

INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE  
KONINKLIJK INSTITUUT VOOR HET KUNSTPATRIMONIUM



Bulletin 33  
2009 • 2012

INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

KONINKLIJK INSTITUUT VOOR HET KUNSTPATRIMONIUM

**BULLETIN**

33 – 2009-2012

Bruxelles - Brussel

2013

© 2013, Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA)  
Parc du Cinquantenaire 1, B-1000 Bruxelles  
Tél. +32 (0)2 739 67 11 ; Fax +32 (0)2 732 01 05  
www.kikirpa.be

Tous droits réservés. Cette publication ne peut être reproduite, sauvegardée sur quelque support que ce soit ou rendue publique par quelque moyen que ce soit (électronique, mécanique, photographies, photocopies ou tout autre procédé) en partie ou en totalité, sans l'autorisation écrite préalable de l'éditeur.

#### *Illustrations*

© KIK-IRPA, Bruxelles, sauf mention spéciale. Les photos dont la référence commence par une lettre sont des photos officielles de l'IRPA prises par le Service photographique de l'Institut. La majorité d'entre elles sont disponibles sur notre site. Les autres illustrations (coupes, RX, IRR, etc.) sont tirées des dossiers d'intervention.

© 2013, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK)  
Jubelpark 1, B-1000 Brussel  
Tel. +32 (0)2 739 67 11; Fax +32 (0)2 732 01 05  
www.kikirpa.be

Alle rechten voorbehouden. Noch deze publicatie, noch gedeelten ervan mogen worden gereproduceerd of opgeslagen in welke vorm dan ook of openbaar gemaakt (elektronisch, mechanisch, via fotografie, fotokopie of op welke wijze ook) zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

#### *Illustraties*

© KIK-IRPA, Brussel, tenzij anders vermeld. De foto's waarvan de referentie begint met een letter zijn officiële foto's van het KIK, genomen door de Fotografische dienst van het Instituut. Het merendeel ervan is beschikbaar op onze website. De andere afbeeldingen (dwarsdoorsnedes, RX, IRR, etc.) zijn afkomstig uit interventiedossiers.

#### *Éditeur responsable / Verantwoordelijke uitgever*

Christina Ceulemans.

#### *Révision, traduction et édition / Tekstrevisie, vertaling en uitgave*

Catherine Bourguignon & Simon Laevers, avec la collaboration de / met de samenwerking van Lisa Collado, Adrien Marx, Laura Swerts & Julie Van Woensel.

#### *Photographies / Foto's*

Service photographique de l'IRPA / Fotografische dienst van het KIK (Jacques De Clercq, Jean-Luc Elias, Hervé Pigeolet, Marleen Sterckx & Katrien Van Acker) & Cellule d'imagerie scientifique de l'IRPA / Cel wetenschappelijke beeldvorming van het KIK (réflectographies infrarouges / infraroodreflectogrammen : Sophie Depotter ; radiographies / radiografieën : Catherine Fondaire & Guido Van de Voorde).

#### *Optimisation des illustrations / Optimalisatie van de illustraties*

Jenny Coucke, Anne-Françoise Gerards & Bernard Petit.

Les auteurs sont responsables du fond et de la forme de leurs contributions, en particulier de l'exactitude de leurs citations et références.

De auteurs zijn verantwoordelijk voor hun bijdragen, zowel op inhoudelijk als op vormelijk vlak, en in het bijzonder voor de correctheid van de citaten en referenties.

Nous nous sommes efforcés d'appliquer les prescriptions légales en matière de copyright. Quiconque se considérerait autorisé à faire valoir des droits est prié de s'adresser à la direction de l'IRPA.

We hebben al het mogelijke gedaan om de wettelijke voorschriften op het gebied van het copyright na te leven. Wie zich gemachtigd meent om rechten te doen gelden wordt verzocht contact op te nemen met de directie van het KIK.

#### *Couverture*

Pieter van Mierevelt, *Portrait de la famille de Michiel van Mierevelt*, entre 1617 et 1619 (Belgique, château de Jehay, 190,5 x 282,5 cm). Y007556.

#### *Kaft*

Pieter van Mierevelt, *Portret van het gezin van Michiel van Mierevelt*, tussen 1617 en 1619 (België, château de Jehay, 190,5 x 282,5 cm). Y007556.

Éditorial / Ten geleide.....	5
<i>Laudatio</i> Myriam Serck-Dewaide.....	9
Chantal FONTAINE-HODIAMONT et Karine BAUSIER, Contribution à l'étude des verres gallo-romains de Pommeroeul	15
Chantal FONTAINE-HODIAMONT et Helena WOUTERS, Deux verres d'époque romaine, falsifiés par une gravure moderne. Un « héritage » de Raymond Chambon.....	29
Fanny VAN CLEVEN, Mark VAN STRYDONCK, Mathieu BOUDIN en Anja NESKENS, Datering van twee weefsels uit de kerkschat van de Sint-Catharinakerk van Maaseik: zandaniji en davidzijde .....	51
Morgane MILLIET, Restauration du plat de reliure de l' <i>Évangélaire d'Arenberg</i> , XII <sup>e</sup> siècle, Grand Curtius, Liège.....	57
Gilberte DEWANCKEL, Restauration de la <i>Vierge de la Trésorerie</i> de Walcourt (1250-1260).....	63
Fanny VAN CLEVEN, De conserverende behandeling van de reliekenschat van Herkenrode .....	71
Camille DE CLERCQ, De <i>Kroning van Maria</i> van de Sint-Martinusbasiliek te Halle. Toelichting bij het onderzoek en de conservatie-restauratie .....	79
Ingrid GEELLEN, Het <i>Passieretabel</i> in de Sint-Salvatorskathedraal van Brugge: een historische en stilistische studie.....	91
Catheline PÉRIER D'ETEREN, Une peinture méconnue du Maître des Demi-figures féminines : <i>Thomas de Thiennes et sa famille devant le château de Rumbeke</i> .....	101
Jaak JANSEN, Het <i>Sint-Jobsretabel</i> van Schoonbroek (Retie): een status quaestionis.....	113
Le <i>Massacre des Innocents</i> de Pierre Brueghel le Jeune (Sibiu, Muzeul National Brukenthal) Dominique ALLART, Christina CURRIE et Steven SAVERWYNS, Une copie qui fait honneur à son modèle.....	133
Françoise ROSIER et Jean-Albert GLATIGNY, Un traitement de conservation-restauration nécessaire ? .....	153
Rudi EKKART et Nathalie LAQUIERE, Le <i>Portrait de la famille de Michiel van Mierevelt</i> : étude historique, stylistique et restauration .....	161
Dominique VERLOO et Pierre-Yves KAIRIS, Restauration et attribution à Pieter Van Lint de l' <i>Adoration des Mages</i> de l'église Saint-Amand à Bavikhove .....	185
Le <i>Portrait de Nicolaes van Bambeeck</i> par Rembrandt Hélène DUBOIS, Françoise ROSIER et Liesbeth DE BELIE, Technique d'une œuvre magistrale.....	191
Jana SANYOVA, Cécile GLAUDE, Wim FREMOUT et Steven SAVERWYNS, Analyse des matériaux.....	205
Eduardo LAMAS DELGADO, La <i>Vierge à l'Enfant</i> de Lierre : redécouverte d'un tableau de Bartolomé Esteban Murillo	219

Hilde DE CLERCQ, Roald HAYEN, Mohamed RICH en Sebastiaan GODTS, Zouten in steenachtige materialen. Invloed van het klimaat op gedrag en schade .....	229
Marie-Christine CLAES, Le photographe Clément Dessart, ardent défenseur du patrimoine de l'Ardenne.....	241
Christophe PIRON, Le rôle des Services photographiques et du Laboratoire des Musées royaux d'Art et d'Histoire dans la sauvegarde du patrimoine artistique belge durant la Seconde Guerre mondiale. Les raisons d'un succès, la genèse d'un Institut .....	257
Bibliographie du personnel / Bibliografie van het personeel.....	289

Tous les articles sont accompagnés d'un résumé en français, néerlandais et anglais.  
 Alle artikels gaan vergezeld van een samenvatting in het Frans, Nederlands en Engels.  
 Abstracts in French, Dutch and English are provided for all the articles.

## ÉDITORIAL

Christina CEULEMANS  
Directeur général *a.i.* de l'IRPA

En ouvrant ce trente-troisième *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, vous constatez certainement que de nombreuses années se sont écoulées depuis la parution du volume 32. C'est que l'IRPA s'est consacré entre-temps à de multiples activités et publications scientifiques, et a connu une période marquée par nombre d'événements importants.

En 2009 a ainsi été (re)créé le Centre d'Étude des Primitifs flamands, qui poursuit les activités de l'asbl Centre international d'étude de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse, mais devient aussi une unité de recherche du département Documentation de l'IRPA. Les titres des collections éditées par le Centre restent inchangés, de façon à préserver la continuité de son activité et la fidélité de son public. L'année suivante, la bibliothèque de l'Institut a déménagé au premier étage du bâtiment, dans une grande salle où les livres sont en libre accès ; le visiteur dispose maintenant d'un environnement idéal pour ses recherches et peut, dans la salle de lecture de la photothèque devenue ainsi la salle de lecture de l'« infothèque », consulter et les livres et la documentation photographique.

Fin avril 2011, M<sup>me</sup> Myriam Serck-Dewaide, directeur général de l'IRPA, a pris sa pension. Elle travaillait à l'IRPA depuis plus de quarante ans, plus particulièrement dans l'atelier de conservation-restauration des sculptures en bois polychromé, et était devenue directeur faisant fonction en 2003, puis, en 2005, directeur général pour un mandat de six ans. En cette qualité, elle s'est investie avec un enthousiasme extraordinaire et un engagement sans égal dans la défense de « son » institution, tout en continuant à diriger également le département Conservation-Restauration.

En guise d'hommage à Myriam Serck-Dewaide, une séance académique a été organisée en novembre 2011 dans l'auditorium de l'École royale militaire ; pas moins de six publications – dont quatre de la collection *Scientia Artis* – ont été présentées par leurs auteurs à la directrice et au public de collègues et amis. M<sup>me</sup> Krista De Jonge, alors présidente du conseil scientifique de l'IRPA, a prononcé à cette occasion un *laudatio* qui offre un résumé de la carrière bien remplie de Myriam Serck-Dewaide et que nous reproduisons ici intégralement, avec l'autorisation de l'auteur.

Il était impossible pour l'Institut de préparer un *Bulletin* en plus de ces six livres, parmi lesquels, *The Brueg(H)el Phenomenon*, un ouvrage en trois volumes.

Du point de vue de son organisation, l'IRPA connaît actuellement une période trouble. La désignation d'un directeur général *ad interim*, en attendant la nomination d'un nouveau directeur général, a été soudain transformée en remplacement long terme car le ministre de la Politique scientifique a annulé la procédure de nomination qui était en cours. Dans le même temps, la Politique scientifique travaille à un contrat d'administration qui dessine pour

## TEN GELEIDE

Christina CEULEMANS  
Algemeen directeur *a.i.* van het KIK

Wanneer u dit drieëndertigste *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium* in handen krijgt, zal u ongetwijfeld opmerken dat het vele jaren op zich heeft laten wachten. De instelling heeft in de tussentijd een periode gekend die enerzijds een uitzonderlijke oogst aan wetenschappelijke activiteiten en publicaties heeft opgeleverd, maar anderzijds ook werd gekenmerkt door een aantal belangrijke gebeurtenissen.

In 2009 werd het Studiecentrum Vlaamse Primitieven (her)opgericht dat de activiteiten van de voormalige VZW Internationaal Studiecentrum voor de Middeleeuwse schilderkunst van het Schelde- en Maasbekken voortzet, maar thans als onderzoekseenheid van het departement Documentatie van het KIK. De titels van de uitgavenreeksen van het Studiecentrum blijven ongewijzigd waardoor de continuïteit van de werking ook voor buitenstaanders herkenbaar is. De bibliotheek van het KIK verhuisde een jaar later naar een ruime zaal met open rekken op de eerste verdieping van het gebouw. Daar kan de bezoeker in de leeszaal van wat vroeger de fototheek heette en thans is omgedoopt tot 'infotheek', in een ideale omgeving zowel de boeken als de fotodocumentatie raadplegen.

Einde april 2011 ging Algemeen directeur Myriam Serck-Dewaide met pensioen. Zij was gedurende meer dan veertig jaar aan de instelling en meer bepaald aan het atelier voor gepolychromeerd houten beeldhouwwerk verbonden; in 2003 werd ze aangesteld als dienstdoend directeur en in 2005 als algemeen directeur met een mandaat van zes jaar. In die hoedanigheid heeft ze met een ongekende inzet en enthousiasme voor 'haar' instelling gevochten en tegelijkertijd het departement Conservatie-restauratie verder geleid.

Als erbetoon aan Myriam Serck-Dewaide werd in november 2011 in het auditorium van de Koninklijke Militaire School een academische zitting georganiseerd waar niet minder dan zes publicaties, waarvan vier in de reeks *Scientia Artis*, door de betrokken auteurs aan de uittreedende directeur en een talrijk opgekomen publiek van collega's en sympathisanten werden voorgesteld. De toenmalige voorzitter van de Wetenschappelijke Raad van het KIK, prof. dr. Krista De Jonge, sprak een *laudatio* uit die een samenvatting biedt van de rijk gevulde carrière van de gevierde en die we hier met instemming van de auteur integraal afdrukken.

Het lag niet in de mogelijkheden van de instelling naast deze zes publicaties, waarvan de jongste — *The Brueg(H)el Phenomenon* — een omvangrijk driedelig werk is, nog tijdig een *Bulletin* klaar te krijgen.

Op organisatorisch vlak kwam het KIK in woeelige wateren terecht. De aanstelling van een interimaris in afwachting van de benoeming van een nieuwe algemeen directeur, werd plots omgezet in een lange termijn vervanging, omwille van het annuleren door de minister van Wetenschapsbeleid van de lopende benoemingsprocedure. Tegelijkertijd werkte het Wetenschapsbeleid

l'IRPA un avenir tout autre, directement lié à celui des Musées royaux d'Art et d'Histoire et des Musées royaux des Beaux-Arts. Ces trois institutions feraient désormais partie d'un même pôle Art dirigé par un seul directeur général. Tout le monde ne partage pas cette vision, d'autant plus qu'elle s'éloigne de ce que notre fondateur, Paul Coremans, avait imaginé il y a plus de soixante ans : un institut autonome et reconnu internationalement où se développent la connaissance et la conservation-restauration du patrimoine par l'interaction de différentes disciplines scientifiques.

Durant cette même période 2011-2012, l'IRPA a dû faire face au départ de dix-sept collaborateurs, partis à la retraite ou pour des raisons personnelles, alors qu'une seule personne a pu être engagée pendant cette même période. Le climat économique difficile a influencé et influence directement les moyens et tout le fonctionnement des institutions scientifiques fédérales.

Mais tout n'est cependant pas noir et ce, surtout grâce au formidable engagement du personnel, aussi bien statutaire que contractuel, qui s'investit plus que jamais dans la réalisation des objectifs de l'IRPA, à savoir la documentation, l'étude et la conservation du patrimoine culturel de notre pays. L'Institut prend ainsi part à des projets pluriannuels, des doctorats et des programmes pour chercheurs supplémentaires organisés par la Politique scientifique belge. Il est également impliqué dans plusieurs projets de recherche européens. Et il reçoit en outre d'importantes missions émanant des Régions, Communautés, institutions publiques belges ou étrangères et propriétaires privés ; l'IRPA a ainsi été choisi en mars 2012 – et nous n'en sommes pas peu fiers – pour mener à bien la campagne de conservation-restauration de l'*Agneau mystique*. Grâce à la forte demande d'un service de haute qualité doublé d'une étude approfondie, de nombreuses cellules de l'IRPA sont en pleine croissance, telles que les cellules Monuments, Dendrochronologie et Conservation préventive.

C'est aussi grâce à ces programmes de recherche qu'un groupe de jeunes chercheurs est actif à l'IRPA et génère des études poussées dans les différentes disciplines. La Politique scientifique a lancé un nouveau programme, *Brain.be*, qui s'articule autour de six axes thématiques et regroupe deux types de projets : les projets pionniers et les projets en réseau. Nous espérons que ce programme pourra donner un nouvel élan à la recherche.

Ce *Bulletin* offre à son tour un bon aperçu de la grande diversité des activités menées au sein du département Documentation, des laboratoires et des ateliers de l'IRPA. Pas moins de trente-deux auteurs y ont collaboré, dont quelques spécialistes externes ; je tiens à les remercier tous pour leur investissement et leur excellente collaboration.

Les membres du Conseil scientifique de l'IRPA se sont également investis dans une relecture critique des articles, première étape de la mise en place d'un système de *peer review* pour notre *Bulletin*. Je tiens à les remercier pour l'effort qu'ils ont fourni, spontanément.

Vous le remarquerez, les articles ne sont plus traduits mais publiés dans la langue de l'auteur ou, dans la mesure du possible, dans la langue du lieu de conservation de l'œuvre dont traite l'article. Chaque article est néanmoins accompagné d'un résumé en français, néerlandais et anglais.

een bestuursovereenkomst uit waarbij voor het KIK een andere toekomst werd uitgetekend, een die onmiddellijk verbonden is met deze van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis en voor Schone Kunsten. De drie genoemde instellingen zouden voortaan deel uitmaken van een pool Kunst met één algemeen directeur. Deze visie wordt niet door iedereen gedeeld temeer omdat ze afwijkt van wat Paul Coremans, onze stichter meer dan zestig jaar geleden voor ogen stond: een onafhankelijk en internationaal erkend instituut waar de kennis en de conservatie-restauratie van het erfgoed door de interactie van de verschillende disciplines op wetenschappelijke gronden wordt uitgebouwd.

In dezelfde periode 2011-2012 kreeg de instelling af te rekenen met het verlies van zeventien medewerkers die wegens pensionering en persoonlijke redenen het Instituut verlieten, terwijl in die periode slechts één persoon kon worden aangeworven. Het moeilijke economische klimaat had en heeft ook rechtstreeks invloed op de middelen en de hele werking van de federale wetenschappelijke instellingen.

Toch is niet alles kommer en kwel en dit voornamelijk dankzij de enorme inzet van het personeel, zowel statutair als contractueel, dat zich meer dan ooit inspant om de doelstellingen van het KIK te realiseren, namelijk de documentatie, de studie en het behoud van het cultureel erfgoed van ons land. Zo nam en neemt het KIK deel aan meerjarenprojecten, doctoraatsonderzoeken en programma's voor bijkomende vorsers die door het Belgische Wetenschapsbeleid worden georganiseerd. Ook is het betrokken in meerdere Europese onderzoeksprojecten. Daarnaast ontving het belangrijke opdrachten vanwege Gewesten, Gemeenschappen, publieke instellingen uit binnen- en buitenland en privé-eigenaars, en uiteraard verwijzen we hier met fierheid naar de conservatie-restauratiecampagne van het *Lam Gods* die in maart 2012 aan onze instelling werd toegewezen. Dankzij de grote vraag naar hoogwaardige dienstverlening, gekoppeld aan diepgaand onderzoek, kenden meerdere cellen voorts een opmerkelijke uitbreiding van hun werking, zoals de cellen Monuments, Dendrochronologie en Preventieve conservatie.

Mede dankzij deze onderzoeksprogramma's is in het KIK een groep van jonge vorsers actief die diepgaand onderzoek genereren in de verschillende disciplines. Het Belgische Wetenschapsbeleid heeft een nieuw programma in het leven geroepen, *Brain.be*, dat aan zes onderzoeksassen oproepen verbindt die in pioniersprojecten of netwerkprojecten moeten omgezet worden. Wij hopen dat dankzij dit programma nieuwe impulsen aan het onderzoek zullen kunnen worden gegeven.

Dit *Bulletin* biedt op zijn beurt een goede kijk op de grote diversiteit aan activiteiten die zich in het departement Documentatie, in de laboratoria en ateliers afspeelen. Niet minder dan tweeëndertig auteurs verleenden hun medewerking waaronder meerdere externe specialisten, en het past dan ook om allen hier heel oprecht te bedanken voor hun inzet en deskundige medewerking.

De leden van de Wetenschappelijke Raad van het KIK hebben de kritische lezing van de artikels op zich genomen, wat mag beschouwd worden als een eerste fase in het uitbouwen van een systeem van *peer review* voor

Nous avons également renoncé à la subdivision en rubriques ; les articles sont classés par ordre chronologique des œuvres traitées, de l'époque gallo-romaine pour les verres de Pommerœul, à la Seconde Guerre mondiale pour les archives des Services photographiques et des Laboratoires des Musées royaux d'Art et d'Histoire, ancêtres de l'IRPA. La majeure partie des articles est consacrée à des œuvres d'art du xv<sup>e</sup> au xvii<sup>e</sup> siècle, principalement des retables et des peintures. Sept exceptions : une contribution sur deux verres archéologiques falsifiés, une sur la datation et le traitement de reliques médiévales, une sur une reliure mosane, une sur l'élégante *Vierge* de Walcourt du xiii<sup>e</sup> siècle, une autre sur le *Couronnement de la Vierge* de Halle datant du siècle suivant, et, enfin, les articles sur le photographe du xx<sup>e</sup> siècle Clément Dessart et sur les archives des Services photographiques et des Laboratoires des Musées royaux d'Art et d'Histoire. La cellule Monuments livre quant à elle les résultats de son analyse du comportement des sels sur les matériaux pierreux à l'aide de plusieurs études de cas telles qu'une ferme, une glacière et des peintures murales de l'église Saint-Nicolas de Gand.

En prenant la carte de la Belgique, vous remarquerez que six des œuvres étudiées et traitées à l'IRPA proviennent de la Région flamande, quatre de la Région wallonne et deux de la Région de Bruxelles-Capitale, entre autres le magnifique *Portrait de Nicolaes van Bambeek* par Rembrandt, conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Un tableau est issu de la ville de Sibiu, en Roumanie : le *Massacre des Innocents* de Pierre Brueghel le Jeune ; grâce à l'expertise de l'IRPA dans le domaine de l'art belge, il a été confié à l'Institut juste avant de figurer dans une exposition qui s'est tenue au Musée Vauban, au Grand-Duché de Luxembourg.

Les collaborateurs de la cellule Valorisation & Communication ont mis beaucoup de soin dans la préparation de cette publication. Ils ont pu compter, comme toujours, sur les excellentes photographies fournies par le Service photographique de l'IRPA. Aux côtés de la famille du peintre van Mierevelt, nous vous invitons à parcourir ce passionnant *Bulletin* et à profiter de la beauté des œuvres d'art qui y sont évoquées. Bonne lecture !

(traduit du néerlandais)

ons *Bulletin*. Wij danken hen voor de inspanningen die zij hiervoor spontaan hebben geleverd.

Zoals u zal merken werden de teksten niet meer integraal vertaald, maar opgenomen in de taal van de auteur of in de mate van het mogelijke in de taal van de plaats waar het voorwerp van het artikel zich bevindt. In alle gevallen werd een samenvatting in Engels, Nederlands en Frans toegevoegd.

Ook werd afgestapt van de indeling in rubrieken en werden de onderwerpen chronologisch gerangschikt, van de Gallo-Romeinse tijd voor de glazen van Pommerœul, tot Wereldoorlog II voor de archieven van de Fotodiensten en Laboratoria van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, de voorlopers van het huidige KIK. Wel valt op hoe een groot deel van de artikels gewijd is aan kunstwerken uit de periode van de vijftiende tot de zeventiende eeuw, en dan voornamelijk retables en schilderijen. De zeven andere bijdragen handelen over twee archeologische glazen en de vervalsing ervan, over de datering en behandeling van middeleeuwse stoffen en reliëken, over een Maaslandse boekband, over de elegante dertiende-eeuwse *Madonna* van Walcourt en de stenen *Kroning van Maria* van Halle die een eeuw later tot stand kwam, en ten slotte de artikels over de twintigste-eeuwse fotograaf Dessart en de genoemde archieven van de Fotodiensten en Laboratoria. De cel Monumenten onderzocht het gedrag van zouten in steenachtige materialen aan de hand van meerdere casestudy's zoals een hoeve, ijskelders en de muurschilderingen in de Sint-Niklaaskerk te Gent.

Wie de kaart van ons land erbij haalt zal merken dat zes werken die in de ateliers van het Instituut onderzocht en behandeld werden uit het Vlaamse Gewest herkomstig zijn, vier uit het Waalse Gewest en twee uit Brussel, waaronder het prachtige *Portret van Nicolaes van Bambeek* door Rembrandt uit de verzameling van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Uit de stad Sibiu in Roemenië, kwam het paneel met de *Kindermoord* door Pieter Brueghel de Jonge. Het werd aan het Belgische Instituut toevertrouwd dat voor zijn expertise in dit domein bekendstaat, alvorens het in het Musée Vauban in het Groothertogdom Luxemburg zou worden tentoongesteld.

Met heel veel zorg werd deze uitgave door de collega's van de cel Valorisation & Communicatie voor publicatie in gereedheid gebracht. Zij konden opnieuw rekenen op het kwaliteitsvolle beeldmateriaal dat voornamelijk door de eigen ploeg fotografen werd geleverd. Samen met de familie van schilder van Mierevelt nodigen wij u uit om kennis te maken met de meer dan boeiende inhoud van dit *Bulletin* en te genieten van de schoonheid van de kunstwerken die erin aan bod komen. We wensen u hierbij veel leesplezier.





## LAUDATIO MYRIAM SERCK-DEWAIDE

DISCOURS PRONONCÉ PAR M<sup>ME</sup> KR. DE JONGE,  
PRÉSIDENTE DU CONSEIL SCIENTIFIQUE DE  
L'IRPA, LE 8 NOVEMBRE 2011

TOESPRAAK VAN PROF. DR. K. DE JONGE,  
VOORZITTER VAN DE WETENSCHAPPELIJKE  
RAAD VAN HET KIK, VAN 8 NOVEMBER 2011



Mesdames et Messieurs,

Pour clôturer cette séance académique, laissez-moi vous présenter l'impressionnant *cursus honorum* de Myriam Serck-Dewaide. Mais tout d'abord, une note personnelle. Lorsque j'ai accepté, il y a deux ans, la présidence du Conseil scientifique de l'Institut royal du Patrimoine artistique, je connaissais Myriam Serck-Dewaide depuis longtemps, notamment en tant que *consoror* de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique ; elle était à mes yeux une collègue toujours avide de connaissances et à l'origine de précieuses contributions à bon nombre de *symposia*, tel celui que nous avons consacré à Jacques Du Broeucq et la sculpture du *xvi*<sup>e</sup> siècle dans les anciens Pays-Bas il y a trois ans. C'est donc pour moi un grand honneur et un réel plaisir de pouvoir aujourd'hui rendre hommage à ses réalisations.

Toute la carrière professionnelle de Myriam est marquée par la sculpture, sa passion première. Vous reconnaîtrez dans ce qui suit certains de ses faits d'armes. La sculpture de la fin du Moyen Âge et du début des Temps modernes dans les anciens Pays-Bas lui est particulièrement chère, mais elle a également contribué à d'autres domaines de façon impressionnante. C'est grâce à elle que l'étude des œuvres et la restauration fondée sur des principes scientifiques ont été reconnues à un niveau international. Ces principes s'enracinent dans la pratique de terrain et l'expérience matérielle : un message qu'elle n'a

Dames en Heren,

Tot slot van deze academische zitting zou ik u de indrukwekkende *cursus honorum* van Myriam Serck-Dewaide willen voorstellen. Maar eerst een persoonlijke noot. Ik kende Myriam reeds lang voor ik twee jaar geleden het voorzitterschap aanvaardde van de Wetenschappelijke Raad van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, met name als *consoror* van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België, en als een steeds nieuwsgierige collega die een waardevolle bijdrage leverde tot talrijke symposia, zoals dat over Jacques Du Broeucq en de zestiende-eeuwse sculptuur in de Lage Landen dat wij drie jaar geleden hebben georganiseerd. Het is mij dan ook een eer en een groot persoonlijk genoegen hier hulde te kunnen brengen aan haar verwezenlijkingen.

Myriams hele professionele carrière werd getekend door de sculptuur, haar voornaamste passie. In wat volgt zal u enkele van haar wapenfeiten herkennen. De sculptuur van de late middeleeuwen en vroegmoderne tijd in de Lage Landen ligt haar het nauwst aan het hart, ook al zijn haar verdiensten in andere domeinen even indrukwekkend. Zij heeft de studie van het object en de op wetenschappelijke principes gefundeerde restauratie ervan tot een internationaal erkend hoog niveau gebracht. Deze studie wortelt echter in de *hands-on* praktijk en materiële ervaring: een boodschap die zij niet alleen in eigen land heeft uitgedragen, maar ook ver daarbuiten. Zo kunnen de vijftienentwintig

pas seulement transmis dans son propre pays mais également dans d'autres contrées, comme peuvent en témoigner les nonante-cinq stagiaires belges, français, espagnols et italiens qu'elle a formés, voire parfois hébergés.

Voici un court aperçu de son impressionnante carrière.

Après ses études secondaires en latin et sciences à l'Institut Saint-André à Charleroi, Myriam Serck-Dewaide suit les cours d'archéologie et d'histoire de l'art (section Moyen-Âge et Temps modernes) à l'Université catholique de Louvain ; elle y obtient son diplôme en 1970, avec grande distinction. L'année d'avant, en 1969, elle entame une première année de stage – il faut croire que c'était un signe – à l'Institut royal du Patrimoine artistique, une expérience qui déterminera toute sa carrière. Il s'agit d'abord d'un stage en peintures murales, suivi d'un stage en sculptures sous la direction d'Agnès Gräfin Ballestrem. En 1972, elle devient collaborateur technique occasionnel de l'Institut, et l'année suivante déjà, elle assume la responsabilité de l'atelier de sculptures et ce, jusqu'en 1981. Elle monte ensuite progressivement en grade : attaché, puis assistant, puis premier assistant et, en 1991, chef de travaux. En 1999, elle devient chef de département faisant fonction ; sa nomination est confirmée en 2000 et elle devient finalement, comme vous le savez tous, directeur de l'IRPA faisant fonction de 2003 à 2005 et directeur général avec un mandat de 2005 à 2011.

Comme je l'ai dit, elle dirige donc l'atelier des sculptures de 1973 à 1999. Pendant cette période, elle est amenée à gérer de très nombreux dossiers de conservation-restauration, parmi lesquels vingt-cinq retables – sa grande passion –, mais aussi le patrimoine mobilier de divers châteaux et églises, des décors architecturaux de premier ordre tels ceux du Pavillon chinois à Laeken, du Palais royal, de la chapelle de Libois, etc. Sauver les œuvres en péril était sa mission, celle de l'atelier des sculptures et celle de tout l'Institut. Restituer leur splendeur était sa passion personnelle et celle de ses collaborateurs.

En tant que directeur général, Myriam Serck-Dewaide s'est ensuite consacrée au développement de l'Institut royal du Patrimoine artistique comme l'instrument par excellence de la sauvegarde du patrimoine mobilier et immobilier belge. En tant qu'institution de recherche fédérale, son champ d'action s'étend à tout le pays, au-delà des frontières linguistiques. Le chef de l'équipe – le directeur – doit donc posséder de multiples talents, aussi bien en matière d'administration et de gestion qu'en matière de communication.

Sur le plan institutionnel, Myriam a toujours pris ses responsabilités, tant au niveau national qu'international. *Fellow* de l'*International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* de Londres ; membre de l'Association francophone des Musées de Belgique et, au plan international, de l'ICOM (Conseil international des Musées) et en particulier de son Comité de conservation pour lequel elle a coordonné le Groupe de travail Sculpture et Polychromie ; membre de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique ; membre du Conseil de l'ICCROM (Centre international d'Études pour la Conservation et la Restauration des Biens culturels) à Rome. Myriam Serck-Dewaide est en outre fondatrice et ancienne présidente de l'Association professionnelle

Belgische, Franse, Spaanse en Italiaanse stagiaires getuigen die ze vormde en soms zelfs een thuis gaf.

Hier volgt een kort overzicht van haar indrukwekkende loopbaan.

Na het secundair onderwijs in de richting Latijnwetenschappen aan het Institut Saint-André te Charleroi, volgde Myriam Serck-Dewaide de cursus Archeologie en kunstgeschiedenis (afdeling Middeleeuwen en Moderne Tijden) aan de Universiteit catholique de Louvain; in 1970 behaalde ze haar diploma met grote onderscheiding. Een jaar eerder, in 1969, – ik zou haast zeggen dat het in de sterren geschreven stond – had ze een eerste stagejaar aangevat aan het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, een ervaring die haar hele verdere carrière zou bepalen. Het betrof eerst een stage in muurschilderingen, gevolgd door een stage in beeldhouwkunst onder de leiding van Agnès Gräfin Ballestrem. In 1972 werd ze occasioneel technisch medewerker van het Instituut en het volgende jaar, in 1973, nam ze reeds de leiding op zich van het atelier voor beeldhouwwerken, en dit tot in 1981. Regelmatig werd zij bevorderd: eerst van attaché tot assistent, dan tot eerstaanwendend assistent en in 1991 tot werkleider. In 1999 werd ze aangesteld als dienstdoend departementshoofd en in deze post werd ze in 2000 bevestigd; tenslotte werd ze in 2003 dienstdoend directeur en twee jaar later algemeen directeur en dit met een mandaat van 2005 tot 2011.

Van 1973 tot 1999 leidde ze dus het atelier voor beeldhouwwerken. Zij behandelde gedurende deze periode heel wat dossiers van conservatie en restauratie, waaronder vijftig retables – haar voornaamste passie – maar ook het roerende erfgoed van kastelen en kerken, architecturale decors van toplocaties als het Chinees paviljoen te Laken, het Koninklijk Paleis, de kapel te Libois enz. Het redden van werken in gevaar was haar missie, deze van het atelier voor beeldhouwwerk, deze van het Instituut. Het herstellen van hun pracht was haar persoonlijke passie en die van haar medewerkers.

Als algemeen directeur heeft Myriam Serck-Dewaide zich vervolgens gewijd aan de uitbouw van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium als uniek instrument voor het behoud van het Belgische erfgoed, zowel het roerend als onroerend. Het actieterrein van deze federale onderzoeksinstituten strekt zich uit over heel het grondgebied van ons land, over de taalgrenzen heen. De leider van het team, de directeur, moet dus over een veelvoud aan gaven beschikken, niet alleen op gebied van administratie en management maar evenzeer van communicatie.

Op institutioneel gebied heeft Myriam steeds haar verantwoordelijk opgenomen, zowel op het nationale als het internationale niveau. *Fellow* van het International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works te Londen; lid van de Association francophone des Musées de Belgique en op internationaal vlak van het ICOM (International Council of Museums) en meer in het bijzonder van zijn Comité voor de conservatie waarbinnen zij de Werkgroep beeldhouwkunst en polychromie heeft gecoördineerd; lid van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België; lid van de Raad van het ICCROM (International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property) te Rome. Daarnaast is Myriam Serck-Dewaide stichtster

de Conservateurs-Restaurateurs d'Œuvres d'Art, l'asbl APROA.

Cette activité professionnelle impressionnante s'est également toujours doublée d'une autre voie, celle de l'enseignement : outre les stagiaires déjà mentionnés, de nombreux étudiants ont pu bénéficier de ses riches connaissances et expertises, non seulement en Belgique mais également en France. Depuis 1979, Myriam donne en effet des cours à l'Institut de Formation en Restauration des Œuvres d'Art (IFROA) à Saint-Denis (anciennement à Paris), un département de l'Institut national du Patrimoine. Ses premiers cours combinent théorie et pratique de la restauration des sculptures et, de 1986 à 1995, elle est également responsable du département des sculptures. Elle mène ainsi le traitement de plusieurs œuvres de grands musées français comme Le Louvre, le Musée de Cluny, le Musée des Arts décoratifs, le Musée Carnavalet, ainsi que d'œuvres conservées dans des églises de la capitale française ou d'ailleurs. Dans son propre pays, elle dirige plusieurs thèses à l'École nationale supérieure des Arts visuels de la Cambre et donne des cours, parmi lesquels le cours d'*Histoire et technologie des sculptures polychromées*, qui s'appuie directement sur son expertise dans ce domaine.

Pour faire revivre cette activité multiple, mentionnons quelques projets marquants qui ont passionné Myriam et qu'elle a marqués de son empreinte. Chacun d'eux a généré un certain nombre de publications dignes d'intérêt et Myriam a régulièrement diffusé leurs résultats lors de colloques, que ce soit en Belgique ou à l'étranger. Le projet européen *Policromia* en est un exemple. Certains projets très larges ne peuvent être conçus indépendamment du bâtiment qui les abrite : le terrain d'action de l'IRPA s'étend, comme nous l'avons dit, à toutes les formes de patrimoine tangible. Les autels baroques de la célèbre abbaye des Prémontrés d'Averbode, par exemple, forment ainsi avec l'abbaye une *Gesamtkunstwerk* baroque. La chapelle Saint-Marcouf, du côté sud du chœur de l'église Notre-Dame du Sablon à Bruxelles, date de la même période. Les vastes pré-études, également publiées, dévoilent l'éblouissante richesse des couleurs des matériaux : en tant que membre, à cette époque-là, de la Commission royale des Monuments et des Sites de la Région de Bruxelles-Capitale, je revois encore très bien le souvenir marquant qu'une visite de chantier sur les projets menés par Myriam pouvait laisser. L'intérieur de la ferme-château de Baya est également, dans le même ordre, un exemple d'un chantier que Myriam visitait pour contrôle et avis.

La couleur est ici un mot-clé, un fil rouge à travers cette petite sélection d'œuvres au chevet desquelles s'est rendue Myriam. Soulignons qu'elle n'a jamais oublié ses débuts en tant que conservatrice-restauratrice : c'est le contact avec les œuvres qui l'animait par-dessus tout et elle faisait de préférence le traitement elle-même, comme pour la magnifique statue de saint Éloi, saint patron des forgerons, à Hour.

Cela ne vous surprendra pas, son activité en tant que restauratrice s'est centrée majoritairement sur le retable sculpté du Moyen Âge tardif et du début des Temps modernes dans les anciens Pays-Bas, fleuron de notre sculpture et produit d'exportation très en vue au

en voormalig voorzitter van de Beroepsvereniging voor Conservators-Restaurateurs van Kunstvoorwerpen, de VZW BRK.

Maar deze indrukwekkende professionele activiteit heeft ook steeds een tweede spoor gevolgd, dit van het onderwijs: naast de reeds vermelde stagiairs, mocht een groot aantal studenten genieten van haar rijke kennis en expertise, niet alleen in België maar ook in Frankrijk. Sinds 1979 geeft Myriam les aan het Institut de Formation en Restauration des Œuvres d'Art, het IFROA te Saint-Denis (voorheen te Parijs), thans een departement van het Institut national du Patrimoine. In haar eerste cursussen combineerde zij de theorie en de praktijk van de restauratie van beeldhouwwerken en van 1986 tot 1995 deed zij ook dienst als hoofd van het departement van beeldhouwkunst. Zo leidde zij de behandeling van meerdere werken uit grote Franse musea zoals het Louvre, het Musée de Cluny, het Musée des Arts décoratifs, het Musée Carnavalet en van kunstwerken bewaard in kerken in de Franse hoofdstad en daarbuiten. In eigen land heeft zij in de École nationale supérieure des Arts visuels de la Cambre meerdere thesen begeleid en onder haar lessen moeten we de *Histoire et technologie des sculptures polychromées* vermelden, een cursus die rechtstreeks steunde op haar uitgebreide expertise van het onderwerp.

Om deze veelzijdige activiteit tot leven te brengen, vermelden wij hier gaarne enkele markante projecten die haar hebben gepassioneerd en waarop zij haar stempel heeft gedrukt. Elk van hen heeft een aantal belangwekkende publicaties gegenereerd en vaak heeft Myriam de resultaten ervan in het buitenland op internationale colloquia bekendgemaakt. Het Europese project *Policromia* kan als een voorbeeld hiervan gelden. Enkele zeer omvangrijke projecten kunnen ook niet los gezien worden van de restauratie van het gebouw waarin zij zich bevinden: het actieterrein van het KIK strekt zich, zoals gezegd, uit tot alle vormen van tastbaar erfgoed. De barokke altaren van de befaamde Premonstratenzer abdijkerk in Averbode maken onlosmakelijk deel uit van het barokke *Gesamtkunstwerk*. Uit dezelfde tijdsperiode dateert de kapel van Sint-Marculfus, aan de zuidzijde van het koor van de Onze-Lieve-Vrouw ten Zavel, hier in Brussel. De omvangrijke voorbereidende studies, ook gepubliceerd, openbaarden een waarlijk schitterende kleurenpracht in de materialen; als toenmalig lid van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest herinner ik mij nog zeer goed wat voor diepe indruk een werkbezoek op de stellingen met Myriam naliet. Hierbij sluit ook het interieur van de kasteelhoeve te Baya aan als voorbeeld van een werk die Myriam regelmatig bezocht voor controle en advies.

Kleur is hier een codewoord, een rode draad doorheen deze kleine selectie van kunstwerken waarvoor Myriam zich inzette. Onderstrepen we dat zij nooit haar debuut als conservator-restaurateur is vergeten: het contact met de objecten doet haar leven, zij behandelt ze liefst zelf, zoals het prachtige beeldje van Sint-Elooi, beschermheilige der smeden, uit Hour.

Het hoeft ons dan ook niet te verwonderen dat een goed deel van haar activiteit als restauratrice focust op het gesculpteerde retabel uit de late middeleeuwen en vroegmoderne tijd in de Lage Landen, de triomf van

début du seizième siècle partout en Europe, de la Suède à Madeire et la Moravie. En réalité, les ensembles complets polychromés comme le retable de Deerlijk sont plus rares en Belgique que les petits fragments désolidarisés de leur ensemble. Myriam Serck-Dewaide a contribué de manière extrêmement importante à l'étude de ces chefs-d'œuvre, comme le montrent ses publications, souvent liées aussi à des expositions de grande envergure. L'étude matérielle ne permet pas seulement de déterminer quels fragments sont d'origine, lesquels ont été restaurés, quelle était leur polychromie originale, quelles techniques ont été employées ; elle donne également des informations très importantes sur la répartition des rôles entre les différents spécialistes qui ont travaillé à l'œuvre – huchier, sculpteur, peintre – et sur les pratiques d'atelier de l'époque. Les archives, souvent trop fragmentaires, ne livrent pas ce type de données. Une telle étude est indispensable si nous voulons vraiment comprendre la portée réelle et la qualité matérielle de ces œuvres. L'œil averti reconstitue également les réseaux artistiques : de la pratique bruxelloise comme les élégantes statues du célèbre retable de Lombeek, jadis polychromé mais aujourd'hui « nu », à la pratique anversoise, une *succes-story* dans l'histoire de l'exportation de nos régions. L'étude pionnière détaillée du chef-d'œuvre anversoise connu sous le nom de *Retable d'Oplinter*, qui forma le premier volume de la collection scientifique *Scientia Artis* lancée par la directrice précédente, M<sup>me</sup> Liliane Masschelein-Kleiner, marque une étape. Cette étude fait la lumière sur la production des retables anversoises au début du seizième siècle. De tels ensembles posent une problématique de restauration complexe. Myriam Serck-Dewaide a grandement contribué au développement d'une méthode de restauration des retables polychromés, qui a également été publiée.

Dans son œuvre de conservatrice-restauratrice, on découvre par ailleurs une longue série de statues de la Vierge dont certaines sont les plus anciennes sculptures conservées dans notre pays, comme la *Vierge de Walcourt* de style ottonien. Sans ce travail méticuleux de conservation, la beauté de ces sculptures, parmi lesquelles les gracieuses *Sedes sapientiae* de l'église Saint-Jean de Liège et la majestueuse *Vierge à l'Enfant* de Bruges, serait cachée. Ces belles Vierges ne sont que rarement attribuées à un artiste connu ; je ne résiste dès lors pas à l'envie d'évoquer l'élégante *Vierge à l'Enfant* de Daniel Mauch, un sculpteur de Souabe actif à Liège sous le prince-évêque Énard de la Marck dans la première moitié du seizième siècle, une œuvre actuellement dénuée de toute polychromie.

Autre groupe : les ensembles monumentaux ; Myriam semble bien avoir étudié tous les chefs-d'œuvre de ce type, du *Christ* d'Hollogne-sur-Geer à la *Croix Triomphale* de la basilique Saint-Martin de Halle. Le conservateur-restaurateur a ici une perspective enviable : du haut de ses échafaudages, il peut apprécier pleinement la dimension dramatique de ces ensembles monumentaux.

Mais ce n'est que le sommet de l'iceberg ; nous aurions pu mentionner bien plus de sculptures, des œuvres laquées du Japon aux masques du Carnaval de Binche, en passant par le célèbre Car d'Or de Sainte-Waudru à Mons, qui sort en procession chaque année lors du Doudou, ou les statuettes malinoises, chouchous de Myriam. Nous ne

onze sculpture, in de vroege zestiende eeuw een succesvol exportproduct over heel Europa, van Zweden tot Madeira en Moravië. Redelijk volledige stukken, gepolychromeerd zoals het retabel van Deerlijk, zijn zeldzamer in België dan kleinere fragmenten die van hun stoffering zijn ontdaan. Myriam Serck-Dewaide heeft een uiterst belangrijke bijdrage geleverd tot de studie van deze meesterwerken, zoals kan worden afgeleid uit haar publicaties die vaak ook verbonden zijn met belangrijke tentoonstellingen. Materieel onderzoek laat niet alleen toe vast te stellen welke stukken oorspronkelijk zijn, welke gerestaureerd zijn, wat hun oorspronkelijke kleurzetting is, wat de gebruikte technieken zijn, enzovoort, maar levert ook uiterst belangrijke gegevens voor de rolverdeling tussen de verschillende specialisten die aan zo'n stuk werkten – kistenmaker, beeldhouwer, schilder – en voor de atelierpraktijk uit die tijd. Deze gegevens halen wij niet uit de al te vaak fragmentaire archieven. Dergelijk onderzoek is onmisbaar willen wij de volledige draagwijdte, de materiële kwaliteit van zo'n stuk echt begrijpen. Het geoefende oog leidt er dan de artistieke netwerken uit af: van de Brusselse praktijk zoals in het elegante beeldje uit het beroemde retable van Lombeek, ooit gepolychromeerd maar nu “kaal”, naar de Antwerpse, een succesverhaal in de geschiedenis van de export uit de Lage Landen. De baanbrekende, grondige studie over het Antwerpse meesterwerk bekend als *Retabel van Oplinter* die verscheen in het eerste volume (1999) van de door de vorige directeur, mevr. Liliane Masschelein-Kleiner opgezette wetenschappelijke reeks *Scientia Artis*, vormt hierbij een mijlpaal. In deze studie werd het doek gelicht van de Antwerpse retabelproductie in de vroege zestiende eeuw. Dergelijke complexe stukken leiden ook tot een complexe restauratieproblematiek. Myriam Serck-Dewaide heeft een belangrijke bijdrage geleverd tot de ontwikkeling van een methodiek voor het restaureren van gepolychromeerde retables, wat ook gepubliceerd is.

In haar œuvre als conservator-restaurateur ontdekken wij daarnaast ook een lange rij Madonnabeelden waarvan sommige tot de oudste bewaarde beeldhouwwerken in ons land behoren, zoals de Ottoonse *Onze-Lieve-Vrouw* uit Walcourt. Zonder dit zorgvuldige conserveringswerk zou de schoonheid van deze beelden, waaronder de bevalige *Sedes sapientiae* uit de kerk van Saint-Jean in Luik, en de statige *Maria met Kind* uit Brugge, verborgen zijn gebleven. Deze schone Madonna's zijn slechts zelden toe te schrijven aan een bekend kunstenaar; daarom wil ik u de sierlijke *Madonna met Kind* van Daniel Mauch, een beeldhouwer uit Schwaben die in de eerste helft van de zestiende eeuw in Luik werkte onder prins-bisschop Énard de la Marck, niet onthouden, een stuk nu zonder polychromie.

Een andere groep betreft meer monumentale stukken: Myriam lijkt wel alle gekende meesterwerken van deze aard bestudeerd te hebben, van de verstilde *Christus* van Hollogne-sur-Geer tot het triomfkruis van de Sint-Martinusbasiliek in Halle. De conservator-restaurateur heeft hier een benijdenswaardig perspectief: hoog op de stellingen kan hij of zij de dramatiek van deze monumentale groepen heel wat beter appreciëren.

Maar dit is slechts het topje van de ijsberg want we hadden heel wat meer beelden kunnen vermelden, van Japans lakwerk tot carnavalsmaskers uit Binche, de

pouvons pas non plus détailler tous les projets importants menés à terme, avec succès, par Myriam Serck-Dewaide en tant que directeur de l'IRPA.

Chère Myriam, il n'y a pas de fête sans cadeaux. Tout d'abord, je voudrais te remettre la médaille avec les figures d'Adam et Ève d'Ianchelevici, symbole de ton long travail comme fonctionnaire statutaire au service de l'État. Les fleurs symbolisent les couleurs, si présentes dans le travail que tu as accompli. Enfin, nous voudrions t'offrir un livre. Tu recevras bien sûr un exemplaire de tous les livres présentés aujourd'hui, mais le livre que je te remets maintenant a une grande valeur symbolique. Il porte comme titre *Imitation and Illusion* et est édité dans la collection de l'IRPA que j'ai déjà mentionnée, *Scientia Artis*; il s'agit de ta dernière réalisation à l'IRPA et tu peux tout simplement l'appeler ton *œuvre*. Il porte une reliure luxueuse en cuir avec lettres dorées, une attention toute spéciale de l'imprimerie Peeters. Sur la couverture, un titre unique : *Ex libris Myriam Serck*.

(traduit du néerlandais)

befaatde gulden triomfwagen van de Sainte-Waudru in Bergen die jaarlijks tijdens de Doudou uitrijdt, tot Myriams geliefkoosde Mechelse Jezuskindjes. Ook moeten wij hier voorbijgaan aan de belangrijke reeks succesvolle projecten die Myriam Serck-Dewaide als directeur van het KIK tot een goed einde heeft begeleid.

Beste Myriam, het is geen feest zonder geschenken. Op de eerste plaats wil ik je de medaille met de figuren van Adam en Eva van Ianchelevici aanbieden omwille van je lange staat van dienst als statutair ambtenaar aan de Staat. De bloemen staan symbool voor de kleuren die zo rijkelijk aanwezig zijn in het werk dat je hebt uitgevoerd. En tenslotte willen we een boek aanbieden. Natuurlijk ontvang je een exemplaar van elke publicatie die hier vandaag is voorgesteld, maar dit boek heeft een hoog symbolisch gehalte. Het draagt als titel *Imitation and Illusion* en is uitgegeven in de vermelde reeks van het KIK *Scientia Artis*; het is inderdaad je laatste verwezenlijking op het KIK en je mag het gerust je *geesteskind* noemen. Het werd in een luxueus leder gehuld met goudopdruk, een speciale attentie van drukkerij Peeters. Op de kaft de enige titel die er toe doet: *Ex libris Myriam Serck*.



# CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DES VERRES GALLO-ROMAINS DE POMMERÈUL

Chantal FONTAINE-HODIAMONT et Karine BAUSIER\*

## Le site de Pommerœul et le matériel exhumé (K. B.)

Mi-juillet 1975, les travaux liés au percement du canal Pommerœul-Condé révèlent une agglomération secondaire de la Cité des Nerviens jusqu'alors inconnue. Cette bourgade se situe au croisement de la Haine, affluent de l'Escaut, et de la chaussée venant de Bavay et menant à Blicquy (fig. 1 et 2). Les investigations sont alors menées par Léonce Demarez, mais, assez rapidement, le Service national des Fouilles, sous la conduite de François Hubert

et Guy De Boe, prend le relais<sup>1</sup>. Quant à l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA), il est rapidement impliqué dans le projet. En effet, son directeur, René Sneyers, accorde un crédit permettant la poursuite des fouilles qui révéleront notamment une pirogue de type monoxyle et deux chalands de tradition celtique dont la restauration sera par la suite confiée à l'IRPA.

Le bourg gallo-romain de Pommerœul, qui se situe dans une région peuplée de villas et au sein d'un réseau assez dense d'agglomérations, a livré un riche mobilier archéologique retrouvé dans un état de conservation parfois étonnant (cuirs, métaux non oxydés...).

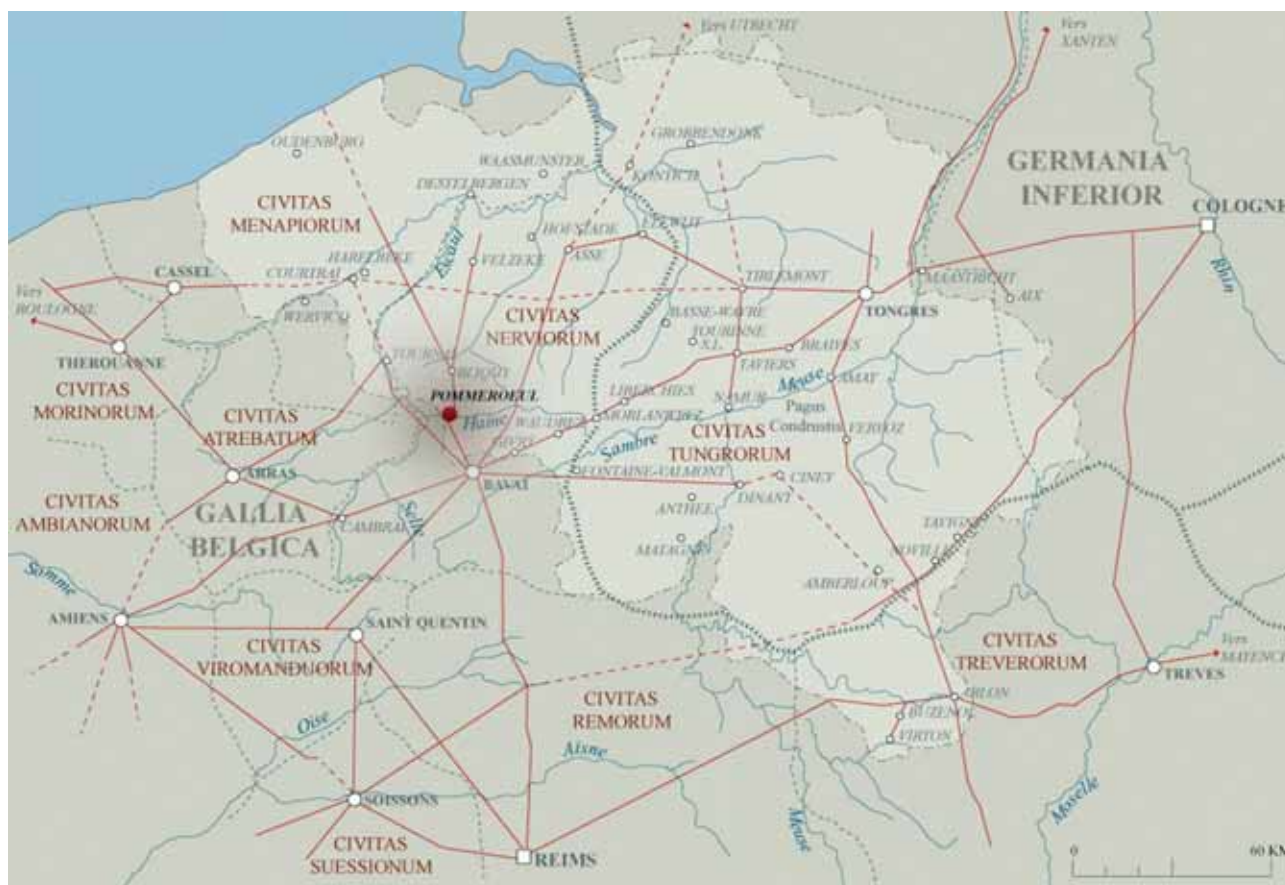


Fig. 1 Carte de la Belgique romaine avec le réseau routier et la localisation de Pommerœul. © K. Bausier.

<sup>1</sup> G. DE BOE et Fr. HUBERT, *Fouilles de sauvetage à Pommerœul*, dans *Conspectus MCMLXX = Archaeologia Belgica*, 186, 1976 ; IDEM, *Une installation portuaire d'époque romaine à Pommerœul*, dans *Archaeologia Belgica*, 192, 1977 ; ID., *Méthodes et résultats du sauvetage archéologique à Pommerœul*, dans *Archaeologia Belgica*, 207, 1978 ; *Pommerœul 20 ans après. Bilans et perspectives 1975-1995. Actes de la journée d'étude du samedi 21 octobre 1995*, Ath (Actes des colloques de l'Amicale des Archéologues du Hainaut Occidental, 2), 1997.

\* Conservatrice à l'Espace gallo-romain d'Ath.



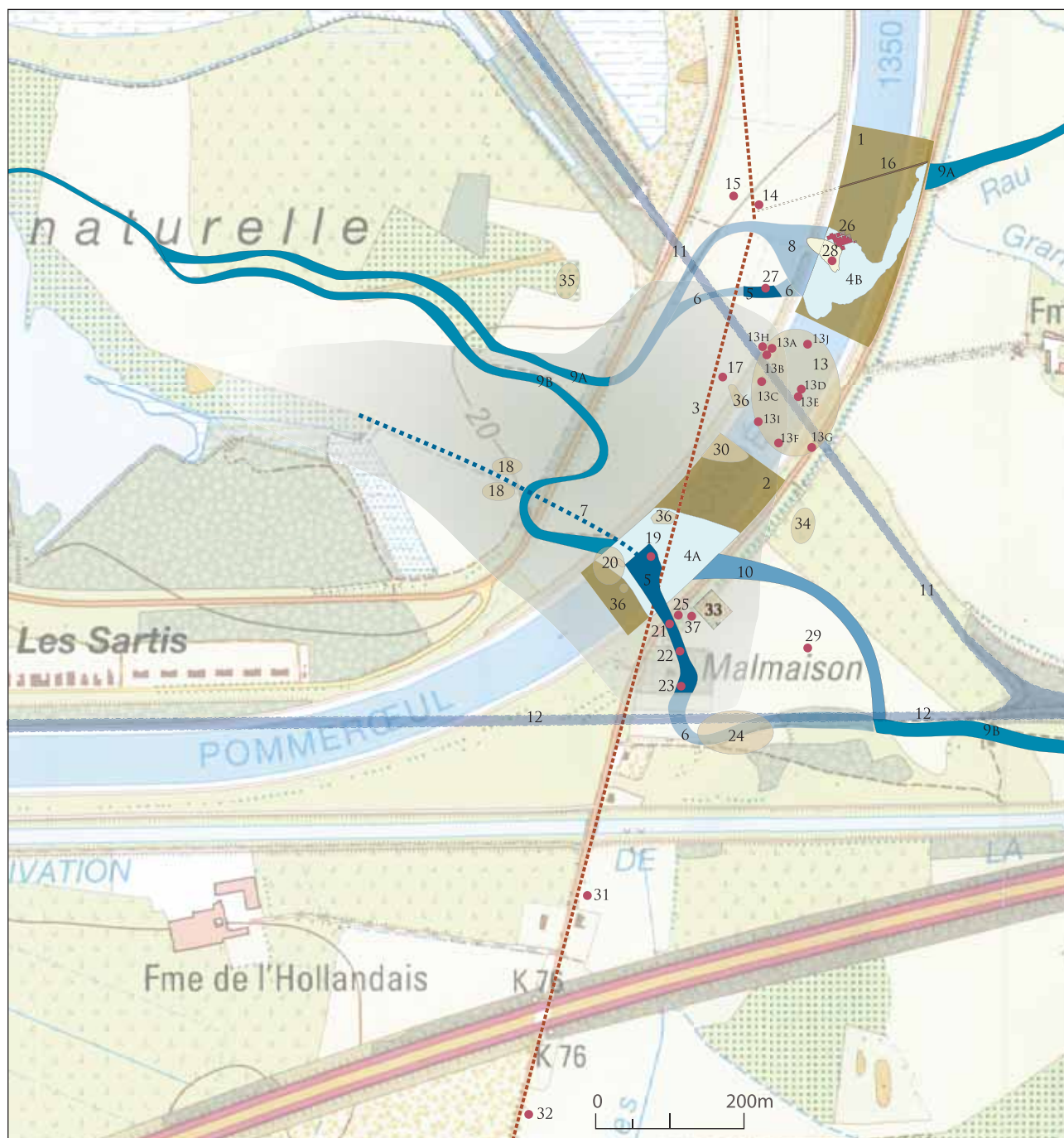


Fig. 2 Pommerœul, plan de localisation des vestiges. Fond : extrait de la carte IGN de Hensies 45/5 nord au 1/10 000, 2000, DAO N. Bloch.

1. creusement du canal Pommerœul-Condé effectué en 1975 • 2. creusement du canal Pommerœul-Condé effectué en 1975 • 3. tracé hypothétique de la voie Bavay-Blicquy • 4a-b. lits colmatés de la Grande et Petite Haine relevés par le Service national des Fouilles • 5. tronçons de bras fossiles d'époque romaine repérés par sondages • 6. prolongement hypothétique des bras romains • 7. axe du tracé d'un bras romain de la Grande Haine repéré par sondage • 8. tracé hypothétique de la Petite Haine proposé par le Service national des Fouilles • 9a-b. tracés approximatifs de la Petite et de la Grande Haine au XVIII<sup>e</sup> siècle • 10. bras de la Grande Haine du XV<sup>e</sup> siècle, repéré par sondage • 11. tracé de l'ancien canal Pommerœul-Antoing • 12. tracé de l'ancien canal Mons-Condé • 13. zone riche en dépotoirs • 13a-13g. dépotoirs • 13h. puits • 13i. fossés • 13j. canalisation en bois et série de pieux fins • 14. habitation partiellement fouillée • 15. fondations de petites habitations repérées par sondage • 16. canalisation antique • 17. vestiges d'habitation en dur • 18. zones à concentration de grandes habitations en dur • 19. zone portuaire sud • 20. chemin en ossements • 21. berges présentant des aménagements • 22. berges non aménagées • 23. empiérement sur la rive gauche • 24. possible zone artisanale liée au travail du cuir • 25. zone artisanale liée au travail du métal • 26. zone portuaire nord • 27. ponton et « lavoir » • 28. zone artisanale liée au travail du cuir et cabane en clayonnage • 29. possible atelier de potier • 30. fours • 31. puits et possible atelier de potier • 32. puits au sein d'une zone de dépotoirs • 33. nécropole • 34. ensemble de 5 tombes • 35. sépultures • 36. dépotoirs • 37. « Trou al flotte ».

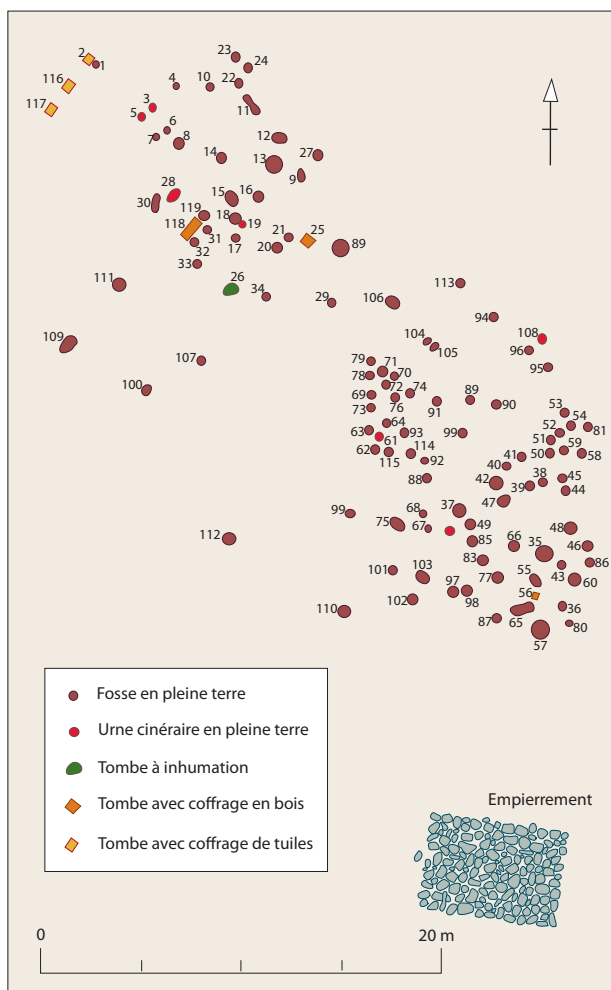


Fig. 3 Pommerœul, plan de la nécropole sud. DAO N. Bloch d'après un dessin de A. Demory et J. Wargnies, propriété de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Des dépotoirs et le lit de la Haine lui-même (en particulier le sondage nommé « Trou al flotte » par les chercheurs) ont livré quelques témoins en verre. Par ailleurs, la nécropole mise au jour en 1977 par l'équipe composée d'André Demory, Jacques Wargnies et Mireille Paumen révéla les plus beaux exemples de travail du verre découverts à Pommerœul. Ce cimetière, encore inédit<sup>2</sup>, est situé au sud de la bourgade, sur le territoire de la commune d'Hensies. Il est daté de la seconde moitié du II<sup>e</sup> siècle-III<sup>e</sup> siècle apr. J.-C. et comporte 118 sépultures dont 104 fosses à crémation en pleine terre, sept urnes

cinéraires en pleine terre, trois crémations à coffrage de tuiles, trois crémations avec coffrage en bois et une tombe à inhumation (fig. 3). Treize de ces tombes vont livrer des objets en verre, certains parfois très fragmentaires<sup>3</sup>.

Récemment, de fin juin à fin décembre 2008, l'Espace gallo-romain d'Ath a accueilli en ses murs l'exposition *Boisson d'immortalité. Regards sur Pommerœul gallo-romain*, vaste exposition synthétique dévoilant la richesse et la diversité du matériel exhumé sur le site depuis une bonne trentaine d'années<sup>4</sup>. À cette occasion, parmi l'abondance des pièces exposées, quelques verres antiques, une petite dizaine en tout, ont été présentés au grand public (fig. 4 et 5). Jusqu'il y a peu, la plupart d'entre eux étaient encore entre les mains de collectionneurs privés. C'est en 2003 et 2004 que la Communauté française de Belgique procéda à l'acquisition des trois collections gallo-romaines qui se sont constituées suite aux prospections et fouilles privées effectuées sur le site de 1975 à 1985 : d'abord la collection d'André Demory, puis celles de Jacques Wargnies et de Mireille Paumen. Aujourd'hui, c'est l'Espace gallo-romain d'Ath qui est dépositaire de l'ensemble du mobilier et des données de fouilles issus des investigations du Service national des Fouilles (actuellement propriété du Ministère de la Région wallonne) et des trois chercheurs précités.

## Les verres (Ch. F.-H.)

### Présentation générale

Dans la perspective de l'exposition d'Ath en 2008, une petite sélection des verres exhumés fut restaurée et étudiée à l'IRPA. La présente contribution a servi de point de départ à la présentation sommaire des verres reprise dans le catalogue de l'exposition<sup>5</sup>.

Malgré la rareté du mobilier en verre conservé, Pommerœul constitue une aubaine pour notre connaissance de la verrerie gallo-romaine en Belgique. Le peu d'exemplaires mis au jour offre un petit échantillonnage bien intéressant de vaisselle de toilette et de verrerie de table, de verres à boire et de récipients à verser. Mis à part trois petits pions ou jetons de jeu (*calculi*), six verres creux ont été retenus pour étude : un flacon de table (ou carafon), un bol à picots, un gobelet sur pied, un petit *unguentarium* (vase à onguent), les restes d'une bouteille carrée et d'un autre petit récipient (peut-être une coupe ?). Par chance, trois de ces verres creux – le bol, le flacon et le gobelet –,

<sup>3</sup> En recoupant les informations fournies par M<sup>me</sup> Gaëlle Duhant (fiches d'inventaire) et celles de CATELAIN [n. 2], p. 43 : il s'agit des tombes T04, T13, T15, T16, T25, T30, T44, T57, T58, T65, T67, T83 et T90. Le matériel de la tombe 67 ne semble pas avoir été conservé. Quant aux verres retrouvés dans les tombes T13, T15, T16, T44, T57, T58 et T65, ils ne subsistent qu'à l'état de petits fragments « inidentifiables » (certains ont subi l'action du feu) : d'après *Ibidem*, p. 45.

<sup>4</sup> *Boisson d'immortalité. Regards sur Pommerœul gallo-romain* (cat. d'exp., Ath, Espace gallo-romain, 20 juin-24 décembre 2008) (*Collections du Patrimoine culturel de la Communauté française*, 1), 2008.

<sup>5</sup> Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *La vaisselle en verre*, dans *Boisson d'immortalité* [n. 4], p. 146-147.

<sup>2</sup> L. CATELAIN, *La nécropole gallo-romaine de Pommerœul* (Mémoire en vue de l'obtention du titre de Master en Histoire de l'Art et Archéologie, ULB), 2009-2010 (à paraître).



Fig. 4 Les verres gallo-romains de Pommerœul, sélection étudiée à l'IRPA. X014701.

sont des spécimens quasi uniques dans nos régions. Et par bonheur, ils sont tous les trois, à présent, dans un bel état de conservation. Pour l'essentiel, ces verres sont des productions occidentales et s'échelonnent de la fin du I<sup>er</sup> au III<sup>e</sup> siècle.

Le contexte de ces anciennes trouvailles est varié. Cinq verres sont des offrandes funéraires (l'*unguentarium*, le bol à picots, le flacon, le petit récipient et un *calculus*) ; trois autres, la bouteille carrée et deux *calculi*, ont été retrouvés dans le lit de la Haine, au « Trou al flotte » ; le dernier, un gobelet sur pied, provient d'un dépotoir.

Récapitulatif du contexte des trouvailles :

- Verres n<sup>os</sup> 1 et 2 : tombe 4 (*unguentarium* et petit récipient, II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècle) ;
- Verre n<sup>o</sup> 3 : tombe 90 (bol à picots, seconde moitié II<sup>e</sup>-milieu III<sup>e</sup> siècle) ;
- Verre n<sup>o</sup> 4 : tombe 83 (flacon, III<sup>e</sup> siècle) ;
- Verre n<sup>o</sup> 5 : zone de dépotoir (gobelet sur pied, II<sup>e</sup> siècle) ;
- Verre n<sup>o</sup> 6 : lit de la Haine, lieu-dit « Trou al flotte » (bouteille carrée, seconde moitié I<sup>er</sup>-fin II<sup>e</sup> siècle) ;
- Verres n<sup>os</sup> 7 et 8 : lit de la Haine, lieu-dit « Trou al flotte » (*calculi*, époque romaine) ;
- Verre n<sup>o</sup> 9 : tombe 35 (*calculus*, II<sup>e</sup> siècle).

Aujourd'hui, compte tenu du caractère privé et ancien de ces fouilles, il n'est pas toujours facile de reconstituer l'environnement des objets en verre. Pour les tombes 4 et 90, la céramique associée permet de donner une orientation chronologique non négligeable. La tombe 35, quant à elle, a livré un matériel monétaire qui permet aussi d'affiner un peu la datation. Par contre, le contexte de la tombe 83 est trop peu documenté. Pour le reste, la date avancée repose sur la typologie et les verres de référence. Quoi qu'il en soit, nous avons veillé à signaler toutes les informations en notre possession, en tentant d'en tirer le meilleur parti.

