn plaats op de keerzijde van de luiken, terwijl aan de voorzijde van het altaarstuk taferelen uit het Evangelie werden afgebeeld die als een woordspeling zijn op zijn naam Christophorus, Christusdrager. De drie panelen stellen scènes voor waarvan de personages op een of andere wijze Christusdragers zijn, zoals de Maagd Maria bij de Bezoeking, de oude Simeon bij de Opdracht in de Tempel en vooral de ganse groep van Christus' vrienden bij de Kruisafneming. Blijkbaar had een recente Antwerpse synode de aanbevelingen van het Concilie van Trente tot het weren van al te profane voorstellingen uit de kerken overgenomen. Men zou dan ook voor de altaarstukken onderwerpen uit het Evangelie boven taferelen uit het leven van de heiligen verkozen hebben.

De vier taferelen, die op het drieluik afgebeeld zijn, stemmen in grote lijnen overeen met de verhalen van de evangelisten en van de auteur van de *Gulden Legende*. In de gelaatstrekken van één der toeschouwers bij de *Opdracht in de Tempel* (afb. 4) herkent men Nicolaas Rockox, Burgemeester van Antwerpen. Deze was in 1611 deken van de Kolveniersgilde en was tevens een mecenas en vriend van Rubens; hij is zeker niet vreemd geweest aan de bestelling van het altaarstuk. Hoewel hij hier als bijbels personage is voorgesteld, is hij licht te herkennen. De vergelijking met een reeks bekende

Rockoxportretten is trouwens overtuigend (afb. 5). De voorstelling van de heilige Christoffel lokte bezwaren uit vanwege het kapittel dat het bijna naakte lichaam van de reusachtige figuur onwelvoeglijk vond. Deze bezwaren schijnen echter zonder verder gevolg te zijn gebleven.

Het is niet van belang ontbloomt zich af te vragen of het groot verschil dat men, zo naar compositie als naar stijl, kan vaststellen tussen het middenpaneel en de zijluiken niet zou te wijten zijn aan de invloed van een iconografische traditie die opklimt tot Rogier van der Weyden; deze behandelde het onderwerp der Kruisafneming eerder als een plastisch hoogrelief dan als een essentieel picturaal gegeven. Indien de zijluiken hier wezenlijk picturaal opgevat werden, dan is het middenpaneel er immers als een grote gebeeldhouwde groep gezien. Sinds van der Weyden zijn *Kruisafneming* schilderde die thans in het Prado (nr. 2.825) is opgesteld en waarop de bak van een gebeeldhouwd retabel is weergegeven, wordt dit onderwerp in de schilderkunst bijna steeds op plastische wijze opgevat.

Bovendien worden verscheidene motieven, die op de *Kruisafneming* van de Antwerpse Kolveniers voorkomen, reeds in de xv^e eeuw aangetroffen, zoals de twee mannen die boven op een ladder over de dwarsbalk van het kruis heen het lichaam van Christus weerhouden. Men heeft steeds gemeend dat Rubens dit motief aan Daniel da Volterra ontleende. Het komt nochtans reeds voor op de *Kruisafneming* van de Meester van de Sint-Katharinalegende te Keulen (Franciscanen klooster, in bruikleen in het Walraff-Richartz-Museum, Dep. 29); men treft daar ook nog andere formele opvattingen aan die bij Rubens teruggevonden worden (afb. 7).

Dit schijnt niet een alleenstaand voorbeeld te zijn van Rubens' belangstelling voor de « Primitieven » (afb. 6).

MATERIËLE GESCHIEDENIS

In 1611 besloot de Kolveniersgilde van Antwerpen haar altaar in het zuidertransept van de Onze-Lieve-Vrouwekerk door een nieuw te vervangen. In dit verband trof zij op 7 september een overeenkomst met P.-P. Rubens voor het schilderen van een nieuw altaarstuk. De Gildedekens waren blijkbaar bekommerd om de uitvoering van deze opdracht. In oktober hadden zij reeds tot driemaal toe het atelier van de schilder bezocht om de vooruitgang van het werk te bevorderen en om de kwaliteit van het houten paneel te onderzoeken. Een jaar later was het middenpaneel klaar gekomen. Het werd in september 1612 van Rubens' atelier naar de kerk overgebracht.

Wijl de zijluiken nog moesten geleverd worden, bleven de Gildedekens waakzaam toezien. Zo bezochten zij op 4 april 1613 Rubens' *Kruisoprichting* die een paar jaar voordien in het hoogkoor van de Sint-Walburgiskerk was opgesteld. Het was hun bedoeling na te gaan of de panelen van dit drieluik geen gebreken vertoonden die Hans van Haecht in het paneelwerk van het retabel der Kolveniers zou moeten vermijden; deze tafereelmaker had namelijk ook de panelen van het drieluik in de Sint-Walburgiskerk vervaardigd. De zijluiken van het altaarstuk van de Gilde werden op 18 februari en 6 maart 1614 van Rubens' huis naar de kerk gebracht. Intussen waren ook de werken

aan het altaar opgeschoten. Dit was een schepping van de beeldhouwers Robert en Jan Colijns de Nole en werd op 22 juli door bisschop Johannes Malderus gewijd.

De Gilde had na de opstelling van het drieluik in de kerk nog verscheidene rekeningen te vereffenen. Er moesten overigens nog enkele kleine werken aan uitgevoerd worden, zoals het vergulden van de omlijstingen. Rubens zelf verklaarde zich pas op 13 februari 1621 volledig volstaan (afb. 8).

In 1623 wordt gewag gemaakt van een eerste reiniging van het drieluik, terwijl in 1728-29 het altaarstuk door schilder Jacob Vercauwen nogmaals werd schoongemaakt. Het bestuur van de Kolveniersgilde stelde in 1753 vast dat zowel het middenpaneel als de zijluiken grotelijks « in peryckel waeren van bederffnisse ». De oorzaak hiervan werd toegeschreven aan het voortdurend openen en sluiten van het drieluik. De Gilde vatte het plan op hieraan te voorkomen door de zijluiken te laten doorzagen; hun buitenzijde met Christoffel-voorstelling zou in de kerk door een kopie vervangen worden. Van dit voornemen werd nochtans afgezien. Het drieluik kreeg de eerstvolgende jaren evenwel een grondige beurt. Het werd door schilder Balthazar Beschey hersteld. Bovendien werden de omlijstingen vernieuwd en de scharnieren verbeterd, terwijl gordijnen ter bescherming aangebracht werden. In 1773 zou het altaarstuk weer een reiniging ondergaan hebben.

Onder de Franse bezetting werd op 5 augustus 1794 het drieluik van het Kolveniersaltaar uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk weggenomen en naar de Sint-Michielsabdij overgebracht. Het middenpaneel werd samen met enkele andere werken van Rubens op 11 augustus per rivierschip naar Rijsel en van daaruit per kar naar Parijs gevoerd. Hier kwam het toe op 19 september. Zes dagen later beschreef schilder J.-B.P. Le Brun in een rapport de toestand van het tafereel dat toen in het Salon Carré van het Louvre was opgesteld. Het werd daarna van een nieuwe omlijsting voorzien. Op 22 november belandden ten slotte ook de zijluiken van de *Kruisafneming* te Parijs. M.B. Röser en Michau werden in 1798 belast met het reinigen en vernissen van gans het drieluik dat van 1799 tot 1815 in de Grande Galerie van het Louvre tentoongesteld werd. Daar werden, na de vereniging van onze gewesten met Nederland, het middenpaneel en de zijluiken respectievelijk op 20 en 21 september 1815 door commissarissen van koning Willem I weggenomen. Op 31 oktober verlieten zij Parijs samen met talrijke andere uit ons land weggehaalde schilderijen. Het vervoer geschiedde met karren die op 20 november te Brussel toekwamen. Van 3 tot 5 december werd een gedeelte van de lading van Brussel naar Antwerpen overgebracht waar de kisten met schilderijen in het voormalig Minderbroedersklooster werden ondergebracht. Op 16 en 18 december werden het middenpaneel en de zijluiken van de *Kruisafneming* er uitgepakt. Het bleek dat zij een herstelling nodig hadden.

P.J. van Regemorter restaureerde reeds in januari 1816 het ganse drieluik. De herstelling omvatte het wegnemen van de aangetaste vernis en het vastleggen van de afschilferingen; dit geschiedde bij middel van een terpentijn-was mengsel dat door schilder M. van Bree en apotheker F.M. Verbert bijzonder aanbevolen was. Zo opgefrist werd de *Kruisafneming*, evenals de andere uit Frankrijk terugbekomen schilderijen, vanaf 15 februari in de voormalige Minderbroederskerk voor het publiek tentoongesteld. Op 31 mei 1816 werd het drieluik, in uitvoering van een koninklijk besluit van 6 oktober 1815, eindelijk terug in het zuidertransept van de Onze-Lieve-Vrouwekerk opge-

steld maar twee traveeën meer noordwaarts dan voorheen. Het was ook van nieuwe omlijstingen voorzien. Vermoedelijk had van Regemorter geen nieuwe vernislaag aangebracht, wijl deze behandeling in juni 1819 nog werd voorgeschreven om de nadelige gevolgen van stof, kaarsrook en atmosferische invloeden te weren. Dit gevaar was wellicht niet denkbeeldig vermits van Regemorter het drieluik in 1824 nogmaals moest reinigen. Vier jaar later werd weerom op vernissen aangedrongen.

De omwenteling van 1830, bijzonder de beschieting van Antwerpen door de Hollandse troepen op 27 oktober, en de onzekerheid van de volgende maanden noopten tot veiligheidsmaatregelen. Bijna twee jaar bleef het drieluik dan ook onder een beschutting opgeborgen. Nadat in 1837 restaurateur Mortemare de aandacht op het afschilderen van de verflaag gevestigd had, werd hieraan ook van officiële zijde aandacht geschonken. G. Wappers en F. Berckmans stelden in 1841 een verslag op over de schade die het drieluik vertoonde. Zo deed ook het jaar nadien een commissie onder voorzitterschap van F. Verdussen; haar rapport achtte bovendien een restauratie dringend nodig. Men werd zich van langs om meer bewust dat het meesterwerk van Rubens werkelijk bedreigd was. Verscheidene onderzoeken werden ingesteld en de meest uiteenlopende oplossingen voorgesteld. In zijn rapport van 12 december 1845 vergezeld van een lithografie met interessante aantekeningen (afb. 10), stond P. Kiewert het overbrengen van het drieluik op doek voor. Dit procédé werd weldra bestreden door A. Maillard, die in zijn verslag van 27 juni 1846 een parkettering voorstelde, evenals door H. Hérís. Inmiddels had ook N. de Keyser zijn zienswijze over de schade van de triptiek laten kennen. In 1847 werd door verscheidene instanties bijzondere aandacht besteed aan de plaats waar het drieluik zich in de kerk bevond om gebeurlijk een betere opstelling te vinden.

De beide drieluiken van Rubens werden ten slotte in 1849 van de muur gehaald en in een afgesloten ruimte in de kerk zelf ondergebracht om er hersteld te worden. Een laatste rapport over hun toestand werd nog opgesteld en aan de Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts overgebracht. Nadat de *Kruisoprichting* gerestaureerd was, kwam de *Kruisafneming* aan de beurt. E. Le Roy werkte van 1851 tot 1854 aan het middenpaneel en de zijluiken met enkele onderbrekingen, vooral tijdens de wintermaanden. De afschilderingen werden bevestigd, de overschilderingen weggenomen en de aangetaste vernislagen verwijderd; de losgekomen planken werden weer samengevoegd, terwijl het middenpaneel aan de achterzijde met klampen verstevigd werd. Pas omstreeks einde juni 1856 werden de twee triptieken weer aan de wand in het zuidertransept bevestigd, hoewel reeds sinds 1854 herhaaldelijk op hun terugplaatsing was aangedrongen. In april 1856 werd echter nog voorzien dat Le Roy de drieluiken zou komen vernissen.

De toestand van het drieluik der *Kruisafneming* bleek een paar decennia na de restauratie, luidens een onderzoek in 1874 door de Commissie voor Monumenten ingesteld, zeer bevredigend. F. Sacré stelde echter in 1881 hier en daar weerom afschilderingen vast die eveneens aangestipt werden in een rapport van L. Maillard van 1895; deze laatste wees ook op de ontbinding van de vernis. Twee jaar later achtte de Provinciale Commissie voor Monumenten het wegnemen en vernieuwen van de bovenste vernislaag noodzakelijk. In maart 1898 vatte L. Delhaye dit werk aan dat echter, in afwachting van een bijkomend advies, op ministerieel bevel weldra stilgelegd werd.

Het jaar nadien zette Delhaye zijn werk voort dat thans echter bestond uit het vastleggen der afschilderingen en het reinigen van het drieluik. F. van Leemputten stipte op 20 mei 1899 nog afschilderingen, losgekomen stopsels en blindgeslagen vernispartijen aan.

Tijdens de eerste wereldoorlog werd de *Kruisafneming* in de kelders van het Museum voor Schone Kunsten in veiligheid gebracht. Het vervoer van de luiken van de kerk naar het museum had plaats op 3 september, dat van het middenpaneel op 5 september 1914. Uit vrees voor de vochtigheid werd het drieluik echter reeds in september 1917 naar de Onze-Lieve-Vrouwekerk teruggebracht. Gedurende de tweede wereldoorlog verliet het drieluik de kerk niet. Twee schuilplaatsen werden in de kerk zelf opgebouwd om het voornaamste kunstbezit, waaronder de drieluiken van Rubens, te bergen. Op 21 mei en 6 juni 1946 werden de schilderijen uit beide schuilplaatsen gehaald. Zij werden onmiddellijk door A. van Poeck behandeld. Van de *Kruisafneming* restaureerde hij echter alleen de buitenkant van de zijluiken.

Ingevolge een rapport in 1953 opgesteld door C. en F. Bender werd de aandacht weer gevestigd op de gesteldheid van het drieluik. Het bleek dat de toestand van de vernis, de verflagen, de plamuurlaag en ook van de dragers zorgen baarde. Na ruggespraak met verscheidene instanties werd, op eenstemmig advies van de Kerkfabriek evenals van het Schepencollege van Antwerpen en met toelating van de Minister van Openbaar Onderwijs, het drieluik naar het Instituut te Brussel overgebracht. Dit vervoer geschiedde op 7 juli 1960. Een internationale commissie van deskundigen sprak zich op 21 oktober 1960 en 16 maart 1961 uit over het onderzoek en de behandeling van de triptiek. Op verzoek van de Kerkfabriek en van het Antwerps Schepencollege vertrouwde de Minister van Openbaar Onderwijs de behandeling van het drieluik der *Kruisafneming* toe aan het Instituut.

STIJLONDERZOEK

Het gebrek aan overeenstemming in compositie en ruimteopvatting tussen het middenpaneel en de luiken van de *Kruisafneming* is opvallend. In tegenstelling met de *Kruisoprichting* waarin één enkele compositie de drie luiken bindt, maakt het centraal paneel van de *Kruisafneming* een in zichzelf gesloten geheel uit waaraan de luiken slechts op oppervlakkige en weinig overtuigende wijze verbonden zijn. Door de groothoeksperspectief in de barokruimte worden de beelden als van te dichtbij bekeken zodat zij uit het kijkveld op de toeschouwer toetreden. Rubens legt echter aan de centrale compositie een zekere rem op: hij bedwingt de centrifugale kracht van de barok en benadert aldus een meer klassiek ideaal, met een gesloten vorm en de structuur van een hoogreliëf. Deze visie is niet terug te vinden bij de luiken, waar de zijfiguren gesneden worden door de lijst. Zelfs de horizont stemt niet overeen met die van het middenpaneel. Het contrast tussen de architecturale achtergrond der luiken, met links de blauwe hemel en rechts het grote, sterk belichte gewelf, en de dramatisch geladen sfeer van de nachtelijke hemel in de *Kruisafneming* valt bijzonder op. Een vergelijking tussen verschillende details, hoofdzakelijk dan de aangezichten van personages (afb. 16-28), toont aan dat de uitvoering van de *Bezoeking* en de *Opdracht in de Tempel* veel zwakker is. Waarschijnlijk heeft Rubens, in deze binnenluiken, het hoofdwerk aan een helper toe-

vertrouwd. Dit gebrek aan belangstelling van de meester ten opzichte van de luiken is wellicht te verklaren door zijn geringe begeestering om een werk, dat een volmaakt geheel uitmaakte, van luiken te voorzien en dus compositorisch uit te breiden, en dit om aan de verlangens van de Kolveniersgilde te voldoen.

BEWARINGSTOESTAND

De *drager* (zie hierover ook bl. 182) van het drieluik mag als vrij gezond worden beschouwd, althans wat het materiaal zelf betreft. De grote afmetingen, het gewicht en bepaalde gebeurtenissen, o.m. verstevigingen vroeger aangebracht, liggen aan de basis van de beschadigingen, hoofdzakelijk dan van het middenpaneel. De materiële toestand van de drager heeft wel een nadelige invloed uitgeoefend op de verflaag, maar de hoofdoorzaak van het loskomen van de verflaag dient in het *plamuur* gezocht. De lijm hiervan werd aangetast door vochtigheid, verloor aan bindkracht, en deed het plamuur verpulveren. Hierdoor kwam de samenhang van de bovenliggende laag, de verflaag, ook in gevaar: op haar beurt begon deze los te komen en af te schilferen. Historische gegevens leren ons dat het veelal dezelfde plaatsen zijn die zorgen hebben gevegd, en dat progressief ook andere plaatsen dienden behandeld.

De grijsachtige loodwithoudende *imprimitura* heeft ongetwijfeld een minder nadelige invloed uitgeoefend. Zij is op de binnenzijde van de luiken dunner gespreid dan op het middenpaneel, zodat de algemene tonaliteit van deze luiken lichter van kleur is. Ongetwijfeld is de onderlinge tegenstelling tussen de binnenkant van de luiken en het middenpaneel thans groter dan driehonderdvijftig jaar geleden, hoofdzakelijk door het gekende verschijnsel van het « doorslaan » van anders gekleurde imprimituur.

De onderliggende *tekening* is met het blote oog op het middenpaneel niet merkbaar. Geschilderde arceringen zijn evenwel te zien, bijzonder dan aan beide kanten van het rechterluik.

De oorzaken en gevolgen van de alteratie der *verflaag* kunnen als volgt samengevat worden:

- beschadigingen die hun oorzaak vinden in een gebrekkige schildertechniek; een aanduiding hiervan zijn de jeugdbarsten (afb. 28);
- beschadigingen behorend tot het normaal verouderingsproces van het schilderij, dat lang geleden begon met de vorming van ouderdomsbarsten en verder doorgang vond in het loskomen van de verf, de blaarvorming, de afschilfering en de leemtenvorming (afb. 29);
- toevallige beschadigingen, zoals de krassen (afb. 33);
- beschadigingen toe te schrijven aan vroegere behandelingen, met verlies van originele lagen zoals in de lucht links op het middenpaneel.

De eigenlijke restauraties (*retouches*, in-, over- en herschilderingen) zijn zeer verschillend in samenstelling en dateren uit verschillende tijdperken; de meeste zijn echter vrij oud en nagedonkerd.

Op de luiken zijn de tussenkomsten minder talrijk. Buiten de twee grote leemten in het tafereel van de *Bezoeking* (afb. 33 en 36), zijn de overschilderingen meer gelokaliseerd. Toch moeten de beschadigingen vermeld worden toe te schrijven aan veelvuldige doordrenkingen, o.m. waar lijmbarsten en naaldprikken waarneembaar zijn.

De compositiewijzigingen die tijdens het schilderen werden doorgevoerd en door de röntgenfilmen aan het licht kwamen, zijn voor de kunsthistoricus bijzonder belangwekkend. Zo zijn op het middenpaneel te vermelden: de overschildering van de linkerarm van Maria Cleophas (afb. 12-13), de wijziging aan de drapering op Maria Magdalena's rechter schouder (zelfde afb.) en de herneming van enkele omtreklijnen. In het tafereel van de *Bezoeking* zijn de twee belangrijkste pentimenti een verschuiving van het profiel van de dienstmeid en een minstens tweevoudige wijziging van Maria's linkerhand (afb. 15).

De *beschermlaag* bestaat uit verschillende lagen natuurlijk, zacht harsvernis. Aan de rugzijde van de luiken schijnt de beschermlaag een andere samenstelling te hebben. Deze vernissen zijn uitgesproken vergeeld. De toestand van de beschermlaag (vervuiling, nadonkering en verharsing) heeft nadelige gevolgen niet alleen voor het verder behoud van het schilderij, maar ook voor zijn picturale betekenis: de doorzichtigheid der verflaag wordt minder en het evenwicht in de kleurwaarden is verstoord.

Een synoptische tabel geeft meer volledige inlichtingen over de toestand van de verschillende lagen; daarenboven wordt hierdoor een vergelijking tussen de vroegere en de huidige staat van het drieluik vergemakkelijkt.

SAMENSTELLING EN STRUCTUUR VAN DE OORSPRONKELIJKE LAGEN

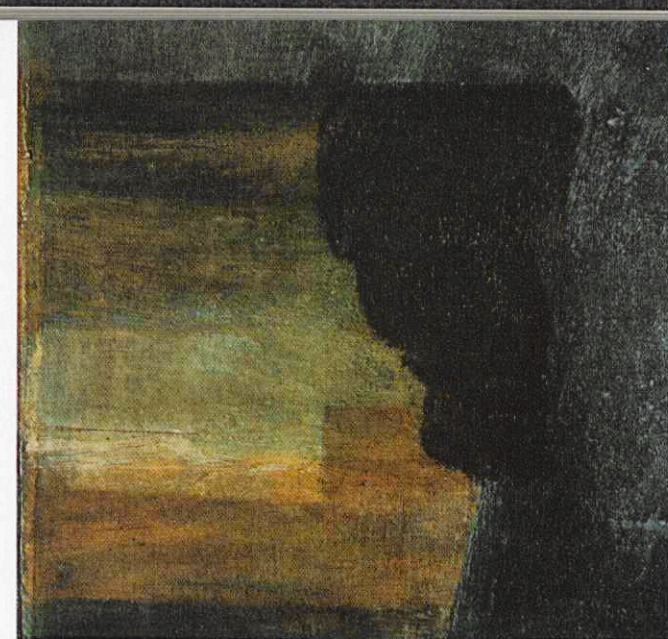
De eiken *drager* en de *vernislagen* worden elders besproken. De *plamuurlaag* bevat krijt en dierlijk lijm, bovenaan doordrenkt met olie; haar dikte is $\pm 200 \mu$ bij het centraal paneel en $\pm 300 \mu$ bij de luiken. Een grijze *imprimitura* (10-40 μ), samengesteld uit loodwit, krijt en dierlijk zwart, bedekt de plamuurlaag, meer bij het centraal paneel en de achterkant der luiken dan de voorkant er van; deze *imprimitura* is ook waarneembaar op de röntgenfoto's. De *tekening*, trouwens van minder picturaal belang in de xvii^e eeuw, kon slechts tweemaal bepaald worden; zoals vroeger bestaat zij uit dierlijk zwart en, waarschijnlijk, uit een waterachtig bindmiddel.

Het bindmiddel van de *verflaag* is nog steeds drogende olie, echter met toevoegingen die de verf gemakkelijker opstrijkbaar maken. De geïdentificeerde verfstoffen zijn: azuriet, lapis-lazuli, smalt (alleen op het centraal paneel) en indigo (blauw), malachiet (groen), oker en waarschijnlijk omber (geel en bruin), krap, vermiljoen en oker (rood), loodwit en dierlijk zwart. De dikte der verflaag varieert tussen 25 en 80 μ (geen metingen in *impasto*).