## Descriptions et commentaires

### 1. Panse d'un petit *unguentarium*, n<sup>o</sup> inv. 01.05.T.04-VI (fig. 4.1, 5.1 et 6a)

Verre soufflé. Très courte panse tronconique, avec amorce graduelle du col. Sur toute la hauteur de la panse s'étend une grosse bulle d'air en forme de goutte, prise dans la masse. Base arrondie et fond concave. Traces d'empointillage à la canne. Couleur verdâtre. Verre impur, bulleux, piégeant quelques impuretés. Profil incomplet.

*Dimensions* : H. max. conservée : 2,3 cm ; Ø max. base : 2,8 cm ; Ø col : 1 cm ; ép. : 1,4 mm

*Poids* : 6,3 g

*État lacunaire* : col manquant

*Provenance* : nécropole, tombe 4 (fouille du 04-09-1977) / dépôt J. Wargnies, acquis en 2004-2005 (ancien n<sup>o</sup> APC20144)

*Date proposée* : seconde moitié du II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècle

*Commentaire* : Il est très vraisemblable que cette petite panse appartienne à un *unguentarium* à long col tubulaire (type Isings 82b1 / Goethert-Polaschek 73 / AR 136). Par sa forme et ses dimensions, elle s'apparente à celle d'autres *unguentaria* complets, à col allongé voire étiré à l'excès. À titre d'exemple dans nos régions, signalons le flacon du tumulus de Fresin/Vorsen, encore garni de son contenu et remontant à la seconde moitié du II<sup>e</sup> siècle (très légèrement verdâtre, H. : 13,3 cm)<sup>6</sup>, celui du Grand Curtius à Liège (fig. 6b), de provenance inconnue (bleu-vert, n<sup>o</sup> inv. B/1356, H. : 13,6 cm), et celui de Tongres à col moins haut, daté de la seconde moitié du II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècle (vert clair,

<sup>6</sup> Pour les dernières informations sur cet *unguentarium*, voir Cl. MASSART et Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *Les unguentaria du tumulus gallo-romain de Vorsen (com. de Montenaken, prov. de Limbourg) : restauration, marques et contenus*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 30, 2003, p. 124 (fig.) et 127.

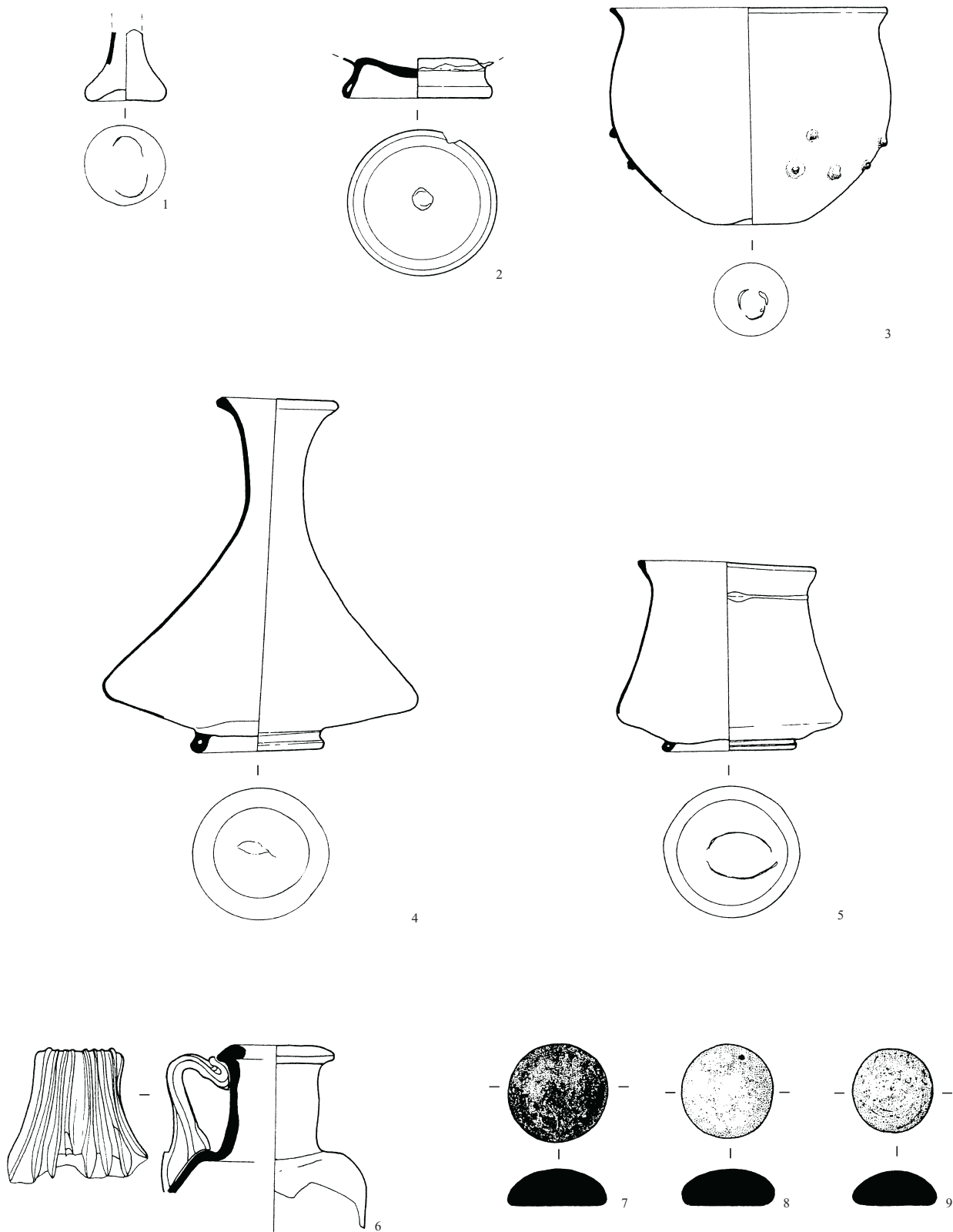


Fig. 5 Les verres gallo-romains de Pommerœul, sélection étudiée (éch. verres creux : 1/2 ; éch. *calculi* : 1/1). Dessins : Marco Quercig.



Fig. 6 Deux *unguentaria* : a. l'exemplaire de Pommerœul (n° inv. 01.05.T.04, H. cons. : 2,3 cm) • b. le spécimen à long col du Grand Curtius à Liège (n° inv. B/1356, H. : 13,6 cm). X014697L.

H. : 8,1 cm, ép. : 0,6 mm)<sup>7</sup>. Il s'agit d'un genre de flacon assez anodin, qui se retrouve dans tout l'Empire romain du I<sup>er</sup> au IV<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. Le contexte de cette tombe<sup>9</sup> (entre autres, présence d'un gobelet à dépressions en céramique métallescente) permet de situer l'enfouissement au III<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. Vase à cosmétique.

<sup>7</sup> M. VANDERHOEVEN, *De Romeinse Glasverzameling in het Provinciaal Gallo-Romeins Museum*, Tongres, 1962, p. 54, n° 123.

<sup>8</sup> Sur la base des contextes funéraires, les petits *unguentaria* à haut col de Trèves sont signalés d'époque trajane : GOETHERT-POLASCHEK, *Katalog der römischen Gläser des Rheinischen Landesmuseum Trier*, Mayence, 1977, p. 292-295, n°s cat. 647-650. Toutefois, à Augst, certains exemplaires du même type apparaissent aussi dans des contextes d'habitats, associés à du monnayage du IV<sup>e</sup> siècle : B. RÜTTI, *Die römischen Gläser aus Augst und Kaiseraugst. Katalog und Tafeln* (Forschungen in Augst, 13/2), Augst, 1991, p. 119, n°s 2365 et 2366, pl. 102.

<sup>9</sup> Fouillée par Jacques Wagnies le 5 sept. 1977, la tombe 4 est une crémation en pleine terre, avec du matériel céramique et métallique, associé à 4 perles en pâte de verre, 2 annulaires et 2 tubulaires, et 3 petits fragments fondus d'un bracelet en pâte de verre). Voir CATTELAÏN [n. 2], p. 9.

<sup>10</sup> Je remercie M<sup>me</sup> Claire Massart, Conservatrice aux Musées royaux d'Art et d'Histoire (Bruxelles), pour cette information.



Fig. 7a-b Pommerœul. Pied d'un petit récipient, une coupe ? (n° inv. 01.05.T04, Ø pied : 5,1 cm) : face et fond extérieur avec traces d'emportillage. X014724L et X014732L.

## 2. Pied d'un petit récipient (une coupe ?), n° inv. 01.05.T.04-V2 (fig. 4.2, 5.2 et 7a-b)

Verre soufflé. Pied refoulé, monté en piédouche tronconique aux parois incurvées. L'anneau creux aménagé en bordure donne l'effet d'un bourrelet, le reste étant accolé sur environ 0,5 cm de haut. Amorce de la panse qui se profile à l'horizontale. Fond convexe avec surface extérieure parsemée de filandres. Cassure du pontil. Incolore (légèrement verdâtre en épaisseur). Aspect brillant. Profil incomplet.

*Dimensions* : H. max. conservée : 1,5 cm ; Ø max. pied : 5,1 cm ; ép. paroi : 0,9 mm

*Poids* : 15,8 g

*État lacunaire* : toute la partie supérieure est manquante. Restauré : pied remonté à partir de 3 fragments

*Provenance* : nécropole, tombe 4 (fouille du 04-09-1977) / dépôt J. Wargnies, acquis en 2004-2005 (anciens n<sup>os</sup> APC20142 + APC20143 + APC20145)

*Date proposée* : III<sup>e</sup> siècle

*Commentaire* : Il semble bien que ce pied puisse provenir d'une petite coupe à panse évasée, du type Isings 87 / AR 79 dont de nombreux exemplaires, de tailles diverses, mais malheureusement toujours incomplets, ont été trouvés à Augst, en site d'habitats<sup>11</sup> (datation large, de la seconde moitié du I<sup>er</sup> au III<sup>e</sup> siècle). Sur la base de ces parallèles, la hauteur totale de la coupe de Pommerœul ne devrait pas excéder 5,5 cm. Une série de bases assez similaires sont également signalées à Arles et datées du III<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>. À l'instar du verre n<sup>o</sup> 1 issu de la même tombe, le contexte permet de situer l'enfouissement au III<sup>e</sup> siècle (entre autres, présence d'un gobelet à dépressions, en céramique métallescente). Verrerie de table.

### 3. Bol à picots, n<sup>o</sup> inv. 01.05.T.90-V1

(fig. 4.3, 5.3 et 8-10)

Verre soufflé, décoré de picots pincés. Bordure évasée, avec lèvre arrondie et épaissie. La panse carénée à mi-hauteur est décorée, dans sa moitié inférieure, de deux rangs de picots, disposés plus ou moins en quinconce, sans grande régularité (11 picots sur le rang du haut, 8 sur le rang du bas). Les picots semblent résulter d'un apport de matière à chaud, sous forme de gouttes appliquées à la pince. La plupart des picots sont bien saillants ( $\pm 2$  mm). Sur quelques-uns, les traces de pincement sont encore visibles. Dans le bas, deux picots sont marqués d'un aplatissement, comme écrasés (maladresses du verrier) (fig. 9). Base arrondie et fond légèrement concave. Traces d'empontillage à la canne (fig. 10). Couleur bleu clair. Fort bulleux. Aspect brillant, pas d'altération de la matière. Profil complet.

*Dimensions* : H. max. : 7,5 cm ; Ø lèvre : 9,4 cm ; Ø max. panse : 9,7 cm

*Poids* : 68 g

*État lacunaire* : bol remonté à partir de 47 fragments, avec de petits raccords en résine

*Provenance* : nécropole, tombe 90 / dépôt J. Wargnies, acquis en 2004-2005 (ancien n<sup>o</sup> APC20375)

*Date proposée* : seconde moitié du II<sup>e</sup>-milieu du III<sup>e</sup> siècle

*Commentaire* : Ce bol à picots relève de la forme Isings 96b2 (AR 60.3), qu'on date aujourd'hui de la seconde moitié du II<sup>e</sup> à la moitié du III<sup>e</sup> siècle. Ce type de verre à pustules, le plus souvent en verre incolore à légèrement verdâtre, est encore rarissime en Belgique mais plus fréquent dans le reste de la Gaule. À ce jour, à notre connaissance, le bol de Pommerœul constitue le premier

exemplaire à profil complet découvert dans nos régions. Seuls quelques fragments à protubérances y ont été signalés par exemple à Liberchies (verre incolore)<sup>13</sup> et à Furfooz (verre vert-jaune)<sup>14</sup>. Les exemplaires de référence<sup>15</sup> proviennent aussi bien de France (par ex. Poitiers, Autun, Plassac en Gironde et Vatteville-la-Rue), que de Suisse (par ex. Augst<sup>16</sup>), d'Angleterre (Colchester et Brougham<sup>17</sup>) ou de Rhénanie (par ex. Cologne, Oberwinterhur, Mayence<sup>18</sup> et Bonn<sup>19</sup>) qui est d'ailleurs pressentie pour être à l'origine de cette production<sup>20</sup>. La couleur bleu clair de ce verre, dite de teinte naturelle, pourrait faire pencher vers une datation haute dans la fourchette chronologique proposée. Dans la tombe, ce bol à picots est associé, entre autres, à un gobelet à dépressions en céramique métallescente (avec guillochis) qui permet de situer l'enfouissement au III<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>. Verrerie de table.

### 4. Flacon ou carafon, n<sup>o</sup> inv. 01.05.T.83-V1

(fig. 4.4, 5.4 et 11)

Verre soufflé. Panse quasi conique, à carène basse. Col surmonté d'une embouchure en entonnoir, à lèvre un peu épaissie et repassée rapidement au feu. Une grosse impureté blanchâtre est piégée sous la lèvre. Pied annulaire creux. Fond très légèrement concave. Cassure du

<sup>13</sup> Voir F. VILVORDER, *La verrerie et l'artisanat du verre*, dans R. BRULET et J.-C. DEMANET (dir.), *Liberchies III, vicus gallo-romain. Publications d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université catholique de Louvain XCIV*, Louvain-la-Neuve, 1997, p. 147-148, n<sup>o</sup> 15. Ici, comme sur le bol de Pommerœul, les picots ont été réalisés par application à la pince.

<sup>14</sup> Toutefois, l'exemplaire complet de Furfooz, signalé par Isings (p. 132) est un peu différent. Le nombre de protubérances (« cabochons lisses ») y est réduit (5 signalées) : voir J.A.E. NENQUIN, *La nécropole de Furfooz. Dissertationes Archaeologicae Gandenses*, I, Bruges, 1953, p. 44, n<sup>o</sup> B 3, tombe 9 (daté de la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle).

<sup>15</sup> Voir la synthèse et une liste de la plupart des éléments de comparaison cités, chez D. SIMON-HIERNARD, *Verres d'époque romaine. Collection des Musées de Poitiers*, 2000, p. 259.

<sup>16</sup> Voir RÜTTI [n. 8], p. 70, pl. 62.

<sup>17</sup> D'après H.E.M. COOL, *The Problem of 3rd Century Drinking Vessels in Britain*, dans *Annales du 11<sup>e</sup> Congrès de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre (Bâle, 29 août – 3 sept. 1988)*, Amsterdam, 1990, p. 169-172.

<sup>18</sup> Voir le bol complet en verre bleu clair conservé au *Landesmuseum* de Mayence (n<sup>o</sup> inv. R 4445) : M.J. KLEIN, *Römische Gläser: Formen, Farben und Dekore*, dans *Römische Glaskunst und Wandmalerei*, Mayence, 1999, p. 2, fig. 3.

<sup>19</sup> A.-B. FOLLMANN-SCHULZ, *Die römischen Gläser aus Bonn*, Cologne, 1988, p. 109-111, n<sup>os</sup> 407-409 et 415, 416, pl. 47.

<sup>20</sup> Voir l'hypothèse de B. RÜTTI, *Die Gläser*, dans *Beiträge zum römischen Oberwinterhur-Vitodurum 4* (Berichte der Zürcher Denkmalpflege, Monographien 5), Zurich, 1988, p. 59 ; hypothèse relayée plus récemment par D. SIMON-HIERNARD et F. DUBREUIL, *Productions et importations de verres dans le Centre-Ouest de la Gaule (I<sup>er</sup>-IV<sup>e</sup> siècles)*, dans D. FOY et M.-D. NENNA (dir.), *Échanges et commerce du verre dans le monde antique* (Actes du colloque de l'Association Française pour l'Archéologie du Verre, Aix-en-Provence/Marseille, 7-9 juin 2001), Montagnac, 2003, p. 205.

<sup>21</sup> Voir CATTELLAIN [n. 2], p. 95.

<sup>11</sup> RÜTTI [n. 8], p. 84 et pl. 74 (par référence au diamètre du pied, voir les exemplaires n<sup>os</sup> 1629 et 1630).

<sup>12</sup> D. FOY, *Les verres antiques d'Arles. La collection du Musée départemental Arles antique*, Paris, 2010, p. 304-305, voir surtout le n<sup>o</sup> 541.



Fig. 8 Pommerœul. Bol à picots (n° inv. 01.05.T.90, H. : 7,5 cm). X014738.



Fig. 9 Idem, détail de la panse : un picot bien dressé et un autre aplati (voir flèche). X014730L.



Fig. 10 Idem, vu du fond avec les traces de l'emportillage à la canne. X014728L.



Fig. 11 Pommerœul. Flacon ou carafon (n° inv. 01.05.T.83, H. : de 12 à 12,5 cm). X014698.

pontil. Incolore à très légèrement verdâtre en épaisseur. Les multiples bulles d'air et filandres viennent troubler la transparence du verre. Forme asymétrique. Profil complet.

*Dimensions* : H. : de 12 à 12,5 cm ; Ø lèvre : 4,2 cm ;  
Ø max. au bas de la panse : 10,9 cm ; Ø pied :  
de 4,3 à 4,5 cm

*Poids* : 76,6 g

*État lacunaire et restauré* : verre remonté à partir de 54 fragments. Un réseau de fissures en éventail, issues du même point d'impact, traverse la paroi du col. Quelques fissures spontanées descendent de la lèvre qui présente aussi un début de cristallisation, à proximité de la lacune.

*Provenance* : nécropole, tombe 83 / collection M<sup>me</sup> M. Paumen

*Date proposée* : III<sup>e</sup> siècle

*Commentaire* : Ce type de flacon n'est pas mentionné *stricto sensu* dans les inventaires typologiques de référence. Par sa panse tronconique, il s'apparente à un petit flacon de Trèves, daté du IV<sup>e</sup> siècle mais

dont les dimensions ne sont pas renseignées et qui, contrairement au verre de Pommerœul, présente une longue lèvre ourlée vers l'intérieur (Ghoethert-Polaschek 57). La forme générale évoque néanmoins les cruches piriformes Isings 122 et 123 (128 et 129a / AR 173), mais en réduction et sans anse ni collier, qui sont unanimement rattachées à l'Antiquité tardive. Provenant d'Arles, un flacon piriforme d'un format très proche, néanmoins marqué par un arrondi dans le bas de la panse, est daté de la fin du II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècle<sup>22</sup>. Dans l'état actuel de l'étude, le contexte de la tombe<sup>23</sup> ne permet pas de préciser la datation proposée. Récipient à verser.

<sup>22</sup> FOY [n. 12], p. 298-299, n° 522.

<sup>23</sup> Les tessons de céramique sigillée signalés dans les notes de fouille n'ont pas été retrouvés : voir CATTELAÏN [n. 2], p. 89.





Fig. 12 Pommerœul. Petit gobelet sur pied (n° inv. 01.08.06, H. max. : 6,7 cm). X014735.

### 5. Petit gobelet sur pied, n° inv. 01.08.06

(fig. 4.5, 5.5 et 12-13)

Verre soufflé, à panse d'allure tronconique mais dont les parois sont néanmoins marquées par une très faible concavité. Bordure évasée, avec lèvre arrondie et irrégulièrement épaissie à l'intérieur, piégeant quelques petites impuretés. À  $\pm 1$  cm sous la lèvre, s'enroule un filet de verre, ton sur ton, dont le plot d'attache est bien visible. Ce filet souligne l'ouverture en « diabolos » qui caractérise la partie supérieure de la panse. Partie inférieure à carène basse. Pied annulaire creux. Fond très légèrement concave. Traces d'empointillage à la canne (fig. 13). Couleur vert très clair. Dans l'ensemble, peu bulleux. Néanmoins, une large bulle d'air sous la lèvre est enjambée par le filet de verre. Forme asymétrique. Profil complet.

*Dimensions* : H. : de 6,4 à 6,7 cm ; Ø lèvre : de 6,1 à 6,3 cm ; Ø max. au bas de la panse : 7,7 cm ; Ø pied : de 4,6 à 4,8 cm

*Poids* : 40,8 g

*État* : verre entier mais fissuré en deux endroits et parsemé de petites altérations de surface brunâtres.

*Provenance* : zone de dépotoir entre le canal 1 et le canal 2, fosse 13a ou 13b (fig. 2) / Acquis à A. Demory en 2003-2004 (ancien n° APC19080)

*Date proposée* : II<sup>e</sup> siècle

*Commentaire* : À notre connaissance, ce type précis de verre n'a pas encore été répertorié chez nous quoique la forme générale ne soit pas bien éloignée de celle des gobelets incolores de Séron<sup>24</sup> (prov. Namur) ou d'Helshoven<sup>25</sup> (prov. Limbourg). La forme Ghoethert-Polaschek 65 est assez proche mais la datation proposée, IV<sup>e</sup>-début V<sup>e</sup> siècle, n'est pas fermement établie<sup>26</sup>. À notre avis, cette date devrait être remontée car la silhouette générale de ce récipient fait penser à la partie inférieure des *carchesia*, verres datés des I<sup>er</sup>-II<sup>e</sup> siècles (Isings 36b). Dans nos régions, cette forme de « *carchesium court* », à parois concaves, existe bel et bien en céramique fine, notamment au Bois de Buis (tumulus 1 ; en *terra nigra* ; Ø max. panse : 10,2 cm), à Eben-Emael-Kanne,

<sup>24</sup> J. PLUMIER, *Tumuli belgo-romains de la Hesbaye occidentale : Séron, Hanret, Bois de Buis, Penteville* (Musée archéologique de Namur. Documents inédits relatifs à l'archéologie de la région namuroise, 2), Namur, 1986, p. 17-18 et p. 22 (date probable : première moitié du II<sup>e</sup> siècle).

<sup>25</sup> H. ROOSENS et G.V. LUX, *Gallo-Romeinse tumulus te Helshoven onder Hoepertingen*, dans *Archaeologia Belgica*, 164, Bruxelles, 1974, p. 14 et 17, n° 23 (date : deuxième quart du II<sup>e</sup> s.).

<sup>26</sup> La découverte à Trèves du gobelet de référence pour la forme susdite remonte à 1859. Il ne semble pas avoir été associé à un quelconque autre matériel archéologique : voir GHOETHERT-POLASCHEK [n. 8], p. 88, n° 388.



Fig. 13 Idem, vue du fond avec les traces de l'empointillage à la canne. X014729L.

Helshoven, Berlingen et Cerfontaine. Ces céramiques sont surtout attestées au I<sup>er</sup> siècle mais peuvent encore se retrouver au début du II<sup>e</sup>.<sup>27</sup> Par ailleurs, la forme du gobelet bas de Pommerœul renvoie sans conteste à deux petits gobelets carénés d'Avenches (datés du II<sup>e</sup> siècle, après 150)<sup>28</sup>, à un autre conservé au Royal Ontario Museum (daté d'entre 150 et 250)<sup>29</sup>, et au corps d'un petit canthare trouvé en Italie, dans la nécropole d'Albenga (daté du milieu du II<sup>e</sup> siècle)<sup>30</sup>. Finalement, mis à part le décor gravé, la forme AR 38 relève de la même tendance typologique<sup>31</sup>. À Pommerœul, le contexte de la trouvaille ne permet pas d'affiner la datation proposée. Verrerie de table.

### 6. Partie supérieure d'une bouteille carrée, n° inv. 01.04.636 (fig. 4.6, 5.6 et 14-15)

Verre soufflé-moulé. Partie supérieure, soufflée à l'air libre, d'une petite cruche ansée, à panse prismatique, probablement quadrangulaire, dite bouteille carrée. Lèvre épaisse, ourlée vers l'intérieur, puis redressée plus ou moins à l'horizontale, formant un aplatissement assez irrégulier<sup>32</sup>. Goulot cylindrique et trapu. Un sillon creuse la base du col de façon plus ou moins prononcée. La panse soufflée

au moule semble s'amorcer sur quatre côtés. Courte anse, coudée à angle aigu, lisse sur la face interne et nervurée sur la face externe (8 nervures bien émergentes). L'anse se réduit en largeur, de bas en haut (de 4,3 à 2,4 cm) et forme un petit repli au point d'attache sous la lèvre, au sommet du col. Verre impur. Couleur bleue avec traînées brunâtres. Des bulles d'air ainsi que des impuretés noires et blanches sont piégées dans la masse. Surface extérieure dépolie. Partie conservée intacte. Profil incomplet.

*Dimensions* : H. max. conservée : 6 cm ; Ø lèvre : de 3,8 à 4,1 cm ; larg. max. panse : 6,7 cm

*Poids* : 72,8 g

*État lacunaire* : grande partie de la panse et fond manquants

*Provenance* : lit de la Haine, « Trou al flotte » (fig. 2, 37) / dépôt J. Wargnies, acquis en 2004-2005 (ancien n° APC20076)

*Date proposée* : seconde moitié du I<sup>er</sup>-fin du II<sup>e</sup> siècle

*Commentaire* : Ce goulot se rapporte à la forme Isings 50a (Ghoethert-Polaschek 119). Il s'agit d'un petit modèle de bouteille carrée fort répandu dans tout l'Empire depuis l'époque flavienne jusqu'au III<sup>e</sup> siècle. Dans nos régions, les bouteilles de ce type sont particulièrement abondantes de 120 à 160 et représentent alors entre 40 % et 45 % de la verrerie en dépôt funéraire<sup>33</sup>. Leur fond est souvent marqué de cercles concentriques, parfois complétés, aux angles, de boutons ou de lettres. Parmi les parallèles les plus proches avec une anse multi-nervurée, on peut citer, à titre d'exemple, les 3 bouteilles de Penteville (vert clair, fin I<sup>er</sup>-II<sup>e</sup> siècle)<sup>34</sup>, les 3 bouteilles de Walsbets (verdâtre, fin II<sup>e</sup> siècle)<sup>35</sup>, les 4 bouteilles de Corroy-le-Grand, toutes sorties du même moule mais de couleurs variées (bleue, vert-bleu et verdâtre, pas antérieures au milieu du II<sup>e</sup> siècle)<sup>36</sup>, ou encore les 3 bouteilles d'Helshoven (bleu-vert, second quart du II<sup>e</sup> siècle)<sup>37</sup>. Compte tenu de ces éléments de comparaison, la hauteur totale de la bouteille devait sans doute avoisiner les 13/15 cm. Le contexte de la trouvaille ne permet pas d'affiner la datation proposée. Vaisselle de table<sup>38</sup>, récipient à conserver et verser les liquides, calibré pour le rangement et le transport.

<sup>27</sup> PLUMIER [n. 24], p. 53-54, n° 1.6 et p. 60.

<sup>28</sup> D. CASTELLA, Ch. MARTIN PRUVOT, H. AMREIN, A. DUVAUCHELLE et Ft.E. KOENIG, *La nécropole gallo-romaine d'Avenches « En Chaplix », fouilles 1987-1992, 2. Étude du mobilier (Cahiers d'archéologie romande n° 78, Avenicum X)*, Lausanne, 1999, p. 197-198, n°s 1244 et 1245, fig. p. 246. La panse de ces verres incolores, trouvés dans une tombe à inhumation d'enfant (st. 50), est agrémentée ici de deux filets de verre, ton sur ton, l'un sous le bord (comme à Pommerœul), l'autre juste au-dessous de la carène.

<sup>29</sup> J.W. HAYES, *Roman and Pre-Roman Glass in the Royal Ontario Museum. Catalogue*, Toronto, 1975, p. 65-66, n° 193, et p. 171, pl. 6.

<sup>30</sup> F. PAOLUCCI, *Il vetro e il banchetto*, dans *Magiche trasparenze. I vetri dell'antica Albingaunum*, Milan 2007, p. 80, n° 39 (avec un commentaire sur la chronologie « précoce » de cette forme et les reminiscences orientales des III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles), p. 196 (dessin).

<sup>31</sup> RÜTTI [n. 8], p. 55 (plus particulièrement le n° 1150) et p. 261, pl. 49.

<sup>32</sup> C'est le type de lèvre n° 3 dans la classification de L.A. SCATTOZZA HÖRICH, *I vetri romani di Ercolano*, Rome, 1986, p. 45.

<sup>33</sup> D'après F. HANUT, *Les horizons chronologiques de la céramique et de la verrerie au Haut-Empire dans le nord de la Gaule* (Thèse de doctorat sous la dir. de R. BRULET), Louvain-la-Neuve, 2004, vol. I, p. 570 (inédit, signalé avec l'aimable autorisation de l'auteur).

<sup>34</sup> PLUMIER [n. 24], p. 77-79.

<sup>35</sup> MRAH, n° inv. B402.

<sup>36</sup> MRAH, n° inv. B433.

<sup>37</sup> ROOSENS et LUX [n. 25], p. 18, 20-21, n°s 46-48.

<sup>38</sup> Voir à ce sujet la contribution de Cl. MASSART, *La fonction des bouteilles ansées en verre : iconographie et tombes privilégiées*, dans *Journée d'archéologie romaine*, Bruxelles, 2008.

7. *Jeton de jeu ou calculus, n° inv. 01.04.627*

(fig. 4.7, 5.7 et 16a)

Pâte de verre. Petit pion en forme de calotte sphérique. Couleur noir opaque. Surface supérieure usée. Base lisse. Entier.

*Dimensions* : Ø max. : 1,7 cm ; ép. : 6,4 mm

*Poids* : 2,9 g

*Provenance* : le lit de la Haine, « Trou al flotte » (fig. 2, 37) / dépôt J. Wagnies, acquis en 2004-2005 (ancien n° APC20067)

8. *Jeton de jeu ou calculus, n° inv. 01.04.628*

(fig. 4.8, 5.8 et 16c)

Pâte de verre. Petit pion en forme de calotte sphérique. Couleur gris-blanc opaque. Surface mate et légèrement piquetée de brun. Une petite bulle d'air a éclaté en bordure, laissant apparaître une minuscule cavité noirâtre. Base irrégulière. Entier.

*Dimensions* : Ø max. : 1,6 cm ; ép. : 6,3 mm

*Poids* : 2,4 g

*Provenance* : le lit de la Haine, « Trou al flotte » / dépôt J. Wagnies, acquis en 2004-2005 (ancien n° APC20068)

9. *Jeton de jeu ou calculus,**n° inv. 01.05.T.35-05* (fig. 4.9, 5.9 et 16b)

Pâte de verre. Petit pion en forme de calotte sphérique. Couleur gris-blanc opaque. Surface mate, par endroits granuleuse et piquetée de brun. En bordure, plusieurs petits trous liés à la présence de bulles d'air. Base presque lisse mais traversée par un petit sillon à l'une des extrémités. Entier.

*Dimensions* : Ø max. : 1,4 cm ; ép. : 5,7 mm

*Poids* : 1,7 g

*Provenance* : acquis à A. Demory en 2003-2004 (ancien n° APC19013)

*Date* : II<sup>e</sup> siècle

*Commentaire pour les 3 calculi* : Il n'est pas rare de voir associés au mobilier funéraire des petits pions de jeu en verre, appelés *calculi*, qu'ils soient bigarrés ou monochromes<sup>39</sup>. Ils sont d'ailleurs

difficilement datables car on les retrouve un peu partout durant toute la période romaine<sup>40</sup>. Les *calculi* de Pommerœul se singularisent par leurs très petites dimensions si on les compare, par exemple, à ceux du tumulus de Herstal qui en a livré un riche assortiment<sup>41</sup>. La tombe 35, d'où provient le plus petit jeton blanc (fig. 5,9 et 16b), a livré un matériel monétaire<sup>42</sup> qui permet d'avancer un terminus chronologique plus précis. Sur la base des monnaies les plus récentes, celles de Marc-Aurèle (161-180), l'enfouissement de ce dernier pion ne devrait pas être antérieur au deuxième tiers du II<sup>e</sup> siècle.

Des analyses de composition (de surface) ont levé toute ambiguïté concernant la matière constitutive de ces trois jetons. Il s'agit bien d'éléments en verre et non en pierre. Ce sont des verres sodiques au natron, typiques des premiers siècles de l'Empire romain. La couleur des pions blancs a été obtenue par adjonction d'antimoniate de calcium ( $\text{Ca}_2\text{Sb}_2\text{O}_7$ ), tandis que celle du noir résulte d'une teneur significative en manganèse, excluant dès lors l'hypothèse d'une obsidienne<sup>43</sup>.

Nous tenons à exprimer toute notre gratitude à Madame Claire Massart, conservatrice aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles (MRAH), pour la relecture de ce texte, ses précieux conseils et toutes les informations relatives aux pièces de sa collection. Nos remerciements s'adressent aussi à Madame Gaëlle Duhant, collaboratrice de l'exposition d'Ath, qui nous a aimablement communiqué le contexte des trouvailles.

**Typologie de référence**

Isings = C. ISINGS, *Roman Glass of Dated Finds*, Groningue-Djakarta, 1957.

AR = B. RÜTTI, *Die römischen Gläser aus Augst und Kaiseraugst* (Forschungen in Augst, 13), Augst, 1991.

Ghoethert-Polaschek = K. GHOETHERT-POLASCHEK, *Katalog der römischen Gläser des Rheinischen Landesmuseums Trier*, Mayence, 1977.

<sup>39</sup> On peut les trouver en verre blanc ou noir opaque, mais aussi en verre jaspé ou mosaïqué, ou encore en ambre (voir les exemplaires de Cortil Normont aux MRAH, n° inv. B501).

<sup>40</sup> Pour de plus amples informations sur ce petit matériel : voir par exemple G. DE TOMMASO, *Gli strumenti del gioco*, dans *Magiche trasparenze. I vetri dell'antica Albingaunum*, Milan, 2007, p. 179-180 (avec renvois bibliographiques) ; ou encore plus récemment Foy, *Arles* [n. 12], p. 458 sv.

<sup>41</sup> Le tumulus de Herstal recelait une collection de 27 pions, 15 blancs et 12 noirs. Avec un diamètre de 2,7 à 3,1 cm, ils sont pratiquement quatre fois plus grands que ceux de Pommerœul (MRAH, n° inv. B934).

<sup>42</sup> Pour le recensement complet du matériel de la tombe T35, voir CATTELLAIN [n. 2], p. 43.

<sup>43</sup> Analyses effectuées au microscope électronique à balayage couplé à l'analyse par fluorescence X à dispersion d'énergie (SEM-EDX). Les mesures ont été prises à 20 kV et 0,1 nA pendant 100 secondes à une distance de 15 mm. Nous remercions notre collègue Helena Wouters, chef de travaux à l'IRPA, pour ces analyses et l'interprétation de leur résultat.



Fig. 14 Pommerœul. Partie supérieure d'une bouteille carrée (n° inv. 01.04.636, H. max. cons. : 6 cm). X014722L.



Fig. 15 Idem, vue de l'anse nervurée. X014723L.



Fig. 16 Les 3 pions ou *calculi* : a. n° inv. 01.04.627, Ø max. : 1,7 cm • b. n° inv. 01.05.T35-05, Ø max. : 1,4 cm • c. n° inv. 01.04.628, Ø max. : 1,6 cm. X014720L.

## Résumé – Samenvatting – Abstract

### Contribution à l'étude des verres gallo-romains de Pommerœul

Découvert en 1975, le site gallo-romain de Pommerœul, agglomération secondaire de la Cité des Nerviens, a livré un vaste matériel archéologique retrouvé dans un état de conservation parfois étonnant. On se rappellera les fameuses embarcations en bois dont le traitement de conservation fut alors confié aux Laboratoires de l'IRPA.

C'est dans la perspective de l'exposition *Boisson d'immortalité. Regards sur Pommerœul gallo-romain*, à l'Espace archéologique d'Ath en 2008, qu'une petite sélection des verres exhumés fut étudiée et restaurée.

Malgré la rareté du mobilier en verre conservé, Pommerœul constitue une aubaine pour la verrerie gallo-romaine en Belgique. Le peu d'exemplaires mis au jour offre un petit échantillonnage bien intéressant de vaisselle de toilette et de verrerie de table, de verres à boire et de récipients à verser. Mis à part trois petits jetons de jeu (*calculi*), six verres creux sont pris en considération, décrits, replacés en contexte de fouilles (nécropole, le lit de la Haine et dépotoir), datés et référencés : un flacon de table (ou carafon), un bol à picots, un gobelet sur pied, un petit *unguentarium* (vase à onguent), les restes d'une bouteille carrée et d'un autre petit récipient (peut-être une coupe ?). Par chance, trois de ces verres creux, le bol, le flacon et le gobelet, sont des spécimens quasi uniques dans nos régions. Pour l'essentiel, les verres étudiés sont des productions occidentales et s'échelonnent de la fin du 1<sup>er</sup> au 3<sup>e</sup> siècle.

#### **Bijdrage aan de studie van de Gallo-Romeinse glazen van Pommerœul**

De in 1975 ontdekte Gallo-Romeinse site van Pommerœul, een secundaire agglomeratie van de Cité des Nerviens, heeft een grote hoeveelheid archeologisch materiaal opgeleverd dat werd teruggevonden in een soms verbazingwekkende staat van bewaring. Men zal zich de befaamde houten boten herinneren waarvan de conservatiebehandeling destijds werd toevertrouwd aan de Laboratoria van het KIK.

In de aanloop op de tentoonstelling *Boisson d'immortalité. Regards sur Pommerœul gallo-romain* in de Espace archéologique van Aat in 2008, werd een kleine selectie opgegraven glazen bestudeerd en gerestaureerd.

Ondanks het kleine aantal glazen objecten die bewaard bleven op de site, vormt Pommerœul een buitenkans voor de studie van Gallo-Romeinse glaswaren in België. De enkele exemplaren die werden opgegraven bieden een bescheiden, maar erg interessante staalkaart van toiletvaartwerk en van tafelglas, drinkglazen en schenkreceptiënten. Naast drie kleine spelpenningen (*calculi*), worden zes holle glazen in rekenschap genomen, beschreven, opnieuw in hun context van opgraving geplaatst (necropolis, bedding van de Hene en vuilstortplaats), gedateerd en voorzien van referenties: een tafelflesje (of karafje), een kom met picots, een voetbeker, een klein unguentarium (geurflacon), de restanten van een vierkante fles en van een ander klein receptiënt (mogelijk een schaal?). Gelukkig zijn drie van deze holle glazen, de kom, het flesje en de beker quasi-unieke voorbeelden in onze streken. Het gros van de bestudeerde glazen is van westerse productie en dateert van het einde van de 1<sup>ste</sup> tot de 3<sup>de</sup> eeuw.

#### **Contribution to the study of the Gallo-Roman glass objects of Pommerœul**

Discovered in 1975, the Gallo-Roman site of Pommerœul, a secondary agglomeration of the Cité des Nerviens, has yielded vast archaeological material, sometimes in an astonishing state of conservation. Examples include the famous wooden boats that were given conservation treatment in IRPA-KIK's Laboratories.

Prior to the exhibition *Boisson d'immortalité. Regards sur Pommerœul gallo-romain* in the Espace archéologique of Ath in 2008, a small selection of excavated glass objects was studied and restored.

Despite the rarity of surviving glass objects on the site, Pommerœul represents a unique opportunity for the study of Gallo-Roman glassware in Belgium. The few excavated specimens offer a small but interesting sample of toiletry ware and of table glass, drinking glasses and pouring recipients. Apart from three small gaming coins (*calculi*), six hollow glasses are described, set in the context of their excavation (necropolis, watercourse of the river Haine and landfill site), dated and given references : a small table bottle or carafe, a bowl with picots, a goblet with foot, a small unguentarium (perfume bottle), the remains of a square bottle and of another small recipient (possibly a dish). Fortunately three of these hollow glass objects – the bowl, the bottle and the goblet – are almost unique examples in our region. Most of the studied glass ware is of western production and dates between the end of the 1st and the 3rd century.

## DEUX VERRES D'ÉPOQUE ROMAINE, FALSIFIÉS PAR UNE GRAVURE MODERNE. UN « HÉRITAGE » DE RAYMOND CHAMBON

Chantal FONTAINE-HODIAMONT et Helena WOUTERS

Deux verres antiques gravés, un gobelet et une petite coupe, sont ici passés au crible de la critique d'authenticité. Leur gravure pose question.

### Le gobelet avec chrisme et scènes de la vie de Daniel<sup>1</sup>

Examen et critique d'authenticité (Ch. F.-H.)

Ce petit gobelet verdâtre, incomplet, anciennement daté des IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles et conservé au Musée du Verre de Charleroi<sup>2</sup>, a fait l'objet d'un examen approfondi à l'occasion de sa restauration à l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA)<sup>3</sup> (fig. 1a-b). D'emblée, l'objet intriguait par la médiocre qualité de sa gravure, que ce soit dans les parties hautes à décor géométrique, dans le bas avec les scènes de la vie de Daniel, ou sur le fond avec le chrisme. Ce constat éveilla des soupçons légitimes quant à l'antiquité de la gravure, voire celle du verre même dont le type paraissait inhabituel pour les IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles. Toutefois, le critère de qualité ne suffit pas pour affirmer l'existence d'un faux dans le cadre d'un examen d'authenticité. À notre avis, il ne peut constituer à lui seul un argument décisif. Et de fait, les gravures sur verre antiques ne sont pas toutes des chefs-d'œuvre. Notre démarche consista donc à dépasser cette première impression négative et à tenter de la formuler en une argumentation plus solide et plus objective.

<sup>1</sup> La problématique liée à ce gobelet a fait l'objet d'une communication aux 21<sup>es</sup> *Rencontres de l'Association française pour l'Archéologie du Verre*, à Paris (Saint-Germain-en-Laye), le 17 novembre 2006. Le texte repris dans ce *Bulletin* renvoie à Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *Gravure et falsification : un étrange gobelet romain de l'ancienne collection Chambon*, dans *Bulletin de l'AFAV*, 2007, p. 28-32 (3 ill.).

<sup>2</sup> N° inv. RCh 155. Voir la dernière publication qui le mentionne : D. VAN GEESBERGEN, *Histoire du verre des origines à nos jours. L'Empire romain*, dans *Musée du Verre* (catalogue), Gilly, 1999, p. 37-38, fig. 9. La légende de cette figure précise : « Il [le gobelet] s'inscrit dans la tradition des verres gravés du 4<sup>e</sup> siècle. Il est sans doute issu des ateliers rhéno-mosellans (?) où furent découverts les verres du type *wint-hill*... ».

<sup>3</sup> Le traitement s'est limité à un simple nettoyage et au recollage de sept fragments, avec la résine époxy Araldite 2020. La cassure oblique traversant le registre des rinceaux et, par la gauche, la scène des trois Hébreux dans la fournaise est postérieure à 1999 car elle ne figure pas sur la photographie de VAN GEESBERGEN [n. 2]. Par contre, le grand éclat de verre (lacune de surface) dans la partie basse de cette même scène est déjà présent sur le dessin « en déroulé » de R. Chambon, voir notre fig. 10.

Fig. 1a-b Gobelet romain falsifié, ancienne collection Chambon (Charleroi, Musée du Verre, n° inv. RCh 155, H. max. : 10,3 cm). Après traitement. Z013105 et Z013107.



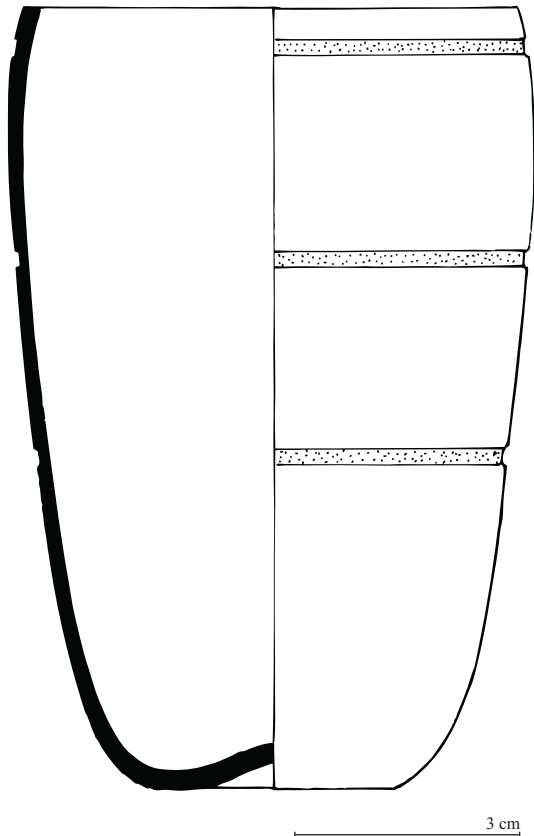


Fig. 2 Môme gobelet. Dessin : R. Margos.

Il s'agit d'un gobelet soufflé, à panse légèrement convexe (fig. 2). La lèvre rentrante a été coupée net et régularisée à la meule. Le fond, un peu concave, ne recèle pas (plus ?) de marque de pontil (fig. 3). Dans son état actuel, le verre est incomplet. Il manque plus de la moitié de la partie supérieure.

Dimensions : H. max. : 10,3 cm ; Ø lèvre : 6,5 cm ; ép. parois assez constante : de 1,8 à 2 mm ; poids : 55,46 g.

Le verre est décoré de gravures de deux types : gravure à la roue (meule), assez profonde pour les trois larges bandes horizontales ainsi que les trois lignes horizontales intermédiaires, et gravure à la pointe (burin ou pierre dure ?) pour les facettes en oves et les motifs géométriques de la partie

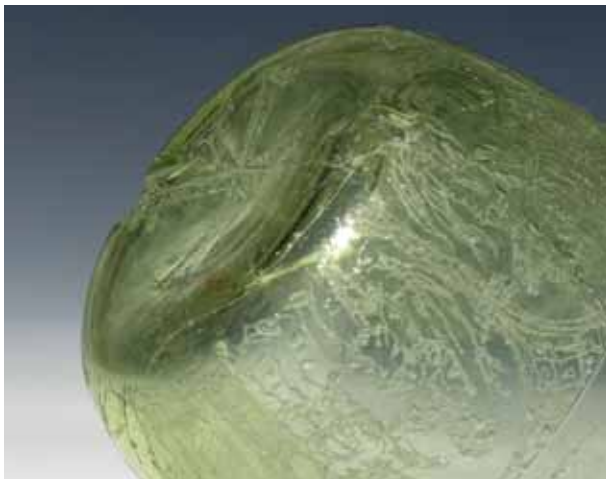


Fig. 3 Môme gobelet, détail du fond, légèrement concave. LZ013103.

supérieure, les rinceaux et les épisodes de la vie de Daniel de la partie inférieure, ainsi que le chrisme sur le fond (fig. 4). Mis à part le chrisme, le décor à la pointe s'inscrit dans les six zones ménagées par les bandes meulées : quatre petites bandes dans le haut et deux plus grandes dans le bas. La matière même de ce verre de couleur vert clair<sup>4</sup> n'est pas très homogène. On observe quelques impuretés et surtout de nombreuses bulles d'air, quelques-unes très grandes, des amas de micro-bulles et des traînées bulleuses blanchâtres, qui ont été parfois judicieusement intégrées dans le décor gravé. Ainsi une grosse bulle occupe la surface de tout un hexagone, une autre s'inscrit dans un losange, une traînée bulleuse est sous-jacente au serpent et à l'arbre auquel il s'adosse, une autre guide le jambage de la lettre rhô du chrisme. Sur le fond extérieur, l'usure de contact est quasi inexistante. Manifestement, ce verre n'a pas beaucoup servi. Seul l'intérieur est légèrement dépoli. Il présentait aussi un encrassement rouge-brun qui put être partiellement éliminé au nettoyage.

C'est en 1967 que le gobelet fut légué au Musée du Verre de Charleroi par Raymond Chambon, fondateur et premier conservateur du Musée. L'histoire du gobelet n'est pas banale d'après ce que nous en dit Chambon lui-même, dans une fiche d'inventaire manuscrite : « Découverte à Gricourt (Aisne)<sup>5</sup> en 1939-1940. J'ai vu cette pièce entière (cassée) chez l'auteur de la découverte, un fermier de Gricourt vers 1942 (ou 1943). Je l'ai retrouvée à Metz chez un antiquaire (en 1956) qui m'a dit l'avoir acquise d'un collectionneur de la ville ayant servi comme officier dans l'armée allemande pendant la guerre. De sa collection provenaient également des débris de verres taillés et gravés recueillis dans la région de Metz et que j'ai acquis également »<sup>6</sup>. Sur cette fiche, à côté d'un rapide croquis du gobelet, Chambon identifie aussi les quatre scènes de la vie de Daniel : de droite à gauche, Daniel dans la fosse aux lions (fig. 5a-b), Daniel et le serpent ou « dragon » (fig. 6), les trois Hébreux dans la fournaise (fig. 7), les deux vieillards (fig. 8) et Suzanne (fig. 9). Une référence est également faite à l'article de Harden, consacré au bol de Wint Hill, paru dans le *Journal of Glass Studies* de 1960<sup>7</sup>. Chambon note encore que trois de ces scènes « se retrouvent sur une coupe trouvée dans la même région ». Il s'agit bien entendu de la coupe d'Homblières<sup>8</sup> (voir plus loin, fig. 18

<sup>4</sup> Nous tentons d'objectiver la couleur par référence aux filtres photographiques Lee Filters : n° 246 / Quarter plus green + n° 130 / Clear.

<sup>5</sup> Gricourt se situe près de Saint-Quentin, vers le nord-est.

<sup>6</sup> C'est Madame R. MARGOS, alors conservatrice du Musée du Verre de Charleroi, qui nous a aimablement transmis une copie de cette fiche et du dessin de Chambon. Nous la remercions pour sa confiance, pour l'intérêt qu'elle a constamment manifesté pour notre étude ainsi que pour le dessin au trait avec profil qu'elle a réalisé pour la présente publication.

<sup>7</sup> D.B. HARDEN, *The Wint Hill Hunting Bowl and Related Glasses*, dans *Journal of Glass Studies*, 2, 1960, p. 44-81.

<sup>8</sup> Homblières se trouve à l'est de Saint-Quentin. Pour la coupe d'Homblières, voir *Ibidem*, p. 56, fig. 14 (photo, ext.), p. 58-59 (description), p. 70, fig. 32 (dessin, int.). Pour la découverte de cette coupe, voir J. PILLOY, *Coupe gravée en verre trouvée à Abbeville, commune d'Homblières (Aisne) dans une sépulture du IV<sup>e</sup> siècle*, dans *Gazette archéologique*, 9, 1884, p. 224-230, pl. 32-33 (dessin, int.) ; IDEM, *Le cimetière d'Abbeville, commune d'Homblières*, dans *Études sur d'anciens lieux de sépultures dans l'Aisne*, 1, Saint-Quentin, 1886, p. 177-192 (dessin, int. : p. 187, 208 et pl. 32-33) ; ID., *Coup-d'œil général sur les découvertes d'antiquités préhistoriques, gauloises, romaines, mérovingiennes et carolingiennes faites dans le Département de l'Aisne depuis 1858*, Caen, 1889, p. 24 et p. 27 (dessin, int.).

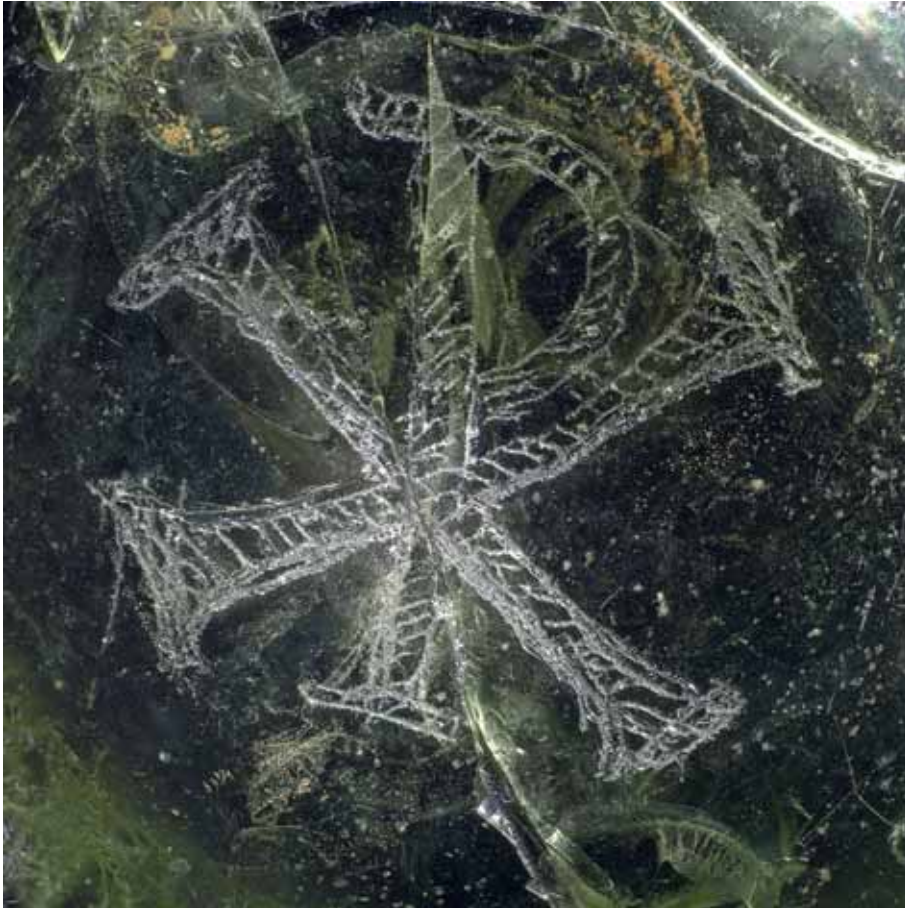


Fig. 4 Même gobelet, détail du fond avec la gravure du chrisme. LZ013098.

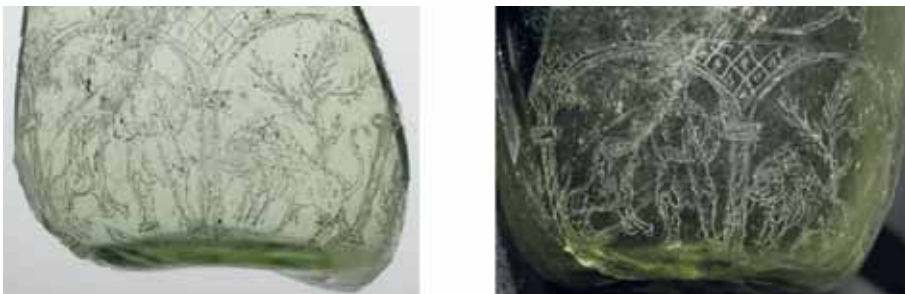


Fig. 5a-b Détail de la gravure à la pointe : Daniel dans la fosse aux lions. a. avant nettoyage • b. après traitement. LZ012737 et LZ013123.

à 21) qu'il ne cite pas nommément. La fiche renvoie à un dessin grandeur nature qui donne le déroulé complet des scènes gravées et le chrisme, avec leur situation respective (fig. 10). Curieusement, à bien y regarder, le dessin de Chambon corrige un peu l'attitude et l'apparence des acteurs du récit, tel le lion à droite de Daniel, qui sur le verre s'apparente davantage à un phacochère...

À notre connaissance, les premières mentions de l'existence de ce verre, publiées par Chambon, remontent à 1970<sup>9</sup>.

Lors du nettoyage des fragments, l'encrassement noirâtre d'allure grasse, et à notre avis suspecte, a été analysé (fig. 5a). Il comblait les cavités les plus marquées par la gravure à la pointe ainsi que les moindres trous de bulles en surface. L'analyse par spectroscopie infrarouge a révélé qu'il s'agissait d'une cire minérale, du type paraffine ou autre, chargée de diverses particules (fer, chrome, calcium...) <sup>10</sup>. Il s'agissait donc d'une patine artificielle qui harmonisait l'aspect d'ensemble de la gravure. Après nettoyage (au coton-tige : white-spirit, eau puis acétone), les bandes meulées sont restées marquées localement par les

<sup>9</sup> R. CHAMBON, *Charleroi. Musée du Verre*, dans *Bulletin de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre*, 5, 1967-1970, p. 50 et IDEM, *Depuis 3000 ans... Le verre* (cat. exp. Sars-Poterie, Musée du Verre, 12 juillet-4 octobre 1970), p. 16-17, n° 68.

<sup>10</sup> Nous remercions Marina Van Bos, chef de travaux à l'IRPA, pour cette recherche.





Fig. 6 Détail de la gravure à la pointe : Daniel et le serpent. Après traitement. LZ013121.



Fig. 7 Détail de la gravure à la pointe : les trois Hébreux dans la fournaise. Après traitement. LZ013126.



Fig. 8-9 Détail de la gravure à la pointe : les deux vieillards guettant Suzanne. Après traitement. LZ013115 et LZ013116.

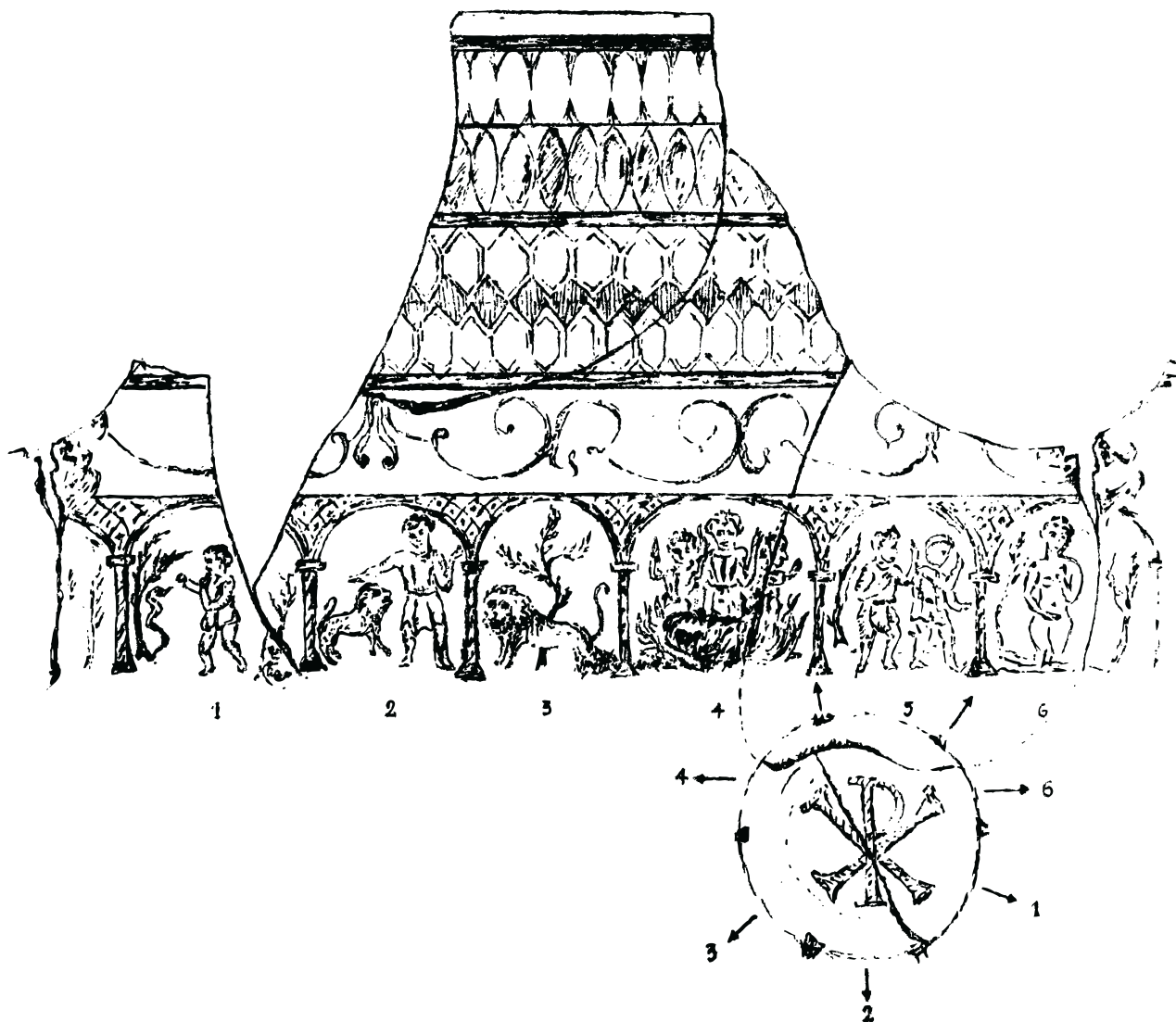


Fig. 10 Dessin de R. Chambon avec le déroulé de la gravure.

traces du temps tandis que les gravures à la pointe sont apparues étonnement fraîches.

La gravure à la pointe mérite qu'on s'y attarde davantage. On y relève un manque de soin flagrant ainsi que d'innombrables maladresses : débordements des motifs sur les bandes meulées, dédoublements saugrenus de losanges hachurés, multiples reprises et hésitations dans le trait, que ce soit sur les facettes, les hexagones, les losanges ou les rinceaux. Ce qui frappe aussi, c'est le caractère inachevé des personnages des scènes (par exemple l'absence de certains pieds, la curieuse finition des pattes des lions ou le fouillis généralisé dans la scène des Hébreux dans la fournaise). À côté de tous ces éléments brouillons qui trahissent l'inexpérience et l'amateurisme, il faut noter quelques anomalies de facture et de composition dans la gravure, par référence à des verres de comparaison, de la deuxième moitié du III<sup>e</sup> et du IV<sup>e</sup> siècle, découverts dans les régions du Rhin et de la Moselle, et de provenance sûre.

1. La première anomalie concerne le rendu des facettes en amande qui sont détournées par des traits en épis et en gerbes au-dessus, et fiévreusement hachurées

juste en dessous (fig. 11). Bien que certaines gravures antiques sur verre puissent être mixtes, c'est-à-dire réalisées conjointement à la roue et à la pointe<sup>11</sup>, les facettes semblent ne jamais être hachurées mais toujours creusées

<sup>11</sup> Voir à titre d'exemple la bouteille sphérique du Landesmuseum de Mayence, n° inv. R 1125 : S. FÜNFSCHILLING, *Die geschlossene Form-Flaschen, Kannen, Krüge in spätrömischer Zeit*, dans M.J. KLEIN (dir.), *Römische Glaskunst und Wandmalerei*, Mayence, 1999, p. 81, fig. 5 (inscription à la pointe « CVRRE PVER M ») et multiples incisions parallèles à la meule, début du IV<sup>e</sup> siècle) ou encore, au même Musée, la bouteille cylindrique de Hohen-Sülzen, attribuée à l'atelier Lynkeus, n° inv. R 6111 : M.J. KLEIN et D. ZOBEL-KLEIN, *Die Dionysos-Flasche von Hohen-Sülzen und die Lynkeus-Werkstatt*, dans *Ibidem*, p. 61-69 (décor historié meulé et rehauts à la pointe, deuxième moitié du III<sup>e</sup> siècle).



Fig. 11 Gobelet romain, n° inv. RCh 155. Détail des gravures à motifs géométriques. LZ013110.



Fig. 12 *Idem*, détail. Dans la zone cernée, on aperçoit un décalage dans le raccord du trait de gravure, de part et d'autre d'un joint de collage. Voir flèche. LZ013128.

à la roue<sup>12</sup> (fig. 13 et 14). Dans le cas du gobelet de Charleroi, il y aurait une aberration technologique si la totalité des gravures avait été contemporaine : il n'est pas logique de s'être privé de la meule pour le traitement des facettes alors que les bandes horizontales sont meulées. Quant aux motifs en épis et en gerbes, gravés à la pointe, ils se retrouvent en guise de frise ou d'encadrement sur d'autres verres antiques trouvés à Cologne, mais semblent très rares<sup>13</sup> (fig. 15 et 16). Par ailleurs, la position en vis-à-vis des épis et des gerbes, dans l'intention de suggérer des facettes, pourrait être inédite.

2. Sur le gobelet de Charleroi, les losanges sont hachurés alors qu'en règle générale ils sont quadrillés, le plus souvent à la meule<sup>14</sup> (fig. 17).

3. Dans le même ordre d'idées, il faut remarquer que les hexagones du gobelet sont vides alors que d'habitude, les polygones (carrés, pentagones ou hexagones), qu'ils soient meulés ou gravés à la pointe, encadrent des facettes meulées<sup>15</sup> (fig. 13 et 17).

4. Une autre curiosité réside dans le fait que la bande de losanges hachurés, insérée entre deux séries d'hexagones, fait fi de la fine ligne horizontale intermédiaire. Les hachures la chevauchent allègrement, ne tenant aucun compte des registres établis (fig. 11).

5. En ce qui concerne les scènes de l'Ancien Testament illustrant la vie de Daniel, elles sont bien sûr à mettre directement en relation avec celles de la coupe d'Homblières, trouvée en 1884 dans une tombe de femme,

<sup>12</sup> Pour l'exemple, voir les décors géométriques d'une série de bouteilles rhénanes : M.J. KLEIN, *Zylindrische Flaschen mit geometrischem Schliffendekor. Der Dekor einhenkeliger Flaschen Isings 126 mit Rippenhenkel*, dans *Annales du 14<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre (Venise-Milan, 1998)*, Lochem, 2000, p. 169-170 (disques et ovales meulés dans des encadrements gravés à la pointe).

<sup>13</sup> F. FREMERSDORF, *Die römischen Gläser mit Schliff, Bemalung und Goldauflagen aus Köln (Die Denkmäler des römischen Köln, 8)*, Cologne, 1967, t. 1, p. 139-141 et t. 2, p. XIV, pl. 176-177 (un vase, *Römisch-Germanisches Museum Köln*, n° inv. 763 et un gobelet à deux anses, *Landesmuseum Bonn*, n° inv. 5566, III<sup>e</sup> siècle).

<sup>14</sup> Dans l'ouvrage de FREMERSDORF [n. 13], nous n'avons relevé qu'un seul cas de losanges qui semblent quadrillés à la pointe : voir t. 1, p. 133 et t. 2, p. IV, pl. 159.

<sup>15</sup> Voir n. 12.



Fig. 13 Bouteille à facettes meulées, deuxième moitié du III<sup>e</sup> s. (Bonn, Rheinisches Landesmuseum, n<sup>o</sup> inv. 1704, H. : 20,5 cm). D'après FREMERSDORF [n. 13], p. 127, n<sup>o</sup> 149 et pl. 149.



Fig. 14 Bouteille à facettes meulées, première moitié du IV<sup>e</sup> s. (Londres, British Museum, n<sup>o</sup> inv. GR. 1922.10-25.1, H. : 31,5 cm). D'après H. TAIT (dir.), *Cinquemila anni di vetro*, Milan, 1991, p. 89, fig. 112.

datée de la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup> (fig. 18 à 21). La source d'inspiration est évidente. Le principe orchestrant les scènes autour du christisme est identique pour les deux verres et procède par une succession d'arcades assez similaires, avec écoinçons à croisillons et colonnettes à petit chapiteau. Toutefois, les arcs sont continus sur le gobelet tandis que, sur la coupe, ils sont interrompus, ouvrant le champ pour les personnages manifestement gravés préalablement. Bien que la scène d'Adam et Ève ne soit pas reprise sur le gobelet de Charleroi, on y trouve en revanche la scène des trois Hébreux dans la fournaise, absente de la coupe d'Homblières. Au total, à Charleroi, quatre scènes sont réparties sous six arcades, tandis qu'à Homblières, quatre scènes occupent dix arcades. Les 3 scènes communes aux deux verres (Daniel et le dragon, Daniel dans la fosse aux lions, Suzanne et les vieillards) remplissent l'espace de façon parfois un peu différente. Sur la coupe d'Homblières, chacune des niches abrite un seul personnage, en ce compris le serpent de l'Arbre de la Connaissance. Sur le gobelet de Charleroi, on observe

des regroupements, comme si le graveur avait manqué de place : dans une niche, Daniel coincé avec un lion



Fig. 15 Petit vase sphérique à décor d'épis et de gerbes gravés à la pointe, III<sup>e</sup> s. (Cologne, Römisch-Germanisches Museum, n<sup>o</sup> inv. 736, H. : 8,5 cm). D'après FREMERSDORF [n. 13], p. 139, n<sup>o</sup> 176 et pl. 176.

<sup>16</sup> Voir n. 8. Pour une mise à jour bibliographique de cette coupe acquise en 1887 par le Musée du Louvre, voir V. ARVEILLER-DULONG et M.-D. NENNA, *Les verres antiques du Musée du Louvre, II. Vaisselle et contenants du I<sup>er</sup> siècle au début du VI<sup>e</sup> siècle après J.-C.*, Paris, 2005, p. 325, n<sup>o</sup> 918 (Ø lèvre : 21,5 cm ; H. : 5,5 cm ; n<sup>o</sup> inv. MNC 919).



Fig. 16 Gobelet à deux anses, gravé à la pointe, de médaillons à têtes humaines, encadrés de motifs dentelés en épis, III<sup>e</sup> s. (Bonn, Rheinisches Landesmuseum, n° inv. 5566, H. : 12,5 cm). D'après FREMERSDORF [n. 13], p. 140-141, n° 177 et pl. 177.



Fig. 17 Skyphos à facettes et triangles quadrillés, meulés, première moitié du IV<sup>e</sup> s. (Cologne, Römisch-Germanisches Museum, n° inv. N 324, H. : 13,3 cm). D'après FREMERSDORF [n. 13], p. 123, n° 140 et pl. 140.

(fig. 5a-b), dans une autre, les deux vieillards guettant Suzanne (fig. 8).

Toutefois, ce qui caractérise surtout la gravure de la coupe d'Homblières, ainsi que toute la série du groupe de Wint Hill auquel elle se rattache et dont la production a été localisée à Cologne ou peut-être à Trèves<sup>17</sup>, c'est la facture particulière du trait : le contour des formes est marqué par une ligne continue, bordée intérieurement par de fines hachures obliques (fig. 18). Si sur la coupe d'Homblières « le modelé des figures est obtenu au moyen de hachures d'un travail barbare », comme l'a qualifié Morin-Jean<sup>18</sup>, et bien qu'aucun des verres du groupe de Wint Hill ne soit vraiment un modèle de perfection dans la gravure, il faut reconnaître qu'il y a une systématique dans les traits, un soin et une application manifestes dans l'exécution. Deux

<sup>17</sup> Pour les verres de référence, voir HARDEN [n. 7] ; FREMERSDORF [n. 13], t. 1, p. 159-171 (Cologne comme centre de production, p. 30-31) et t. 2, p. xvi-xvii, pl. 206-229 ; H. CHEW, *La coupe gravée au sacrifice d'Abraham de Boulogne-sur-Mer, Pas-de-Calais (France)*, dans *Journal of Glass Studies*, 45, 2003, p. 91-104 (outre Cologne, Trèves est aussi envisagée comme centre de production), avec mise à jour des nouvelles trouvailles, p. 102-104.

<sup>18</sup> MORIN-JEAN, *La verrerie en Gaule sous l'Empire romain*, Paris, 1913, p. 245.

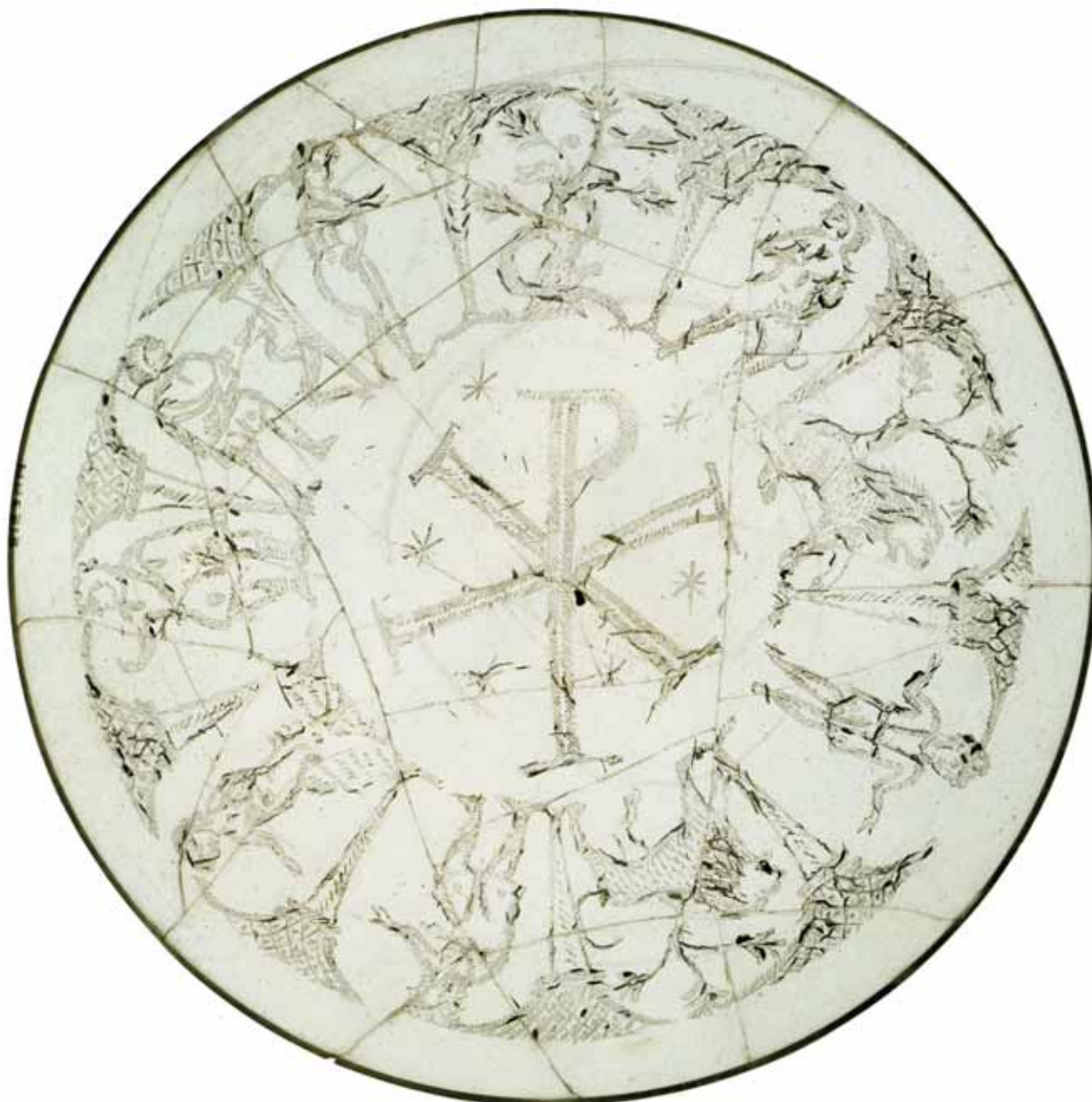


Fig. 18 La coupe d'Homblières, vue de l'intérieur, seconde moitié du IV<sup>e</sup> s. (Paris, Le Louvre, n° inv. MNC 919, Ø lèvre : 21,5 cm ; H. : 5,5 cm). D'après F. STILINE, *Histoire du verre. L'Antiquité*, Paris, 2005, p. 109.

fragments jointifs d'une coupe trouvés à Liberchies<sup>19</sup>, et qui n'ont pas été comptabilisés dans le dernier recensement

<sup>19</sup> Voir J. MERTENS et R. BRULET, *Le Castellum du Bas-Empire romain de Brunehaut-Liberchies*, dans *Archaeologica Belgica*, 163, II, 1974, p. 84, n° 1, p. 85, fig. 35, 1 (dessin) et p. 87, fig. 36, 1 (photo) ; R. BRULET et J. CESSION-LOUPE, *Liberchies entre Belgique et Germanie. Guerre et paix en Gaule romaine* (Catalogue du Musée royal de Mariemont), Morlanwez, 2002, p. 204, n° 159. Ces fragments proviennent d'une coupe du type Isings 116 (Ø lèvre : ± 23 cm / H. max. conservée : 17,3 cm), et présentent les restes d'une inscription gravée en bordure, qui peut être restituée [VI]VAS [IN DEO] ou [VI]VAS [IN ETERNO]. Un troisième petit fragment de bordure de coupe, inscrit (uniquement la lettre D) était associé à la trouvaille mais il ne provient pas du même récipient. Nous remercions Madame Claire Massart, conservatrice de la section gallo-romaine aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, de nous avoir signalé ces fragments conservés dans ses collections, n° inv. B/5587.

de H. Chew<sup>20</sup>, en sont une belle illustration, avec la gravure d'un personnage debout, drapé (portant des braies ?) et la main tendue (fig. 22). Dans ce cas-ci et à l'instar de toutes les autres gravures du groupe de Wint Hill, les formes, bien que simplifiées et naïves, sont le plus souvent achevées. Sur le gobelet de Charleroi, il n'en est rien : les contours sont incertains, les hachures irrégulières ou absentes, les formes le plus souvent confuses et incomplètes.

Ces maladroites d'exécution ne sont sans doute pas sans relation avec la taille réelle des personnages gravés. Ils sont grosso modo deux fois plus petits sur le gobelet de Charleroi (H. : de 2 à 2,5 cm) que sur la coupe d'Homblières (H. : de 4 à 5 cm), d'où sans doute la

<sup>20</sup> Voir n. 17.

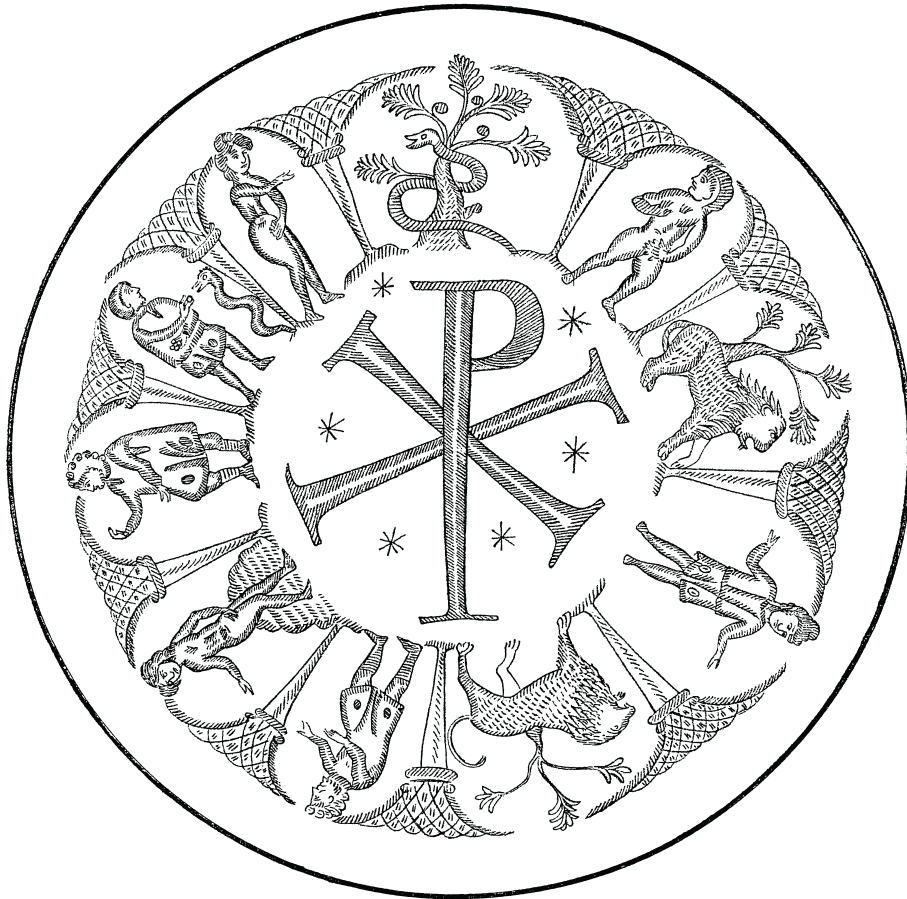


Fig. 19 Dessin de la coupe d'Homblières, vue de l'intérieur, deuxième moitié du IV<sup>e</sup> s. D'après PILLOY, *Coupe gravée en verre* [n. 8], pl. 32.

difficulté technique de signaler certains détails. Par contre, ils correspondent aux dimensions qu'ils ont sur certains dessins et sur une photo de la coupe publiés avant la date de la découverte du gobelet (1939-40) ou celle de son achat (1956)<sup>21</sup>. On imagine aisément qu'un de ces dessins a pu guider le graveur dans son travail.

6. Une autre anomalie concerne le niveau de perception de la gravure. Sur la coupe d'Homblières tout comme sur les autres coupes de référence<sup>22</sup>, la gravure exécutée sur la face externe est manifestement destinée à être vue par transparence, c'est-à-dire de l'intérieur des récipients. C'est pour cette raison que le chrisme est gravé de façon inversée sur la paroi extérieure, avec la courbe du rho à gauche (fig. 21). Sur le gobelet de Charleroi, les scènes de la vie de Daniel ne peuvent être vues correctement que de l'extérieur et, sur le fond, du côté extérieur, le chrisme est gravé à l'endroit (fig. 4), comme si le graveur ne s'était nullement posé cette question de la transparence et qu'il s'était inspiré directement d'un de ces anciens dessins publiés qui restituent la vision interne des motifs

gravés<sup>23</sup> (fig. 19). Signalons au passage que les scènes gravées du groupe de Wint Hill, qu'elles soient bibliques, mythologiques ou de chasse, décorent presque toujours de larges coupes, dont le diamètre avoisine les 20 cm. À notre connaissance, seuls un bol gravé de deux Cupidons entourés de pampres (Cologne)<sup>24</sup> (fig. 23) et peut-être un fragment de bol avec personnage en robe (Krefeld-Gellep)<sup>25</sup> font exception, mais ils ne possèdent pas de chrisme.

7. Les dernières anomalies que nous signalons sont déterminantes pour la datation récente de la gravure à la pointe. Elles ont été décelées au microscope binoculaire. Sur certains fragments, il est apparu que le trait de gravure se prolonge dans les éclats du verre (lacunes de surface) à proximité des lignes de cassure. Ainsi, dans le chrisme, au niveau de la terminaison du chi, en bas à droite, la gravure descend dans la lacune de surface, du côté gauche (fig. 24). Dans la scène des trois Hébreux dans la fournaise, une partie du grand éclat de surface dans le bas (fournaise) est gravée sur le côté gauche (fig. 25). Sur

<sup>21</sup> PILLOY, *Coup-d'œil général* [n. 8], 1989, p. 27 ; MORIN-JEAN [n. 18], p. 244, fig. 326 ; W. NEUSS, *Die Anfänge des Christentums im Rheinlande*, 1923, Bonn-Leipzig, p. 49, fig. 19 ; J. BARRELET, *La verrerie en France de l'époque gallo-romaine à nos jours*, Paris, 1953, pl. VIII (photo).

<sup>22</sup> Voir n. 17.

<sup>23</sup> PILLOY, *Coup-d'œil général* [n. 8] ou NEUSS [n. 21].

<sup>24</sup> HARDEN [n. 7], p. 58, n° 14, fig. 13, 27, 31 et FREMERSDORF [n. 13], t. 1, p. 159-160 et t. 2, p. xvi, n° 205, pl. 205 (*Landesmuseum, Bonn*, n° inv. 1390).

<sup>25</sup> Cité par CHEW [n. 17], p. 102, n° 4. Pour la description complète, voir R. PIRLING, *Das römisch-frühfränkische Gräberfeld von Krefeld-Gellep, 1966-1974*, Stuttgart, 1989, p. 45-46, tombe 2905, n° 12, pl. 2, 4.



Fig. 20 Dessin de la coupe d'Homblières, détail de la scène de Daniel dans la fosse aux lions, vue de l'intérieur. D'après PILLOY, *Coupe gravée en verre* [n. 8], pl. 33.

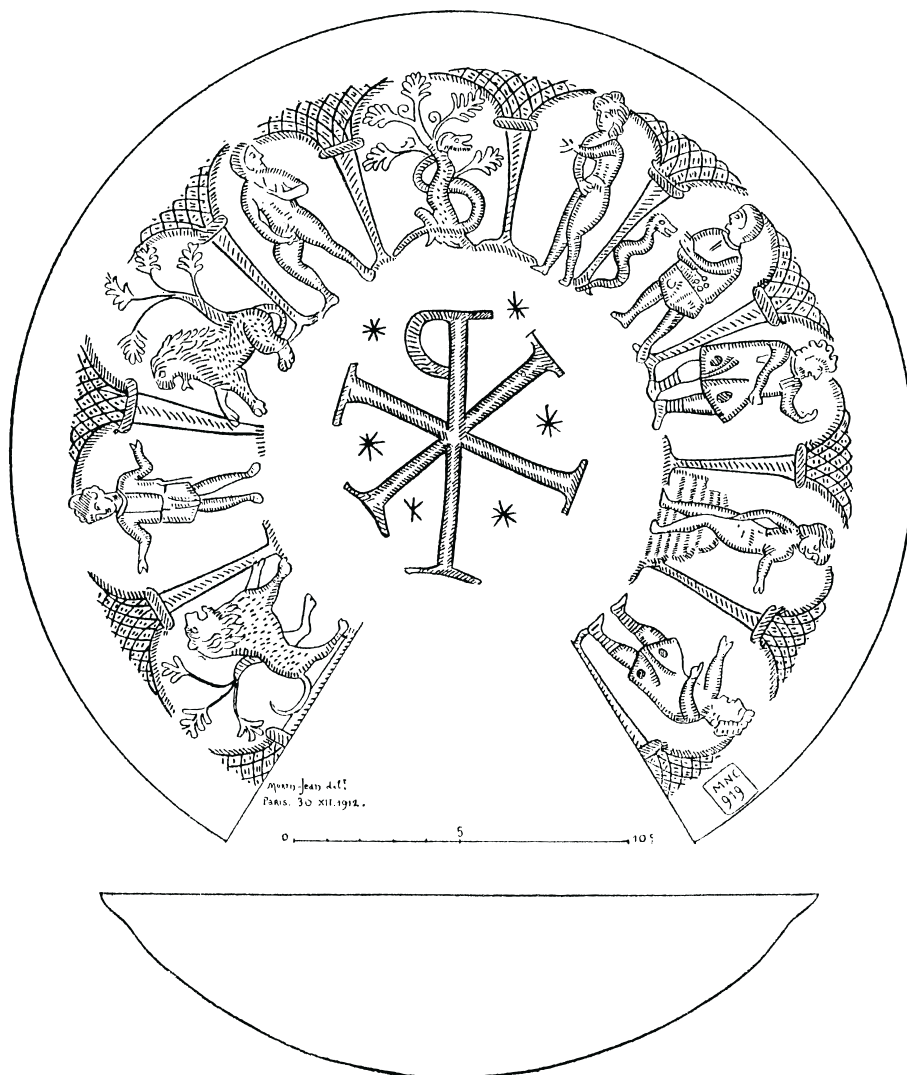


Fig. 21 Dessin de la coupe d'Homblières, vue de l'extérieur, c'est-à-dire du côté gravé. D'après MORIN-JEAN [n. 18], p. 244.

cette même scène et dans la même lacune, des traits de gravure débordent sous le personnage central (fig. 26). De ces observations répétées, nous concluons que la gravure au trait est postérieure à la casse du verre et vraisemblablement aussi à son premier collage, comme le

laissent supposer certains décalages dans les raccords du trait de part et d'autre de certaines lignes de cassure mais aussi parfois l'absence même d'un quelconque raccord, le graveur étant peut-être gêné par un surplus de colle en surface (fig. 11 et 12). On comprend mieux également le





Fig. 22 Fragments gravés, du groupe de Wint Hill, trouvés à Liberchies (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, n° inv. B/5587, Ø lèvre : ± 23 cm, H. max. conservée : 17,3 cm). LX007531.



Fig. 23 Bol gravé à la pointe, décoré de deux Cupidons entourés de pampres disposés en rinceaux (groupe de Wint Hill), IV<sup>e</sup> s. (Bonn, Rheinisches Landesmuseum, n° inv. 1390, H. : 10 cm). D'après FREMERSDORF [n. 13], p. 159-160, n° 205 et pl. 205.

curieux décentrement de Suzanne vers la gauche de la niche quand on constate qu'un joint de collage en occupe la partie droite (fig. 9).

Une étrange coïncidence mérite encore d'être épinglée. Les illustrations de référence pour tous les motifs et scènes représentés à la pointe sur le gobelet se trouvent regroupées dans un seul et même ouvrage, celui de F. Fremersdorf, traitant de verres trouvés à Cologne, notamment des verres gravés<sup>26</sup>. Tout y est : le dessin de la coupe d'Homblières (pl. 228, chrisme à l'endroit, personnages réduits à 2 à 2,5 cm de haut) ; les facettes, losanges et pentagones disposés en registres (nombreuses

planches) ; les épis et les gerbes (pl. 176-177, voir aussi notre note 13 et nos fig. 15-16) ; le motif en rinceaux, libre inspiration des pampres du bol du *Landesmuseum* de Bonn (pl. 205, voir aussi notre note 24 et notre fig. 23) et la scène des trois Hébreux dans la fournaise sur la coupe dorée de sainte Ursula (fig. 27) conservée au British Museum (pl. 298-299), scène non gravée sur la coupe d'Homblières. Rappelons que le livre de Fremersdorf, publié en 1967, précède de trois ans les premières mentions du gobelet, publiées par Chambon en 1970<sup>27</sup>.

Certes, l'examen du détail de la gravure au trait pourrait sans doute être prolongé et d'autres « curiosités »

<sup>26</sup> FREMERSDORF [n. 13].

<sup>27</sup> Voir n. 9.

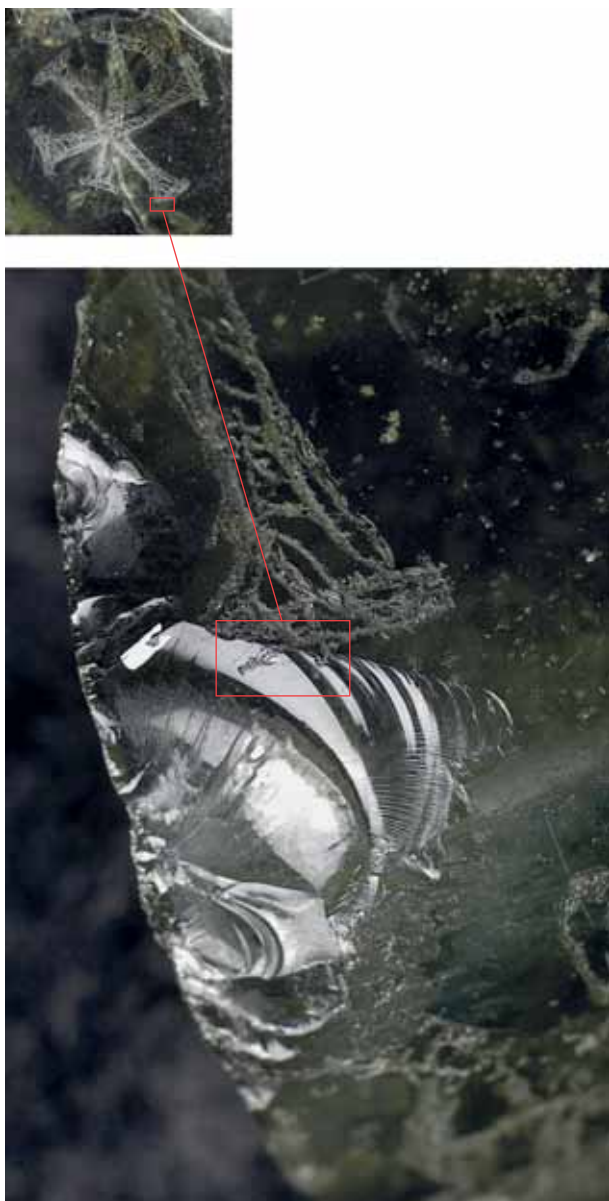


Fig. 24 Gobelet romain, inv. n° RCh 155. Détail macro au niveau de la terminaison du chi du chrisse, en bas à dr. : le trait de gravure descend dans la lacune, sur la gauche. Avant collage. LZ013098 et LZ012731.

découvertes, mais ce faisceau convergent d'anomalies suffit amplement pour affirmer que la gravure au trait est moderne. Or c'est bien sur elle que semblait reposer la datation du gobelet aux IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles. Dans le catalogue d'une exposition à Sars-Poterie en 1970, où figurait le gobelet, Chambon émettait quand même l'hypothèse, dans une incise, que le verre pourrait être un peu antérieur à la gravure dont il soulignait la grande qualité. Son commentaire suit la présentation de flacons du V<sup>e</sup> siècle « très quelconques » dont « la fabrication est loin d'avoir fait l'objet de grands soins ». Il ajoute immédiatement après : « Tel n'est pas le cas d'un gobelet [avec scènes de la vie de Daniel] dont subsiste toute la partie comportant une illustration historiée. Vers le IV<sup>e</sup> ou le V<sup>e</sup> siècle, ce verre – probablement un peu plus ancien – fut doté d'une

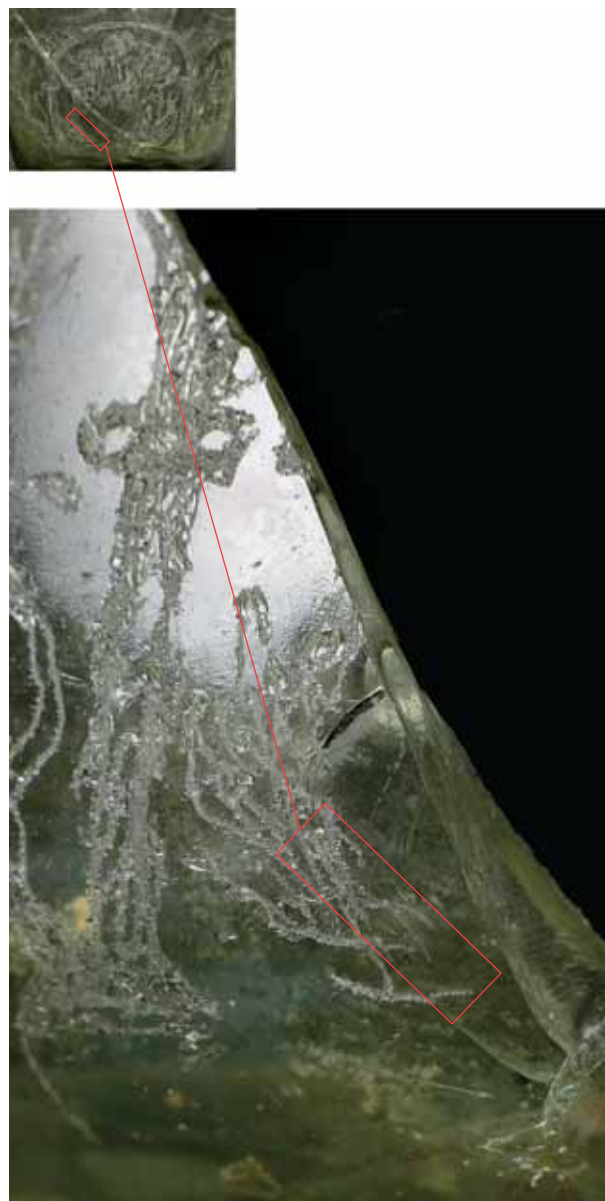


Fig. 25 *Idem*, détail macro dans la scène des trois Hébreux dans la fournaise, côté gauche : des traits de gravure se prolongent sur l'éclat de surface. Avant collage. LZ013126 et LZ012727.

décoration gravée à la pointe. Au centre se voit le chrisse [...] »<sup>28</sup>. Il y a de quoi rester perplexe devant une telle appréciation...

Abstraction faite de la gravure au trait, une question reste encore à trancher. Qu'en est-il du gobelet lui-même, de son authenticité et de sa datation ? Ici, la réponse est claire. Son antiquité ne fait aucun doute. En effet, par sa composition chimique (voir *infra*), du type « soude-chaux-silice » avec une faible teneur en chaux (CaO : 5,23 %) et en alumine (Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub> : 1,66 %), le gobelet s'insère dans le grand groupe si caractéristique des verres romains d'Occident, dont la composition très homogène du 1<sup>er</sup>

<sup>28</sup> CHAMBON, *Depuis 3000 ans* [n. 9].

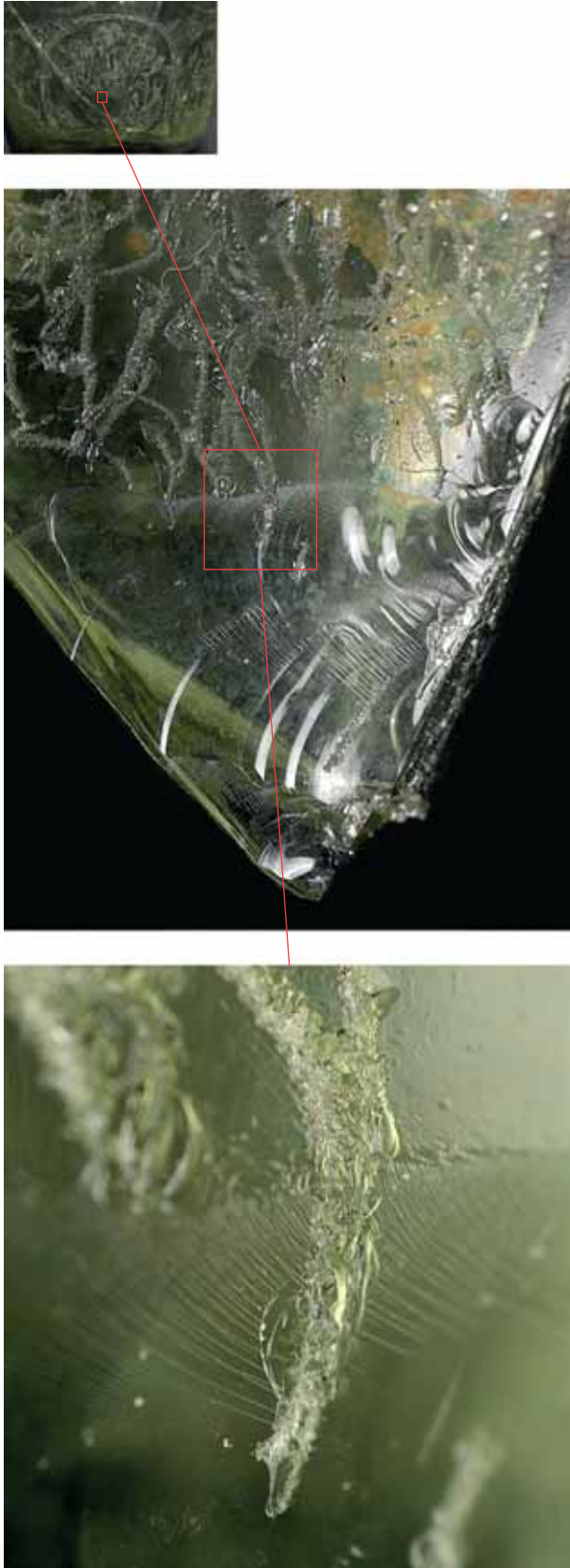


Fig. 26 Détail macro dans la scène des trois Hébreux dans la fournaise, sous le personnage central : le trait de gravure se poursuit dans la lacune de surface. Avant collage. LZ013126, LZ012733 et LX000592.



Fig. 27 Coupe de sainte Ursula, dorée et émaillée, avec la scène des trois Hébreux dans la fournaise, en haut, IV<sup>e</sup> s. Londres, *British Museum*, Ø : ± 20 cm. D'après FREMERSDORF [n. 13], p. 215-216, n° 299 et pl. 299.

au IV<sup>e</sup> siècle renvoie vraisemblablement à un sable syro-palestinien et au natron d'Égypte. Le gobelet n'appartient donc pas au groupe HIMT (High Iron, Manganese and Titanium) qui semble faire son apparition chez nous au Bas-Empire, vers la fin du IV<sup>e</sup> ou le début du V<sup>e</sup> siècle<sup>29</sup>.

La fourchette chronologique donnée par la composition chimique du verre est assez large puisqu'elle couvre les quatre premiers siècles de notre ère. Pour une datation plus précise, et en dehors de tout contexte archéologique, il faut recourir à la typologie. Le gobelet de Charleroi s'apparente à la forme Isings 29, datée généralement du I<sup>er</sup> au début du II<sup>e</sup> siècle<sup>30</sup> (fig. 2). On observe des variantes de forme, tantôt plus ovoïde, tantôt cylindrique, ou encore franchement tronconique. Ce type de verre à rayures horizontales meulées, associant souvent des rayures profondes à d'autres plus fines, ne semble pas avoir été trouvé en Belgique mais il est bien connu en Italie, où un atelier

<sup>29</sup> D. FOY, M. VICHY et M. PICON, *Lingots de verre en Méditerranée occidentale (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. – VII<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.)*, dans *Annales du 14<sup>e</sup> Congrès de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre (Venise-Milan, 1998)*, Lochem, 2000, p. 51-57. Voir aussi Ch. FONTAINE-HODIAMONT et H. WOUTERS, *La diota de Vieuxville et la cruche de Crupet : approche technologique, analyses et restauration de deux verres romains tardifs*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 31, 2004-2005 (2006), p. 19-38 (en particulier p. 35-38 pour les compositions chimiques).

<sup>30</sup> Cl. ISINGS, *Roman Glass from Dated Finds (Archaeologica Traiectina, 2)*, Groningue-Djakarta, 1957, p. 44. Pour cette forme, voir aussi la bibliographie signalée par D. WHITEHOUSE, *Roman Glass in The Corning Museum of Glass*, 1, Corning, 1997, p. 225, n° 381.

<b>Na<sub>2</sub>O</b>	18,74 ± 0,21
<b>MgO</b>	0,32 ± 0,17
<b>Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub></b>	1,66 ± 0,1
<b>SiO<sub>2</sub></b>	71,38 ± 0,43
<b>P<sub>2</sub>O<sub>5</sub></b>	<0,05
<b>SO<sub>3</sub></b>	0,24 ± 0,19
<b>Cl</b>	1,12 ± 0,09
<b>K<sub>2</sub>O</b>	0,47 ± 0,08
<b>CaO</b>	5,23 ± 0,11
<b>TiO<sub>2</sub></b>	0,09 ± 0,04
<b>MnO</b>	0,09 ± 0,1
<b>FeO</b>	0,34 ± 0,04
<b>CoO</b>	n.d.
<b>CuO</b>	n.d.
<b>SnO<sub>2</sub></b>	n.d.
<b>Sb<sub>2</sub>O<sub>3</sub></b>	n.d.
<b>PbO</b>	n.d.

Fig. 28 Composition moyenne du gobelet, avec l'écart type. Les concentrations sont données en % en poids et normalisées à 100 % (n.d. = non détecté).

est pressenti dans le nord du pays<sup>31</sup>. On trouve la forme Isings 29 en Gaule (sud de la France, Suisse, Autriche et Allemagne dans la région du Rhin) ainsi qu'en Thrace, en Afrique du Nord, en Angleterre<sup>32</sup>. Toutefois, c'est déjà vers 35-40 après J.-C. que cette forme importée d'Italie apparaît sur le site militaire de Dangstetten, fondé sur le Rhin supérieur, à la frontière entre la Suisse et l'Allemagne<sup>33</sup>.

Quand on considère les verres de cette forme, il est frappant de constater la richesse des colorations mises en œuvre : ambre, jaunâtre, bleu cobalt opaque, bleu clair translucide, vert-bleu, vert émeraude intense et vert clair translucide ou transparent, comme pour le gobelet qui nous

occupe. Face à ces exemplaires, le gobelet verdâtre de Charleroi se démarque par ses nombreuses bulles et impuretés. Bien qu'il soit authentique, nous nous abstenons de tirer quelque conclusion quant à l'éventuel impact de sa découverte dans le nord de la Gaule. Sa provenance est douteuse pour deux raisons : tout d'abord, elle ne peut se fonder que sur le témoignage de Chambon qui est déjà impliqué dans d'autres cas de falsifications de verres par la gravure (voir *infra*), ensuite, le falsificateur (ou le vendeur ?) avait tout intérêt à situer la découverte près d'Homblières, dont la coupe gravée constitue la référence par excellence. Par conséquent, le gobelet de Chambon doit être écarté de la problématique des sites de consommation de la forme Isings 29.

Signalons aussi qu'à notre connaissance, et heureusement, ce verre n'a jamais retenu l'attention des spécialistes en dehors de la sphère de Chambon. Son existence est seulement signalée trois fois dans les publications : deux fois par Chambon lui-même et une fois dans le dernier catalogue du Musée de Charleroi<sup>34</sup>. Dans les diverses études consacrées à la gravure sur verre de scènes bibliques et plus particulièrement le groupe de Wint Hill, nous n'en avons trouvé aucune mention. Sans doute, n'étions-nous pas la première à nous être méfiée de cet objet.

## Analyses de composition (H. W.)

En cours de restauration, un petit fragment a été prélevé au fond du gobelet, du côté intérieur, en vue d'analyser la composition du verre. Il s'agit d'analyses quantitatives réalisées sur la coupe transversale de l'échantillon, à l'aide d'un microscope électronique à balayage couplé à l'analyse par fluorescence X à dispersion d'énergie (SEM-EDX). Préalablement, l'échantillon a été enrobé de résine époxy, puis poli avec des pâtes de diamant à granulométrie décroissante jusqu'à un micron. Les mesures ont été prises en cinq endroits différents, à 20 kV et 0,1 nA pendant 100 secondes, à une distance de 15 mm.

Les résultats des analyses (fig. 28) sont conformes à la composition du verre romain du type « soude-chaux-silice ». Les faibles concentrations en chaux (CaO) et en alumine (Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>) sont caractéristiques des compositions des verres romains d'Occident, fabriqués à partir du sable de la rivière Bélus et du natron d'Égypte<sup>35</sup>. Cette composition se différencie de celle des verres de la fin de l'Antiquité romaine, du type HIMT, qui apparaît en Occident au IV<sup>e</sup> siècle. En se basant uniquement sur la composition chimique du gobelet, il n'est pas possible de préciser davantage sa datation.

<sup>31</sup> À titre d'exemples, voir : M.C. CALVI, *I vetri romani del Museo di Aquileia*, Aquilée, 1968, p. 52, groupe A, pl. 6:4 ; S. BONOMI, *Vetri antichi del Museo Archeologico Nazionale di Adria (Corpus delle Collezioni Archeologiche del Vetro nel Veneto, 2)*, Venise, 1996, p. 125, n° 285 et pl. VIII (I<sup>er</sup> siècle, vert jaune) ; C. CASAGRANDE et F. CESELIN, *Vetri antichi delle Province di Belluno, Treviso e Vicenza (Corpus delle Collezioni Archeologiche del Vetro nel Veneto, 7)*, Venise, p. 193, n° 302 et pl. XIV (seconde moitié du I<sup>er</sup> – début du II<sup>e</sup> siècle, vert-bleu) ; G.L. RAVAGNAN, *Vetri antichi del Museo Vetrario di Murano (Corpus delle Collezioni Archeologiche del Vetro nel Veneto, 1)*, Venise-Murano, 1994, p. 127, n° 236 (seconde moitié du I<sup>er</sup> – début du II<sup>e</sup> siècle, vert-bleu) et p. 128, n° 239 (seconde moitié du I<sup>er</sup> – début du II<sup>e</sup> siècle, incolore).

<sup>32</sup> ISINGS [n. 30]. Pour le sud de la France, voir D. FOY et M.D. NENNA, *Tout feu, tout sable. Mille ans de verre antique dans le Midi de la France*, Aix-en-Provence, 2001, p. 173, n° 266 (I<sup>er</sup> siècle, vert). Une production orientale semble aussi attestée : voir ARVEILLER-DULONG et NENNA [n. 16], p. 192, n° 528 (milieu du I<sup>er</sup> siècle, jaunâtre).

<sup>33</sup> Voir F. HANUT, *Périodisation de la verrerie au I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C. dans le nord de la Gaule*, dans *Bulletin de l'AFAV*, 2002-2003, p. 27-28 (avec référence à G. FINGERLIN, *Dangstetten i. Katalog der Funde (Fundstellen 1 bis 603)*, dans *Forschungen und Berichte zu Vor- und Frühgeschichte in Baden-Württemberg*, 22, Stuttgart, 1986).

<sup>34</sup> CHAMBON, *Charleroi* [n. 9] ; IDEM, *Depuis 3000 ans* [n. 9] et VAN GEESBERGEN [n. 2].

<sup>35</sup> FOY, VICHY et PICON [n. 29].



Fig. 29 Coupe d'époque romaine, à lèvre évasée et pied annulaire, seconde moitié du II<sup>e</sup> s. (gravure moderne) (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, n° inv. 4299, Ø lèvre : ± 10 cm, H. : 3,5 cm). Z011643.

## La coupe avec chrisme et pampres de vigne

### Examen et critique d'authenticité (Ch. F.-H.)

Force est à présent de constater que le cas du petit goblet falsifié de Charleroi, auquel est attaché le nom de Raymond Chambon, n'est pas isolé. On ne peut manquer d'évoquer ici la petite coupe antique gravée (fig. 29-30) que l'illustre historien du verre a vendue en 1951 aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles<sup>36</sup>. La fiche d'inventaire des Musées mentionne : « (coupe) ... portant une étiquette ancienne *Fouilles de Ciney 1878* ornée de gravure. Achetée à Mr Raymond Chambon de Marcinelle 6500 frs. Bxl 3/7/51 »<sup>37</sup>. L'étiquette portant l'inscription n'existe plus mais elle a néanmoins été pérennisée en 1952 par un cliché photographique (fig. 31). En 1958, elle fut présentée à l'exposition *Trois millénaires d'art verrier à travers les collections publiques et privées de Belgique*, qui se tint au Musée Curtius à Liège, et succinctement décrite et datée « probablement du IV<sup>e</sup> siècle » dans la notice du catalogue<sup>38</sup>. Elle y est même épinglée par les auteurs, Michel Vanderhoeven et Raymond Chambon, dans l'introduction générale dédiée aux verres décorés par

abrasion : « Par contre, c'est de Belgique que provient la petite coupe exposée et dont l'ornementation, constituée d'emblèmes chrétiens, a été réalisée à l'aide d'une pointe de diamant, de silex ou d'un autre corps très dur. Ce mode de décoration n'avait guère été pratiqué durant les trois premiers siècles de notre ère... ».

Très concrètement, il s'agit d'une coupelle en verre bleu clair transparent<sup>39</sup> parsemé de bulles et de quelques impuretés. Le bord, irrégulièrement et partiellement ourlé vers l'extérieur est rabattu à l'horizontale, et le pied est constitué d'un anneau rapporté.

Dimensions : Ø lèvre : ± 10 cm ; Ø base : 4 cm ; H. : 3,5 cm ; poids : 51,89 g).

Le verre est intact. Typologiquement, il s'apparente à la forme Isings 42b / AR 109.2, datable de la seconde moitié du I<sup>er</sup> au IV<sup>e</sup> siècle. Toutefois, dans le cas de la petite coupe des MRAH, une datation plus précise, dans la seconde moitié du II<sup>e</sup> siècle, peut être justifiée par la qualité et la couleur bleue du verre, ce bleu dit « de teinte naturelle », associée à la présence d'un pied boudiné, non tubulaire, ainsi que par le rapprochement avec d'autres coupes de forme proche remontant à cette époque<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> N° inv. 4299. Pièce conservée dans les réserves.

<sup>37</sup> Nous remercions Mesdames Alexandra De Poorter et Claire Massart, conservatrices aux MRAH, pour nous avoir autorisée à évoquer cet objet et pour toutes les informations aimablement transmises.

<sup>38</sup> Voir M. VANDERHOEVEN et R. CHAMBON, *Verres décorés par abrasion*, dans *Trois millénaires d'art verrier à travers les collections publiques et privées de Belgique* (cat. d'exp., Musée Curtius, Liège), 1958, p. 50 et [Notice], p. 52-53, n° 63 (ancien cliché IRPA de 1952, n° A10365).

<sup>39</sup> Nous tentons d'objectiver la couleur (de l'anneau de base) par référence aux filtres photographiques Lee Filters : n° 203 / ¼ C.T. Blue + n° 218 / 1/8 C.T. Blue + n° 246 / Quarter plus green. À noter aussi que l'ourlet de la lèvre, couvrant environ les deux tiers du périmètre total, emprisonne une traînée verdâtre.

<sup>40</sup> À titre d'exemple, les coupes découvertes à Avernas-le-Baudoin, Jupille et Juslenville : voir M. VANDERHOEVEN, *Verres romains (I<sup>er</sup>-III<sup>e</sup> siècle) des Musées Curtius et du Verre à Liège*, Liège, 1961, p. 42-44, n°s 41-43. Nous remercions Messieurs Jean-Luc Schutz et Jean-Paul Philippart de nous avoir permis d'examiner ces objets. En raison du parfait état de conservation de la coupe des MRAH, nous avons exclu tout prélèvement en vue d'une analyse chimique des composants.

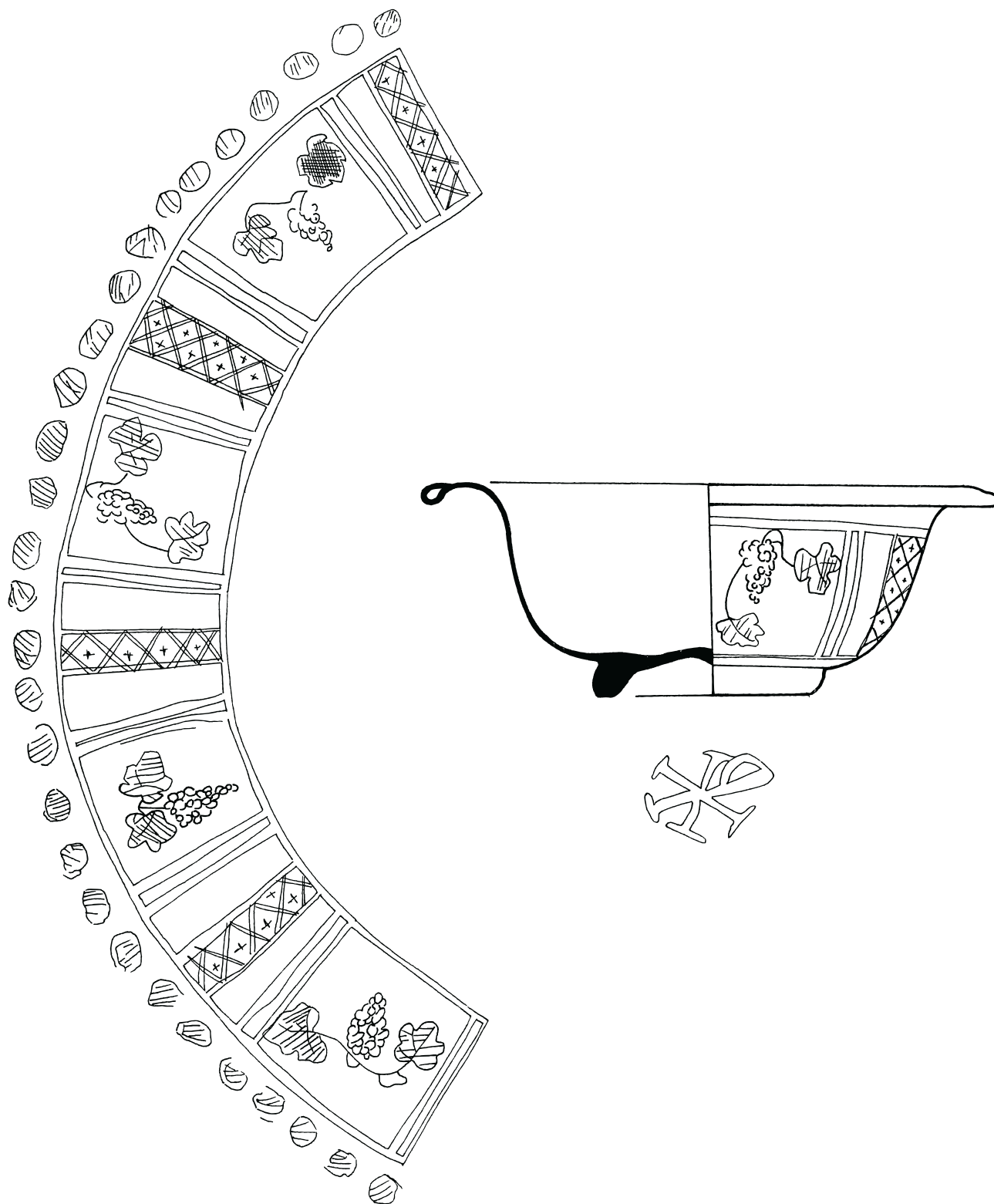


Fig. 30 Idem. Dessin : Fr. Roloux (éch. 1/1).



Fig. 31 Détail de l'étiquette présente sur la coupe lors de l'achat, avec l'inscription à la plume « Fouilles de Ciney 1878 ». E14238.

Là aussi, si l'antiquité du verre même ne semble pas devoir être remise en cause<sup>41</sup>, la gravure par contre

semble déjà poser problème par son anachronisme<sup>42</sup>. Sur le fond (côté extérieur), apparaît un chrisme aux bras épais (fig. 32), grossièrement griffés. Contrairement au chrisme du gobelet, celui de la coupe est inversé afin d'être lu correctement de l'intérieur. Ensuite, par des traits nerveux et répétés, la gravure divise la panse en 4 panneaux occupés par des pampres de vigne, à peine esquissés ou plutôt gribouillés, et séparés par autant de bandes verticales à croisillons (fig. 33-36). Enfin, le marli est gratifié de 29 pastilles hachurées avec une extrême maladresse. Tous les éléments gravés sont d'une étonnante fraîcheur d'exécution. L'examen de cette petite coupe s'arrête sur ces constats troublants.

Toutefois, les comparaisons permettent de progresser dans la critique. Notre recherche rejoint ici celle de notre collègue Janette Lefrancq, conservatrice aux MRAH, qui a eu le mérite de repérer plusieurs verres anciens des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles dotés de gravures récentes, liés d'une façon ou d'une autre à R. Chambon<sup>43</sup>. Dans l'affaire qui nous préoccupe, les petites grappes de la coupe peuvent être rapprochées de celles qui entourent le blason gravé

<sup>41</sup> D'un point de vue historique, il n'est pas impossible que la coupelle provienne effectivement de Ciney. Une découverte de tombes romaines est signalée en 1857 lors du creusement de la grande citerne publique près de la porte d'En Haut : voir A. DASNOY, *La région de Ciney à l'époque mérovingienne*, dans *Ciney. Une collégiale, un pays*, Ciney, 1976, p. 17 (d'après le témoignage de Nicolas Hauzeur).

<sup>42</sup> En 1997, Madame Lisa Vanhaeke, alors conservatrice des collections mérovingiennes aux MRAH, nous avait déjà fait part de sa méfiance quant à l'authenticité de cet objet.

<sup>43</sup> Voir J. LEFRANCO, *Apports et incidences de l'œuvre de Raymond Chambon sur l'histoire de la verrerie en Belgique*, dans *Annales du 17<sup>e</sup> Congrès de l'Association internationale pour l'Histoire du verre* (Anvers, 2006), Kessel-Lo, 2009, p. 339-343.



Fig. 32 Idem, détail du fond gravé avec le chrisme inversé. LZ011656.



Fig. 33 *Idem*, détail d'un premier panneau avec pampre de vigne. LZ011654.



Fig. 34 *Idem*, détail du second panneau avec pampre de vigne. LZ011647.



Fig. 35 *Idem*, détail du troisième panneau avec pampre de vigne. LZ011651.



Fig. 36 *Idem*, détail du quatrième panneau avec pampre de vigne. LZ011652.

d'un roemer verdâtre de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, conservé au Château d'Écaussinnes-Lalaing (fig. 37, à dr. et 38). Bien qu'elles soient deux fois plus grandes sur la coupe que sur le roemer, les grappes témoignent d'une même maladresse d'exécution. Pour la petite histoire, ce roemer avait été vendu par Chambon au comte Adrien van der Burch... Par ailleurs, comme J. Lefrancq l'a déjà signalé pour ce dernier verre, les petites étoiles à 5 branches surmontant

les blasons renvoient, quant à elles, à une série de petites étoiles identiques qui parsèment le fût d'un autre roemer ancien<sup>44</sup>, incolore, également vendu par Chambon à la Fondation (« le roemer aux armes des Croÿ ») (fig. 39). Ce roemer incolore est falsifié par une gravure complexe et grossière, millésimée 1594, une date antérieure de près d'un siècle à la fabrication des roemers de ce type<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Voir A.-M. BERRYER, *La verrerie du Moyen Âge et des Temps Modernes*, dans *Trois millénaires d'art verrier à travers les collections publiques et privées de Belgique* (cat. d'exp., Musée Curtius, Liège), 1958, p. 114-115, n° 236 (verre daté erronément de la fin du XVI<sup>e</sup> s.).

<sup>45</sup> L'argumentation est amplement détaillée par J. Lefrancq.





Fig. 37 Deux roemers de la fin du xvii<sup>e</sup> s. avec gravure moderne : sur le verre de g., les armes et devise des Croÿ, avec le millésime 1594 ; sur le verre de dr., les portraits de Charles et Magdeleine avec leur blason (château d'Écaussinnes-Lalaing, n<sup>os</sup> inv. V 48 et V 46, H. : 13,7 cm et 16,5 cm). KN 11999.

Nous n'irons pas plus loin. Chaque verre évoqué, à gravure suspecte<sup>46</sup>, renvoie à un autre comme par ricochet. En remontant le fil de toutes ces anomalies ou anachronismes, un même style de gravure apparaît, une même griffe hésitante et malhabile, à la facture et au rendu similaire, et qui semble toujours exécutée par un même type de pointe ; des motifs se répètent sur des verres d'époque et d'origine si différentes... et en fin de compte, c'est toujours Raymond Chambon qui surgit comme un maillon décisif dans la découverte ou la transmission de l'objet.

\* \* \*

Lors du 17<sup>e</sup> colloque de l'AIHV à Anvers en septembre 2006, Janette Lefrancq a révélé une facette méconnue et trouble du personnage de Raymond Chambon, à savoir son activité de marchand de verres, verres qui se sont avérés à plusieurs reprises falsifiés par l'ajout d'une gravure



Fig. 38 Roemer aux portraits de Charles et Magdeleine, conservé au Château d'Écaussinnes-Lalaing (n<sup>o</sup> inv. 46). Détail de la gravure moderne, avec le blason entouré de pampres de vigne et surmonté d'étoiles à 5 branches. KM 16777.

<sup>46</sup> En ce qui concerne la petite coupe des MRAH, et compte tenu de la date d'achat (1951), la source d'inspiration pour les pampres de vigne décorant des verres pourrait remonter à A. KISA, *Das Glas im Altertume*, Leipzig, 1908, p. 225, 831-833, 843, ou encore à MORIN-JEAN, *La verrerie en Gaule sous l'Empire romain*, Paris, 1913, p. 187.



Fig. 39 Roemer « aux armes des Croÿ », conservé au Château d'Écaussinnes-Lalaing (n° inv. V 48). Détail du fût à framboises, gravé récemment de petites étoiles à 5 branches. X 009763.

moderne<sup>47</sup>. Désormais, il est déjà bien établi que Chambon a été mêlé, de près ou de loin, à de faux documents relatifs à l'art verrier en Belgique, et ceci, la plupart du temps, dans le but de valoriser une industrie verrière de luxe dans la région de Chimay<sup>48</sup> (Itinéraire de la Rouillie, demi-moule à grappe de Macquenoise, Monstrance de Beauwez – *Catalogue Colinet* –, Journal d'Amandt Collinet, Requête

au Prince de Chimay et Catalogue Zoude<sup>49</sup>), mais il s'est aussi livré à un trafic de verres dénaturés<sup>50</sup>. Dans cette dernière discipline, son génie consista sans doute à mêler le vrai au faux.

Aujourd'hui, les historiens du verre sont donc en droit de se poser des questions sur la fiabilité et les véritables compétences de ce personnage qui a pourtant signé le premier ouvrage de synthèse sur l'histoire du verre en

<sup>47</sup> J. LEFRANÇOIS, *Quand verre de potasse rime avec blague de potache. Une analyse des apports et de l'incidence de l'œuvre de Raymond Chambon sur l'histoire du verre en Belgique* ; l'article publié porte un titre un peu différent, voir n. 43.

<sup>48</sup> IDEM [n. 43], p. 343 (voir la conclusion).

<sup>49</sup> Voir l'enquête menée par D.C. WATTS et H. TAIT, *Assessing the Authenticity of the Putative Sebastien Zoude Catalog of 1762*, dans *Journal of Glass Studies*, 49, 2007, p. 153-178.

<sup>50</sup> Signalons toutefois que le gobelet gravé avec scènes de la vie de Daniel n'a pas fait l'objet d'une vente puisque R. Chambon l'a conservé dans sa propre collection avant de le léguer au Musée de Charleroi.

Belgique, une somme de connaissances et de références qui reste toujours incontournable<sup>51</sup>. Pourrait-il avoir été si

souvent abusé ? Dans ce cas, laissons-lui le bénéfice de la grande naïveté. Quoi qu'il en soit, et le débat peut encore être long, une chose est sûre, le gobelet de Charleroi avec scènes de la vie de Daniel et la petite coupe à chrisme de Bruxelles constituent désormais deux « perles » à rajouter à ce que l'on pourrait désormais appeler le « collier Chambon ».

<sup>51</sup> R. CHAMBON, *L'histoire de la verrerie en Belgique du I<sup>er</sup> siècle à nos jours*, Bruxelles, 1955. Le gobelet gravé de Charleroi, n° inv. RCh 155, n'y est évidemment pas signalé vu que l'achat remonterait à 1956. Mais la coupe à chrisme vendue en 1951 aux MRAH n'y apparaît pas non plus. Très étrangement dans cet ouvrage, dans la partie consacrée aux verres d'époque romaine, aucune allusion n'est faite à la gravure sur verre.

## Résumé – Samenvatting – Abstract

### Deux verres d'époque romaine, falsifiés par une gravure moderne. Un « héritage » de Raymond Chambon

Deux verres antiques gravés, un gobelet et une petite coupe, sont passés au crible de la critique d'authenticité. Leur gravure pose question et est scrutée dans les moindres détails. Le gobelet, conservé au Musée du Verre de Charleroi (n° inv. RCh. 155), est gravé d'un chrisme et de scènes de la vie de Daniel. Quant à la petite coupe des Musées royaux d'Art et d'Histoire (n° inv. 4299), elle aussi est gratifiée d'un chrisme sur le fond. Ses parois sont décorées de pampres de vigne. Au premier abord, les verres eux-mêmes paraissent authentiques : ils s'inscrivent dans les typologies de référence (forme Isings 29 et forme 42b/ AR 109.2) et les analyses de composition viennent le confirmer pour le gobelet. Il en va tout autrement pour le décor gravé : fausse patine, anomalies et maladresses d'exécution et anachronismes sont relevés. L'enquête est poussée jusqu'à déterminer les modèles qui ont pu inspirer le graveur. Ensuite, les deux verres sont mis en lien avec d'autres verres anciens à gravure récente, des verres qui ont tous en commun d'avoir été vendus ou cédés par Raymond Chambon. À l'ensemble de ces verres viennent s'ajouter de faux documents relatifs à l'art verrier dans nos régions, toujours liés à la personne de R. Chambon, cet illustre historien du verre qui reste, encore et malgré tout, une figure incontournable pour quiconque s'intéresse au verre en Belgique.

### Twee glazen uit de Romeinse periode, vervalst met een moderne gravure. Een 'nalatenschap' van Raymond Chambon

Twee antieke glazen – een beker en een kleine schaal – worden door de zeef van de authenticiteitskritiek gehaald. Hun gravures roepen vragen op en worden tot in het kleinste detail onderzocht. De beker, bewaard in het Musée du Verre in Charleroi (inv. nr. RCh. 155), is versierd met gravures die een Christusmonogram en scènes uit het leven van Daniël tonen. De kleine schaal uit de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (inv. nr. 4299) vertoont op de onderzijde eveneens een Christusmonogram. Haar wanden zijn versierd met wijnranken. Op het eerste gezicht lijken de glazen zelf authentiek: ze sluiten aan bij de referentietypologieën (vorm Isings 29 en vorm 42b/ AR 109.2) en analyses van hun samenstelling bevestigen dit voor de beker. Voor het gegraveerde decor, daarentegen, worden een vals patina, anomalieën in de uitvoering, onhandigheden en anachronismen onthuld. Het onderzoek wordt voortgezet met de identificatie van modellen die de graveur mogelijk hebben geïnspireerd. Vervolgens worden de twee glazen in verband gebracht met andere oude glazen met een recente gravure die ook door Raymond Chambon waren verkocht of afgestaan. Naast al deze glazen zijn er nog valse documenten met betrekking tot de glaskunst in onze streken, nog steeds gebonden aan de persoon van R. Chambon, de beroemde glashistoricus die – nog steeds en ondanks alles – een figuur blijft waar niemand met interesse voor de glaskunst in België omheen kan.

### Two glass objects from Roman times with modern engraving. A 'legacy' of Raymond Chambon

Two engraved glass works from Antiquity, a goblet and a small bowl, are reconsidered in terms of their authenticity. Their engravings raise questions and are scrutinized closely. The goblet, from the Musée du Verre in Charleroi (inv. no. RCh. 155), is engraved with a Christogram and with scenes of the life of Daniel. The small bowl from the Royal Museums of Art and History (inv. no. 4299) also features a Christogram on the bottom. Its sides are decorated with vines. At first sight the glasses seem authentic: they fit with reference typologies (form Isings 29 and form 42b/ AR 109.2) and analysis of their composition confirms this for the goblet. For the engraved decoration, however, false patina, anomalies in execution, clumsiness and anachronisms are revealed. This study identifies the models that could have inspired the engraver and connects both glasses to other antique glasses with recent engravings that were also sold or given away by Raymond Chambon. Relevant to all these glasses are false documents concerning the art of glass-making in our region that are also linked to R. Chambon, the famous glass historian who – despite everything – is a character that no one with an interest in glass art in Belgian can get around.

# DATERING VAN TWEE WEEFSELS UIT DE KERKSCHAT VAN DE SINT-CATHARINAKERK VAN MAASEIK: ZANDANIJI EN DAVIDZIJDJE

Fanny VAN CLEVEN, Mark VAN STRYDONCK, Mathieu BOUDIN en Anja NESKENS\*

## Inleiding

In de kerkschat van de Sint-Catharinakerk van Maaseik bevinden zich enkele zeer merkwaardige weefsels die bijdragen tot de rijke kerkelijke geschiedenis van de Maasstreek. De collectie werd reeds meermaals onderzocht en er werden pogingen gedaan om de voorwerpen op stilistische en technologische gronden te dateren. Een absolute en objectieve datering werd tot op heden echter nooit uitgevoerd. Recent onderzoek heeft aangetoond dat een datering die zich enkel baseert op de materiaaltechnische of stilistische kenmerken van het textiel, een afwijking van meerdere eeuwen kan opleveren<sup>1</sup>. De radio-koolstofdatering daarentegen is een objectieve methode die enkel dateert op basis van het aanwezige radioactieve koolstof in de grondstof die bij het aanmaken van het textiel werd gebruikt. Nadeel van deze methode is dan weer dat ze wel betrouwbaar is, maar dat de spreiding van het resultaat meerdere decennia kan omvatten.

## De textiele objecten in hun historische context

De oorsprong van Maaseik ligt in het ‘Oude Eycke’, het huidige Aldeneik. Het is gelegen aan de Maas, die een belangrijke levensader vormde toen dit gebied nog onontgonnen was. Omstreeks 720-730 bouwde de Frankische edelman Adelhard er voor zijn twee dochters Harlindis en

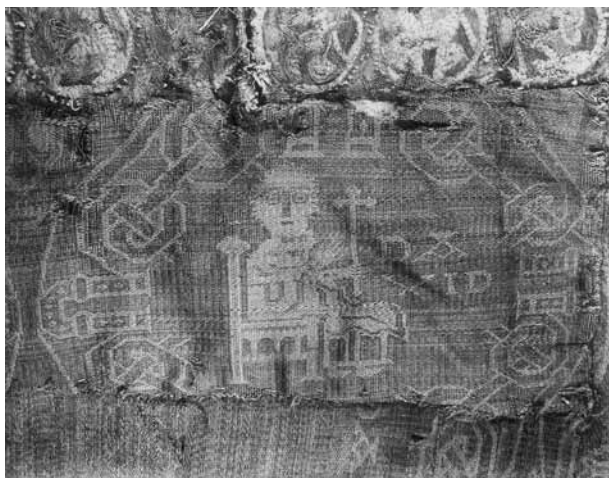
Relindis een houten klooster en een kerk. Uit deze kerkelijke gemeenschap ontsproot een klein dorp, namelijk het oude ‘Eycke’.

In 870 verving de toenmalige abdis Ava de houten kerk door een eerste stenen gebouw in Karolingische stijl. Bij de inwijding van de kerk werden de beenderen van Harlindis (°ca. 695-†753) en Relindis (°ca. 695-†780) opnieuw opgegraven. Na de verheffing of *elevatio* van de relieken volgde de heiligverklaring van beide zusters.

In 936 werd de gemeenschap van vrouwelijke religieuzen vervangen door een kapittel van twaalf reguliere kanunniken waarvan de proost gekozen werd door het kapittel van Sint-Lambertus van Luik. De eerstvolgende grote verandering kwam er in de twaalfde eeuw toen de Karolingische kerk vervangen werd door een Romaans gebouw. In de dertiende eeuw werden een Gotisch koor en westbouw toegevoegd.

Ondertussen vormde zich een aantal kilometer verder een nieuwe nederzetting die voornamelijk door kooplieden werd bevolkt. Pas in 1244 werd deze nederzetting tot een volwaardige parochie omgevormd, namelijk het ‘Nieuwe Eycke’ of Maaseik.

In 1570 besloot de prins-bisschop van Luik om het volledige kapittel met al zijn bezittingen van Aldeneik omwille van veiligheidsredenen te verhuizen naar Maaseik, waar het aan de Sint-Catharinakerk verbonden werd. De uitvoering van deze beslissing vond plaats in 1571. De voorwerpen in de kerkschat worden thans omwille van hun lange historische band met deze kerk beschouwd als onroerend door bestemming<sup>2</sup>.



Afb. 1 Detail van de davidzijde. B106027.

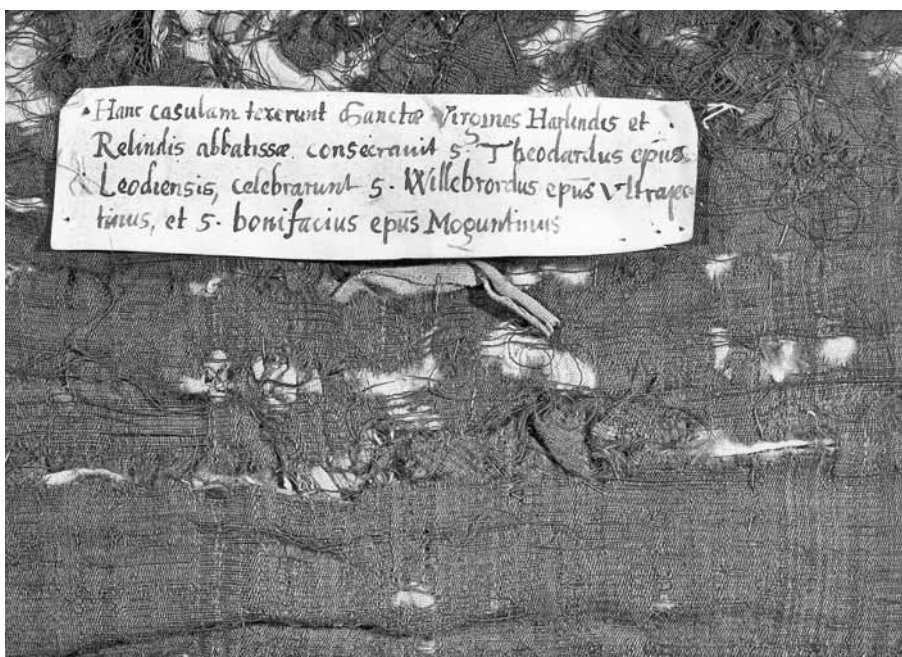


Afb. 2 Geschilderde reproductie van de davidzijde door Jules Helbig (1821-1906) (Luik, Musée Grand Curtius). KN2194.

\* Archeoloog, Musea Maaseik.

<sup>1</sup> M. VAN STRYDONCK, A. DE MOOR en D. BÉNAZETH, *14C Dating Compared to Art Historical Dating of Roman and Coptic Textiles from Egypt*, in *Radiocarbon*, 46, 1, 2004, p. 231-244.

<sup>2</sup> R. NULENS, *De kerkschat van de Sint-Catharinakerk te Maaseik*, onuitgegeven manuscript.



Afb. 3 Schedula aanwezig op de davidzijde. B240029.



Afb. 4 Klein overblijvend fragment van de zandaniji (bovenaan) met enkele fragmenten van de davidzijde (onderaan). Rechts in het zandaniji-fragment onderscheidt men, in groen op een gele achtergrond, de staart en het achterlichaam van een leeuw. Di75.028.

Onder deze voorwerpen telt men meerdere weefsels waaronder de meest beroemde de *Casula* (kazuifel) en het *Velamen* (schoudermantel) zijn. De oudste overlevering, de *Vita van Harlindis en Relindis*, maakt reeds in de negende eeuw melding van de *Casula* en het *Velamen*. Een tweede vermelding komt voor in 1647 wanneer een uitgebreide inventaris van de kerkschatten van de Sint-Catharinakerk wordt opgemaakt. Op dat ogenblik worden er twee *Velamen* vermeld die respectievelijk aan de namen van Relindis en Harlindis gekoppeld worden, alsook een *Casula*. Deze drie stukken textiel bleven zorgvuldig in een reliekhouders bewaard die pas in 1867 werd geopend. Men ontdekte achtereenvolgens:

- het *Velamen* van Relindis, een eenvoudig linnen doek met een inscriptie op perkament uit de 14<sup>de</sup>-15<sup>de</sup> eeuw dat eventueel een *terminus ante quem* voor dit *velamen* kan aangeven;
- de *Casula*, samengesteld uit meerdere weefsels;
- het *Velamen* van Harlindis<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> A. DIERKENS, *Évangélistes et tissus de l'Abbaye d'Aldeneik. Aspect historiographique*, in *Miscellanea codicologica F. Masai Dicata*, Gent, 1979, p. 36-38.

Textielstaal	Gewicht voor reiniging	Gewicht na reiniging
Zandaniji	21,2 mg	13,5 mg
Davidzijde	18,6 mg	13,0 mg

Afb. 5 Gewichtsverlies bij reiniging van de stalen.

Marguerite Calberg<sup>4</sup> was de eerste die de stukken wetenschappelijk kon beschrijven. Tijdens de Tweede Wereldoorlog werden de relieken om veiligheidsredenen ondergebracht in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis van Brussel. De *Casula* en het *Velamen* van Harlindis werden er achter glas gemonteerd en ingekaderd in een eiken lijst. Voor hun terugkeer naar Maaseik kon Calberg deze voorwerpen kort bestuderen. Aan het *Velamen* van Relindis werd niet geraakt. Het bleef ter plaatse, belande in de vergetelheid en werd pas in 1982 op de zolder van de pastorie van de Sint-Catharinakerk aangetroffen.

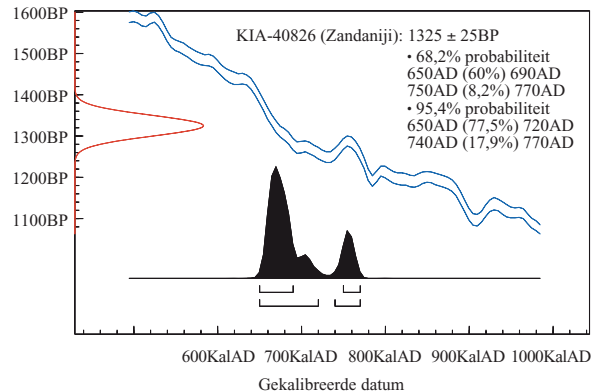
Mildred Budny en Dominic Tweddle maakten in het voorjaar van 1982<sup>5</sup> een grondigere analyse van de weeftechnieken en de borduurwerken van de *Casula* en het *Velamen* van Harlindis. Het *Velamen* van Relindis werd bestudeerd in de zomer van 1983. Uit deze studie bleek dat de weefsels uit Zuid-Engeland afkomstig zijn en mogelijk op het einde van de achtste eeuw werden vervaardigd.

Bij een reconstructie van de motieven die aanwezig zijn op het textiel van de *Casula* viel de gelijkenis op met deze van andere kunstvoorwerpen uit de Angelsaksische invloedssfeer, zoals verluchte handschriften, been- en ivoorsnijwerk en edelsmeedwerk. De auteurs vermoedden dat de Heilige Bonifatius (°672 of 675 – †754 of 755) en de Heilige Willibrord (°ca 658 – †739) de weefsels naar Aldeneik zouden hebben meegebracht<sup>6</sup>.