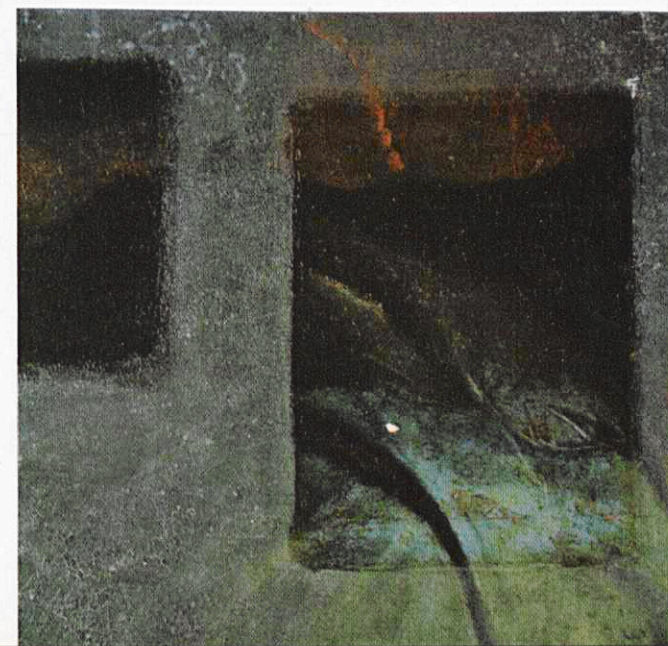
Vergeleken met deze van de xv^e eeuw, is de verftechniek der xvii^e eeuwers zeer eenvoudig geworden en, veralgemeend, mag gezegd worden dat in één laag geschilderd wordt (afb. 38). De redenen hiervan zijn, eerstens, dat waar men vroeger liefst het uiteindelijk kleureffect verkreeg door het over elkaar brengen van doorzichtige lagen, men nu kleurstoffen mengt in één laag. Hierbij komt nog dat de Rubenianse grijze *imprimitura* heel vlug de donkere en zwarte waarden laat verkrijgen (vroeger eiste de overgang van wit naar zwart of donker veel glacislagen), terwijl de witte verf voldoende dikte en opaciteit heeft om de onderliggende lagen af te dekken (in de xv^e eeuw volstond een loodwitlaag van een paar honderdste millimeters om, boven de witte plamuur, helderheid te geven).



66. Détail
de la
Visitation
en cours
de
nettoyage.



A droite :
essais de
nettoyage :
« fenêtres »
ménagées
à divers
endroits
de la
*Descente
de croix.*



Rubens beheerst volledig deze eenvoudige maar picturaal zeer gevaarlijke techniek. Na hem zal de kleurenmenging een van de hoofdoorzaken worden van kleurverdonkering. Vandaar o.m. dan de reactie der xviii^e eeuw die naar kleurverheldering streeft en de « pointillistische » school der xix^e eeuw die door een optische bundeling hetzelfde doel zal bereiken.

DE DRAGERS

De dragers zijn eiken panelen, bestaande uit planken die vergaard zijn met gladde voegen en inwendige pennen, volgens het schema van afb. 41. Hun hoogte bedraagt 4,21 m; het centraal paneel is 3,11 m breed en de luiken 1,53 m.

De planken van het centraal paneel hebben niet alle dezelfde dikte (afb. 42). Zij schommelt van 2 tot 3,5 cm. De luiken zijn dunner en hebben een onregelmatige doorsnede (zie schema afb. 53). Aan de binnenzijde van de triptiek zijn zij 0,7 cm dik, aan de buitenzijde 1,5 tot 1,7 cm.

Het hout van de dragers is vrij goed bewaard gebleven. Benevens plaatselijke houtwormaantasting die echter dateert van vóór de vervaardiging van de panelen, zijn de voornaamste beschadigingen de breuken van het hout, die op het schema als dikke lijnen zijn aangegeven. De voornaamste is die langs voeg 5 (afb. 48); zij vertrekt bij de linkerrand een paar cm onder de voeg en loopt schuin opwaarts om 145 cm verder de voeg te volgen, die van hier tot aan de rechterrandsloeg gekomen is.

Het microscopisch onderzoek wees uit dat het hout zeer homogeen en langzaam gegroeid is, dat de teerlaag niet in het hout binnengedrongen is en dus zijn vochtweerende rol nog slechts zeer onvoldoende zal vervullen en dat de planken op kwartier gezaagd zijn, wat ook bevestigd wordt door het röntgenonderzoek.

De vergaring van de planken is goed uitgevoerd, maar de voeg tussen de verticale en horizontale planken op beide luiken is een grove technische fout, aangezien zulke voeg onmogelijk kan dicht gehouden worden (afb. 34).

De voegen van het centraal paneel hebben normaal vier op halve houtdikte ingewerkte pennen, de verticale voegen van de luiken vijf en de horizontale drie. De voegen 1, 5, 9 en 14 zijn over hun hele lengte door de verflaag zichtbaar, sommige andere slechts plaatselijk, bovendien is voeg 5 volkomen losgekomen en voeg 9 over een lengte van 1 m bij de rechterrandsloeg.

De rugzijde van het centraal paneel draagt talrijke verstevigings- of beschermings-elementen (afb. 42) : een teerlaag bedekt de hele rugkant; op 1 m van de randen zijn twee dennenhouten masten van ongeveer 9 cm diameter bij middel van ijzeren beugels op het paneel geschroefd; talrijke kleine eiken klampen zijn zorgvuldig op de voegen 1, 2, 5, 9 en 13 gelijmd; acht grote klampen zijn slordig op voeg 5 geschroefd.

Bovendien zijn er duidelijk sporen merkbaar van drie thans verdwenen verticale steunbalken, die vroeger ter versteviging van het paneel waren aangebracht en op iedere plank bij middel van drie schroeven bevestigd waren.

De doelmatigheid van de kleine klampen mag betwijfeld worden omdat voeg 9 sinds het bevestigen van de klampen verder schijnt losgekomen te zijn, terwijl de klampen op voeg 13 verantwoordelijk blijken te zijn voor de beweging van voeg 14.

De grote klampen van voeg 5 zijn zo slordig aangebracht dat zij hun verstevigende taak absoluut niet vervullen. Uit deze vaststelling, gekoppeld aan het feit dat het deel van het paneel boven de voeg 5 in twee verschillende standen op de steunbalken vastgeschroefd is geweest, kan afgeleid worden dat het paneel ooit eens volledig doorgebroken is langs deze voeg 5.

Uit de vergelijkende studie van de andere te Antwerpen bewaarde, zeer grote Rubenspanelen is gebleken dat al deze werken zeer verwant zijn wat betreft de structuur zowel als de verstevigingsmaatregelen die op de rugzijde van de panelen teruggevonden worden.

Wijzerplaatmicrometers, die toelaten lengteverschillen van 1/100 mm te meten, werden over sommige voegen geplaatst, maar niet de minste beweging werd waargenomen. Ook de beweging van het paneel zelf werd nagegaan door middel van een stalen lint, langs de rug van het paneel geplaatst (afb. 50). De grootste gemeten afwijking was 0,9 mm, wat voor de totale hoogte overeenkomt met 0,0225 % en, rekening houdend met de normale werking van eik, als zeer gering mag beschouwd worden.

Uit dit onderzoek kon een relatieve chronologie van de ingrepen op het centraal paneel afgeleid worden :

1. Aanbrengen van de teerlaag.
2. Breuk langs de voeg 5.
3. Aanbrengen van de drie thans verdwenen steunbalken.
4. Verwijderen van de steunbalken.
5. Aanbrengen van de grote klampen op voeg 5.
6. Aanbrengen van de met ijzeren beugels bevestigde ronde steunmasten.
7. Aanbrengen van de huidige lijst in 1816. Het jaartal komt voor op de schuine plank die de linker benedenhoek verstevigt.
8. Aanbrengen van de kleine klampen. Uit historische documenten kan afgeleid worden dat dit tussen 1849 en 1874 gebeurde.
9. Plaatselijk bijwerken van de teerlaag op vroeger blootgemaakte delen van het hout.

Hoewel verscheidene ingrepen, waarvan de laatste het aanbrengen van de lijst is in 1816, zeker in verband staan met het transport naar Parijs in 1794 en de terugkeer in 1815, is het toch niet mogelijk geweest hun onderlinge chronologische verhouding nader te preciseren.

DE LIJSTEN

Volgens de archiefbronnen, bevestigd door een tekst op een der hoekverstevigingen die op de rugkant van de centrale lijst geschroefd zijn stammen de lijsten van de triptiek uit het jaar 1816 (afb. 52). Zij bestaan uit planken en kepers vergaard zoals op het schema van afb. 53 aangegeven, bij middel van nagels, schroeven en schroefbouten. De hoeken zijn door sterke inwendige ijzeren wijkhaken verstevigd. De balken op de rugzijde van de centrale lijst zijn uit dennenhout (*Abies*), de lijsten der luiken zijn uit grove den (*Pinus*) en lindenhout (*Tilia*).

De algemene toestand van de lijsten is goed en hun stevigheid schijnt niet in gevaar te zijn noch ingevolge de veroudering van het hout, noch ingevolge zijn vrij aanzienlijke vermolming.

Het centraal paneel zit los in de lijst maar de luiken zijn wat geklemd. Alles wijst er op dat de lijsten nog lange tijd kunnen meegaan; wij achten het nochtans geraadzaam de luiken wat meer spel te geven, al was het maar om het nauw contact tussen de vertikale en de horizontale planken te waarborgen.

Er werd gevreesd dat het gewicht van het geheel te zwaar zou kunnen drukken op de onderste dwarsliggers van de lijst, doch bij nader toezicht bleek dat de drukking van het paneel slechts ongeveer het tiende bedraagt van de drukking normaal bij het lijmen van voegen uitgeoefend, en dat zij niet meer dan een honderste bedraagt van de breukweerstand van eik in deze stand belast.

DE SCHROEVEN VAN DE DRAGER

Schroeven van verschillende typen werden in de loop der jaren gebruikt voor de diverse verstevigingen van de drager en voor de constructie van de lijst (afb. 54). Het metallografisch onderzoek van deze schroeven leverde enkele gegevens op die de relatieve chronologie van de ingrepen op het centraal paneel komen bevestigen.

Er zijn twee typen zonder punt: de schroeven van type I (lengte 48 mm) die de hoekverstevigingen op de lijst bevestigen en die van type II (22 mm), waarmee de ijzeren beugels vastgeschroefd zijn, die de steunmasten bevestigen.

Terwijl voor dit type II mocht vermoed worden dat de punt vooraf zou kunnen afgenepen zijn om alle risico voor het doorboren van de verflaag te vermijden, is er voor type I geen enkele reden om het afnijpen van de punt te verrechtvaardigen.

Metallografisch werd geen vervorming van de ferrietstructuur waargenomen aan het uiteinde van de schroeven (afb. 55) maar wel op de randen van de schroefdraad (afb. 56). Er is dus alleen een koude bewerking geweest bij het snijden van de schroefdraad en de schroeven zijn vervaardigd zonder punt.

De lange schroeven (82 mm) van type III, gebruikt in de stijlen van de lijst, zijn volgens een verbeterde methode vervaardigd (afb. 57): het snijden van de schroefdraad heeft geen vervorming veroorzaakt en terwijl de typen I en II nog gesmeed zijn, werd type III vervaardigd uit getrokken draad.

De schroeven van type IV (lengte 40 mm) ten slotte, waarmee de grote klampen van voeg 5 bevestigd waren, zijn gesmeed en de schroefdraad werd met een vijl vervaardigd (afb. 58).

Steunende op deze gegevens was het mogelijk de verschillende schroeven approximatief te dateren. Zo is type III ten vroegste uit het midden van de XIX^e eeuw, typen I en II van rond 1800, terwijl type IV waarschijnlijk « Franse schroeven » zijn, in de XVIII^e eeuw beschreven als kleine hout Schroeven die zelf hun gat boren.

DE HOUTTEERBEKLEDING

Een zwarte laag bedekt de rugzijde van het centraal paneel, met uitzondering van enkele plaatsen waar zij weggenomen werd om de verstevigingsklampen te kunnen aanbrengen. Deze bekleding dateert van het einde der XVIII^e of van het begin der XIX^e eeuw.

Er werd gepoogd de samenstelling van deze bedekking nader te bepalen evenals de rol die zij gespeeld heeft bij het beschermen van de drager tegen de inwerking van

vochtigheid of van atmosferische invloeden in het algemeen. Bovendien werd haar graad van veroudering onderzocht en de huidige eigenschappen die er het gevolg van zijn, namelijk de bescherming die zij heden nog biedt, dit om de wenselijkheid van haar behoud te kunnen beoordelen.

Door gaschromatografie bij hoge temperatuur volgens de techniek van F. Dupire werd de aard van de bekleding bepaald (afb. 59): het is pek van houtteer, dat warm werd aangebracht, wat het gezwollen uitzicht ervan verklaart. De identificatie gebeurde enerzijds door vergelijking met chromatogrammen opgeleverd door huidige plantaardige teer, ook door extractie en microscopisch onderzoek van de plantaardige resten (2,7 gewichtspercenten), en anderzijds door middel van het infraroodspectrum (afb. 60) van een der frakties, door gaschromatografie afgescheiden. De gevonden uitslagen stemmen trouwens volkomen overeen met de oriëntatieproeven en met de gegevens verzameld door de historici belast met de studie van de archiefdocumenten aangaande het kunstwerk.

Deze ondoordringbare laag heeft, in het begin althans, de drager afdoende beschermd tegen vochtinwerking, maar is dan geleidelijk ontaard. De graad van veroudering kan bepaald worden door het semi-kwantitatief onderzoek van de chromatogrammen; zij werd tevens bevestigd door mechanische metingen zoals de verwekingstemperatuur, de breektemperatuur van een dunne film aan buiging onderworpen, enz. Uit dit alles blijkt dat de bescherming door de bekleding geboden lang niet zo afdoende meer is als oorspronkelijk.

Er moet ook op gewezen worden dat het paneel sinds meer dan een eeuw een evenwichtstoestand bereikt heeft, die mede bepaald wordt door deze laag, en hiermee zal terdege rekening moeten worden gehouden als beslist wordt of de laag al dan niet moet verwijderd worden.

HET KLIMAAT

Het klimaat waarin een schilderij op paneel verblijft is van het grootste belang voor zijn goede bewaring, daar de drager zal krimpen of uitzetten naargelang het hout vocht zal onttrekken of afgeven aan de omgeving en omdat de verflagen, wegens hun geringe elasticiteit, deze bewegingen slechts in beperkte mate kunnen volgen zonder los te komen.

Het klimaat waarin de *Kruisafneming* verblijft moet bovendien zoveel mogelijk in overeenstemming zijn met dat van de Antwerpse kathedraal, omdat het kunstwerk sinds zijn ontstaan bijna voortdurend verbleven heeft in deze kerk, die aldus zijn natuurlijk milieu is geworden.

Vooralleer het schilderij naar Brussel over te brengen werden daarom in de kathedraal maandenlang de relatieve vochtigheid en de temperatuur doorlopend geregistreerd door middel van een thermo-hygrograaf, terwijl de buitentemperatuur en -vochtigheid evenals het vochtgehalte van het hout zelf periodisch genoteerd werden.

Uit deze metingen kon afgeleid worden dat de temperatuur in de kathedraal zeer gelijkmatig is. De schommelingen verlopen zeer traag omdat het zware gebouw sterk isolerend werkt. In de waarnemingsperiode bedroeg het absolute minimum 4 °C

en het absolute maximum 18°. Het is dan ook uitgesloten dat het kunstwerk schadelijke thermische invloeden zou ondergaan hebben in de kathedraal.

Het algemeen beeld van de relatieve vochtigheid is veel complexer. Hoewel plotselinge schommelingen meermaals voorkomen, blijft toch de vochtigheidsgraad vrij hoog, meestal tussen 55 en 80 %. Het hout van de dragers verkeert dan ook in een eerder vochtige evenwichtstoestand; de gemeten waarden lagen tussen 12,5 en 15 %.

Teneinde dit klimaat — dat zeer gunstig voor de bewaring van het schilderij kan genoemd worden — in de zaal van het Instituut zoveel mogelijk na te bootsen werden er bevochtigings- en luchtdrogingsapparaten opgesteld, die het mogelijk maakten de relatieve vochtigheid zoveel mogelijk tussen 65 en 80 % te houden, terwijl ook maatregelen werden getroffen om de temperatuur binnen redelijke grenzen te houden. Toch zijn de schommelingen van de temperatuur groter geweest dan in de kathedraal, omdat het gebouw minder isolatie biedt, terwijl de relatieve vochtigheid een evenmatiger verloop heeft gehad dank zij de conditioneringsapparaten.

Het diagramma (afb. 63) geeft week na week het verloop aan van de temperatuur en de relatieve vochtigheid in de kathedraal en in het Instituut. Hoewel de waarden enigszins verschillen, mag toch verklaard worden dat de milieuverandering niet de minste schadelijke invloed kan uitoefenen op het schilderij.

VERPLAATSING EN OPSTELLING

Bieden de lijsten een afdoende bescherming als de panelen verplaatst worden en vooral als zij voor de noodwendigheden van de behandeling horizontaal moeten gelegd worden? Voor de luiken is dit beslist het geval, omdat hun gewicht en afmetingen geen bezwaar zijn voor normale, gecontroleerde verplaatsingen. Het centraal paneel evenwel ondergaat gemakkelijk een vervorming bij de minste beweging en moest eerst van een bijkomende versterking voorzien worden. Deze bestaat uit een metalen lijst die rondom de houten lijst is aangebracht en die strak gehouden wordt door middel van een kruisraam in gelaste staalbuizen. De metalen lijst wordt gedragen door twee in de vloer vastgeankerde staanders en kan door middel van een dubbel stel kabels, katrollen en lieren naar voor of naar achter gekanteld worden (afb. 64).

De verplaatsing van het centraal paneel in de kathedraal te Antwerpen in juli 1960 werd uitgevoerd met behulp van een wagentje (afb. 65). In geval van nood zou een wagentje kunnen gebruikt worden dat de drie panelen van de triptiek, aangeleund tegen een centraal raamwerk, tegelijk zou kunnen wegvoeren. Twee werklieden kunnen de panelen van het permanente draagraam op het wagentje doen glijden, op voorwaarde dat het draagraam gemakkelijk kan dalen tot aan het niveau van het wagentje. Deze mogelijkheid wordt geboden door het raam geschetst op afb. 65.

De veiligheid van het meesterwerk is slechts verzekerd indien men over een berg-ruimte beschikt waarin alle gevaar voor brand, breuk en overstroming uitgesloten is; zoniet zou de triptiek moeten beschermd worden door een metalen luik, bedekt met een thermisch isolerend en brandvrij materiaal van goede kwaliteit (b.v. vermiculite). Dit luik, geleid door aan de muur en in de vloer bevestigde doch afneembare rails, zou door een lier opgetrokken worden en de voor- en bovenzijde van de triptiek ruim-

schoots afdekken. Wegens de noodzakelijke aanwezigheid van leibalken is het aanbrennen van een automatisch veiligheidsluik uitgesloten.

In principe bestaat de snelste beveiliging, die tevens automatisch zou kunnen gemaakt worden, uit een ondergrondse kluis aan de voet van het draagraam. Deze betonnen kelder moet volkomen water- en luchtdicht zijn en voorzien van een valluik dat weerstand biedt aan brand- en breukgevaar. De triptiek zou er liefst in haar geheel, dus niet paneel na paneel, en automatisch in kunnen neergelaten worden langs de I-ijzers die de balken (2) van het draagraam tot op de bodem van de kluis verlengen.

SUR LA PRÉSENCE DE COBALT DANS LES VERRES ÉGYPTIENS ANCIENS IDENTIFICATION SPECTROGRAPHIQUE

FRANÇOIS REMY

De nombreux résultats d'analyses de pâtes vitrifiées de l'Ancienne Egypte ont été publiés, tant dans la littérature scientifique que dans celle relative à l'histoire de l'art et à l'archéologie ¹.

La composition générale de ces verres et pâtes vitrifiées est à présent bien établie. Par contre, en ce qui concerne les constituants mineurs responsables de la coloration, les résultats analytiques sont restés jusqu'à ces dernières années assez imprécis, et les conclusions qui en ont été tirées, souvent contradictoires. Parmi les multiples causes de ces difficultés, citons :

- 1) l'état de dégradation plus ou moins prononcé des verres analysés ²;
- 2) un éventuel manque d'homogénéité de la pâte du verre ³, d'autant plus sensible que les analyses sont toujours effectuées à partir d'échantillons minimes;
- 3) la grande complexité chimique des matériaux entrant dans la composition des verres anciens ⁴, alliée au manque de sensibilité, dans la gamme des faibles teneurs, de certaines des méthodes analytiques utilisées;
- 4) le fait que, dans certains cas, un échantillon prélevé sur une pièce isolée a pu être considéré à tort comme représentatif d'une époque.

L'analyse spectrographique d'émission se prête particulièrement à l'identification et au dosage des constituants mineurs et des traces d'éléments

¹ Une bibliographie est donnée par J.R. PARTINGTON, *Origin and Development of Applied Chemistry*, Londres, 1935 et par A. LUCAS, *Ancient Egyptian Materials and Industries*, 3^e éd., Londres, 1948. D'autre part, une étude critique très fouillée de diverses sources de résultats (depuis les plus anciennes jusqu'aux plus récentes) et des conclusions tirées de ceux-ci a été faite par W.E.S. TURNER, *Studies in Ancient Glasses and Glassmaking Processes*, III : *The Chronology of the Glassmaking Constituents*, dans *Journal of the Society of Glass Technology*, t. XL, 1956, p. 39-52 T; IDEM, *op. cit.*, IV : *The Chemical Composition of Ancient Glasses*, p. 162-186 T.

² W.E.S. TURNER, *Journal of the Society of Glass Technology*, t. XXXVIII, 1954, p. 445-456 T; IDEM, *The Analysis of Ancient Glasses*, dans *Glass Industry*, t. XXXVI, 1955, p. 362.

³ W.E.S. TURNER, *Studies in Ancient Glasses and Glassmaking Processes*, V : *Raw Material and Melting Processes*, dans *Journal of the Society of Glass Technology*, t. XL, 1956, p. 277-300 T.

⁴ IDEM, *ibidem*.

à partir de micro-échantillons. De nombreux résultats ont en fait déjà été publiés. Malheureusement, il s'agit souvent d'estimations basées sur des études qualitatives. Quelquefois, ce sont des résultats d'une analyse semi-quantitative, au sujet de laquelle aucun détail technique n'est fourni, si bien qu'il est hasardeux d'établir des comparaisons entre les valeurs ainsi données par différents auteurs ¹. De plus, les résultats relatifs à la présence de cobalt dans les pâtes vitrifiées de l'Ancienne Egypte sont très peu nombreux jusqu'à présent. Les trois essais présentés ici ont pour but de contribuer à juger de l'opportunité d'une éventuelle étude systématique.

Durant de nombreuses années, la présence de cobalt dans les glaçures et verres égyptiens bleus a été mise en doute. En 1938, M. Farnsworth et P.D. Ritchie ont publié, dans une étude bibliographique détaillée de la question ², les résultats de l'analyse spectrographique semi-quantitative d'un grand nombre de verres bleus, surtout de la XVIII^e dynastie ³. Ces analyses révèlent que la teinte turquoise est due à la présence de cuivre et de manganèse, tandis que le bleu-indigo et le bleu-violet sont dus au cobalt, au cuivre et au manganèse. Ces conclusions sont confirmées par les études sur la coloration des verres modernes ⁴.

Une fois la présence de cobalt admise dans les verres égyptiens anciens, la discussion a repris sur le fait de savoir si cette présence était fortuite ou intentionnelle.

Sans tenter d'assigner au cobalt une origine quelconque, D.B. Harden ⁵ et W.E.S. Turner ⁶, se référant aux analyses de W. Geilmann et de ses collaborateurs ⁷, semblent opter pour une présence intentionnelle de cet élément.

Se basant d'une part sur les résultats des analyses de B. Neumann ⁸ et d'autre part sur l'absence de renseignements au sujet du cobalt dans les

¹ Une étude comparative de différentes méthodes d'analyse spectrographique quantitative et semi-quantitative a été faite par N. KEMP, *De Grondslagen van een algemene spektrochemische analyse-metode*, dans *Industrie chimique belge*, t. XXIII, 1958, p. 367-380; IDEM, *Experimenteel beproefde werkwijzen bruikbaar in een algemene spektrochemische analysemetode*, *ibidem*, p. 615-630.

² M. FARNSWORTH et P.D. RITCHIE, *Spectrographic Studies on Ancient Glass. Egyptian Glass, mainly of the Eighteenth Dynasty, with Special Reference to its Cobalt Content*, dans *Technical Studies in the Field of the Fine Arts*, t. VI, 1938, p. 155-173.

³ Les limites à observer lors de l'interprétation de ces résultats semi-quantitatifs sont données par P.D. RITCHIE, *Spectrographic Studies on Ancient Glass. Chinese Glass from Pre-Han to T'ang Times*, dans *Technical Studies in the Field of the Fine Arts*, t. V, 1937, p. 209-220.