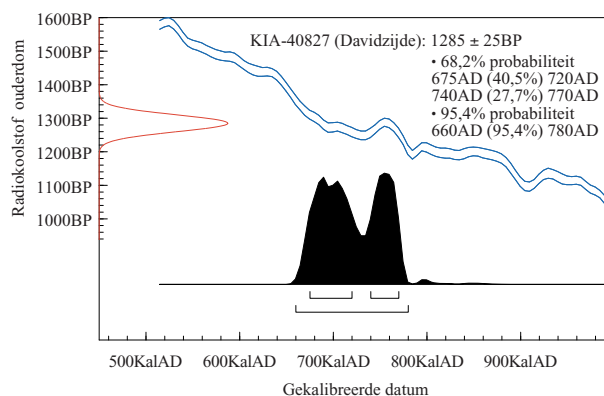
De restauratie in 1986 bracht echter nog meer zaken aan het licht. Bij de demontage in het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium bleek dat de *Casula* samengesteld is uit meerdere stukken die elk een verschillende oorsprong hebben. Achtereenvolgens onderscheiden we de zogenaamde davidzijde, een zandaniji zijdeweefsel uit Centraal-Azië en een Angelsaksisch borduurwerk uit de negende eeuw. Daarnaast zijn er recentere fragmenten van halfzijde weefsels, vermoedelijk afkomstig uit Venetië en te situeren in de dertiende eeuw. Het gaat hier dus duidelijk om een voorwerp met een complexe geschiedenis.

## De davidzijde

De term ‘davidzijde’ heeft geen betrekking op het type weefsel, maar verwijst naar de afbeelding van een gestileerde figuur op een troon die in de linkerhand een



Afb. 6 Gekalibreerde <sup>14</sup>C-resultaten. De rode lijn stelt de ouderdom voor in radiokoolstofjaren, de blauwe de kalibratiecurve en de zwarte het gekalibreerde resultaat.



Afb. 7 Gekalibreerde <sup>14</sup>C-resultaten. De rode lijn stelt de ouderdom voor in radiokoolstofjaren, de blauwe de kalibratiecurve en de zwarte het gekalibreerde resultaat.

kruis staf houdt (afb. 1 en 2). Ernaast staat een opschrift dat de afgebeelde figuur identificeert als David. De tekening is in groene zijde die is ingeweven op een rode zijden achtergrond.

De productie van dit weefsel is volgens Budny en Tweddle eerder raadselachtig. De motieven, de kleuren van de zijde en het opschrift in Romeinse kapitalen doen denken aan een westers fabricaat uit de achtste eeuw. Maar de uitzonderlijke weeftechnologische kenmerken, een samiet met inslagkeper, lijken in hun ogen eerder op een Byzantijnse of islamitische oorsprong te wijzen, aangezien dit soort weefsel in die periode in West-Europa zelden voorkwam<sup>7</sup>.

Op dit weefsel waren twee perkamenten met opschriften bevestigd, een korte tekst en een iets langere met de volgende inhoud (vertaald uit het Latijn): “Deze kazuifel werd door de heiligen maagden de

<sup>4</sup> M. Calberg (1898-1973) was doctor in de Archeologie en de Kunstgeschiedenis. Zij was van 1926 tot 1963 werkzaam in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel als conservator van de verschillende textielcollecties. Info uit Y. MARCUS-DE GROOT, *Kunsthistorische vrouwen van weleer. De eerste generatie in Nederland voor 1921*, Hilversum, 2003, p. 173.

<sup>5</sup> M. BUDNY en D. TWEDDLE, *The Early Medieval Textiles at Maaseik, Belgium*, in *The Antiquaries Journal*, 1985, p. 353-389.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 357-359.

<sup>7</sup> Het onderzoek van de kleurstoffen door Jan Wouters van het KIK geeft geen duidelijke aanwijzingen voor herkomst of datering van de davidzijde. Wel vermeldt hij een verwantschap tussen de davidzijde en de strook Angelsaksisch borduurwerk. Zie J. WOUTERS, *Analyse van natuurlijke kleurstoffen door computergestuurde vloeistofchromatografie onder hoge druk*, in *Middeleeuws textiel, in het bijzonder in het Euregiogebied Maas-Rijn. Handelingen van het congres* (Alden Biesen, 13-16 feb. 1989), Sint-Truiden, 1989, p. 184-185 en 188 (tabel).

Textiel	Laboratoriumreferentie	Ouderdom (BP)	Ouderdom kalenderjaren (95% zekerheid)
Zandaniji	KIA-40826	1325 ± 25	650-720 AD (77,5%) 740-770 AD (17,9%)
Davidzijde	KIA-40427	1285 ± 25	660-780 AD (95,4%)

Afb. 8 Resultaten van de radiokoolstofdatering.

abdisen Harlindis en Relindis geweven, hij werd gewijd door de Heilige Theodardus, bisschop van Luik; en de Heilige Willibrordus, bisschop van Utrecht en de Heilige Bonifatius, bisschop van Mainz droegen er het misoffer mee op<sup>8</sup> (afb. 3). Hieruit zou blijken dat de heilige vrouwen deze weefsels zelf weefden of lieten weven. Het is geweten dat er in de vroege middeleeuwen in Italië reeds aan zijdeproductie werd gedaan. In het begin ging het vooral om eenvoudige weefsels, maar een complexer weefsel zoals de davidzijde zou dus ook in deze periode tot stand kunnen gekomen zijn. In hun conclusie stellen Budny en Tweddle derhalve twee mogelijkheden voor: ofwel werd het weefsel in Azië geweven, in opdracht van een West-Europese opdrachtgever, ofwel is het een van de vroegste zijdeweefsels van West-Europa.

## De zandaniji

Weeftechnisch en stilistisch gezien kan dit zeer fragmentarische weefsel uit de achtste of negende eeuw dateren. Het productiecentrum van dit type weefsels is Zandana (bij de stad Bukhara in Oezbekistan), vanwaar de naam 'zandaniji' zou afstammen. De motieven zijn steeds van dierlijke oorsprong, zoals vogels en herten, en de kleuren zijn, in tegenstelling tot het courante Perzische kleurengamma, zeer uitbundig met roze en oranje tinten<sup>9</sup>.

Dit weefsel werd pas tijdens de conservatiebehandeling ontdekt. De zandaniji-fragmenten werden teruggevonden tussen een voering van beige linnen en de davidzijde. Ze waren op die voering gefixeerd met naaisteken<sup>10</sup>. Deze samiet met inslagkeper 3 heeft een groen en wit zijden motief op een goudgele achtergrond; de motieven stellen twee naar elkaar gewende leeuwen met manen in blokmotief voor, de staart in de lucht gekruld (afb. 4).

## Radiokoolstofanalyse

Een staal van beide weefsels werd in een ultrasoon bad geplaatst en achtereenvolgens gereinigd met hexaan, aceton, ethanol (telkens 2x 15 min.) en water (15 min.) (afb. 5). Na droging werd van elk staal ongeveer 6 mg omgezet tot grafiet<sup>11</sup>. Het radiokoolstofgehalte van dit grafiet werd gemeten met behulp van de AMS-methode<sup>12</sup>. Het resultaat, in radiokoolstofjaren BP (Before Present)<sup>13</sup>, werd vervolgens gekalibreerd naar kalenderjaren, rekening houdend met het in de tijd wisselende gehalte aan radiokoolstof in de atmosfeer (afb. 6 en 7)<sup>14</sup>. De resultaten worden weergegeven in afbeelding 8.

## Conclusie

Beide dateringen passen perfect binnen het chronologische kader van de protagonisten in dit verhaal, te weten de periode waarin Harlindis en Relindis hebben geleefd, en dus ook binnen de periode van Willibrord en Bonifatius. Alleen de relatie met Theodardus is twijfelachtig vermits deze bisschop reeds als martelaar stierf in 668-670 n.C. De tekst op de *schedula* moet dus met de grootste omzichtigheid geïnterpreteerd worden.

De datering van de davidzijde stemt overeen met een stilistische datering in de achtste eeuw, hoewel een datering in de zevende eeuw niet uit te sluiten is. Het zandaniji-weefsel situeert zich in dezelfde periode, met een lichte voorkeur voor de zevende eeuw. Het feit dat het zandaniji-weefsel zich tussen de voering en de davidzijde bevond, doet ons vermoeden dat het om een herbruik gaat. Derhalve is de zandaniji, binnen de aangegeven dateringsmarges, waarschijnlijk ouder dan de davidzijde.

<sup>8</sup> *Hanc casulam texerunt sanctae Virgines Harlindiset Relindis abbatissae consecravat S. Theodardus epus Leodiensis celebrarunt S. Willebrordus epus Ultrajextinus et S. Bonifacius epus Moguntinus.*

<sup>9</sup> L. XINRU, *The Silk Road in World Heritage*, New York, 2010, p. 82-83.

<sup>10</sup> V. VERECKEN, *La conservation des reliques attribuées aux saintes Harlindis et Relinde*, in *La conservation des textiles anciens. Journées d'études de la SFIIC* (Angers 20-22 okt. 1994), Angers, 1994, p. 190.

<sup>11</sup> M. VAN STRYDONCK en K. VAN DER BORG, *The Construction of a Preparation Line for AMS-Targets at the Royal Institute for Cultural Heritage Brussels*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 23, 1990/1991, p. 228-234.

<sup>12</sup> M.-J. NADEAU *et al.*, *Sample Throughput and Data Quality at the Leibniz-Labor AMS Facility*, in *Radiocarbon*, 40, 1998, p. 239-245.

<sup>13</sup> M. VAN STRYDONCK, *Radiokoolstof. Een maat voor het verleden*, Brussel, 1992, p. 80.

<sup>14</sup> C. BRONK RAMSEY, *Development of the Radiocarbon Calibration Program OxCal*, in *Radiocarbon*, 43, 2A, 2001, p. 355-363.

## Résumé – Samenvatting – Abstract

### **Datation de deux étoffes du Trésor de l'église Sainte-Catherine de Maaseik : un tissu zandaniji et une « soie de David »**

Les étoffes de l'église Sainte-Catherine de Maaseik, attribuées aux saintes sœurs Harlinde et Relinde, ont déjà été examinées plusieurs fois par des spécialistes belges et étrangers. Lors du désassemblage de la *Casula* (chasuble) par l'IRPA en 1986, différents fragments d'un tissu zandaniji ont été retrouvés entre les tissus de soie extérieurs (« soie de David »). Un parchemin était attaché à la *Casula* et comportait un texte historique mentionnant que le vêtement avait été tissé sur ordre des sœurs ou par les sœurs elles-mêmes. La datation au carbone 14 a permis de déterminer que la création des soies de David et du tissu zandaniji peut être située pendant la durée de vie des deux saintes, bien qu'il s'agisse dans le deuxième cas de matériau de récupération.

### **Datering van twee weefsels uit de kerkschat van de Sint-Catharinakerk van Maaseik: zandaniji en davidzijde**

De aan de heilige zussen Harlindis en Relindis toegeschreven weefsels uit de Sint-Catharinakerk van Maaseik werden in het verleden reeds verschillende malen onderzocht door specialisten uit binnen- en buitenland. Bij de demontage van de *Casula* (kazuifel) door het KIK in 1986 werden tussen het buitenste zijden weefsel, de zogenaamde davidzijde, verschillende fragmenten van een zandaniji-weefsel teruggevonden. Aan de *Casula* was een perkament bevestigd met een historische tekst die meldt dat het kledingstuk in opdracht van, of door de zussen zelf zou zijn geweven. Door middel van radiokoolstofdatering kon worden bepaald dat het ontstaan van zowel de davidzijde als het zandaniji-weefsel kan worden gesitueerd in de levensperiode van beide heiligen, al gaat het in het laatste geval mogelijk om recuperatiemateriaal.

### **Dating two fabrics from the Treasure of St. Catherine's Church in Maaseik: zandaniji and David silk**

The textiles from St. Catherine's Church in Maaseik, attributed to the holy sisters Harlindis and Relindis, had already been studied several times by experts from Belgium and abroad. Upon disassembly of the *Casula* (chasuble) by IRPA-KIK in 1986 several pieces of a zandaniji textile were discovered between the outer silk fabrics, known as 'David silk'. Attached to the *Casula* was a parchment with a historical text stating that the sisters had woven or commissioned the garment. Radiocarbon dating reveals that the David silk fabric and the zandaniji textile date from the life of both saints, even if the zandaniji textile had possibly been manufactured for other purposes.





# RESTAURATION DU PLAT DE RELIURE DE L'ÉVANGÉLIAIRE D'ARENBERG, XII<sup>e</sup> SIÈCLE, GRAND CURTIUS, LIÈGE

Morgane MILLIET\*

Ce codex<sup>1</sup> en parchemin copié au XI<sup>e</sup> siècle à l'usage d'une communauté établie sous le patronage de saint Thomas est orné d'un plat de reliure orfèvré (fig. 1). Il est surnommé *Évangélaire d'Arenberg* pour avoir appartenu à cette famille au XIX<sup>e</sup> siècle. La restauration des parties métalliques a été confiée à l'IRPA en mai 2009. Nous traiterons ici du plat de reliure et non du contenu du manuscrit, lequel a fait l'objet d'une étude archéologique, historique, codicologique et artistique par Marie Monville en 2001<sup>2</sup>.

## Description et analyse

### Type de reliure et datation

Des documents d'archives<sup>3</sup> mentionnent une restauration de la reliure, avec conservation du plat supérieur, au XVII<sup>e</sup> siècle, élément que vient corroborer la présence de gardes en papier au filigrane d'Amsterdam de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. En revanche, le style de cette reliure hétérogène indique plutôt le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Quoiqu'il en soit, l'artisan moderne a remis le manuscrit au goût du jour en utilisant toutefois un cuir de mouton de mauvaise qualité.

Le bloc a été retaillé, ce qui crée des chasses, les tranches sont colorées en bleu et rouge, le dos est décollé pour faire apparaître les nerfs semi-saillants, le cuir est estampé (soulignement des nerfs et des marges du plat inférieur, fig. 2). Le fermoir a peut-être été éliminé à cette occasion mais les coins ont été épargnés. La raideur de la reliure permet de dire que le manuscrit n'était plus usité à l'époque de ce dernier remaniement.

Enfin ce manuscrit semble avoir subi au moins trois montages, probablement sur l'ais d'origine, dont deux ont laissé des traces sur le folio 1<sup>er</sup>, avant la reliure d'époque

moderne. Le démontage complet de cette pièce serait révélateur à cet égard.

### Le plat supérieur orfèvré

#### Description matérielle

Mesurant 245 x 145 x 20 mm, l'ais supérieur en bois est entaillé en son centre, pour former une cuvette accueillant la figure du Christ en Majesté exécutée au repoussé sur cuivre doré à l'amalgame de mercure. Il est encadré par un perlé très lacunaire puis par un chanfrein de lames estampées d'une frise végétale et enfin par quatre bandeaux : ce cadre mouluré est seulement constitué de trois plaques rectangulaires d'émaux champlevés sur cuivre doré au mercure, aux bords parfois perlés. La plaque inférieure,



Fig. 1 Évangélaire d'Arenberg, XII<sup>e</sup> siècle. Vue générale du plat supérieur avant restauration (Liège, Grand Curtius). X027503.

\* Conservatrice-restauratrice, spécialiste des métaux archéologiques et historiques, Paris, France. Diplômée du Master de Conservation-Restauration des Biens Culturels et du Master de conservation préventive de l'Université de Paris1 Panthéon-Sorbonne.

<sup>1</sup> Collections du Grand Curtius de Liège, manuscrit 30/60 (propriété de la Ville de Liège depuis 1960). Nous remercions Gilberte Dewanckel, responsable de l'atelier de conservation-restauration des orfèvreries de l'IRPA de nous avoir permis d'y travailler durant notre stage de fin d'études en conservation-restauration.

<sup>2</sup> M. MONVILLE, *L'Évangélaire d'Arenberg* (mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie sous la direction d'Albert Lemeunier, Université de Liège), 2001, inédit.

<sup>3</sup> Archives de la bibliothèque du Couvent des Capucins d'Enghien (vers 1900), d'après MONVILLE [n. 2], p. 83 (annexe 8).

<sup>4</sup> Communication personnelle de Lieve Watteuw, conservatrice-restauratrice indépendante du cuir et du parchemin, venue gracieusement diagnostiquer la reliure à l'IRPA.



Fig. 2 Vue du dos de reliure avant restauration : on voit nettement six nerfs semi-saillants sous le cuir estampé ainsi que plusieurs fragments d'une étiquette en papier portant le chiffre « 3 ». X027506.

manquante, a été remplacée par deux bandeaux de cuivre cloués l'un sur l'autre, aujourd'hui oxydés et recouverts d'une matière cireuse noire destinée à minimiser l'hétérogénéité de l'ensemble.

Les chants sont également ornés de plaques de cuivre doré (fig. 3). Les parties métalliques sont fixées sur le support en bois par des clous en cuivre doré, en laiton et en fer d'époques variées. Notons que la dernière campagne de reliure a engendré un remontage approximatif de ces éléments datés du troisième quart du XII<sup>e</sup> siècle (voir *infra*, Style).

### Iconographie

« Sur le bandeau horizontal supérieur entre deux figures du tétramorphe se succèdent, séparés par des colonnes et identifiés par des inscriptions verticales, trois bustes d'apôtres, présentés de trois quarts et auréolés. De gauche à droite respectivement : le lion de saint Marc, Simon, Thaddée, Mathias et le bœuf de saint Luc. [...] Sur le bandeau vertical gauche, de haut en bas, trois apôtres en pied sont superposés ; dans l'ordre : André, Barthélemy et



Fig. 3 Tranche de queue du manuscrit ornée de plaques de cuivre doré, avant restauration. La tôle très usée et lacunaire à gauche a été remplacée par une feuille d'un autre métal, sans doute cuivreux mais non doré, fixée par des clous en fer. X027508.

Jacques. [...] Sur le bandeau vertical droit : Jean, Thomas et Philippe »<sup>5</sup>.

Au centre, le Christ, assis entre l'Alpha et l'Omega, au nimbe en vernis brun, béni de la main droite et tient de la main gauche un livre ouvert. Il est vêtu d'un costume raffiné, tunique et manteau festonné tombant aux chevilles, et décoré de galons d'orfrois. Ce modèle du Christ en Gloire s'appuyant sur l'Apocalypse selon saint Jean (Ap. IV, 1-11) est inspiré de la rigidité de l'iconographie byzantine<sup>6</sup>.

### Style

Les rapprochements stylistiques<sup>7</sup> sont nombreux, l'orfèvre ayant vraisemblablement travaillé à partir d'un recueil de modèles, mais les maigres informations recueillies ne permettent pas de localiser précisément l'atelier rattaché à l'école d'émaillerie mosane de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle. L'examen radiographique (voir *infra*, Particularité technologique) et les analyses élémentaires<sup>8</sup> montrent que plusieurs mains ont travaillé à la réalisation du décor émaillé dans les années 1150-1180.

Les ornements des vêtements du Christ sont caractéristiques de l'école mosane. Le tronc du Christ démesurément long serait toutefois à rapprocher du Christ du *Retable de la Pentecôte de Coblenche* tandis que la gravure des cheveux et de la barbe par l'avvers fait penser à celle du troisième orfèvre de la *Châsse de saint Hadelin* de Visé.

### Particularité technologique

Parmi les techniques de décors propres à l'école mosane employées ici – ciselure, estampage, vernis brun, dorure au feu –, les émaux champlévés comportent une spécificité notable relevée par Marie Monville<sup>9</sup> : de petites pointes de cuivre ont été réservées dans certaines alvéoles de la

<sup>5</sup> M.-M. GAUTHIER, *Emaux du Moyen-Âge*, Fribourg, 1972, p. 134.

<sup>6</sup> MONVILLE [n. 2], p. 53-59.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>8</sup> G. WEBER et al., *Archéométrie et orfèvrerie mosane, émaux du Musée Curtius sous l'œil du cyclotron*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 112, 2001-2002, p. 151-185.

<sup>9</sup> MONVILLE [n. 2], p. 42-43 et 51.



Fig. 4 Radiographie du manuscrit à plat mettant en évidence les éléments constitutifs de l'œuvre dont les très nombreux clous de montage. On peut percevoir les fameuses pointes dans le bandeau supérieur d'émaux ainsi que la masse de renfort sous le Christ. L11781D.

plaque supérieure, probablement pour accrocher l'émail lors du champlevage. Nous avons eu l'occasion de vérifier son hypothèse par un examen radiographique (fig. 4) qui montre que cette technique a été employée uniquement pour le bandeau supérieur. Cela confirme que plusieurs artisans ont pu participer à la réalisation des émaux. Ces pointes, finalement dorées, devaient mettre en valeur ces portraits d'apôtres, grâce à un contraste avec les profondes couleurs des émaux.

## État sanitaire

### Altération des parties métalliques

Les détériorations mécaniques sont nombreuses sur la figure centrale (fig. 1) : la tête du Christ, à l'origine en haut relief, est écrasée et déchirée au niveau des zones de tension (jonction tête-plaque, coins inférieurs, genou). On note un aplatissement général de la figure. La dorure est très usée et le vernis brun de l'auréole a quasiment disparu.



Fig. 5 Masse de renfort de la partie supérieure de la figure du Christ, datant probablement de la campagne de reliure moderne. Elle ne peut pas nous renseigner sur l'allure originale du visage, alors déjà détérioré. 10137339-21.

Des clous de fortune, de trop grosse section, sont placés en dépit du bon sens et ont généré d'importantes tensions dangereuses pour les petits éléments assemblés, souvent déchirés et déformés. Les plaques en cuivre doré ornant les chants de l'ais sont fragmentées (fig. 3) et l'on note quelques petites lacunes (chanfrein inférieur droit, fig. 1).

On remarque un encrassement important et le dépôt de produits d'entretien en amas verdâtres disgracieux. La corrosion est cependant ponctuelle et peu avancée : il s'agit plutôt d'un ternissement généralisé de l'œuvre.

Les clous en fer ou en cuivre se sont corrodés préférentiellement au contact des matériaux organiques acides tels que cuir et papier. Les gardes sont par exemple tachées et percées par les clous pénétrant l'intérieur du manuscrit.

### Altération des autres matériaux

90 % des émaux sont conservés. Ils présentent un réseau généralisé de micro-craquelures, mais conservent cependant une bonne tenue mécanique. La dorure manque à 95 %. L'ais semble fragilisé bien que difficilement observable tel quel. Au niveau des coins on observe des fissures profondes et séparées les unes des autres par un écart de l'ordre d'un millimètre. Le cuir est gravement



Fig. 6 Visage du Christ après nettoyage et consolidation. X030509L.

altéré et percé localement. Le côté fleur se délamine et souffre d'un dessèchement important ayant entraîné une pulvérisation et des fissurations (fig. 2).

## Diagnostic

La pièce était relativement stable quoique très éprouvée. Le remontage incorrect et inesthétique pouvait en revanche mettre l'objet en péril à plus ou moins brève échéance en fonction du stockage et des manipulations subies.

Pour rétablir la lecture et la sécurité de l'objet, il convenait d'intervenir au minimum sur le plat orfèvré. Quant à la reliure, elle restera irréversiblement altérée : très fragilisée par la délamination constante et le dessèchement du cuir, elle ne supportera plus d'importantes manipulations, comme par exemple une campagne de numérisation complète. Le mieux aurait été d'intervenir entièrement sur la reliure afin de prévoir un programme de conservation-restauration de l'ensemble.

Une utilisation prolongée, un entretien peu soigné et des remaniements successifs expliquent l'état de cette reliure au XXI<sup>e</sup> siècle. Il est intéressant de noter que l'étiquette<sup>10</sup> collée sur le dos (fig. 2) et provenant de la bibliothèque ducale du XIX<sup>e</sup> siècle, indique que le codex a été rangé sur la tranche comme dans nos bibliothèques actuelles et devait être appuyé au moins contre un autre livre. On peut imputer à ce rangement inadéquat l'écrasement de la tête du Christ, ce genre de manuscrit devant être présenté à plat sur un lutrin.

## Conservation-restauration

Le peu de moyens impartis à cette restauration ne permettait pas un traitement approfondi. La priorité était donc de rétablir la lisibilité en rééquilibrant l'aspect des différents éléments et d'améliorer les fixations en supprimant les éléments indésirables, notamment les clous disgracieux et dangereux, tout en consolidant la structure de la figure centrale.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 12.



Fig. 7 Évangélaire d'Arenberg, vue générale du plat supérieur après restauration. X030497.

## Démontage de la plaque centrale

Sans un démontage, les opérations menées n'auraient pu être satisfaisantes tant du point de vue de l'esthétique que de la tenue mécanique. Nous avons donc pris le risque de déposer le Christ car il était fixé de façon anarchique sur les autres pièces. En revanche il était trop périlleux de déposer les chanfreins, sans doute vierges de tout démontage (les clous semblaient d'origine). Cette dépose impliquait de plus celle des émaux fixés par-dessus.

Cette opération a permis de découvrir certains éléments comme une cire de remplissage dans la moitié supérieure de la figure, information déjà suggérée par la radiographie (fig. 3). Cette matière grossière n'épousant pas la forme de la plaque de cuivre provient sans doute de la dernière campagne de remontage moderne (fig. 5). Des restes blanchâtres et d'aspect bulleux collés au revers de la figure pourraient en revanche appartenir au matériau original.

La plaque centrale semble avoir été découpée pour être réemployée dans ce manuscrit. Elle est cependant dorée sur les tranches et sur l'arrière : soit elle est originale, soit elle a été redorée.

En ce qui concerne l'histoire de la reliure elle-même, les questions restent ouvertes car certains nerfs mis au jour par ce démontage ne sont pas utilisés. Une datation du bois au carbone 14 pourrait aider à éclairer le parcours de cet objet hétérogène.

## Nettoyage et consolidation

Le dégagement mécanique sous microscope binoculaire a permis de retrouver des fragments de dorure au niveau des clous et des personnages. La dorure désolidarisée a été consolidée ponctuellement avec une résine acrylique, le Paraloid B72 dilué à 5 % dans l'éthanol/diacétone (3/1). Dans la partie inférieure de l'auréole, mieux protégée des manipulations intempestives, quelques restes de vernis brun ont été retrouvés.

L'utilisation d'un solvant lourd, le white-spirit, a permis de raviver les couleurs des émaux. Les parties dorées ont été ravivées au moyen de complexant, l'EDTA à 5 % neutralisé, par application de compresses de ouate de cellulose ou de gel de méthylcellulose.

Après remise en forme à froid de certains éléments de la tête et des coins inférieurs de la plaque et du genou, un doublage des parties fragiles a été réalisé au moyen d'un polyester non-tissé encollé de Paraloid B72 et retouché avec des pigments synthétiques (fig. 6).

## Remontage (fig. 7)

Le démontage partiel n'a pas donné l'occasion d'observer correctement les trous de fixation des parties métalliques

et de la partie bois pour en dire plus sur l'histoire ou la fabrication du plat de reliure.

Le remontage a été réalisé avec de petits clous d'orfèvre en laiton de diamètre approprié, mais certains perlés lacunaires et le chanfrein droit ont dû être doublés d'une feuille de cuivre collée à la résine époxy (Araldite®2020 optique) pour être refixés.

## Conclusion

Ce traitement, bien que partiel car concentré sur la figure centrale en raison de son accessibilité, a tout de même permis de stabiliser de façon satisfaisante cette œuvre qui a été refixée, consolidée, nettoyée et remise en forme de manière à conserver un maximum d'informations. Les comblements améliorent la lisibilité et une observation minutieuse laissera à présent apprécier la finesse du vernis brun tout comme les détails de la chevelure ou du vêtement qui témoignent de la splendeur passée de cette pièce.

Malheureusement, faute de temps au moment de l'étude, des questions demeurent : la figure centrale est-elle un remploi, comme les perlés mal adaptés ? La dorure débordant sur le revers le laisse penser, bien qu'il soit courant de redorer les pièces d'orfèvrerie au cours de leur vie. L'ensemble paraît par moment assez mal assorti. Par ailleurs, un traitement complet aurait pu éclairer l'histoire de la pièce tout en rendant possibles une consolidation de l'ensemble des chanfreins et une intervention sur la reliure extrêmement fragile.

## Résumé – Samenvatting – Abstract

### Restauration du plat de reliure de l'*Évangélaire d'Arenberg*, XII<sup>e</sup> siècle, Grand Curtius, Liège

L'*Évangélaire d'Arenberg*, propriété du Grand Curtius de Liège depuis 1960, a été copié au XI<sup>e</sup> siècle à l'usage d'une communauté ecclésiastique établie sous le patronage de saint Thomas. Il a reçu au XII<sup>e</sup> siècle une décoration typique de l'école mosane de grande qualité, qui nous est parvenue en fort mauvais état. Elle est composée d'un Christ bénissant auréolé de vernis brun, exécuté au repoussé sur une plaque de cuivre doré et encadré d'émaux champlevés représentant les apôtres et le tétramorphe.

L'ensemble du manuscrit et du plat de reliure, par la qualité de la calligraphie, de l'enluminure comme de l'orfèvrerie, a récemment attiré l'attention des historiens de l'art. À cette occasion un démontage partiel et une restauration du décor du plat ont été envisagés pour rétablir l'unité visuelle et renforcer la structure et la fixation des éléments métalliques sur leur support de bois.

### Restauratie van de boekomslag van het *Evangelarium van Arenberg*, 12<sup>de</sup> eeuw, Grand Curtius, Luik

Het *Evangelarium van Arenberg*, sinds 1960 in het bezit van het Luikse Grand Curtius Museum, werd in de 11<sup>de</sup> eeuw gekopieerd voor gebruik door een ecclesiastische gemeenschap onder het patronaat van de heilige Thomas. In de 12<sup>de</sup> eeuw kreeg het een decoratie die typisch is voor de hoogkwalitatieve Maastrandse school, maar ons in zeer slechte staat werd overgeleverd. Ze bestaat uit een zegenende Christus met aureool in vernis brun, uitgevoerd in drijfwerk op een vergulde koperen plaat en omlijst met champlevé email dat de apostelen en de tetramorf uitbeeldt.

Het geheel van manuscript en boekomslag heeft recentelijk vanwege de hoge kwaliteit van de kalligrafie, de boekverluchting en de edelsmeedkunst de aandacht getrokken van de kunsthistorici. Bij deze gelegenheid werden een gedeeltelijke ontmanteling en een restauratie van het decor op de omslag gepland om een nieuwe visuele eenheid te creëren, om de structuur te verstevigen en om de hechting van de metalen elementen op hun houten drager te verbeteren.

**Restoration of the cover of the *Evangelary of Arenberg*, 12<sup>th</sup> century, Grand Curtius, Liège**

The *Evangelary of Arenberg*, in the collection of the Grand Curtius Museum, Liège, since 1960, was copied in the 11th century for use by an ecclesiastic community under the patronage of St. Thomas. The decoration, added in the 12th century and typical of the highest quality Mosan school, is in very bad condition. It depicts a Christ Blessing with a halo in brown varnish, executed on a beaten gilded copper plate and framed by chased enamels of the apostles and the tetramorph.

The high quality of the manuscript and its cover, including its calligraphy, illumination and precious metalwork, recently attracted the attention of art historians. It was therefore decided to partially dismantle the manuscript in order to reinforce the structure and adhere the metal elements to their wooden support, and to restore the cover decoration to reestablish its visual unity.

## RESTAURATION DE LA *VIERGE DE LA TRÉSORERIE* DE WALCOURT (1250-1260)

Gilberte DEWANCKEL

La *Vierge de la Trésorerie*<sup>1</sup> est l'un des bijoux du trésor de la basilique Saint-Materne de Walcourt et est, à ce titre, régulièrement sollicitée pour des expositions. Elle était également par le passé souvent portée en procession, mais ce n'est plus le cas depuis plusieurs années. Même si nous ne voulons pas imputer son important ternissement à ces divers déplacements et que nous ne pouvons envisager de soustraire cette Vierge élégante aux yeux du public, le fait est qu'elle s'est dégradée au fil des ans (fig. 1). M. le Doyen Pivetta et M. Cambier, président de la fabrique d'église de Walcourt, nous ont dès lors sollicités pour lui rendre son éclat et restituer sa lisibilité.

La statuette est en argent partiellement doré. Elle mesure 42,1 cm de hauteur, 16,5 cm de largeur et 14 cm de profondeur. Elle serait l'œuvre de l'orfèvre Licuart. La Vierge porte un manteau dont seul le côté droit fait retour sur l'épaule : le bord gauche glisse sous le bras pour disparaître à l'arrière, en dessous du voile (fig. 2), contrairement à toutes les Vierges que nous avons pu étudier jusqu'ici. Sur la Vierge à l'Enfant de la *Châsse de Notre-Dame* de Huy, par exemple, les deux bords du manteau sont posés sur les épaules. En revanche, le manteau de la Vierge de Walcourt se referme totalement sur les genoux comme celui de la Vierge de Huy. Il laisse apparaître une robe. L'extérieur du manteau est doré, contrairement à la robe. Une pierre bleue est fixée à hauteur du sein droit de la Vierge.

Marie est assise légèrement de trois-quarts et porte l'Enfant sur le genou gauche. Sa main droite tient un cylindre, peut-être prévu pour insérer une fleur. L'Enfant porte un oiseau au plumage gravé. Sa robe est entièrement dorée.

Le siège est composé de fenestragés aux arcatures finement ajourées (fig. 3). Les remplages sont couverts d'une matière noire apparentée au nielle. Les colonnettes en argent, quant à elles, sont rehaussées de nielle.

### Observations sur l'état de la pièce

Nous avons pu constater plusieurs altérations assez importantes affectant aussi bien la surface que la structure de l'œuvre.

<sup>1</sup> R. DIDIER, *Vierge assise à l'Enfant, dite Vierge de la Trésorerie*, dans *Un trésor gothique. La châsse de Nivelles* (cat. d'exp., Cologne, Schnütgen-Museum, 24 novembre 1995-11 février 1996/Paris, Musée national du Moyen Âge-Thermes de Cluny, 12 mars-10 juin 1996), 1996, p. 322-323 ; H.P. HILGER, *Vierge en Majesté*, dans *Rhin-Meuse. Art et civilisation, 800-1400* (cat. d'exp., Cologne, Kunsthalle, 14 mai-23 juillet 1972/Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 19 septembre-31 octobre 1972), Cologne/Bruxelles, 1972, p. 390.



Fig. 1 La *Vierge de la Trésorerie* de Walcourt (basilique Saint-Materne). Avant traitement. X029754.

Des frottements successifs ont usé considérablement la dorure, qui est devenue assez pâle et laisse apparaître l'argent sous-jacent. La surface a par ailleurs été fort endommagée par le passage de matériaux très agressifs, peut-être des tampons de fer. Ils ont laissé des marques d'accrochage dans la dorure et jusque dans la couche d'argent. Ces marques affectent principalement la robe de l'Enfant Jésus et le dos de la Vierge, particulièrement abimé (fig. 4).

Un important accident de surface endommage le haut du manteau de la Vierge. Il est déjà visible sur la photo de 1924 conservée dans la photothèque de l'IRPA (fig. 5). Aucune trace n'apparaît à l'intérieur de la statuette et les





Fig. 2 Idem. Après traitement. X041409.

radiographies ne nous livrent pas d'informations sur ces dégâts.

La structure elle-même est fort endommagée. Sans doute l'utilisation de l'œuvre pour le culte a-t-elle causé plusieurs accidents qui ont fragilisé la pièce. Le métal présente de nombreuses fissures et des faiblesses dont certaines ont déjà été renforcées lors de restaurations antérieures. Les différents plombages de feuilles de métal ont été fixés au moyen de soudures à l'étain (fig. 6). À l'intérieur de la statuette, un cadre en laiton a été placé à l'arrière de la Vierge afin de renforcer l'ensemble de l'œuvre. Nous ne savons pas comment se présentait cet intérieur à l'origine. Le métal représente un certain poids<sup>2</sup>. Comme l'intérieur est vide, il semble logique que la statue se soit affaissée et qu'il ait fallu la consolider. Par ailleurs, un important renforcement en laiton a été placé à l'intérieur du genou gauche de la Vierge. Il sert à fixer l'Enfant et

<sup>2</sup> Il nous est impossible d'estimer ce poids, étant donné les nombreuses interventions en laiton inamovibles.

est maintenu au moyen de vis enrobées de colle. Nous ignorons la date de cette intervention (fig. 7), sans doute contemporaine du cadre de laiton.

## Traitement

Pour assurer un traitement le plus fin possible, nous avons démonté la pièce. Cette opération n'a pas présenté de grandes difficultés, si ce n'est pour le bandeau ajouré inférieur. Nous n'avons toutefois pas enlevé l'Enfant Jésus, qui a été un peu trop solidement fixé lors d'une restauration précédente.

Le nettoyage s'est fait au moyen de carbonate de calcium. Après un léger test, nous avons constaté que le ternissement s'éliminait facilement. Il n'a donc pas été nécessaire de recourir à d'autres méthodes. Soulignons toutefois l'état de surface très réactif de la zone abîmée au niveau de l'épaule droite de la Vierge. Malgré les nettoyages, le métal s'y noircit rapidement. Quelques plombages de feuilles d'argent ont été appliqués au revers afin de consolider des déchirures dans l'argent.

Vu l'état réactif de la surface d'argent, nous avons finalement décidé de protéger la pièce. Nous avons le choix entre le vernis et la cire microcristalline. Le vernis est toujours susceptible d'être éliminé lors de manipulations ; un nouveau dévernissage est alors nécessaire et implique une intervention assez poussée, ce que nous préférons éviter. Nous avons donc opté pour une application de cire diluée dans un solvant très pur. La commune et la fabrique d'église ont investi dans des vitrines de qualité, ce qui permettra une bonne conservation de l'œuvre à long terme. La *Châsse de saint Mengold* de Huy, par



Fig. 3 Dos du siège. Après traitement. X041414.



Fig. 4 Dos de la Vierge après traitement. Les marques témoignent du grattage responsable de la disparition de la dorure. X041413.

exemple, placée dans une vitrine adéquate, n'a pas terni en une dizaine d'années.

### Étude de la pièce

Nous avons profité du passage de l'œuvre à l'IRPA pour procéder à quelques examens, à des radiographies<sup>3</sup> et à des analyses des matériaux<sup>4</sup>. Les analyses semi-quantitatives de surface nous indiquent que la Vierge et l'Enfant Jésus contiennent 97 à 98 % d'argent, 99 % pour le voile. Le pourcentage d'argent pour les fenestragés est variable, proche des 94 % pour les architectures et de 98 % pour les rosettes et les remplages. La quantité d'argent constituant l'alliage des colonnettes est de l'ordre de 96 %, et de 87 à 89 % pour les colonnettes qui ont été renouvelées. Les différents nielles sont constitués d'argent, de cuivre, avec un peu de plomb et parfois des traces de fer.

<sup>3</sup> Les radiographies ont été réalisées par Catherine Fondaire (IRPA).

<sup>4</sup> Les analyses ont été réalisées par Helena Wouters (IRPA), par fluorescence X et SEM-EDX.



Fig. 5 Photo de 1924. Le défaut dans le haut du torse est déjà présent. A11396.

### La statuette

La statuette est en argent repoussé. Sa technique d'exécution méritait une étude approfondie. S'il pouvait en effet paraître évident que la réalisation d'un tel volume ait nécessité plusieurs feuilles de métal, nous avons voulu vérifier la chose au moyen de la radiographie et d'une observation minutieuse. Généralement, dans le cas des orfèvreries en haut relief ou en ronde-bosse, les mains, les pieds et les têtes sont coulés et rapportés. Cela se vérifie ici : les bras de la Vierge sont rapportés au niveau des coudes. Les mains sont insérées dans le bras et ont donc été exécutées séparément. De même, les têtes ont été réalisées à part et soudées. Le voile de la Vierge a également été conçu indépendamment et est riveté à l'arrière. Les mains de l'Enfant sont rapportées : elles sont pleines et donc également coulées (fig. 8).

Deux soudures se distinguent de part et d'autre du dos<sup>5</sup> ; celui-ci a peut-être été réalisé séparément. Sa partie inférieure a été coupée ultérieurement, peut-être pour permettre la mise en place du cadre en laiton. Il n'y a pas de débordement de dorure sur la tranche et cette dernière ne présente pas de finition. Une fine ligne gravée traverse la largeur du dos, sans doute la marque d'une mesure.

<sup>5</sup> L'épaisseur de la tôle d'argent soudée qui représente le dos est de 0,25 mm. Nous n'avons en revanche pas pu mesurer l'épaisseur de la statuette de la Vierge, aucune zone n'étant accessible.



Fig. 6 Exemples de plombages d'argent soudés à l'étain. X029758L.

L'observation du revers et des radiographies révèle une bande soudée qui s'étire verticalement le long du pli central. Mais ni le départ ni l'arrivée de cette ligne ne sont clairement délimités. S'agit-il du raccord entre deux feuilles d'argent nécessaire au façonnage, ou d'un renfort dû à un amincissement du métal ?

Le façonnage par repoussé de la statuette insérant le torse, le haut des bras et le bas du corps avec ses drapés pourrait avoir été réalisé dans une seule feuille métallique. L'Enfant, les bras et les mains de la Vierge, sa tête ainsi que la plaque d'argent formant le dos ont été rapportés.

Comme nous l'avons mentionné dans la description, le manteau ne retombe que sur une des épaules de la Vierge, contrairement à toutes les autres statues de la Vierge que nous avons pu examiner (fig. 9). Faute d'avoir démonté le voile, nous n'avons pu effectuer toutes les observations souhaitables. Nous remarquons toutefois que la partie supérieure gauche du torse, à l'endroit où le drapé devrait retomber, comporte un important accident de surface. Un problème est d'ailleurs survenu à la même hauteur, mais au revers de l'épaule. Y a-t-il un lien entre cette restauration et l'absence de bordure de manteau à cet endroit ? Ce bord disparaît sous le voile. Il ne semble toutefois pas que le bras ait été refait. Nous ne voyons aucune trace d'une éventuelle adaptation dans le haut du bras de la Vierge. Le travail a-t-il été conçu de cette manière à l'origine ou y a-t-il eu un problème ?



Fig. 7 Cadre de laiton servant à soutenir l'intérieur de la Vierge ; en haut à gauche, plaque de laiton et vis servant à fixer l'enfant. X037857L.

L'orfèvre a partiellement doré l'argent. La dorure est assez claire : plus elle est usée, plus elle laisse passer la couleur de l'argent. Cependant, celle de la chevelure de l'Enfant paraît plus chaude ; l'intérieur des boucles, moins accessible aux nettoyages, a peut-être gardé sa couleur originale<sup>6</sup>. La dorure au mercure sur argent possède un aspect jaune citron, raison pour laquelle elle a été souvent colorée afin de la « réchauffer ». Après l'élimination des salissures, nous avons procédé à quelques analyses sur les cheveux de l'Enfant, pour vérifier la mise en application éventuelle d'une recette de coloration. Cette dorure contient plus de cuivre, ce qui lui confère cette couleur plus rouge.

## Le siège

Le panneau arrière est doublé d'une épaisse tôle de laiton, qui empêche l'accès au revers original. En revanche, la doublure de laiton au revers des panneaux latéraux est amovible. Les revers originaux présentent de nombreuses soudures à l'étain refixant peut-être des parties de panneau ancien. Des plaques d'argent en forme de fenêtres sont rivetées aux panneaux originaux. Dans le bas de chacune de ces plaques, un mot est finement gravé, dont l'un pourrait se lire « links ». Le deuxième est moins lisible, mais pourrait être « rechts » (fig. 10). Ces marques se

<sup>6</sup> Un projet de recherche sur la coloration de l'or a été mené à l'IRPA : *Colorando Auro. Orfèveries du Moyen Âge et recettes anciennes de la coloration de l'or : une approche analytique* (promoteur : Helena Wouters (IRPA, Laboratoires) ; co-promoteur : Gilberte Dewanckel (IRPA, Conservation-restauration) ; collaborateur contractuel : Amandine Crabbé (programme d'actions de recherche *Impulsion à la recherche dans les Établissements scientifiques fédéraux* – janvier 2009-décembre 2012).



Fig. 8 Radiographie permettant de voir les différents éléments exécutés séparément. L11788D.

retrouvent sur les plaques de laiton qui doublent les panneaux latéraux.

Dans les fenestragés, une matière noire recouvre les remplages des fenêtres. Elle est de même composition que le nielle mais n'en a ni l'aspect ni le brillant. Le travail ajouré des fenêtres est ancien, mais on ne peut exclure la possibilité que les fonds aient été restaurés.



Fig. 9 Vierge de la châsse de Huy. Le manteau fait retour sur les deux épaules de la Vierge. X055170.



Fig. 10a-b Fenestragés latéraux et leur revers. X037858L et X037859L.



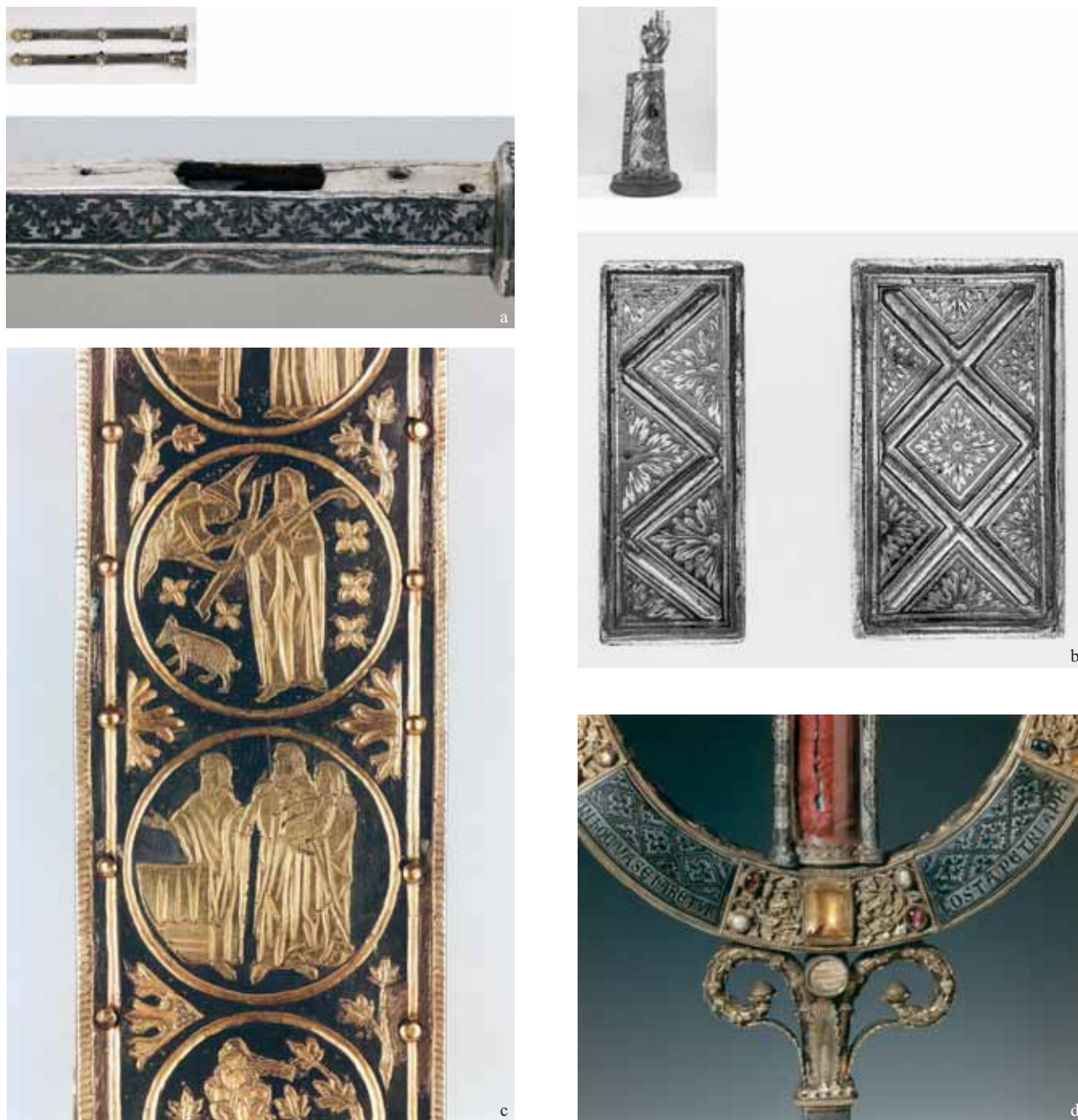


Fig. 11a-d a. La *Vierge de la Trésorerie* de Walcourt. Colonnets niellés du siège. Détail des motifs. X037866L et X038223L.  
 b. Bras reliquaire de saint Apollinaire, XIII<sup>e</sup> siècle. Détails des motifs. N6128 et M184253.  
 c. Croix de Walcourt, XIII<sup>e</sup> siècle. Détail des motifs. KN2600.  
 d. Reliquaire de la côte de saint Pierre, Hugo d'Oignies, XIII<sup>e</sup> siècle. KM 9681.

Les colonnettes sont rehaussées de nielles. Ceux des colonnettes sont relativement abîmés ou d'exécution grossière. Ils présentent des bulles et débordent sur la couche d'argent. Peut-être ont-ils été trop chauffés lors d'une restauration, ce qui les aurait endommagés. Des parties de colonnettes ont été remplacées, mais la plupart des motifs sont anciens.

L'arrière du siège est fermé par un décor de fenêtres, la statuette étant destinée à être vue des quatre côtés. Elle est entièrement creuse ; le siège également. Il n'y a pas de traces de support de bois, ni de boîte à reliques.

Dans son article sur la *Vierge de la Trésorerie*, Didier signale qu'« on n'y [la *Vierge de la Trésorerie*] décèle aucune interprétation régionale. La confrontation avec les œuvres mosanes ou celles du groupe de l'Entre-Sambre-et-Meuse ne laisse aucun doute ». L'auteur ajoute : « On ne sait où Licuart était actif mais son interprétation du style parisien montre qu'il en avait une parfaite connaissance »<sup>7</sup>. Ces remarques concernent sans doute la Vierge

<sup>7</sup> DIDIER [n. 1].



Fig. 12 Inscription sur le haut de l'arrière du siège, donnant le nom de l'orfèvre. X037871L.

elle-même, car des liens avec l'école mosane peuvent être établis grâce aux colonnettes. Celles-ci sont originales malgré les dommages qu'elles ont subis. Certains motifs de ces nielles sont très proches de ceux du bras reliquaire de saint Apollinaire de Wagnelée, daté du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. On y retrouve des feuillages coupés à mi-hauteur (fig. 11a-d), présentes également sur la bordure de la croix du Trésor de Namur (attribuée à Hugo d'Oignies) (1228-1230) et sur les nielles de la grande croix de Walcourt. La statuette est ainsi composée d'une pièce principale, la Vierge relevant du style parisien, et d'un siège aux fenestrages gothiques dont le décor – les nielles des colonnettes – est ancré dans la tradition mosane.

## L'inscription

Le nom de l'artiste est mentionné sur le siège. Une inscription est en effet gravée sur le bord supérieur de l'arrière du

trône de la Vierge. Elle a souvent été lue « Licuars me fist dov liavit » (« Licuars me fit, d'où lui soit en aide »). Mais la notice de Hilger, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse. Art et civilisation, 800-1400*, est moins affirmative et parle de Lievars ou de Licuars<sup>9</sup> (fig. 12).

## Clichés de la photothèque de l'IRPA

La photothèque de l'IRPA compte plusieurs photographies de la Vierge, prises respectivement en 1911, 1925, 1926, 1944 et 1968. Elles montrent déjà la statue avec les lacunes et les défauts que nous lui connaissons actuellement. Sur le cliché le plus ancien, nous observons en effet déjà les défauts visibles dans la partie supérieure gauche du torse de la Vierge. Une poignée est fixée dans le bas du socle ; on la retrouve sur les photos de 1944. L'objet jadis inséré dans le tube que tient l'Enfant est déjà absent ; il en va de même pour les couronnes.

<sup>8</sup> La seule publication concernant ce bras reliquaire est une note dans R. DIDIER, *La châsse de saint Maur de l'ancienne abbaye de Florennes*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, 66, 1989, p. 200-247.

<sup>9</sup> HILGER [n. 1].

## Résumé – Samenvatting – Abstract

### Restauration de la *Vierge de la Trésorerie de Walcourt* (1250-1260)

Portée en procession et exposée à de multiples reprises, la *Vierge de la Trésorerie* de la basilique Saint-Materne de Walcourt s'est nettement dégradée au fil du temps. Cette œuvre attribuée à Licuart date de 1250-1260 et est en argent partiellement doré. Son siège comporte des colonnettes aux motifs niellés, de style mosan. Elle a ceci de particulier : le manteau de la Vierge ne retombe que sur une des épaules de la Vierge, contrairement à toutes les autres statues du genre que nous avons pu examiner.

Son passage à l'IRPA a permis de protéger du phénomène de sulfuration de l'argent. La statue a été démontée et chaque élément a été nettoyé au carbonate de calcium. Quelques plombages de feuilles d'argent ont été appliqués pour consolider certains endroits plus fragiles. La statue a ensuite été protégée par une couche de cire. Désormais installée dans une vitrine adéquate, elle pourra conserver tout son éclat.

### De restauratie van de *Vierge de la Trésorerie van Walcourt* (1250-1260)

Meermaals in processie gedragen en geëxposeerd, heeft de *Vierge de la Trésorerie* van de Sint-Maternebasiliek te Walcourt over de eeuwen heel wat schade opgelopen. Het beeld, toegeschreven aan Licuart, dateert van 1250-1260 en is in deels verguld zilver. De troon is versierd met kolonnetten met motieven in niëllo in Maaslandse stijl. De eigenheid van het beeld schuilt in het feit dat Maria's mantel slechts op één van haar schouders valt, in tegenstelling tot alle andere beelden van de Maagd die we konden onderzoeken.

Tijdens zijn verblijf in het KIK werd het beeld beschermd tegen het fenomeen van verzwaveling van het zilver. Het werd gedemonteerd en elk element werd gereinigd met calciumcarbonaat. In sommige kwetsbare zones werden ter consolidatie vullingen in zilverblad aangebracht. Het beeld werd vervolgens beschermd met een laag was. Het zal voortaan worden tentoongesteld in een aangepaste uitstalkast zodat het al zijn pracht zal behouden.

**The restoration of the *Vierge de la Trésorerie* of Walcourt (1250-1260)**

Carried in procession and exhibited on numerous occasions, the *Vierge de la Trésorerie* in the St Materne Basilica, Walcourt, has sustained considerable damage over time. The work, attributed to Licuart, dates from 1250-1260 and is made of partly gilded silver. The throne features small columns with Mosan-style motifs in niello. The sculpture is unusual in that the cloak of the Virgin only falls on one of her shoulders, unlike all the other sculptures of the Virgin examined by the author. During its stay at IRPA-KIK the statue was protected against silver sulphuration. It was disassembled and all the parts were cleaned with calcium carbonate. Silver leaf fillings were applied to consolidate the most fragile zones. The statue was subsequently protected by a layer of wax. It is now on display in a suitable glass case, which will safeguard the work in all its splendour.

# DE CONSERVERENDE BEHANDELING VAN DE RELIEKENSCHAT VAN HERKENRODE

Fanny VAN CLEVEN

## Inleiding

Door een gelukkig toeval bleef een belangrijk deel van de unieke reliekenschat van de voormalige Cisterciënzerinnenabdij van Herkenrode bewaard: 114 objecten, waaronder 47 schedels die kunstig in kostbare stoffen zijn verpakt. De relieken werden tijdens de Franse Revolutie verborgen en in 1826 aan de kerk van Onze-Lieve-Vrouw ten Hemelopneming van Kermt overgedragen<sup>1</sup>. Na een kort verblijf in de abdij van het H. Graf in de voormalige gebouwen van Herkenrode, kreeg de kerkfabriek van de Sint-Quintinskathedraal te Hasselt de schat in 2000 in permanente bruikleen<sup>2</sup>.

De meeste relieken in deze verzameling worden beschouwd als menselijke resten van de H. Ursula en haar gevolg van elfduizend maagden. Volgens de legende werden ze na hun verblijf te Rome op de terugreis via de Rijn in Keulen door de Hunnen aangevallen en met pijlen doorboord (afb. 1). In de twaalfde en dertiende eeuw werden in Keulen Romeinse massagraven ontdekt, wat aanleiding gaf tot het opzetten van een handel in relieken en beenderen. De legende van de H. Ursula en haar gevolg vormde een dankbare inspiratiebron om de herkomst van de botten te verklaren. Uit archivalische bronnen blijkt dat deze overblijfselen of relieken over heel het Europese grondgebied verspreid geraakten. Grotere concentraties zijn zeker te vinden in Keulen zelf, in het Rijnland en in de aangrenzende gebieden in België en Nederland. De devotie tot de H. Ursula nam in die periode toe en werd vanuit Keulen gepropageerd. Vermoedelijk was het Willem van Rijckel, abt van de Sint-Trudoabdij, die in het derde kwart van de dertiende eeuw de relieken naar Herkenrode verstuurde, waarbij de zalige Elisabeth van Spalbeek als tussenpersoon zou hebben gefungeerd<sup>3</sup>.

In het kader van zijn inventarisopdracht voerde het KIK in 1992 een eerste onderzoek naar de relieken, die toen in een kast in de abdij stonden opgesteld. Deze locatie was het gevolg van een onderlinge bruikleenovereenkomst tussen de kerkfabriek van Kermt en de toenmalige bewoners van de abdij, de zustergemeenschap van het H. Graf. Textielconservator Vera Vereecken en een team van conservatoren en deskundigen onderzochten de stukken, stelden een inventaris op en voerden een oppervlakkige



Afb. 1 Hans Memling, Marteldood van de H. Ursula, paneel van het *Reliekschrijn van de H. Ursula*, 1489 (Brugge, Memling in Sint-Jan – Hospitaalmuseum). B55403.

conserveringsbehandeling uit. Stof, vuil en schimmelsporen werden voorzichtig verwijderd<sup>4</sup>.

In 2007 kreeg het KIK de opdracht van de kerkfabriek van de Sint-Quintinskathedraal van Hasselt om een uitgebreidere kunsthistorische studie uit te voeren, ondersteund door verschillende materiaaltechnische analyses, en dit dankzij een projectsubsidie voor wetenschappelijk onderzoek van de Vlaamse Gemeenschap. Het onderzoek gebeurde in samenwerking met het Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed (VIOE). Deze studie heeft uitgewezen dat er niet enkel vrouwelijke botfragmenten aanwezig zijn, maar dat het materiaal ook van mannen en kinderen afkomstig is. Dit stemt overeen met de opschriften die op de relieken zijn aangebracht, de zogenaamde *schedulae*. Kleurstof- en vezelanalyses en <sup>14</sup>C-datering geven

<sup>1</sup> KIK-dossier Herkenrode 2L/35 1992.04792: F. SORBER, *De reliekenschat van de abdij van Herkenrode, I. Rapport van het vooronderzoek 2007-2008*, p. 13.

<sup>2</sup> De reliekenschat van Herkenrode is enkel op aanvraag of met een gids van de Stad Hasselt te bezichtigen.

<sup>3</sup> F. SORBER, F. VAN CLEVEN en S. VAN EENOOGHE, *Schedelreliken van Herkenrode*, Hasselt, 2010, p. 5; P. GEORGE, *De reliekenschat van de benedictijnerabdij van Sint-Truiden*, in *Stof uit de kist*, Leuven, 1991, p. 29.

<sup>4</sup> C. CEULEMANS, D. DE JONGHE en V. VEREECKEN, *Textielvondsten in Limburg*, in *Monumenten en Landschappen*, 13, nr. 2, p. 24-34.





Afb. 2 Schedelrelik 28 na behandeling. X044049.  
Stratigrafie: 1. botfragment • 2. wit gefigureerd linnen • 3. halfzijde samiet • 4. rode tafzijde • 5. halfzijde weefsel • 6. wit satijn • 7. diadeem met zijden bloemen • 8. rood ripsweefsel.

belangrijke bijkomende informatie over de stratigrafie van de relikhouders.

In het huidige artikel wordt een schedelrelik in detail voorgesteld om de complexe samenstelling van het omhulsel en de analyses die er werden op toegepast, toe te lichten. De werkwijze bij de behandeling wordt verder besproken aan de hand van enkele andere objecten uit de relikenschat.

## Materiaaltechnische analyse van een schedelrelik

De lagenstructuur van schedelrelik 28 wordt beschreven van de kern naar de buitenste omhulsels toe (afb. 2).

Fysisch-anthropologisch onderzoek bracht aan het licht dat het gebruikte botfragment een achterhoofdsbeen (*os occipitale*) is van een vrouw jonger dan 35 jaar. Het been werd achterstevoren ingepakt als schedelrelik. Dankzij een röntgenopname kon worden vastgesteld dat er zich binnenin de schedel diverse kleine botfragmenten bevinden, al dan niet verpakt in een weefsel.



Afb. 3 Compositie van schedelreliken. X038326.

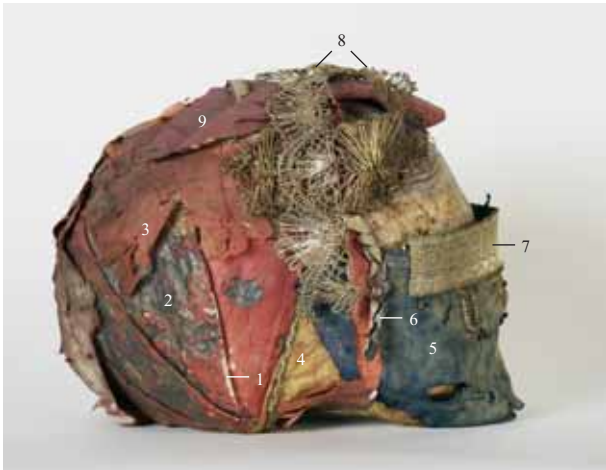
Een eerste (zichtbare) laag textiel die we op de schedel aantreffen is een gefigureerd wit linnen. Het werd mogelijk kort na de opgraving aangebracht. Radiokoolstofanalyse geeft een datering tussen 1170 en 1275 (KIA-35767). Op dit witte linnen is een halfzijden samiet genaaid (gedateerd tussen 1020 en 1160 (KIA-36235)), met paarse motieven op een gele grond. Aangezien de samiet ouder blijkt dan het gefigureerde linnen, kan men veronderstellen dat dit weefsel gerecupereerd werd en een nieuwe bestemming kreeg.

Op het samiet werden meerdere kleurstofanalyses uitgevoerd. De paarse kleur is afkomstig van meekrap, de gele kleurstof is een samenstelling van Chinese ridderspoor, meekrap en looistof. Door de aanwezigheid van de oosterse kleurstof Chinese ridderspoor kan men zich afvragen of dit weefsel in onze regio's geveerd en geweven werd, dan wel of het gaat om een authentiek oosters weefsel.

De schedel werd een tweede keer volledig ingepakt, ditmaal in een rode tafzijde. Deze zijde kan tussen 1280 en 1400 gedateerd worden, naar analogie met een identiek weefsel op schedelrelik 31. Meerdere schedels waren voorzien van een zogenaamde kinband, die in dit geval is opgebouwd uit een halfzijde weefsel, vermoedelijk uit de veertiende of vijftiende eeuw, met een moeilijk te achterhalen patroon in geel, beige en blauw garen. In de loop van de achttiende eeuw werd tenslotte een wit gestreept satijnweefsel toegevoegd. De schedel is ook bekrond met een diadeem waarop bloemen in zijde zijn bevestigd. Ze werden in Vlaanderen vervaardigd in de vijftiende eeuw of in de eerste helft van de zestiende eeuw. De gevouwen driehoek in ripsweefsel op de schedel is eveneens een latere toevoeging uit de achttiende eeuw.



Afb. 4 Compositie van botreliken. X038327.



Afb. 5 Schedelrelik 42 voor behandeling. X038852L.  
Stratigrafie: 1. onderste laag in linnen • 2. rode tafzijde met laagje zilver- of goudblad • 3. rode tafzijde • 4. samiet • 5. blauwe damast • 6. papieren hartjes • 7. zilvergalon • 8. twee stroken kloskant • 9. tot driehoek geplooide zijde.

## Conservatiemethode

Na het afronden van het kunsthistorisch onderzoek<sup>5</sup> kon men, opnieuw dankzij de steun van de Vlaamse Gemeenschap, in 2009 met de conservatiebehandeling van start gaan. Hiervoor werden eerst een toestandsoverzicht opgemaakt en een conservatiemethode bepaald. De conserverende behandeling was in 2010 afgerond, waarna alle relikens op een presentatievorm werden tentoongesteld in de kathedraal van Hasselt (afb. 3-4).

Een centraal uitgangspunt bij elke conservatie van een waardevol object, en dus zeker bij deze van fragiele weefsels, is om de integriteit van het stuk niet aan te tasten. Bij tweedimensionale stoffen is het gebruikelijk om een linnen of een zijden steunweefsel aan de achterzijde aan te brengen, waarbij de nieuw ingebrachte draden het bij spanning als eerste moeten begeven. Niettemin sloten de driedimensionaliteit en de complexe opbouw van de lagen textiel rond de schedelrelikens, alsook de fragiele staat van enkele weefsels en de ontoegankelijkheid ervan, deze werkwijze uit. Bovendien werd uit respect voor de historisch gegroeide lagenstructuur geopteerd om een ontmanteling van de huidige assemblages of een toevoeging van nieuwe weefsels te vermijden.

De gelaagdheid heeft er voor gezorgd dat de onderliggende weefsels goed bewaard zijn gebleven en dat ze bijgevolg, in de geest van een minimale interventie, konden worden gebruikt als ondergrond (steunweefsel) om de consolidatiesteken vast te leggen. In tegenstelling tot wat gebruikelijk is, werden ook geroeste kopsplendjes niet verwijderd en werden lijmvlekken onaangeroerd gelaten, aangezien deze elementen deel uitmaken van de materiële geschiedenis van de relikens en ze ons informatie bieden over de hechtingsmethoden van vroeger.

Aan de hand van enkele relikens, meer bepaald schedelrelik 42, botrelik 89 en relikhouder 109,

zullen we de conservatiecampagne voorstellen. Omwille van gelijklopende kenmerken werden de meeste schedels op gelijkaardige wijze geconserveerd; hetzelfde geldt voor de verzameling beenderen en voor een reeks miniatuurantependia.

## Schedelrelik 42

Om de conservatiebehandeling van de schedelrelikens te illustreren, werd relik 42 gekozen (afb. 5). De buitenste verpakking, die tevens het uitzicht bepaalt, bestaat uit rode en blauwe vijftiende-eeuwse zijdeweefsels; bovenop de schedel werden bij wijze van diadeem een strook achttiende-eeuwse kloskant en een zilvergalon aangebracht. Uitzonderlijk treffen we ook een beschildering aan op het voorhoofdsbeen die ogen en een neusbeen weergeeft.

De stratigrafie van deze schedelrelik is als volgt opgebouwd:

- De onderste laag is roze-beige linnen in effenbinding met daarop een open weefsel dat afkomstig zou kunnen zijn van een sluier. Hierop is een rode tafzijde genaaid, versierd met een fijn laagje zilver- of goudblad, die vervolgens volledig werd bedekt met een nog fijnere rode tafzijde;
- De bodem is bedekt met een samietweefsel dat stilistisch gedateerd kan worden vóór de veertiende eeuw;
- De kinband is vervaardigd uit blauwe damast, versierd met de initialen V en T in rivierparels en gouddraad. Onder deze buitenste laag vinden we een fragment terug van de samiet die ook de bodem bekleedt;
- Ter hoogte van de oren zijn er verzilverde papieren hartjes bevestigd aan de rode zijde;
- Een zilvergalon versiert de bovenste rand van de kinband;
- Twee stroken kloskant en een tot een driehoek geplooide roze zijde in ripsweefsel versieren de kruin van de schedel.

De eerste stap van de behandeling bestond uit het reinigen van de verschillende onderdelen. Alle weefsels en versieringen werden ontstof met een museumstofzuiger met regelbare zuigkracht. Enkele decoratieve metaaldraden werden gereinigd met natuurlijke enzymen of met een mengsel van water en ethanol.

De verzilverde papieren hartjes aan de zijkant van de schedel werden vlak gelegd door ze lichtjes te benevelen en ze vervolgens tussen glazen plaatjes te laten drogen. Het beschilderde botfragment werd droog gereinigd met behulp van wattenstaafjes.

Voor de conservatie van de verschillende weefsels werd, zoals eerder vermeld, gebruikgemaakt van de onderliggende weefsels. Zowel de rode 'muts' als de blauwe kinband waren erg broos en lacunair geworden. Bij iedere manipulatie was er een groot risico dat er een fragment zou loskomen.

Alle beschadigde wefsellagen werden met spansteken geconsolideerd, met een fijne tweedraadszijde die was gekleurd in de tint van het te behandelen weefsel. De spansteken liggen telkens in de richting van het te

<sup>5</sup> KIK-dossier Herkenrode 2L/35 1992.04792: SORBER [n. 1], p. 13.



Afb. 6 Vastspelden van de fragiele kinband. 62291TEX0031.

consolideren weefsel. Bij het aanbrengen werd een zeer fijne, lange gebogen naald gebruikt (afb. 6).

Op sommige plaatsen werden de verschillende weefsels bijgehouden door verroeste kopsplendjes. Deze werden niet verwijderd om geen bijkomende schade te veroorzaken. Het rondom liggende weefsel werd verstevigd met kleine voorsteekjes in tweedraadszijde, zodat spanning op deze kopsplendjes vermeden wordt. Een stabiel klimaat qua temperatuur en relatieve vochtigheid zal een verdere degradatie van deze splendjes voorkomen.

Het inventarisnummer werd met kleine steekjes aan het object en aan de steunvorm bevestigd. Een dergelijke steunvorm zorgt ervoor dat het object gemakkelijk te manipuleren is en fungeert als stabiele ondergrond voor de presentatie ervan (afb. 7).

## Botrelië 89

Fysisch-antropologisch onderzoek heeft uitgewezen dat botrelië 89 (afb. 8) de schacht van een dijbeen is, wellicht van een vrouw. Volgens <sup>14</sup>C-datering stamt het bot uit de tweede of derde eeuw (KIA-36236).

Het relië is versierd met drie fluwelen weefsels. De bovenste wikkel is vervaardigd uit rood fluweel en versierd met metaaldraden die in lusvorm op de ondergrond zijn genaaid. Centraal werd een metalen maskertje aangebracht. De middelste wikkel in bruin fluweel is versierd met in stervorm opgenaaid metaaldraad. De onderste wikkel in rood fluweel is op zijn beurt versierd met metaaldraden die werden opgenaaid in een golvende lijn. De randen van alle wikkels zijn versierd met dubbele metaaldraden (filé S rond een zijden kerndraad).

Het geheel werd ontstof en de metaaldraden werden met natuurlijke enzymen gereinigd. De losliggende

metaaldraden, vooral bij de middelste wikkel, werden opnieuw vastgelegd met kleine voorsteekjes in fijne tweedraadszijde.

Na de conservatie werd het botrelië in een presentatievorm met een passende uitsparing geplaatst.

## Reliekhouders 109

Reliekhouders zijn in deze collectie in verschillende vormen terug te vinden. Bij enkele houders zit het botfragment centraal in een medaillon, bij andere zijn verschillende botfragmenten op een soort van klein antependium bevestigd dat we derhalve aanduiden met de term 'miniatuurantependium'.