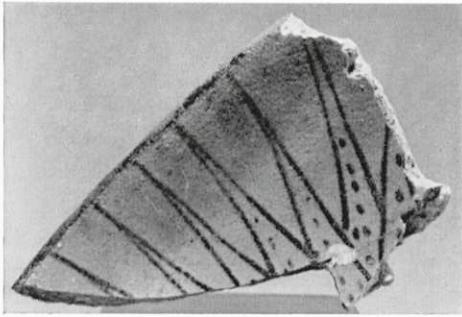
⁴ L.M. ANGUS-BUTTERWORTH, *The Chemistry of Glass Coloration*, dans *Endeavour*, t. VI, 1947, p. 112-118.

⁵ D.B. HARDEN, *Glass and Glazes*, dans *A History of Technology*, (éd. Ch. SINGER, E.J. HOLMYARD, A.R. HALL et T.I. WILLIAMS), t. II, Oxford, 1956, p. 312.

⁶ Voir W.E.S. TURNER, *Studies in Ancient Glasses and Glassmaking Processes*, dans *Journal of the Society of Glass Technology*, t. XL, 1956, p. 39-52 T et 162-186 T.

⁷ W. GEILMANN, K. BEYERMANN, Th. BRÜCKBAUER et H. JENEMAN, *Glastechnische Berichte*, t. XXVIII, 1955, p. 146-156.

⁸ B. NEUMANN et G. KOTYGA, *Antike Gläser, ihre Zusammensetzung und Färbung*, dans *Zeitschrift für Angewandte Chemie*, t. XXXVIII, 1925, p. 776-780; B. NEUMANN, *Antike Gläser II*, *ibidem*, t. XL, 1927, p. 963-967; IDEM, *Antike Gläser IV*, *ibidem*, t. XLII, 1929, p. 835-838; IDEM, *Zur Erfindung des blauen Kobaltglases*, dans *Glastechnische Berichte*, t. X, 1932, p. 477-480.



l. 14 cm

1. Tesson d'une coupe en faïence du Nouvel Empire. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire.

textes égyptiens, R.J. Forbes¹ considère la présence de celui-ci comme purement accidentelle et due aux impuretés des principaux constituants du verre. A ce propos, T.E. Thorpe² signale la présence de traces de cobalt dans les cendres de certains végétaux pouvant avoir servi de source d'alcali lors de la fabrication des verres anciens. D'autre part, des échantillons de sables provenant d'anciens sites égyptiens ont été analysés par divers auteurs et les résultats, repris par W.E.S. Turner³, ne mentionnent pas la présence de cobalt comme impureté.

D'aucuns ont suggéré que l'oxyde de cuivre utilisé comme colorant contiendrait des traces de cobalt susceptibles de justifier les teneurs observées dans les verres égyptiens bleus. Toutefois, M. Farnsworth et P.D. Ritchie⁴ mettent en doute une telle explication, du moins en ce qui concerne les échantillons analysés par eux. En effet, selon cette hypothèse, les minerais de cuivre auraient dû contenir quelque 20 % de cobalt⁵. Jusqu'à présent, aucun minerai égyptien n'en a révélé une aussi forte teneur.

Enfin, une hypothèse a été avancée qui, si elle devait se vérifier, serait d'une grande importance pour l'histoire de l'industrie verrière de l'Ancienne Egypte. Selon cette hypothèse, le cobalt aurait été importé de régions assez mal définies du Proche-Orient, régions que l'on a proposé d'identifier avec le Caucase ou la Perse.

Nous avons donc fait l'analyse spectrographique qualitative de trois échantillons prélevés sur des objets égyptiens d'époques différentes (Nouvel

¹ R.J. FORBES, *Studies in Ancient Technology*, t. III, Leyde, 1955, p. 214; IDEM, *op. cit.*, t. V, Leyde, 1957, p. 126-127 et 142; IDEM, *Chemical, Culinary and Cosmetic Arts*, dans *A History of Technology*, (éd. Ch. SINGER, E.J. HOLMYARD et A.R. HALL), t. I, Oxford, 1956, p. 239.

² T.E. THORPE, *Dictionary of Applied Chemistry*, 4^e éd., t. I, Londres, 1937, p. 503.

³ W.E.S. TURNER, *Studies in Ancient Glasses and Glassmaking Processes*, v : *Raw Material and Melting Processes*, dans *Journal of the Society of Glass Technology*, t. XL, 1956, p. 277-300 T.

⁴ M. FARNSWORTH et P.D. RITCHIE, *Spectrographic Studies on Ancient Glass. Egyptian Glass, mainly of the Eighteenth Dynasty, with Special Reference to its Cobalt Content*, dans *Technical Studies in the Field of the Fine Arts*, t. VI, 1938, p. 155-173.

⁵ Les auteurs ne spécifient cependant jamais sous quelle forme, élémentaire ou combinée, le cobalt a été utilisé.

Empire et Basse-époque) appartenant aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles¹ :

1) un tesson d'une grande coupe de faïence bleu turquoise décorée extérieurement d'un motif bleu-violet représentant un lotus aux pétales pointus (fig. 1)²;

2) une amulette en pâte de verre bleu-violet opaque représentant un œil oudjat (fig. 2)³;

3) une figurine funéraire en fritte émaillée bleu-turquoise décorée de motifs bleu-violet (fig. 3)⁴.

Chaque échantillon a été broyé dans un mortier en agate et mélangé à de la poudre de graphite de pureté spectrographique. Le mélange obtenu a été tassé dans le cratère d'une électrode préformée (type L. 3906) en graphite de pureté spectroscopique de la National Carbon Company. Cette électrode ainsi préparée a servi d'anode dans l'arc à courant continu de la multisource Philips (intervalle entre les deux électrodes : 3 mm; intensité du courant : 10 ampères; tension : 300 volts). L'appareil utilisé pour la prise des spectres est un spectrographe A.R.L. à réseau de 1,50 m de rayon de courbure (fente : 20 microns; film utilisé : Gevaert Scientia 37 C 50; temps de pose : 10 sec.; révélateur : métol-hydroquinone; durée de développement : 3 minutes à 19,5 °C).

(Voir le tableau des résultats p. 192.)

Pour le tesson et la figurine funéraire, nous nous sommes efforcés de prélever les échantillons à la surface des motifs bleu-violet. Toutefois, vu la grande dureté de ceux-ci, quelques parcelles du corps de la céramique et de la surface turquoise sont restées soudées aux fragments prélevés. De cette

¹ Nous tenons à remercier Monsieur C. De Wit, attaché au Département égyptien des Musées royaux d'Art et d'Histoire, qui a bien voulu mettre ces pièces à notre disposition.

² Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Inv. E 8010, l. : 14 cm. Nouvel Empire. Provenance : Thèbes (achat).

³ Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Inv. E 1580, h. : 31 mm. Epoque ptolémaïque ou romaine. Achetée en 1905 à la vente Somzéc.

⁴ Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Inv. E 5437A, h. : 9 cm. Nouvel Empire. Provenance : Temple de Deir-el-Bahari, cachette des grands-prêtres d'Ammon (fouilles).

h. 31 mm

2. Œil oudjat, amulette en pâte de verre de l'époque ptolémaïque. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire.



| Eléments | Tesson | Amulette | Figurine funéraire |
|---------------------|--------|----------|--------------------|
| Cobalt | t | + | t |
| Sodium | +++ | +++ | +++ |
| Potassium | ft | ft | ft |
| Lithium | ft | ft | ft |
| Calcium | ++ | ++ | ++ |
| Baryum | + | + | + |
| Plomb | + | + | + |
| Etain | ++ | + | ++ |
| Argent | t | + | t |
| Cuivre | ++ | + | ++ |
| Zinc | t | + | + |
| Magnésium | ++ | ++ | ++ |
| Fer | ++ | ++ | ++ |
| Chrome | + | + | + |
| Manganèse | + | + | + |
| Aluminium | +++ | +++ | +++ |
| Silicium | +++ | +++ | +++ |
| Vanadium | t | t | t |
| Titane | + | + | + |
| Bore | ft | t | ft |
| Or | — | t | — |
| Arsenic | — | — | — |
| Phosphore | — | — | — |
| Antimoine | — | t | — |
| Nickel | ft | ft | + |

+++ constituant principal
 ++ teneur très appréciable
 + teneur appréciable

t traces
 ft faibles traces
 — non détecté

façon, à poids équivalent, le prélèvement effectué sur l'amulette est plus important puisque uniquement constitué de verre bleu-violet intéressant notre analyse. Il serait donc vain de vouloir établir une comparaison entre les teneurs estimées (en cobalt ou en autre élément) dans chacun des trois objets analysés.

Il ne subsiste donc aucun doute quant à la présence de cobalt dans les trois échantillons de verre et glaçures bleu-violet que nous avons étudiés. Toutefois, pour tenter d'élucider le problème de l'origine de ce cobalt, il serait souhaitable de constituer un ensemble valable d'éléments de comparaison chiffrés, en effectuant des analyses *quantitatives* d'échantillons prélevés sur un grand nombre d'objets de provenance et d'âge sûrs¹. Lors de ces analyses, l'attention devrait en outre être portée sur le rapport des teneurs

¹ Après les difficultés que nous avons rencontrées lors du prélèvement des échantillons de glaçure, nous croyons utile d'insister sur la nécessité de débarrasser ceux-ci de toute substance étrangère avant d'entreprendre les analyses quantitatives. Les résultats ainsi obtenus permettront d'entreprendre des comparaisons et de tirer des conclusions qui ne seront pas illusoirs.

en cobalt et en cuivre. Ceci permettrait peut être de confirmer ou de rejeter l'hypothèse suivant laquelle le cobalt proviendrait des minerais de cuivre utilisés.

Comme nous l'avons déjà dit, le fait que les échantillons disponibles sont minuscules suggère l'utilisation de la spectrographie d'émission en tant que méthode précise de dosage des traces et des constituants mineurs (teneurs inférieures à 5 %). Cependant, en ce qui concerne les constituants majeurs, la précision de cette méthode devient insuffisante; elle est donc peu adaptée à la détermination des teneurs des principaux matériaux constitutifs des verres. Il est alors préférable de se tourner vers d'autres techniques analytiques. Comme l'analyse chimique classique nécessite des prélèvements importants, on pourrait songer à la fluorescence des rayons X¹. Cette technique opératoire est non destructrice et précise pour les fortes teneurs. Comme toujours en matière d'examen scientifique, il subsiste cependant des difficultés, dans ce cas d'ordre technique. Il faudra attendre que celles-ci

soient complètement résolues avant d'aborder commodément le dosage d'éléments tels que le sodium, le potassium, le magnésium, l'aluminium, le silicium et le calcium, qui sont précisément les constituants majeurs des verres anciens.

3. Figurine funéraire en fritte émaillée du Nouvel Empire. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire.

h. 9 cm



OVER DE AANWEZIGHEID VAN KOBALT
 IN OUD EGYPTISCH GLAS
 SPECTROGRAFISCHE STUDIE

De mogelijke aanwezigheid van kobalt in Egyptisch glas is lang een twistvraag gebleven, tot uit talrijke chemische en spectrografische analyses gebleken is dat dit materiaal inderdaad kobalthoudend is.

De gevonden gehalten zijn echter zeer klein, zodat intussen een nieuwe discussie ontstond over de vraag of deze aanwezigheid gewild was, dan wel of zij aan het toeval moet worden toegeschreven. Dit houdt vanzelfsprekend verband met de oorsprong van kobalt, dat in geen enkele oude Egyptische tekst vermeld wordt. Meerdere

¹ L.S. BIRKS, *X-Ray Spectrochemical Analysis*, New York, 1960.

hypothesen werden geformuleerd, maar zij moeten nog gecontroleerd worden. Sommigen zijn van mening dat kobalt als onzuiverheid voorkomt in grondstoffen, die voor de vervaardiging van glas werden aangewend, namelijk in de alkalische stoffen of in de koperertsen, die toegevoegd werden om het glas te kleuren. Volgens anderen is het afkomstig van kobaltertsen die speciaal werden ingevoerd uit zekere niet nader bepaalde streken van het Nabije Oosten.

Als test voor een eventuele systematische studie werd een kwalitatieve spectrografische analyse gemaakt van drie monsters paarsblauw glas. Zij zijn afkomstig van een scherf faience van een schaal uit het Nieuwe Rijk (afb. 1), van een glazen amulet dat een oedjat-oog voorstelt uit het Ptolemaïsch tijdperk (afb. 2) en van een grafbeeldje uit het Nieuwe Rijk (afb. 3).

De uitslagen van de spectrografische analyse zijn in tabelvorm aangegeven. In de drie monsters is het kobaltgehalte tamelijk hoog; maar om het vraagstuk betreffende de oorsprong van dit kobalt op te lossen, ware het wenselijk een kwantitatieve analyse uit te voeren op monsters van een groot aantal voorwerpen van welgekende oorsprong en ouderdom. Daarbij zou bijzondere aandacht moeten besteed worden aan de verhouding tussen de kobalt- en kopergehalten, om te kunnen uitmaken of het kobalt al dan niet afkomstig is van de aangewende koperertsen.

A MEDIEVAL PANEL PAINTING AT THE UNIVERSITY OF BERGEN PRELIMINARY REPORT

BJÖRN KALAND and KRISTEN MICHELSEN ¹

This article is signed by Mr. Björn Kaland, Conservator, Rasmus Meyers Samlinger, Bergen (Norway), and Mr. Kristen Michelsen, Conservator, The Historisk Museum, Bergen University. The main purpose of their stay at the Institute was the study of the methods of scientific analysis and conservation of works of art. The Institute is glad to be able to present a contribution which refers to a subject — early Norwegian painting — which is more important than generally thought. Those more interested in technique will note the use of oil in easel painting in a period when, to the best of our knowledge, tempera was still the normal technique elsewhere.

SCIENTIFIC EXAMINATION

A fragment of a panel — possibly from an antependium — originating from Western Norway, has recently been examined in the laboratory of the Institute (fig. 1). This fragment came originally from the church at Fet on the Sognefjord and now belongs to the collection of wooden polychrome antependiums of the Historisk Museum, Universitetet i Bergen. It has been published by Bendixen ², Lindblom ³ and Fett ⁴. Lindblom dates it at about 1275.

The support is wood, identified microscopically as *Pinus silvestris*. The dimensions are 61,5 × 22 cm, thickness 1,7 cm. The condition of the panel is quite good, without cracks or warping.

¹ The authors wish to express their gratefulness to the Norwegian Research Council for Science and the Humanities and to the University of Bergen for the assistance given.

² B.E. BENDIXEN, *Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen*, in *Bergens Museums Aarborg*, 1897.

³ A. LINDBLOM, *La Peinture gothique en Suède et en Norvège*, Stockholm, 1915.

⁴ H. FETT, *Norges malerkunst i middelalderen*, Kristiania, 1917.



61,5 × 22 cm

1. XIIIth century fragment of an antependium (?) from the church of Fet, back and front. Above, the *Annunciation*; below, the *Nativity*. Bergen, Historisk Museum, Bergen University.

The Materials

A coat of oil varnish covers the painting. The 3 mm thick ground consists of chalk and aqueous glue. This layer is rather resistant, but the adhesion between ground and support is in some places unsatisfactory.

The unpainted areas are covered by a silver foil not cut exactly to shape but more or less overlapping the painted areas. Its exact extent is not easily determined, as the thickness — about 2μ — is insufficient for registration by X-rays. The silver has been covered by one or more coats of a yellow glaze, in order to give it the appearance of gold. Even at a $600 \times$ magnification grains of the yellow colour cannot be observed; as also both pigment and medium are easily attacked by a 10 % solution caustic potash and also by morpholine, this coat should be regarded as an organic dye in an oily medium.

In the paint layer the following pigments have been identified: azurite mixed with lead white, malachite, massicot or litharge, a brown iron oxide, lead white and a black carbon pigment. In addition, a red and a yellow lake are present; the red one appears to be madder.

The medium is a drying oil, except for some outlines, where the medium might be aqueous. The colour of the oil medium appears to be of a very pale yellow, but where mixed with malachite it has turned greenish, possibly as a result of a reaction between the pigment and the medium. When the painting is lit with ultra-violet light, a strong whitish fluorescence is observed on the face of the figures. This fact may indicate a variation in the composition of the medium.

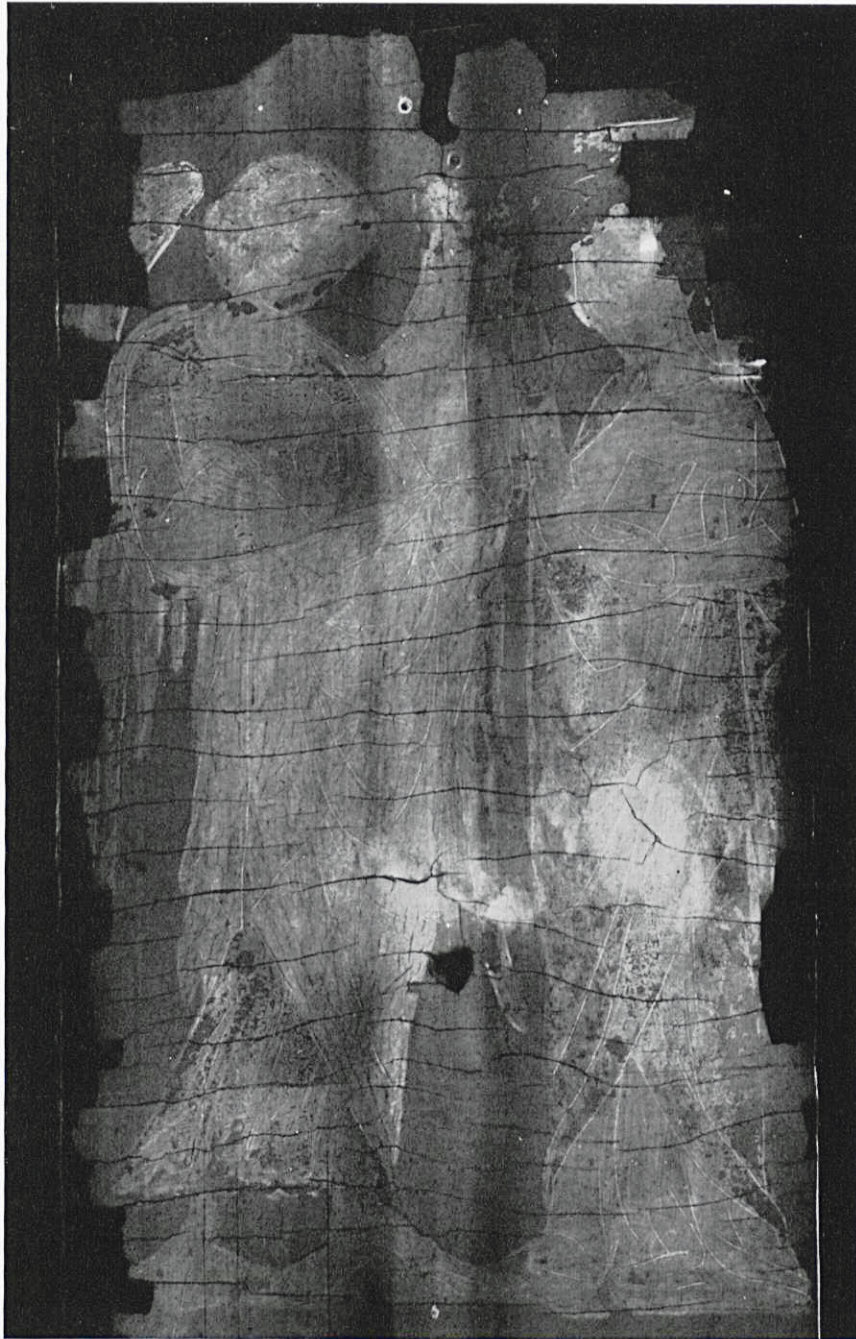
The back and the edges of the painting have residues of a reddish brown iron oxide pigment on a light chalk ground. The medium here is not oily.

The Technique

The painter's technique is quite simple. After the application of the ground, incisions were made to indicate the general outlines of the composition. As can be seen on the X-ray photograph (fig. 2), these incisions have been filled with lead white. On the areas where the silver foil was to be applied, some ornamental motives have been stamped in the ground.

On areas delimited by the incisions, an isolating oil layer was first put directly on the ground. Then followed the underpaint, composed of lead white in oil. As the X-ray (fig. 3) reveals the underpaint is limited to the figures. The contour drawings were done only after the painting of the figures had been finished.

The cross sections (fig. 6 and 7) show the general stratigraphy. The white from the Virgin's headdress (fig. 6) is covered by a varnish layer approximately 10μ thick. Under this are two layers of lead white, the top one is 15μ , the bottom one 25μ . The thickness of the isolating oil layer is $10-25 \mu$, and that of the overlapping silver foil about 2μ . The ground is only partly present.



2. X-ray : the *Annunciation*.



3. X-ray detail : the bust of the Virgin (life size).

The sample on figure 7 is from the angel's blue robe. Here also, the varnish is approximately 10μ , the next layer, azurite mixed with lead white, $\pm 50 \mu$, the underpaint of lead white $60-70 \mu$; the isolating layer is again $10-25 \mu$ thick.

Information concerning the technique and the materials of the medieval artists is given in an old Nordic encyclopedia, *Alfraedi Islendzk*. An English translation of this only partly readable manuscript which dates possibly



4. The angel, detail.



5. The angel, detail in oblique light.

from the xviiith century, is given by Blindheim¹. The manuscript tells how the woodcarver should carve, cover with sham gold and paint his sculpture. Many words are missing or difficult to interpret; moreover more research should be done on more material before an accurate comparison between the actual findings and the old recipes can be made. However, it should be noted that the mixing of pigments "with white --- or with a cheaper colour for the sake of economy" is mentioned, and also the use of oil as a paint medium.

A few samples taken from other West Norwegian paintings and also from an East Norwegian painting belonging to the Universitetets Oldsaksamling, Oslo, show that the use of oil as the main paint medium is not an isolated phenomenon.

¹ M. BLINDHEIM, *Main Trends of East-Norwegian Wooden Figure Sculpture in the Second Half of the Thirteenth Century*, Oslo, 1952.

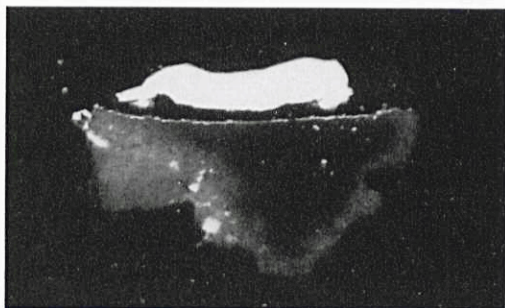
Decay

One of the most important damages are the large cracks in the paint layer and ground running across the fibres of the wood. As can be seen on figures 4 and 5, there is a distinct orientation of the cracks. This fact is difficult to explain, but there is a possibility that it is a consequence of the silver foil acting as a moisture barrier and thus preventing the drying of the thick ground layer.

Other types of craquelures are to be seen in the varnish and paint layer. They vary according to the different colours and layers.

Altogether, there are many losses in the paint layer, especially in the red madder areas. As a result of a lack of adhesion between ground and support, large pieces of the ground have also flaked off.

K. M.



6. Micrograph of a thin section, reflected light, env. 200 × : white from the Virgin's headdress.

- 5 : varnish
- 4 : lead white (two layers)
- 3 : isolation oil layer
- 2 : silver foil
- 1 : ground (fragmentary): chalk and aqueous glue

CONDITION AND TREATMENT

Condition

The collection of medieval art at the Historisk Museum in Bergen dates from the end of the sixteenth century. These valuable objects of art were saved from old churches (many dating back to the thirteenth century), which were pulled down at that time. There are unfortunately no records of treatments prior to their acquisition by the Museum.

In its present condition the fragment of the antependium from Fet shows various losses of ground and paint, some due to mechanical, some to technical reasons. The losses in the ground are mostly concentrated at the lower left side and upper right corner. Parts of the panel are painted with a red organic lake, as in the robe of the angel and the draperies of Mary in the *Annunciation*. Probably on account of its richness in medium, the paint layer there has suffered more severely : small cracks and losses are numerous. This is also the case for the golden glaze on the silver foil.

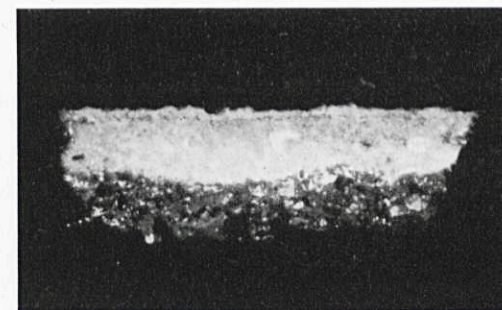
In the centre of the panel, and to the right of the angel's head, there are two holes passing through both the ground and the support; this may be a consequence of the mounting of the panel in the church after the Reformation. The oily varnish coat on the paint layer has discoloured unevenly and the general appearance of the painting suffers as a result of this. There is only one cleavage between ground and support, and this is below the left hand of Mary.

Comparing the painting from Fet with the other medieval antependiums in the Bergen Museum, it appears that it is the only one where the wooden elements are placed vertically. Thus, if the painting is a fragment of an antependium, it has not been constructed in the traditional way.

At least a quarter of its original height has been cut off from the bottom; its width however is the original one. This is evident from a red paint layer on a very thin ground found on both vertical edges. Where still left along the edges the ground seems to have a normal finish. On the back, traces of a frame can be observed, as well as evidence that it had been fixed to the panel by means of iron nails.

7. Micrograph of a thin section, reflected light, env. 200 × : blue from the angel's robe.

- 5 : varnish
- 4 : azurite and lead white
- 3 : lead white
- 2 : isolation oil layer
- 1 : ground (not visible): chalk and aqueous glue



The front reveals no sign of a previous treatment, except below the right foot of the angel where a piece of the ground has fallen off as a result of an iron nail having been driven through from the back. There has been no attempt to reconstruct the ground, the loss has merely been covered by black paint. This retouching must be of an early date, as its cracks partly follow those in the original paint layer. Assuming that the Fet painting is a fragment of an antependium consisting of several panels mounted side by side, it might even be suggested that this loss was caused by an accident during the original assembling of the panels.

Conservation and Restoration

Owing to the time needed for the examination of the other paintings, only limited treatment of the Fet fragment was possible. Moreover, the main purpose of our stay was not only to participate in the actual treatment of paintings in Brussels, but also through discussion to come to a justifiable solution of the problems, taking into account both their historical and aesthetic aspect.

In areas with cleavage between ground and support, the ground has been impregnated with beeswax and dammar, 7 to 2, and this mixture melted into the cracks with an electrically heated spatula.

The solubility of the oily varnish film covering the paint layer was tested. The solvents used were toluene, benzene, acetone, alcohol and morpholine, but none of these appeared to attack the film. The tests with morpholine were carried out under a 24 × magnification, and the solvent was not allowed to contact the film for more than about 20 seconds.

In the paint losses the underlying lead white and white ground confused the pictorial image by their intense whiteness, giving the impression of floating in front of the picture plane. To subdue this effect, they were toned with a transparent, warm, grey glaze with a lean egg tempera as the medium.

Being faced with the debatable and very delicate problem of retouching such a work of art, its aesthetic and historical integrity should be considered of prime importance.

B. K.

Een Noors schilderij uit de xiii^e eeuw werd onlangs in het Instituut onderworpen aan een onderzoek en aan een beperkte behandeling. In dit artikel wordt bondig verslag uitgebracht over de materialen, de techniek, de beschadigingen en de behandeling van het werk.

Volgende pigmenten werden geïdentificeerd: azuriet, malachiet, massicot of loodglid, ijzeroxyde, loodwit en koolzwart, evenals rood en geel organisch lak. De achtergrond is bekleed met zilverfolie die met een gulden lazuur bedekt is. Bijna overal is het bindmiddel oliehoudend, wat merkwaardig is voor een werk uit die periode.

De techniek is uiterst eenvoudig. De voornaamste omtreklijnen werden ingegroefd in de plamuurlaag die dan door een oliehoudende isolatielaag bedekt werd. Alle personages zijn geschilderd op een loodwit-onderlaag, en slechts na de voltooiing van het werk werden de omtreklijnen aangebracht. Twee microscopische dwarsdoorsneden (afb. 6 en 7) tonen de structuur van het schilderij.

De conserveringstoestand is gekenmerkt door talrijke lacunae, soms tot aan de drager, die vooral te wijten zijn aan de barstvorming met wijde mazen, loodrecht op de vezelrichting van het hout, en aan barsten met zeer fijne mazen van uiteenlopende vorm, zoals er dikwijls voorkomen in bindmiddelrijke verflagen en in vernis. Op slechts één plaats is het plamuur van de drager losgekomen. De verflaag is bedekt met een vergeelde olieachtige film, die heterogeen is en zo het uitzicht van het geheel verstoort.

Het paneel van Fet bestaat uit verticale planken en verschilt hierdoor van alle andere beschilderde antependia uit het Museum te Bergen. Ongeveer een vierde deel van zijn hoogte is verloren gegaan, terwijl zijn breedte bewaard bleef. Op de rugzijde zijn langs de randen sporen van een inlijsting nagelaten: het schilderij kan dus een fragment zijn van een antependium dat bestond uit meerdere panelen, die in een lijst samengebracht waren.

Het werk werd aan een beperkte behandeling onderworpen. Het losgekomen deel van het plamuur werd met een mengsel van bijenwas en dammarhars in de verhouding 7/2 vastgehecht, door deze specie te doen binnendringen langs de barsten door middel van een elektrisch verwarmde spatel. De oplosbaarheid van het vernis werd getest met toluol, benzol, aceton, alcohol en morfoline. Het vernis heeft trouwens weerstaan aan al deze oplosmiddelen.

Het onderzoek en de behandeling te Brussel van het fragment uit Fet en van andere Noorse schilderijen waren aanleiding tot de discussie van zekere fundamentele problemen in verband met de historische en esthetische waarde van de te conserveren kunstwerken. Een praktische oplossing werd voorgesteld voor de witachtige oorspronkelijke resten plamuur- en verflaag.

Une peinture norvégienne du xiii^e siècle a récemment fait l'objet à l'Institut d'un examen et d'un traitement limité. Le présent article donne un rapport succinct au sujet des matériaux, de la technique, des altérations de l'œuvre et de son traitement.

Les pigments suivants ont été identifiés: azurite, malachite, massicot ou litharge, oxyde de fer, blanc de plomb et noir de carbone, ainsi qu'une laque organique rouge et jaune. Une feuille d'argent surmontée d'un glacis doré recouvre le fond. Presque partout, le liant est à base d'huile siccative, ce qui est remarquable pour une œuvre de cette période.

La technique est extrêmement simple. Les principaux contours sont incisés dans la préparation; puis, cette préparation est couverte d'une couche d'isolation à base d'huile. Tous les personnages sont peints sur une couche de blanc de plomb; ce n'est qu'après achèvement de la peinture que le tracé des contours a été peint. Deux coupes microscopiques (fig. 6 et 7) montrent la structure de la peinture.

L'état de conservation est caractérisé par de nombreuses lacunes allant parfois jusqu'au support. Ces lacunes sont surtout dues à des craquelures à large maille, perpendiculaires au fil du bois, et à des craquelures à maille très fine, de formes diverses, et caractéristiques des couches picturales riches en liant et du vernis. A un endroit seulement, il y a perte d'adhérence entre la préparation et le support. La couche picturale a été recouverte d'un film huileux jaunâtre dont l'hétérogénéité nuit à la vision de l'ensemble.

La peinture de Fet diffère de tous les autres antependiums peints du Musée de Bergen en ce que son support est constitué de planches verticales. Il a été amputé d'environ un quart de sa hauteur, tandis que sa largeur est restée intacte. Sur le revers, on remarque des traces de cadres le long des bords: il pourrait donc s'agir d'un fragment d'un antependium composé de plusieurs panneaux montés dans un cadre.

L'œuvre a fait l'objet d'un traitement limité. Le soulèvement à partir de la préparation a été traité à l'aide d'un mélange de cire d'abeille et de résine dammar dans les proportions de 7 à 2, introduit dans les craquelures à l'aide d'une spatule électrique. On a procédé à des tests de solubilité du vernis à l'aide de toluène, de benzène, d'acétone, d'alcool et de morfoline. Aucun d'eux n'a attaqué le vernis.

L'examen et le traitement à Bruxelles du fragment de Fet et d'autres peintures norvégiennes ont donné l'occasion de discuter certains problèmes fondamentaux ayant trait aux valeurs historique et esthétique des œuvres d'art à conserver. Une solution pratique fut présentée pour des restes originaux blanchâtres de préparation et de couche picturale.

MITZUMATA- OF KEIZERSPAPIER
OP EEN JAPANS BEELD
UIT DE XVI^e-XVII^e EEUW

EDWARD FRISON en RENÉ LEFÈVE

Het onderzoek en de behandeling van het Kwannon Bosatsubeeld uit de verzamelingen van het Etnografisch Museum te Antwerpen werd in de vorige aflevering van het Bulletin beschreven ¹.

In deze tekst komt echter een verkeerde uitleg voor betreffende de structuur en wel waar de eerste laag van de stoffering gekarakteriseerd wordt als zijnde « papier van bastvezels, waarschijnlijk linnen ».

Het is immers hoogst onwaarschijnlijk dat vlasvezels zouden aangewend zijn voor de papierfabricage in het toenmalige Japan, omdat het vlas een typisch kultuurgewas is uit het Nabije Oosten en Europa, dat pas in de XIX^e eeuw tot het Verre Oosten en Japan is doorgedrongen.

Het Laboratorium had dit papier summier onderzocht en het wegens zijn grondstof — niet nader bepaalde bastvezel — beschouwd als een normaal produkt uit het Verre Oosten van de XVI^e-XVII^e eeuw. Om de term bastvezel te verduidelijken werd hij in verband gebracht met de welbekende inlandse bastvezel, linnen; maar de correcte uitleg had moeten zijn: « papier van bastvezels, in de aard van linnen ».

Deze terechtwijzing bracht er ons toe dit papier grondiger te onderzoeken, rekening houdend met enkele historische gegevens en steunend op een vergelijkend microscopisch onderzoek van verscheidene oude papieren uit Europa en het Verre Oosten en van typepreparaten van diverse bastvezelsoorten.

Het vlas is afkomstig uit het Nabije Oosten. Van de economisch bruikbare soorten wordt *Linum usitatissimum* L. reeds vóór 5.000 jaren teruggevonden in Mesopotamië, Assyrië en Egypte, terwijl *Linum angustifolium* Huds. reeds in het bronstijdperk werd gekweekt door de palafietenbewoners van Zwitserland. De vlaskultuur heeft zich later geleidelijk tot Europa uitgebreid, maar in oostelijke richting geraakte zij blijkbaar niet verder dan Turkestan.

¹ A. CLAERHOUT en R. MARIJNISSEN, *Een Japans beeld van Kwannon Bosatsu (XVI^e-XVII^e eeuw). Onderzoek en behandeling*, in dit Bulletin, dl. IV, 1961, bl. 181-186.

Als in de II^e eeuw van onze tijdrekening de kunst van het papiermaken in China opduikt, zijn de grondstoffen aanvankelijk vooral bamboevezels en bastvezels van de papiermoerbezieboom (*Broussonetia papyrifera* Vent.) en van de ramietenel (*Boehmeria nivea* Hook. & Arn.).

In de VII^e eeuw bereikt de papiermakerskunst Japan en eeuwenlang zijn de aldaar gebruikte vezels de reeds vermelde *Broussonetia*, « kodzu » genaamd, de *Edgeworthia papyrifera* S. & Z., die « mitzumata » heet en het beroemde Japanse keizerspapier oplevert, en in mindere mate ook diverse soorten *Wickstroemia*, die « gampi » genoemd worden.

In Europa dringt de papiermakerskunst slechts door in de XIV^e eeuw en hier worden heel andere grondstoffen aangewend; het zijn veelal de bastvezels van vlas en kemp, of meer nog vezels afkomstig van lompen. Ook inzake de bereiding is er een grondig verschil: de Japanners gebruikten uitsluitend bastvezels van vers plantenmateriaal en zij konden dit zo defibreren dat de vezelcellen vrijwel onbeschadigd bleven. Onze oude Europese papiermakers daarentegen gebruikten lompen, die na een tamelijk lang verblijf in de rotkelder tot een vezelbrij werden verwerkt door langdurig stampen in vijzels. Dit heeft voor gevolg dat de preparaten van Europese papieren over het algemeen sterk gefibrileerde vezels tonen terwijl bij oostelijke papieren de vezels haast onbeschadigd onder de microscoop teruggevonden worden.

De preparaten van het papier van het Bosatsubeeld tonen haast onbeschadigde vezels, die na vergelijking met gekende vezelpreparaten konden geïdentificeerd worden als zijnde bastvezels van de *Edgeworthia*.

De meest karakteristieke eigenschappen van deze vezel zijn de typische verbredingen van het lumen, die bij geen enkele andere bastvezel op dezelfde wijze optreden, en de spatelvormige uiteinden van de vezelcellen.

Wij mogen dus besluiten dat het papier, aangetroffen onder het verguldsel en de laklaag die het beeld bedekken, mitzumata of Japans keizerspapier is.

Dans l'article du Bulletin précédent consacré à la statue de Kwannon Bosatsu du Musée d'Ethnographie d'Anvers, il est dit que le papier utilisé dans la préparation de la polychromie est un « papier de fibres libériennes, probablement de lin ». Ceci est en fait fort peu probable, puisque le lin ne fut introduit en Extrême-Orient et au Japon qu'au XIX^e siècle.

Par un examen sommaire, le Laboratoire avait identifié les fibres du papier comme étant des fibres libériennes et, pour expliquer ce terme, établi la relation avec le lin qui nous est familier. L'identification aurait dû être : « fibre libérienne, genre lin ».

Cette mise au point nous a amenés à étudier le papier de façon plus approfondie, en nous basant sur un examen microscopique comparatif de plusieurs papiers anciens et de préparations types de diverses fibres libériennes, en tenant compte aussi de certaines données historiques.

Il en résulte que le papier est à base de fibres mizumata (*Edgeworthia papyrifera* S. & Z.) et qu'il s'agit donc de papier impérial japonais.

VOOR EEN NATIONALE COMMISSIE VOOR OPGRAVINGEN

HELI ROOSENS

Op de algemene statutaire vergadering van 12 januari 1962 heeft het Nationaal Centrum voor Oudheidkundige Navorsingen in België een onderzoek gewijd aan de organisatie van de oudheidkundige opgravingen in ons land. Het was noodzakelijk dit onderwerp ter studie te nemen omdat zich hier een probleem stelt dat niet langer kan uit de weg gegaan worden en dat als een hypotheek weegt op de verdere ontwikkeling van de nationale oudheidkunde. Het feit dat vertegenwoordigers van de Universiteiten, van de Rijksmusea en van de nationale Opgravingsdienst een gemeenschappelijk standpunt hebben ingenomen, wijst op de ernst en de hoogdringendheid van de maatregelen welke dienen getroffen te worden.

Hoe noodzakelijk het ook moge wezen zo spoedig mogelijk een wet uit te vaardigen ter bescherming van de oudheidkundige bodemvondsten, toch dient voorafgaandelijk het dispositief uitgebouwd om de materiële bronnen van onze vroegste geschiedenis wetenschappelijk te valoriseren. Is een degelijke inrichting en uitbouw van verschillende opgravingsdiensten daartoe een absolute vereiste, dan moet tevens een algemeen programma voor opzoekingen worden opgesteld en door de verschillende diensten systematisch worden uitgevoerd. Dit kan alleen gebeuren in het kader van een nationale commissie voor oudheidkundige opgravingen.

Er heerst thans in de wereld van de Belgische archeologen — zo officiële als vrije — een diepe malaise. Terwijl het de eerste mangelt aan organismen en middelen om hun bedrijvigheid te laten renderen en tot een internationaal peil op te voeren, achten de tweede zich miskend en bedreigd door wat zij noemen de « officiële » archeologie. Door beide wordt ongetwijfeld een drukke activiteit aan de dag gelegd, maar het kan niet geloofwaardig worden dat dit zonder veel coördinatie gebeurt en dat in veel gevallen ons bodemarchief eerder ernstig wordt beschadigd dan deskundig onderzocht.

Het is onverklaarbaar dat er nog steeds geen organisme bestaat waarin al degene die oudheidkundige opgravingen uitvoeren vertegenwoordigd zijn om er de algemene belangen van het bodemonderzoek te behartigen. Het gemis aan een nationale commissie voor opgravingen heeft dan ook de meest betreurenswaardige gevolgen. Hier ligt de oorzaak van het uitblijven van

een gecoördineerde bedrijvigheid op het terrein, tevens ook van het bestaande wantrouwen dat de amateursarcheologen tegenover de officiële beoefenaars koesteren. Terwijl een dergelijke commissie functioneert voor tal van aanverwante gebieden, als monumenten en landschappen, geschiedenis, aardrijkskunde, volkskunde, toponymie en dialectologie, enz., zijn de beoefenaars van de archeologie van alle onderling contact beroofd. De toestand is hier de laatste jaren nog verslecht. Tot 1958 bestond, in het kader van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, een Comité voor Opgravingen. Dit werd toen afgeschaft en nog steeds niet vervangen door de Nationale Commissie voor Opgravingen, aangekondigd in een K.B. van 28 maart 1958. Het dient wel onderlijnd dat dit een « nationale » commissie dient te zijn, onafhankelijk van gelijk welk bestaande instelling en beschikkend over eigen middelen om haar werking uit te voeren. Zij dient vertegenwoordigers te omvatten zowel van officiële zijde (Ministerie, Rijksmusea, Rijksdienst voor Opgravingen), als van de universiteiten en van de privé-verenigingen. Van deze laatste wordt vooral verwacht dat zij zich aan de vereisten van een ernstige opzoekingsdiscipline zullen aanpassen en zich in verantwoordelijke groeperingen scharen om een bepaald actieterrain te bestrijken. Thans heerst op dit gebied de grootste verscheidenheid, in zover zelfs dat groeperingen en personen binnen dezelfde zone zonder overleg noch contact optreden. Het oprichten van provinciale federaties, zoals er reeds bestaan, ware ongetwijfeld wenselijk om tot een beter rendement te komen. Elke federatie zou haar vertegenwoordiger aanduiden in de Nationale Commissie, waar op die wijze een evenwicht zou ontstaan tussen de openbare instanties en het privé-initiatief.

Het behoort aan deze afgevaardigden de opgravingsactiviteit te coördineren, de onderwerpen aan te duiden die prioriteit vragen en als het ware tot een zekere werkverdeling over te gaan. Het verlenen van overheidssubsidies aan de privé-verenigingen zou aan haar advies moeten voorgelegd worden. Haar niet minst belangrijke taak zou er in bestaan de wetgeving op de oudheidkundige opgravingen voor te bereiden. Kortom de Nationale Commissie dient het trefpunt te zijn waar de archeologen in gemeenschappelijk overleg hun beroepsbelangen kunnen behartigen en tevens het gezaghebbend orgaan langswaar zij hun desiderata aan de overheid kunnen kenbaar maken. Op die manier zou de archeologie in ons land ten slotte mondig en meerderjarig worden.

In dezelfde zin pleitte Prof. Dr. S.J. De Laet reeds in 1948, waar hij de oprichting voorstond van « un conseil national des fouilles archéologiques, où seraient représentés le Ministère de l'Instruction publique, les différents Musées de l'Etat, les quatre universités, le F.N.R.S. et les conseils culturels de nos différentes provinces »¹. Wijlen Prof. Dr. H.F. Bouchery, sloot zich in 1955 volledig bij deze zienswijze aan, terwijl hij niet aarzelde de bestaande

¹ S.J. DE LAET, *Un cri d'alarme. Pour une protection efficace des sites, monuments et documents archéologiques*, dans *Alumni*, t. XVIII, 1949, nr. 1, bl. 23.

toestanden een schande te noemen¹. Inmiddels is er, deze gezaghebbende stemmen ten spijt, anno 1962 weinig of niets ten goede veranderd.

Hoe het wel moet en dat het reeds lang anders had kunnen zijn leert het voorbeeld van Nederland, waar een Rijkscommissie voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek functioneert, met nagenoeg dezelfde bevoegdheden als hierboven uiteengezet². Nu het er de schijn van heeft dat de uitbouw van het wetenschappelijk onderzoek in België ernstig wordt ter hand genomen, moet ook de organisatie van onze voor- en vroeggeschiedenis op nieuwe banen worden geleid.

POUR UNE COMMISSION NATIONALE DES FOUILLES

Lors de l'assemblée générale statutaire du 12 janvier 1962, le Centre national de Recherches archéologiques en Belgique a examiné le problème de l'organisation des fouilles dans notre pays, problème que l'on ne peut plus ignorer et qui pèse lourdement sur l'évolution ultérieure de l'archéologie nationale. Le fait que des représentants des universités, des musées de l'Etat et du Service national des Fouilles ont adopté un point de vue commun montre suffisamment la gravité de la situation et l'extrême urgence des mesures à prendre.

Quelque impérieuse que soit la nécessité d'édicter le plus tôt possible une loi de protection des trouvailles archéologiques, il convient au préalable de mettre sur pied le dispositif qui permettra de valoriser sur le plan scientifique les sources matérielles de la période la plus reculée de notre histoire. Si, à cet effet, la bonne organisation de

¹ H.F. BOUCHERY, *Noden en toekomst van de Vlaamse Kunstgeschiedenis*, uitgave van het August Vermeylen-Fonds, 1955, bl. 18 en 22, 23.

² Zie de Nederlandse Monumentenwet van 22 juni 1961, artikel 5.

plusieurs services de fouilles est une condition indispensable, il est tout aussi important qu'un programme général des fouilles soit établi et qu'il soit réalisé systématiquement par ces différents services. Cet objectif ne peut être atteint que dans le cadre d'une commission nationale des fouilles.

Un profond malaise règne actuellement parmi les archéologues belges, tant officiels que privés. Tandis que les premiers manquent de moyens pour que l'effort soit rentable et que ce rendement ait une portée internationale, les seconds s'estiment méconnus et menacés par ce qu'ils appellent l'archéologie « officielle ». Les uns aussi bien que les autres déploient sans doute une activité intense, mais il est indéniable que tout se fait sans beaucoup de coordination et que le patrimoine archéologique du sol est plus souvent sévèrement endommagé qu'examiné avec toute la compétence professionnelle souhaitable.

On s'explique mal qu'il n'existe toujours pas d'organisme groupant tous ceux qui s'occupent de fouilles archéologiques. Le défaut d'une commission nationale des fouilles entraîne d'ailleurs les conséquences les plus regrettables. C'est là qu'il faut chercher la cause d'un manque de coordination des fouilles et de la méfiance des amateurs à l'égard des archéologues officiels.

Alors qu'une commission semblable fonctionne dans de nombreux domaines analogues, tels que les monuments et les sites, l'histoire, la géographie, le folklore, la toponymie, la dialectologie et d'autres, les praticiens de l'archéologie sont privés de tout contact entre eux. Cette situation n'a fait qu'empirer ces dernières années. Jusqu'en 1958, il existait en effet, dans le cadre des Musées royaux d'Art et d'Histoire, un Comité des Fouilles. Supprimé à cette époque, ce Comité n'est toujours pas remplacé par la Commission nationale des Fouilles annoncée par l'arrêté royal du 28 mars 1958. Cette Commission, il convient de le souligner, se doit d'être réellement « nationale », indépendante de tout organisme existant et disposant de moyens propres en vue d'exercer son activité. Elle devrait comprendre des représentants tant du secteur officiel (départements ministériels, musées de l'Etat, Service national des Fouilles) que d'universités et d'associations privées. En ce qui concerne ces dernières, il faudrait surtout qu'elles s'adaptent aux exigences d'une stricte discipline de recherche et qu'elles forment des groupes responsables de terrains d'action déterminés. A cet égard on constate actuellement la plus grande diversité, à tel point que des groupes et des personnes travaillent dans un même secteur sans se consulter. Le rendement serait certainement amélioré si l'on créait plus de fédérations provinciales. Chaque fédération désignerait un représentant au sein de la Commission nationale, dans laquelle s'établirait ainsi un équilibre entre les organismes publics et l'initiative privée.

Ces représentants devraient coordonner l'activité des fouilles, désigner les objets prioritaires et procéder en quelque sorte à une répartition du travail. L'octroi de subventions officielles aux associations privées devrait être soumis à l'avis de cette Commission. Une de ses tâches, et non des moindres, consisterait à préparer une législation sur les fouilles archéologiques. Bref, la Commission nationale devra être le centre où les archéologues auront l'occasion de défendre en commun leurs intérêts professionnels, en même temps que l'organe autorisé qui leur permettra de faire connaître leurs desiderata aux autorités. Ainsi organisée et émancipée, l'archéologie pourrait enfin faire entendre sa voix dans notre pays comme elle le fait déjà à l'étranger.