Reliekhouders 109 (afb. 9) omvat een medaillon met verschillende *schedulae* en botfragmenten die zijn aangebracht op een ondergrond van ten minste vier lagen papier. Op de onderste papierlaag werd met bruine inkt een tekst geschreven. De rand van de reliekhouders bevat minstens tien lagen papier. De voorstelling is stilistisch te dateren in de zeventiende of achttiende eeuw (afb. 9).

Voor de behandeling van de reliekhouders was het belangrijk om te voorkomen dat de papierlagen zouden loskomen. Alle onderdelen werden eerst ontstof met een museumstofzuiger. De polychrome lagen op het papier werden zorgvuldig gereinigd met natuurlijke enzymen (afb. 10).

De losgekomen delen van de rand werden onderaan met twee naaisteken vastgemaakt. Er werd enkel gebruikgemaakt van de reeds aanwezige gaatjes, afkomstig van de originele naaisteken van de kleine botfragmentjes. Er werden geen nieuwe prikgaten gemaakt in de papierlagen.



Afb. 7 Schedelrelik 42 na behandeling. X044084.



Afb. 8 Botrelik 89 na behandeling. X044074.



Afb. 9 Reliekhouders 109 na behandeling. X044973.

## Presentatie van de relieken

Omdat de oorspronkelijke opstelling van de relieken niet gekend was, werd er voor gekozen om ze zo sober mogelijk op te stellen. De beschikbare vitrinekast bevindt zich in de kooromgang van de Hasseltse kathedraal en is in gesloten toestand, vanwege het hergebruik van oude panelen, zeer goed geïntegreerd in het kerkinterieur. Ze werd in de vroege jaren 1990 speciaal voor de relieken ontworpen en werd thans gemoderniseerd en aangepast aan de klimatologische eisen (ca. 18 °C en 45-55 % RV).

Alle relieken werden voorzien van een nieuwe presentatievorm. De op maat gemaakte vorm vangt ieder reliëf in het steunvlak op en zorgt voor een eenvoudigere en veiligere manipulatie.

Er werden verschillende types van steunvorm gemaakt. Voor de botten (afb. 4) en de schedelreliëken



Afb. 10 Reiniging met natuurlijke enzymen van de polychrome lagen op het papier. 62558TEX0004.

(afb. 3) werd een steunvorm gemaakt waarbij de ondergrond is opgebouwd uit verschillende lagen museumfoam, met eronder een zuurvrij karton ter versteviging. Het geheel werd overtrokken met synthetische watten en een donkergrijs linnen. Voor de miniatuurantependia en de andere reliekhouders werd een licht hellend steunplaatje gemaakt in zuurvrij karton, overtrokken met eenzelfde grijs linnen.

Een reliekenschat is een complexe materie. De objecten zijn niet alleen uit vele lagen opgebouwd, ook heel de campagne rond het onderzoek en de conservering van de reliekenschat van Herkenrode illustreert deze complexiteit. De interdisciplinaire methodiek van het KIK en het netwerk van wetenschappelijke contacten met diverse specialisten hebben deze campagne mee mogelijk gemaakt. Hopelijk kan ze een voorbeeld zijn voor het behoud van en het onderzoek naar soortgelijke erfgoedstukken.

Materiaaltechnisch onderzoek: F. Sorber;  
 Analyses KIK: I. Vanden Berghe, M. Van Strydonck, D. De Jonghe, C. Fontaine en M. Van Bos;  
 Analyse VIOE: M. Vandenbruane;  
 Conservatie: S. Van Eenhooge, P. De Groof, M. De Brueker en J. De Boeck, o.l.v. F. Van Cleven;  
 Fotografie: M. Sterckx.

## Résumé – Samenvatting – Abstract

### Le traitement de conservation des reliques de Herkenrode

Après l'étude d'histoire de l'art réalisée en 2009, le moment était venu de procéder à un traitement de conservation des 114 reliques de l'ancienne abbaye de Herkenrode, qui fait aujourd'hui partie de la cathédrale Saint-Quentin à Hasselt. Environ la moitié d'entre elles se compose de crânes enveloppés de textiles, tandis que la seconde moitié est composée de supports sur lesquels sont montés des fragments d'os plus petits, parfois enveloppés de textiles, parfois pas.

Toutes les reliques ont été dépoussiérées et les différentes couches de textiles ainsi que les éléments décoratifs ont fait l'objet d'un traitement de conservation. La méthode employée fut assez exceptionnelle car il a fallu tenir compte du culte entourant ces reliques : nous avons évité autant que possible d'ajouter de nouveaux matériaux et les matériaux anciens ont été adaptés ou traités de manière à ce qu'ils ne provoquent plus de nouveaux dégâts. À l'issue du traitement, les reliques ont été disposées dans une vitrine adaptée dans la cathédrale de Hasselt.

### **De conserverende behandeling van de reliekenschat van Herkenrode**

Na voltooiing in 2009 van het kunsthistorische onderzoek van de 114 relieken van de voormalige abdij van Herkenrode, thans eigendom van de Hasseltse Sint-Quirinskathedraal, was het moment aangebroken voor een conservatiebehandeling van deze reliekenschat. Ongeveer de helft van de relieken bestaat uit met textiel omwikkelde schedels, de andere helft zijn houders waarop een kleiner botfragment, al dan niet verpakt in textiel, is gemonteerd.

De relieken werden allemaal ontstof en de verschillende textiellagen en decoratieve elementen werden geconserveerd. De gevolgde methodologie is eerder uitzonderlijk omdat er rekening moest worden gehouden met de cultus rond de relieken. Er werd derhalve zoveel mogelijk vermeden om nieuwe materialen toe te voegen en oude materialen werden zodanig aangepast of behandeld dat ze geen nieuwe schade meer kunnen veroorzaken. Het project werd afgerond met de presentatie van de volledige reliekenschat in een aangepaste vitrinekast in de Hasseltse kathedraal.

### **Conservation treatment of the relic treasure of Herkenrode**

After completion of the art historical study in 2009, the 114 relics from the former abbey of Herkenrode, now in St. Quirin's Cathedral in Hasselt, were given conservation treatment. Approximately half of these consist of skulls wrapped in textiles while the other half contains smaller bone fragments, sometimes packaged in textiles as well.

The relics were dusted and the different textile layers and decorative elements were given conservation treatment. A rather unusual methodology was followed given the religious status of these objects. As such the addition of new materials was reduced to a minimum and old materials were adapted or treated to prevent them from causing further damage. After the treatment, the relics were placed in a customised display case in Hasselt Cathedral.



## DE *KRONING VAN MARIA* VAN DE SINT-MARTINUSBASILIEK TE HALLE. TOELICHTING BIJ HET ONDERZOEK EN DE CONSERVATIE-RESTAURATIE

Camille DE CLERCQ

Naar aanleiding van de conservatie- en restauratiecampagne van de Sint-Martinusbasiliek van Halle werd het hoogrelief met de *Kroning van Maria*, opgesteld voor het timpaan van het kleine zuiderportaal, in 2009 toevertrouwd aan het atelier steensculptuur van het KIK.

### Algemene beschrijving

De *Kroning van Maria* (afb. 1) is een veertiende-eeuws trapeziumvormig hoogrelief (h: 70 cm, b: 62 cm, d: 21 cm) in kalkzandsteen waarop restanten van polychromie zichtbaar zijn.

Christus en Maria zitten naast elkaar op een geprofileerd bankje. Christus is frontaal weergegeven met zijn hoofd lichtjes naar Maria gedraaid. Zijn rechterarm is opgeheven om Maria de kroon op het hoofd te zetten. Met zijn linkerhand omklemt hij een bol die op zijn linkerknie ligt. Maria is afgebeeld in driekwart aanzicht. Haar handen zijn opgeheven in gebed. Ze draagt geen sluier en haar losse haren golven over haar schouders. Ter hoogte van de oren heeft ze, net als Christus, korte lokken. De gewaden zijn gedrapeerd in brede, zachte plooien.



Afb.1 *Kroning van Maria*, 14<sup>de</sup> eeuw (Halle, Sint-Martinusbasiliek), na restauratie. X046054.





Afb. 2 *Kroning van Maria*, ca. 1340 (Dinant, Onze-Lieve-Vrouwekerk). X04213.



Afb. 4 Gewelfsleutel in gepolychromeerd hout aan de zoldering van de huiskapel in het kapittelhuis van het begijnhof te Brugge, ca. 1400-1410, foto uit 1951. B102126.



Afb. 3 *Kroning van Maria*, ca. 1351-1400 (Namen, Musée provincial des Arts anciens du Namurois). Herkomst: Walcourt, Sint-Maternekerk. B198302.



Afb. 5 God de Vader uit het retabel toegeschreven aan de Meester van Hakendover, rond of kort na 1400 (Hakendover, Goddelijke Zaligmakerkerk). Z007400.

## Stijlstudie

Qua type komt dit beeld overeen met de *Kroning van Maria* in het zuiderportaal van de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Dinant (ca. 1340; afb. 2), met de *Kroning van de Maagd* uit het Musée provincial des Arts anciens du Namurois<sup>1</sup> (ca. 1351 tot 1400; afb. 3) en met een gewelfsleutel uit de kapel van het kapittelhuis van het Prinselijk Begijnhof de Wijngaard te Brugge (afb. 4). Tevens kan aan de hand van de wijze waarop de gewaden zijn gedrapeerd en de typische lange mouwen die zeer kenmerkend zijn omgevouwen, een link worden gelegd met de voorstelling van God de Vader in het retabel dat is toegeschreven aan de Meester van Hakendover en rond of kort na 1400 wordt gedateerd (afb. 5).

## Geschiedenis van het kleine zuiderportaal

De voormalige Sint-Martinuskerk van Halle, thans een basiliek, werd in 1409 ingewijd door de bisschop van Cambrai, Pierre d'Ailly. De toenmalige kerk had vier portalen: naast de gebruikelijke west-, noord- en zuidportalen werd in het verlengde van de zuidelijke zijbeuk tussen 1398 en 1409 een portaal bijgebouwd<sup>2</sup>, het zogenaamde kleine zuiderportaal, oftewel zuidoost- of kroningsportaal die toegankelijk was voor de deken en de kasteelheer (afb. 6).

De oudste afbeelding ervan is een prent uit 1873 die het portaal toont in intacte toestand (afb. 7). Hoewel het portaal gedetailleerd is weergegeven, is het beeld van de *Kroning* niet afgebeeld. De oudste foto van het portaal en tevens de oudste voorstelling van het reliëf dateert van 1892 (afb. 8).

Het portaal werd tussen 1892 en 1900 grotendeels gerenoveerd<sup>3</sup>.

## Opstelling van het reliëf in het portaal

Het reliëf staat tegenwoordig opgesteld voor het timpaan boven de ingang van het portaal. Dat timpaan is versierd met een blind maaswerk bestaande uit een driepastracing geflankeerd door twee visblastracingen. Onderaan het timpaan staan drie consoles; op de middelste staat het reliëf met de *Kroning van Maria*. Op de twee kleinere consoles staan geen beelden.

Hoewel de bouw van het portaal en de creatie van het reliëf zich in dezelfde periode situeren, duiken bij nader inzien toch een aantal anomalieën op die doen vermoeden dat de huidige opstelling niet de oorspronkelijke is. De trapeziumvorm van het reliëf en de brede, ruwe zijkanten ervan zijn eerder typerend voor reliëfs die in de muur worden ingewerkt zodanig dat de achtergrond van het reliëf zich op hetzelfde niveau bevindt als het muurvlak. In de

Sint-Martinusbasiliek kon het reliëf niet in het timpaan van het kroningsportaal zijn ingewerkt aangezien dat versierd is met maaswerk.

Zoals afgebeeld op de foto van 1892 bevindt zich tussen de huidige console en het reliëf een andere, figuratief gebeeldhouwde console (afb. 8). De linkerflank ontbreekt – hij werd vermoedelijk afgezaagd – en de basis van het reliëf steekt uit. Die console is op de foto van 1900 (afb. 9) echter niet meer aanwezig en blijft tot op heden spoorloos. Opmerkelijk is ook dat op de foto van 1892 het portaal bijzonder gehavend is en bedekt is met zwarte korsten, terwijl op het oppervlak van de *Kroning* dergelijke korsten lijken te ontbreken. Indien de prent uit 1873 een getrouwe weergave biedt van het toenmalige portaal, zou de *Kroning* tussen 1873 en 1892 boven het zuiderportaal zijn geplaatst.

## Aard van de natuursteen

Volgens de visuele analyse van Michiel Duser (Belgische Geologische Dienst van het Koninklijk Belgisch Instituut voor Natuurwetenschappen, KBIN) en de kwantitatieve analyse uitgevoerd door de cel monumenten van het laboratorium van het KIK, is het oorspronkelijke steenblok van het reliëf een zanderige kalksteen, hoogstwaarschijnlijk Ledesteen, ook wel Lediaanse of Balegemse steen genoemd.

Ledesteen bestaat uit kwartskorrels, glauconiet en bioclasten die verkit zijn met calcietcement. De in HCl onoplosbare fractie van een genomen staal bedraagt 41 %, wat wijst op een kalkgehalte van 59 %. De steen is fossielarm, hard en compact en nog in zeer goede staat, hetgeen getuigt van een goede kwaliteit. De steen heeft een licht okergele patina. Ledesteen werd al in de Romeinse tijd ontgonnen op de heuvelflanken van Brabant en Oost-Vlaanderen<sup>4</sup>. Vanaf de 13<sup>de</sup> eeuw werd het in het Graafschap Vlaanderen en de Bourgondische Nederlanden, naast Avendersteen, op grote schaal aangewend voor beeldhouwkunst<sup>5</sup>.

Er dient opgemerkt dat de andere beelden uit dezelfde periode die de gevels van de basiliek sieren, uit Avendersteen zijn gehouwen<sup>6</sup>, terwijl Ledesteen werd gebruikt voor de architectuur van het driekoningenportaal.

## Beeldhouwtechniek

Het reliëf werd uit één steenblok gehouwen. Op bepaalde plaatsen, zoals Maria's hals, Christus' mantel en het bankje, zijn duidelijk sporen waarneembaar van een tandbeitel. Aangezien de oorspronkelijke polychromielagen zeer dun waren aangebracht, is het niet uitgesloten dat die beitelssporen zichtbaar bleven doorheen de polychromie.

<sup>1</sup> Oorspronkelijk van de Sint-Maternekerk te Walcourt.

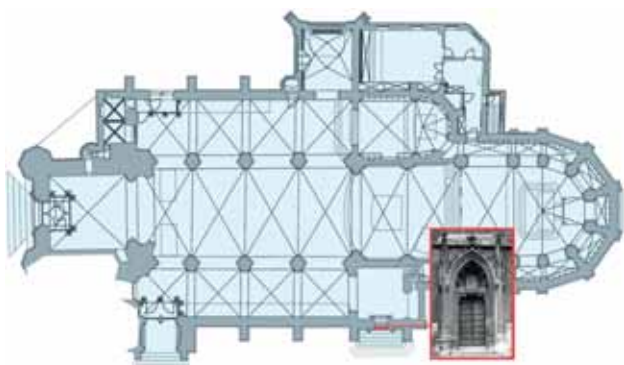
<sup>2</sup> VIOE, Inventaris van het Bouwkundig Erfgoed, zie <http://inventaris.vioe.be/dibe/relict/39441>.

<sup>3</sup> Uitgaande van het fotomateriaal uit de fototheek van het KIK.

<sup>4</sup> V. CNUDE, R. NIJS en M. DE CEUKELAIRE, *Ledesteen*, in *Gent ... Steengoed*, Gent, 2009, p. 44.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 46-47.

<sup>6</sup> De *Driekoningen* en de *Madonna* van het Groot Zuidportaal, ca. 1385, de *Madonna met Kind* van het Noordportaal, ca. 1400 en de *Apostelbeelden* uit het koor, ca. 1400.

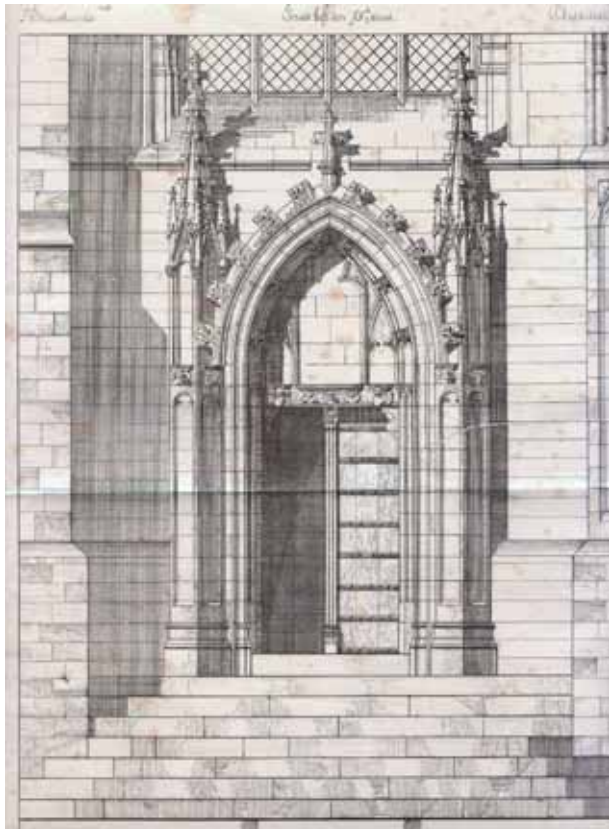


Afb. 6 Halle, Sint-Martinusbasiliek. Plan (naar K. Breda) met situering van het kleine zuiderportaal.

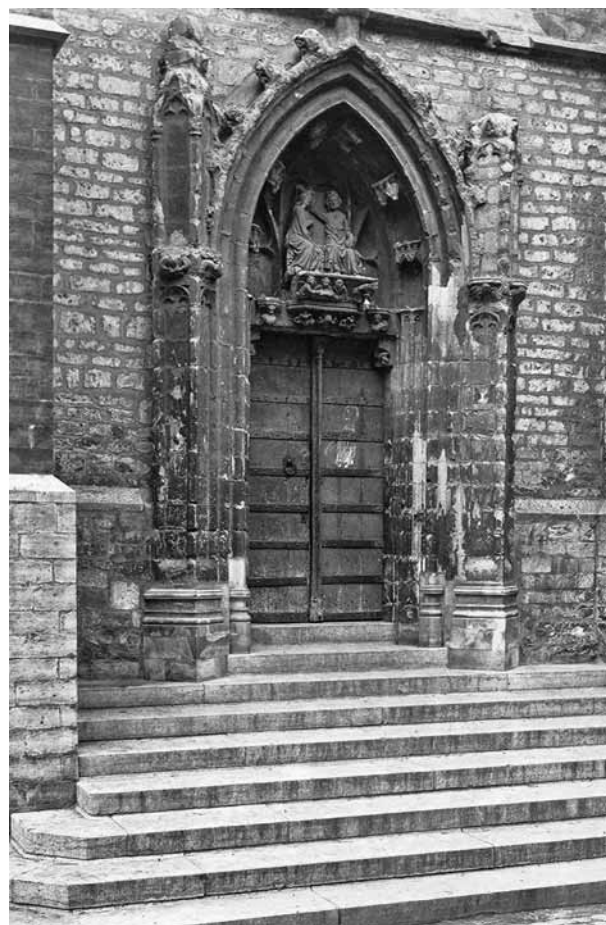
De figuren zijn gestileerd en details zoals de kronen en de haren zijn uiterst fijn uitgewerkt. De dichte hoofdharren zijn zeer regelmatig gegolfd. De achterzijde en de rand van het reliëf zijn daarentegen vrij grof afgevlakt (afb. 10).

## De oorspronkelijke polychromie

Aangezien er slechts weinig sporen zijn van polychromielagen en de stratigrafie bovendien op de meeste plaatsen onvolledig is, werd besloten om geen stalen te lichten voor pigmentanalyse. Uit het stratigrafisch onderzoek dat met een optische microscoop (Jena OPM 212F) werd



Afb.7 Prent van 1873 die het portaal in intacte toestand toont (naar E. Colinet en E. Loran, *Verzameling der overblijfsels onzer nationale kunst der XI<sup>de</sup> tot de XVIII<sup>de</sup> eeuw*, vol. 1, Luik, 1873.)



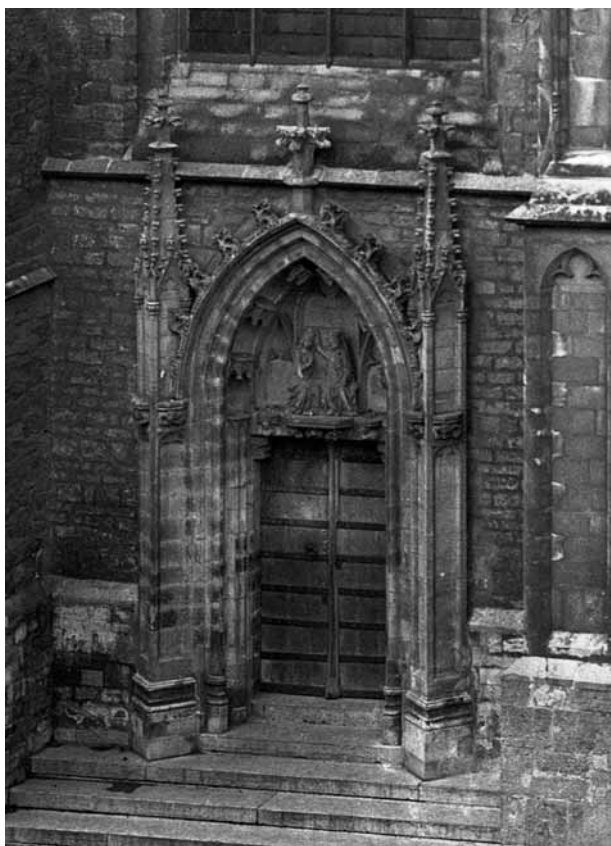
Afb. 8 *Kroning van Maria* (Halle, Sint-Martinusbasiliek), foto uit 1892. We zien de thans verdwenen figuratief gebeeldhouwde console, met van links naar rechts een engel, een personage met boekband, een personage met gevouwen handen en een vioolspeler. A3915.

uitgevoerd, kon worden geconcludeerd dat het volledige oppervlak van het reliëf oorspronkelijk gestoffeerd was. Er bleef echter te weinig originele materie bewaard om een integrale reconstructie van de oorspronkelijke polychromie te simuleren. De inkarnaten van beide figuren waren in een zeer bleek rozig wit, terwijl de lippen rood waren getint. De scène speelde zich af voor een mat lichtblauwe, fluweelachtige achtergrond.

Maria droeg onder haar overwegend witte mantel een gouden kleding. Het bladgoud werd daarbij gekleefd op een okergele mordant. De kleur van de revers van de mantel, van de kroon en van de haren kon niet worden achterhaald, aangezien de stratigrafie onvolledig is. Dit type polychromie waarbij wit en goud de overheersende kleuren zijn voor de Mariafiguur, vinden we eveneens terug bij het laat-veertiende-eeuwse Brugse *Mariabeeld* uit het Museum Mayer van den Bergh<sup>7</sup> en de *Madonna met Kind* van het driekoningenportaal van de Sint-Martinusbasiliek te Halle<sup>8</sup>, daterend van diezelfde periode.

<sup>7</sup> H. NIEUWDORP en M. ANNAERT, *Het laat-14<sup>de</sup> eeuwse-Mariabeeld uit Brugge in het museum Mayer van den Bergh en haar polychromie*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 16, 1976/77, p. 26-36.

<sup>8</sup> I. LEIRENS, *Het zuidportaal: technische studie, conservatie en restauratie*, in *Monumenten & Landschappen*, 19, 6, 2000, p. 31-40.



Afb. 9 *Kroning van Maria* (Halle, Sint-Martinusbasiliek), foto uit 1900. B3549 (detail).

Christus droeg een helderblauw kleed, rond het middel vastgesnoerd met een donkere (zwarte of donkerblauwe) gordel. Op de mantel en de haren van de Christusfiguur werden restanten van een vergulding teruggevonden waarvan we vermoeden dat die tot de originele polychromie behoort. Ter hoogte van de borst bevindt zich een plastische herstelling in de vorm van een cabochon (afb. 11). Hoewel deze herstelling uit de negentiende eeuw dateert (zie infra), wordt vermoed dat deze een oorspronkelijke cabochon in edelsteen – mogelijk bergkristal – vervangt. Dit is bijzonder, aangezien een cabochon ingewerkt in een stenen beeld tot dusver slechts op één sculptuur uit die periode wordt vastgesteld, meer bepaald op de *Onze-Lieve-Vrouw van het Torenpортаal* die de toren van de Sint-Martinusbasiliek siert (afb. 12). De cabochon wordt er door het Christuskind onthuld van achter Maria's sluier.

## Overschilderingen

Stratigrafisch onderzoek wees uit dat het reliëf minstens vier keer werd overschilderd. Het oorspronkelijk blauwe kleed van Christus werd opeenvolgend wit en dan groen geschilderd, vervolgens verguld, en ten slotte rood geschilderd. Ook op de andere onderdelen blijken de kleuren van de verschillende interventies steeds af te wijken van de voorgaande interventies. De meest recente overschildering is nog zichtbaar op de groene achtergrond en op het rode kleed van Christus.

## Vroegere ingrepen

Tijdens het verwijderen van de zwarte gipskorsten kwamen twee belangrijke restauratiecampagnes aan het licht (afb. 13). Op basis van historische foto's uit de infotheek van het KIK kan worden afgeleid dat de eerste restauratiecampagne plaatsvond tussen 1892 en 1900. Het betreft beeldhouwde natuurstenen reconstructies van eerder afgebroken onderdelen zoals de handen van Maria, een stukje van de bank en delen van de kronen. De reconstructies zijn vormelijk zo goed uitgevoerd dat men ze amper kan onderscheiden van de originele vormen. De cabochon ter hoogte van Christus' borst werd ook gereconstrueerd. Vermoed wordt dat op Christus' borst oorspronkelijk een cabochon uit bergkristal of een andere halfedelsteen zou zijn ingewerkt, die op een bepaald moment echter werd verwijderd. Een bekend voorbeeld waarbij een aantal ingewerkte edelstenen ontbreken is de houten *H. Maagd die de draak vertrap* (13<sup>de</sup> eeuw) uit het Musée des Arts anciens du Namurois te Namen. Opvallend is dat de natuursteen die werd gebruikt voor de reconstructies van de ontbrekende delen dezelfde kleur heeft als de originele steen, terwijl het reliëf door de inwerking van zwavelhoudende bestanddelen als gevolg van de industrialisering vermoedelijk reeds aan het einde van de negentiende eeuw bedekt had moeten zijn met zwarte gipskorsten. Dit doet sterk vermoeden dat het reliëf tot kort voor de ingreep niet was blootgesteld aan zure regen en luchtverontreiniging, en daarom wellicht in een binnenklimaat stond opgesteld.

Tijdens de tweede restauratiecampagne werden plastische herstellingen uitgevoerd met een donkergrijs cement dat visueel nauw aansluit bij de met donkere gipskorsten bedekte steen. Die herstellingen zijn nog niet zichtbaar op de foto's van 1942 en moeten dus na deze datum zijn uitgevoerd.

## Toestand voor behandeling

De Ledesteen is nog in een opmerkelijk goede staat. Dit uit zich vooral in de scherpe contouren, zoals die bijvoorbeeld nog aanwezig zijn in de haren.

Door blootstelling aan luchtvervuilende bestanddelen (zure regen en roetneerslag) die typerend zijn voor stedelijke omgevingen, was het oppervlak wel grotendeels bedekt met een donkergrijze gipskorst. Op de reconstructies in steen was de gipskorst gevoelig harder dan op de originele delen. Bovendien was de gipskorst op de aangezichten van de twee personages deels afgeschilferd, waarbij de alternatie van zones van de steen en grijze gipskorsten de leesbaarheid van het beeldhouwwerk bemoeilijkte (afb. 14). Aan de achterzijde van het reliëf vertoonde de natuursteen lichte verpoedering.

De conserveringstoestand van de polychromieresten die zich tussen de stenen drager en de gipskorst bevonden was doorgaans slecht. Door desintegratie van het bindmiddel was de polychromie verpulverd en losgekomen van de drager. Het is nauwelijks te achterhalen welke processen hebben geleid tot het desintegreren. Meestal betreft het een combinatie van temperatuurschommelingen,



Afb. 10 Detail van Maria's haar en van de zijkant van het reliëf na behandeling. X046064.



Afb. 11 Detail van de reconstructie van de cabochon, voor behandeling.

micro-organismen en een verkeerde opbouw van de verschillende schildertechnieken<sup>9</sup>.

## Behandeling

Hieronder wordt de behandelingsmethodiek uiteengezet. Hierbij stond het maximale behoud van de restanten van polychromie centraal.

## Het verwijderen van de gipskorsten

Het verwijderen van de donkere gipskorsten was in eerste instantie om esthetische redenen aangewezen, maar was tevens noodzakelijk om de levensduur van het reliëf te kunnen verlengen. De korst heeft namelijk invloed op de fysische eigenschappen van de steen: de porositeit aan de oppervlakte is lager dan deze van de natuursteen achter de gevormde korst. Hierdoor ontstaat op de intern verzwakte steen een harde korst die op termijn door inwerken van



Afb. 12 Detail van de cabochon in bergkristal op de *Madonna van het Torenpортаal* van Halle.

vries-dooiprocessen kan afschilferen<sup>10</sup>. De fijn uitgewerkte details van het reliëf zullen hierdoor eerst vervagen en uiteindelijk verloren gaan.

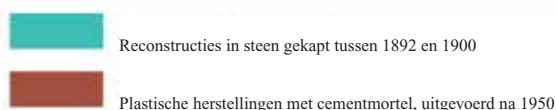
Uit een reeks testen op beperkte oppervlakken bleken er drie verschillende technieken aangewezen om de reiniging te kunnen uitvoeren zonder daarbij de originele materialen aan te tasten:

1. Daar waar geen polychromielagen aanwezig waren en de originele steen in goede staat was, werden de gipskorsten verwijderd door middel van microzandstraling<sup>11</sup>. Dit gebeurde met behulp van een microzandstraalapparaat en aluminiumoxidepoeder met korrel 320 (gemiddeld 30 µm diameter), een straalkop van 6 mm diameter en een straaldruk tussen 1 en 2 bar (afb. 15);
2. De steen gebruikt voor het reconstrueren van verloren delen was te zacht, waardoor microzandstraling niet aangewezen was voor het verwijderen van de gipskorsten. Een plaatselijke reiniging door middel van kompressen met een 5 % oplossing van ammoniumbicarbonaat in

<sup>9</sup> K. NICOLAUS, *Handboek voor het restaureren van schilderijen*, Keulen, 1999, p. 189.

<sup>10</sup> A. WILLEMS, *Ontwikkeling en karakterisering van een mineraal gebonden herstmortel voor de Ledestein*, scriptie voorgelegd tot het behalen van de graad van Master in de Geologie, academiejaar 2009-2010, p.13.

<sup>11</sup> UltraFine Sandblaster Sandmaster Type FG 1-93 Restauro.



Afb. 13 Schema met de verschillende historische reconstructies. De meest recente interventies (rood) werden verwijderd.

water gaf een bevredigend resultaat. Na spoeling bleek de kleur van de restauratiesteen trouwens overeen te stemmen met de kleur van de oorspronkelijke steen;

3. De zones met polychromieresten bleken technisch het moeilijkst om te reinigen. De polychromie was op de meeste plaatsen verpulverd onder de gipskorsten zodat de twee voorgaande reinigingstechnieken niet konden worden toegepast. Om de harde gipskorsten te verwijderen zonder de verpoederde polychromielagen aan te tasten, werden deze laatste eerst doorheen de gipskorsten geconsolideerd met een mengsel van tetraethylorthosilicaat (TEOS) en ethyl methacrylaat copolymeer (Paraloid B72)<sup>12</sup>. Zo

werden de gepolychromeerde zones op één dag drie keer bevoeid met een mengsel van TEOS<sup>13</sup> (50 %), aceton (48 %) en Paraloid B72 (2 %). Dit proces werd nog tweemaal herhaald, na respectievelijk zeven en tien dagen. Na de consolidatie werden de gipskorsten met behulp van een ultrasone scaler<sup>14</sup> met hoogfrequente trillingen (25-42 kHz) en een diamantkop zeer lokaal en gecontroleerd verwijderd (afb. 16). Op de plaatsen waar de polychromie toch nog te fragiel was en het risico op materiaalverlies te groot was, zoals bijvoorbeeld in het gezicht van de Christusfiguur, werd de gipskorst gedeeltelijk geconserveerd.

<sup>12</sup> J. BRUS en P. KOTLIK, *Consolidation of Stone by Mixtures of Alkoxysilane and Acrylic Polymer*, in *Studies in Conservation*, 41, 1996, p. 109-119.

<sup>13</sup> Remmers-FTB SVS75.

<sup>14</sup> MiniMaster LED FT-201 van Electro Medical Systems Switzerland (EMS).



Afb. 14 Toestand voor behandeling. X028137.

Tijdens het verwijderen van de gipskorst vertoonde het oppervlak een okergele patina die typerend is voor Ledesteen. Een dergelijke patina ontstaat bij blootstelling van de Ledesteen aan de atmosfeer door oxidatie van het ijzerhoudende glauconiet in de steen<sup>15</sup>. Die patina moet zoveel mogelijk behouden blijven omdat ze als steenbescherming fungeert<sup>16</sup>. Zones waar gipskorsten door verwerking zijn afgevallen hebben geen okergele patina. Bovendien waren de plastische herstellingen in donkergrijs cement sterker afgetekend, zodat het geheel opnieuw een heterogeen uitzicht kreeg. Polychromieresten in de dieper gelegen delen van de plooien konden na het verwijderen van de gipskorsten onderworpen worden aan een stratigrafisch onderzoek (zie *supra*).

### Consolidatie van de achterzijde

De achterzijde van het reliëf vertoonde een lichte verpoedering en werd in een eenmalige bevloeiing met een platte kwast geconsolideerd met een 75 % oplossing van TEOS. Na een aantal weken bleek dat één applicatie niet voldoende was en werd de achterzijde nogmaals behandeld met hetzelfde consolideringsproduct.

### Verwijderen van de plastische herstellingen in cement

De cementmortel was niet alleen aangebracht op beschadigde zones, maar was breed uitgesmeerd over het sculpteerwerk. Deze zeer harde plastische herstellingen werden heel voorzichtig verwijderd met beiteltjes, microzandstraler en ultrasoon scaler. Hierdoor kwam het originele beeldhouwwerk terug te voorschijn.

<sup>15</sup> M. DUSAR, R. DREESEN en A. DE NAEYER, *Natuursteen in Vlaanderen, versteend verleden*, Mechelen, 2009, p. 371-372.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 379





Afb. 15 Microzandstraling van het reliëf. 00029014-8.



Afb. 16 Met een ultrasoon scaler wordt door middel van hoogfrequente trillingen de gipskorst verwijderd. 00029014-282.

## Het derestaureren van de handen van Maria (afb. 17)

Zoals eerder vermeld zijn de handen van Maria niet origineel, maar maken ze deel uit van de restauratie die plaatsvond aan het einde van de negentiende eeuw. Bovendien werden ze in een later stadium bijgewerkt met cementmortel (afb. 17a). Na het verwijderen van de gipskorsten en de cementmortel (b) bleek dat de handen opnieuw moesten worden vastgezet. Van de twee oorspronkelijke doeken bleek er één te kort; die werd vervangen (c). De stukken

werden verlijmd met Paraloid B72 (25 % oplossing in aceton) (d), de mouw werd gesloten met een kalkmortel (e) en geretoucheerd (f).

## Plastische herstelling

Om het reliëf te beschermen tegen toekomstige degradatieprocessen, werd de verwijderde cementmortel lokaal vervangen door een kalkmortel, meer bepaald op de mouw van Maria en op sterk verweerde plooiën. De plastische herstellingen zijn op basis van een natuurlijk hydraulische kalk (NHL 3.5)<sup>17</sup> waaraan gemalen Diestiaan ijzerzandsteen, Rijns trasmeel en marmersmeel werden toegevoegd om de juiste kleur te benaderen. De hoeveelheid water is afhankelijk van de gewenste smerbaarheid. De samenstelling van de twee geteste mortels is weergegeven in afbeelding 18. Uiteindelijk werd geopteerd voor de tweede mortel die qua tint het best de natuursteen benaderde.

## Retouche

Gezien de gefragmenteerde toestand van de polychromie werden de retouches tot een minimum beperkt tot de aanzichten, de handen en de zones rondom de reconstructies. Er werd geopteerd voor de tratteggiomethode, waarbij verticale arceringen worden aangebracht zodat de retouches herkenbaar blijven. De lacunes in de drager blijven zichtbaar. De retouches vervullen een dubbele functie. Enerzijds scheppen ze een visuele harmonie tussen het origineel, de oude restauraties en de zones met en zonder

<sup>17</sup> Van de fabrikant Socli.



Afb. 17 De restauratie van de handen van Maria in zes stappen. 00029014-283.

polychromieresten, anderzijds beschermen ze de schaarse polychromieresten tegen de klimatologische omstandigheden waarin het kunstwerk wordt teruggeplaatst.

## Conclusie

Het materiaaltechnisch onderzoek van de polychromie en de drager die gedurende de conservatiebehandeling heeft plaatsgevonden, heeft een aantal elementen aan het licht gebracht die voor de reconstructie van de historische van het reliëf interessant zijn. Voor de conservatie-restauratiebehandeling was de grootste uitdaging

om de beeldhouwde volumes beter tot hun recht te laten komen door de donkere gipskorsten te verwijderen, zonder daarbij de polychromielagen aan te tasten. Aan de hand van een aangepaste methodologie heeft dit kunstwerk de expressie van zijn plastische waarden herwonnen.

Conservatie en restauratie: C. De Clercq, T. Berto  
 Historisch en stratigrafisch onderzoek: C. De Clercq  
 Natuursteenidentificatie: M. Duser (Belgische Geologische dienst van het KBIN), X. Monfort (KIK, Departement Laboratoria, Cel monumenten).

Mortel	Hydraulische grijze kalk	Trasmeel	Marmormeel	Diestiaans ijzerzandsteenpoeder	Resultaat
1	2 volumedelen	1 volumedeel	3 volumedelen	2 volumedelen	Te donker
2	3 volumedelen	0,5 volumedelen	6,5 volumedelen	1 volumedeel	Juiste toon

Afb. 18 Samenstelling van de mortels die werden getest voor de reconstructies.

## Résumé – Samenvatting – Abstract

### **Le Couronnement de la Vierge de la basilique Saint-Martin de Hal. Étude et conservation-restauration**

Le *Couronnement de la Vierge*, un haut-relief du XIV<sup>e</sup> siècle situé à l'extérieur de la basilique Saint-Martin de Hal, souffrait de diverses dégradations (formation de croûtes noires, lacunes) qui gênaient la lisibilité de l'œuvre. Outre l'étude des matériaux et de leurs détériorations, l'IRPA a réalisé un traitement visant à sécuriser la conservation des matériaux d'origine (pierre de Lede et polychromie) dans un environnement extérieur protégé. Une retouche minimale a permis de retrouver un équilibre chromatique qui rétablit la pleine qualité sculpturale des jeux de plis. Après son traitement à l'IRPA, le relief a été replacé dans le petit portail sud de la basilique.

### **De Kroning van Maria van de Sint-Martinusbasiliek te Halle. Toelichting bij het onderzoek en de conservatie-restauratie**

De *Kroning van Maria*, een 14<sup>de</sup>-eeuws hoogrelief opgesteld aan de buitenzijde van de Halse Sint-Martinusbasiliek, vertoonde verschillende beschadigingen (gipsvorming, lacunes) die de leesbaarheid van het kunstwerk verstoorden. Aansluitend op de studie van de materialen en hun schadefenomenen, voerde de auteur een behandeling uit om de conservatie van de originele materialen (Ledesteen en polychromie) in een beschermde buitenomgeving veilig te stellen. Dankzij een minimale retouche werd een chromatisch evenwicht gevonden dat het sculpturaal waardevolle plooienspel opnieuw in eer herstelt. Na behandeling werd het reliëf teruggeplaatst in het kleine zuiderportaal van de basiliek.

### **The Coronation of Mary in St. Martin's Basilica in Halle: study and conservation-restoration**

The *Coronation of Mary*, a 14<sup>th</sup>-century high relief placed against the outer wall of St. Martin's Basilica in Halle, presented several deteriorations (black crust, lacunae) that disturbed the reading of the sculpture. In addition to the study of the materials and the deterioration, the author carried out conservation treatment to ensure good preservation of the original materials (Lede stone and paint layers) in a weather protected outside environment. Minimal retouching re-established chromatic harmony that brings out the sculptural quality of the folds. After treatment the relief was put back in the Basilica's small south portal.

# HET PASSIETABEL IN DE SINT-SALVATORSKATHEDRAAL VAN BRUGGE: EEN HISTORISCHE EN STILISTISCHE STUDIE

Ingrid GEELLEN

In de Heilige Kruiskapel van de Sint-Salvatorskathedraal in Brugge bevinden zich de restanten van een van de beeldhouwde retabels die in de late middeleeuwen tot ver buiten Brabant gegeerd waren (afb. 1-2). De vijftiende-eeuwse reliëfs geven de Geseling, de Kruisdraging, de Kruisiging, de Kruisafneming en de Graflegging weer. Pas rond 1900 kwamen de huidige retabelkast en de geschilderde zijluiken tot stand. Hierop staan Christus ontvangt zijn kruis en Christus valt onder het kruis, naast engelen met passie-instrumenten. Erg veel aandacht in de literatuur kreeg het *Passietabel van Brugge* nog niet.<sup>1</sup> In 2003 werd het retabel geselecteerd voor een projectrekening bij de Koning Boudewijnstichting. Ruim drie jaar later ging dankzij het Fonds Inbev-Baillet Latour een conservatie-behandeling van start. Dit was de ideale gelegenheid om het retabel in detail te onderzoeken.

De beeldhouwde tafereelen staan als afzonderlijke entiteiten in door kolommen afgebakende nissen. Door de

gelaagde, hiërarchische opstelling zijn de scènes compact en overzichtelijk. De blik van de toeschouwer wordt in elke scène recht naar de centrale Christus geleid door de evenwichtige schikking en oriëntatie van de personages. In de zijcompartimenten zijn de scènes beheerst en kalm, terwijl er een grotere drukte heerst in de Kruisiging, met gesticulerende ruiters die boven de Bezwijming en Maria Magdalena uittorenen. Onderlinge stijlverschillen wijzen op de inbreng van meerdere beeldhouwers. Met zijn korte, gevorkte baard onderscheidt de gekruisigde Christus zich bijvoorbeeld van de Christusfiguur in de andere scènes. Een breder hoofd doet Johannes er in de Graflegging anders uitzien dan in de Kruisafname, al is hij nog steeds goed herkenbaar. In de zijcompartimenten zijn de scènes traditioneel uit een enkel blok hout (eik) gesneden, de centrale Kruisiging bestaat uit twee blokken. Enkel de handen, de wapens van de soldaten en beulen en ook wat kleinere onderdelen zijn apart toegevoegd.<sup>2</sup> Het merkteken



Afb. 1 *Passietabel* (Brugge, Sint-Salvatorskathedraal). X018855 (detail).

<sup>1</sup> De Geseling en de Kruisdraging werden in 1999 al behandeld voor de tentoonstelling rond de verdwenen Sint-Donaaskathedraal (Gruuthusemuseum Brugge, 11 nov. 1999-31 jan. 2000). Het *Passietabel* werd opgenomen in enkele overzichtswerken over Brabantse retabels: M. BUYLE en C. VANTHILLO, *Vlaamse en Brabantse retabels in Belgische monumenten = Retables flamands et brabançons dans les monuments belges*, in *Monumenten en Landschappen*, Cahier, 4, Brussel, 2000, p. 144-145; R. DE BOODT, *Catalogue des retables bruxellois*, in B. D'HAINAUT-ZVENY (red.), *Miroirs du sacré. Les Retables sculptés à Bruxelles xv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles. Production, formes et usages (Collection Lieux de mémoire)*, 2005, p. 162-163; Zie tevens L. DEVLIEGHER, *De Sint-Salvatorskathedraal te Brugge. Inventaris (Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen, 8)*, Tielt-Amsterdam, 1979, p. 89-90.

<sup>2</sup> De torens in de Geseling en een gedeelte van het kruis en de ladder in de Kruisafname werden ook apart bevestigd.

- Afb. 3 Graflegging, detail uit het *Passieretabel*. X018690.  
 Afb. 4 *Graflegging* (Uedem, Sint-Laurentiuskerk). 70000002-1646.  
 Afb. 5 Graflegging (Brussel, KMKG). © KMKG-MRAH, Brussel.  
 Afb. 6 Geseling, detail uit het *Passieretabel*. X018687.  
 Afb. 7 Geseling (Brussel, KMKG). © KMKG-MRAH, Brussel.  
 Afb. 8 *Verrijzenis*, privéverzameling. 70000002-1647.  
 Afb. 9 Kruisdraging, detail uit het *Passieretabel*. X018700.  
 Afb. 10 Kruisdraging (New York, Metropolitan Museum of Art). © 2012 The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala Florence.  
 Afb. 11 Kruisdraging (Dinslaken, Sint-Vincentiuskerk). 70000002-1648.



Afb. 2 *Passieretabel* met gesloten luiken. X018856 (detail).

van de Brusselse hamer aan de onderkant van de Geseling en de Kruisdraging bevestigt wat stijl, compositie en techniek al deden vermoeden, namelijk dat het *Passieretabel* in Brussel werd gemaakt. Het eikenhout van de reliëfs dat kenmerken vertoont van een snelle en onregelmatige groei, werd in de lokale omgeving ontgonnen. Volgens het dendrochronologisch onderzoek van de Geseling moet de boom na 1481 geveld zijn.<sup>3</sup> Die datering blijft niettemin hypothetisch aangezien de Geseling het enige retabelstuk was dat voor dendrochronologie in aanmerking kwam. Bovendien bezit het ook maar een beperkt aantal jaarringen en ontbreekt er spinthout. Het stilistisch onderzoek bevestigt anders wel dat het *Passieretabel* tussen omzeggens 1485 en 1495 gesneden werd.

Het *Passieretabel* meet zich niet met de topkwaliteit van het atelier van Jan Borman dat op het einde van de vijftiende eeuw furore maakte. Het sluit aan bij een aantal minder bekende, contemporaine Brusselse retabelstukken die typologisch en iconografisch een sterke homogeniteit vertonen. De *Graflegging* bijvoorbeeld vertoont een grote verwantschap met een ontloofd reliëf

in de Sint-Laurentiuskerk van Uedem (afb. 3-4).<sup>4</sup> De beeldhouwer hanteerde in beide gevallen dezelfde ruimtelijke indeling, maar creëerde op de achtergrond van de *Uedem-Graflegging* aanvankelijk een personage meer dan in Brugge. Deze figuur, die achter Jozef van Arimathea stond, is intussen afgebroken. Daarnaast zijn er kleine afwijkingen zoals de plaats van Nicodemus of het diagonaal opgestelde graf in het *Uedem-reliëf*. Overeenkomsten tussen de twee Grafleggingsscènes manifesteren zich in de slanke, verstarde personages en in de kledij met strakke plooien. Gelijkenissen komen ook in de details tot uiting, bijvoorbeeld in de getuiste lippen van de Heilige Vrouwen, die in Uedem enkel wat scherper zijn door het gebrek aan polychromie, of in de aparte toefjes krullen van Johannes. In vergelijking met de geïsoleerde *Uedem-Graflegging* komen de personages in het *Passieretabel van Brugge* weinig geïndividualiseerd over. Intense uitdrukkingen en dramatiek zijn in de stereotiepe en ordelijk bevolkte tafereelen beperkt. De tronie van de ruiters en beulen, die meestal

<sup>3</sup> Analyse uitgevoerd in 1999, intern verslag KIK, Pascale Fraiture.

<sup>4</sup> Ulrich Becker vroeg zich af of de groep niet uit een Nederrijns atelier kwam. U. BECKER, *Beobachtungen zum Hochaltar der Pfarrkirche St. Vincentius in Dinslaken und zu seiner Stellung in der flämischen Retabelproduktion des 15. Jahrhunderts*, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 50, 1989, p. 131.



Afb. 3



Afb. 4



Afb. 5



Afb. 6



Afb. 7



Afb. 8



Afb. 9



Afb. 10



Afb. 11



Afb. 12 *Kruisafneming* (Brussel, KMKG): Brusselse hamer en rooster-vormig teken. 20024843-0.

Afb. 13 *Verrijzenis* (privé-verzameling): Brusselse hamer en rooster-vormig teken. 70000002-1645.

met een stevige kin en een brede kaaklijn zijn voorgesteld, leggen weinig karakter aan de dag. Vier passiescènes in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis van Brussel (KMKG) vertonen analoge kenmerken (afb. 5 en 7).<sup>5</sup> Deze beeldengroep waarvan de retabelkast verloren ging, werd gekocht van de Sint-Pieterskerk van Leuven. De Geseling, de Kruisdraging, de Kruisafneming en de Graflegging zijn meer gedrongen van formaat,<sup>6</sup> maar de personages vertonen in hun houding en gebaren, en ook in hun kledij en hoofddeksels treffende overeenkomsten met het *Passieretabel van Brugge*. Bij de reliëfs van Brugge, Brussel en Udem hoort stilistisch ook nog een *Verrijzenis* uit een privéverzameling (afb. 8).<sup>7</sup> De lichaamsbouw, gelaatstrekken en haartooi van Christus en de toefjes krullen van de knielende soldaat harmoniëren met de stijl van bovenvermelde groepen. Op de achterkant van dit afgeloofd reliëf is de Brusselse hamer samen met een

rooster- of wafelvormig teken ingeslagen, dezelfde merken die zich ook op de achterkant van de vier passiescènes in Brussel bevinden (afb. 12-13). Dat gegeven versterkt de verwantschap tussen beide groepen, al verwijst het rooster-vormig teken niet meteen naar een signatuur uit een atelier, maar komt het, net als de hamer, eerder van de gildemeester.<sup>8</sup> Of de *Udem-Graflegging* gemerkt is, kon nog niet onderzocht worden. Door de montage in een nieuwe kast zijn de achterkant en de onderkant niet bereikbaar.

De beeldengroepen van Brussel en Brugge, de *Graflegging van Udem* en de *Verrijzenis* uit privébezit geven het passieverhaal op een soortgelijke, conventionele manier weer. Ze illustreren uitstekend hoe thema's weinig inventief en op vrijwel identieke wijze werden herhaald.<sup>9</sup> De compositieschema's getuigen van de wijd-verbrede invloed van het oeuvre van Rogier van der Weyden. Figuurtypes uit zijn *Kruisafneming* (ca. 1435; Madrid, Museo Nacional del Prado) zinderen in het Brugse *Passieretabel* bijvoorbeeld na in de bezwijming van de H. Maagd of de weeklagende vrouw die met haar sluier haar tranen droogt. Uit de rogeriaanse traditie komt ook de handenwringende Maria Magdalena wiens bovenkleed tot op de heupen is afgegleden. Het motief van de beul die in de Geseling Christus' enkels aanspant, gaat minstens terug tot de vroege vijftiende eeuw,<sup>10</sup> maar het is waarschijnlijk aan een tekening uit het atelier van Van der Weyden (1440-1450, Rotterdam, Boijmans-van Beuningen) dat het zijn grote verspreiding dankt.<sup>11</sup> Varianten op courante composities werden ingelast door personages te verwisselen of in spiegelbeeld weer te geven, of door figuren te combineren met motieven uit andere tradities. Zo verschilt de positie van Christus in de Geseling van het *Passieretabel* fundamenteel van die in de Geseling uit de beeldengroep van de KMKG, terwijl beide reliëfs toch in dezelfde omgeving tot stand zijn gekomen (afb. 6-7). Nauw verwant met het *Passieretabel van Brugge* is ook de laat vijftiende-eeuwse Brusselse *Kruisdraging* in het Metropolitan Museum of Art in New York (afb. 9-10).<sup>12</sup> De wijze waarop Christus de knielende Maria Magdalena de zweetdoek aanreikt terwijl hij onder het gewicht van het kruis doorbuigt, is in deze reliëfs soortgelijk. Van de twee tafereelen stemt niet alleen het algemeen opzet overeen, maar ook de brede gezichten van de soldaten. Vrijwel hetzelfde model komt voor in het *Passieretabel van Dinslaken* (ca. 1480, Brussel, Sint-Vincentiuskerk), al telt het minder

<sup>5</sup> A. HUYSMANS (red.), *La sculpture des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège xv<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles = Beeldhouwwerken van de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik, 15<sup>de</sup> en 16<sup>de</sup> eeuw*, Brussel, 2000, p. 104-107; *Flanders in the Fifteenth Century: Art and Civilization. Masterpieces of Flemish Art: Van Eyck to Bosch* (tent. cat., Detroit, Institute of Arts, okt.-dec. 1960), Detroit, 1960, p. 252-253; *Aspecten van de laatgotiek in Brabant* (tent. cat., Leuven, Stedelijk Museum, 11 sept.-28 nov. 1971), Leuven, 1971, p. 322-323; R. KARRENBROCK en C. LICHTÉ (red.), *Anlitz des Mittelalters: Mittelalterliche Bildwerke aus rheinischem Privatbesitz* (tent. cat., Aken, Suermondt-Ludwig-Museum, 31 okt. 1998-6 jan. 1999), Aken, 1999, p. 150-152; I. GEELLEN en D. STEYAERT, *Imitation and Illusion. Applied Brocade in the Art of the Low Countries in the Fifteenth and Sixteenth Centuries (Scientia Artis, 6)*, Brussel, 2011, p. 308-311. Deze passietaferelen werden ook al tussen 1460 en 1470 gedateerd en in verband gebracht met de Meester van het *Retabel met Scènes uit het Leven van Maria en de Kindsheid van Jezus* (ca. 1475-1480; Rouen, Musée départemental des Antiquités maritimes). Onder meer de afwijkende opbouw van de tafereelen en de uitgelengde proporties (vooral in de Geboorte en de Aanbedding) maken een toeschrijving aan hetzelfde atelier echter twijfelachtig.

<sup>6</sup> De passietaferelen van Brussel zijn even breed als die van Brugge, maar zijn 8 tot 10 cm minder hoog.

<sup>7</sup> Met bijzondere dank aan de privé-verzamelaar voor de genereuze en hartelijke medewerking.

<sup>8</sup> HUYSMANS (red.) [n. 5], p. 106.

<sup>9</sup> L. JACOBS, *Early Netherlandish Altarpieces 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing*, Cambridge, 1998, p. 219-228.

<sup>10</sup> Zie bijvoorbeeld een gebedenboek van de Meester van de Goudranken in de Slotbibliotheek te Aschaffenburg (Cod. 3), Zuidelijke Nederlanden, 1420-1430.

<sup>11</sup> D.G. CARTER, *The Winnipeg Flagellation and the Master of the View of St. Gudule*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 15, 1975, p. 58 (fig. 6); L. CAMPBELL en J. VAN DER STOCK (red.), *Rogier van der Weyden 1400-1464. Master of Passions* (tent. cat., Leuven, M-Museum, 20 sept.-6 dec. 2009), Leuven, 2009, p. 275 (ill. 7.1).

<sup>12</sup> Notelaar, 49,5 x 26,4 x 20 cm; acc. nr. 15.12. Met dank aan Sophie Guillot de Suduiraut die het retabelstuk aanwees. Spijtig genoeg wist The Metropolitan Museum of Art geen recente foto ter beschikking te stellen. Betere en recentere opnames van het retabelstuk (zonder overschilderingen) zijn anderzijds wel te bekijken op hun databank: <http://www.metmuseum.org/collections/>.

personages op de achtergrond (afb. 11).<sup>13</sup> Hier zijn wel meer formele gelijkenissen met het *Passieretabel van Brugge*, zoals de handenwringende Maria Magdalena onder het kruis, de Kruisafnemingen die elkaars spiegelbeeld vormen en de Grafleggingen die ontworpen zijn naar sterk verwante voorbeelden. Het concept van de geknielde Maria Magdalena die in de Graflegging Christus' rechterhand kust, was vroeger al te zien in het *Passieretabel van Ternant* (1455-1460, Brussel, Sint-Rochus en Onze-Lieve-Vrouw Hemelvaartkerk) en werd routineus herhaald in een kleinere *Graflegging* in de KMKG (einde 15<sup>de</sup> eeuw, Brussel) en in nog een reliëf in de kerk van South-West (einde 15<sup>de</sup> eeuw, Brussel).<sup>14</sup>

Het is duidelijk dat het *Passieretabel van Brugge* deel uitmaakt van een gestandaardiseerde productie die uit een gevestigd iconografisch en typologisch repertoire put. Modellen werden langs tal van kanalen verspreid en uitgewisseld en circuleerden tussen verschillende genres, ateliers en steden.<sup>15</sup> Zo is het weinig gebruikelijk dat Pontius Pilatus in een Geseling in zijn rechterstoel zit, zoals in Brugge.<sup>16</sup> De voorstelling verschijnt nochtans ook in het *Passieretabel van Arundel Castle* (1470-1480),<sup>17</sup> dat Kim Woods echter niet aan Brussel, maar aan Leuven of een ander aanpalend centrum toeschrijft.<sup>18</sup> Daarnaast komen de composities van bovenvermelde retabels ook voor in de stenen taferelen die rond 1485 werden gemaakt voor het koordoksaal in de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Alseberg. En ook een medaillon van geschilderd glas in The Cloisters in New York toont een vrijwel identieke Geseling als die uit de vier passietaferelen in de KMKG.<sup>19</sup> De herhaling van bestaande schema's in plaats van nieuwe, creatieve ontwerpen bespaarde tijd en kosten. Modellen konden efficiënt worden overgenomen door het gebruik van houten blokken met omzeggens dezelfde afmetingen. Van de passieretabels van Brugge, Dinslaken, Arundel, Stowlangtoft, de *Graflegging* in Uedem, en de *Geseling* en *Kruisafneming* in het Museum van Vlaamse Minderbroeders in Sint-Truiden meten de scènes uit de zijcompartimenten steeds 57 cm hoog of wijken hier maximum 5% van af. De vier reliëfs in de KMKG, de *Verrijzenis* uit de voornoemde privéverzameling, het *Geboortetabel van Villers-la-Ville* en het *Huwelijk van Maria* en de *Besnijdenis*, beide in het Museum Mayer van den Bergh, hebben dan weer een hoogte van ca. 47 cm. De breedte van al deze reliëfs schommelt tussen de 28



Afb. 14 Detail uit het linkerluik van het *Passieretabel*: Christus ontvangt zijn kruis. Y008272 (detail).

en 37 cm, waarbij de passietaferelen in Arundel en Sint-Truiden er tussenuit springen met een breedte van 43 tot 44 cm.

Het *Passieretabel van Brugge* was aanvankelijk opgesteld in de Sint-Donaaskathedraal op de Burg. Over de opdrachtgever of over de plaats waar het zich aanvankelijk bevond, is niets gekend. Uit het technisch onderzoek blijkt dat het retabel drie keer werd overschilderd. Oorspronkelijk bestond de polychromie overwegend uit gepolijst bladgoud dat getemperd werd met accenten in blauw azuriet, bleke vleeskleuren en versieringen van geperste brokaten en eenvoudig ponswerk. Bij de eerste overschildering werden enkel de gekleurde zones bedekt en bleef de vergulding ongemoeid. De tweede overschildering is op het volledige oppervlak aangebracht en werd waarschijnlijk voor 1800 uitgevoerd. De derde en laatste polychromie die dateert van 1902, is doffer van toon en bestaat onder meer uit een matte olieverguldung.<sup>20</sup>

Met de negentiende eeuw breekt voor het *Passieretabel* een bewogen periode aan. In 1799 werd de Sint-Donaaskathedraal voor vier miljoen frank verkocht aan timmerman Maeyens. De inboedel werd geveild, de

<sup>13</sup> BECKER [n. 4], p. 115-140.

<sup>14</sup> K. WOODS, *Imported Images, Netherlandish Late Gothic Sculpture in England, c.1400 – c.1550*, Donington, 2007, p. 341-343.

<sup>15</sup> JACOBS [n. 9], p. 224 en 232.

<sup>16</sup> Er zijn andere voorbeelden zoals het *Thomasretabel* van Meister Francke (1424-1436, Hamburg, Kunsthalle) of het *Passieretabel van Tordesillas* (1430-1435, Tordesillas, Real Monasterio de Santa Clara), maar de voorstelling komt veel meer voor in 'Christus voor Pontius Pilatus'. In het *Passieretabel van Brugge* is de kelk in Pontius Pilatus' hand een latere vervanging van zijn scepter.

<sup>17</sup> K. WOODS, *A Passion Altarpiece Restored*, in *Apollo*, juni 2006, p. 40-45; IDEM [n. 14], p. 181-187.

<sup>18</sup> WOODS [n. 14], p. 186.

<sup>19</sup> CARTER [n. 11], p. 63; M. SMEYERS m.m.v. K. SMEYERS (red.), *Dirk Bouts (ca. 1410-1475) een Vlaams primitief te Leuven* (tent. cat., Leuven, Sint-Pieterskerk en Predikherenkerk, 19 sept.-6 dec. 1998), in *Arca Lovaniensis artes atque historiae reserans documenta jaarboek*, 26-27, Leuven, 1998, p. 351.

<sup>20</sup> A. DUCLOS, *Bruges : Histoire et souvenirs*, Brugge, 1910, p. 468. Luc Devliegheer schreef de laatste overschildering toe aan Remy Goethals uit Gent, maar verwarde het *Passieretabel* met het *Retabel van de Onze-Lieve-Vrouw-van-Smarten*. DEVLIEGHER [n. 1], p. 90; Brugge, Bisdomarchief S. 630, bis 4 (1902-1913); betaling aan dhr. Goethals van 29 april 1902.





Afb. 15 Hans Memling, *Reliekschrijn van de H. Ursula* (Brugge, Memling in Sint-Jan – Hospitaalmuseum) (detail). © Lukas – Art in Flanders.

kathedraal afgebroken.<sup>21</sup> De reliëfs van het *Passieretabel* werden gekocht door kerkmeester Jozef Van Huerne de Puyenbeke (1752-1844) en in 1815 aan de Sint-Salvatorskerk geschonken.<sup>22</sup> Blijkbaar was de retabelkast toen al verloren, want in de kerkrekeningen werd timmerman Gillebaert betaald om een nieuwe te maken.<sup>23</sup> In 1846 stond het *Passieretabel* boven het portaal in de noordelijke zijbeuk.<sup>24</sup> Tijdens de intensieve restauratie-

campagne in de tweede helft van de negentiende eeuw werden in de vijf straalkapellen de glasramen vervangen, de meeste barokke altaren afgebroken en de interieurs opnieuw gedecoreerd. Jean-Baptiste de Bethune ontwierp onder meer het *H. Sacramentretabel* en het *Altaar van de Onze-Lieve-Vrouw-van-Smarten* die beide door Julien Van Nieuwenhuyze werden uitgevoerd.<sup>25</sup> Het vroeg zestiende-eeuwse beeldhouwde *Sint-Annaretabel* werd in die periode overschilderd en voorzien van een neogotische kroonlijst. In navolging hiervan vroegen ook de vijftiende-eeuwse reliëfs van het *Passieretabel* om een ‘opfrisbeurt’ en een nieuw onderkomen. Hoewel de nieuwe retabelkast in omgekeerde T-vorm beantwoordt aan de courante vijftiende-eeuwse typologie, wijkt de architectuur sterk af van het laatgotische model waar het ruimtelijk effect sterk bepaald wordt door het metselrijwerk. Het maaswerk en de lijsten met hogels aan de voorzijde zijn niet opengewerkt, maar op paneeltjes genageld. Door middel van een sjabloon dat op het paneel werd geprikt, werd het raamwerk op de luiken verder geschilderd.<sup>26</sup> De wand van de retabelkast is bekleed met reliëfversieringen die decors uit laatmiddeleeuwse paneel- en muurschilderingen imiteren en het uitzicht van kostbaar edelsmeedwerk oproepen.<sup>27</sup> De versieringen kwamen niet bepaald volgens het middeleeuwse recept tot stand. Ze zijn namelijk samengesteld met papier uit het toenmalige spoorboekje en met fragmenten uit Nederlandstalige, Franstalige en Engelstalige kranten. Op de zijluiken staan twee staties uit de kruisweg geschilderd: Christus ontvangt zijn kruis en Christus valt onder het kruis, telkens geflankeerd door een engel met passie-instrumenten. De soldaat in harnas en de oude man met de tulband op het linkerluik werden letterlijk gekopieerd uit de Marteldood van de H. Ursula van Hans Memling (*Reliekschrijn van de H. Ursula*, Memling in Sint-Jan – Hospitaalmuseum) (afb. 14-15).<sup>28</sup> Ook het vaandel op het rechterluik komt uit de scène van het reliekschrijn. Op de buitenkant van de zijluiken staat de inleiding van een kerkhymne in gouden letters geschilderd: (*Nos [autem] gloriari oportet in cruce Domini nostri Iesu Christi, in quo est salus, vita et resurrectio nostra*) (Gal. 6:14) (afb. 2).<sup>29</sup>

<sup>21</sup> F. SUYS, *Dood van een kathedraal*, in *Sint-Donaas en de voormalige Brugse kathedraal*, Brugge, 1978, p. 48; L. DEVLIEGHER, *Het koor van de romaanse Sint-Donaaskerk te Brugge*, in *Sint-Donaas en de voormalige Brugse kathedraal*, Brugge, 1978, p. 32.

<sup>22</sup> De Sint-Salvatorskerk wordt pas in 1834 kathedraal van het nieuw opgerichte bisdom Brugge.

<sup>23</sup> L. DEVLIEGHER, *De Sint-Salvatorskathedraal te Brugge. Inventaris*, in *Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen*, 8, Tielt-Amsterdam, 1979, p. 90: “Item betaelt aen sieur Jaq. Gillebaert meester timmerman over bij hem ten jaer 1815, 1816 en 1817 gemaekt ende geplaceert te hebben eene kasse boven het portail dezer kerke ter noord-west zyde inhoudende de verbeeldinge der passie ons heeren Jesu Christi ..., 15-19-3 lb”. (S. 574: kerkrekening 1814-1822; 1817, ongefol.).

<sup>24</sup> Auteur onbekend, *Inventaire de la Commission Provinciale chargée de rechercher les objets d’art. Cathédrale de Saint-Sauveur*, in *Annales de la société d’Emulation*, VIII, 1846 (2<sup>de</sup> reeks, 4), p. 214: “Au dessus de la porte d’entrée de la nef latérale nord. Groupes en bois, peintes et dorées. Représentation de cinq scènes de la passion. xv<sup>e</sup> siècle.” Naar de vermelde afmetingen te oordelen (1,60 cm h x 2,65 cm b) was het verhoogde middengedeelte een stuk lager dan de huidige kast.

<sup>25</sup> J. HELBIG, *Le baron de Bethune, fondateur des écoles Saint-Luc. Etude biographique*, Rijsel-Brugge, 1906, p. 355; DEVLIEGHER [n. 23], p. 11-12.

<sup>26</sup> Tijdens het onderzoek en de behandeling van de luiken merkte Dominique Verloo (KIK) talrijke speldegaatjes op.

<sup>27</sup> De middeleeuwse reliëfversieringen kwamen tot stand door een mal te graveren met geometrische ornamenten, dieren of bloemen. In de mal werd een plastische massa of pasta gedrukt die uithardt. Veelal werd er voordat het plastisch deeg of massa in de mal werd gedrukt nog een blaadje tin in de mal geklopt. De tinfoolie zorgde ervoor dat het uitgeharde ornament gemakkelijker uit de mal te halen viel en voorzag in meer stevigheid. Deze techniek was zeer efficiënt om ornamenten in serie te maken. Zie voor deze reliëfdecoraties I. GEELLEN en D. STEYAERT, *Ende wyldyt anders yet verheuen maken ... Relief decorations in the art of around 1400*, in C. STROO (red.), *Pre-Eyckian Panel painting in the Low Countries. Vol II Essays (Les primitifs flamands, III. Contributions to Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège*, 9), Brussel, 2009, p. 153-182; GEELLEN en STEYAERT [n. 5], p. 24-39.

<sup>28</sup> Benoit Kervyn de Volkaersbeke, voormalig collectiebeheerder van de Sint-Salvatorskathedraal, vestigde hierop als eerste de aandacht.

<sup>29</sup> “Wij moeten het kruis van onze heer Christus roemen, want in Hem is ons heil, ons leven en onze verrijzenis.”

De nieuwe kast met de zijluiken werd waarschijnlijk gelijktijdig gerealiseerd als de derde overschildering, dus in 1902. Vanaf dan verhuist het *Passieretabel* naar de Heilige Kruiskapel om daar de plaats in te nemen van een zeventiende-eeuws portiekaltaar. Het retabel zou in augustus 1905 door Reynaert-Heynkens zijn afgewassen en hersteld.<sup>30</sup> UV-foto's bewijzen inderdaad dat grote zones werden hernomen, maar het is niet zeker of deze aan Reynaert moeten toegeschreven worden. Veel details over de bouw van de nieuwe kast, de kostprijs of de omstandigheden zijn er niet. In de verslagen van de kerkraad en in de notulen van de Koninklijke Commissie voor Monumenten komt het *Passieretabel* geen enkele keer ter sprake.<sup>31</sup> Na onderzoek komt nu vast te staan dat het Brugse atelier Beyaert voor de onderneming instond.<sup>32</sup>

De bekende Brugse boekhandel en drukkerij-uitgeverij Beyaert-Defoort bestond al ruim dertig jaar toen Karel Beyaert-Storie (1848-1922) zijn vader opvolgde.<sup>33</sup> Beyaert specialiseerde zich in theologische en religieuze geschriften en drukte als befaamd pauselijk uitgever werk van heel wat West-Vlaamse persoonlijkheden, onder meer Leonard Lodewijk De Bo, Victor Huys, Adolf Duclos, Amaat Vyncke, Karel Callebert, Joseph Samyn.<sup>34</sup> Thuis ontving hij menig priester en intellectueel zoals Hugo Verriest, Jules Devos en Guido Gezelle.<sup>35</sup> Ongetwijfeld geïnspireerd door het katholiek reveil en de bloeiende neogotische beweging breidde Karel Beyaert zijn uitgeverij uit met een afdeling liturgische kunst.<sup>36</sup> Brugge was al in 1855 tot een belangrijk centrum voor neogotische kunst uitgegroeid.<sup>37</sup> Als lid van de ultramontaanse confrérie Saint-Michel,<sup>38</sup> een broederschap die onder meer opkwam voor een intensere geloofsbeleving, beschouwde Beyaert kunst als een uitdrukkingmiddel om het geloof in de openbaarheid te brengen en als een middel om de christelijke, Vlaamse artistieke productie te emanciperen. Hij sloot volledig aan bij het puginiaanse gedachtengoed die



Afb. 16 Detail uit het rechterluik van het *Passieretabel*: Christus valt onder het kruis. Y008291 (detail).

de gotische stijl proclameerde als de enige perfecte, waarachtige vormtaal.<sup>39</sup> Er is nauwelijks iets over Beyaerts kunsthandel geweten, want het bedrijfsarchief ging verloren. In 1882 verhuisde het bedrijf van de Dyver naar de Mariastraat en stelde het zowat vijftientig personen te werk.<sup>40</sup> In 1894 schreef Karel Beyaert aan het Sint-Janshospitaal “ayant établi chez moi un atelier de peinture et désirant m’inspirer des chefs d’œuvres de nos maître [sic] flamands” en verzocht hij voor zijn meester-schilder Henri de Graer toelating om de schilderijen van Memling te bestuderen en deels te kopiëren.<sup>41</sup> Dat hij niet de enige belangstellende was, bewijst de uitgebreide gastenlijst waarin talrijke schilders hun bezoek onderschreven. Memlings werk genoot een algemene voorliefde omwille van het devotionele karakter en de ingetogen vroomheid. Onder impuls van de romantiek en de neogotiek nam de waardering voor zijn oeuvre bijzonder toe en lokte het talrijke hoogwaardigheidsbekleders en kunstliefhebbers

<sup>30</sup> Bisdomeerarchief Brugge, S. 706 bis 5, rekening 12 augustus 1905.  
<sup>31</sup> Agentschap Ruimte en Erfgoed, Onroerend Erfgoed Brugge, Archief *Commission royale des Monuments*, Dossier 186 (Sint-Salvatorskathedraal).  
<sup>32</sup> Devliegheer suggereerde dit eerder al: DEVLIEGHER [n. 23], p. 12.  
<sup>33</sup> Met bijzondere dank aan Benoit Beyaert uit Assebroek, afstamming van de Brugse tak van de Beyaert-familie, die bereidwillig aan het artikel meewerkte.  
<sup>34</sup> L. SIMONS, *De geschiedenis van de uitgeverij in Vlaanderen, I. De negentiende eeuw*, Tielt, 1984, p. 102.  
<sup>35</sup> Gezelle liet zijn Duik Almanak in 1885 bij Karel Beyaert drukken, maar publiceerde vooral bij de Kortrijkse tak van de familie Beyaert. In 1887 nodigt Karel Beyaert Gezelle nog uit op het communiefeest van zijn oudste zoon Louis. Later lijken de contacten tussen beiden vertroebeld. Guido Gezellearchief Brugge, nr. 5823, brief 2 juni 1887.  
<sup>36</sup> M. VAN COPPENOLLE, *Louis Beyaert-Carliet*, in *Figuren uit het Brugsche*, Brugge, 1936, p. 17; R. DE LAERE, *Louis Beyaert-Carliet (1876-1952). Kunstschilder, letterkundige en uitgever*, in *Brugs Ommeland*, 2001/2, p. 110-116.  
<sup>37</sup> L. VAN BIERVLIET, *Leven en werk van W.H. James Weale een Engels kunsthistoricus in Vlaanderen in de 19<sup>de</sup> eeuw (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 53, nr. 55)*, Brussel, 1991, p. 24.  
<sup>38</sup> Beyaert was lid van 1878 tot 1882 (niet aanvaard ontslag). J. DE MAEYER, *De ultramontanen en de gildenbeweging*, in E. LAMBERTS (red.), *De Kruistocht tegen het Liberalisme. Facetten van het ultramontanisme in België in de 19<sup>de</sup> eeuw (KADOC jaarboek, 2)*, Leuven, 1984, p. 323, n. 4.

<sup>39</sup> J. DE MAEYER, *Kunst en Politiek. De Sint-Lucasscholen tussen ultramontaanse orthodoxie en drang naar maatschappelijk-culturele vernieuwing*, in *De Sint-Lucasscholen en de Neogotiek 1862-1914 (KADOC-Studies, 5)*, Leuven, 1988, p. 71; VAN BIERVLIET [n. 37], p. 12.  
<sup>40</sup> DE LAERE [n. 36], p. 110.  
<sup>41</sup> Archief OCMW Brugge, KG. 121.



Afb. 17 Louis Beyaert, *Kruisweg* van Ieper (naar [Catalogus Beyaert] [n. 47], nr. 4, p. 6).

naar het Sint-Janshospitaal.<sup>42</sup> Het moet in de late jaren negentig zijn dat de oudste zoon Louis Beyaert (-Carlier) (Brugge 1876-Gent 1952) in de zaak komt. Hij genoot zijn opleiding als tekenaar, schilder en beeldhouwer aan de Academie voor Schone Kunsten in Brugge, de Sint-Lucasschool in Gent en bij de Engelse beeldhouwer en goudsmid Alfred Gilbert (1854-1934).<sup>43</sup> De studies naar schilderijen die hij al op vroege leeftijd maakte, zijn een voorbode van zijn succes. Nauwelijks veertien jaar oud schrijft hij in 1890 naar zijn neef Adolphe Duclos<sup>44</sup>:

“Je viens de revoir votre lettre et en même temps de finir la IV station du chemin de croix. Papa ne rentrant que mercredi de son voyage d’Ecosse, je viendrais [...] jeudi matin. Je voudrais vous parler en longuement à propos des autres stations. Je prendrai avec moi quelques documents pour vous montrer ce que je compte faire, et je sais que je puis compter sur vous pour me donner conseils et assistance. Je viens de commander une collection de photogravures en Allemagne, donnant les tableaux des principaux maîtres du moyen âge, ainsi qu’un ouvrage sur Albert Dürer donnant les tableaux de se maître. On m’a dit que j’y trouvais de bons documents. Papa a fait

photographier aussi le tableau de Vandermeere de la cathédrale à Bruges, là aussi je pourrai trouver une ou deux stations. D’ailleurs nous aurons l’occasion de nous entretenir de tout cela en détail...”

De productie en de verkoop van kruiswegen was zeker vanaf 1900 een van de grote specialiteiten van Beyaerts bloeiende handel. Afhankelijk van het budget van de klant was er keuze uit diverse ‘artistieke’ en ‘decoratieve’ uitvoeringen.<sup>45</sup> De kostprijs varieerde naargelang het type en naargelang het aantal voorgestelde personages. In alle mogelijke stijlen, groottes en uitvoeringen werden zijn kruiswegen over het land verspreid, zoals in de Sint-Andreaskerk van Ieper (1900), de Sint-Martinuskerk van Nives (1893?), de Sint-Jan-de-Doperkerk in Remicourt (1913) of de Sint-Elleutheruskerk van Lesdain (ca. 1925), om er maar enkele te noemen. Naast eigen creaties kopieerde Louis Beyaert werk van zijn tijdgenoten. Reproducties van de *Kruisweg* van Jan Willem Rosier uit de Sint-Ursulakerk van Lanaken verkocht hij onder meer aan de Sint-Dionysiuskerk van Opoeteren en de Sint-Martinuskerk van Stevoort. Uit Rosiers tweede statie komen trouwens de twee ouderlingen die in het zijluik van het *Passieretabel van Brugge* werden weergegeven (afb. 16-17). Het is een typisch voorbeeld van de manier waarop Beyaert figuurtypes en modellen uit diverse bronnen ontleende en in eigen werk integreerde. Verder bekwaamde het atelier zich in het kopiëren van Vlaamse Primitieven “om het genieten dier meesterwerken voor elkeen toereikend te maken”.<sup>46</sup> Naast het oeuvre van onder meer Hans Memling, Dirk Bouts, Gerard David en Hugo van der Goes, kwamen ook meesterwerken van zestiende- en zeventiende-eeuwse Spaanse en Italiaanse schilders aan bod. De viertalige catalogus uit 1905 neemt ook een volledige kopie op van het *Reliekschrijn van de H. Ursula*, die op Beyaerts vraag werd gerealiseerd door kunstenaar Boussery, uitbater van de kunstgalerie Sint-Salvator. Een gebeeldhouwd retabel met de Marteling van de H. Ursula uit het *H. Ursulaschrijn* bevindt zich in de Sint-Pieters-Bandenkerk van Oostkamp en komt misschien ook wel uit het atelier Beyaert. Al gold de gotiek als voornaamste leidraad, de Nazareners vormden een goed alternatief. Beyaerts reproducties van de Kruiswegen van Joseph von Führich en Max Schmalz werden aangevuld met kopieën uit de kunstschool van Beuron, die vanuit de abdij van Maredsous opereerde. Het was misschien wel de symbolische, gestileerde kunst van Pater Desiderius Lenz die Beyaert inspireerde tot het ontwerpen van een geschilderde reeks Vlaamse heiligen in art-nouveaustijl (*24 Santinnen*).<sup>47</sup>

Beyaerts kunsthandel was bekend tot ver over de landsgrenzen. Zijn productie verspreidde zich tot in Duitsland, het Verenigd Koninkrijk en de Verenigde Staten.<sup>48</sup> In november 1900 reisde Louis Beyaert naar Londen waar architect John Francis Bentley hem de plannen gaf om in de nieuwe Westminster Cathedral de

<sup>45</sup> [Catalogus Beyaert] *Schilderatelier: Kruiswegen-Schilderijen*, Brugge, 1905, p. 7 en 11.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>47</sup> [Catalogus Beyaert] *Kerkelijke Kunst. Liturgische Kunststudio's Beyaert*, Brugge, s.d., p. 44; Foto's, prenten, potlood- en pentekeningen uit Beyaerts atelier worden bewaard in het Provinciaal Informatiecentrum Het Tolhuis Brugge (Archief Beyaert).

<sup>48</sup> DE LAERE [n. 36], p. 112.

<sup>42</sup> L. VAN BIERVLIET, *De roem van Memling*, in D. DE VOS (red.), *Hans Memling* (tent. cat., Brugge, Groeningemuseum, 12 aug.-15 nov. 1994), vol. 2, *Essays*, Brugge, 1994, p. 118.

<sup>43</sup> Alfred Gilbert vestigt zich vanaf 1901 voor 25 jaar in Brugge.

<sup>44</sup> Provinciaal Informatiecentrum Het Tolhuis Brugge, 12BA2 (1890).

bibliotheek in te richten en een altaar en het monumentale triomfkruis te maken.<sup>49</sup> Even buiten Londen, in de Sint-Jan-de-Evangelistkerk in Islington zorgde Beyaert voor monochrome muurschilderingen en leverde hij een kopie van de *Kruisweg* van Lodewijk Hendrix uit de Onze-Lieve-Vrouwkathedraal van Antwerpen (1864-1868).<sup>50</sup> In Schotland en Ierland was hij onder meer actief voor de Onze-Lieve-Vrouw- en Sint-Thomaskerk van Willington,<sup>51</sup> de Onze-Lieve-Vrouw, Ster der Zee, en Sint-Drostankerk in Fraserburgh, werkte hij in Castleknock College in Dublin en vernoemde hij een aparte Kruisweg naar Cabra (bij Dublin). Beyaert bereikte een brede naambekendheid door zijn uitgebreide netwerk en de verspreiding van eigenhandig gedrukte catalogi. Aan Guido Gezelle vroeg hij “om een paar prospectussen te verdelen in Holland, Luik en Rijsel en indien gij daar iemand moeste kennen ook bij andere vrienden van Gent, Antwerpen, Limburg, Brabant”.<sup>52</sup> Contacten met het Verenigd Koninkrijk werden mogelijk bevorderd door de Engelse kolonie in Brugge, maar verliepen ook langs familiale weg. Arthur Beyaert was priester in Uddingston (Schotland) en ontving bij de opening van zijn nieuw opgerichte Sint-Jan-de-Doperkerk een *Kruisweg* van zijn broer Louis.

Het huis Beyaert beperkte zich niet tot schilderijen maar leverde volledige kerkinterieurs af. Muurschilderingen en marouflages, beelden en altaartabellen, edelsmeedwerk, liturgisch textiel, processievaandels... werden uitbesteed aan gespecialiseerde vaklui. Beyaert onderhield onder meer goede contacten met Georges Brasseur, wiens paneelschilderingen, kopergraveerwerk en glasramen hij verdeelde, en met de beeldhouwers en kunstschilderwerk De Clercq in Merelbeke, wier meubilair door zijn toedoen en met de hulp van James Weale naar Engeland werd geëxporteerd.<sup>53</sup> Beyaert bracht ook beeldhouwwerk en reliëfs van Aloïs de Beule aan de man. Hun samenwerking leidde in 1929 tot het verkrijgen van de Eerste Prijs voor een oorlogsmonument (Brugge) met een ruitersstandbeeld van Koning Albert I.<sup>54</sup> Naast zijn drukke handelsactiviteiten maakte

Louis ook nog eens honderden tekeningen, voor eigen publicaties of als illustratie van talrijke tijdschriften.<sup>55</sup> Hij trad in de voetsporen van zijn charismatische vader Karel die sinds de schoolstrijd (1879) fanatiek ijverde voor de katholieke partij en fervent pamfletten voor de Vlaamse zaak en tegen de Liberalen verspreidde, zoals het meermaals gepubliceerde “Te wapen voor godsdienst, huisgezin en vaderland”.<sup>56</sup> Nog in 1920 verzoekt hij de medewerking van kanunnik Callewaert, voorzitter van het Grootseminarie, in de oprichting van een wekelijks of tweewekelijks parochieblad.<sup>57</sup> Ook Louis ontpopte zich in de loop van zijn carrière als uitgever, schrijver en criticus, schreef gedichten, proza en pamfletten en correspondeerde voor Vlaamse, Franse en Engelse tijdschriften.<sup>58</sup> Tegenover de indrukwekkende omvang van zijn activiteiten, lijkt zijn ingreep op het *Passieretabel van Brugge* slechts een *fait divers*.

Dankzij de financiële steun van het Fonds Inbev-Baillet Latour onderging het *Passieretabel* een behandeling in het KIK. Het zeventien maanden lange verblijf deed het *Passieretabel* – en de vijftiende-eeuwse reliëfs in het bijzonder – spectaculair opleven zodat het versterkt de toekomst tegemoet kan.<sup>59</sup> De conservatiebehandeling gaf de aanzet om een weinig gekend retabel onder de aandacht te brengen en om een licht te werpen op een van de talrijke voormalige productiehuisen in liturgische kunst en op de boeiende familie Beyaert.

Restaurateurs: A.-S. Augustyniak, V. Cattersel, C. Cession, S. Barton, C. Fournier, E. Mercier, J. Moya, E. Rabelo, B. Reynders, E. Santos, D. Verloo en A. Zarate;  
Dendrochronologie: P. Fraiture;  
Infraroodreflectografie: S. De Potter;  
Foto's: J.-L. Elias, K. Van Acker;  
Laboratorium: C. Glaude, J. Sanyova.

Met dank aan de kerkfabriek van de Brugse Sint-Salvatorskathedraal, het Guido Gezellearchief, het Provinciaal Documentatiecentrum Het Tolhuis, het Bisdomarchief van Brugge en het OCMW-archief van Brugge.

<sup>49</sup> W. DE L'HÔPITAL, *Westminster Cathedral and its Architect. The Building of the Cathedral*, vol. 2, New York, 1919, p. 206 en 294.

<sup>50</sup> D. EVINSON, *Catholic Churches of London*, Sheffield, 1998, p. 142.

<sup>51</sup> Aquarellen van de muurschilderingen en een blauwdruk van de preekstoel zijn bewaard in het Provinciaal Informatiecentrum Het Tolhuis Brugge (Archief Beyaert).

<sup>52</sup> Guido Gezellearchief Brugge, nr. 7799 (briefkaart 13 april 1885).

<sup>53</sup> J. VAN CLEVEN, *Sint-Lucasateliers in de plastische kunsten en de toegepaste kunst*, in J. DE MAEYER (red.), *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek 1862-1914 (KADOC-Studies, 5)*, Leuven, 1988, p. 347.

<sup>54</sup> DE LAERE [n. 36], p. 112.

<sup>55</sup> *Lexicon van Westvlaamse beeldende kunstenaars*, Kortrijk, 1992, vol. 1, p. 43-44; DE LAERE [n. 36], p. 113.

<sup>56</sup> K. BEYAERT, *Te wapen voor godsdienst, huisgezin en vaderland. Een woord aan al de kiezers*, Brugge, 1900.

<sup>57</sup> Provinciaal Informatiecentrum Het Tolhuis Brugge, Briefwisseling Karel Beyaert aan Mgr. Callewaert (9 januari 1920).

<sup>58</sup> Voor een (niet exhaustieve) lijst van publicaties zie VAN COPPENOLLE [n. 36], p. 17; DE LAERE [n. 36], p. 114.

<sup>59</sup> De terugkeer van het *Passieretabel* ging gepaard met een didactische tentoonstelling in de kathedraal: ‘*Passio Christi*’. *Het Woord in Beeld. Het Passieretabel terug uit restauratie* (20 sept. 2008-6 jan. 2009).

## Résumé – Samenvatting – Abstract

### **Le Retable de la Passion de la cathédrale Saint-Sauveur de Bruges : une étude historique et stylistique**

Cet article présente quelques facettes intéressantes du *Retable de la Passion*, œuvre peu connue conservée dans la chapelle Sainte-Croix de la cathédrale Saint-Sauveur à Bruges. Ces reliefs sculptés du xv<sup>e</sup> siècle sont ici mis en lien avec d'autres groupes de retables contemporains, principalement sur la base de l'étude stylistique. Ils relèvent en effet d'une production standardisée puisant dans un répertoire iconographique et typologique établi.

L'étude de la huche néogothique du retable et de ses volets peints offre également l'occasion d'évoquer la production du commerce d'art brugeois Beyaert. Les créations de Beyaert ont été réalisées environ quatre-cents ans après les scènes de la Passion, mais ont suscité l'attention grâce à un procédé de production tout aussi efficace dans lequel des modèles, en grande partie traditionnels, sont répétés et déclinés en différentes variantes.

**Het *Passieretabel* in de Sint-Salvatorskathedraal van Brugge: een historische en stilistische studie**

Deze bijdrage behandelt enkele interessante facetten van het weinig bekende *Passieretabel* in de Heilige Kruiskapel van de Sint-Salvatorskathedraal in Brugge. De 15<sup>de</sup>-eeuwse reliëfs worden voornamelijk op basis van stilistisch onderzoek in verband gebracht met andere eigentijdse retabelgroepen. Ze maken deel uit van een gestandaardiseerde productie die uit een gevestigd iconografisch en typologisch repertoire put.

De neogotische kast met de geschilderde luiken gaf aanleiding om de productie van de Brugse kunsthandel Beyaert te belichten. Beyaerts creaties kwamen ongeveer vierhonderd jaar na de passiescènes tot stand, maar wekken de aandacht door een soortgelijk efficiënt productieproces waarbij veelal traditionele modellen worden herhaald en in diverse varianten worden aangewend.

**The *Passion Altarpiece* in Bruges' St. Salvador's Cathedral: a historical and stylistic study**

This paper presents some interesting aspects of the little known *Passion Altarpiece* in the Chapel of the Holy Cross in Bruges' St. Salvador's Cathedral. The 15th-century reliefs are connected to other altarpiece groups of the same period, mainly on the basis of style. They are part of a standardised production that draws inspiration from a fixed iconographic and typological repertory.

The neo-Gothic case with the painted wings shed light on the production of the Bruges art trader Beyaert. Beyaert's creations were made about four hundred years after the Passion scenes, but are due to a similar production process characterised by the repetition of traditional models in diverse variations.

# UNE PEINTURE MÉCONNUE DU MAÎTRE DES DEMI-FIGURES FÉMININES : THOMAS DE THIENNES ET SA FAMILLE DEVANT LE CHÂTEAU DE RUMBEKE\*

Catheline PÉRIER D'ETEREN\*\*

Le tableau<sup>1</sup> de *Thomas de Thiennes et sa famille devant le château de Rumbeke* (fig. 1), découvert au XIX<sup>e</sup> siècle et publié pour la première fois par C. Vervier, en 1835, comme « tableau d'un maître inconnu »<sup>2</sup> n'a pas vraiment retenu l'attention des historiens de l'art. Jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, le seul intérêt qu'il suscite a trait aux personnages représentés. Ainsi, dans son catalogue critique des tableaux flamands exposés à Bruges en 1902, G. Hulin de Loo<sup>3</sup> ne s'intéresse qu'aux portraits et identifie chacun des personnages (fig. 2). Deux thèses sont en présence. Celle qu'il propose, et qui semble la plus vraisemblable pour des raisons de datation liées au style et à la mode vestimentaire propre aux années 1530-1535<sup>4</sup>, serait de reconnaître dans la famille représentée celle de Thomas de Thiennes et de sa femme Marguerite de Haméricourt qui présente officiellement son fils Jacques II. L'autre interprétation, non mentionnée par G. Hulin de Loo, est celle avancée

par C. Vervier, reprise par F.V. Goethals<sup>5</sup> en 1848, et qui mérite d'être considérée d'un point de vue généalogique. Elle consiste en effet à reconnaître dans la jeune femme Marie de Langhemeersch et son fils Jacques I qui est le premier héritier de Thiennes du domaine de Rumbeke apporté par sa mère lors de son mariage en 1468 avec Robert de Thiennes. L'auteur remonte ainsi deux générations plus haut et considère que la scène illustre la reconnaissance de ce fils comme héritier féodal par ses vassaux qui lui rendent hommage<sup>6</sup>.

Cette hypothèse, si elle est tentante – elle permet à Marie de Langhemeersch, fille unique, de reprendre la seigneurie de Rumbeke grâce à la naissance d'un enfant mâle, très attendu après le décès en bas âge d'un autre garçon –, ne nous semble pas devoir être retenue. Elle situerait en effet l'exécution du tableau à la fin du XV<sup>e</sup> siècle ce qui n'est pas compatible avec son style et la période d'activité connue (entre 1525 et 1550) du Maître des Demi-figures féminines à qui nous pensons pouvoir attribuer la peinture, comme nous le verrons plus loin.

G. Marlier, dans la notice du catalogue *Le siècle de Bruegel*, en 1963<sup>7</sup>, souligne le caractère exceptionnel pour le XVI<sup>e</sup> siècle d'un portrait collectif situé dans un parc et au premier plan de la composition, devant la demeure seigneuriale ; ce genre ne se développera en effet vraiment qu'au XVII<sup>e</sup> siècle. D'après les costumes, l'historien de l'art place l'exécution de l'œuvre autour de 1535 et l'attribue à un « inconnu flamand ». L. Campbell<sup>8</sup>, sans prendre position sur l'auteur du tableau, reprend les informations de ses prédécesseurs et cite d'autres exemples de portraits collectifs en pied mais placés dans des intérieurs.

L'attribution de la peinture n'a pas davantage fait l'objet de recherches approfondies. Seul H.

\* Ce travail a grandement bénéficié de l'aide d'Élise Moureau, Maître en histoire de l'art et archéologie de l'ULB qui a présenté en 2008-2009, sous notre direction, un mémoire intitulé *La personnalité artistique du Maître des Demi-figures féminines*. Ses idées et suggestions de comparaisons entre le tableau étudié et ceux attribués au peintre ont fait l'objet de discussions fructueuses. Son aide logistique a aussi été très précieuse. Qu'elle en soit vivement remerciée.

\*\* Professeur honoraire d'histoire de l'art à l'Université libre de Bruxelles et membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Arts de Belgique.

<sup>1</sup> Panneau de chêne (inv. AD.10 051), 2 éléments horizontaux (50,6 x 76,2 cm), quatre taquets anciens sur le joint et un plus récent à gauche. Quatre bords non peints. Conservé dans la collection Limburg Stirum (cachet de cire rouge au dos, une étiquette).

<sup>2</sup> C. VERVIER, *Le comte Jacques De Thiennes, présenté à ses vassaux. Tableau d'un maître inconnu*, dans *Messenger des Sciences et des Arts de la Belgique ou Nouvelles Archives historiques, littéraires et scientifiques*, 3, 1835, p. 349-353.

<sup>3</sup> G. HULIN DE LOO, *Bruges, 1902, exposition de tableaux flamands des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> siècles*, Gand, 1902, cat. n° 273, p. 72-73. Le tableau fut exposé une première fois à Gand en 1889. Il fit l'objet d'un commentaire par H. HYMANS, *Exposition rétrospective de peintures à Gand*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Gand, 1899, p. 418-419. L'auteur suggère de l'attribuer à Bles au vu d'une chouette peinte dans les arbres, oiseau considéré par beaucoup d'érudits comme une signature du peintre. Cette paternité ne nous paraît pas acceptable d'un point de vue stylistique.

<sup>4</sup> B. COPPENS D'EECKENBRUGGE, *La coiffure du costume d'apparat féminin dans les anciens Pays-Bas méridionaux de 1500 à 1540*, dans *Revue des archéologues et historiens d'Art de Louvain*, 6, 1973, p. 126-146 ; M. DAVENPORT, *The Book of Costume*, vol. I, New York, 1972, p. 399 et L. CAMPBELL, *Portraits de la Renaissance, la peinture des portraits en Europe aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles* (trad. D. Le Bourg), Paris, 1991, p. 51. Il date les costumes des années 1530.

<sup>5</sup> F.V. GOETHALS, *Histoire généalogique de la maison De Thiennes, issue de celle des Ducs de Luxembourg et de Limbourg ; comprenant toutes ses branches : Seigneurs de Castre ; Barons de Montigny ; Marquis de Berthe ; Comtes de Rumbeke et de Lombise ; ainsi que les Généalogies des Familles alliées à cette illustre Maison. Extraite du Dictionnaire généalogique et héraldique des Familles nobles du Royaume de Belgique*, Bruxelles, 1848.

<sup>6</sup> F.V. Goethals reprend cette idée à Vervier qui fut le premier à décrire ce tableau (voir n. 2).

<sup>7</sup> G. MARLIER, *Le Siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au XVI<sup>e</sup> siècle* (cat. d'exp., Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 27 sept.-24 nov. 1963), Bruxelles, cat. 263, p. 179-180.

<sup>8</sup> CAMPBELL [n. 4], p. 51. Pour lui, le tableau aurait été découvert en 1850 au château de Rumbeke, ce qui n'est pas exact, celui-ci étant déjà mentionné par Vervier en 1835 (voir n. 2) et en 1848 par GOETHALS [n. 5], p. 38-40. La peinture qui faisait partie de la collection de Thiennes était effectivement exposée au château de Rumbeke. Elle passa ensuite aux mains de la comtesse Thierry de Limburg Stirum, née de Thiennes, et resta au château de Rumbeke jusqu'en 1914.



Fig. 1 Maître des Demi-figures féminines, *Thomas de Tiennes et sa famille devant le château de Rumbeke*, huile sur bois (Bruxelles, collection Limbourg-Stirum, inv. AD. 10 051). X039071.



Fig. 2 Maître des Demi-figures féminines, *Thomas de Tiennes et sa famille devant le château de Rumbeke*, essai d'identification des personnages proposé par Hulín de Loo en 1902 et complété en 2011 sur la base des archives Adornes. © CRéA-Patrimoine.

1. le bailli • 2. la femme du bailli • 3. homme versant le vin (échanson) • 4. intendant • 5. sœur de Marguerite de Haméricourt (?) • 6. chambellan • 7. Marguerite de Haméricourt (deuxième femme de Thomas de Thiennes) • 8. Jacques II (leur fils) • 9. page chantant • 10. Thomas de Thiennes (seigneur du château 1534-1558) • 11. Catherine d'Ongnies (seconde femme de Jacques I de Thiennes) • 12. Marie (fille de Catherine d'Ongnies) • 13. Anne (fille de Catherine d'Ongnies) • 14. grue couronnée • 15. vieille dame • 16. servante • 17. le piqueur • 18. l'aumônier.

Fierens-Gevaert suggère, en 1912, d'y reconnaître une œuvre du Maître des Demi-figures féminines<sup>9</sup>. Cette idée semble avoir été étrangement oubliée des historiens de l'art ultérieurs. L'auteur souligne les analogies entre les figures féminines et celles peintes dans plusieurs œuvres attribuées au maître, en particulier dans le tableau des *Trois jeunes filles musiciennes* de Saint-Pétersbourg (fig. 3), opinion que nous avons émise spontanément en voyant la peinture en 2009. L'historien de l'art trace aussi un parallèle avec les portraits d'Ambrosius Benson et avec l'école brugeoise en général et trouve par ailleurs que le paysage évoque ceux peints par Gérard David. Sur ce point, nous ne partageons pas son avis, pensant plutôt reconnaître l'intervention d'une seule main pour l'ensemble de la composition comme nous le démontrerons plus loin. Enfin, la signification de ce portrait collectif n'a pas été étudiée à ce jour.

Portraits et paysage forment un tout dans la perception de la composition. Ces éléments demandent néanmoins à être décryptés séparément pour en comprendre la construction et le sens.

Dès le stade du dessin sous-jacent, un soin particulier est apporté au paysage. L'observation en réflectographie infrarouge (fig. 4) révèle en effet un dessin très élaboré de tous les éléments qui le composent et notamment des grands arbres situés de part et d'autre de la composition, qui avaient initialement une tout autre configuration. Ils étaient plus nombreux, avec des troncs élancés et serrés munis de jolies branches aux formes variées. Ces arbres dénudés ont ensuite été recouverts de feuillages qui, à l'examen de la radiographie, s'avèrent en grande partie originaux mais sont recouverts d'un jutage général pour masquer les retouches. S'agit-il dès lors d'un changement de conception du maître visant, par une mise en scène plus dépouillée, à centrer l'attention sur les personnages et le château ? Ce dernier est placé dans l'axe de vision du spectateur au centre de la composition. Les contours de la tour principale sont gravés dans la préparation servant ainsi de repère à la construction (fig. 6). En face se tient le propriétaire du domaine, Thomas de Thiennes, accompagné de la veuve de son père, Catherine d'Ongnies, et de Marie et Anne, les filles de celle-ci (fig. 5).

L'image radiographique (fig. 6) montre clairement que le peintre a conçu dès le départ la composition en deux parties : d'une part, le portrait de famille, des serviteurs, du bailli et de l'aumônier, présenté au premier plan devant un étang dont la berge est délimitée à l'arrière par une ligne réservée d'un demi-centimètre de large ; d'autre part, le paysage d'un extrême réalisme, peuplé d'oiseaux, et la représentation du château avec ses dépendances, son moulin et son environnement proche représenté par le clocher et la tour du château des Templiers de la ville de Roulers. Au fond de la composition, la ligne du chemin emprunté par le cortège familial au retour de la chasse a aussi été



Fig. 3 Maître des Demi-figures féminines, *Trois musiciennes*, huile sur bois (Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. GE-435). © The State Hermitage Museum. Photo Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets.

réservée<sup>10</sup>. À droite de l'assemblée, un piqueur tend à une servante un lièvre mort et désigne du doigt la compagnie qui, au vu des tenues vestimentaires, est composée des mêmes personnages. Cette scène serait donc directement liée à l'événement dépeint. Des vaches dans une prairie paissent sous la garde d'un couple de paysans (fig. 1). Leurs attitudes sont fort bien observées : l'une beugle, l'autre mange, la troisième urine et la dernière regarde l'étang. Un tel troupeau paisible souligne le caractère pastoral du lieu et montre la richesse terrienne du propriétaire. On notera que la représentation de vaches est rare dans la peinture des Pays-Bas méridionaux avant la seconde moitié du siècle, la *Rentrée des troupeaux* de Bruegel en fournissant un des premiers exemples<sup>11</sup>. On observe aussi sur le chemin un berger qui emmène des moutons.

À part les réserves qui marquent la limite de l'étang et l'emplacement du chemin, que nous qualifierons de *réserves de construction*, le peintre ne recourt plus à ce

<sup>9</sup> H. FIERENS-GEVAERT, *La peinture en Belgique. Les Primitifs Flamands. Fin de l'idéal gothique, les Maîtres du XVI<sup>e</sup> siècle*, volume II, Bruxelles, 1912, p. 226-227.

<sup>10</sup> Cette scène a été interprétée par C. Vervier et F.V. Goethals comme l'arrivée de membres de la famille en habit de fête se rendant à la cérémonie. Cela nous semble inexact car nous reconnaissons les mêmes personnages que ceux figurés au premier plan mais accompagnés des piqueurs tenant des chiens en laisse.

<sup>11</sup> R.H. MARYNISSEN *et al.*, *Bruegel. Tout l'œuvre peint et dessiné*, Anvers, 2003, p. 252-253.





Fig. 4 Maître des Demi-figures féminines, *Thomas de Thiennes et sa famille devant le château de Rumbekke*. Réflectographie infrarouge.

procédé pour le reste de la composition (fig. 6). Les personnages et leurs visages, bien qu'il s'agisse de portraits, sont peints directement sur une couche d'impression blanche. Il en va de même pour la grue et pour tous les autres éléments du paysage.

Devant un tel schéma de composition mettant en exergue à la fois le portrait collectif et la demeure familiale, il est légitime de se demander à quel vœu du commanditaire le peintre a répondu. Le tableau serait pour nous une œuvre commandée par Thomas de Thiennes en 1534 après la mort de son père Jacques I. Toutes les femmes de la famille portent la même coiffure : un chaperon noir, signe de deuil au *xvi<sup>e</sup>* siècle. Le tableau semble dépeindre une importante cérémonie organisée en son honneur, lui qui devient le propriétaire du domaine, et à la gloire de son fils Jacques II. Ce dernier, soumis à l'imposition des mains par sa mère Marguerite de Haméricourt, serait-il présenté publiquement comme le futur successeur officiel du domaine paternel ? Le garçon, vêtu de blanc, a déposé son chapeau à plumes sur le sol et tient un oiseau perché sur sa main droite. La couleur de son costume pourrait répondre à l'usage de faire un vœu à la Vierge en habillant de blanc jusqu'à l'âge de sept ans un héritier vivement désiré<sup>12</sup>. Ce détail viendrait renforcer l'hypothèse d'un

hommage de ses vassaux au jeune enfant qui doit avoir environ quatre ou cinq ans<sup>13</sup>.

Une jeune femme, probablement la sœur de la châtelaine au vu de l'élégance de ses habits, une partition musicale en main, chante accompagnée d'un intendant, d'un chambellan agenouillé qui fixe l'enfant et d'un page. Tous trois sont vêtus de la livrée de Thiennes. Deux personnages importants dans le contexte familial encadrent le groupe : à gauche le bailli porteur de la verge caractéristique de sa fonction (rendre la justice) – sans doute s'agit-il de Jean de Langhemeersch, l'oncle de Thomas<sup>14</sup> – ; à droite l'aumônier, un livre de prières en main, pour l'éducation religieuse des membres de la famille. La femme du bailli, richement habillée d'une robe de brocart couverte d'un manteau noir, désigne l'enfant tandis qu'un échanton verse du vin dans une coupe, signe de réjouissance.

Deux chiens de compagnie sont représentés, l'un aux pieds de Thomas de Thiennes, l'autre dans les bras de Catherine d'Ongnies, la seconde femme de Jacques I de

<sup>12</sup> GOETHALS [n. 5], 1848, p. 39.

<sup>13</sup> La naissance devrait se situer entre le mariage de M. de Haméricourt en 1529 et l'exécution du tableau, entre 1534 et 1535, année du début d'une deuxième phase de transformations du château.

<sup>14</sup> Jean de Langhemeersch a été le bailli d'Ypres de 1529 à 1537, chargé de rendre la justice auprès du comte de Flandres. Or, depuis le *xiv<sup>e</sup>* siècle, Rumbekke fait partie intégrante de la châtellenie d'Ypres. P. DONCHE, *De Familie van Langhemeersch in de Kasselrij Ieper (14<sup>de</sup>-17<sup>de</sup> eeuw)*, dans *Vlaamse Stam*, 47, n° 2, mars-avril 2011, p. 188.



Fig. 5 Maître des Demi-figures féminines, *Thomas de Thiennes et sa famille devant le château de Rumbeke*, détail représentant Thomas de Thiennes, Catherine d'Ongnies et ses filles. X039074.

Thiennes. À gauche de celle-ci figure une grue cendrée<sup>15</sup> (fig. 7), reconnaissable à sa livrée grise, la tache rouge sur sa tête et sa queue en plumeau. Il s'agit là d'un détail rare et particulier qui révèle une fois encore le caractère fortuné de la famille et sa volonté de se distinguer au sein de l'aristocratie. On note que le peintre a eu le souci de figurer un grelot sphérique attaché à mi-hauteur de la patte de l'oiseau, détail qui indique qu'il s'agit d'une grue apprivoisée, le grelot servant à suivre ses déplacements, voire à l'identifier si elle venait à s'écarter et était retrouvée par quelqu'un<sup>16</sup>. Ce grand échassier migrateur et sociable revêtait une signification allégorique au Moyen Âge. Son vol en formation qui dessine dans le ciel des signes ressemblant à des lettres a frappé en particulier les auteurs anciens. Les grues constituaient de ce fait une incitation à la lecture du livre de la nature et symbolisaient la « Lettre » par excellence, à savoir le texte sacré de la Bible. Des comparaisons sont aussi développées par les

lettrés médiévaux entre le comportement des troupes de grues et celui des communautés monastiques<sup>17</sup>.

Deux aspects de cette symbolique nous intéressent particulièrement ici : le rapport entre migration réelle et spirituelle. Les grues étaient considérées alors comme des oiseaux montrant l'exemple d'une société de référence, solidaire et hiérarchique, incarnant aussi la piété filiale et la vigilance. D'autre part ces échassiers aiment « pérégriner ». Or, la vie terrestre n'est qu'un passage vers la vie future, comme il est advenu à Jacques I de Thiennes décédé, dont la veuve est présente dans le groupe familial et est justement accompagnée de l'oiseau.

Son fils unique Thomas voulait-il faire passer ces messages à travers le tableau qu'il a dû commander à la mémoire des familles alliées de Langhemersch et Thiennes et en l'honneur de leur descendance ? Son exécution se situerait fin 1534-début 1535, le deuil étant encore porté, au vu des coiffures, et la seconde phase de travaux d'agrandissement du château, prévue pour 1535 et modifiant son apparence (fig. 8 et 9a-b), n'ayant pas encore

<sup>15</sup> Cet oiseau avait été identifié à tort par C. Vervier et F.V.Goethals comme étant une cigogne, identification reprise par Campbell qui s'interroge sur la raison de sa présence dans ce portrait de famille sans apporter de réponse.

<sup>16</sup> B. VAN DEN ABEËLE, *Une grue dans le jardin. Captivité, apprivoisement ou domestication d'un grand échassier au Moyen Âge*, dans F. GUIZARD et C. BECK (éd.), *La bête captive au Moyen Âge et à l'époque moderne*, Valenciennes, 2012, p. 31-62. L'auteur explique que les grues figurées dans les enluminures et les peintures des Pays-Bas ne sont pas rares et il cite comme premier exemple un feuillet d'une *Légende dorée* enluminée vers 1450-1460 à Bruges. Il relève encore d'autres représentations dans les œuvres de Simon Bening, notamment dans le *Livre d'Heures de Hennessy* de 1530. Il rappelle aussi les grues peintes par Hans Memling au revers des volets du triptyque de *Saint Jean Baptiste et saint Laurent* de la National Gallery de Londres.

<sup>17</sup> Pour approfondir les connaissances sur le symbolisme des grues en migration et ses significations allégoriques, se référer à l'article de B. VAN DEN ABEËLE, *Migrations médiévales de la grue*, dans *Micrologus, nature, science et société*, 8, 2000, p. 66-67.



Fig. 6 a-b Maître des Demi-figures féminines, *Thomas de Tiennes et sa famille devant le château de Rumbeke*. R504L.  
a. Radiographie, ensemble.  
b. Détail du dessin gravé et des réserves.

débuté<sup>18</sup>. Ainsi Thomas aurait voulu montrer au moment où il hérite des biens de son père, un « portrait » fidèle du château après une première phase de travaux ayant modifié son caractère féodal en une demeure d'aspect renaissant, plus agréable à vivre. Il aurait également désiré souligner l'ordonnance du domaine et le sérieux de sa gestion en toute équité et mettre en évidence la présentation hiérarchisée d'une famille unie dont tous les membres vivants sont représentés entourés de leurs proches et de leurs serviteurs. Par ailleurs la présence du couple de Langhemeersch souligne l'alliance qui a permis aux Thiennes d'entrer en possession du château de Rumbeke.

La mort de Jacques I de Thiennes étant survenue le 18 août, Thomas aurait choisi l'automne ou le début de l'hiver pour évoquer la fête illustrant la passation de main en sa faveur et la présentation de son jeune fils. Cette saison est celle de la chasse, autre privilège de l'aristocratie. Par ailleurs, le hibou, symbole de la prudence et de la réflexion, et la pie, symbole de la légèreté et du bavardage, encadrent le petit garçon comme oiseaux de bon et mauvais augure.

Curieusement, la réflectographie infrarouge (fig. 4), à l'opposé des résultats obtenus pour le paysage, ne révèle dans les visages des personnages ni dessin sous-jacent à main levée, ni usage d'un report mécanique, alors que la majorité des portraits sont nettement individualisés (fig. 5). Le maître a donc dû réaliser des esquisses sur le vif et les peindre ensuite en atelier. Toutes les figures féminines du portrait collectif présentent des analogies frappantes avec les jeunes femmes peintes par le Maître des Demi-figures féminines, tout en s'en démarquant par des caractéristiques propres aux portraits. Parmi celles-ci, un même rendu expressif du visage est obtenu par le dessin des yeux et surtout par leur modelé en glacis qui assure la profondeur du regard (fig. 10).

Des comparaisons avec d'autres portraits isolés des années 1530, comme celui d'*Éléonore de Portugal*<sup>19</sup>, révèlent cette même manière qui se différencie clairement



Fig. 7 Maître des Demi-figures féminines, *Thomas de Thiennes et sa famille devant le château de Rumbeke*, détail de la grue cendrée. X039079.

de celle utilisée par le Maître des Demi-figures pour ces femmes « anonymes » aux yeux baissés et au visage idéalisé peintes à mi-corps en train d'écrire ou de jouer de la musique souvent sous les traits de *Marie-Madeleine* (fig. 3). Les mêmes visages stéréotypés se rencontrent aussi dans ses tableaux de *Vierge à l'Enfant*<sup>20</sup> (fig. 11).

Pour le reste, on note de petits repentirs dans les chapeaux et le bord des décolletés, et de rares lignes de mise en place qui situent quelques contours de silhouettes, des détails vestimentaires ou des plis de drapés. Le recours à un dessin plus complet se manifeste seulement dans les jambes et les pieds du bailli et du piqueur (fig. 5).

<sup>18</sup> Toutes les femmes de la famille portent un chaperon noir bordé d'un galon blanc. Pour l'interprétation de cette coiffure, voir M. LÉLOIR, *Dictionnaire du costume, de ses accessoires, des Armes et des Etoffes des origines à nos Jours*, Paris, 1951, p. 91. Les transformations architecturales entamées probablement peu après 1535 comprenaient notamment l'ajout de quatre tours et de la chapelle. Pour l'histoire de l'architecture, voir : J. DELBAERE, *Kasteel en Kasteelheren te Rumbeke*, dans *Handelingen, Deel XXXIII, Koninklijke Geschied-en Oudheidkundige Kring van Kortrijk*, 1963-1964. Le château de Rumbeke existe toujours et a conservé en grande partie l'aspect figuré sur la gravure de A. Sanderus de 1642 dans *Flandria Illustrata* (1641-1644). Les caractéristiques architecturales qui ne peuvent être étudiées en détails dans ce contexte viennent renforcer l'hypothèse de datation, en particulier la présence du bulbe qui n'apparaît qu'à partir de 1520. Voir K. DE JONGE, *Up die manier van Brabant. Brabant en de adelsarchitectuur van de Lage Landen (1450-1530)*, dans *Bijdragen tot de geschiedenis*, 86(2003)3-4, p. 409-423.

<sup>19</sup> L'attribution de ce tableau, anciennement conservé dans la collection Ch. Léon Cardon, est controversée. Il est donné à Jan Sander Van Hemessen dans le catalogue du Musée de Worcester, *European Painting in the collection of the Worcester Museum. Workshop of Jan Sanders van Hemessen, Young woman playing clavichord*, Worcester, 1974, p. 174-179. Pour plus d'informations sur ce sujet, voir également C. CAZAUX, *La Musique à la cour de François I<sup>er</sup>*, Paris, 2002, p. 59 et V. BLOCH, *A Lute player by Jan van Hemessen*, dans *The Burlington Magazine*, 98, 1956, p. 445-446. Voir illustration dans FIERENS-GEVAERT [n. 9], p. 227.

<sup>20</sup> M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting. Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst*, vol. XII, Amsterdam, 1975, p. 18-21, pl. 28-47 et E. MOUREAU, *La personnalité artistique du Maître des Demi-figures féminines. Catalogue critique de deux aspects de son œuvre : les représentations de Marie-Madeleine et la peinture de paysage* (Mémoire de Master non publié, Université Libre de Bruxelles), 2009, vol. I, p. 150 ; vol. II, p. 104.



Fig. 8 Maître des Demi-figures féminines, *Thomas de Tiennes et sa famille devant le château de Rumbeke*, détail du château de Rumbeke. X039072 (détail).

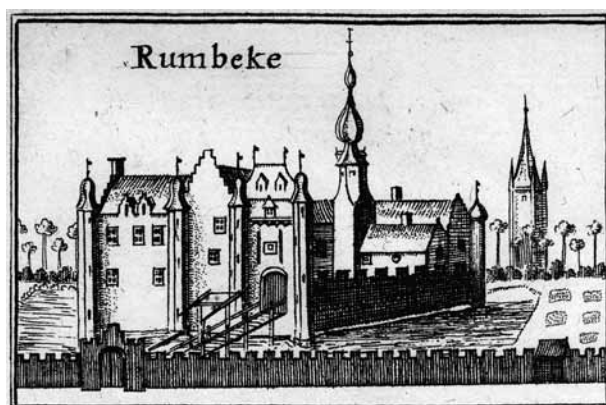


Fig. 9a-b a. A. Sanderus, gravure du *Château de Rumbeke*, *Flandria Illustrata* (1641-1644). © Bibliothèque royale de Belgique.  
b. Château actuel. © BAAV (Beroepsvereniging van Autobus-en Autocarondernemers van West-Vlaanderen).

L'état de conservation actuel du tableau<sup>21</sup>, qui a été restauré par I. Alexander en 1979-80, semble satisfaisant à première vue. Toutefois une lettre datée de mai 1953 le disait fort abimé ce qui se vérifie lors d'un examen approfondi. En effet, la photographie sous ultraviolet et la radiographie (fig. 6) font apparaître de très nombreuses lacunes mastiquées et retouches. Elles épargnent heureusement l'essentiel des visages féminins ; ceux du bailli et de

<sup>21</sup> Des lettres donnant quelques informations sur l'histoire de la restauration de la peinture ont été trouvées dans les archives familiales. Suite à une plainte adressée par le comte Guillaume de Limburg Stirum à Ph. Roberts-Jones, conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, après l'exposition de 1963, *Le siècle de Bruegel*, sur l'état de conservation du tableau, un examen de son état matériel a été mené par Albert Philippot (lettre du 26 novembre 1963), chef de l'atelier de conservation-restauration de l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) où il avait été restauré avant d'être exposé. Il ne relève aucune anomalie dans les nombreux fixages de la couche picturale qui sont restés stables, le collage du joint horizontal, fait antérieurement sans masticage préalable et les vernis régénérés. Cette correspondance indique donc un traitement important en 1963, lui-même précédé de petites interventions. Il existe une copie du *xx<sup>e</sup> siècle* de ce tableau (1945-1950) conservée au château de Lombise. Ce fut d'ailleurs cette copie qui, vu l'état de l'original, a été proposée en prêt par Guillaume de Limburg Stirum (lettre du 22 avril 1953) pour l'exposition *Patenier Bles* à Namur en 1953, qui n'eut pas lieu. La copie est présentée dans le cadre original du tableau de la collection de Limburg Stirum. Ce cadre porte deux blasons dans les coins supérieurs : Thiennes et Langhemersch. Il s'agit donc des armes du propriétaire des lieux au moment de l'exécution de l'œuvre et de celles par qui le domaine et le château passèrent à la famille de Thiennes.



Fig. 10a-b Maître des Demi-figures féminines, *Thomas de Thiennes et sa famille devant le château de Rumbeke*.  
a. détail représentant Marguerite de Haméricourt. X039077.  
b. détail représentant sa sœur et son serviteur. X039076.

l'aumônier par contre sont plus altérés. Les interventions les plus importantes portent sur le ciel presque entièrement repris, les arbres, le couronnement en bulbe du château, les robes de Catherine d'Ongnies et de l'enfant et enfin sur le joint entre les deux planches horizontales qui constituent le panneau. On observe encore plusieurs usures, de petites interventions ponctuelles dispersées et des résidus de vernis jaunis, ainsi qu'un fort jutage des frondaisons pour masquer les parties restaurées.

Toutefois l'absence d'altérations importantes dans les figures principales autorise à les prendre comme éléments de comparaison pour l'attribution du tableau au Maître des Demi-figures. Ce dernier a sans doute été formé à Bruges avant d'être actif à Anvers, et peut-être aussi de façon passagère à Malines et Bruxelles, dans le deuxième quart du *xvi<sup>e</sup> siècle*<sup>22</sup>. Son nom de convention lui a été donné par M.J. Friedländer. À ce jour, son identité n'a pu être établie avec certitude et les noms de peintres proposés restent controversés<sup>23</sup>.

L'attribution du tableau à ce maître remonte, nous l'avons vu, à Fierens-Gevaert<sup>24</sup> en 1912 et se justifie pleinement pour nous. Voyons plus dans le détail en quoi le style des personnages de la famille de Thiennes s'apparente aux représentations de Marie-Madeleine lisant, écrivant ou jouant d'un instrument, les plus fréquentes dans la production du Maître des Demi-figures. Comparons-le au

<sup>22</sup> G. MARLIER, *Wer ist der Meister der Weiblichen Halbfiguren?*, dans *Gemälde Bedeutender niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts*, Vienne, 1966, p. 15-20. L'auteur démontre le rapport entre les visages du maître et ceux peints par l'école brugeoise. S'il y a des analogies stylistiques avec les figures féminines peintes par A. Benson et G. David et dans l'atmosphère courtoise, la production en série de variantes sur le même sujet et le caractère stéréotypé de ses œuvres font davantage penser à un atelier anversois, ce qui avait déjà été suggéré par FRIEDLÄNDER [n. 20], p. 19. L'étroit rapport avec les paysages de Patenier renforce encore cette hypothèse. R. GENAILLE, *A propos du Maître dit des Demi-figures*, dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Anvers, 1985, p. 137-177.

<sup>23</sup> FRIEDLÄNDER [n. 20], p. 18-21.

<sup>24</sup> FIERENS-GEVAERT [n. 9], p. 226-227.





Fig. 11 Maître des Demi-figures féminines, *Vierge à l'Enfant*, huile sur bois, 53,20 x 42,4 cm (Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, inv. 4090). © The State Hermitage Museum. Photo Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets.

panneau des *Trois jeunes filles musiciennes* (fig. 3)<sup>25</sup>, qui lui reste unanimement attribué par la critique. On retrouve les thèmes du chant et de la musique, chers au maître, l'atmosphère courtoise et le goût des vêtements à la mode à la cour de Marguerite d'Autriche à Malines influencée par celle de l'aristocratie française et portée aussi par la haute bourgeoisie des Pays-Bas méridionaux.

Les figures qui présentent le plus d'analogies avec celles du maître sont celles de Marguerite de Thiennes et de sa sœur. On les rapprochera de *Marie-Madeleine jouant du luth* de Turin<sup>26</sup> (fig. 12) et de *Marie-Madeleine lisant* d'Anvers<sup>27</sup>. Le visage est légèrement penché au-dessus d'un buste largement découvert. La richesse des vêtements et des bijoux révèle le statut des jeunes femmes. Le décolleté échancré en forme de trapèze des robes en velours est orné d'un galon de couleur. Le type de coiffure en forme de chaperon bordé d'un galon de couleur, les manches à crevée en velours ou en tissu et la raie au milieu des cheveux tirés sont autant d'éléments récurrents

<sup>25</sup> Maître des Demi-figures féminines, *Trois musiciennes*, huile sur bois, 53,20 x 37,50 cm, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage (inv. GE-435).

<sup>26</sup> Maître des Demi-figures féminines, *Marie-Madeleine jouant du luth*, huile sur bois, 43 x 30 cm, Turin, Galerie Sabauda (inv. 40).

<sup>27</sup> Maître des Demi-figures féminines (?), *Marie-Madeleine lisant*, huile sur bois, 48,4 x 38,1 cm, Anvers, Musée Mayer van den Bergh (inv. 361). Pour le thème iconographique de la *Vierge à l'Enfant*, voir le tableau du Musée de l'Ermitage (inv. 4090) qui présente des caractéristiques similaires.

dans les œuvres du peintre. Dans le tableau de Rumbekke (fig. 1 et 5), toutes les femmes portent des ceintures colorées, des perles dans les cheveux et des colliers en or qui agrémentent leur tenue par rapport à celles des Marie-Madeleine. Un autre détail les personnalise, le port d'un léger voile transparent quasi imperceptible qui recouvre le haut du buste. Il est muni d'un col finement brodé de fil noir et est attaché par un petit cordon (fig. 10a-b). Enfin, la châtelaine et une des filles de Catherine d'Ongnies portent une petite broche dont la forme évoque un radis à la signification méconnue (fig. 10b).

L'attitude de la sœur de Marguerite de Thiennes, qui tient un livre de musique ouvert sur les genoux, peut être rapprochée de celle de la *Joueuse de luth* de la collection Heldring d'Osterbeek<sup>28</sup>. On reconnaît le buste de face, le port de la tête, les bras ramenés symétriquement vers l'avant et les petits doigts longs et minces. Sa robe est pourvue de manches d'hermine.

Les autres figures sont toutes apparentées à celles décrites et habillées à la dernière mode.

La technique d'exécution est également comparable et se caractérise par des modelés fluides pour les carnations additionnées de blanc dans les hautes lumières, mais lisses en surface (fig. 1). L'usage de glacis pour les yeux donne un éclat particulier aux regards (fig. 10). Les détails



Fig. 12 Maître des Demi-figures féminines, *Marie-Madeleine jouant du luth* (Turin, Galerie Sabauda, inv. 40). © Galleria Sabauda.

<sup>28</sup> Maître des Demi-figures féminines, *Marie-Madeleine jouant du luth*, huile sur bois de chêne, 27,5 x 20,5 cm, ancienne collection Heldring d'Osterbeek, Hollande, lieu de conservation actuel inconnu.



Fig. 13 Maître des Demi-figures féminines, *Paysage avec le repos pendant la Fuite en Égypte* (Vienne, Musée des Beaux-Arts, inv. GG-950). © Kunsthistorisches Museum.

vestimentaires sont peints avec soin. Seules les mains, autre trait significatif des portraits, sont exécutées de façon rudimentaire comme si toute l'attention du peintre s'était concentrée sur les visages qu'il individualise. La couleur des yeux et la forme des linéaments, tels la bouche et le nez, les distinguent les uns des autres. Il y a en plus, nous l'avons vu, une recherche évidente d'expressivité et de réalisme, absente des figures féminines idéalisées que le Maître des Demi-figures féminines peint le plus souvent. On notera que, dans l'ensemble, le traitement des figures du groupe dénote une certaine maladresse dans le rendu des proportions des corps à l'aspect assez trapu. Toutefois, étant donné l'absence de représentation connue à ce jour de série de portraits en pied peints par le maître, les comparaisons sont malaisées<sup>29</sup>.

Pour les personnages masculins, il existe tout aussi peu d'exemples de référence. Il s'agit le plus souvent de saints tels saint Joseph et saint Jérôme, à l'aspect conventionnel, peints dans des scènes religieuses. Dans les paysages cosmiques, on trouve par contre des figures masculines à cheval, vêtues à la mode du XVI<sup>e</sup> siècle, mais qui sont trop petites pour faire l'objet de comparaisons utiles avec celles représentées dans le groupe de famille devant le château de Rumbeke. Toutes ont des physionomies et des expressions différentes permettant à Thomas de Thiennes de les reconnaître au même titre que les membres de sa famille. Les petits personnages qui animent, par exemple, les peintures de paysage comme celui du *Repos pendant la Fuite en Égypte* de Vienne (fig. 13)<sup>30</sup>, ou encore la *Conversion de*

*Saul*<sup>31</sup> et le *Repos pendant la Fuite en Égypte* de Raleigh<sup>32</sup> ont toutefois un écho direct dans le cortège qui passe devant le château. Le rendu exact des attitudes des animaux, comme celles des chevaux et des chiens, la manière d'esquisser les figures en quelques traits cernant des plages de couleur vives et le dynamisme de la scène, sont familiers au maître. Le souci du détail naturaliste, notamment dans la représentation des oiseaux, des hirondelles, des chouettes en passant par les pies, les pigeons et les cygnes, et l'intérêt pour les reflets dans l'eau, sont deux autres constantes du peintre dans ses tableaux de paysages. L'étang renvoie l'image précise des cygnes qui nagent ou qui s'envolent, des arbustes qui bordent la berge et celle de la charrette bâchée transportant le châtelain et son épouse. Le traitement des frondaisons est aussi identique à celui des tableaux cités, en particulier celui de Vienne (fig. 13). Il procède de l'application de touches claires minutieusement posées sur un ton de fond vert foncé ce qui crée un subtil effet de clair-obscur vibrant à la lumière.

En conclusion, *Thomas de Thiennes et sa famille devant le château de Rumbeke* présente la majorité des caractéristiques stylistiques et de technique d'exécution propres au Maître des Demi-figures féminines, ce qui autorise à lui attribuer la composition dans sa totalité, même si elle s'en distingue par certains aspects. Ainsi, l'harmonie équilibrée du paysage dans son ensemble n'évoque pas ceux influencés par Patenier qui lui sont coutumiers et dans lesquels les rochers aigus et en strates jouent un rôle essentiel. De même, la représentation des personnages et

<sup>29</sup> F. BOUCHER, *Histoire du Costume en occident de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1965.

<sup>30</sup> Maître des Demi-figures féminines, *Paysage avec le repos pendant la Fuite en Égypte*, huile sur bois, 38,5 x 51,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum (inv. GG. 950).

<sup>31</sup> Maître des Demi-figures féminines, *La conversion de Saul*, huile sur bois, 30,5 x 43,9 cm, Allemagne, collection privée.

<sup>32</sup> Maître des Demi-figures féminines, *Paysage pendant la Fuite en Égypte*, huile sur bois, 65,4 x 63,2 cm, Raleigh, Nord Carolina Museum of Art (inv. G. 52.9.105).



de leurs habits s'écarte par des détails du vocabulaire formel propre au maître. Ces différences stylistiques et iconographiques peuvent néanmoins s'expliquer aisément, selon nous, par la fonction attribuée à la peinture : une œuvre de commande à la gloire principalement de la famille de Thiennes et de son nouvel héritier qui arborent une éclatante réussite familiale et sociale. Le château, le domaine et la tenue vestimentaire des membres de la famille doivent donc être conformes à la réalité et ne laisser aucune place à des détails imaginaires ou à des manquements. À ce titre, le tableau de Rumbeke est unique dans la production

du Maître des Demi-figures féminines mais aussi par son thème, dans celle des portraits de groupes en pied peints au XVI<sup>e</sup> siècle dans les Pays-Bas méridionaux.

Mes remerciements chaleureux vont à tous ceux qui, chacun dans leur domaine, m'ont accordé leur aide éclairée et généreuse dans l'étude de ce tableau. Je pense en particulier à Baudouin Van den Abeele, à Christina Currie, à Marguerite Coppens, à Luc Serck, à Nicole Goetghebeur et à Véronique de Limburg Stirum pour ses recherches précieuses dans les archives familiales. Ma reconnaissance va aussi aux conservateurs des Musées qui m'ont accordé l'autorisation de publier les photos des tableaux de leur Institution et à Valentine Henderiks pour sa relecture critique du manuscrit.

## Résumé – Samenvatting – Abstract

### **Une peinture méconnue du Maître des Demi-figures féminines : *Thomas de Thiennes et sa famille devant le château de Rumbeke***

Le tableau de *Thomas de Thiennes et sa famille devant le château de Rumbeke* n'a jamais vraiment retenu l'attention des historiens de l'art. Jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle il ne suscite de l'intérêt que pour les personnages représentés. L'attribution de la peinture n'a pas davantage fait l'objet de recherches approfondies. Seul H. Fierens-Gevaert suggère, en 1912, d'y reconnaître une œuvre du Maître des Demi-figures féminines. C. Périer confirme cette attribution et la justifie sur la base d'une étude combinée du style et de l'exécution picturale par comparaison avec les œuvres du peintre reconnues autographes.

Par ailleurs, le caractère exceptionnel pour le XVI<sup>e</sup> siècle d'un portrait collectif, situé à l'extérieur, dans un parc devant la demeure seigneuriale, a été souligné par plusieurs historiens de l'art. L'auteur cherche à en comprendre la signification par un examen détaillé de la composition et une remise dans le contexte historique de la famille de Thiennes, du château de Rumbeke et de tous les personnages et des motifs figurés. Elle arrive à la conclusion que la peinture a été commandée au maître anversoïse des Demi-figures féminines pour magnifier la gloire de la famille de Thiennes à l'occasion de la présentation de son nouvel héritier.

### **Een miskend schilderij van de Meester van de vrouwelijke halffiguren: *Thomas de Thiennes en zijn familie voor het kasteel van Rumbeke***

Het schilderij van *Thomas de Thiennes en zijn familie voor het kasteel van Rumbeke* heeft nooit echt de aandacht getrokken van de kunsthistorici. Tot aan de 20<sup>ste</sup> eeuw wekte het slechts interesse op voor de afgebeelde personages. De toeschrijving van het schilderij is nog niet het voorwerp geweest van een grondige studie. Alleen H. Fierens-Gevaert suggereert in 1912 om er een werk van de Meester van de vrouwelijke halffiguren in te herkennen. C. Périer bevestigt deze toeschrijving en rechtvaardigt ze op basis van een gecombineerde studie van de stijl en van de picturale uitvoering in vergelijking met werken van de meester die als eigenhandig worden erkend.

Daarnaast onderstreepten verschillende kunsthistorici het uitzonderlijke karakter van dit 16<sup>de</sup>-eeuwse schilderij voor zover het een groepsportret weergeeft in open lucht, in een park voor de residentie van een landsheer. De auteur tracht om de betekenis ervan te vatten door middel van een gedetailleerde studie van de compositie en een situering in de historische context van de familie de Thiennes, het kasteel van Rumbeke en van alle personages en afgebeelde motieven. Ze komt tot het besluit dat het schilderij werd besteld bij de Antwerpse Meester van de vrouwelijke halffiguren om de familie de Thiennes te verheerlijken ter gelegenheid van de voorstelling van haar nieuwe erfgenaam.

### **An underappreciated painting by the Master of the Female Half-Lengths: *Thomas de Thiennes and his family in front of Rumbeke castle***

The painting of *Thomas de Thiennes and his family in front of Rumbeke castle* has never received much attention from art historians. Up until the 20th century it was only considered interesting for its portrait figures. The painting's attribution has never been studied in depth. The only mention is by H. Fierens-Gevaert in 1912, who suggested that it is a work of the Master of the Female Half-Lengths. C. Périer confirms this attribution on the basis of a study of the style and pictorial execution in comparison with works by the Master that are considered autographic.

In addition, several art historians have pointed out the unusual character of this 16th-century group portrait, which is set in a park in front of the family château. The author seeks to grasp its meaning through a detailed study of the composition and by placing the de Thiennes family, Rumbeke castle and all the figures and motifs shown in their proper historical context. She concludes that the painting was ordered from the Antwerp Master of the Female Half-Lengths in order to enhance the standing of the de Thiennes family on the occasion of the presentation of its new heir.

# HET SINT-JOBSRETABEL VAN SCHOONBROEK (RETIE): EEN STATUS QUAESTIONIS

Jaak JANSEN\*

Het *Sint-Jobsretabel* van Schoonbroek (afb. 1 en 2) heeft tot hiertoe een eerder verborgen bestaan geleid. Mogelijk zijn de afgezonderde ligging en de beperkte middelen van de parochie daar de oorzaak van<sup>1</sup>. Toch blijft het merkwaardig dat dit gehucht van Retie zo'n bijzonder kunstwerk herbergt. Sommige onderzoekers geloofden zelfs niet dat het retabel tot het patrimonium van de parochie kon behoren; het moest van elders komen, van Nederland bijvoorbeeld. Er waren ook veel onduidelijkheden en tegenstrijdigheden over herkomst, datering, iconografische identificatie, oorspronkelijk uitzicht en vroegere restauraties. De tentoonstelling over Antwerpse retabels in de kathedraal van de metropool bracht hier verandering in<sup>2</sup>. Het retabel zou gedurende enkele maanden een onderdeel zijn van een succesvolle expositie die op haar beurt deel uitmaakte van de manifestaties die in 1993 werden georganiseerd om Antwerpen als culturele hoofdstad van Europa te profileren. Naar aanleiding van deze gebeurtenis werden verschillende onderzoeken uitgevoerd die een nieuw licht zouden werpen op het meesterwerk. We zetten de verschillende gegevens nog eens op een rij met de bedoeling om een nieuwe status quaestionis te scheppen die tot een verbeterde interpretatie van het retabel en zijn iconografie moet leiden.

## Literatuuroverzicht

In 1886 beschouwde Reussens het retabel nog als een banaal werk<sup>3</sup>. Zijn tijdgenoot Theodorus Ignatius Welvaarts was in 1881 meer lovend en noemde het retabel een allermerkwaardigst meesterstuk dat volgens deskundigen in de vijftiende eeuw zou zijn vervaardigd<sup>4</sup>. Volgens deze laatste auteur zou er reeds in 1476 te Schoonbroek een kapel van Sint-Job hebben bestaan en veertig jaar vroeger werd er een beneficium toegekend aan

“Sint Jobs tot Sconebruc”. Dit alles wijst op een stevige traditie in de verering. Welvaarts was de eerste auteur die een beschrijving gaf van het kunstwerk. Hij bleef vooral stilstaan bij de iconografische identificatie van de tafereelen. Hierbij beperkte hij zich tot de hoofdscènes van zijluiken, retabelbak en predella; de neventaferelen in de bak werden niet beschreven. Terloops vermeldde hij ook enkele stijlkenmerken van het retabel dat “in ogivale stijl” was gemaakt; het werd “met eene verwonderlijke fijnheid en zuivere uitvoering uit hout vervaardigd zoodat deze beeldhouwkunst de oogen van deskundigen aan zich vasthecht en als betovert”. Volgens deze auteur was noch de retabelmaker, noch de productieplaats gekend. Hij gaf ook de mening van de Turnhoutse oudheidkundige Walter Frans Van Genechten die beweerde dat het retabel herkomstig was uit Noord-Brabant en was overgebracht in de tijd van de Beeldenstorm. Anderen zouden de mening zijn toegedaan dat het kunstwerk uit Schijndel (Noord-Brabant) zou komen. Welvaarts onderzocht de archieven van Corsendonk en van Schoonbroek, maar vond nergens een document dat deze beweringen kon staven. Het feest van de H. Man Job viel op 10 mei en de heilige werd aanroepen om gespaard te blijven of verlost te worden van het koningszeer (markoenkwaal) of andere ziekten, aldus deze auteur.

Henry Rousseau gaf in 1891 een gedetailleerde beschrijving van de beeldengroepen van het retabel<sup>5</sup>. Hij dateerde het retabel aan het einde van de vijftiende of in het begin van de zestiende eeuw en zag gelijkenissen met het *Passieretabel* van Oplinter. Op de vraag naar archiverende gegevens ter plaatse was er geen afdoend antwoord gekomen van de pastoor. Een hardnekkig gerucht dat plaatselijk rondging luidde dat het retabel herkomstig was uit het seminarie van 's-Hertogenbosch, vanwaar het tijdens de godsdiensttroebelen zou zijn overgebracht. Het beeldhouwwerk was volgens Rousseau aanvaardbaar in kwaliteit verminderd; het werd degelijk gerestaureerd door twee Belgische kunstenaars in 1864-1865. Enkele figuren werden volledig hermaakt.

Wanneer Fernand Donnet en Frans Van Leemputten op 31 juli 1902 de Sint-Jobskerk van Schoonbroek bezochten in functie van hun inventarisatie opdracht, notuleerden ze de aanwezigheid van het retabel maar vermeldden noch een datering, noch een productiecentrum. Wel gaven ze aan dat het retabel in 1863 werd hersteld door Peeters-Divoort, van Turnhout. De dubbele luiken van het retabel waren, volgens deze auteurs, langs twee kanten beschilderd; het was duidelijk dat ze vaak waren hersteld. De

\* Ere-departementshoofd van het departement Documentatie van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium.

<sup>1</sup> Enkele malen werd er door de plaatselijke overheid aandacht voor gevraagd, maar dit bleef beperkt. In 1978 werd een gestencilde catalogoog uitgegeven die het vermelden waard is: *Schoonbroek en St. Job – Vroeger en nu*, 1978. Het klasseringsbesluit dateert van 19 december 1980.

<sup>2</sup> *Antwerpse retabels 15<sup>de</sup>-16<sup>de</sup> eeuw* (tent. cat., Antwerpen, Kathedraal, 26 mei-3 okt. 1993), *deel 1. Catalogus* en *deel 2. Essays*, o.l.v. Hans NIEUWDOORP. Het retabel van Schoonbroek figureerde op de tentoonstellingsaffiche. Beschrijving van het retabel zie deel 1, p. 118-125 (nr. 16), door J. Jansen, C. Perier-D'Ieteren en M. Serck-Dewaide.

<sup>3</sup> J. REUSSENS, *Élément d'archéologie chrétienne*, Leuven, deel 2, 1886, p. 229: “A l'église de Schoonbroek sous Vieux-Turnhout on voit un retable peint, doré et muni de volets, représentant l'histoire du saint homme Job, titulaire de l'église: c'est un œuvre médiocre.”

<sup>4</sup> T.I. WELVAARTS, *Geschiedenis van Corsendonk*, deel 2, Turnhout, 1881, p. 76-80.

<sup>5</sup> H. ROUSSEAU, *Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique. Les retables*, in *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, 30, 1891, p. 148-155.



Afb. 1 *Sint-Jobsretabel* in geopende toestand, ca. 1550 (Schoonbroek, Sint-Jobskerk). X051172.

predella bestond uit drie taferelen waarvan de luiken zich te Brecht bevonden<sup>6</sup>. Nader onderzoek leert ons dat er in de Sint-Michielskerk te Brecht een neogotisch *Passieretabel* aanwezig is met zijluiken die uit de late middeleeuwen stammen. De zijluiken stellen echter taferelen voor uit het leven van de H. Gregorius van Cappadocië; ze worden toegeschreven aan Goswin Van der Weyden en zijn omstreeks 1490 te dateren. De bewering dat de zijluiken van Brecht en de predella van Schoonbroek bij elkaar horen is volledig uit de lucht gegrepen vermits de iconografie totaal verschillend is en het retabel van Schoonbroek als een

oorspronkelijk ensemble moet gezien worden. Ook afmetingen en vorm passen niet bij elkaar.

Joseph de Borchgrave d'Altena bleef in 1958 bij algemene opmerkingen; hij beschouwde het als een Antwerps retabel en vermeldde geen datering in zijn studie<sup>7</sup>. Hij gaf de raad het verhaal van de Man Job nog eens aandachtig te lezen. Verder meende hij verwantschappen te zien met de retabels van Ricey Bas, Enghien en Renlies.