Ce point de vue a déjà été défendu en 1948 par le Professeur S.J. De Laet, lorsqu'il préconisait la création d'un « conseil national des fouilles archéologiques, où seraient représentés le Ministère de l'Instruction publique, les différents Musées de l'Etat, les quatre universités, le F.N.R.S. et les conseils culturels de nos différentes provinces ». En 1955, le Professeur H.F. Bouchery se ralliait à ce point de vue et n'hésitait pas à qualifier de honteuse la situation existante. Maintenant, en 1962, et en dépit de ces voix autorisées, aucune amélioration notable ne s'est encore produite.

La voie à suivre nous est montrée par les Pays-Bas, où fonctionne une Rijkscmissie voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek (Commission nationale des Fouilles archéologiques), ayant des attributions comparables à celles exposées ci-dessus.

Maintenant que le développement de la recherche scientifique en Belgique semble faire l'objet d'un sérieux effort, il est temps de donner aussi une orientation nouvelle à l'étude de notre patrimoine archéologique national.

KRONIEK



NIEUWBOUW

In oktober 1960 was de ruwbouw afgewerkt, in februari 1961 werd begonnen met de afwerking, en reeds in september van hetzelfde jaar kon de *Kruisafneming* van Rubens overgebracht worden naar een ruime werkplaats, speciaal gconditioneerd en ingericht ten behoeve van kunstwerken van grote afmetingen.

De vruchtbare samenwerking tussen het Ministerie van Openbare Werken en dat van Nationale Opvoeding en Cultuur heeft het mogelijk gemaakt dat de aanbestedingen voor het vast en het verplaatsbaar mobilair kon doorgaan zonder tijdverlies.

Er wordt voorzien dat de verhuis nog dit jaar zal plaats vinden. Het zal de bekroning zijn van een jarenlange inspanning, vooral voor de h. R. Sneyers, Laboratorium-directeur, die in naam van het Instituut stapsgewijze al de werken zal georiënteerd en gevolgd hebben, in samenwerking natuurlijk met de architect, de h. Ch. Rimanque.

ICONOGRAFISCH ARCHIEF

Steeds meer en meer wordt door kunsthistorici, archeologen en andere vorsers uit binnen- en buitenland beroep gedaan op de fotografische documentatie van het Archief. Professoren en studenten, museumconservatoren en inrichters van tentoonstellingen, openbare en private culturele instellingen hebben de onmisbaarheid van dit werk-instrument ingezien en maken er, ieder voor hun specifieke taak, regelmatig gebruik van. Ter bevordering van het wetenschappelijk onderzoek, het onderwijs en de culturele oogmerken streeft het Iconografisch Archief dan ook voortdurend de verrijking na van zijn documentatie en de uitbouw van zijn catalogen op steekkaarten.



Uitbreiding van het fonds

Omstreeks zesduizend tweehonderd nieuwe fotografische documenten werden van 1 oktober 1960 tot 31 december 1961 in de fototheek opgenomen. Zij beantwoorden meestal aan de opnamen die in 1960 met het oog op de Fotografische Inventaris te Antwerpen en te Luik verwezenlijkt werden evenals op de talrijke tentoonstellingen die dat jaar in ons land ingericht werden.

Door een reeks opnamen in april 1961 werd de Fotografische Inventaris van het kanton Luik praktisch afgesloten. Deze laatste opnamen golden voornamelijk de verzamelingen van het Museum Curtius. De fotografische inventarisatie van Antwerpen, die het jaar voordien werd aangevat, werd in april en november 1961 in verscheidene

Antwerpse musea voortgezet. Talrijke aanvullende opnamen werden gemaakt in het Brouwershuis, het Rubenshuis en het Vleeshuis evenals in het Museum Mayer van den Bergh. Er werden ook voor de eerste maal opnamen gemaakt in het Museum Smidt van Gelder waar een tweehonderdtal schilderijen (afb. bl. 230) aan de beurt kwamen.

De reeds in het Archief voorhanden documentatie werd verder uitgebreid met de opbrengst van verscheidene fotografische zendingen die musea, openbare verzamelingen, kerken en kloosters omvatten. Zo werden in het kasteel van Belœil voornamelijk de schilderijen in aanmerking genomen. Te Brussel werden in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis talrijke voorwerpen van de sectie Kunstnijverheden gefotografeerd en in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten schoten de opnamen van de tekeningen uit de Verzameling de Grez een heel eind op, terwijl ook de documentatie betreffende het Instrumentenmuseum van het Koninklijk Muziekconservatorium met een reeks nieuwe opnamen kon worden uitgebreid. Diverse kunstvoorwerpen uit de musea van de Société archéologique de Namur werden gefotografeerd (afb. bl. 232), evenals verscheidene schilderijen van het Museum dat in het stadhuis te Nieuwpoort is ondergebracht. Vermelden wij verder de oude muurschilderingen van de Sint-Pieters en -Guidokerk te Anderlecht, van het Sint-Elisabethgasthuis te Antwerpen en van de Sint-Martinuskerk te Meise. De documentatie betreffende de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Temse werd met enkele honderden nieuwe opnamen vervolledigd. Tevens kon een reeks negatieven aangeworven worden aangaande de plafondschilderingen van de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Foy-Notre-Dame. Te Gent en te Mechelen bekwamen wij toegang tot het klooster van de Zusters Karmelietessen en konden zodoende de fototheek met opnamen van weinig gekende voorwerpen verrijken.

Zoals gebruikelijk werden ook thans weer talrijke tentoonstellingen met een fotografische zending bedacht. Wjl de meest verscheidene kunstvoorwerpen hierbij betrokken waren konden de meest diverse sectoren van de documentatie met interessante aanwinsten uitgebreid worden. Te Brussel kwamen de beide tentoonstellingen aan de beurt die er door het Gemeentekrediet van België werden ingericht onder de titel

« Roem der Belgische Gemeenten » en « Verzamelingen van de Openbare Onderstand ». In het Museum voor Schone Kunsten te Gent waren het de tentoonstellingen « Het Landschap in de Nederlanden. 1550-1630 » en « Schatten der Begijnhoven » terwijl in het Museum van de Bijloke de tentoonstelling « Koperen Kunstwerken uit Kerken van Noord en Zuid » in aanmerking werd genomen. Religieuze kunst werd voornamelijk gefotografeerd te Hasselt waar een tentoonstelling gewijd werd aan « 1000 jaar Kerkelijke Kunst in Limburg » evenals te Mechelen op de herdenkingstentoonstelling « Mechelen. 4 Eeuwen aartsbisschoppelijke Stad ». Dezelfde sector werd ook grotelijks bestreken door de opnamen verwezenlijkt op de tentoonstelling « 500 Jaar Kunst te Leuven ».



Ook de hedendaagse kunst kwam aan de beurt. Dit was voornamelijk het geval te Antwerpen op de zesde Biennale voor Beeldhouwkunst, en op de tentoonstelling « Gustave De Smet » (afb. bl. 215) die in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten doorging. Door het regelmatig fotograferen van de werken aangekocht door de Algemene Directie voor Kunst, Letteren en Volksopleiding wordt de sector hedendaagse kunst jaarlijks verder aangevuld.

De samenwerking van het Archief met de andere secties van het Instituut kwam insgelijks de verrijking van de fotografische documentatie ten goede. De belangrijkste opnamen in dit verband golden de *Kruisafneming*, het bekende drieluik van P.-P. Rubens dat in de kathedraal van Antwerpen bewaard wordt en thans ter behandeling aan het Instituut is toevertrouwd. Verder kunnen vermeld Jordaens' *Kruisafneming* van het Maagdenhuis te Antwerpen, het retabel afkomstig uit de abdij van Averbode thans in het Vleeshuis te Antwerpen, een reeks beelden uit de Sint-Martinuskerk te Wezemaal, enz.

Door het verwezenlijken van deze duizenden opnamen en de bewerking ervan in het Archief wordt niet alleen de fotografische documentatie ten behoeve van de talrijke belangstellenden uitgebreid maar volgt zij tevens op de voet de werkzaamheden van personen en instellingen die het Belgisch kunstpatrimonium behartigen. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat de documentatie, die door het Archief wordt aangelegd en op punt gesteld, druk geraadpleegd wordt en aan de basis ligt van talrijke wetenschappelijke publicaties, vulgariserende studies, tentoonstellingen en andere historische of artistieke manifestaties.

Verbeteringen

De identificatie van de fotografische documenten ondergaat regelmatig op punt stellingen. Dit geschiedt onder andere bij het verschijnen van nieuwe museumcatalogen. Verwijzingen naar tentoonstellingscatalogen worden, zoals gebruikelijk, op de betrokken

documenten aangebracht. Ook worden de steekkaarten van de diverse catalogen, die de bezoekers van de Leeszaal ter beschikking staan, bij gelegenheid aangevuld en verbeterd. Thans werd reeds een aanzienlijk deel van de iconografische steekkaarten betreffende het Nieuw Testament herzien en hun onderverdeling op punt gesteld.

Kleurfotografie

De uitgave van kleurreproducties van kunstwerken werd voortgezet door het Gemeenschappelijk Fonds der Rijksmusea van het Ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur. Het Instituut droeg hiertoe bij door het maken van kleurfilms en kleurselecties van tweënvijftig kleurpostkaarten en vier grote platen, welke tien werken van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis en zesenvestig schilderijen der Musea voor Schone Kunsten van Antwerpen en Brussel voorstellen.

Van de belangrijke werken die dit jaar in het Instituut in behandeling waren, werden vóór, tijdens en na behandeling kleuropnamen gemaakt. Vermelden wij hier in het bijzonder een twintigtal ektachromen, details van de *Kruisafneming* van Rubens, waaronder de reproducties in dit Bulletin.

Verder is ongeveer een honderdtal kleurdiapositieven van het *Lam Gods* in aanmaak.

OPZOEKINGSLABORATORIUM EN AFDELING VOOR CONSERVATIE

Schilderijen

Een groot deel van de bedrijvigheid werd vanzelfsprekend besteed aan Rubens' *Kruisafneming*. Zoals blijkt uit de uitvoerige publicatie, die er in dit Bulletin aan gewijd is, werd de triptiek aan een grondig fysisch en chemisch onderzoek onderworpen. De uitgebreide fotografische documentatie, met o.m. röntgen-, ultraviolet- en infraroodopnamen, werd systematisch bestudeerd. Intussen werden diverse verfmonsters microchemisch ontleed en in dwarsdoorsneden of slijpplaatjes gemonteerd. De samenstelling en structuur van de verflagen evenals deze van de dragers en de lijsten, zowel als het hout, de lijm van de voegen en de verstevigingen op de rugzijde konden aldus tot in de kleinste bijzonderheden onderzocht worden. Bovendien werden speciale maatregelen getroffen om het klimaat, waarin de triptiek in het Instituut verblijft onder controle te houden. Het vervaardigen van een speciale metalen constructie voor het veilig verplaatsen en kantelen van het middenpaneel nam reeds heel wat tijd in beslag. Deze voorzorgsmaatregelen waren onontbeerlijk gezien de noodzakelijkheid het schilderij in horizontale positie te brengen om een behoorlijk fixeren van plamuur- en verflagen te verzekeren. Het fixeren van het middenpaneel en de aan weerszijden beschilderde luiken liep over een periode van meer dan een jaar. De beschadigde horizontale voegen van de luiken werden door inlegwerk hersteld. Met het afdunnen van de vernislagen van het middenpaneel werd een aanvang gemaakt.

De meeste schilderijen door de Conservatieafdeling behandeld, werden ook in het laboratorium onderzocht. Bovendien werden onderzoeken uitgevoerd in verband

met problemen inzake de vegetaties die op het Lam Godsretabel van van Eyck voorgesteld zijn. Een reeks Noorse schilderijen van de XIII^e tot de XV^e eeuw werden onderzocht ter gelegenheid van een stage bij het Instituut van twee Noorse specialisten (zie bl. 227). Een werk van de moderne kunstenaar Pollock uit een Amerikaanse privéverzameling, dat door brand geleden had, werd met het oog op zijn restauratie onderzocht. Een van de Fajoem portretten uit de verzameling van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel, waarvan de verflagen neiging tot loskomen vertoonden, kon na onderzoek bevredigend behandeld worden.

Te vermelden is ook dat de belangrijke *Piëta* toegeschreven aan Petrus Christus, uit het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Brussel, onlangs naar het Instituut kwam voor behandeling. Met het grondig onderzoek is een aanvang gemaakt.

Een XV^e eeuwse *Piëta* uit de omgeving van R. van der Weyden en toebehorend aan de Jezuïetenresidentie te Drongen werd gefixeerd, gereinigd en geretoucheerd. Twee vroeg XVI^e eeuwse Nederlandse panelen uit de National Gallery te Dublin (Ierland), nl. de *Wijding van de heilige Rombaut* en een fragment, *Vertrek van de heilige Rombaut*, werden gerestaureerd. Eerstgenoemd schilderij werd hierbij ontdaan van een valse handtekening van Jan van Eyck, die over een oorspronkelijke verklarende inscriptie was geschilderd. Ook het *Edelheer-drieluik*, dat sinds verscheidene jaren in behandeling was, kon worden teruggestuurd naar de Leuvense Sint-Pieterskerk. Het drieluik van Barend Van Orley, *De Zeven Weeën van Maria* uit het Museum van Besançon (Frankrijk) werd gefixeerd alvorens te worden opgenomen in de tentoonstelling « Mechelen. 4 Eeuwen Aartsbisschoppelijke Stad » te Mechelen.

De drager van een XVI^e eeuwse *Geboortedrieluik* uit de kerk van Zeverdonk (Turnhout) werd door inlegwerk verstevigd.

Conservatiebehandelingen van uiteenlopende aard werden uitgevoerd op schilderijen van de O.-L.-Vrouwekerk te Temse, de Sint-Elisabethkerk te Haren, de Sint-Bartolomeuskerk te Geeraardsbergen (Gaspard De Crayer), de O.-L.-Vrouwekerk te Poperinge, tevens op schilderijen uit de verzamelingen van de Commissie van Openbare Onderstand van Mechelen, de O.-L.-Vrouweabdij te Tongerlo, het Karmelietenklooster te Vaux-sous-Chèvremont, het Taxandria Museum te Turnhout en het Ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur.

Muurschilderingen

Uit de Sint-Pauluskerk te Nijvel en de Sint-Pieters en -Guidokerk te Anderlecht werden monsters aan een summier laboratoriumonderzoek onderworpen, met het oog op de eventuele behandeling van deze muurschilderingen; verfmonsters uit Thailand en Birma meegebracht door de Directeur van het Instituut ter gelegenheid van zijn Unesco-zending in het Verre Oosten (zie bl. 223) werden eveneens onderzocht.

Als gevolg van de zending in 1959 (zie vorig Bulletin, bl. 237) werden de Directeur van het Instituut, het Hoofd van het Laboratorium voor Microchemie en een lid van de Conservatieafdeling door de Bulgaarse autoriteiten uitgenodigd de problemen in verband met de conservatie der muurschilderingen verder te onderzoeken. In oktober 1961 hebben zij een proefbehandeling (reiniging, verwijderen van overschilderingen en opvullen van lacunes) van een van de taferelen van de kerk te Bojana

(XI^e-XIII^e eeuw) uitgevoerd evenals een proef voor de hechting van de verflaag in het Thracisch graf te Kazanlak (IV^e eeuw vóór Christus).

De afgenomen muurschildering uit het Romaans kerkje van Erpekom (Grote-Brogel, Limburg), waarvan spraak in de vorige kroniek (blz. 237) werd terug samengesteld en op een nieuwe drager overgebracht. Het terugplaatsen in het heropgebouwd kerkje te Bokrijk mag in de eerstkomende maanden in het vooruitzicht worden gesteld.

De losliggende bepleisteringen van de krypte der Sint-Pieterskerk te Leuven werden gefixeerd en de graffiti van een beschermlaag voorzien.

De fragmenten van heiligenafbeeldingen in de kapel van het Sint-Elisabethgasthuis te Antwerpen (vermoedelijk begin XVI^e eeuw), die vorig jaar door onze diensten waren vrijgelegd (cf. vorige kroniek, blz. 237), werden door bescheiden retoucheren leesbaar gemaakt. Eenzelfde principe werd toegepast op de muurschilderingen van het huis « Sint-Jacob in Gallicië » (1579), eveneens te Antwerpen (afb. hieronder).

Houten beeldhouwwerk

Als de belangrijkste stukken die in deze sector werden onderzocht en behandeld zijn te vermelden het *O.-L.-Vrouweretabel* (begin XVI^e eeuw) met de bijhorende predella (begin XV^e eeuw) uit de Sint-Leonarduskerk te Zoutleeuw. Op een bijzonder fraai *O.-L.-Vrouwebeeld* (omstreeks 1600) uit de Sint-Pieterskerk te Jette (afb. bl. 235) kon een goed bewaarde oude stoffering worden vrijgelegd en voor dezelfde kerk werden vier *Evangelisten* (XVIII^e eeuw) terug samengesteld. Deze vijf beelden zijn afkomstig uit de vroegere Premonstratenzerabdij van Dielegem.

Het onderstel van het Sint-Dymphnaretabel van Geel werd teruggeplaatst. Voor het Romaans kerkje van Afsnee kon een door wormvraat verzwakt Christusbeeld (XVII^e-XVIII^e eeuw) terug worden samengesteld en verstevigd.

Conservatiebehandelingen van diverse aard werden uitgevoerd aan stukken uit de Sint-Michielskerk te Gent, het stadhuis te Oudenaarde, het Sterckshof te Deurne, het Museum Wuyts-Caroly te Lier en de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel. In samenwerking met het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika te Tervuren werden allerlei problemen inzake conservatiebehandeling van ethnografica bestudeerd.



Ook enkele meubelen werden hersteld, o.m. een Antwerps kabinet voor het Sterckshof te Deurne en een Luikse klok uit het Museum van Mariemont.

Metalen

Onder de voorwerpen in het Laboratorium onderzocht om hun oorsprong en structuur na te gaan, zijn dit jaar te vermelden een bronzen zwaard uit Loeristan en drie Keltische bronzen voorwerpen indertijd opgegraven te Court-St-Etienne, op verzoek van de Koninklijke Musca voor Kunst en Geschiedenis te Brussel; eveneens een merkwaardig bronzen Shivabeeld uit India, dat naderhand door dit museum werd aangekocht. Een reeks grafplaten, copieën van de Griele van Ruwescuere-plaat uit het begijnhof te Brugge (xv^e eeuw) werden bestudeerd; het resultaat van deze studie werd verwerkt in het artikel van F. Van Molle, verschenen in de vorige jaargang van dit Bulletin.

Enkele voorwerpen die door de brand van het Museum te Mariemont geleden hadden, werden onderzocht en geconserveerd. Een proefbehandeling werd eveneens uitgevoerd op enige stukken van de verzameling zilveren munten Croy du Roelux. Vermelden wij ook dat op verzoek van de Gerechtelijke Politie een valse zilveren munt onderzocht werd om de vervaardigingswijze te achterhalen.

Talrijke voorwerpen werden na onderzoek aan een beschermingsbehandeling onderworpen. De meeste waren bodemvondsten — in totaal 390 — afkomstig van recente of vroegere opgravingen, uitgevoerd door de Dienst voor Opgravingen van het Instituut te Aarlen, Beerlegem, Brussel, Doornik, Grobbendonk, Houffalize, Nederover-Heembeek, Ortho, Oudenburg, Ste-Marie-Chevigny en Tontelange. Bovendien zijn nog te vermelden de behandeling van dertien Frankische gedamasceerde zwaarden uit het Oudheidkundig Museum te Namen, van Merovingische gespen uit het Musée Gaumais te Virton, van twee bronzen grafplaten uit het Bijlokemuseum te Gent, van een Egyptisch bronzen beeldgroepje uit het Vleeshuismuseum te Antwerpen, van een xiv^e eeuwse maliënkolder van het nieuw Museum der Kruistochten te Bouillon (afb. bl. 236), van een ijzeren driepikkel door de heer Leva opgegraven te Elewyt, van diverse bodemvondsten door Prof. S.J. De Laet opgegraven te Blicquy en van een reeks voorwerpen uit het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika te Tervuren.

Steenachtige materialen

Op verzoek van de Algemene Directie van de Unesco, heeft het Laboratorium de keramieken onderzocht van Miro en Artigaz, de *Zon* en de *Maan*, die op het binnenplein van het Unescohuis te Parijs opgesteld zijn; duidelijke sporen van verval werden op deze werken waargenomen nl. efflorescenties op zekere delen van het email. De identificatie en de studie van de aantasting van de gevelstenen van het Oudenaardse stadhuis, dat thans gerestaureerd wordt, hield eveneens de aandacht gaande van het Laboratorium; een artikel zal trouwens weldra aan dit onderwerp gewijd worden.

Over een enquête van het Laboratorium, betreffende het onderzoek en de conservatie van steenachtige materialen, werd een rapport voorgelegd op de gemengde bijeenkomst van het Icom Comité voor de Laboratoria en de Icom Commissie voor

Schilderijenbehandeling, die plaats had te Barcelona van 2 tot 8 oktober 1961. Deze enquête richtte zich tot 67 specialisten uit 32 landen en betrof de historische monumenten zowel als de museumvoorwerpen in kalksteen, zandsteen en aardewerk.

Het Instituut trad ook op als raadgever bij de studie van problemen in verband met het reinigen van historische monumenten. In het geval van het Brussels stadhuis met de h. Rombaux, Stadsarchitect, en voor Franse monumenten nl. te Parijs, in samenwerking met mej. S. Berthelie, Conservator van het Centre de Recherches des Monuments historiques de France en de h. Vassas, Architect van het Sarthe-departement. Raadgevingen werden eveneens bij het Instituut ingewonnen voor de conservatie en restauratie van gewelven in de Sint-Jakobskerk te Luik en voor de afname van muurschilderingen uit de xix^e eeuw in het Museum te Mariemont.

Een bijzonder mooi xvii^e eeuwse *O.-L.-Vrouwebeeld* in terracotta, toebehorend aan het Scheppersinstituut te Mechelen (afb. bl. 221) werd ontdaan van verschillende lagen olieverfoverschildering en op een aangepaste wijze gemonteerd. Voor de Paters Oblaten te Jette werd een zeldzame stenen Eskimo-kookpot terug samengesteld (afb. bl. 236).

Vermelden wij tenslotte dat een aanvang werd gemaakt met het vrijleggen van diverse stenen sculpturen uit de kerk van Wezemaal en de Sint-Andreaskapel te Binche. Ook aan de moeizame behandeling van het bekend Saulus-tegeltafel, in Antwerps plateel (1547), uit het Vleeshuis te Antwerpen, werd verder doorgewerkt.

Organische materialen

Houtidentificaties werden uitgevoerd op diverse voorwerpen, waaronder te vermelden zijn een Sint-Donatusbeeld van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (notelaar), fragmenten van een antieke waterleiding opgedolven te O.-L.-Vrouw-Lombeek (eik), een Romeins emmertje opgegraven te Elewijt (taxus) en een Romeinse kam afkomstig van Zoetenaie (palmhout) (afb. bl. 222). Deze laatste twee voorwerpen waren nat opgegraven en zij konden op bevredigende wijze geconserveerd worden, het emmertje volgens een methode, geïnspireerd door die van Christensen, door ontwatering met alcohol en doordrenking met acrylhars, de kam volgens de polyethyleenglycolmethode, beschreven in de vorige aflevering van dit Bulletin.

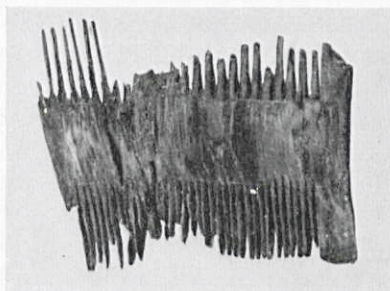
Een reeks kantwerkjes uit het Museum te Mariemont, die bij het blussen van de brand bevuild werden door de kleurstof van het papier waarop zij tentoongesteld waren, werden gereinigd en preventief tegen schimmelaantasting behandeld.

Een verstevigingsbehandeling door middel van vinylacetaat werd uitgevoerd op mesolietische beenderresten afkomstig van het Instituut voor Kunstgeschiedenis en



Archeologie van de Universiteit te Luik en op niet alledaagse folkloristische stukken, namelijk broodjes in kruisvorm, om te pogen hen tegen bederf te vrijwaren, en dit op verzoek van het Musée des Arts et Traditions populaires te Parijs.

Een veel omslachtiger behandeling betrof de goudlederen wandbekleding van de raadzaal in het Brouwershuis te Antwerpen. Het met de tijd verharde en verzwakte leder werd met een lanoline-wasmengsel doordrenkt om het te versoepelen, en door middel van een was-harsspecie gekleefd op sterk lijnwaad zelf gedragen door houten ramen. Deze behandeling kon met de medewerking van de Oudheidkundige Musea van Antwerpen tot een goed einde worden gebracht.



Laboratorium voor Fysisch Onderzoek

De werking van het Laboratorium voor Fysisch Onderzoek was vooral gericht op de uitrusting van twee infrarood spectrofotometers. De eerste heeft een natriumchlorideprisma, zijn oplossend vermogen is middelmatig (type Infracord 137, Perkin-Elmer), hij is bestemd voor de routineanalyses; bij de tweede is het mogelijk een natriumchlorideprisma, een kaliumbromideprisma en een rooster te combineren (type 221, Perkin-Elmer); hij zal voor grondiger onderzoekingen aangewend worden. Zoals vermeld in de vorige aflevering van dit Bulletin maken deze twee apparaten het gereedschap uit van de groep die de studie aanvat over de samenstelling en de evolutie van zekere bestanddelen van de bij oude schilderijen gebruikte bindmiddelen. Momenteel worden met deze apparatuur een reeks natuurharsen, waaronder dammarhars en mastiekhars, onderzocht. Dit werkprogramma is ingeschakeld in de algemene studie over de gedragingen van de natuurlijke stoffen en is aanvaard door het Nationaal Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek. De uitvoering werd toevertrouwd aan mevr. Masschelein-Kleiner, Aspirante bij het NFWO met de hulp van de h. E. Kleber, Wetenschappelijk Medewerker bij het Instituut, voor het experimenteel aspect, en dit onder de leiding van Professor G. Chiurdoglu. Vermelden wij ook dat het laboratorium voor datering bij middel van radioactieve koolstof, dat in het vorige volume van het Bulletin besproken werd, vanaf oktober 1962 in daartoe speciaal ingerichte lokalen in het nieuwe gebouw van het Instituut zal gevestigd worden.

Een speciale nota over de samenstelling van de koolwaterstoffen van de bekleding op de rugzijde van het centraal paneel van de *Kruisafneming* is in dit Bulletin gepubliceerd. Deze studie werd uitgevoerd door middel van een apparaat voor chromatografie in gasfase, dat eveneens dit jaar werd opgebouwd. Deze nieuwe aanwinst van het Laboratorium voor Fysisch Onderzoek werd tot dit doel tijdelijk onttrokken van zijn oorspronkelijke bestemming, nl. de controle en het uitstippelen van nieuwe technieken voor de bereiding van monsters, die bestemd zijn voor de datering door middel van radioactieve koolstof.

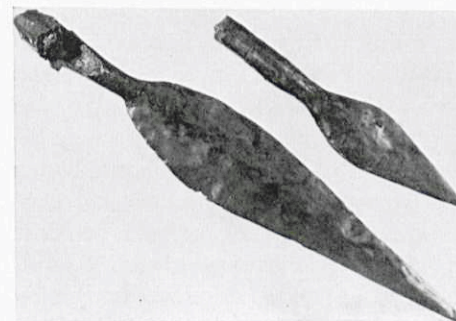
Samenwerking met Unesco en Icom

In verband met het vraagstuk der bewaring van historische monumenten en kunstwerken in economische ontwikkelingsgebieden, heeft de Directeur van het Instituut landen van Zuid-Oost Azië bezocht, namelijk Birma (april 1961) (afb. bl. 238) en Thailand (april-mei 1961) waar de verwerking van historische monumenten en archeologische overblijfselen, in het bijzonder oude muurschilderingen, zeer belangrijk in deze gebieden van het Indochinees Schiereiland, door het klimaat sterk bevorderd wordt.

Naast de enquête in verband met de bewaring van steenachtige materialen, die wij reeds vermeldde (bl. 220) belastte de Internationale Museumraad het Instituut met het wetenschappelijk onderzoek der beschadiging van culturele overblijfselen in landen met een vochtig en warm klimaat. In nauwe samenwerking met Unesco, getuigt Icom aldus van zijn bekommernis om aan de landen die hun cultureel patrimonium op ernstige wijze willen beschermen, een technische hulp te bieden.

DIENST VOOR OPGRAVINGEN

De activiteit tijdens het jaar 1961 werd geconcentreerd op enkele voorname objecten, die tot een diepere kennis van de pre- en protohistorie konden leiden. De ervaring heeft immers geleerd, dat de in de bodem bewaarde relikten alleen dan als betrouwbare bronnen kunnen benut worden, wanneer zij volledig en onder alle aspecten zijn bestudeerd.



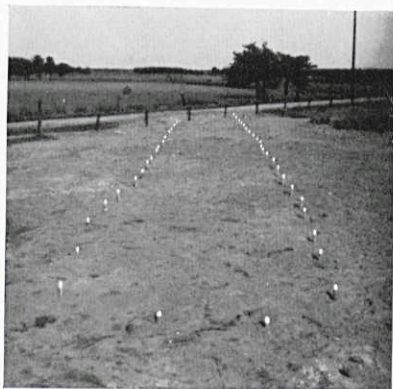
Voorgeschiedenis

Het onderzoek van de bandkeramische nederzetting te Rosmeer stond in het teken van de synthese, die na tien jaar opgravingen op de Staberg moest gemaakt worden. Het jaarlijks congres van de Federatie van de Geschied- en Oudheidkundige Kringen van Limburg was aan dit onderwerp gewijd, terwijl de betekenis van deze cultuur in het gebied van de Jeker en de Mehaigne op een tentoonstelling in het provinciaal Gallo-Romeins Museum te Tongeren werd belicht. De agglomeratie te Rosmeer behoort tot de oudste fase van deze vroeg-neolithische beschaving, zoals die ook te Geleen en te Sittard, in het nabije Nederlands-Limburg, is vertegenwoordigd. De stratigrafie verkeert bij ons evenwel in een gunstiger toestand, wat gebleken is uit het bodemkundig onderzoek dat dit jaar door Prof. Dr. Scheys werd ingesteld. Aan de voet van de heuvel is het neolithisch niveau onder een laag colluvium van ongeveer 1 m volledig bewaard. De volledige diepte van de bouw-

elementen kan hier derhalve nog berekend worden. Bij prospecties in de omliggende dorpen komen steeds meer bandkeramische nederzettingen aan het licht, wat er op wijst dat dit gebied van Haspengouw in het begin van het neolithicum reeds was ontgonnen, alhoewel alle agglomeraties niet gelijktijdig hebben bestaan.

Een nieuw onderwerp werd aangesneden met het onderzoek van een zevental grafheuvels in de buurt van Ste-Marie-Chevigny. Dergelijke groepjes zijn hier en daar nog bewaard op de kammen van de Ardennen. Zij vertegenwoordigen er een karakteristieke beschaving uit de La Tèneperiode, die nauw verwant is met de Hunsrück-Eifelcultuur. De doden werden er begraven in plaats van verast, zoals dit overal elders het gebruik was. Ook een eigenaardige keramiek en wapens geven aan dit grafritueel een bijzondere betekenis. Verschillende torques en bronzen armbanden, een paar lanspunten (afb. bl. 223) en met geometrische motieven beschilderd aardewerk kwamen uit de onderzochte heuvels bij Ste-Marie te voorschijn.

Het urnenveld op de Roosen te Neerpelt kwam, zoals de vorige jaren, nu ook aan de beurt. Vijftientig nieuwe graven werden onderzocht. Enkele vertoonden een volledig gesloten kringgreppel, wat op een oudere fase van de necropool wijst. De grondsporen van twee grafmonumenten werden eveneens vrijgelegd. Het eerste was 36 m lang en 3,60 m breed en omgeven door 54 grote palen; nagenoeg in het midden stond de urne met crematieresten. Het tweede was 25,5 m op 3 m en omringd door een groot aantal kleine paalgaten; hier stond de urne in het westelijk gedeelte. In tegenstelling met gelijkaardige « lange bedden », zowel in het noorden als in het zuiden van Nederland, waren de grafmonumenten van Neerpelt niet met een greppel omgeven; slechts een omgaande zwarter gekleurde strook was zichtbaar. Misschien gaat het hier om een late reminiscentie aan de indrukwekkende constructies van de megalietcultuur.



Romeins

Het « S.O.S.-Remparts romains de Tongres » zal door Professor Breuer dan toch niet te vergeefs zijn geslaakt ! Een groots plan is in uitvoering waarbij de nog overeind staande gedeelten van de Romeinse omheiningsmuur ten zuiden en ten westen van de stad zullen geklasseerd en hersteld worden. In het kader van deze operatie werd een delicaat punt van de muur onderzocht, nl. waar de iv^e eeuwse omheining de eerste raakt en waar de Beukenberg — waarschijnlijk de antieke aquaduct — de stad binnenkomt. De muur vertoont er een eigen-

aardige knik, te wijten aan het feit dat hier rekening diende gehouden met een reeds bestaande versterking of gebouw. Dit feit werpt nieuw licht op de oudere geschiedenis van de stad, daar het nu blijkt dat vóór de aanleg van de eerste omheining, denkelijk op het einde van de 1^e eeuw n.C., verdedigingsstellingen waren opgetrokken op de rand van het plateau. Ofwel gaat het hier om een primitieve Romeinse versterking, ofwel om sporen van het zolang en te vergeefs gezochte Atuatuca, door Caesar vermeld.

Op de plaats van het oude Vertunum, het huidige plateau van Majerou te Saint-Mard bij Virton (afb. bl. 240), moest dringend worden ingegrepen wegens uit te voeren bouwwerken. Op het belang van deze agglomeratie als uitstralingscentrum van Romeinse cultuur in dit gedeelte van het Gaumeland was reeds gewezen op grond van talrijke losse vondsten; zelfs enkele republikeinse munten (80-50 v.C.) werden er aangetroffen. Bij systematische opgravingen identificeerde men nu de grondvesten van een twaalfstal afzonderlijke gebouwen, die langs een straat waren gerangschikt. Het is best mogelijk dat hier ook een tempel kan aangewezen worden, doch zekerheid hieromtrent kan alleen het verder onderzoek brengen.

In een andere Romeinse vicus, te Chamleux-Florenville, werden de vroegere opzoekingen voortgezet. Drie gebouwen van deze post, gelegen op de baan Reims-Trier, werden gedeeltelijk onderzocht, vooral wat de laatste bouwphase betreft. Men ontdekte er o.m. een goed bewaarde kelder, waarin een houten trap had gestaan, stookplaatsen met draaistang, talrijke munten en aardewerkfragmenten. Op een vlakbij gelegen bergtong, te Williers, was in de laat-Romeinse tijd een vesting opgetrokken om de vicus te beschermen. Dergelijke versterkingen, waarvan er nog andere in de streek zijn aan te wijzen, waren bezet door Germaanse hulptroepen, de zgn. Laeti, in dienst van het Romeinse rijk. De bevelhebber van de forten, waartoe Williers behoorde en die gelegen waren binnen de provincie Belgica Prima, had zijn standplaats in het nabije Epusum, het huidige Franse stadje Carignan. Tegelijkertijd met de opgravingen in de vicus werd ook de omheiningsmuur en het poortstelsel van de vesting onderzocht.

Het grafveld van de Romeinse vicus te Namen-La Plante is bekend o.m. door de prachtige glazen schaal uit de ii^e eeuw en door de bronzen, met dierornamentiek versierde gesp uit de v^e eeuw, die in het archeologisch museum aldaar zijn bewaard. Op een tot nog toe vrijgebleven perceel werden proefsleuven getrokken, waarbij een aantal skeletgraven aan het licht kwamen. Sommige waren gestoord, terwijl andere het gebruikelijke iv^e eeuwse aarden vaatwerk opleverden. De oriëntering was nu eens zuid-noord, dan west-oost.

Middeleeuwen

Het is niet de gewoonte middeleeuwse burchten in het programma op te nemen. Hun betekenis voor de geschiedenis wordt doorgaans beter belicht door de geschreven bronnen dan door de bodemvondsten. Toch kunnen soms waardevolle elementen uit de opgravingen worden bijgebracht. In veel gevallen bestaat er van deze burchten, vooral wanneer zij in puin liggen, geen plattegrond. Het ware zeker wenselijk het topografisch plan van deze sites te laten opmaken. Met dat doel werd een onderzoek ingesteld in de burcht van Bouvignes, die een belangrijke rol gespeeld heeft in de geschiedenis van de Maasvallei. Het complex klimt zeker op tot de xii^e eeuw, terwijl de meesters-toren nog ouder lijkt.

Naar gelang de gelegenheid zich voordoet gaat ook het onderzoek in de kerken verder. Van de vroegere kerk van Ollomont (gem. Nadrin) staan het koor en de absiden van de zijbeuken nog overeind. Zij behoorden tot een driebeukig gebouw, zonder transept of westtoren, opgetrokken boven een oudere kerk waarvan het plan, wegens de uitbraak van de op de rots rustende funderingen, niet kon worden opgemaakt.

In de romaanse kerk van Waha stootte men op grondvesten van een gebouw, daterend van vóór 1050, doch waarvan het cultus karakter helemaal niet vaststaat.

Te Fosse-sur-Salm kon de bouwgeschiedenis volledig worden gevolgd. Vermoedelijk uit de evangelisatietijd dateert een kleine rechthoekige ruimte met, naar het oosten toe, een vierkantige kooruitbouw. De muren bestonden uit kwarts- en kalksteenblokken, aangevoegd met klei. Een aantal graven waren binnen deze primitieve ruimte aangelegd. In de romaanse periode werd een vierkante toren aan de beuk toegevoegd, terwijl naderhand nog herhaaldelijk uitbreidingen gebeurden.

STAGES BIJ HET INSTITUUT

Verscheidene buitenlandse vorsers en technici kwamen gedurende het voorbije jaar met zeer uiteenlopende doeleinden naar het Laboratorium. De h. Dolf van Asperen de Boer, student aan de Faculteit der Wetenschappen aan de Universiteit van Amsterdam, deed, gedurende vier maanden (december 1960 - maart 1961), opzoekingen in het Instituut, om een neventhesis bij de doctorale thesis, gewijd aan het onderzoek van kunstwerken, uitgaande van de natuurwetenschappen, voor te bereiden. Ten gevolge van de door de Directeur van het Instituut in 1960 volbrachte zending in Bulgarije, en dank zij een beurs van Unesco, bracht ook de h. Ratcho Gatev Ratchev, Architect, Directeur aan het Instituut der historische Monumenten te Sofia, vier maanden (maart - juni 1961) door in het Laboratorium; hij kwam de wetenschappelijke methoden van onderzoek en behandeling van steenachtige materialen bestuderen. Ook de h. Ali Nasser Nakshabandi, Superintendent bij het Directorate General of Antiquities te Bagdad, verbleef er gedurende drie maanden (oktober-december 1961), eveneens na een zending die de Directeur van het Instituut in 1960 in Irak volbracht; dank zij een beurs van de Gulbenkian Foundation, kwam hij zich vervolmaken in de fysische methoden voor fotografie der kunstwerken en in de methoden van laboratoriumonderzoek.

Andere stagiairs combineerden de theorie en de praktijk door hun tijd te verdelen tussen het Laboratorium en de Conservatieafdeling. Zo deed de h. Timothy Jayne, van Philadelphia, bij het Instituut een stage van twee jaar (oktober 1959 - september 1961), vooraleer restaurateur te worden in het Henry Francis Dupont Winterthur Museum, te Winterthur, Delaware (Verenigde Staten). Ook de h. Francis Stastny, Conservator van het Museum voor Schone Kunsten te Lima, verbleef zes maanden aan het Instituut (oktober 1960 - april 1961), dank zij een beurs van Unesco, met het doel zich met de wetenschappelijke laboratoriummethoden en de restauratie van kunstwerken, vooral schilderijen en gepolychromeerde sculpturen, vertrouwd te maken. De h. en mevr. Michel Binda, van Parijs, bestudeerden gedurende drie maanden (november 1960 - januari 1961), de eerste de methoden van microscopisch en microchemisch onderzoek der schilderijen, de tweede de behandelingswijze van kunstwerken. Mej. Hélène Raïtchanova, van het Instituut der historische Monumenten te Sofia, kwam naar het Instituut voor een stage van veertien maanden (maart 1961 - mei 1962), zich vertrouwd maken met de behandeling en de restauratie van muurschilderingen, het belang-

rijkste probleem inzake conservatie van kunstwerken in Bulgarije; deze stage, en ook die van de h. Ratchev, werd voorzien als gevolg van de zending van de Directeur van het Instituut in Bulgarije in 1960. Mej. Agnes Ballestrem, Restauratrice aan het Reinisches Landesamt für Denkmalpflege te Bonn, kwam met een beurs van het Belgisch-Duits Cultureel Akkoord naar het Instituut voor een stage van twee jaar (sinds februari 1961) om zich in te wijden in de laboratoriummethoden en zich te vervolmaken in het restaureren van schilderijen en sculpturen. Met dit doel kwam ook de h. Jair Afonso Inacio, van het Património histórico e artístico nacional van Brazilië, beursohouder van de Rockefeller Foundation, vanaf mei 1961, naar het Instituut voor een periode van vijftien maanden. De h. Robert Shepherd, van de Zuid-Afrikaanse Unie, beëindigde in mei 1961 een tweejarige stage bij de Conservatieafdeling waar hij zich vervolmaakte in de restauratie van schilderijen.

Twee Noorse specialisten, de heren Kristen Michelsen, Laboratoriumhoofd van het Geschiedkundig Museum van de Universiteit van Bergen en Björn Kaland, Restaurateur bij de Rasmus Meyers Samlinger van Bergen, brachten de maanden oktober en november 1961 door aan het Instituut; zij brachten meerdere schilderijen en beeldhouwwerken mee om deze te onderwerpen aan een laboratoriumonderzoek en op basis daarvan de problemen van hun bewaring te bespreken (zie artikel bl. 195).

Bij de vervolmakingsstages die verscheidene restaurateurs verbonden aan Belgische musea doormaakten, vermelden wij vooral die van de h. J.-B. Vanderlick, Amanuensis bij het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika te Tervuren, die zich gedurende meerdere maanden met de behandelingsproblemen van ethnografische voorwerpen bezighield, en speciaal met de bewaring van verweerd hout en vlechtwerk. Ook de h. Vito Peternelj, Restaurateur bij het Musée Gaumais te Virton, kwam zich, gedurende de maanden januari-februari 1961, vervolmaken in de Conservatieafdeling, wat betreft de restauratie van metalen en aardewerk.

Andere technici en onderzoekers kwamen slechts voor kortere tijd naar het Instituut. Vermelden wij hier speciaal de h. Urbani, van het Istituto Centrale del Restauro te Rome, die samen met ons de dragers van de *Kruisafneming* van Rubens onderzocht. Verder kwamen bezoekers uit Argentinië, Bulgarije, Groot-Brittannië, Indië, Nederland, Oostenrijk, de Verenigde Staten en Joegoslavië.

NATIONAAL CENTRUM VOOR NAVORSINGEN OVER DE VLAAMSE PRIMITIEVEN

In 1961 publiceerde het Centrum, naast het derde deel in de reeks « Bijdragen tot de studie van de Vlaamse Primitieven » met als titel *Identification d'un portrait de Gilles Joye attribué à Memlinc*, door Frans Van Molle, Diensthoofd van het Iconografisch Archief van het Instituut, ook een nieuw deel in de reeks van het « Corpus ». Dit laatste, opgesteld door Colin T. Eisler, Professor aan het Institute of Fine Arts van de Universiteit van New York, behandelt de schilderijen in de musea van Nieuw-Engeland: Boston, Cambridge, Hartford, New Haven, Williamstown en Worcester. In dit deel worden veertien schilderijen bestudeerd, waaronder het beroemde paneel



door Rogier van der Weyden, de *H. Lucas tekent het portret van de H. Maagd*, te Boston (afb. hiernaast), en een *Allegorie* van Hiëronimus Bosch, een eigenaardig fragment van uitstekende kwaliteit, dat te New Haven bewaard wordt.

De publicatieplannen van het Centrum werden uiteengezet in een nieuwe, gedetailleerde prospectus, die in de maand augustus 1961 werd verspreid. Steeds in de reeks van het Corpus, zullen, nog in 1962, de delen betreffende het Louvre-museum en de Koninklijke kapel van Granada als eersten verschijnen.

Het documentatiemateriaal van het Centrum groeit nog steeds aan. De gespecialiseerde bibliotheek telt ongeveer tweeduizend vijfhonderd publicaties en de fototheek bezit meer dan tweëntwintigduizend foto's. Ter gelegenheid van de twee tentoonstellingen « Roem der Belgische gemeenten » en « Schatten van de Openbare Onderstand » konden te Brussel, dank zij de tussenkomst van het Instituut, een reeks minder gekende schilderijen gefotografeerd worden.

Het Centrum kon dit jaar verscheidene buitenlandse bezoekers en medewerkers begroeten, waaronder mevr. Jean Adhémar, Conservator bij de Afdeling der Schilderijen van het Louvre, die het Corpusvolume dienaangaande kwam op punt stellen, Dr. Karl Arndt, van Munchen, Dr. Jan Białostocki, van Warschau, Dr. Peter Meller, van Florentië, en Dr. Horst Gerson, van Den Haag. Het Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie, onder leiding van laatstge-

noemde, werkt steeds actief samen met het Centrum door regelmatig de nieuwe aanwinsten betreffende de Vlaamse Primitieven bekend te maken.

NATIONAAL CENTRUM VOOR OUDHEIDKUNDIGE NAVORSINGEN IN BELGIË

Het opstellen van de bibliografische repertoria heeft op de eerste plaats de aandacht van het Centrum gaande gehouden. De vondstvermeldingen betreffende de provincie Oost-Vlaanderen zijn opgesteld en in druk gegeven. Ook voor West-Vlaanderen is het verzamelwerk beëindigd. De redactie van het repertorium voor de provincie Brabant, vanaf de Metaaltijd tot de Middeleeuwen, vordert goed, terwijl de opzoekingen voor de provincie Luik aan de gang zijn.

Het Centrum had ook de taak op zich genomen de Merovingische grafvondsten uit het Museum van Charleroi te tekenen, ten einde het illustratiemateriaal te bezorgen voor de nog onuitgegeven studie, door wijlen dr. P. Hombert, aan dit onderwerp gewijd. Die opdracht is uitgevoerd.

Een colloquium werd gehouden over de oppida uit de IJzertijd. De resultaten van de opgravingen te Hastedon, bij Namen, en te Buzenol werden er besproken. Buitenlandse sprekers handelden over de Titelberg (Grootherzogdom Luxemburg) en over het Keltische oppidum van Manching (Beieren).

Tenslotte werd, in samenwerking met de Koninklijke Commissie voor Geschiedenis, een aanvang gemaakt met het uitwerken van de archeologische kaarten, waarop de vondsten uit de verschillende perioden zullen aangetekend worden. De kaarten van de Merovingische grafvelden en van de Romeinse villa's zijn in behandeling genomen.