Jozef van Herck<sup>8</sup> maakte in 1965 een uitvoerige studie over het retabel van Schoonbroek. Hij ging uit-

<sup>6</sup> F. DONNET en F. VAN LEEMPUTTEN, *Kerk van Sint-Job, te Schoonbroek*, in *Inventaris der kunstvoorwerpen in de openbare gestichten bewaard. Provincie Antwerpen*, 2, 1902, p. 10-12, buitentekstplaat tegenover p. 12.

<sup>7</sup> J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Notes pour servir à l'étude des retables anversois*, in *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis*, 4, 30, 1958, p. 30.

<sup>8</sup> J. VAN HERCK, *Het retabel van Sint-Job te Schoonbroek*, in *Noordgouw*, 5, 1965, p. 89-108.



Afb. 2 *Sint-Jobsretabel* in gesloten toestand. X051173.

gebreed in op de materiële beschrijving, de iconografie, de mogelijke achtergronden, het productiecentrum en de datering. Het ging volgens hem om een retabel dat in Antwerpen was gesneden en dateerde van omstreeks 1530. De pedigree van het kunstwerk bleef weinig bestudeerd, wat bijzonder spijtig is. Het was belangrijk om het ontstaan van dit monumentale kunstwerk te situeren en een beter inzicht te bekomen in zijn voorgeschiedenis. Kennis van de opdrachtgevers geeft immers de mogelijkheid om te begrijpen hoe het kunstwerk tot stand kwam en kan ook informatie opleveren over de bestellers, beheerders en bestemmingen van het kunstwerk. Van Herck wijdde zijn studie voornamelijk aan een doorgevoerde iconografische identificatie van de verschillende onderdelen, al moeten in dit verband ook enkele onnauwkeurigheden worden rechtgezet.

## Schoonbroek, gehucht met een verleden

De huidige situatie van het gehucht Schoonbroek (Schoonenbroeck 1186, Sconebruc 1436, Scoenbrouck 1445) laat niet vermoeden dat het een belangrijk verleden heeft gekend. Kanunnik Jozefus Evermodus Jansen<sup>9</sup> en Edward Sneyers<sup>10</sup> maakten reeds een korte historische schets van het gehucht. Vanaf de oudste tijden was de geschiedenis van Schoonbroek verbonden met die van de Sint-Martinusparochie van Retie en met die van de abdij van Tongerlo die de parochie bediende. Reeds voor 1164 werd Schoonbroek vermeld onder de schenkingen die de abdij ten deel vielen. Godfried III, hertog van Brabant, keurde toen de overdrachten goed van verscheidene allodiale goederen aan de abdij van Tongerlo met als opdrachtgever Conrad de Rijsenkehem<sup>11</sup>. In 1221 kreeg de abdij van Tongerlo van Hendrik I, hertog van Lotharingen, het volledige gezag over de regeling van de belastingheffingen te Tongerlo, Schoonbroek, Werbeek (Retie) en Lichtaart<sup>12</sup>. In 1264 werden de tienden en het recht van de kerkbegeving van de Sint-Martinuskerk te Retie toegewezen aan de abdij van Tongerlo door deken Willem en door het kapittel van Sint-Martinus te Luik. Het verdrag werd bekrachtigd door aartsdiaken Engelbert de Ysenbruch. Sommige betwistingen met de heer van Duffel in verband met de tienden en de begevementsrechten werden later opgelost<sup>13</sup>. Vanaf 1264 maakte Schoonbroek deel uit van de Sint-Martinusparochie van Retie; de eerst vermelde witheer van Tongerlo die te Retie de diensten waarnam heette Petrus<sup>14</sup>.

In 1395 werd de priorij van Corsendonk gesticht op grond die door Maria van Brabant-Gelre, vrouwe van Turnhout, ter beschikking was gesteld. Twaalf reguliere kanunniken gingen er zich vestigen; ze volgden de regel van Sint-Augustinus. Corsendonk maakte deel uit van het

<sup>9</sup> J.E. JANSEN, *Turnhout in het verleden en het heden*, deel 1, Brussel, 1978, p. 113.

<sup>10</sup> E. SNEYERS, *Bijdrage tot de geschiedenis van Retie*, 1948, heruitgave 1972, p. 73 en 194.

<sup>11</sup> H. LAMY, *L'Abbaye de Tongerlo depuis sa fondation jusqu' en 1263*, Leuven-Parijs, 1914, p. 373.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 390.

<sup>13</sup> W. VAN SPILBEECK, *De Abdij van Tongerlo*, Lier-Geel, 1888, p. 117.

<sup>14</sup> SNEYERS [n. 10], p. 185.



Afb. 3 Voorstelling 20: Een orkaan verwoest de gebouwen waarin de kinderen van Job feestvieren. X051190.

kapittel van Groenendaal (1402) en Windesheim (1412). Omstreeks 1540 telde de priorij dertig kloosterlingen<sup>15</sup>.

In 1436 was er voor de eerste maal sprake van een beneficie van Sint-Job te “Sconebruc”; het archiefstuk werd gezegd door de schepenbank van Eersel<sup>16</sup>. Veertig jaren later, in 1476, werd er een kapel opgericht onder toezicht van de pastoor van de Sint-Martinusparochie te Retie en met toelating van Johannes van Horne, prins-bisschop van Luik, waaronder de streek ressorteerde<sup>17</sup>. We mogen veronderstellen dat de bouw van de kapel was ingeplant in een omgeving waar zich een zekere concentratie van bewoning bevond. Een tendens naar nog meer zelfstandigheid en groei zou verdergezet worden toen in de zestiende eeuw een eigen juridische structuur werd opgericht voor de omgeving waartoe Schoonbroek behoorde, onder de benaming “Jurisdictie van Schoonbroeck ende Geunieerde gebueren”<sup>18</sup>. Dit eigen gerecht werd voorgezeten door de schout van Arendonk. Deze Unie ging niet alleen bepaalde verordeningen uitvaardigen maar sloot ook overeenkomsten af, zoals de Unie van Schoonbroek en Turnhout waarbij tussen de twee gemeenschappen wederzijdse afspraken werden gemaakt van financiële of tactische aard.

In 1524 was de beneficie van de kapel van Sint-Job in het bezit van de clericus Gerardus Tsgrooten; hij gaf ze door aan Jan van Gestel, die er driemaal per week de mis moest lezen<sup>19</sup>.

Vanaf 1554 namen de augustijnermonniken van de priorij van Corsendonk er de diensten waar<sup>20</sup>. Petrus Mertens was de eerste monnik die als dusdanig werd vermeld; hij had reeds acht jaren lang diensten verricht in de kapel. Hij kreeg voor de beneficie met drie gelezen missen een tegemoetkoming van elf mudden<sup>21</sup> rogge. Tijdens de Beeldenstorm werd de priorij zwaar geteisterd; de kanunniken verlieten het klooster in 1578 en keerden slechts terug in 1610. Tot in 1803 bleven de kanunniken van Corsendonk de kapel van Sint-Job bedienen onder toezicht van de pastoor van Retie; deze laatste las er eenmaal per jaar de mis, vermoedelijk op de feestdag van Sint-Job<sup>22</sup>. De namen van de pastoors te Schoonbroek werden gepubliceerd door Welvaarts<sup>23</sup>. De stoffelijke belangen van de kapel werden behartigd door de kapelmeesters onder toezicht van de pastoor van de Sint-Martinusparochie te Retie; de geestelijke belangen werden vanaf het midden van de zestiende eeuw waargenomen door de kanunniken van Corsendonk.

In het midden van de zestiende eeuw gebeurden er enkele merkwaardige feiten die in relatie kunnen worden

<sup>15</sup> H. DE KOK, *Corsendonk te Oud-Turnhout (voor 1858 Turnhout)*, in *Korsendonk en de moderne devotie* (tent. cat.), E. PERSOONS, H. DE KOK en E. GEMMEKE, Turnhout, 1984, p. 53-60.

<sup>16</sup> WELVAARTS [n. 4], p. 68-69; JANSEN [n. 9], p. 113.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 68; VAN SPILBEECK [n. 13], 1888, p. 118; JANSEN [n. 9], p. 113.

<sup>18</sup> P.J. HEUVELMANS, *Lotgevallen van eenen Turnhoutschen jager, in de XVII<sup>de</sup> eeuw*, Turnhout, 1843, heruitgave 1998, p. 88-89, n. 1.

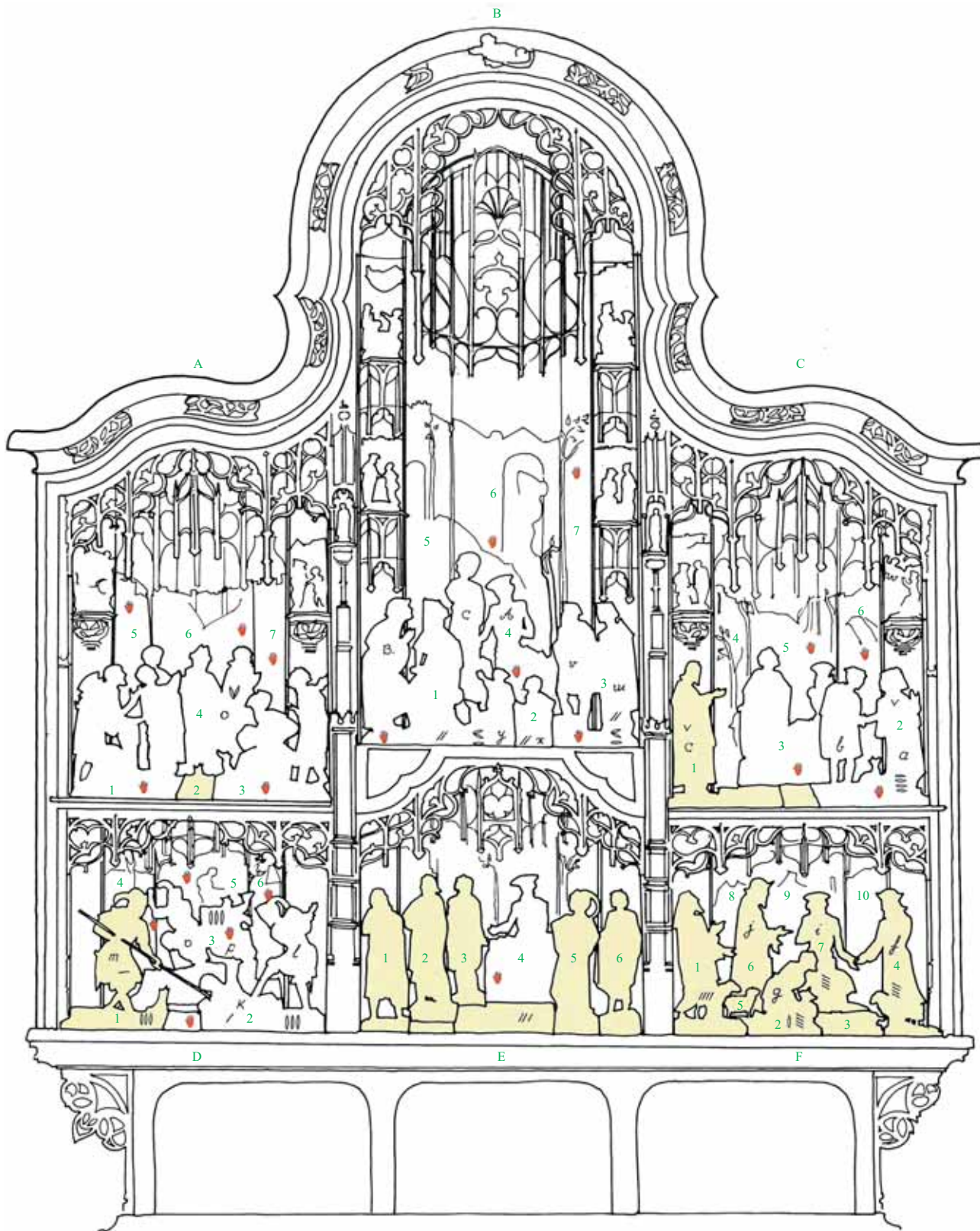
<sup>19</sup> SNEYERS [n. 10], p. 194.

<sup>20</sup> WELVAARTS [n. 4], p. 69.

<sup>21</sup> Mud: oude inhoudsmaat die vooral werd gebruikt voor graan.

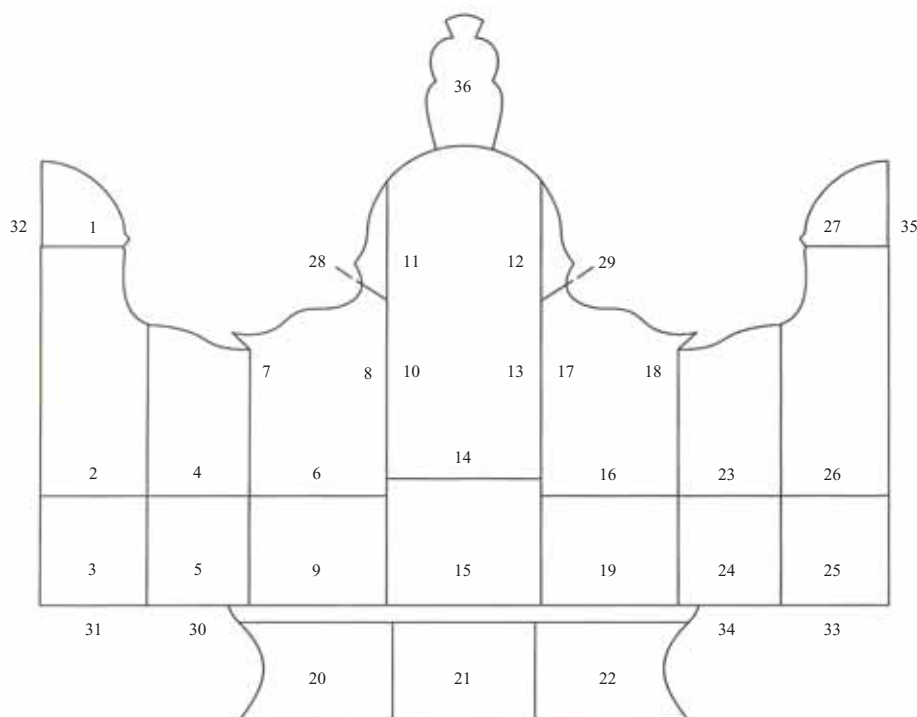
<sup>22</sup> WELVAARTS [n. 4], p. 69.

<sup>23</sup> De namen van de pastoors werden ook door Welvaarts gepubliceerd: *Ibidem*, p. 68-73.



Afb. 4 Restauratieschema (naar [n. 2], p. 124).

- "Handje", merkteken van Antwerpse beeldsnijders
- Hersneden fragmenten in 1863-1864
- ||||| Ingesneden nummering (guts) van de beeldsnijder in 1863-1864
- A B C x y Montagenummering in zwarte verf in 1863-1864
- A B C 1 2 3 Werknummering restauratie KIK (identificatie voor laboratoriumonderzoek, fotografische opnamen, demontage en montage, enz.)



Afb. 5 Schema van het retabel met nummering van de verschillende voorstellingen (naar [n. 2], p. 120).

gebracht met het retabel. Het eerste feit was ongetwijfeld de overname van de zielzorg in de Sint-Jobkapel door de augustijnen. Daarbij kwam nog de niet aflatende reeks epidemieën die het land trof en waarbij om de twintig jaar een nieuwe golf van ellende de bevolking teisterde<sup>24</sup>. Ten gevolge hiervan bouwden de augustijnen van Corsendonk een ziekenhuis in 1536-1548; onder het zeventiende prioraat van Stephanus van Berchem (1537-1548) werd er in de priorij een “infirmarium” opgericht. Mogelijk zag de prior in de aanwezigheid van de Sint-Jobkapel met zijn bijzondere patroon een andere mogelijkheid om de ellende te lenigen en de devotie tot de pestheilige te stimuleren. Deze prior kwam uit een belangrijke adellijke Antwerpse familie. Hij werd samen met zijn broer, de Antwerpse schepen Cornelius, te Corsendonk onder één grafsteen begraven<sup>25</sup>. Is het vermetel om te veronderstellen dat Stephanus van Berchem de opdrachtgever is van het Sint-Jobsretabel dat hij in zijn geboortestad bestelde? Was het retabel misschien het gedroomde onderpand om de bediening van de kapel voor te behouden aan de priorij?

In 1578 vaardigde de jurisdictie van Schoonbroek een ordonnantie uit waarin naast een aantal verordeningen over landgebruik en veebeheer ook verscheidene punten waren opgenomen die verwezen naar initiatieven aangaande de pestbestrijding<sup>26</sup>:

“Item ingeval dat geviel datter yemant storve in eenige huysingen van de peste dat de gene die in den huysse woonen sullen blyven den tyt van dry weken binnen der sterfhuysse oft op syn erve daer aen gelegen.

Item soo verre offer yemant wt eenen sterfhuysse gaet in een hutte oft elders dat die sal blyven alleen wten lieden den tyt van thien dagen al en isser nyemant gestorven maer soo verre alst in twyfel van pest is, alsoo verre als men yemant bevint t sy schrobbers oft yemant anders die contrarie doet sal men mogen arm en de been onstucken smyten ende daer en boven gecorrigeert te worden na inhoud des keurboeckx van Turnhout.

Item dat een yegelyck syn honden verckens catten ende andere beesten beware ende binde oft vasthouden sal dat se in geen sterhuysen en gaen daer prykel van peste is. Die ter contrarie doet sal verbeuren alsoo menichmael alst gebeurt nae dat in der capellen geseyt sal wesen V .stuyvers.”

Deze maatregelen en verordeningen zijn ongetwijfeld te plaatsen in het kader van de talrijke pestepidemieën die de Lage Landen troffen in de zestiende eeuw. Vanuit de kerkelijke en burgerlijke structuren zocht men ook een uitweg om aan de schrik te ontkomen of de wanhoop te milderen. De stimulatie van de devotie tot de pestheilige Sint-Job was hierop een gepast antwoord, mede dankzij de aanschouwelijkheid van het verhaal van de Man Job. Een bedevaarttraditie werd verder opgebouwd.

<sup>24</sup> Zie J.A.M. VAN EUCK, *Pestbestrijding in de 16<sup>de</sup> en 17<sup>de</sup> eeuw*, in H. DE KOK en H. COPPENS (red.), *Van zotten, kwakzalvers, chirurgijns, vroedvrouwen... Medische zorg in de Kempen voor de medicalisering*, in *Centrum voor de studie van land en volk van de Kempen*, 5, Turnhout, 1994, p. 53-62.

<sup>25</sup> F. PRIMIS, *Onze-Lieve-Vrouw-Priorij te Corsendonk (Campinia Sacra*, 7), Antwerpen, 1947, p. 156.

<sup>26</sup> HEUVELMANS [n. 18], p. 91-92.

De kapel van Sint-Job bleef te Schoonbroek bestaan tot in het midden van de negentiende eeuw. Ze werd vergroot in 1565 en in 1571 werd er een preekstoel geplaatst<sup>27</sup>. De laatste augustijn die de kapel bediende was Johannes Gerardus Molenberghs. Hij was “vicarius residens” te Schoonbroek van 1802 tot 1836<sup>28</sup>. In 1803 werd de kapel erkend als annex of bijkerk van Sint-Pieters te Turnhout. In 1836 werden de augustijnen vervangen door reguliere priesters<sup>29</sup>. De benoeming tot onafhankelijke parochie derde klas volgde op 11 juli 1842. Kort daarop werd begonnen met de opbouw van de huidige neogotische kerk, naar de plannen van architect Eugène Gife. Het schip werd gebouwd in 1851, het koor en de dwarsbeuk in 1861, de toren in 1875.

Burgerlijk stond Schoonbroek van oudsher, samen met Werbeek en Hodonk, onder het toezicht van de prelaat van Tongerlo. In naam van de prelaat oefenden ter plaatse verscheidene generaties van drossaards of baljuws, het gezag en het bestuur uit. In 1858 kwam Schoonbroek onder de gemeente Oud-Turnhout. In 1977 werd deze fusie ongedaan gemaakt en kwam Schoonbroek terug bij Retie.

### Restauratie van het retabel door Hendrik Peeters-Divoort en Charles Volders-Thyssen in 1863-1866

Vanaf 1863 zijn in het *Bulletin van de Koninklijke Commissie voor Kunst en Archeologie* de verslagen te volgen van de besprekingen die er werden gevoerd in functie van de restauratie van het retabel van Schoonbroek<sup>30</sup>. In de zitting van september 1863 werd geoordeeld dat een raming van de onkosten op 2695 frank geenszins overdreven was. De Commissie gaf goedkeuring aan twee kunstenaars om de restauratiewerken uit te voeren. De namen werden niet vermeld. De Commissie maakte echter een voorzichtig voorbehoud en wilde een delegatie ter plaatse sturen ter controle van een eerste compartiment dat reeds zou gerestaureerd zijn. In het proces-verbaal van de vergadering van december 1863 meldt de heer Jules Dugniolle, secretaris van de Koninklijke Commissie, dat de noodzakelijke fondsen bij elkaar gebracht werden. Het college van de commissie wilde aan de heer Van Genechten, corresponderend lid, kenbaar maken dat niets nog in de weg stond om de werken ten uitvoering te laten brengen. Het college herinnerde eraan dat men het eerste compartiment nog wilde examineren zodra de restauratie ervan beëindigd was.

Op de jaarvergadering van 15 januari 1864 werd tijdens de openbare zitting het project van restauratie

<sup>27</sup> WELVAARTS [n. 4], p. 69-70.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 73

<sup>29</sup> JANSEN [n. 9], p. 11, 35, 36, 76 en 201; zie ook *Schoonbroek en St. Job* [n. 1].

<sup>30</sup> Auteur onbekend, *Commission Royale des Monuments, Résumé des procès-verbaux des séances du mois de septembre*, in *Bulletin des Commissions Royales d'art et d'archéologie*, 2, 1863, p. 506 en 507; Auteur onbekend, *Commission Royale des Monuments, Résumé des procès-verbaux des séances du mois de décembre 1863*, in *Bulletin des Commissions Royales d'art et d'archéologie*, 3, 1864, p. 19.



Afb. 6 Voorstelling 1: Twee zonen van Job verlaten hun vader om naar een feest te gaan. X051185.

toegewezen aan Hendrik Peeters-Divoort, van Turnhout. De kwaliteit van het retabel werd hoog aangeslagen: “le mérite de cette œuvre d’art a été apprécié”. In het verslag van de zitting van november 1864 werd vermeld dat de afgevaardigden van de Commissie een bezoek hadden gebracht aan de kerk van Schoonbroek om er de restauratiewerken aan het retabel te beoordelen. De afgevaardigden verklaarden dat de twee kunstenaars die met de opdracht waren belast, zich met zorg van hun taak hadden gekweten.

Het bezoek gaf ook aanleiding tot een aantal beschouwingen en opmerkingen van bijkomend belang. Ze sloegen vooral op de voorstelling van de nieuwe kostumering van de figuren alsook op het vergulden van enkele onderdelen van de architecturale decoratie. Men voorzag dat de werkzaamheden nog een zestal maanden zouden duren. De Commissie stelde voor om de restauratie te laten voortzetten onder het toezicht van de heer Van Genechten, corresponderend lid van de Commissie.

Tijdens de jaarvergadering van 19 januari 1865<sup>31</sup> werden de aangehaalde opmerkingen nogmaals herhaald en aangevuld. Dankzij de toelagen van de staat, de toelagen van de provincie en een anonieme gift waren de restauratiewerken in volle uitvoering. De afgevaardigden

<sup>31</sup> Auteur onbekend, *Commission Royale des Monuments, Séance publique du 19 janvier 1865*, in *Bulletin des Commissions Royales d'art et d'archéologie*, 4, 1865, p. 47.





Afb. 7 Voorstelling 6: Satan tijdens zijn zwerftocht op aarde. X051208.

hadden vastgesteld dat de heren Peeters en Volders met veel zorg hun werk hadden gedaan. Bijgevolg werd aan de Minister van Binnenlandse Zaken voorgesteld om de werken verder te laten afwerken. Men sprak de hoop uit dat het kunstwerk weldra terug in de kerk zou kunnen geplaatst worden.

In 1866 notuleerde de Koninklijke Commissie dat de restauratie van het mooie retabel van Schoonbroek was voltooid. De uitgevoerde werken werden goedgekeurd na een bezoek ter plaatse<sup>32</sup>.

De verslagen van de Koninklijke Commissie voor Monumenten werden bevestigd door een archiefstuk (zie bijlage), een losse nota bewaard in de pastorie te Retie (Schoonbroek). In de kwitantie meldden beeldhouwer

Hendrik Peeters-Divoort en kunstschilder Charles Volders-Thyssen, beiden woonachtig te Turnhout, dat ze van de kerkfabriek van Schoonbroek verscheidene sommen hadden ontvangen “voor het herstellen van den altaer van St Job in de gemelde kerk en dit voor de werksaemheden die op hen ingevolge de aenneming van 12 Januari 1864 beruste”. Eerst werd een bedrag uitgekeerd van twaalfhonderd frank, daarna nogmaals vijftienhonderd frank met hetzelfde oogmerk. Van het laatste bedrag werd tweehonderd frank uitbetaald door de heer Van Genechten, “rendant<sup>33</sup> te Turnhout”; hij had deze som als particuliere gift aan de kerkfabriek bezorgd. Ongetwijfeld gaat het hier om het corresponderend lid van de Commissie. Het archiefstuk werd door de twee kunstenaars ondertekend te Turnhout op 10 juni 1865. Deze datum mag dan ook als de einddatum

<sup>32</sup> Auteur onbekend, *Commission Royale des Monuments, Séance publique du 18 juin 1866*, in *Bulletin des Commissions Royales d'art et d'archéologie*, 5, 1866, p. 293.

<sup>33</sup> Een rendant is een rentmeester.

van de restauratiewerken worden beschouwd; de begin-datum was 12 januari 1864<sup>34</sup>.

Het atelier Hendrik Peeters-Divoort was ontstaan uit de samenwerking tussen de beeldhouwers Hendrik Peeters (°Turnhout 1815-†Antwerpen 1869) en zijn schoonbroer Petrus Divoort (°Antwerpen 1821). Het atelier was gevestigd te Turnhout waar de stedelijke academie talrijke medewerkers afleverde. Mettertijd zou Hendrik de belangrijkste figuur worden en kreeg het atelier zijn naam. Het specialiseerde zich in kerkelijk meubilair, waarbij enkele grote preekstoelprojecten in het oog springen (Turnhout, Mol, Gent, Kasterlee). Het atelier leverde beelden, biechtstoelen, doksalen, lambriseringen, koorbanken, altaren en communiebanken<sup>35</sup>. Naast vele herstellingen die werden uitgevoerd, is er ook een restauratiedossier bekend, namelijk dat van het retabel van Schoonbroek.

Charles Volders-Thyssen was een schilder-vergulder uit de Korte Begijnenstraat te Turnhout. Hij verkocht gepolijste en vergulde lijsten. Hij werkte onder andere voor Poppel (1867), Sint-Lenaarts (1860), Broechem (1860), Gierle (1856) en Gijzegem (1857)<sup>36</sup>. In 1859 had de vergulder reeds voor het atelier H. Peeters-Divoort gewerkt; toen had hij een troon voor een beeld van O.-L.-Vrouw verguld<sup>37</sup>. Voor de Kloosterzusters van het H. Graf polychromeerde hij in 1859 een beeld van Sint-Jozef<sup>38</sup>.

## Dendrochronologisch onderzoek stelt vragen bij de datering

In 1992 werd er naar aanleiding van de tentoonstelling te Antwerpen een dendrochronologisch onderzoek verricht door het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK, Brussel). Door de specialist ter zake J. Vynckier werden er vijf stukken eikenhout van de beeldengroepen van het retabel onderzocht. Eén stuk kon niet met zekerheid worden gedateerd; de vier andere wel. De vier waren herkomstig van twee verschillende bomen. Het hout werd gedateerd met behulp van de referentiecurve REF 1 van Fletcher<sup>39</sup>. Het hout is herkomstig uit het Oostzeegebied. De twee oudste stukken zijn afkomstig van een boom die

vermoedelijk omstreeks 1531 werd gekapt, de jongste gemeten ringen zijn van 1516 en 1518; de twee jongste stukken zijn herkomstig van een boom die vermoedelijk omstreeks 1540 werd gekapt, de jongste gemeten ringen zijn van 1526 en 1529<sup>40</sup>.

Aangezien de Baltische eik nadat hij gekapt was nog een hele weg moest afleggen vooraleer hij op de werkbank terecht kwam, mogen we veronderstellen dat de datering van het retabel naar het midden van de zestiende eeuw mag worden verschoven. De laatste kapdatum van 1540 is hier maatgevend: dit hout diende nog te worden vervoerd, verhandeld, gedroogd, ingekocht en bewerkt. In het beste geval kon het ten vroegste worden bewerkt omstreeks 1545. Deze datum sluit aan bij de historische ontwikkelingen in Schoonbroek en de rol die de augustijnen van Corsendonk er gingen spelen.

Alleszins werd duidelijk weerlegd dat het hier om een vijftiende-eeuws retabel gaat, zoals in de oudste publicaties werd vooropgesteld<sup>41</sup>. Meer recentere dateringen situeerden het kunstwerk omstreeks 1530<sup>42</sup>. Er waren weinig aanwijzingen die konden leiden tot een nauwkeurigere datering, zeker in het sculpturale gedeelte. Het retabeltype met afwerking bovenaan verwees naar de laatste periode van de productie in de eerste helft van de zestiende eeuw. Alleen de stijl van het geschilderde gedeelte, meer bepaald in de predella (afb. 3), liet een latere datering vermoeden<sup>43</sup>. Deze redenering werd ook gemaakt door Catheline Périer-D'Ieteren bij haar analyse van de geschilderde gedeelten<sup>44</sup>. De luiken zijn geschilderd in een maniëristische stijl. De voorstellingen op de predella zijn van een andere hand; de dynamische plaatsing van de personages, de verkorte weergaven of *raccourcis* en de beweeglijke diagonalen komen overeen met de vooropgestelde datum 1540. We geven de voorkeur aan een datering in het midden van de zestiende eeuw, alleszins na 1545. De datering is van toepassing op het retabel in zijn geheel. De opdracht is immers zo specifiek en de iconografie zo uitzonderlijk dat we mogen veronderstellen dat het beeldhouwwerk en de luiken tot één enkele opdracht behoren die voor Schoonbroek werd uitgevoerd.

## Het onderzoek en de behandeling door het KIK in 1992-1993

Naar aanleiding van de hogervermelde tentoonstelling over Antwerpse retabels werd het kunstwerk in 1992 opnieuw bekeken en bestudeerd. Nieuwe bevindingen

<sup>34</sup> Het kerkbestuur was in dat jaar als volgt samengesteld: voorzitter C. De Volder, pastoor V. Brems en de heren M. Wens, J.B. Wouters, J. Waegemans en J.B. Hermans, leden van de kerkfabriek. In 1865 werd kerkmeester C. De Volder, die was overleden, vervangen door Petrus Maes; Joannes Waegemans werd de nieuwe voorzitter. (Kerkarchief in bron pastorijs: *Deliberatieboek der Kerk St Job te Schoonbroek* (1843)).

<sup>35</sup> H. DE KOK, *Hendrik Peeters-Divoort, de maker van de preekstoel van Sint-Pieter*, in *De Muggenblusser*, 2, 16, 1981 (1), p. 47-51; IDEM, *Twee negentiende eeuwse Turnhoute beeldhouwers: Hendrik Peeters-Divoort en Josephus J.C. Marijnen*, in *Brabants Heem*, 33, 2-3, 1981 (2), p. 126-132; E. VAN AUTENBOER, *Kunst en kunstambacht*, in H. DE KOK en E. VAN AUTENBOER (red.), *Turnhout. Groei van een stad*, Turnhout, 1983, p. 473-502.

<sup>36</sup> VAN AUTENBOER [n. 35], p. 473-502, in het bijzonder n. 237.

<sup>37</sup> DE KOK, *Twee negentiende eeuwse* [n. 35], p. 126-132, in het bijzonder p. 128.

<sup>38</sup> HERESWITHA (Zuster), *De Heilig-Grafpriorij te Turnhout, 1662-1962*, Antwerpen, 1962, p. 74.

<sup>39</sup> J.M. Fletcher, *Tree-Ring Chronologies for the 6th to 16th Centuries for Oaks of Southern and Eastern England*, in *Journal of Archeological Science*, 4, 1977, p. 335-352.

<sup>40</sup> *Antwerpse retabels* [n. 2], deel 1. *Catalogus*, p. 118.

<sup>41</sup> WELVAARTS [n. 4], p. 76; ROUSSEAU [n. 5] (einde 15<sup>de</sup>-begin 16<sup>de</sup> eeuw); *Schoonbroek en St. Job* [n. 1] (16<sup>de</sup> eeuw).

<sup>42</sup> W. AERTS, *Beschermd Cultuurpatrimonium in de provincie Antwerpen. Arrondissement Turnhout*, Wommelgem-Antwerpen, 1987, p. 171 (Antwerps, ca. 1530); R. DE BOODT en U. SCHÄFER, *Vlaamse retabels*, Leuven, 2007, p. 283 (Antwerps werk, ca. 1530-1540).

<sup>43</sup> Op basis van deze redenering plaatste ik het retabel in het midden van de zestiende eeuw: J. JANSEN, *Fotorepertorium van het meubilair van de Belgische bedehuizen. Kanton Turnhout I*, Brussel-Antwerpen, 1976, p. 25.

<sup>44</sup> *Antwerpse retabels* [n. 2], deel 1. *Catalogus*, p. 122.



Afb. 8 Voorstelling 11: Job spreekt zijn vrouw uit aan Jahweh. X051202.

werden genoteerd en getoetst. We verwezen reeds naar de nieuwe iconografische identificaties, opgenomen in de catalogoog (zie volgende paragraaf). Het atelier voor gepolychromeerde houtsculptuur van het KIK, onder de leiding van Myriam Serck, onderzocht de fysieke toestand van het retabel en de polychromie van het beeldhouwwerk. Door het retabel te demonteren konden de onderdelen worden onderzocht, hun toestand gecontroleerd en hun uitzicht worden beschreven. Op die manier werden er op de sculpturale onderdelen een twintigtal handjes opgemerkt, waardoor de productieplaats Antwerpen duidelijk werd bevestigd. Ook op de bak werd het Antwerpse merk voor de polychromie aangetroffen (burcht en handjes), waardoor het geheel als afgewerkt te Antwerpen kan worden beschouwd – zowel het beeldhouwwerk als de polychromie. Anderzijds zijn verschillende sculpturale onderdelen niet gemerkt; bovendien werd bij deze onderdelen vastgesteld dat ze uit ander hout en met een andere bewerking waren uitgevoerd. Deze laatste onderdelen zijn het resultaat van de negentiende-eeuwse restauratie door Peeters-Divoort en Volders. Zowel de handjes als de veertien

vernieuwde onderdelen werden in een tekening opgenomen<sup>45</sup> (afb. 4). Het team van het KIK<sup>46</sup> stelde vast dat het retabel volledig op neogotische wijze door Volders was overschilderd; ook de vergulding was vernieuwd. Zowel de bak als de kaders en de reliëfs werden vernieuwd; de kleuren waren agressiever dan de oorspronkelijke. Ook werd vastgesteld dat het bekronende beeldje van Sint-Job uit de negentiende eeuw (1864-1865) stamt. Volgens het rapport werden in de bak onderaan grote stukken van het beeldhouwwerk gedeelte vernieuwd waardoor men zich kan afvragen wat het oorspronkelijke uitzicht van het retabel en de juiste volgorde van de verschillende tafereelen waren. De behandeling van het KIK was conserverend van aard. Daar waar de polychromie opstuwingen vertoonde, werd ze gefixeerd. Talrijk waren ook de herstellingen van de architecturale onderdelen die los waren gekomen. De zorgvuldig bewaarde delen werden gereinigd en op hun oorspronkelijke plaatsen gelijmd.

### Iconografie<sup>47</sup>

Volgens Réau verhaalt het boek Job niet over een historische figuur, maar moet het beschouwd worden als een parabel waarin Job de held is van het verzet tegen hogere machten. Hij is de incarnatie van het geduld van de rechtvaardige die lijdt; hij is het slachtoffer van de rivaliteit tussen Jahweh en satan. Job wordt beschouwd als de patroon van de pestlijders, als beschermers tegen besmettelijke ziekten, hij wordt aanroepen door echtgenoten van humeurige vrouwen en is de patroon van muzikanten en minstrelen. Volgens Welvaarts<sup>48</sup> werd de H. Man Job te Schoonbroek aangeroepen tegen koningszeer of markoenkwaal en andere ziekten.

Bij het openen van de luiken van het retabel wordt de toeschouwer geconfronteerd met de belangrijkste episodes uit het verhaal van de Man Job. Naar analogie met andere retabels uit de laatste periode van de Antwerpse productie werden de voorstellingen gegroepeerd en geordend (afb. 5). Op de binnenzijde van het geschilderde zijluik links wordt in vijf tafereelen de voorspoed van Job uitgebeeld vooraleer hij aan talrijke beproevingen zou worden blootgesteld. In het centrale beeldhouwwerk gedeelte met zes hoofdscènes en acht neventaferelen staan de tegenspoed of de beproevingen van Job centraal. De geschilderde predella vormt een aanvulling bij het beeldhouwwerk middengedeelte; hier worden drie rampen uitgebeeld die Job zullen treffen. Op de binnenzijde van het geschilderde zijluik rechts komt de voorspoed van Job in beeld nadat hij de beproevingen heeft doorstaan. De voorstellingen op de predella blijven zichtbaar wanneer de zijluiken van het retabel worden gesloten. Op de buitenzijde van de

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>46</sup> *Ibid.*, deel 2. *Essays*, p. 138-139.

<sup>47</sup> Grondige studies over de iconografie van de H. Man Job werden gepubliceerd door W.M. HINKLE, *The Portal of the Saints of Reims Cathedral. A study in Mediaeval Iconography. Monographs on Archaeology and Fine Arts XIII*, 1965, p. 53-63; V. DENIS, *Saint Job, patron des musiciens*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 21, 1952, p. 253-295.

<sup>48</sup> WELVAARTS [n. 4], p. 80, n. 8.

luiken treffen we de figuur van Christus Zaligmaker en heiligen aan.

Om aan te tonen in welke mate de voorstellingen van het retabel aansluiten bij het Bijbelverhaal wordt telkens een beknopte weergave van de betrokken passage uit het verhaal gegeven, waarna de taferelen worden benoemd en oude interpretaties worden weerlegd.

Bij het openen van het retabel begint het verhaal op het linkerluik met taferelen van de Voorspoed van Job:

“[Hoofdstuk 1] [1] Eens leefde er in Us een onberispelijk en rechtschapen man die Job heette; hij vreesde God en hield zich ver van het kwaad [...]: hij was de rijkste man van heel het Oosten. [4] Zijn zonen waren gewend om de beurt een dag feest te geven, ieder in zijn eigen huis; ook hun drie zusters nodigden zij uit op die maaltijden. [5] Als ieder aan de beurt was geweest, riep Job hen bij zich om hen te heiligen; vroeg in de ochtend bracht hij dan een brandoffer voor ieder van hen. ‘Want’, zei hij, ‘misschien hebben mijn zonen gezondigd en hebben zij God in hun hart vervloekt.’”<sup>49</sup>

Hieraan beantwoorden volgende retabeltaferelen:

1. Twee zonen van Job verlaten hun vader om naar een feest te gaan;
2. Voorspoed van Job voor de beproeving: Job met zijn vrouw, zijn zeven zonen en drie dochters, de rijke kudden van runderen, kamelen en schapen;
3. De eerstgeborene van Job verwelkomt zijn drie zusters voor het feestmaal;
4. Het feestmaal bij de eerstgeborene van Job;
5. Job brengt een zoenoffer aan Jahweh om zijn kinderen te beschermen.

Indien we het oorspronkelijke Bijbelse verhaal analyseren en vergelijken met de interpretatie die van Herck<sup>50</sup> heeft gegeven aan de verschillende scènes, dan zijn er enkele aanvullingen te maken. Tafereel 1 op het zijluik links (afb. 6) werd door J. van Herck benoemd als “Job zendt een boodschapper (?)”. Het vraagteken achter deze titel wijst er reeds op dat de auteur twijfelde aan zijn interpretatie. In het oudtestamentische verhaal zond de hoofdpersoon nooit een boodschapper uit, maar kwamen er wel boodschappers naar hem toe om de rampen te melden die er waren gebeurd. We bevinden ons trouwens nog in de eerste fase van het verhaal, die van het geluk en de voorspoed van de Man Job. De identificatie van de personages via de kleding en de fysionomie laat toe te besluiten dat we hier te doen hebben met een introducerende voorstelling over de bezorgde houding van de Man Job ten opzichte van de feesten die door zijn kinderen worden georganiseerd. We menen dan ook dat het hier om een afscheidsscène gaat op het moment dat twee zonen van Job hun vader verlaten om naar een feest te gaan: Job werd voorgesteld met een punthoed, een met hermelijn afgeboorde mantel en met een baard; de twee zonen werden voorgesteld in



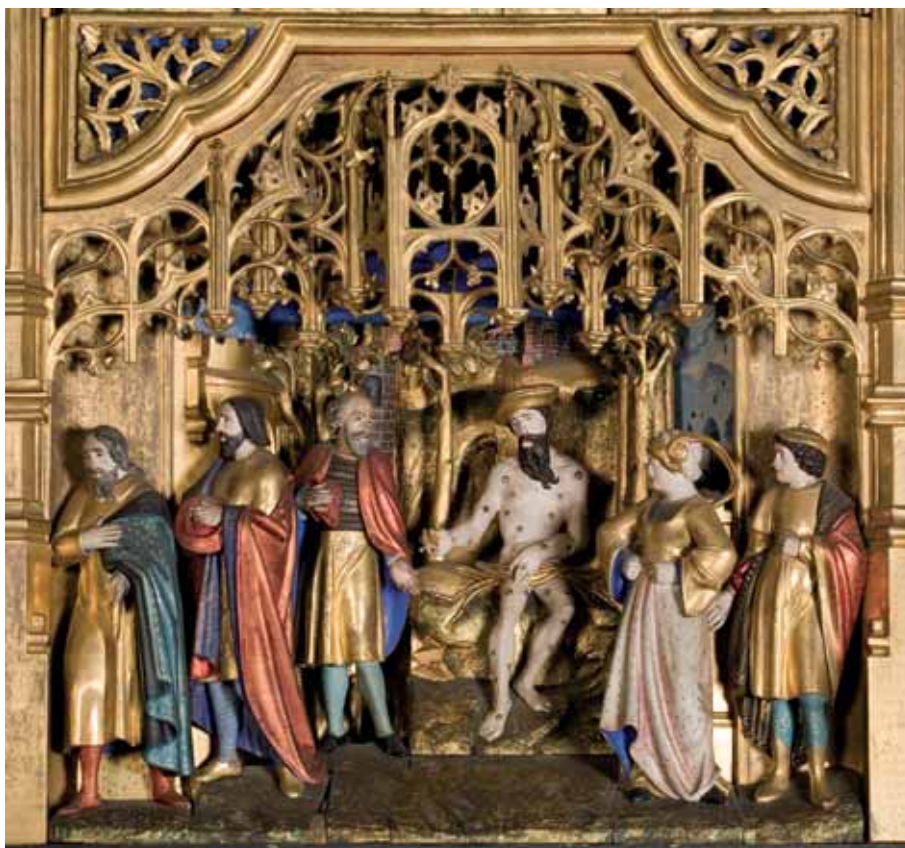
Afb. 9 Voorstelling 17: Elihu in gesprek met Job. X051198.

half lange kleding, met muts en bolvormige hoed (vergelijk met tafereel 2). We menen dat tafereel 1 als eerste voorstelling moet aanzien worden in het verhaal dat verticaal en van boven naar onder moet gelezen worden.

Zoals gezegd is het beeldhouwde middengedeelte gewijd aan de Beproevingen van Job. Het verhaal gaat voort in het linker compartiment met de volgende verzen: “[...] [7] En de heer zei tegen de satan: ‘Waar bent u overal geweest?’ ‘Ik heb rondgezworven over de aarde’, antwoordde de satan. [8] ‘Wel,’ vroeg de heer, ‘hebt u ook gelet op Job, mijn dienaar? [...], hij vreest God en houdt zich ver van het kwaad.’ [9] De satan antwoordde: ‘Hij vreest God niet voor niets! [10], U zegent alles wat hij onderneemt, en in het land grijpt zijn bezit steeds verder om zich heen. [11] Maar pak hem eens aan, tref hem in alles wat hij heeft: wedden dat hij U vervloekt in uw gezicht.’

<sup>49</sup> *De Bijbel uit de grondtekst vertaald. Willibrordvertaling*, 's-Hertogenbosch, 1995, p. 649-698.

<sup>50</sup> VAN HERCK [n. 8].



Afb. 10 Voorstelling 15: De vrienden zien verder af van hun gesprek. X051194.



Afb. 11 Voorstelling 19: De drie vrienden van Job dragen een brandoffer op. X051195.



Afb. 12 Voorstelling 16: Job krijgt medeleven van drie vrienden. X051196.

[12] Toen zei de heer tegen de satan: ‘Goed, alles wat hij heeft is in uw hand, alleen van hemzelf moet u afblijven.’ [...] [13] Welnu, op de dag dat de zonen en dochters van Job weer hun feestmaal hadden in het huis van hun oudste broer, [14] kwam er een bode bij Job met het bericht: ‘De runderen waren aan het ploegen, vlakbij graasden de ezinnen, [15] en de Sabeëen kwamen ons overvallen: ze roofden het vee en sloegen de knechten neer met het zwaard. Ik kom het u vertellen, want ik ben de enige die over is.’”

Overeenkomstige retabeltaferelen:

6. Satan tijdens zijn zwerftocht op aarde (afb. 7);
7. Satan vraagt Jahweh om Job op de proef te stellen;
8. Een bode meldt Job een ongelukstijding;
9. De Sabeëen roven de kudden en doden de knechten.

De geschilderde taferelen van de predella tonen de scènes van de rampspoed, maar blijkbaar in de omgekeerde volgorde van het Bijbelverhaal, namelijk van links naar rechts:

“[16] Hij was nog niet uitgesproken, of een volgende [bode] kwam met het bericht: ‘Een geweldig vuur is uit de hemel gevallen, het heeft vreselijk huisgehouden onder schapen, geiten en herders en het heeft ze vernietigd. Ik kom het u vertellen, want ik ben de enige die over is.’ [17] Hij was nog niet uitgesproken, of weer kwam iemand met het bericht: ‘De Chaldeeën hebben in drie groepen onze kamelen overvallen: ze hebben de dieren geroofd en de knechten neergeslagen met het zwaard. Ik kom het u vertellen, want ik ben de enige die over is.’ [18] Hij was nog niet uitgesproken, of een vierde kwam met het bericht: ‘Uw zonen en dochters hielden hun feestmaal in het huis van hun oudste broer; [19] er kwam een machtige windhoos uit



Afb. 13 Voorstelling 14: Job wordt bespot door zijn vrouw en omstaanders. X051210.



Afb. 14 Voorstelling 25: Job houdt in zijn huis een feestmaal met broers, zusters en bekenden. X051182.

de woestijn en die viel op alle vier de hoeken van het huis: het stortte in en uw kinderen vonden de dood. Ik kom het u vertellen, want ik ben de enige die over is.”

Overeenkomstige taferelen in het retabel:

20. Een orkaan verwoest de gebouwen waarin de kinderen van Job feestvieren (afb. 3);
21. De Chaldeeën roven de kudden en doden de knechten van Job;
22. Een hemels vuur verbrandt en verteert de schapen en de knechten van Job.

In het middelste compartiment gaat het verhaal verder:

“[20] Toen scheurde Job zijn kleed, schoor zijn hoofd, viel in verering op de grond [21] en zei: ‘[...] de heer geeft, de heer neemt. Gezegend is de naam van de heer.’ [22] Ondanks deze gebeurtenissen zondigde Job niet; hij maakte God geen enkel verwijt. [Hoofdstuk 2] [1] [...] [4] De satan antwoordde: ‘[...] [5] Maar pak hem eens aan, tref hem in zijn gezondheid: wedden dat hij U vervloekt in uw gezicht.’ [6] Toen zei de heer tegen de satan: ‘Goed, hij is in uw hand; maar u moet hem in leven laten.’ [7] En

de satan [...] sloeg Job met kwaadaardige zweren van voetzool tot kruin. [8] Job krabde ze af met een scherf, zittend in as. [9] Toen zei zijn vrouw tegen hem: ‘Blijf je nu nog de brave uithangen? Vervloek God en sterf!’ [10] Maar hij antwoordde: ‘Dat is onwijze vrouwenpraat. Het goede nemen we wel aan van God, waarom dan het kwade niet?’ [...]”

Overeenkomstige retabeltaferelen:

10. Een bode meldt Job een volgende ongelukstijding;
11. Job spreekt zijn trouw uit aan Jahweh (afb. 8);
12. Satan slaat Job met boze zweren, van de voetzool tot de kruin;
13. De vrouw van Job verwijt hem zijn trouw aan Jahweh;
14. Job wordt bespot door zijn vrouw en omstanders (afb. 13).

Volgende Bijbelpassages worden uitgebeeld in het rechtercompartiment:

“[11] Elifaz, de Temaniet, Bildad uit Suach en Sofar, de Naamatiet, drie vrienden van Job, [...] gingen samen van huis om Job hun medeleven te tonen



en hem te troosten. [12] Al vanuit de verte zagen ze hem, maar aanvankelijk herkenden ze hem niet. Luid begonnen ze te klagen, scheurden hun kleren, en wierpen stof boven hun hoofden omhoog. [13] Zeven dagen en zeven nachten zaten ze bij hem op de grond zonder een woord te zeggen, want ze zagen hoe groot zijn lijden was.”



Afb. 15 Voorstelling 34: H. Antonius abt. X051179.

“[Hoofdstuk 32] [1] De drie mannen zagen verder af van het gesprek met Job; hij hield zichzelf toch voor onschuldig. [2] Maar Elihu [...] ontstak in woede. Woedend was hij op Job, die meende tegenover God in zijn recht te staan. [3] Woedend was hij op de drie vrienden, die met al hun gepraat niet in staat waren gebleken Job van zijn eigen schuld te overtuigen. [4] Gedurende heel het gesprek had Elihu geduldig gezwegen, omdat de anderen ouder waren. [5] Nu de drie vrienden niets meer wisten te zeggen, ontstak hij, zoals gezegd, in woede. [6] En Elihu, de zoon van Barakel uit Buz, sprak als volgt: [...]”

“[Hoofdstuk 42] [...] [7] Na zijn woorden tot Job richtte de heer zich tot Elifaz, de Temaniet: ‘Zeer ontstemd ben Ik over u en uw beide vrienden, want u hebt van Mij niet zo’n zuiver beeld gegeven als mijn dienaar Job. [8] Haal daarom zeven jonge stieren en zeven rammen, ga daarmee naar mijn dienaar Job, draag een brandoffer op voor uzelf, en mijn dienaar Job zal voor u bidden. Wellicht ben Ik hem ter wille; dan zal Ik u niet straffen voor uw dwaasheid, ofschoon u van Mij niet zo’n zuiver beeld hebt gegeven als mijn dienaar Job.’ [9] Elifaz, de Temaniet, Bildad uit Suach en Sofar, de Naamatiet, gingen naar Job en deden wat de heer hun gezegd had; en de heer was Job ter wille.”

Overeenkomstige retabeltaferelen:

15. De vrienden van Job gaan hun vriend bezoeken (afb. 10);
16. Job krijgt medeleven van drie vrienden (afb. 12);
17. Elihu in gesprek met Job (afb. 9);
18. Jahweh richt het woord tot Job;
19. De drie vrienden van Job – Elifaz, Bildad en Sofar – dragen een brandoffer op om door bemiddeling van Job het mededogen van Jahweh op te wekken (afb. 11).

In het beeldhouwde gedeelte zijn in de interpretatie van J. van Herck meerdere anomalieën aan te treffen. Hier ook dient het verhaal verticaal gelezen te worden; de bijscènes sluiten aan bij de hoofdsceñe. Voorstelling 6 (afb. 7) werd door van Herck omschreven als “Satan ruit het volk op”, maar deze interpretatie gaat te ver. Het boek Job suggereert slechts dat satan ondervraagd werd door God (Jahweh) na een zwerftocht op aarde, dus nadat hij tussen de mensen was geweest. We menen dan ook dat in deze scène deze zwerftocht werd voorgesteld, waarbij satan (met bokkenpoten) de toestand op aarde in ogen-schouw neemt. Een betere titel voor deze hoofdsceñe is dan ook: “Satan tijdens zijn zwerftocht op aarde”.

Een gelijkaardige opmerking is er te maken bij voorstelling 16 (afb. 12) waar volgens van Herck Jobs drie vrienden zich van hem zouden hebben afgekeerd. Hiermee gaven ze uitdrukking aan hun afkeer voor de koppigheid van Job die ondanks zijn tegenslagen trouw bleef aan Jahweh en bleef geloven. Deze handelwijze komt niet in het Jobverhaal voor. Het is naar onze mening een interpretatie die getuigt van een meer dramatiserende lezing van de tekst in het midden van de negentiende eeuw.

Bij de beschrijving van de bijscènes liet van Herck enkele identificaties onbeantwoord. De kleinere groep 11 (afb. 8), bovenaan links in het middelste compartiment, kreeg geen benaming. Ze stelt een tafereel voor waarin Job een gesprek voert met God. Naar de geest sluit deze scène aan bij het eerste compartiment waarin de vraagstelling over de vroomheid en oprechtheid van Job wordt besproken. Hier gaat het om Job die zijn vrees en trouw uitspreekt tegenover God: “Job spreekt zijn trouw uit aan God”.

Ook bijscène 17 (afb. 9), bovenaan links in het rechter compartiment, werd door van Herck niet benoemd; we willen deze betitelen als “Elihu in gesprek met Job”. Het gaat hier inderdaad om de jonge vriend van Job die als vierde gesprekspartner de drie oudere, troostende vrienden komt vervoegen. Hij had gewacht en had de drie oudere vrienden laten voorgaan. In het boek van Job is de reactie van Elihu scherp en uitvoerig weergegeven.

Tot slot is er in dit gedeelte nog een laatste hoofdsce­ne die een aantal vragen oproept. Voorstelling 19 (afb. 11), onderaan rechts, werd door van Herck genoemd als het “Eerherstel door de vrienden”. Na de aftocht zou aldus het eerherstel worden uitgebeeld. Dit doet echter tekort aan het verloop van de tekst. Deze scène moet wellicht gezien worden in het kader van de andere voorstellingen die de verlatenheid van Job in het licht willen stellen. Geen enkele van zijn vier goede vrienden zal hem de nodige troost kunnen brengen. De scène moet gecombineerd worden met de twee omringende scènes 15 (afb. 11) en 16 (afb. 12); we treffen hier dezelfde personages aan. De drie scènes schetsen de gesprekken die met de ongelukkige Job worden gevoerd: de redeneringen en antwoorden, uitgewisseld tussen Job en zijn drie vrienden Elifaz de Timaniet, Bildad de Suchiet en Sofar de Naamatiet, of de tussenkomst van de jongere Elihu de Buiet en het antwoord van Job. Nadien volgen een gesprek tussen God en Job en de vermaning van Jahweh aan Elifaz de Temaniet, die eerst gesproken had. God wijst op het grote vertrouwen van Job en zijn rol als bevoorrecht bemiddelaar voor het mededogen dat wordt gevraagd voor de vrienden. We geven er de voorkeur aan om hier het mededogen van Jahweh te onderlijnen dat door Job en diens houding werd bewerkstelligd. De vrienden vragen de tussenkomst van Job voor het gebrek aan geloof dat ze hebben betoond.

Merkwaardig genoeg zijn er in de twee scènes onderaan telkens vier mannelijke personages rondom Job geschaard; dit geeft de indruk dat het tweemaal om eenzelfde scène gaat. Daarbij komt nog dat het snijwerk van tafere­len 15 (afb. 11) en 19 (afb. 10) onderaan rechts geen enkel Antwerps merkteken draagt terwijl de andere reliëfs wel gemerkt zijn. We mogen veronderstellen dat deze scènes later zijn bijgemaakt of herwerkt. Naar onze mening gaat het hier om volledig nieuwe scènes waarbij er ook een herschikking gebeurde in het retabel. Het is immers opvallend dat de achtergrondvoorstellingen bovenaan in het middelste compartiment niet zijn aangepast. Waar de scène nu een voorstelling geeft van de Bespotting van Job door zijn vrouw en familie, past de achtergrond van dit compartiment eerder bij een tafereel dat de ramp moet voorstellen waarin de kinderen van Job werden omgebracht. Hier werd dan ook oorspronkelijk deze ramp in beeld gebracht: “Een orkaan verwoest het gebouw waarin de kinderen van Job feest vierden”. De huidige voorstelling waarin Job persoonlijk wordt getroffen, vertegenwoordigt een volgende



Afb. 16 Voorstelling 36: Beeldje van H. Man Job. X051175.

fase in het verhaal. Eerst volgt nog een gesprek tussen God (Jahweh) en satan. Het is toch ook merkwaardig dat op het *Drieluik van Sint-Job* oftewel de *Triptiek met de deugd van het geduld* door Barend Van Orley, geschilderd in 1521<sup>51</sup>, de centrale voorstelling wordt gevormd door “De ramp bij het feest van de kinderen van Job”. Ook dit drieluik moest de deugdzzaamheid van Job illustreren; op de zijluiken waren onder meer “De roof van Jobs kudden door de Sabeeën” en “Jobs vrienden smeken om zijn tussenkomst” voorgesteld.

Het is mijn hypothese dat de huidige scène 14 (afb. 13) met “Job op de mesthoop, bespot door zijn vrouw” oorspronkelijk onderaan was geplaatst en dat centraal bovenaan het drama van het feestmaal van de kinderen van Job was uitgebeeld. Deze voorstelling moet zeker uitgebeeld zijn geweest; ze vindt aansluiting bij het decor van de brandende gebouwen waaruit een (derde) bode kan ontsnappen.

Onderaan kwam de scène waarin Job wordt bespot door zijn vrouw, familie en bureu. Dit is logischerwijs de volgende voorstelling. Daarbij komt nog dat de breedte

<sup>51</sup> Deze triptiek werd vermoedelijk besteld door Margaretha van Oostenrijk voor haar raadsman Antoon de Lalaing voor het Kasteel van Hoogstraten, waar de de Lalaings verbleven. *Inventariscatalogoog van de oude schilderkunst, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, Brussel, 1984, p. 216.

van de voorstelling past in de opening van het middelste vak en niet in de zijvakken. Dit betekent ook dat er tijdens de restauratie nieuwe voorstellingen werden toegevoegd. We menen dat het derde vak was voorbehouden om de gesprekken te illustreren van Job met zijn vrienden of het gesprek met Elihu. In het rechtervak van de bak werden in de twee hoofdcènes de gesprekken uitgebeeld tussen Job en zijn vrienden. Het thema werd mogelijk ontduddeld in een “Bespotting van Job door zijn vrienden en zijn echtgenote” en “De vrienden van Job zien verder af van hun gesprek”, hetgeen zou eindigen in een vermaning vanwege Jahweh aan het adres van de vrienden, nadat er een (schapen)offer werd gebracht. Alleszins werd er in vergelijking met het oorspronkelijke uitzicht een scène bijgevoegd: nr. 15 of 19. Aangezien voorstelling 16 oorspronkelijk is menen we dat 15 minder past in de reeks en dat 19 een vernieuwde versie is van een oorspronkelijke scène. We krijgen dan deze oorspronkelijke volgorde:

In het middelste compartiment:

- Een orkaan verwoest de gebouwen waarin de kinderen van Job feest vierten;
- Job op de mesthoop, bespot door zijn vrouw.

In het rechtse compartiment:

- Job krijgt medeleven van zijn drie vrienden;
- De drie vrienden van Job willen het mededogen van God door bemiddeling van Job.

De geschilderde taferelen op de binnenzijde van het rechterluik tonen Job in ere hersteld na de beproevingen: “[10] En de heer gaf Job al zijn bezittingen weer terug, omdat hij gebeden had voor zijn vrienden. Zelfs het dubbele van zijn vroegere bezit schonk Hij hem. [11] Toen kwamen zijn broers en zussen en al zijn vroegere kennissen weer bij hem thuis eten; zij betuigden hem hun medeleven en hielpen hem al de rampen te boven te komen die de heer over hem gebracht had; [...] [12] En de heer zegende het latere leven van Job nog meer dan het vroegere; [...] [13] Zeven zonen kreeg hij nog en drie dochters. [14] [...] [15] Van de vrouwen in het hele land waren de dochters van Job de mooiste. Zij kregen van hun vader, net als hun broers, grond in bezit. [16] Daarna leefde Job nog honderdveertig jaar; hij zag zijn kinderen en kleinkinderen tot in de vierde generatie. [17] Toen stierf Job oud en hoogbejaard.”

Overeenkomstige retabeltaferelen:

23. Job herwint zijn voorspoed en verdubbelt zijn bezit;
24. De broers, zusters en bekenden van Job komen tot hem met geschenken;
25. Job houdt in zijn huis een feestmaal met broers, zusters en bekenden (afb. 14);
26. Job en zijn nakomelingen in vernieuwde voorspoed;
27. Job sterft oud en van het leven verzadigd.

Op de scheidingswanden in de kast treffen we twee niet-geïdentificeerde figuurtjes aan en boven het centrale compartiment de halflijfse figuur van God met een wereldbol; de rechterhand is afgebroken:

28. Figuur met een boek;
29. Figuur met een schriftrol.

Ook bij de identificatie van de figuren aan de buitenzijden van de luiken stelde J. van Herck enkele vraagtekens en maakte hij enkele vergissingen. Bij gesloten luiken zien we onderaan vier personen naast elkaar, van links naar rechts: H. Johannes de Doper met kruisstaf en wimpel waarop het opschrift “Ziet het Lam Gods”; Christus Zaligmaker, met kruisdragende wereldbol; de Man Job, met banderol waarop het opschrift “Godt gaf, Godt namp, den naem des Heere syt gebenedijdt” en mogelijk de H. Antonius abt, eveneens patroon van de pestlijders. Laatstgenoemde is afgebeeld in zijn typische pij met schoudermanteltje en een kalot op het hoofd (afb. 15). De slechte toestand van het schilderij ter hoogte van Antonius’ voeten kan wijzen op de vroegere aanwezigheid van een varken, zijn attribuut, dat later zou zijn overschilderd. Bovenaan links in de top wordt de H. Martinus voorgesteld terwijl hij zijn mantel deelt met een bedelaar. Zijn aanwezigheid verwijst naar de parochiële afhankelijkheid van de Sint-Martinuskerk van Retie. Rechts in de top is een ridder voorgesteld, niet geïdentificeerd door van Herck, die een vaandel draagt waarop negen kanonsballen zijn uitgebeeld. Het gaat hier om de H. Quirinus van Neuss die ook als pestheilige werd vereerd, vooral in het Rijngebied. Hij was één van de vier maarschalk-heiligen, samen met Antonius abt, Hubertus van Luik en Cornelius paus. Hij beschermde het vee en vooral de paarden. Hij werd voorgesteld als een ridder met standaard en wimpel, versierd met negen bollen. Deze laatste komen voor in het wapenschild van de stad Neuss en zijn een allusie op de Latijnse benaming van de stad: Novesium<sup>52</sup>. De figuren van de buitenzijden zijn allen voor een doorlopend muurtje geplaatst, zowel boven- als onderaan.

Op de buitenzijde van de luiken staan afgebeeld:

30. H. Johannes de Doper;
31. Christus Zaligmaker;
32. H. Martinus van Tours;
33. H. Man Job;
34. H. Antonius abt (afb. 15);
35. H. Quirinus, tribuun van Neuss.

Het retabel wordt bekroond met een negentiende-eeuws beeld van Job:

36. Beeldje van H. Man Job (afb. 16).

## Besluit

Het is duidelijk dat de uitbeelding van het Jobverhaal een doorgedreven kennis veronderstelde van de inhoud van de tekst. Elementen uit de apocriefe geschriften werden geweerd, zoals bijvoorbeeld het verhaal van de woede van satan omdat Job een heidense tempel zou vernietigd hebben. Alleen een geletterd persoon kan deze bijbelgetrouwe uitbeelding in meerdere scènes hebben bedacht. Opnieuw wijst dit besluit in de richting van de priorij en haar bewoners. Het verhaal werd uitstekend in beeld gebracht door exegeet en beeldsnijder. De negentiende-eeuwse restauratie zou echter de leesbaarheid vertroebelen

<sup>52</sup> L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Parijs, 1955, deel 2, p. 310-318.

en er een verkeerde, dramatiserende dimensie aan toevoegen. We hopen met deze studie meer duidelijkheid te hebben gebracht.

## Bijlage

Archiefstuk Retie (Schoonbroek), Pastorie, losse nota. *Kwitantie voor de restauratie van het retabel, uitgevoerd door H. Peeters-Divoort en Ch. Volders-Thyssen:*

“De ondergeteekende Peeters Dievoort beeldhouwer alhier & Carel Volders schilder insgelyks alhier wonende bekennen bij deeze ontvangen te hebben uit handen van het kerk bestuur van Schoonbroek onderhans de somme van den eersten twaelf honderd francs voor het herstellen van den altaer van St Job in de gemelde kerk van Schoonbroek & dit voor de

werksaemheden die op hen ingevolge de aenneming van 12 Januari 1864 beruste & den tweeden eene somme van vijftien honderd francs die hem insgelijk voor wat zyn vak aenging te goed ... ingevolge voormelde aenneming tot herstelling van de zelve altaer tweehonderd francs van die vijftien honderd heeft hy uit handen van de heer Van Genechten Rendant te Turnhout ontvangen die dien aen de kerk als particuliere gifte bezorgd heeft.

Mits welke betalingen de ondergetekenden verklaren ten volle voldaan te zyn zonder eenige reserve uit welke hoofde het ook mogt wezen & zyn bereid des noodts hier van quittance op zegel te geven.

Turnhout 10 Juni 1865

(ondertekend) Ch. Volders-Thyssen en H. Peeters Divoort”

## Résumé – Samenvatting – Abstract

### **Le Retable de saint Job de Schoonbroek (Retie) : un état de la question**

Le *Retable de saint Job* de Schoonbroek est un produit unique de la sculpture anversoise du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Il a attiré l'attention en particulier en 1993, lors de la grande exposition de retables dans la cathédrale d'Anvers. À cette occasion, une équipe de l'IRPA a étudié de façon approfondie la caisse du retable et ses composantes sculptées, tant sur les plans technique et matériel que du point de vue stylistique. Cet article reprend de manière détaillée les éléments de l'étude historique, de la littérature existante et de quelques documents d'archives afin de clarifier le contexte dans lequel a été réalisé ce retable. De nouvelles photographies numériques offrent également l'occasion de découvrir plus avant l'iconographie complexe de l'œuvre. Enfin, sur la base de certains passages du livre de Job, différents groupes iconographiques sont identifiés et certaines interprétations erronées sont ici corrigées.

### **Het Sint-Jobsretabel van Schoonbroek (Retie): een status quaestionis**

Het *Sint-Jobsretabel* van Schoonbroek is een uniek product van de Antwerpse beeldsnij kunst van het midden van de 16<sup>de</sup> eeuw. Het kwam vooral onder de aandacht tijdens de grootse retabeltentoonstelling in de Antwerpse kathedraal in 1993. Bij die gelegenheid werden de bak en de beeldhouwde onderdelen door een team van het KIK grondig bestudeerd op materiaaltechnisch en stilistisch vlak. In dit artikel worden de gegevens van het historisch onderzoek, van de bestaande literatuur en van enkele archieven thans uitgebreid hernomen zodat een helder beeld ontstaat van de context waarin het retabel tot stand kwam. Nieuw digitaal fotomateriaal biedt ook de kans om de complexe iconografie van het retabel verder te ontrafelen. Vertrekkende van citaten uit het boek Job worden de verschillende beeldengroepen en -groepjes geïdentificeerd en worden foute interpretaties verbeterd.

### **The Altarpiece of St. Job from Schoonbroek (Retie): a status quaestionis**

The *Altarpiece of St. Job* is a unique example of Antwerp sculpture from the middle of the 16th century. It received much attention during the vast exhibition of altarpieces in Antwerp Cathedral in 1993. On that occasion, the style, materials and techniques of the casing and carved elements were studied in depth by a team of IRPA-KIK. This article details the results of the historical study, the existing literature and certain archives, giving a clearer picture of the context in which the altarpiece was executed. New digital photography helps reveal more about the altarpiece's complex iconography. Citations from the book of Job enable the identification of different iconographic groups and the correction of previous erroneous interpretations.



# LE MASSACRE DES INNOCENTS DE PIERRE BRUEGHEL LE JEUNE (SIBIU, MUZEUL NATIONAL BRUKENTHAL)

## UNE COPIE QUI FAIT HONNEUR À SON MODÈLE

Dominique ALLART\*, Christina CURRIE et Steven SAVERWYNS

*Hoe dat daer een gantsch gheslacht soecken te verbidden  
een Boerigh kindt dat een der moordighe krijgtht luyden  
ghevat heeft om te dooden den rouwe en t' versterben der  
Moeders en ander werckinghen wel nahgenomen wesende.*  
Karel van Mander<sup>1</sup>

De septembre 2011 à avril 2012, un tableau provenant du Muzeul National Brukenthal à Sibiu (Roumanie), représentant le *Massacre des Innocents* et attribué à Pierre Brueghel le Jeune, a été confié aux laboratoires de l'IRPA pour examen et restauration, avant de figurer à l'exposition *Brueghel, Cranach, Tizian, van Eyck. Meisterwerke aus der Sammlung Brukenthal* organisée à la Villa Vauban, à Luxembourg. Nous exposons ci-dessous les résultats de l'étude que nous lui avons consacrée à cette occasion<sup>2</sup>.

### Une composition originale de Pierre Bruegel l'Ancien. Des copies par Pierre Brueghel le Jeune

Diverses sources médiévales, et notamment la *Legenda aurea* de Jacques de Voragine, décrivent avec abondance de détails un fait horrible que mentionne brièvement l'Évangile de saint Matthieu (11, 16-18) : le massacre de

tous les petits enfants mâles, à Bethléem, sur l'ordre du roi Hérode<sup>3</sup>.