Illustraties

- Bladz. 214 : Nieuw gebouw van het Instituut, Renaissancelaan te Brussel : de laboratoriumverdieping in oktober 1961.
- Bladz. 215 : G. De Smet, *Het rode kleed* (1938). Gent, Museum voor Schone Kunsten.
- Bladz. 216 : Driehoekige sluiert, Brussels kantwerk (xviii^e eeuw). Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis.
- Bladz. 219 : Muurschildering (1579). Antwerpen, huis Sint-Jacob-in-Gallicië, Braderijstraat.
- Bladz. 221 : *H. Maagd* in terracotta, Mechelen, einde xvii^e eeuw. Mechelen, Scheppersinstituut.
- Bladz. 222 : Romeinse kam in palinhout opgegraven te Zoetenaaië.
- Bladz. 223 : La Tène lanspunten opgegraven te Sainte-Marie-Chevigny (Lux.).
- Bladz. 224 : Gemarkeerde paalsporen van een grafmonument op De Roosen te Neerpelt.
- Bladz. 228 : R. van der Weyden, detail van *Sint Lucas tekent het portret van de H. Maagd*. Boston, Museum of Fine Arts.
- Bladz. 230 : P. Faes, *Bloemen en druiven* (1792). Antwerpen, Museum Smidt van Gelder.
- Bladz. 232 : *Maagd en Kind*, console afkomstig uit de abdij van Leffe (Dinant). Namen, Gewestelijk Museum voor Kunst en Geschiedenis.
- Bladz. 235 : *Maagd en Kind* in gepolychromeerd hout, ca. 1600, uit de abdij van Dielegem. Jette, Sint-Pieterskerk.
- Bladz. 236 : xiv^e eeuwse maliënkolder. Bouillon. Museum der Kruistochten.
- Bladz. 236 : Nebijlik eskimo stenen (soapstone) kookpot afkomstig van Boothia-Schiereiland, Pelli-Bay (N. Canada). Jette, Paters Oblaten.
- Bladz. 238 : Pagan (Birma), tempel van Gawdawpalin (xiii^e eeuw).
- Bladz. 239 : Necropool te Neerpelt (IJzertijd). Kringgreppels van urnenvelden tekenen zich af in het jonge gras.
- Bladz. 240 : Substructies van een gebouw van de Romeinse vicus te Saint-Mard, bij Virton.

CHRONIQUE

NOUVEAU BATIMENT

C'est en octobre 1960 que le gros-œuvre a été terminé et en février 1961 qu'ont commencé les travaux de parachèvement; enfin, c'est en septembre de la même année que la *Descente de croix* de Rubens a été installée dans un grand atelier climatisé spécialement aménagé pour héberger les œuvres d'art de grandes dimensions.

La fructueuse collaboration entre le Ministère des Travaux publics et celui de l'Education nationale et de la Culture a permis de procéder sans tarder aux soumissions pour l'ameublement fixe et mobile.

Il est prévu que l'Institut occupera ses nouveaux locaux cette année encore. Ce sera l'aboutissement de plusieurs années d'efforts incessants, particulièrement de la part de M. R. Sneyers, directeur de laboratoire qui, au nom de l'Institut, aura orienté et suivi pas à pas les travaux, en collaboration évidemment avec l'architecte, M. Ch. Rimanque.

ARCHIVES ICONOGRAPHIQUES

Historiens d'art, archéologues et autres chercheurs, tant belges qu'étrangers, recourent de plus en plus à la documentation de nos Archives photographiques qui se révèlent ainsi comme une source de première importance et un indispensable instrument de travail. C'est pourquoi professeurs et étudiants, conservateurs de musées et organisateurs d'expositions, institutions culturelles publiques ou privées, dans le cadre de leurs travaux respectifs, consultent nos archives iconographiques. Il en résulte que celles-ci contribuent remarquablement au développement de la recherche scientifique, qui s'en trouve ainsi facilitée et favorisent les différentes branches de l'enseignement et les autres activités culturelles. Réciproquement, les Archives profitent de ces recherches pour compléter leur documentation et reviser leurs fichiers.



Accroissement du fonds

Du 1^{er} octobre 1960 au 31 décembre 1961, environ six mille deux cents nouveaux documents ont été enregistrés à la photothèque. Cet accroissement correspond à celui de l'exercice précédent en ce sens qu'il concerne en ordre principal les inventaires photographiques d'Anvers et de Liège ainsi que les différentes expositions qui furent présentées dans le pays.

En avril 1961, une mission photographique qui eut pour principal objectif les collections du Musée Curtius, a pratiquement mis le point final à l'inventaire photographique du canton de Liège. Deux campagnes de prises de vue, en avril et novembre 1961, ont permis de poursuivre la réalisation de l'inventaire photographique d'Anvers. A cet effet, nos photographes eurent à prendre des clichés à la Maison des Brasseurs, à la Vieille Boucherie, à la Maison de Rubens ainsi qu'au Musée Mayer van den Bergh. En outre, pour la première fois, environ deux cents tableaux du Musée Smidt van Gelder furent photographiés (fig. p. 230).

Grâce aux équipes de photographes envoyées dans les musées, les collections publiques, les églises et les couvents, la documentation actuellement disponible aux Archives se complète progressivement. C'est ainsi qu'au château de Beloeil, nous avons spécialement photographié les tableaux. Des clichés d'objets de la section des industries d'art des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles furent réalisés. L'inventaire photographique des dessins de la collection de Grez aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles est en bonne voie d'achèvement, tandis que notre documentation relative au Musée instrumental du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles s'est encore accrue. Ont été photographiés également une importante série d'objets des musées de la Société archéologique de Namur et les tableaux du musée installé à l'hôtel de ville de Nieupoort. Nous avons aussi effectué des prises de vue des anciennes peintures murales décorant les églises Saints-Pierre-et-Guidon d'Anderlecht, Saint-Martin de Meise et l'hôpital Sainte-Elisabeth à Anvers. Notre documentation concernant l'église Notre-Dame de Tamise s'est enrichie de plusieurs centaines de photos cependant qu'entraîne dans nos Archives une série complète de négatifs du plafond peint de l'église Notre-Dame de Foy-Notre-Dame. Des prises de vue furent aussi réalisées dans les couvents des Sœurs carmélites de Gand et de Malines.

D'autre part, de nombreuses expositions, en rassemblant des œuvres intéressantes, nous ont fourni l'occasion d'enrichir les secteurs aussi divers que variés de notre documentation. A Bruxelles, ce furent les deux expositions organisées par le Crédit communal de Belgique : « Trésors des communes belges » et « Collections des Assistances publiques ». Au Musée des Beaux-Arts de Gand, ce furent les expositions « Het landschap in de Nederlanden, 1550-1630 » et « Schatten der Begijnhoven » et, toujours dans la même ville, au Musée de la Byloke, l'« Art du cuivre dans les Pays-Bas ». Une série d'expositions consacrées aux arts religieux nous a permis aussi de photographier un certain nombre d'œuvres à Hasselt (« 1000 Jaar Kerkelijke Kunst in Limburg »), à Malines (« Malines. 4 siècles Cité archiépiscopale ») et à Louvain (« 500 Jaar Kunst te Leuven »).

Il convient de mentionner enfin l'art contemporain. Les manifestations anversoises comme la 6^e Biennale de sculpture, et l'exposition « Gustave De Smet » (fig. p. 215) aux

Musées royaux des Beaux-Arts nous donnèrent l'occasion d'accroître notre fonds. De plus, en photographiant régulièrement les œuvres d'art acquises par la Direction générale des Arts, des Lettres et de l'Éducation populaire, nous pouvons enregistrer d'année en année les tendances de l'art contemporain.

La collaboration du service des Archives avec les autres sections de l'Institut permet elle aussi un enrichissement de notre documentation. C'est ainsi qu'ont été réalisées de très nombreuses et importantes prises de vue du célèbre triptyque de la *Descente de croix* de Rubens conservé à la cathédrale d'Anvers et dont le traitement a été confié à l'Institut. Citons aussi, dans le même ordre d'idées, la *Descente de croix* de Jordaens (Anvers, Musée de la Commission de l'Assistance publique), le retable de l'abbaye d'Averbode actuellement conservé à la Vieille Boucherie à Anvers, une série de statues de l'église Saint-Martin à Wezemaal, etc.

Dans ce bilan, il importe de souligner que les activités du service des Archives sont loin de se cantonner uniquement dans la réalisation de milliers de prises de vue. En effet, chacune de celles-ci entraîne de multiples recherches et vérifications conférant à nos archives une valeur qui va bien au-delà de celle d'une simple documentation photographique, et cela pour le plus grand profit d'un vaste public témoignant d'un intérêt sans cesse grandissant pour notre activité. Il en résulte une fructueuse collaboration avec les chercheurs et les institutions se consacrant à l'étude du patrimoine artistique. Aussi est-il de plus en plus manifeste que nos archives, par leur richesse documentaire et les renseignements qu'elles fournissent, sont à la base de nombreux travaux d'ordre scientifique, de multiples études de vulgarisation, d'expositions et autres manifestations historiques et artistiques.

Améliorations

L'identification des documents photographiques se poursuit constamment et se complète d'utiles mises au point. Parmi ces améliorations, citons l'indication des renseignements donnés par les nouveaux catalogues de musées et le renvoi aux catalogues d'expositions. En outre, les différents fichiers mis à la disposition des chercheurs en notre photothèque bénéficient de continuelles améliorations. C'est ainsi que le secteur « Nouveau Testament » du fichier iconographique a été en grande partie révisé et que de nombreuses précisions y ont été apportées.

Photographie en couleurs

Le Fonds commun des Musées de l'Etat au Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture a poursuivi l'édition de reproductions en couleurs d'œuvres d'art. A cet effet, l'Institut a réalisé les ektachromes et sélections pour cinquante-deux cartes postales et quatre planches de grand format, correspondant à dix pièces des Musées



royaux d'Art et d'Histoire et quarante-six tableaux des Musées royaux des Beaux-Arts d'Anvers et de Bruxelles.

Les œuvres importantes traitées cette année à l'Institut ont elles aussi fait l'objet de prises de vues en couleurs avant, pendant et après leur traitement. Citons tout particulièrement une vingtaine d'ektachromes de détails de la *Descente de croix* de Rubens, dont ceux reproduits dans le présent Bulletin.

D'autre part, une centaine de diapositives en couleurs de l'*Agneau mystique* sont en voie de réalisation.

LABORATOIRE DE RECHERCHES ET SERVICE DE CONSERVATION

Peintures

Le souci majeur a été évidemment cette année celui de l'examen et du traitement de la *Descente de croix* de Rubens. Comme on peut le voir d'après les études détaillées qui lui sont consacrées dans le présent Bulletin, le triptyque a été soumis à un examen physique et chimique approfondi. L'abondante documentation photographique réalisée — notamment en radiographie, en ultra-violet et en infra-rouge — a été systématiquement étudiée. Entretemps, des échantillons des différentes couleurs ont été soumis à une analyse microchimique et montés en coupes transversales ou en lames minces pour un examen microscopique. On a pu ainsi étudier jusque dans les détails la composition et la structure des couches picturales, des supports et des cadres, ainsi que le bois, la colle des joints, et les renforcements au revers du panneau central. En outre, des mesures spéciales ont été prises en vue de contrôler le climat dans lequel le triptyque devait séjourner à l'Institut. La confection d'un chariot métallique spécial pour transporter et faire pivoter le panneau central sans danger a pris lui aussi beaucoup de temps. Ces mesures de sécurité étaient rendues indispensables par la nécessité d'amener le panneau en position horizontale en vue d'assurer une bonne fixation de la préparation et des couches picturales. L'opération de fixation du panneau central et des volets peints sur les deux faces a demandé plus d'un an de travail. Les joints horizontaux à la partie supérieure des volets ont été restaurés grâce à des incrustations de bois. L'allègement des vernis du panneau central a été entamé.

La plupart des peintures traitées au Service de Conservation ont fait l'objet d'un examen de laboratoire. En outre, des recherches ont été effectuées au sujet de la végétation représentée sur le retable de l'*Agneau mystique* de van Eyck. Une série de peintures norvégiennes du *xiii^e* au *xv^e* siècle ont été examinées à l'occasion d'un stage de deux spécialistes norvégiens à l'Institut (voir p. 242). Une œuvre du peintre américain Pollock, provenant d'une collection privée et qui avait été endommagée par le feu, a été examinée en vue de son traitement. Un des portraits du Fayoum des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, dont les couches picturales commençaient à s'écailler, a été traité après examen.

Signalons aussi que l'importante *Déploration* de Petrus Christus, des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, a été récemment confiée à l'Institut en vue d'un traitement. L'examen scientifique approfondi a commencé.

Une *Pietà* du xv^e siècle, dans le style de R. van der Weyden et appartenant au couvent des Jésuites de Tronchiennes a fait l'objet d'un fixage, d'un nettoyage et de retouches. Deux panneaux flamands du début du xvi^e siècle, le *Sacre de saint Rombaut* et un fragment représentant le *Départ de saint Rombaut*, ont été confiés à l'Institut par la National Gallery of Ireland de Dublin, en vue d'un traitement de conservation; la première a été débarrassée à cette occasion d'une fausse signature de Jean van Eyck peinte au-dessus d'une inscription originale identifiant le sujet de la scène. Quant au *Triptyque Edelheer*, en traitement depuis plusieurs années, il a pu être ramené à l'église Saint-Pierre de Louvain. Un triptyque de Bernard van Orley, *Les Sept Douleurs de la Vierge*, du Musée de Besançon (France) a fait l'objet d'une fixation avant de figurer à l'exposition « Malines. 4 siècles Cité archiépiscopale » à Malines.

Une opération de renforcement par incrustation de bois a été réalisée sur le support d'un triptyque de la *Nativité* (xvi^e siècle) à l'église de Zeverdonk (Turnhout).

Des traitements de conservation de diverse nature ont été réalisés sur des peintures des églises Notre-Dame de Tamise, Sainte-Elizabeth de Haren, Saint-Barthelémy de Grammont (Gaspard de Craeyer) et Notre-Dame de Poperinghe, des collections de l'Assistance publique de Malines, de l'abbaye de Tongerlo, du carmel de Vaux-sous-Chèvremont, du Musée Taxandria à Turnhout et du Ministère de l'Education nationale et de la Culture.

Peintures murales

Des échantillons de peintures murales des églises Saint-Paul à Nivelles et Saints-Pierre-et-Guidon à Anderlecht ont été soumis à un examen de laboratoire sommaire, en vue d'un éventuel traitement; d'autres échantillons de peintures murales, ramenés de Thaïlande et de Birmanie par le directeur de l'Institut lors de sa mission Unesco en Extrême-Orient (voir p. 238) ont également été examinés.

A la suite de la mission effectuée en Bulgarie en 1959 (voir le précédent Bulletin, p. 222), le directeur de l'Institut, le chef du Laboratoire de Microchimie et un membre du Service de Conservation ont été invités par les autorités bulgares pour étudier d'une façon plus approfondie les problèmes relatifs à la conservation des peintures murales. En octobre 1961, ils ont procédé à un traitement d'essai (nettoyage, enlèvement des surpeints et comblement des lacunes) sur une des peintures de l'église de Bojana (xi^e-xiii^e siècle); ils ont également fait un essai de fixation de la couche picturale dans le tombeau thrace de Ksanlak (iv^e siècle avant J.-C.).

La peinture murale de la petite église d'Erpekom (Grote-Brogel, Limbourg) dont la dépose avait été faite en 1960 (voir la Chronique précédente, p. 222) a été reconstituée et transférée sur un nouveau support. Sa remise en place dans l'église, reconstruite au Musée de plein air de Bokrijk, est prévue dans les prochains mois.

Des enduits de murs de la crypte Saint-Pierre à Louvain, qui menaçaient de tomber, ont été fixés et les graffiti recouverts d'une couche protectrice.

Les fragments de saints personnages à la chapelle de l'hôpital Sainte-Elizabeth à Anvers (début du xvi^e siècle), dégagés l'année dernière par l'Institut (voir la Chronique précédente, p. 222), ont été rendus lisibles grâce à des retouches discrètes. La même méthode a été appliquée aux peintures murales de la maison « St-Jacob in Gallicië » (1579), également à Anvers (fig. p. 219).



Bois sculptés

Parmi les pièces les plus importantes qui ont fait l'objet d'un examen et d'un traitement, signalons le *Retable de la Vierge* (début xvi^e s.) et sa prédelle (début xv^e s.) de l'église Saint-Léonard à Léau. Une polychromie ancienne bien conservée a pu être dégagée sur une très belle statue de la *Vierge*, des environs de 1600, de l'église Saint-Pierre à Jette (fig. ci-contre); quatre évangélistes (xviii^e s.) de la même église ont pu également être restaurés. Ces cinq statues proviennent de l'ancienne abbaye des Prémontrés de Dielegem.

La partie inférieure du *Retable de sainte Dymphne* a été remis en place dans l'église de Gheel. Un *Christ* (xviii^e-xviii^e s.) de l'église romane de Afsnee, qui était vermoulu, a été restauré et consolidé.

Des traitements de conservation de diverse nature ont été effectués sur des pièces de l'église Saint-Michel de Gand, de l'hôtel de ville d'Audenarde, du Sterckshof de Deurne, du Musée Wuyts-Caroly de Lierre et des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Divers problèmes

relatifs au traitement de conservation des objets ethnographiques ont été étudiés en collaboration avec le Musée royal d'Afrique centrale à Tervuren.

Quelques pièces de mobilier ont également été restaurées, notamment un cabinet anversoïse pour le Sterckshof de Deurne et une horloge liégeoise pour le Musée de Mariemont.

Métaux

Parmi les objets dont l'origine et la structure ont été identifiés au Laboratoire en 1961, mentionnons plus particulièrement une épée en bronze du Louristan et trois objets celtiques également en bronze trouvés dernièrement à Court-Saint-Etienne, pour les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, et une remarquable statue en bronze de la déesse Shiva, achetée dans la suite par ce même musée. Une série de plaques funéraires, copies de la plaque de Grielle van Ruwescuere du béguinage de Bruges (xv^e siècle), ont été examinées; le résultat de cet examen a été incorporé dans l'article consacré à ce sujet par F. Van Molle dans le précédent volume de ce Bulletin.

Plusieurs objets endommagés lors de l'incendie du Musée de Mariemont ont été examinés et traités. En outre, un traitement d'essai a été réalisé sur quelques monnaies en argent de la collection Croy du Rœulx. Signalons aussi qu'à la demande de la police judiciaire, une fausse monnaie en argent a fait l'objet d'un examen en vue d'en déterminer la technique de fabrication.

Après leur examen au Laboratoire, de nombreux objets métalliques ont été soumis à un traitement de conservation. La plupart d'entre eux — 390 au total — étaient des objets archéologiques provenant de fouilles anciennes ou récentes opérées par le Service des Fouilles de l'Institut à Arlon, Beerlegem, Bruxelles, Grobbendonk, Houffalize, Nederover-Heembeek, Ortho, Oudenburg, Sainte-Marie-Chevigny, Tontelange et Tournai. Il



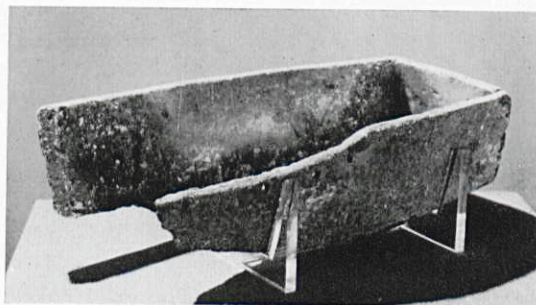
convient de mentionner aussi le traitement de treize épées damassées de l'époque franque provenant du Musée de la Société archéologique de Namur, de boucles mérovingiennes du Musée Gaumais de Virton, de deux plaques funéraires en bronze du Musée de la Byloke à Gand, d'un petit groupe égyptien en bronze du Musée de la Vieille Boucherie à Anvers, d'une cotte de mailles du xiv^e siècle du nouveau Musée des Croisades de Bouillon (fig. ci-contre), d'un trépied en fer trouvé à Elewijt par M. Leva, de divers objets archéologiques découverts par le Professeur S.J. De Laet lors de fouilles à Blicquy et d'une série d'objets confiés au Service de Conservation par le Musée royal d'Afrique centrale à Tervuren.

Matériaux pierreux

A la demande de la Direction générale de l'Unesco, le Laboratoire a procédé cette année à l'étude de l'altération des céramiques de la *Lune* et du *Soleil* de Miro et Artigaz situées dans une cour de la Maison de l'Unesco à Paris; cette céramique présentait en effet des efflorescences sur certains émaux. L'identification et l'étude de la dégradation des pierres de façade de l'hôtel de ville d'Audenarde, en cours de restauration, ont également retenu l'attention du Laboratoire; un article sera d'ailleurs prochainement consacré à ce sujet.

L'enquête sur l'examen et la conservation des matériaux pierreux, menée par l'Institut pour le Conseil international des Musées, a fait l'objet d'un rapport; celui-ci a été présenté à la Réunion mixte du Comité de l'Icom pour les Laboratoires et de la Commission de l'Icom pour le Traitement des Peintures, réunion qui s'est tenue à Barcelone du 2 au 8 octobre 1961. Cette enquête s'adressait à soixante-sept spécialistes de trente-deux pays et concernait tant les monuments historiques que les objets de musées en calcaire, grès et terre cuite.

L'Institut a également participé comme conseiller à l'étude de problèmes relatifs au nettoyage des monuments historiques. Ce fut le cas pour l'hôtel de ville de Bruxelles, avec M. Rombaux, architecte de la Ville, et pour des monuments français, notamment parisiens, en collaboration avec Mlle S. Berthelier, conservateur du Centre de Recherches des Monuments historiques de France, et M. Vassas, architecte de la Sarthe. Les conseils de l'Institut furent également demandés pour la conservation et la restauration des voûtes de l'église



Saint-Jacques à Liège et la dépose de peintures murales du xix^e siècle au Musée de Mariemont.

Parmi les traitements réalisés en 1961, signalons une très belle *Vierge* du xvii^e siècle, en terre cuite, appartenant à l'Institut Scheppers à Malines (fig. p. 221); plusieurs couches de surpeints à l'huile ont été enlevées et l'œuvre a été montée dans un nouvel encadrement. On a également procédé à plusieurs autres restaurations, notamment celle d'une marmite esquimau en pierre pour les Pères Oblats de Jette (fig. p. 236).

Signalons enfin que l'on commence le décapage de plusieurs sculptures en pierre de l'église de Wezemaal et de la chapelle Saint-André à Binche. Par ailleurs, le traitement particulièrement délicat du panneau céramique de Saul en faïence (1547) du Vleeshuis à Anvers a été poursuivi.

Matériaux organiques

Comme par le passé, le Laboratoire a procédé à l'identification du bois de diverses pièces parmi lesquelles il faut signaler une statue de *Saint Donatien* des Musées royaux d'Art et d'Histoire (noyer), des fragments d'une canalisation antique découverte au cours de fouilles à Lombeek-Notre-Dame (chêne), un petit seau romain trouvé à Elewijt (if) et un peigne romain (fig. p. 222) provenant de Zoetenaai (buis). Ces deux derniers objets, qui ont été découverts mouillés, ont pu être traités, le petit seau suivant une méthode inspirée de celle de Christensen, soit par séchage à l'alcool et imprégnation à la résine acrylique, et le peigne suivant la méthode au polyéthylène-glycol décrite dans le Bulletin précédent (p. 97-107).

On a en outre effectué un nettoyage et un traitement fongicide préventif d'une série de dentelles du Musée de Mariemont qui avaient été souillées, lors de l'extinction de l'incendie du musée, par le colorant du papier sur lequel elles étaient exposées.

Un traitement de consolidation à l'acide vinylique a été réalisé sur des ossements mésolithiques de l'Institut d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université de Liège, ainsi que sur des pièces folkloriques fort curieuses, des petits pains cruciformes qu'il s'agissait de préserver de l'altération, à la demande du Musée des Arts et Traditions populaires de Paris.

Les revêtements muraux en cuir doré de la Salle du Conseil de la Maison des Brasseurs à Anvers ont fait l'objet d'un traitement beaucoup plus complexe. Pour assouplir le cuir durci et affaibli, on l'a imprégné d'un mélange de lanoline et de cire, puis il a été collé à l'aide de cire-résine sur une toile forte tendue sur un châssis de bois. Ce traitement a pu être mené à bonne fin grâce à la collaboration des Musées archéologiques d'Anvers.

Laboratoire de Recherches physiques

L'activité du Laboratoire de Recherches physiques a été centrée cette année sur le montage de deux spectrophotomètres infra-rouges. Le premier, à prisme de chlorure de sodium et à résolution moyenne (type Infracord 137, Perkin-Elmer) est destiné aux analyses de routine, tandis que le second, permettant la combinaison d'un prisme de chlorure de sodium, d'un prisme de bromure de potassium et d'un réseau (type 221,

Perkin-Elmer), est destiné aux études plus approfondies. Comme il a été signalé dans le précédent volume de ce Bulletin, ces deux installations constituent l'outil de travail du groupe qui entreprend l'étude de la composition et de l'évolution de certains constituants des liants utilisés en peinture ancienne. Actuellement, une série de résines nouvelles, dont la résine dammar et la résine mastic, sont soumises à investigation au moyen de cet appareillage. Ce programme de travail, intégré dans un ensemble relatif au comportement général des substances naturelles, a été agréé par le Fonds national de la Recherche scientifique et sa réalisation a été confiée à Mme Masschelein-Kleiner, aspirante au F.N.R.S., avec l'aide, sur le plan expérimental, de M. E. Kleber, collaborateur scientifique à l'Institut. C'est le professeur G. Chiurdoglu qui en est le directeur scientifique. Signalons aussi que le laboratoire de datage par le radiocarbone, dont il a été question dans le précédent volume du Bulletin, sera installé dès le mois d'octobre 1962 dans les locaux spécialement construits à cet effet dans le nouveau bâtiment de l'Institut.

Une note spéciale concernant la composition de l'enduit hydrocarboné du revers du panneau central de la *Descente de croix* est publiée dans le présent Bulletin. Cette étude a été réalisée au moyen d'une installation de chromatographie en phase gazeuse qui a également été montée durant l'exercice écoulé. Notons que cette nouvelle acquisition du Laboratoire de Recherches physiques avait dans ce but été momentanément distraite de sa destination initiale, soit le contrôle et la mise au point de techniques nouvelles de préparation d'échantillons destinés au datage par le radiocarbone.



Collaboration avec l'Unesco et l'Icom

Le problème de la conservation des monuments historiques et des œuvres d'art dans les pays en voie de développement économique a amené cette fois le directeur de l'Institut en mission dans le Sud-Est asiatique, plus précisément en Birmanie (avril 1961) et en Thaïlande (avril-mai 1961), où le climat accélère la dégradation des monuments historiques et des antiquités et notamment des peintures murales anciennes, si importantes dans ces régions de la péninsule indochinoise.

Outre l'enquête sur la conservation des matériaux pierreux déjà signalée (p. 236), le Conseil international des Musées a confié à l'Institut une enquête scientifique sur l'altération des biens culturels dans les pays à

climats chauds et humides. En collaboration intime avec l'Unesco, l'Icom affirme ainsi son souci d'apporter une aide technique à de nombreuses nations soucieuses de préserver leur patrimoine culturel sur des bases solides.

L'activité a été concentrée au cours de l'année 1961 sur quelques objets principaux permettant d'acquérir une connaissance plus approfondie de la préhistoire et de la protohistoire. L'expérience a appris, en effet, que les restes conservés dans le sol ne peuvent fournir des sources dignes de foi qu'après avoir été étudiés complètement et sous tous leurs aspects.



Préhistoire

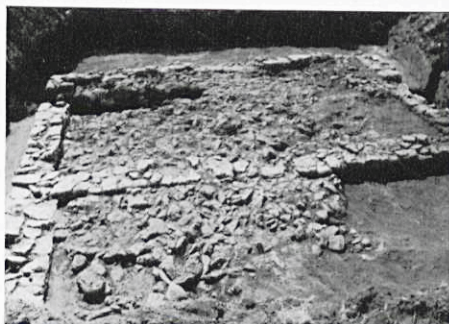
L'étude de l'agglomération de céramique rubanée de Rosmeer était placée sous le signe de la synthèse qui devait être faite après dix ans de fouilles sur le Staberg. Le congrès annuel de la Fédération historique et archéologique du Limbourg était consacré à ce sujet, tandis que l'importance de cette culture dans la région de la Geer et de la Méhaigne a été mise en lumière lors d'une exposition dans le Musée gallo-romain de Tongres.

L'agglomération de Rosmeer appartient à la phase la plus ancienne des origines de cette civilisation néolithique, telle qu'elle est représentée aussi à Geleen et à Sittard, dans le Limbourg hollandais voisin. Mais, comme l'a fait apparaître un examen pédologique entrepris cette année par le professeur G. Scheys, la stratigraphie de Rosmeer se trouve dans une situation plus favorable. Au pied de la colline, le niveau néolithique est entièrement conservé sous une couche de colluvion d'environ 1 m, de sorte qu'il est encore possible à l'heure actuelle d'y calculer toute la profondeur des éléments de la construction. Des prospections dans les villages voisins révèlent de plus en plus d'agglomérations de céramique rubanée, d'où l'on peut déduire que cette région de la Hesbaye était déjà mise en culture au début du néolithique, bien que toutes les agglomérations n'aient pas existé en même temps.

Un nouveau sujet a été entamé par l'examen d'un groupe de sept tombelles aux environs de Sainte-Marie-Chevigny. De tels groupes sont conservés encore par endroits sur les crêtes des Ardennes. Ils y représentent une civilisation caractéristique de la période de La Tène, qui est étroitement apparentée à la culture du Hunsrück-Eifel. Les morts y étaient enterrés, et non incinérés comme c'était la coutume partout ailleurs. Signalons d'autre part qu'une céramique spécifique et des armes donnent une signification particulière à ce rituel de sépulture. L'examen des tombelles de Sainte-Marie a livré plusieurs torques et bracelets en bronze, quelques fers de lance (fig. p. 223) et des vases ornés de figures géométriques.

Comme les années précédentes, le champ d'urnes du « Roosen » à Neerpelt a également fait l'objet de recherches (fig. ci-dessus). Vingt-cinq nouvelles tombes ont été examinées. Quelques-unes présentaient un fossé circulaire entièrement fermé, indi-

cation d'une phase plus ancienne de la nécropole. Les vestiges de l'assiette de deux monuments funéraires ont également été dégagés. Le premier avait une longueur de 36 m et une largeur de 3,60 m et était entouré de 54 grands pieux; l'urne contenant les restes incinérés se trouvait à peu près au milieu. Le deuxième mesurait 25,5 m sur 3 m et était entouré d'un grand nombre de petits trous de pieux; l'urne se trouvait ici dans la partie ouest. Contrairement aux « long barrows » que l'on rencontre tant dans le nord que dans le sud des Pays-Bas, les monuments funéraires de Neerpelt n'étaient pas entourés d'un fossé; seule une bande de contour de couleur plus sombre était visible. Peut-être s'agit-il ici d'une réminiscence tardive des constructions impressionnantes de la civilisation mégalithique.



Epoque romaine

Le professeur Breuer n'aura finalement pas lancé en vain son « S.O.S.-Remparts romains de Tongres ». Un vaste plan de classement et de restauration de ce qui reste encore debout de l'enceinte romaine au sud et à l'ouest de la ville est en voie d'exécution. Dans le cadre de ces travaux, un examen attentif a porté sur un point délicat des remparts, notamment l'endroit où l'enceinte du IV^e siècle

rejoint la première et où le Beukenberg — probablement l'aqueduc antique — pénètre dans la ville. L'enceinte y présente une curieuse inflexion, due au fait qu'il a fallu tenir compte à cet endroit d'une fortification ou construction déjà existante. Ce fait jette une lumière nouvelle sur l'histoire ancienne de la ville, puisqu'il apparaît maintenant qu'antérieurement à la construction de la première enceinte, probablement à la fin du I^{er} siècle après J.-C., des positions de défense avaient été édifiées en bordure du plateau. Ou bien il s'agit ici d'une fortification romaine primitive, ou bien de vestiges de cette Atuatuca mentionnée par César et cherchée en vain depuis si longtemps.

A l'endroit de l'ancien Vertunum, l'actuel plateau de Majerou à Saint-Mard près de Virton (fig. ci-dessus), on a dû intervenir d'urgence en raison de l'exécution de travaux de construction. De nombreuses trouvailles isolées avaient déjà révélé l'importance de cette agglomération comme centre de rayonnement de la culture romaine dans cette partie du pays de Gaume; même quelques monnaies républicaines (80-50 av. J.-C.) y ont été trouvées. Des fouilles systématiques ont abouti maintenant à l'identification d'une douzaine de constructions séparées qui étaient rangées le long d'une rue. Il se pourrait bien que l'on identifie aussi un temple, mais ce n'est là qu'une hypothèse qui devra être confirmée par les recherches ultérieures.

Dans un autre vicus romain, à Chamleux-Florenville, les recherches antérieures ont été poursuivies. Trois constructions de ce poste, situé sur la route Reims-Trèves, ont fait l'objet d'un examen partiel, portant principalement sur la dernière phase de leur construction. On y a découvert entre autres une cave bien conservée dans laquelle

il y avait eu un escalier en bois, des foyers à broche, de nombreuses monnaies et des fragments de céramique. Sur un éperon barré situé tout près de là, à Williers, une fortification avait été édifiée à la fin de l'époque romaine en vue de la défense du vicus. Ces fortifications, dont d'autres sont à signaler dans la région, étaient occupées par des troupes auxiliaires germaniques, dits « Laeti », qui étaient au service de l'Empire romain. Le commandant des fortifications dont Williers faisait partie et qui étaient situées dans la province de Belgica Prima, avait sa résidence dans la localité proche d'Epusum, l'actuelle petite ville française de Carignan. Parallèlement aux fouilles dans le vicus, un examen a été consacré au mur d'enceinte et aux portes des fortifications.

Le cimetière du vicus romain de Namur-La Plante est connu notamment par la magnifique coupe en verre du II^e siècle et par la boucle en bronze à ornements de style animalier, du V^e siècle, qui sont conservées au Musée archéologique de cette ville. Des sondages dans un terrain resté inoccupé jusqu'à présent ont permis de dégager un certain nombre de tombes à squelettes. Certaines étaient perturbées, d'autres ont livré la vaisselle usuelle en céramique du IV^e siècle. L'orientation était tantôt sud-nord, tantôt ouest-est.

Moyen âge

Il n'est pas dans les habitudes de reprendre au programme des châteaux forts du moyen âge. En général, les sources écrites font mieux apparaître leur intérêt historique que les fouilles. Il arrive cependant que celles-ci fournissent des éléments précieux. Dans beaucoup de cas il n'existe pas de plan de ces châteaux forts, surtout lorsqu'ils sont en ruine. Il serait sans doute souhaitable de faire établir le relevé topographique de ces sites. A cet effet, des recherches ont été entreprises dans le château fort de Bouvignes, qui a joué un rôle important dans l'histoire de la vallée mosane. Le complexe remonte certainement au XII^e siècle, tandis que le donjon semble encore plus ancien.

Selon que l'occasion s'en présente, les recherches sont également poursuivies dans les églises. En ce qui concerne l'ancienne église d'Ollomont (commune de Nadrin), le chœur et les absides des nefs latérales sont encore debout. Ils appartenaient à un édifice à trois nefs, sans transept ni tour occidentale, érigé au-dessus d'une église plus ancienne dont il n'a pas été possible d'établir le plan, du fait que les fondations assises sur la roche ont été enlevées.

Dans l'église romane de Waha, on a heurté des fondations d'une bâtisse datant d'avant 1050, mais dont le caractère de culte n'est pourtant nullement établi.

A Fosse-sur-Salm, l'histoire architecturale a pu être suivie dans toutes ses phases. Datant probablement de l'époque de l'évangélisation, il existe une petite enceinte rectangulaire avec, en saillie vers l'est, un chœur carré. Les murs étaient construits en blocs de quartz et de calcaire, joints à l'argile. Un certain nombre de tombeaux étaient aménagés à l'intérieur de cette enceinte primitive. Pendant la période romane, une tour carrée est venue s'ajouter à la nef, tandis que par la suite plusieurs extensions ont encore été réalisées.

Les chercheurs et les techniciens étrangers qui ont séjourné au Laboratoire au cours de l'année écoulée y sont venus dans des buts très divers. M. Dolf van Asperen de Boer, étudiant en sciences à l'Université d'Amsterdam, a passé quatre mois à l'Institut (décembre 1960 - mars 1961) en vue de préparer une thèse annexe de doctorat consacrée à l'examen des œuvres d'art à partir des sciences naturelles. A la suite de la mission effectuée en 1960 par le directeur de l'Institut en Bulgarie, et grâce à une bourse de l'Unesco, M. Ratcho Gatev Ratchev, architecte, directeur à l'Institut des Monuments historiques de Sofia, a lui aussi séjourné quatre mois au Laboratoire (mars-juin 1961); son but était de s'initier aux méthodes scientifiques d'examen et de traitement des matériaux pierreux. C'est également à la suite d'une mission réalisée en Irak en 1960 par le directeur de l'Institut que M. Ali Nasser Nakshabandi, surintendant à la Direction générale des Antiquités à Bagdad, a séjourné à l'Institut pendant une période de trois mois (octobre-décembre 1961); boursier de la Fondation Gulbenkian, il venait se perfectionner dans les méthodes physiques de photographie des œuvres d'art et les méthodes d'examen de laboratoire.

D'autres stagiaires, combinant la théorie et la pratique, ont partagé leur temps entre le Laboratoire et le Service de Conservation. Tel fut le cas de M. Timothy Jayne, de Philadelphie, qui a fait à l'Institut un stage de deux ans (octobre 1959 - septembre 1961), avant de devenir le restaurateur du Henry Francis Dupont Winterthur Museum, à Winterthur, Delaware (Etats-Unis). Tel fut aussi le cas de M. Francis Stastny, conservateur du Musée des Beaux-Arts de Lima, qui a passé six mois à l'Institut (octobre 1960 - avril 1961) grâce à une bourse de l'Unesco, dans le but de se familiariser avec les méthodes scientifiques de laboratoire et la restauration des œuvres d'art, et plus particulièrement des peintures et des sculptures polychromées. M. et Mme Michel Binda, de Paris, ont étudié pendant trois mois (novembre 1960 - janvier 1961), le premier les méthodes d'examen microscopique et microchimique des peintures, la seconde les méthodes de traitement des œuvres d'art. Mlle Hélène Raïtchanova, de l'Institut des Monuments historiques de Sofia, a fait à l'Institut un stage de quatorze mois (mars 1961 - mai 1962) dans le but surtout de s'initier au traitement et à la restauration des peintures murales, qui constituent le problème majeur de la conservation des œuvres d'art en Bulgarie; ce stage est, avec celui de M. Ratchev, un de ceux qui ont été prévus à la suite de la mission de l'Institut en Bulgarie en 1960. Un stage de deux ans (depuis février 1961) a été commencé par Mlle Agnes Ballestrem, restauratrice au Rheinisches Landesamt für Denkmalpflege de Bonn, boursière de l'Accord culturel belgo-allemand, en vue de s'initier aux méthodes de laboratoire et de se perfectionner dans la restauration des peintures et des sculptures. C'est dans le même but que M. Jair Afonso Inacio, du Patrimônio histórico e artístico nacional du Brésil, boursier de la Fondation Rockefeller, séjourne à l'Institut pour une période de quinze mois, à partir de mai 1961. Quant à M. Robert Shepherd, de l'Union Sud-Africaine, il a achevé en mai 1961 un stage de deux ans au Service de Conservation, où il s'est perfectionné dans la restauration des peintures.

Deux spécialistes norvégiens, MM. Kristen Michelsen, chef du Laboratoire du Musée historique de l'Université de Bergen et Björn Kaland, restaurateur au Rasmus

Meyers Samlinger de Bergen, ont passé à l'Institut les mois d'octobre et de novembre 1961; ils avaient amené avec eux plusieurs peintures et sculptures, dans le but de leur faire subir un examen de laboratoire et de discuter sur cette base les problèmes de leur conservation (voir l'article p. 195).

Parmi les stages de perfectionnement réalisés par des restaurateurs attachés à des musées belges, signalons surtout celui de M. J.-B. Vanderlick, préparateur au Musée royal d'Afrique centrale à Tervuren, qui s'est attaché pendant plusieurs mois aux problèmes du traitement des objets ethnographiques, et notamment à la conservation des bois affaiblis et des nattes. M. Vito Peternelj, restaurateur au Musée Gaumais, à Virton, est également venu en janvier-février 1961, se perfectionner au Service de Conservation, notamment dans la restauration des métaux et des terres cuites.

D'autres techniciens et chercheurs ont fait à l'Institut des séjours plus brefs. Citons plus spécialement le Dr. Urbani, de l'Istituto Centrale del Restauro de Rome, qui a examiné en collaboration avec nous le support de la *Descente de croix* de Rubens. Des visiteurs nous sont en outre venus d'Argentine, d'Autriche, de Bulgarie, des Etats-Unis, de Grande-Bretagne, de l'Inde, d'Italie, des Pays-Bas et de Yougoslavie.

CENTRE NATIONAL DE RECHERCHES « PRIMITIFS FLAMANDS »

En 1961, le Centre a fait paraître, outre le troisième volume de la série des « Contributions à l'étude des Primitifs flamands », intitulé *Identification d'un portrait de Gilles Joye attribué à Memlinc*, par Frans Van Molle, chef des Archives iconographiques de l'Institut, un nouveau volume dans la série du « Corpus », consacré aux tableaux des musées de la Nouvelle-Angleterre : Boston, Cambridge, Hartford, New Haven, Williamstown et Worcester. Il a été rédigé par Colin T. Eisler, professeur à l'Institute of Fine Arts de l'Université de New York. Le volume comprend quatorze tableaux, parmi lesquels le célèbre *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge*, par Rogier van der Weyden à Boston, et un curieux fragment d'excellente qualité, une *Allégorie*, par Jérôme Bosch, à New Haven.

Les plans de publications du Centre ont été diffusés dans un nouveau prospectus détaillé, largement répandu au mois d'août 1961. Toujours dans la série du Corpus, ce sont les volumes du Musée du Louvre et de la Chapelle royale de Grenade qui paraîtront les premiers, en 1962 encore.

La documentation du Centre continue à s'enrichir. La bibliothèque spécialisée possède maintenant environ deux mille cinq cents publications, la photothèque plus de vingt-deux mille photographies. Cette année les deux expositions « Gloire des Communes belges » et « Trésors d'art de l'Assistance publique » ont donné l'occasion de photographier à Bruxelles, grâce au concours de l'Institut, une série de tableaux moins connus.

Plusieurs collaborateurs et visiteurs étrangers ont été accueillis au Centre cette année, parmi lesquels Mme Jean Adhémar, conservateur au Département des Pein-

tures du Louvre, venue mettre au point son volume du Corpus, le Dr. Karl Arndt, de Munich, le Dr. Jan Białostocki, de Varsovie, le Dr. Peter Meller, de Florence, et le Dr. Horst Gerson, de La Haye. L'institution dirigée par ce dernier, le Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie, collabore toujours activement avec le Centre, en lui communiquant régulièrement ses nouvelles acquisitions dans le domaine des Primitifs flamands.

CENTRE NATIONAL DE RECHERCHES ARCHÉOLOGIQUES EN BELGIQUE

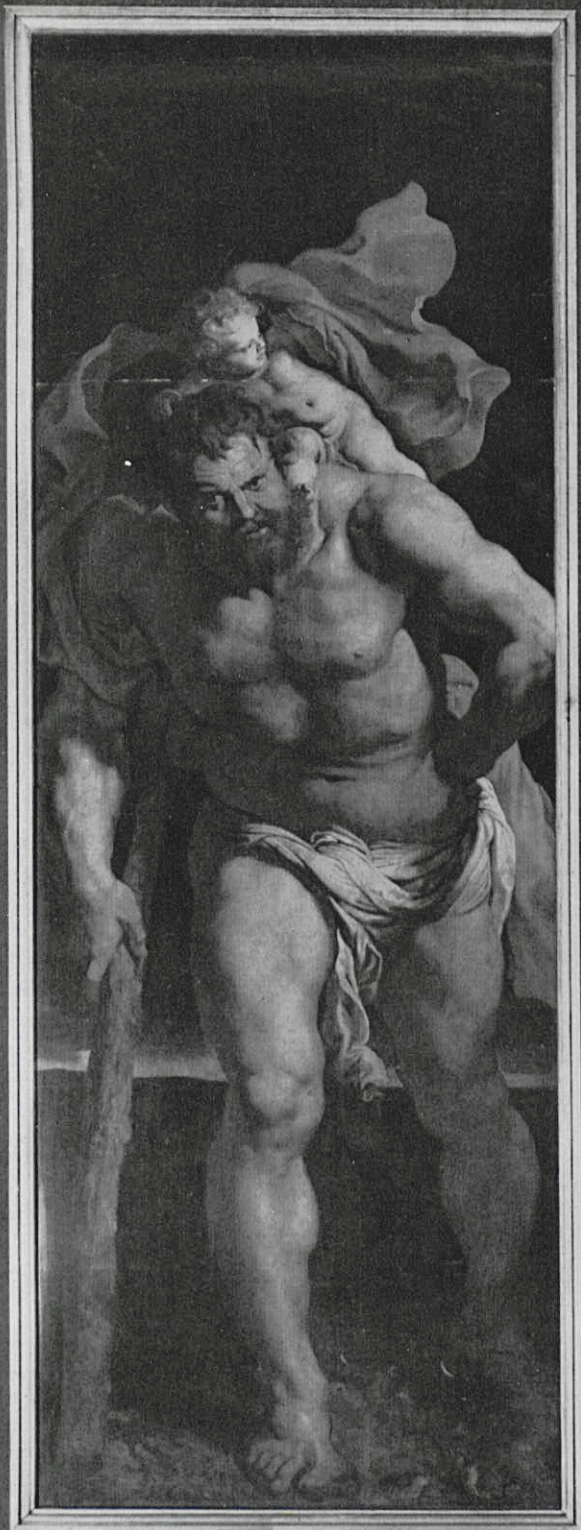
L'attention du Centre a été retenue en premier lieu par la rédaction des répertoires bibliographiques. Celui de la Flandre orientale est livré à l'impression. Pour la Flandre occidentale aussi la matière est rassemblée. La rédaction du répertoire pour la province de Brabant, depuis les âges du métal jusqu'au moyen âge, avance bien, tandis que les recherches pour la province de Liège sont en cours.

Le Centre s'était chargé également de dessiner les mobiliers funéraires mérovingiens du Musée de Charleroi, en vue de fournir le matériel d'illustration pour l'étude encore inédite consacrée à ce sujet par feu P. Hombert. Cette tâche a été exécutée.

Un colloque a eu lieu sur des oppida de l'âge du fer. A cette occasion, les résultats des fouilles effectuées à Hastedon, près de Namur, et à Buzenol, ont été discutés. Des orateurs étrangers y ont traité du Titelberg (Grand-Duché du Luxembourg) et de l'oppidum celtique de Manching (Bavière).

Enfin, en collaboration avec la Commission royale d'Histoire, on a entamé l'élaboration des cartes archéologiques sur lesquelles seront indiquées les trouvailles des différentes périodes. On s'occupe actuellement des cartes des cimetières mérovingiens et des villas romaines.

- Page 214 : Nouveau bâtiment de l'Institut, avenue de la Renaissance à Bruxelles : l'étage des laboratoires en octobre 1961.
- Page 215 : G. De Smet, *La robe rouge* (1938). Gand, Musée des Beaux-Arts.
- Page 216 : Voile triangulaire en dentelle de Bruxelles (détail), XVIII^e siècle. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire.
- Page 219 : Peinture murale (1579). Anvers, maison Sint-Jacob-in-Gallicië, rue de la Braderie.
- Page 221 : *Vierge en terre cuite*, Malines, fin XVII^e siècle. Malines, Institut Scheppers.
- Page 222 : Peigne romain en buis provenant des fouilles de Zoetenaaië (Fl. Occ.).
- Page 223 : Fers de lances de la période de La Tène provenant des fouilles de Sainte-Marie-Chevigny (Lux.).
- Page 224 : Délimitation d'un monument funéraire à Neerpelt-De Roosen.
- Page 228 : R. van der Weyden, détail du *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge*. Boston, Museum of Fine Arts.
- Page 230 : P. Faes, *Fleurs et raisins* (1792). Anvers, Musée Smidt van Gelder.
- Page 232 : *Vierge et Enfant*, Corbeau de l'abbaye de Leffe (Dinant). Namur, Musée régional d'Art et d'Histoire.
- Page 235 : *Vierge et Enfant* en bois polychromé, vers 1600, provenant de l'abbaye de Dielegem. Jette, église Saint-Pierre.
- Page 236 : Cotte de mailles du XIV^e siècle. Bouillon, Musée des Croisades.
- Page 236 : Marmite esquimau Nebjilik en pierre (soapstone) provenant de la presqu'île de Boothia, Pelli-Bay (N. Canada). Jette, couvent des Pères Oblats.
- Page 238 : Pagan (Birmanie), temple de Gawdawpalin (XIII^e siècle).
- Page 239 : Nécropole de Neerpelt (âge du fer). Les fossés qui entourent les champs d'urnes se dessinent dans l'herbe naissante.
- Page 240 : Substructions d'un bâtiment du vicus romain de Saint-Mard, près de Virton.





421 × 153 cm

1. Rubens, triptyque de la *Descente de croix en cours de traitement*.
Anvers, cathédrale Notre-Dame.

421 × 311 cm

421 × 153 cm