La composition peinte par Pierre Bruegel l'Ancien (vers 1525/30-1569) est assurément l'une des interprétations les plus poignantes de cette histoire (fig. 2). L'artiste en a accru l'impact dramatique en la situant dans la réalité contemporaine ; sous son pinceau, elle s'est muée en une tragédie frappant un paisible village flamand, en plein hiver<sup>4</sup>. Les soldats brutaux et impitoyables, les paysans épouvantés, les victimes ensanglantées pouvaient ainsi apparaître comme autant d'acteurs de la guerre civile qui, à l'époque, opposait les Pays-Bas au régime espagnol<sup>5</sup>. Au-delà des allusions à la réalité contemporaine, Bruegel a exprimé l'atrocité du drame dans ce qu'elle a de plus universel. Au premier abord, le spectateur n'a pourtant pas le sentiment d'assister à une tragédie, en raison d'un effet d'ensemble vivement coloré, presque décoratif. C'est avec d'autant plus d'effroi qu'il découvre peu à peu les détails de cette scène de violence aveugle, frappant des familles innocentes : des mères éplorées ou hagardes, serrant contre elles des petits cadavres désarticulés et sanguinolents ; des parents tentant de défendre ou de cacher quelques enfants encore en vie et – dans un contraste saisissant – l'impassibilité des soldats en armure, groupés en rang serré au fond de la place du village, l'impuissance résignée du cavalier coiffé d'un chapeau à plumes, qu'implorant en vain les

\* Professeure d'Histoire de l'Art à l'Université de Liège (ULg) et présidente de « Transitions ». Département de recherches sur le Moyen Âge tardif & la première Modernité (ULg).

<sup>1</sup> « Comment on y voit une famille entière suppliant pour que soit épargné un enfant de paysans dont un des bourreaux s'est emparé pour le tuer, ainsi que le désespoir et l'évanouissement des mères, et d'autres choses du même genre » (*Het Schilder-Boeck*, Haarlem, 1604, fol. 233 v<sup>o</sup> ; traduction des auteurs). Karel van Mander décrit ici un tableau de Pierre Bruegel l'Ancien représentant le *Massacre des Innocents*, qui se trouve, selon lui, dans les collections impériales. Sans doute s'agit-il de la version originale de la composition dont il est question ci-après.

<sup>2</sup> La présente étude est une version française amplifiée de notre contribution au catalogue de cette exposition : D. ALLART, Chr. CURRIE et St. SAVERWYNS, *Eine Kopie, die dem Original gerecht wird: Der Bethlehemische Kindermord von Pieter Brueghel d. J.*, dans D. DÄMBOIU, G. THEWES et D. WAGENER (éd.), *Brueghel, Cranach, Tizian, van Eyck. Meisterwerke aus der Sammlung Brukenthal* (cat. d'exp., Luxembourg, Villa Vauban-Musée d'Art de la Ville de Luxembourg, 27 avril-14 octobre 2012), 2012, p. 72-87.

<sup>3</sup> L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, II, 2, Paris, 1957, p. 267-272 ; E. KIRSCHBAUM (éd.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, II, Rome, Friburg, Bâle, Vienne, 1970, p. 510-514. Sur le traitement du sujet dans l'art de la Renaissance, en particulier aux Pays-Bas, voir aussi D. KUNZLE, *Spanish Herod, Dutch Innocents : Bruegel's Massacres of the Innocents in their Sixteenth-century Political Contexts*, dans *Art History*, 24, 2001, p. 51-82, repris dans IDEM, *From criminal to courtier: the soldier in Netherlandish art 1550-1672*, Leyde, 2002, p. 35-62.

<sup>4</sup> En traitant le sujet sous la forme d'une scène hivernale, l'artiste a tenu compte de la fête des Saints Innocents, commémorée le 28 décembre. Dans cette même logique, il a souvent situé les épisodes relatifs à la Nativité dans des paysages hivernaux, envahis par la neige. Il en est ainsi du *Dénombrement de Bethléem* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), une œuvre qu'on a parfois considérée comme le pendant du *Massacre des Innocents*, et de l'*Adoration des mages* de Winterthur (Dr Oskar Reinhart Collection « Am Römerholz »).

<sup>5</sup> Un excellent résumé des opinions émises concernant la possible signification politique du tableau, assortie de remarques critiques pertinentes, figure chez L. CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures in the Collection of her Majesty the Queen*, Cambridge University Press, 1985, p. 18-19. Voir aussi la notice du même auteur dans D. SHAWE-TAYLOR et J. SCOTT (éd.), *Bruegel to Rubens. Masters of Flemish Painting*, Royal Collection Publications, 2007, n° 14, p. 88-91.



Fig. 1 Pierre Bruegel le Jeune, *Massacre des Innocents*, signé « P-BRVEGEL », après traitement (Roumanie, Sibiu, Muzeul National Brukenthal, inv. MB148, 114 x 163 cm). X054024.

paysans affolés<sup>6</sup>, l'imperturbable docilité des soudards exécutant les ordres. Comme c'est souvent le cas chez Bruegel, le drame humain se joue dans une nature indifférente, sous un ciel éclatant et dans un très beau paysage, ici magnifié par la neige, qui en rendent l'absurdité encore plus flagrante. Rien d'étonnant à ce que cette composition magistrale ait été abondamment reproduite.

C'est Pierre Bruegel le Jeune (1564/5-1637/8), fils aîné de Pierre Bruegel l'Ancien, qui a le plus contribué à sa diffusion. Il a réalisé sur ce modèle de nombreuses copies très fidèles et de même format, dont plusieurs nous

sont parvenues<sup>7</sup>. Le tableau de la collection Brukenthal compte parmi les plus remarquables d'entre elles (fig. 1)<sup>8</sup>.

Cette composition n'est pas la seule que Pierre Bruegel le Jeune ait copiée d'après son père, bien loin de là. L'artiste, qui entama son activité en 1584-1585, c'est-à-dire longtemps après la mort de Pierre Bruegel l'Ancien, décédé alors qu'il n'avait que quatre ou cinq ans, exploita à son meilleur profit la réputation prestigieuse de ce dernier et le vif succès qu'obtenaient ses tableaux sur le marché de l'art. Il se spécialisa dans la production de répliques (des copies à l'identique d'après les modèles jadis peints par son père) et de pastiches (des œuvres dans lesquelles

<sup>6</sup> Selon Charles Terlinden, suivi en ce sens par Lorne Campbell, il s'agirait d'un héraut : Ch. TERLINDEN, *Pierre Bruegel le Vieux et l'histoire*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 12, 1942, p. 229-257 (p. 251) ; CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures* [n. 5], p. 14.

<sup>7</sup> Deux des plus belles copies sorties de l'atelier de Pierre Bruegel le Jeune sont mentionnées plus loin, aux notes 12-13.

<sup>8</sup> Huile sur panneau, 115,2 x 163,7 cm, signée « P - BRVEGEL » dans le coin inférieur droit, Sibiu, Muzeul National Brukenthal, inv. n° 148. La plus ancienne mention connue de cette œuvre concerne son acquisition à Vienne par le baron Samuel von Brukenthal (1721-1803). Il s'agissait peut-être d'un don de l'impératrice Marie-Thérèse. À son sujet, voir G. MARLIER, *Pierre Bruegel le Jeune*, édition posthume mise au point et annotée par J. FOLIE, Bruxelles, 1969, p. 73, n° 2 ; CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures* [n. 5], p. 15-16 ; Kl. ERTZ, *Pieter Bruegel der Jüngere 1564-1637/38. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Lingen, 1998-2000, n° E291.



Fig. 2 Pierre Bruegel l'Ancien, *Massacre des Innocents*, 1565-1567, signature partiellement manquante, date manquante (Londres, Hampton Court, RCIN405787, 109,2 x 158,1 cm). Royal Collection Trust / © HM Queen Elizabeth II 2012.

des motifs « bruegeliens » sont agencés librement)<sup>9</sup>. Avec l'aide du personnel de son atelier, il diffusa les compositions les plus appréciées de son père en d'innombrables exemplaires de qualité variable, suivant la clientèle ciblée.

Avec le tableau de Sibiu, nous sommes confrontés à une réplique qui, comme tous les exemples de cette catégorie, soulève le problème des moyens techniques utilisés par le copiste, et celui de l'accès qu'il put avoir à l'original<sup>10</sup>. En effet – et aussi étonnant que cela puisse paraître – Pierre Bruegel le Jeune n'a pas toujours pu voir les tableaux qu'il a fidèlement reproduits : à l'époque où il entama son activité, les œuvres de Pierre Bruegel l'Ancien étaient dispersées dans des collections privées, parfois inaccessibles. Nos recherches sur les copies de son fils nous ont permis d'établir que dans certains cas,

ce dernier dut se contenter, pour les réaliser, d'un matériel préparatoire laissé par son père, et sans aucun doute jalousement conservé par la famille. Ce matériel se composait d'esquisses, de dessins à petite échelle et de cartons ; il était suffisamment précis pour permettre l'exécution de reproductions très fidèles, à la même échelle, ne divergeant des modèles que par quelques petits détails et par certains choix de couleurs. Dans d'autres cas, en revanche, il est apparu que Pierre Bruegel le Jeune avait été en mesure d'examiner le modèle original peint par son père<sup>11</sup>. Il en est ainsi pour la présente composition, comme nous le montrerons plus loin.

Avant d'aborder cette question, quelques précisions concernant le modèle de Pierre Bruegel l'Ancien sont nécessaires. L'identification de ce modèle ne s'est pas faite sans peine. On a longtemps hésité devant plusieurs versions de belle qualité, proches les unes des autres, parmi lesquelles se signalaient un exemplaire conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne<sup>12</sup>, un autre qui faisait jadis partie de la collection du baron Descamps

<sup>9</sup> Sur Pierre Bruegel le Jeune, voir notamment MARLIER [n. 8], ERTZ [n. 8] ; P. VAN DEN BRINK (éd.), *Bruegel Enterprises* (cat. d'exp., Maastricht/Bruxelles/Gand/Amsterdam), 2001 ; Chr. CURRIE et D. ALLART, *The Brueg(H)el Phenomenon. Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Bruegel the Younger, with a Special Focus on Technique and Copying Practice* (*Scientia Artis*, 8), Bruxelles, IRPA, 2012.

<sup>10</sup> Occasionnellement, Pierre Bruegel le Jeune a copié d'autres artistes. Il a notamment peint plusieurs exemplaires du *Massacre des Innocents* d'après un modèle alternatif, perdu aujourd'hui, attribuable à Maerten van Cleve. À ce sujet, voir CURRIE et ALLART [n. 9], vol. 2, p. 646-669 (avec bibliographie antérieure).

<sup>11</sup> Cette question, abordée ici de manière simplifiée, est au centre de l'ouvrage de CURRIE et ALLART [n. 9].

<sup>12</sup> Huile sur panneau, 116 x 160 cm, signature coupée, en bas à droite : BRVEG. Voir notamment MARLIER [n. 8], p. 72, n° 1 ; Kl. DEMUS, dans *Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel D.Ä.*, Wien, 1981, p. 118-122 ; ERTZ [n. 8], n° E298.





Fig. 3a-b Dans la version originale, l'étendard portait initialement le motif héraldique du « lion passant ». Celui-ci fut ultérieurement remplacé par trois croix blanches, qu'on retrouve dans la copie.  
 a. version de Sibiu. X058379L.  
 b. version originale. 40007423-6.

à Bruxelles<sup>13</sup>, une version appartenant aux collections royales anglaises, conservée à Hampton Court<sup>14</sup>, et enfin celle de la collection Brukenthal à Sibiu<sup>15</sup>. Aujourd'hui, le problème peut être considéré comme résolu : tout le monde s'accorde à reconnaître le prototype autographe de Bruegel l'Ancien dans le tableau conservé à Hampton Court. Malheureusement, cette œuvre nous est parvenue très altérée. Des modifications y ont été introduites pour atténuer l'atrocité du drame. Les petites victimes ont été remplacées par des motifs anodins – paquets de linge, animaux et ustensiles divers – et ainsi, l'épisode biblique a été métamorphosé en une scène de pillage dans un village. Des détails ont été supprimés, comme les vêtements épars d'un bébé mort que sa mère, assise à même le sol enneigé,



tenait sur ses genoux (fig. 15c). Des flammes avaient aussi été ajoutées pour évoquer des maisons incendiées, mais elles furent éliminées lors d'une restauration du tableau en 1941-1942<sup>16</sup>.

Le tableau de Hampton Court a un « pedigree » prestigieux. Avant d'entrer dans les collections royales anglaises, en 1660-1662, il se trouvait dans celles de la reine Christine de Suède (1626-1689), et auparavant encore, dans les collections impériales. Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, il appartenait à l'empereur Rodolphe II de Habsbourg (1552-1612), grand amateur de la peinture de Bruegel. Dans son *Schilder-Boeck* (Haarlem, 1604, folio 233-234), Karel van Mander le confirme, tout en soulignant le pouvoir suggestif de l'œuvre<sup>17</sup>. À partir de 1621, les inventaires anciens et les sources écrites décrivent l'œuvre comme une scène de pillage, ce qui indique que les modifications qu'elle a subies sont antérieures à cette date ; il n'est pas exclu qu'elles aient été voulues par Rodolphe II lui-même<sup>18</sup>. Rien ne permet de remonter plus haut dans son histoire. On ne sait donc pas dans quelles circonstances Bruegel le Jeune put

<sup>13</sup> Transposée de bois sur toile, 115 x 164,5 cm, signée, en bas à droite : BRVEGEL, Paris, Ader Picard Tajan, 28-3-1979, n° 144 ; Sotheby's London, 7-12-2005, lot 23 ; Christie's London, 3-7-2012, lot 45. MARLIER [n. 8], p. 69, 72, n° 3 ; ERTZ [n. 8], n° E296.

<sup>14</sup> Huile sur panneau, 109,2 x 158,1 cm (coupée en haut, en bas et sur la droite), restes d'une signature, date absente ou disparue, Hampton Court, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II, RCIN 405787, CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures* [n. 5], n° 9, p. 13-19 ; IDEM, dans SHAWE-TAYLOR et SCOTT [n. 5], n° 14, p. 88-91.

<sup>15</sup> Theodor von Frimmel proposa jadis d'attribuer la version de Sibiu à Pierre Bruegel l'Ancien : Th. Von FRIMMEL, *Hermannstadt und die Brukenthalische Galerie*, dans *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde*, II, 1915-6, p. 135-147 (p. 136).

<sup>16</sup> L. CAMPBELL [n. 5], p. 14.

<sup>17</sup> H. MIEDEMA, *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, 1994-1999, vol. I, p. 192-195.

<sup>18</sup> Sur l'historique de l'œuvre : CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures* [n. 5], p. 14 et 17. Sur l'hypothèse d'une transformation à l'initiative de Rodolphe II : IDEM, dans SHAWE-TAYLOR et SCOTT [n. 5], p. 88.



Fig. 4a-b Dans la version originale, le tabard du héraut portait initialement une aigle bicéphale, qui fut ultérieurement remplacée par un motif purement ornemental. L'aigle bicéphale est reconnaissable dans la copie.  
a. version de Sibiu. X058383L.  
b. version originale.



Fig. 5a-b L'enseigne de l'auberge : l'étoile a disparu dans la version originale.  
a. version de Sibiu. X058397L.  
b. version originale. 40007423-8.



Fig. 6a-b Le cavalier vêtu de noir : l'original est retouché, mais la copie montre la longue barbe blanche bifide évoquant l'apparence de Don Fernando Alvarez de Toledo.  
a. version de Brukenthal. X058383L.  
b. version originale. 40007423-5.

l'examiner et la copier. Ce fut en tout cas avant qu'elle ne soit acquise par Rodolphe II, car Brueghel le Jeune n'eut pas l'occasion de voir la superbe collection d'œuvres de son père que l'empereur avait constituée à Prague. Mais ce ne fut pas plus tard que 1593, date inscrite sur une autre version du même sujet conservée au Musée des Beaux-Arts de Lons-le-Saunier<sup>19</sup>.

Il reproduisit la version originale du *Massacre des Innocents* telle qu'elle se présentait avant sa transformation. Les copies qu'il réalisa ou fit réaliser par son atelier sont dès lors très précieuses pour découvrir une série de détails tels qu'ils apparaissent dans cette version originale, avant qu'elle ne soit métamorphosée en une scène de mise à sac d'un village. Ainsi, dans le tableau de Sibiu, on peut voir les enfants blessés ou morts. On y repère aussi, sur l'étendard rose qu'arborent les soldats, des croix blanches dont la disposition évoque le blason de Jérusalem (fig. 3a), en référence au roi Hérode, qui ordonna le massacre. Ce motif semble avoir initialement figuré sur le tableau de Hampton Court, avant d'être remplacé par le motif héraldique du « lion passant » (fig. 3b)<sup>20</sup>. Dans la version de Sibiu, le cavalier au chapeau à plumes, que des paysans supplient en vain d'intervenir, porte un tabard avec l'aigle bicéphale, en référence au pouvoir impérial



qu'Hérode prétendait servir (fig. 4a). Dans la version originale, les traces de l'aigle bicéphale se devinent sous le motif purement ornemental qui est venu le remplacer (fig. 4b). L'étoile servant d'enseigne à l'auberge, évidente allusion à l'étoile de Bethléem, a disparu dans la version originale, où l'on ne discerne plus que l'inscription « Dit is inde ster »<sup>21</sup> ; elle est par contre bien visible dans la copie de Sibiu (fig. 5a-b). Dans le tableau de Hampton Court, le visage du cavalier vêtu de noir qui mène la troupe armée a été retouché<sup>22</sup> ; il est impossible de préciser quelle allure il avait au départ (fig. 6b). Dans certaines copies de

<sup>21</sup> *Ibidem*. Voir aussi la notice de Lorne Campbell dans SHAWE-TAYLOR et SCOTT [n. 5], n° 14, p. 88-91 et en particulier p. 90, où l'auteur propose un judicieux rapprochement avec la maison de Hieronimo de Curiel, un agent de Philippe II qui se rendit odieux aux Pays-Bas. Cette maison se trouvait au Kipdorp d'Anvers et s'appelait « De Sterre van Bethleem ». Au sujet de cette maison où – coïncidence troublante – le tableau de Bruegel représentant le Dénombrement de Bethléem (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) semble s'être trouvé à une date très reculée, voir aussi CURRIE et ALLART [n. 9], vol. 1, p. 102-103.

<sup>22</sup> Il s'agirait du « drossart du Brabant », si l'on en croit TERLINDEN [n. 6], p. 250-251. Ce personnage qui, en Brabant, était initialement chargé de faire droit aux plaintes contre des officiers, fut aussi, par la suite, celui qui traquait les vagabonds et punissait des fautes dont la nature échappait aux lois du pays (« des cas énormes et privilégiés dont la cognoissance et judicature n'appartient pas aux lois du pays mais doivent être puniz et corrigez seigneurusement »). Sur la fonction du drossart, voir E. POULLET, *Histoire politique nationale : origines, développements et transformations des institutions dans les anciens Pays-Bas*, 1, Louvain, 1882-1892, p. 118, § 215. L'identification proposée par Terlinden a été reprise par les auteurs qui se sont penchés sur le tableau par la suite, mais elle devrait probablement être reconsidérée (étude en cours par Dominique Allart).

<sup>19</sup> Huile sur panneau, 117 x 163 cm, signée et datée 1593, Lons-le-Saunier, Musée des Beaux-Arts, inv. n° 6. Cette œuvre est la plus ancienne de Pierre Brueghel le Jeune qui nous soit parvenue avec une signature et une date.

<sup>20</sup> CAMPBELL [n. 5], p. 14. Le blason de Jérusalem a peut-être un double sens, ainsi que le suggère Lorne Campbell. En effet, le roi Philippe II d'Espagne portait le titre de roi de Jérusalem.



Fig. 7 Signature, version de Sibiu. X058367L.

Brueghel le Jeune, et en particulier dans celle de Sibiu, sa longue barbe blanche bifide pourrait évoquer l'apparence de Don Fernando Álvarez de Toledo, le redoutable Duc d'Albe (1507-82), que Philippe II d'Espagne envoya aux Pays-Bas en 1567 pour juguler les vagues de rébellion qui avaient atteint un point d'acmé en 1566 (fig. 6a). Les allusions critiques au Duc d'Albe et à la répression sanglante qu'il exerça se multiplièrent après qu'il eût quitté les Pays-Bas en 1573. Par contre, elles sont plus difficilement imaginables auparavant, où elles auraient été violemment punies<sup>23</sup>.

### Une signature ambiguë

L'habitude, pour un artiste, de signer son œuvre ne s'est pas imposée d'emblée à la Renaissance. Au XVI<sup>e</sup> siècle et même encore au XVII<sup>e</sup>, elle était loin d'être généralisée aux Pays-Bas. Pierre Bruegel l'Ancien, quant à lui, se distingue de la plupart de ses contemporains pour avoir signé la majorité de ses tableaux. Sur ce point, son fils aîné ne suivit pas son exemple ; il n'apposa sa signature que

sur une proportion assez limitée des œuvres qui sortaient de son atelier. Il est difficile de fournir une explication argumentée à ce sujet. Tout au plus peut-on observer que la signature de Pierre Brueghel le Jeune figure souvent sur des œuvres autographes de belle qualité, mais ce n'est pas là une règle générale. À l'inverse, on remarque aussi que certains tableaux parmi les plus remarquables de l'artiste sont dépourvus de sa signature<sup>24</sup>.

L'orthographe des signatures adoptée par le père comme par le fils a varié au fil de leur carrière. Jusqu'en 1559, la signature de Pierre Bruegel l'Ancien était « brueghel » (en minuscules). Par la suite, elle devint « BRVEGEL », en capitales romaines. C'est sous cette forme qu'elle figure sur la plupart des tableaux de l'artiste. Elle est souvent accompagnée d'une date en chiffres romains. Le tout est ponctué par des points situés à mi-hauteur des caractères. Quant à la signature de Pierre Brueghel le Jeune, elle s'apparente à celle de son père par l'usage des capitales romaines, mais elle se distingue par la présence de l'initiale du prénom et par l'orthographe : jusqu'en 1616, l'artiste signait « P. BRVEGHEL » (avec un « H » après le « G ») ; par la suite il adopta la forme « P. BREVGHEL »<sup>25</sup>.

Il y a cependant des exceptions, et la signature qui figure sur le tableau de Sibiu, précisément, en est une (fig. 7). Elle occupe le coin inférieur droit, comme

<sup>23</sup> Stanley Ferber a jadis soutenu que Pierre Bruegel l'Ancien avait pris ce risque. Il se basait sur la version du Kunsthistorisches Museum de Vienne (qu'il pensait être l'original) où, comme dans la version de Sibiu, le personnage en question porte une longue barbe qui lui donne l'allure du Duc d'Albe : cf. St. FERBER, *Peter Bruegel and the Duke of Alba*, dans *Renaissance News*, 19/3, 1966, p. 205-219. Malheureusement, on ne sait pas quelle apparence le personnage avait dans le tableau de Hampton Court, qui a subi des retouches dans cette zone (CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures* [n. 5], p. 14). L'hypothèse selon laquelle Bruegel aurait osé faire allusion au redoutable gouverneur suppose que le tableau date de 1567 au plus tôt, année où Don Fernando Álvarez de Toledo arriva aux Pays-Bas avec ses *tercios*. Elle est aujourd'hui systématiquement – mais peut-être trop hâtivement – écartée par la critique. Ce n'est pas le lieu d'approfondir cette question, qui sera traitée ailleurs par Dominique Allart.

<sup>24</sup> À ce sujet, voir CURRIE et ALLART [n. 9], vol. 3, p. 812.

<sup>25</sup> À l'instar de Georges Marlier, l'auteur de la première grande monographie de référence (n. 8.), nous avons retenu la première graphie quand il s'agit de citer le nom de cet artiste, afin de le distinguer de celui de son père, que les spécialistes orthographient habituellement « Bruegel ». Pour une approche plus détaillée des signatures de Pierre Bruegel l'Ancien et de Pierre Brueghel le Jeune, voir CURRIE et ALLART [n. 9], vol. 1, p. 74-81.

dans le modèle original<sup>26</sup>. Elle se présente sous la forme « ·P·BRVEGEL· ». Par son style, en capitales romaines, par la présence de points à mi-hauteur des caractères, et même, de manière plus inattendue, par l'orthographe du nom, elle imite parfaitement la signature de Bruegel l'Ancien, à tel point qu'on pourrait se demander si le copiste n'a pas voulu faire passer sa réplique pour un original signé de son père. Pourtant, il n'arrive pratiquement jamais que Bruegel le Jeune soit passible de tels soupçons. Généralement, dans ses tableaux signés, la présence d'une date d'exécution empêche toute confusion. Les exemples de signatures ambiguës du point de vue orthographique restent tout à fait exceptionnels<sup>27</sup>. Or dans le tableau de Sibiu, l'examen au binoculaire a confirmé que la signature sous la forme « ·P·BRVEGEL· » était autographe et intacte. On ne peut donc écarter l'éventualité selon laquelle Bruegel le Jeune aurait signé cette réplique de manière à ce qu'elle puisse être confondue avec un original de son père<sup>28</sup>. Il reste toutefois délicat de se prononcer trop fermement sur la question, d'autant que la présence du « P » pour « Pieter » est une particularité des signatures du copiste, qu'on ne retrouve jamais dans les tableaux de son père.

## Dans l'atelier de Pierre Brueghel le Jeune

L'analyse technologique du *Massacre des Innocents* de la collection Brukenthal a pris appui sur un vaste programme de recherche consacré aux peintures de l'atelier de Pierre Brueghel le Jeune, accompli à l'IRPA au cours de ces dernières années. Elle a confirmé que l'œuvre était pleinement caractéristique de la production de cet artiste. À la différence de beaucoup d'autres tableaux attribués à celui-ci, le *Massacre des Innocents* de Sibiu n'a pas été exécuté par un membre de l'atelier de Brueghel le Jeune. Comme on le verra, la qualité de son dessin et celle de son exécution picturale la situent parmi les meilleures réalisations autographes de l'artiste.



Fig. 9 Version de Sibiu, bord non peint latéral, correspondant à une feuillure au revers. X058403L.

## Le support

La peinture a été exécutée sur un panneau de chêne composé de quatre planches assemblées à joints vifs ; par endroits, les joints sont renforcés par des tourillons. Le bois a été débité



Fig. 8 Marque du fabricant du panneau, version de Sibiu, revers. X058405L.

<sup>26</sup> Dans la version originale conservée à Hampton Court, la signature n'est plus que très partiellement visible, car le tableau a été légèrement amputé sur son bord inférieur et sur son bord droit (voir n. 14). On n'y déchiffre plus que la partie supérieure de l'inscription « BRVEG ». À ce sujet, voir CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures* [n. 5], p. 15.

<sup>27</sup> Nous ne tenons pas compte des inscriptions atypiques mentionnées par des auteurs qui les ont manifestement transcrites sans les avoir examinées.

<sup>28</sup> Il est intéressant de relever une signature analogue sur une autre version de la même composition, celle qui se trouvait jadis dans la collection Descamps (voir n. 13). Celle-ci n'a pas pu être examinée *de visu* par les auteurs du présent article, qui réservent dès lors leur opinion quant à l'interprétation à donner à ce deuxième cas de signature atypique.

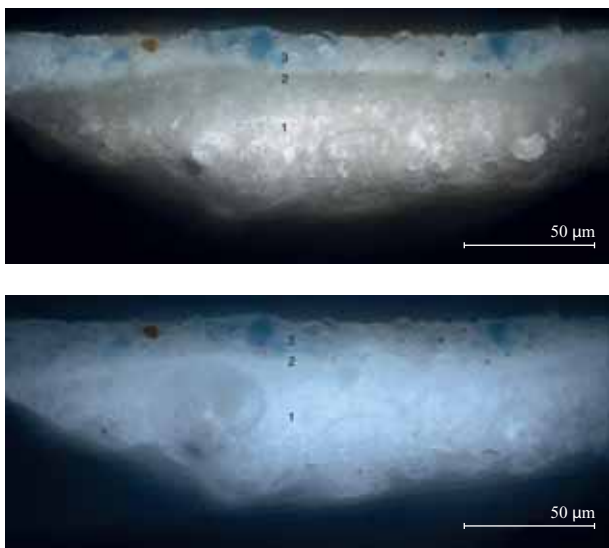


Fig. 10a-b Coupe transversale, ciel bleu, version de Sibiu.  
 a. lumière visible  
 b. lumière ultraviolette  
 3. peinture bleue du ciel (azurite, blanc de plomb, terres, noir de carbone) • 2. *imprimatura* (blanc de plomb, craie ?, fusain) • 1. préparation (craie, une particule de terre rouge)

sur quartier<sup>29</sup>. Le panneau a été réalisé hors de l'atelier, par un fournisseur spécialisé, comme le prouve la marque de ce dernier figurant au revers (fig. 8). Cette marque consiste en une croix sur laquelle une barre vient se surajouter. Elle a été frappée à deux reprises, la seconde fois avec plus de force, et en partie sur la première marque. Elle n'est pas formellement identifiée, mais il pourrait s'agir de celle de Hans Van Haecht (actif de 1589 à environ 1621). En effet, elle ressemble au symbole dessiné en regard de son nom dans une liste de fabricants de panneaux anversoises de 1617<sup>30</sup>. Elle n'est pas accompagnée du poinçon d'Anvers, un label de qualité qu'on apposait sur le panneau achevé et qui attestait qu'un contrôle était assuré par le doyen de la gilde de Saint-Luc. Cette absence pourrait indiquer que le panneau fut réalisé avant 1617, car jusque là l'application d'un poinçon n'était pas obligatoire<sup>31</sup>.

Sur ses bords gauche et droit, le panneau présente des barbes de préparation à l'avant, et des feuillures au revers (fig. 9). La conjonction de ces deux caractéristiques, observée sur la majorité des panneaux de grand format de Pierre Brueghel le Jeune et de son atelier, trahit fort

vraisemblablement l'usage temporaire de raidisseurs fixés sur les bords latéraux, dans le sens perpendiculaire au fil du bois. Ces raidisseurs étaient pourvus d'une rainure dans laquelle la feuillure des bords du panneau venait s'insérer, avant que ne soit appliquée la couche de préparation. Ils assuraient un renfort provisoire pour les planches récemment assemblées et prévenaient le gauchissement du panneau. Ils présentaient en outre l'avantage de faciliter la manipulation de celui-ci pendant l'exécution picturale. Une fois la peinture achevée, ils étaient retirés pour permettre l'encadrement. La version originale du *Massacre des Innocents* par Pierre Brueghel l'Ancien pourrait avoir reçu un dispositif de renfort similaire, car elle présente un bord non préparé à gauche (non visible, par contre, du côté droit, où le panneau a été recoupé)<sup>32</sup>.

### La couche de préparation et l'*imprimatura*

Seul un petit échantillon de matière picturale a pu être prélevé sur le bord d'une lacune dans le ciel bleu (fig. 10). Il a été analysé par microscopie électronique à balayage couplée à la spectroscopie de rayons X à dispersion d'énergie (SEM-EDX) et par microspectrométrie Raman (MRS). Ainsi a été mise en évidence une stratigraphie classique pour une peinture de chevalet de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ou du début du XVII<sup>e</sup>. Sur une préparation à base de craie s'étend une *imprimatura* composée de blanc de plomb additionné d'une faible quantité de noir de charbon. Cette *imprimatura* est recouverte par une couche picturale de faible épaisseur.

Les analyses en spectrométrie de fluorescence X (XRF) confirment, en chaque point mesuré, la présence

<sup>32</sup> Pour des observations plus détaillées sur l'usage de tels dispositifs chez Brueghel l'Ancien et dans la peinture flamande du XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> siècle, ainsi que sur les traces qu'ils laissent sur les panneaux, voir CURRIE et ALLART [n. 9], vol. 1, p. 246-248 et vol. 3, p. 732-733 et *passim*.

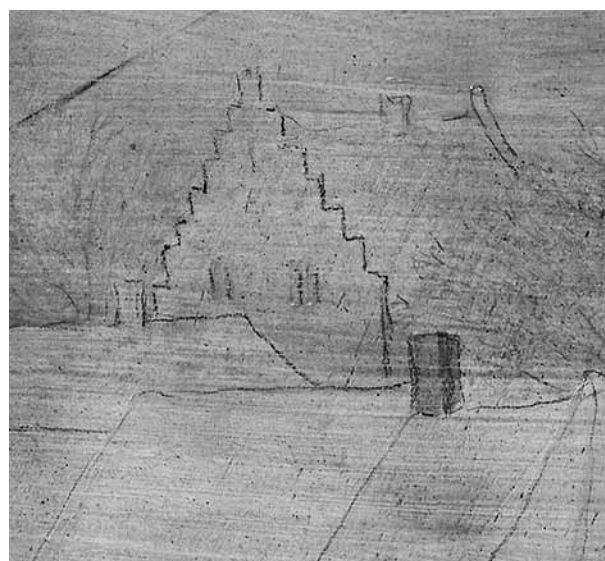


Fig. 11 Version de Sibiu. Réflectographie infrarouge montrant le dessin sous-jacent dans les bâtiments.

<sup>29</sup> Deux planches constitutives de ce panneau comportent un peu d'aubier. Nous remercions Pascale Fraiture de nous avoir communiqué cette information.

<sup>30</sup> J. VAN DAMME, *De Antwerpse tafereelmakers en hun merken. Identificatie en betekenis*, dans *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1990, p. 193-236 (p. 195, 205, 234). Nous remercions Jørgen Wadum et Jean-Albert Glatigny qui ont attiré notre attention sur la similitude entre la marque au revers du panneau de la collection Brukenthal et celle de Hans Van Haecht.

<sup>31</sup> Cette même marque a été relevée également par Jørgen Wadum sur une version de la *Procession au Calvaire* de Pierre Brueghel le Jeune (121,2 x 162,7 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst, inv. KMS1645). Ce panneau, qui est également composé de quatre planches de chêne, n'est pas accompagné non plus de la marque d'Anvers. Nous remercions Jørgen Wadum pour nous avoir communiqué ces observations.



Fig. 12 Version de Sibiu. Toit enneigé, détail : parties du dessin sous-jacent non recouvertes de couleur.

de calcium provenant de la préparation à base de craie. Du fer a aussi été détecté dans toutes les zones, indiquant peut-être l'addition d'une terre ferrugineuse dans l'*imprimatura*, laquelle apparaît, de fait, légèrement beige là où la peinture est plus fine<sup>33</sup>. On remarque que le plomb est également présent dans toutes les mesures. Il provient du blanc de plomb, constituant principal de l'*imprimatura* et, par surcroît, pigment omniprésent sur la palette des artistes anciens, qui l'utilisaient seul, pour obtenir une couleur blanche, ou mélangé avec d'autres couleurs.

Le fond composé de craie doit avoir été appliqué sur le panneau par un ouvrier spécialisé (*witter*) ou par le fabricant du panneau<sup>34</sup>. Sans doute a-t-il été appliqué en plusieurs étapes puis, une fois sec, lissé à l'aide d'un racloir, d'un couteau ou d'une spatule, et pour finir, poncé avec un matériau abrasif (prêle, os de seiche, peau de requin). Des griffures obliques ont toutefois échappé au ponçage et restent visibles, dans le fond, aux abords de l'église.

Dans les œuvres de Brueghel le Jeune comme dans celles de son père, l'*imprimatura* n'avait pas pour seule fonction d'isoler la préparation à la craie ; elle jouait aussi un rôle optique, car elle influait sur la tonalité de la peinture. Sa teinte légèrement beige confère effectivement une apparence chaude au chromatisme. Posée à grands coups de brosse large appliqués en tous sens, bien visibles

<sup>33</sup> Dans la seule coupe disponible, on n'a pas détecté d'ocre dans la couche d'*imprimatura*, mais cela peut s'expliquer par le fait que celle-ci est très fine, et que l'échantillon lui-même est très petit.

<sup>34</sup> Sur la question du rôle joué, dans l'application des couches de préparation sur les supports, par les *witters* et les fabricants de panneaux au début du XVII<sup>e</sup> siècle, voir J. WADUM, *Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries*, dans *The Structural Conservation of Panel Paintings. Proceedings of a Symposium*. Getty Conservation Institute, 1995, Los Angeles, 1998, p. 149-177 (p. 165-168).



Fig. 13 Version de Sibiu. Réflectographie infrarouge montrant le dessin sous-jacent dans les personnages.

en lumière infrarouge, elle l'anime en outre d'une légère vibration (fig. 13).

## Le dessin sous-jacent

Comme il y a lieu de s'y attendre dans une copie, et comme cela se vérifie en particulier dans celles de Brueghel le Jeune, le tableau de Sibiu comporte un dessin sous-jacent complet et détaillé. Réalisé directement sur l'*imprimatura*, il est totalement visible en réflectographie infrarouge et on le discerne aussi à l'œil nu à certains endroits, là où la peinture est translucide (fig. 11, 13, 16a)<sup>35</sup>.

Son étude a permis de compléter nos observations sur le matériau utilisé par Brueghel le Jeune dans ses dessins sous-jacents. Nous connaissons plusieurs cas où l'artiste avait fait usage de graphite. C'était là une découverte : le graphite n'avait jamais été identifié auparavant dans les dessins sous-jacents de Brueghel le Jeune, pas plus d'ailleurs que dans ceux des peintres flamands contemporains<sup>36</sup>. Il était intéressant de voir ce qu'il en était dans le tableau de Sibiu.

<sup>35</sup> La réflectographie infrarouge a été effectuée par Sophie De Potter (IRPA) à l'aide d'une caméra infrarouge (Lion Systems, Luxembourg) équipée d'un capteur d'indium gallium arsenide sensible aux rayons infrarouges proches, entre 900 et 1700 nm.

<sup>36</sup> Sur ce point, voir CURRIE et ALLART [n. 9], vol. 3, p. 752-754. Voir aussi, dans ce même volume, l'annexe IV sur l'analyse scientifique du dessin sous-jacent (Christina Currie et Steven Saverwyns, p. 980-1001).



Fig. 14 Pierre Brueghel le Jeune, *Le combat de Carnaval et de Carême* (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) : réflectographie infrarouge, détail. Dessin sous-jacent : traces de poncif.

Les mesures XRF ne pouvaient donner lieu à des résultats définitifs, en raison d'interférences produites par les autres éléments détectés aux points d'analyse, provenant de la couche picturale, de l'*imprimatura* et de la préparation<sup>37</sup>. Des analyses sur des coupes contenant du dessin sous-jacent auraient été plus précises, mais il n'était pas possible de prélever les échantillons nécessaires. Par chance, dans une zone correspondant à l'angle inférieur d'un toit enneigé, fut repérée une toute petite portion du dessin non couverte de peinture (fig. 12). Elle put être soumise à une analyse non invasive, par microspectrométrie Raman (MRS). Le retrait du vernis à l'occasion de la restauration subie par le tableau permit de bénéficier de conditions optimales pour recourir à cette méthode. En effet, le vernis occasionne une fluorescence qui peut masquer le signal MRS. Dans le cas présent, c'est après l'élimination du vernis que furent effectuées les mesures sur les particules noires du dessin sous-jacent rendues clairement visibles grâce à l'usage de la sonde optique Raman.

À la différence de ce qui avait été observé ailleurs, c'est de la pierre noire qui fut cette fois mise en évidence, et non du graphite. Pour compléter les mesures, quelques particules du matériau furent prélevées et analysées avec le dispositif MRS classique. Pour chacune d'entre elles, le spectre obtenu confirma qu'il s'agissait bien de pierre noire.

En conclusion, il ressort des analyses effectuées jusqu'ici que les dessins sous-jacents de Pierre Brueghel

le Jeune sont réalisés tantôt avec du graphite, tantôt avec de la pierre noire.

## L'usage de cartons préparatoires

Nos recherches antérieures ont montré que les compositions de l'artiste étaient, en tout ou en partie, parfaitement superposables aux originaux qu'elles reproduisaient, et aussi entre elles. On peut en inférer que Pierre Brueghel le Jeune faisait un usage systématique de cartons pour réaliser ses copies. Comme les indices matériels de cette pratique sont invisibles dans la majorité des cas, les modalités précises de mise en œuvre de ces cartons sont longtemps restées mystérieuses. Une version du *Combat de Carnaval et de Carême* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) a finalement permis d'élucider cette énigme. Dans ce tableau, l'examen en réflectographie infrarouge a en effet révélé, çà et là, des motifs dessinés en pointillés, trahissant ainsi, sans la moindre ambiguïté, l'emploi d'un poncif (fig. 13-14)<sup>38</sup>. Le poncif, carton préparatoire dans lequel les contours des formes à reproduire sont percés de petits trous, permet de reporter facilement et rapidement une composition sur un support quelconque : il suffit d'appliquer le poncif sur celui-ci, et de tamponner les contours perforés avec une substance colorée (ici, de la poudre de charbon, qui se traduit par une remarquable visibilité en réflectographie infrarouge)<sup>39</sup>. Le report se traduit par un dessin fait de pointillés, que l'artiste peut ensuite relier par un tracé continu. Une fois cette opération accomplie, il devra prendre soin d'éliminer les traces de charbon, pour éviter qu'elles ne souillent les couleurs appliquées par la suite<sup>40</sup>. Dans le cas du *Combat de Carnaval et de Carême*, c'est fortuitement que quelques contours pointillés sont restés visibles, dans des zones où, sans doute, l'*imprimatura* n'était pas tout à fait sèche quand le transfert a été effectué : les particules de charbon y ont ainsi été piégées<sup>41</sup>.

Il importe de souligner qu'avec un tel procédé, le tracé définitif est fait à main levée. Par conséquent, le produit un dessin sous-jacent qui est loin d'être purement mécanique et impersonnel, comme celui qu'on obtiendrait avec un calque, par exemple. Au contraire, il conserve une apparence frémissante, assez spontanée et expressive qui, pour nous, présente l'avantage non négligeable d'autoriser une démarche d'expertise prenant appui sur des critères d'ordre stylistique. À cet égard, le dessin sous-jacent du *Massacre des Innocents* de Sibiu présente des caractéristiques très comparables à celui du *Combat de Carnaval et de Carême*, et à celui d'une série d'autres peintures de Pierre Brueghel le Jeune. Vif mais précis, sans reprises de forme, il résulte manifestement, comme eux, du transfert de la composition à reproduire à l'aide d'un carton perforé,

<sup>38</sup> CURRIE et ALLART [n. 9], vol. 2, p. 348-356.

<sup>39</sup> La réflectographie infrarouge révèle particulièrement bien les substances à base de carbone.

<sup>40</sup> Des reconstitutions expérimentales des techniques de Pierre Brueghel le Jeune ont prouvé combien il était facile d'éliminer de telles marques de poncif, poudreuses et volatiles, sur une *imprimatura* à base d'huile. À ce sujet, voir CURRIE et ALLART [n. 9], vol. 3, annexe III (Christina Currie et Bob Ghys), en particulier p. 966-970.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*.





Fig. 15a-c Femmes en pleurs. Les bleus de leurs vêtements sont décolorés dans la version de Sibiu.  
 a. version de Sibiu. X058362L.  
 b. version des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. 20021749-0.  
 c. version originale. 40007423-0.

complété par un travail réalisé ensuite à main levée. Seuls font exception les arbres du fond, esquissés de manière plus allusive, de toute évidence sans recours à un carton. De fait, en règle générale, Brueghel le Jeune n'utilisait pas de cartons quand il s'agissait de dessiner de tels motifs dans les lointains.

## La couche picturale

Le *Massacre des Innocents* se caractérise par une palette vive et diversifiée. Plusieurs couleurs ont été soumises à des analyses XRF. Celles-ci ont révélé que les rouges contenaient souvent du mercure ; il s'agissait donc de vermillon. À certains endroits, le vermillon présente les premiers signes d'une dégradation qui se traduit par une évolution progressive vers une teinte mauve. Cette altération est fréquente dans les peintures de Brueghel, qu'elle affecte parfois sévèrement (fig. 22a). Dans les zones intensément bleues, la XRF a permis de détecter du cuivre, ce qui suggère l'emploi d'azurite. Pour les verts, plusieurs possibilités coexistent. En certains points d'analyse, un pigment vert contenant du cuivre (du vert-de-gris ou de la malachite) pourrait avoir été utilisé, tandis qu'en d'autres endroits, un pigment vert ou bleu à base de cuivre a été mélangé avec un jaune de plomb-étain, soit pour obtenir la couleur souhaitée, soit pour y ajouter une nuance.

Une des différences les plus frappantes entre la version du *Massacre des Innocents* de Sibiu et les autres réside dans les couleurs de certains vêtements : là où, dans d'autres copies, on voit du bleu, c'est une teinte grisâtre qui apparaît dans le tableau de Sibiu (fig. 4a). Toutes les mesures XRF dans les zones en question ont révélé la présence de cobalt, un élément qui caractérise le bleu de smalt<sup>42</sup>. Le smalt est un verre à base de cobalt. Réduit en poudre, il donne un pigment qui a été largement utilisé en peinture à l'huile, à partir de la Renaissance. Mais il n'est pas stable : il a une tendance à perdre sa couleur, suite à une migration des ions du potassium qui intervient dans sa composition. Dans la copie de Sibiu, le smalt est passé du bleu franc au bleu grisâtre, et s'est même parfois complètement décoloré, comme on peut s'en apercevoir dans certaines zones (fig. 15a-c).

Une coupe dans le ciel montre une seule couche d'azurite mélangée avec du blanc de plomb, alors que dans la majorité des tableaux de Pierre Brueghel le Jeune, c'est plutôt le smalt qui était réservé à cet usage. Il est possible que, dans le cas du *Massacre des Innocents*, l'artiste ait choisi l'azurite pour imiter le plus fidèlement possible le bleu clair éclatant de la version originale peinte par son père.

<sup>42</sup> Sur l'analyse du smalt, voir notamment H. STEGE, *Out of the Blue? Considerations on the early use of smalt as blue pigment in European easel painting*, dans *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 18(1), 2004, p. 121-142.

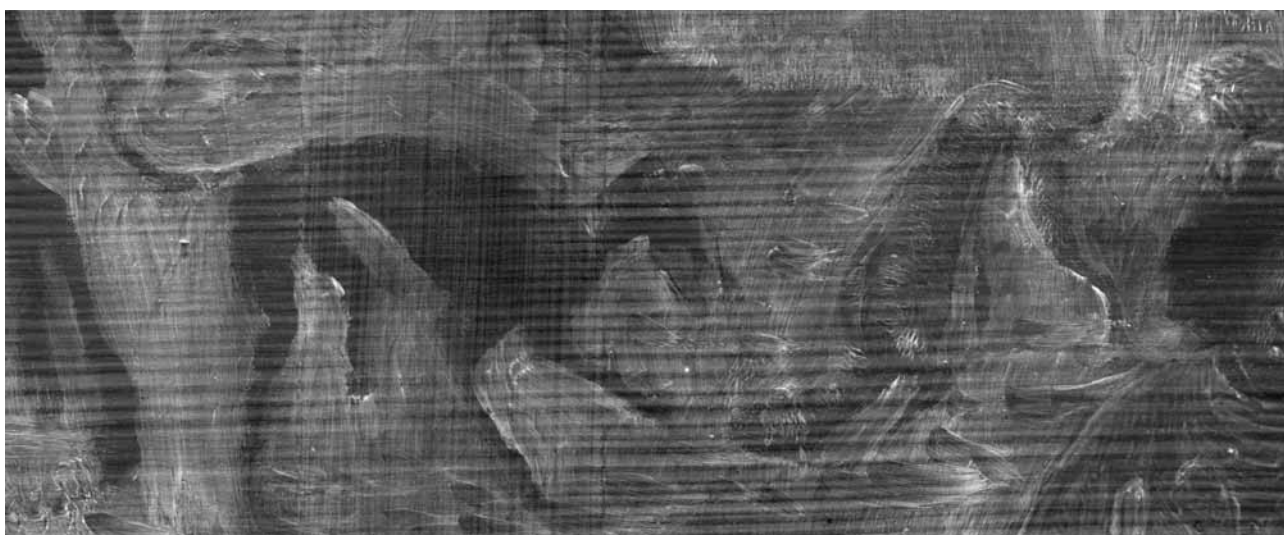
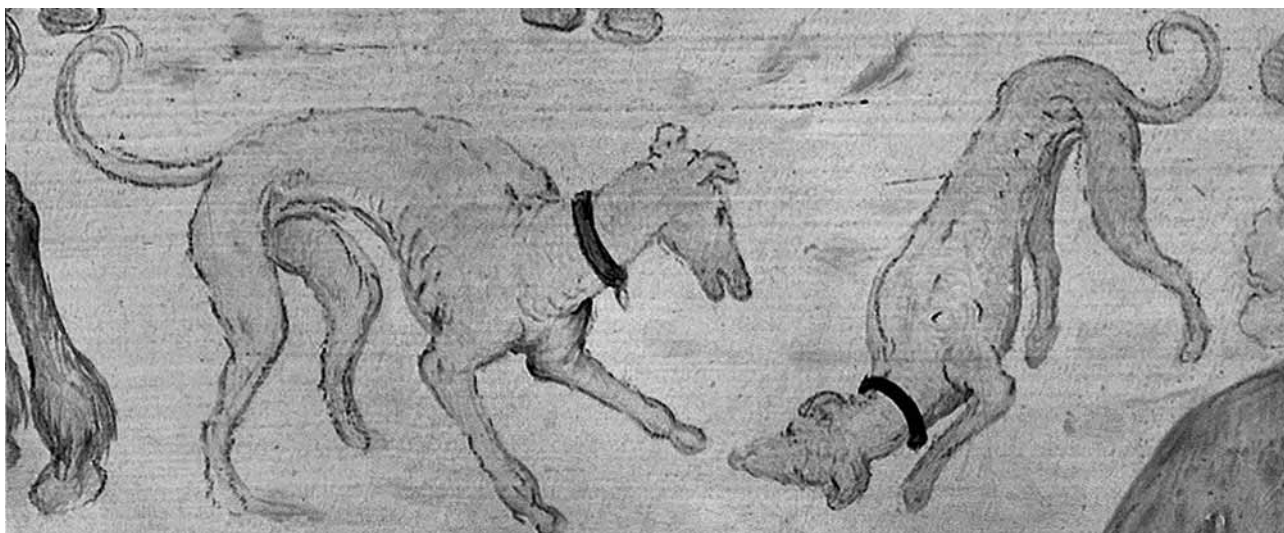


Fig. 16a-c Chiens jouant, dans la version de Sibiu.  
a. dessin sous-jacent, réflectographie infrarouge.  
b. réserves dans la couche picturale et empreintes des pattes dans la pâte fraîche de la neige, radiographie. R527L (détail).  
c. lumière normale. X058364L.

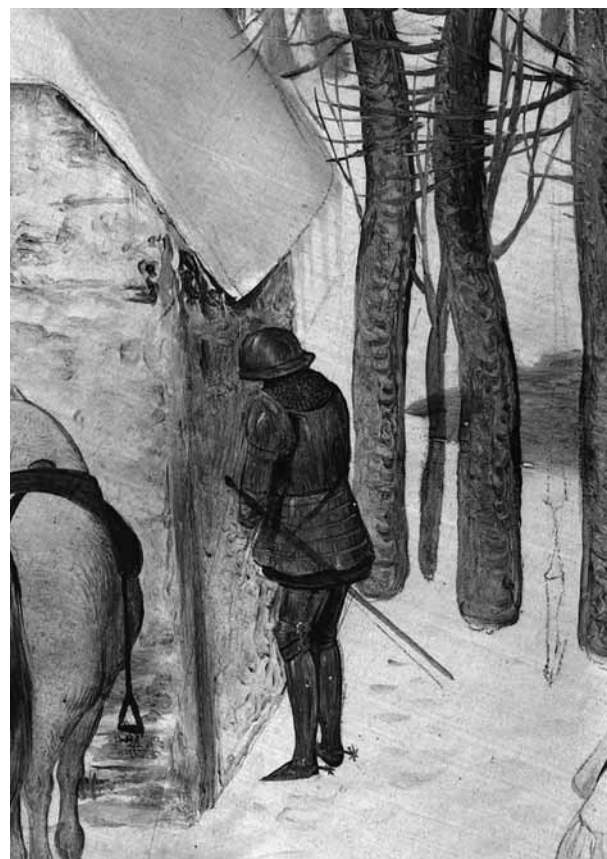


Fig. 17a-c Lance plantée entre deux arbres dans la version originale, oubliée lors de l'exécution picturale de la version de Sibiu.  
 a. version de Sibiu, lumière normale. X053994L.  
 b. version de Sibiu, réflectographie infrarouge.  
 c. version originale. 40007423-1.

### Les étapes successives de l'exécution picturale et les effets d'écriture

Dans l'exécution picturale, Brueghel le Jeune a procédé d'arrière en avant, en respectant soigneusement les contours du dessin sous-jacent. En peignant le fond, il a réalisé des « réserves », c'est-à-dire qu'il a épargné les zones correspondant aux motifs qu'il prévoyait de peindre ensuite. Cette méthode permettant d'éviter d'inutiles superpositions de couleurs est clairement mise en évidence par la radiographie, où l'on discerne bien les réserves, sous la forme de zones plus sombres (fig. 16b).

L'attention portée au détail anecdotique, ainsi que la facture picturale enlevée et expressive, frappent d'emblée. L'approche des motifs est essentiellement graphique et additive, plutôt que synthétique. L'artiste procède par juxtaposition de touches de couleur. Il applique sa peinture parcimonieusement, sauf quand le pigment requiert une certaine épaisseur, comme c'est le cas pour l'azurite et le smalt. Il compose les visages par petits traits, avec des rehauts créant des accents lumineux ; il assure leur finition par une délicate reprise des contours en noir, brun et rouge transparent (fig. 21). Son inventivité dans l'application de la couleur lui permet de suggérer la diversité des textures et des matières. On appréciera par exemple l'exécution des plumes du chapeau que porte le personnage à cheval qui se tient vers la droite (fig. 4a). Le métal luisant de l'armure des soldats est adroitement rendu par l'application de touches gris clair, blanches et noires sur une couleur de base gris moyen, tandis que la jonction des pièces



Fig. 18 Branches et nid d'oiseau, couverts de neige, avec incisions dans la pâte fraîche du ciel bleu, version de Sibiu. X058400L.



Fig. 19 Empreinte digitale, adoucissant la transition entre la peinture sombre d'une jupe et la neige blanche, version de Sibiu. X058354L.

d'armure est précisée à l'aide d'un trait dans la peinture fraîche (fig. 17a). Les bâtiments sont finement peints dans de subtiles teintes ocres, roses et brunes. Les contours des boiseries des portes et des fenêtres sont soulignés en noir ou brun, et même les joints entre les briques sont détaillés soigneusement.

Dans le rendu des textiles, le peintre déploie toute une gamme d'effets d'écriture très subtils, sur une couleur de base généralement appliquée en une seule phase et en une seule tonalité, à coups de pinceau qui suivent les volumes des corps ou le tomber des tissus. Les détails viennent s'ajouter ensuite, éventuellement dans la couleur de base encore humide (« wet-in-wet »). Il en est ainsi, par exemple, de la croix blanche sur le drapeau qu'arborent les soldats en armure (fig. 3a). Les taillades dans les vêtements sont également dessinées dans la pâte encore fraîche, par exemple dans la culotte d'un mercenaire (fig. 22).

Comme dans d'autres scènes hivernales, et suivant en cela des formules créées par son père, Pierre Brueghel le Jeune « souille » littéralement la couleur blanche de la neige encore fraîche pour y inscrire les traces de pas et les empreintes des sabots d'animaux (fig. 16a-c). Par contre, c'est une fois la couleur de base séchée et durcie qu'il ajoute des filets de couleur plus épaisse, blancs quand il s'agit de suggérer la neige qui s'est accumulée sur les branches des arbres (fig. 18), ou bleus quand il dessine des coulées de glace figées en bordure des toitures (fig. 17).

Des lignes obliques dans le ciel bleu trahissent l'emploi d'un peigne très finement dentelé ; il a servi à alléger la couleur tout en l'égalisant, alors que celle-ci était encore humide (fig. 18). Il arrive même que l'artiste utilise ses doigts pour adoucir la démarcation entre une zone de couleur sombre et la neige éclatante (fig. 19).

## Une œuvre autographe de Pierre Brueghel le Jeune

L'atelier de Brueghel le Jeune comprenait des apprentis et sans doute aussi des compagnons, ainsi que son propre fils, également prénommé Pierre, qui devint son élève à partir de 1603-1604 environ<sup>43</sup>. Avec ce personnel à sa disposition, il est clair que l'artiste ne réalisait pas seul toutes les peintures qu'il écoulait massivement sur le marché.

Le fait que ses dessins sous-jacents résultent d'un travail à main levée, bien qu'ils fussent guidés par un poncif, permet, on l'a déjà dit, une caractérisation de leur style. Notre étude a ainsi permis de distinguer un groupe de tableaux qui, sur la base des particularités de leur dessin sous-jacent, nous semblent pouvoir être attribués au maître<sup>44</sup>. Les dessins sous-jacents appartenant à ce groupe témoignent d'une maîtrise exceptionnelle du geste, de l'anatomie, du mouvement et de l'expression faciale,

<sup>43</sup> Né en 1589, il acquit la maîtrise comme *meestersson* à la gilde de Saint-Luc à Anvers en 1608. Sur le personnel de l'atelier de Pierre Brueghel le Jeune, voir CURRIE ET ALLART [n. 9], vol. 1, p. 50 (avec bibliographie antérieure).

<sup>44</sup> Voir *Ibidem*, vol. 3, p. 788-796.



Fig. 20a-b Dessin sous-jacent, réflectographie infrarouge : le style de Pierre Brueghel le Jeune est reconnaissable dans deux copies du Massacre des Innocents.  
a. version de Sibiu  
b. version des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique



Fig. 21a-b Massacre des Innocents, exécution picturale. Le rendu des yeux de profil révèle le style personnel de Brueghel le Jeune.  
a. version de Sibiu. X058372L.  
b. détail d'une version de la Kermesse de Saint-Georges, collection privée. 50004998-0.

associée à un tracé assuré et libre à la fois. Les silhouettes des personnages sont délimitées par des lignes de contour discontinues, qui s'enchaînent et parfois se dédoublent, et que complètent des graphismes expressifs, localisant quelques détails internes, comme les articulations des membres, ou encore les plis des vêtements. Ces derniers

sont indiqués sommairement, par des traits vifs et rapides ; quelques hachures s'y ajoutent parfois. Les visages sont stylisés, avec un traitement caractéristique des yeux (quelques traits courbes formant un cercle ouvert autour de la prunelle) et des nez (narines et bas du nez formant approximativement un w) ; on observe aussi une tendance

à souligner les maxillaires. Ces particularités repérables dans le *Massacre des Innocents* de Sibiu se retrouvent dans une autre version de la composition conservée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Bruxelles (fig. 20a-b)). Elle aussi appartient au groupe d'œuvres que nous considérons comme autographes.

Quand on se livre à l'examen approfondi de l'écriture picturale, on en vient également à distinguer un groupe homogène, au sein de la production globalement attribuable à l'atelier de Brueghel<sup>45</sup>. Il rassemble des œuvres de belle qualité, dont beaucoup sont signées. Il est intéressant de noter que cet ensemble coïncide très largement avec le groupe présentant des traits communs au niveau du dessin sous-jacent. Il paraît légitime d'y percevoir la main du maître. Les œuvres qui le composent sont peintes avec sensibilité et précision ; elles se caractérisent par une approche essentiellement graphique des motifs, qui n'exclut pas une certaine variété dans l'exécution. Les visages sont très caractéristiques. Modelés vigoureusement, au point de devenir caricaturaux, ils sont animés d'accents lumineux apportés par de petites touches blanches éparées. Parmi les éléments typiques, on relèvera le traitement des yeux de profil, formés d'un « v » renversé en oblique (fig. 21a-b). De nouveau, le *Massacre des Innocents* s'inscrit parfaitement dans ce groupe.

## La peinture originale de Pierre Brueghel l'Ancien comme modèle

Lorsque Brueghel le Jeune avait l'occasion de voir les originaux de son père, ses copies reproduisaient fidèlement les couleurs de ceux-ci, leurs motifs et même leur facture picturale. Il semble qu'il en ait été ainsi pour le *Massacre des Innocents*. L'exemplaire de Sibiu, en tout cas, se signale par un traitement particulier du ciel, avec des coups de brosse discontinus laissant entrevoir l'*imprimatura*, qui évoque celui de l'original. On peut faire une observation analogue à propos de la culotte que porte le soldat essayant d'enfoncer une porte, à droite, au premier plan : dans la copie comme dans l'original, les petites et grandes taillades rouges consistent en des sortes de balafres dans la couleur utilisée pour peindre l'étoffe ; elles ont été faites dans la pâte encore fraîche (fig. 22a-b). De même, dans certains visages, la fidélité de la copie à l'original se manifeste jusque dans les yeux exorbités, avec des pupilles dilatées, et dans l'expression des émotions (fig. 23a-b, 24a-b). Enfin, le choix du smalt pour peindre certains vêtements, dans la copie, pourrait avoir été conditionné par l'usage de ce pigment pour peindre les vêtements correspondants, dans l'original (fig. 15).



Fig. 22a-b Similitudes dans le rendu du mercenaire, du point de vue de la forme, mais aussi des couleurs et du coup de pinceau.  
a. version de Sibiu. X058393L.  
b. version originale. 40007423-7.

<sup>45</sup> Voir *Ibid.*, p. 803-808.



Fig. 23a-b Groupe de paysans, avec imitation des expressions des personnages et de la facture picturale dans la copie.  
a. version de Sibiu. X058385L.  
b. version originale. 40007423-3.



Fig. 24a-b Groupe de paysannes, avec similitude du rendu des yeux dans la copie.  
a. version de Sibiu. X058353L.  
b. version originale. 40007423-2.



Fig. 25a-b Homme courant. Le dessin sous-jacent de l'original montre que l'artiste avait prévu de donner une position différente à l'épée, et l'a modifiée lors de l'exécution picturale.  
a. version de Sibiu. X058355L.  
b. version originale. 40007423-4.

Du point de vue de la composition chromatique, la copie reflète l'original dans le moindre détail. La seule différence est accidentelle : elle résulte d'une altération du smalt dans la copie. En ce qui concerne les motifs, on constate une totale similitude entre l'original et la copie. À cet égard, il est intéressant de noter qu'un détail qui, dans l'original, a été transformé en cours d'exécution – la garde d'une épée brandie par un soldat – apparaît, dans la copie, sous cette apparence modifiée et non pas sous l'apparence initialement prévue, au stade du dessin sous-jacent (fig. 25a-b). À l'inverse, une lance appuyée contre un tronc d'arbre, repérable dans le dessin sous-jacent de la copie de Sibiu mais omise lors de l'exécution, était bien présente dans la version originale (fig. 17). Elle apparaît dans les autres versions de la composition, ce qui laisse supposer que son absence, dans celle de Sibiu, résulte d'une négligence et non d'une omission délibérée. Tous

ces indices plaident en faveur d'un contact direct que Brueghel le Jeune aurait eu avec l'original peint par son père, alors qu'il exécutait sa copie.

## Conclusion

La réalisation du *Massacre des Innocents* de la collection Brukenthal résulte d'une série de procédures standardisées en vigueur dans l'atelier de Pierre Brueghel le Jeune. Par son exceptionnelle qualité, ce tableau se distingue toutefois de la production commune de l'atelier. Il s'agit de l'une des plus remarquables œuvres autographes du maître. Elle est exceptionnellement proche de la version originale, à tel point qu'on peut comprendre qu'elle ait été jadis confondue avec cette dernière.

## Résumé – Samenvatting – Abstract

### **Le *Massacre des Innocents* de Pierre Brueghel le Jeune (Sibiu, Muzeul National Brukenthal). Une copie qui fait honneur à son modèle**

La copie du *Massacre des Innocents* de Pierre Bruegel l'Ancien (Hampton Court) conservée à Sibiu est envisagée sous l'angle de la technique et des matériaux mis en œuvre, dans sa relation avec l'original. C'est une œuvre de belle qualité, pleinement attribuable à Pierre Brueghel le Jeune. La signature qu'elle porte est atypique, mais authentique. Le panneau de chêne, avec la marque du fabricant, le dessin sous-jacent à la pierre noire, les couches de préparation, la palette où intervient le smalt et la facture picturale font ici l'objet d'une description détaillée, de même que la technique de reproduction de l'original, basée sur l'emploi d'un poncif.

### ***De moord op de onnozele kinderen van Pieter Brueghel de Jonge* (Sibiu, Muzeul National Brukenthal). Een kopie die zijn model eer aandoet**

De kopie van *De moord op de onnozele kinderen* van Pieter Bruegel de Oude (Hampton Court) uit Sibiu wordt bestudeerd vanuit het standpunt van haar techniek en gebruikte materialen, en dit in verhouding tot het origineel. Het is een werk van goede kwaliteit dat zeker kan worden toegeschreven aan Pieter Brueghel de Jonge en een atypische, maar authentieke signatuur draagt. Het eikenhouten paneel, met het merkteken van de vervaardiger, de ondertekening in zwart krijt, de preparatielagen, het gebruik van het blauwe pigment smalt en de schildertoets worden beschreven, net als de techniek van de doorgeprikte tekening die werd gebruikt om het origineel te reproduceren.

### ***The Massacre of the Innocents* by Pieter Brueghel the Younger (Sibiu, Muzeul National Brukenthal). A copy that does justice to its model**

The relationship between Pieter Brueghel the Younger's *Massacre of the Innocents* in Sibiu and Pieter Bruegel the Elder's original version in Hampton Court is examined as part of a technical study of the copy's techniques and materials. The authenticity of its atypical signature is affirmed. The oak panel with its maker's mark, black chalk underdrawing, preparatory layers, use of the blue pigment smalt and aspects of painterly handling are discussed in relation to other works examined by the same artist. The likely copying process is also considered.





# LE MASSACRE DES INNOCENTS DE PIERRE BRUEGHEL LE JEUNE (SIBIU, MUZEUL NATIONAL BRUKENTHAL)

## UN TRAITEMENT DE CONSERVATION-RESTAURATION NÉCESSAIRE ?

Françoise ROSIER et Jean-Albert GLATIGNY\*

Les problèmes de conservation du *Massacre des Innocents* ne sont pas très apparents (fig. 1). L'image est dans un état de préservation exceptionnel, même les craquelures d'âge liées au vieillissement normal des peintures se sont ici très peu développées. Alors pourquoi envisager un traitement de conservation-restauration ? Les problèmes les plus importants se trouvent sur la face cachée de l'œuvre : le revers (fig. 2). La dernière restauration n'avait en effet porté que sur la face ou l'image, le revers ayant été laissé en l'état. Aujourd'hui, l'intervention a été menée dans une approche globale, la peinture étant considérée en tant qu'image mais aussi en tant que structure.

### Histoire matérielle récente

L'histoire matérielle du tableau peut être partiellement retracée par l'observation minutieuse de la peinture et l'étude des sources d'archives. Plusieurs interventions structurelles ont été réalisées, dont la plus ancienne semble avoir été l'application d'un cadre fixe en bois résineux collé sur le pourtour du revers original, probablement une tentative précoce de maintenir la planéité du support<sup>1</sup>. C'est vraisemblablement ce châssis rigide qui, en contraignant le panneau, a provoqué les déchirures des fibres du bois qui se sont développées autour du joint inférieur (fig. 3).

La collection Samuel von Brukenthal (1721-1803) est montrée au Muzeul National Brukenthal à partir de 1817. En 1897<sup>2</sup>, Eduard Gerisch<sup>3</sup>, restaurateur en charge des collections de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, effectue une restauration sur le *Massacre des Innocents*. Elle pourrait correspondre à la suppression du cadre fixe, à l'incrustation d'une pièce de bois dans le support ori-

ginal<sup>4</sup> et à l'addition d'un parquetage mobile<sup>5</sup> au revers du panneau (fig. 4). Le matériau utilisé pour ces interventions est le chêne, une essence sans doute choisie par parenté avec le support original. Des traverses horizontales sont collées au support tandis que des traverses verticales coulisent dans les premières, constituant ainsi une structure mobile.

Les traverses mobiles tolèrent les mouvements du panneau suivant les variations de l'humidité relative<sup>6</sup>, tout en empêchant sa courbure. À cette époque, les mouvements du bois sont perçus comme une source importante de risques pour la couche picturale et non comme une caractéristique inhérente au matériau utilisé. Ce système de renfort des panneaux très interventionniste a dès lors été beaucoup utilisé au XIX<sup>e</sup> siècle en Europe. Par leur conception même, les parquetages – dont les éléments mobiles sont ici de section très large – se bloquaient rapidement avec les variations de l'hygrométrie, ce qui causait inévitablement des fentes et des fissures. Le parquetage du panneau de Sibiu est peu couvrant et laisse de grandes plages du support original visibles. L'application d'un parquetage nécessitait souvent une adaptation du revers des panneaux qui était irrégulier<sup>7</sup>. Dans le cas qui nous concerne, l'amincissement a été limité aux joints. La présence d'une marque de fabricant de panneau<sup>8</sup> et les traces de sciage de long manuel observées sur le reste de

\* Spécialiste de l'étude, de la conservation et de la restauration des supports bois.

<sup>1</sup> Des résidus de ce premier châssis demeurent au revers du panneau original. Divers systèmes ont été utilisés pour maintenir la planéité des panneaux au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il peut s'agir de simples lattes en bois collées au revers, de châssis fixes avec ou sans traverses tels que ceux qui étaient employés pour tendre les toiles. Ces pratiques peuvent encore être observées au XIX<sup>e</sup> siècle. U. SCHIESSL, *History of Structural Panel Painting Conservation in Austria, Germany and Switzerland*, dans *The Structural Conservation of Panel Paintings. Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum, April 1995*, Los Angeles, 1998, p. 217.

<sup>2</sup> M. CSAKI, *Baron Brukenthalisches Museum in Hermannstadt : Führer durch die Gemäldegalerie*, Hermannstadt (Sibiu), 1909, n° cat. 148. Ce catalogue est disponible en ligne sur le site web de Codart.

<sup>3</sup> Eduard Gerisch (1863-1913) restaura 879 peintures à Vienne et à Sibiu.

<sup>4</sup> Coin inférieur droit du revers (23 x 3,5 x 0,9 cm).

<sup>5</sup> Le parquetage mobile est connu en France depuis 1770. Il est inventé par l'ébéniste Jean-Louis Hacquin, mais il est seulement d'application commune au XIX<sup>e</sup> siècle. Les parquetages sont utilisés jusque dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, où leur utilité commence à être remise en question. S. BERGEON, G. EMILE-MÂLE, C. HUOT, O. BAÏ, *The Restoration of Wooden Painting Supports : Two Hundred Years of History Wooden Painting Support : Two Hundred Years of History in France*, dans K. DARDES et A. ROTHE (ed.), *The Structural Conservation of Panel Paintings. Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum, April 1995*, Los Angeles, 1998, p. 269. D'un point de vue théorique, il semble logique de rattacher l'addition d'un parquetage à l'intervention du XIX<sup>e</sup> siècle mais au vu de sa conception, du travail du bois et de sa couleur claire, cette intervention pourrait être plus récente.

<sup>6</sup> Mouvements de gonflement et de retrait du bois provoqués par les variations d'humidité.

<sup>7</sup> Les planches qui forment les panneaux sont souvent de forme trapézoïdale, une forme liée à l'extraction des planches. Voir à ce sujet S.O.S. *Peintures Anciennes, Sauvegarde de 20 œuvres sur panneau*, Musée d'Art ancien, Bruxelles, 1996, p. 24.

<sup>8</sup> Probablement celle de Hans Van Haecht : voir dans ce *Bulletin* D. ALLART, Chr. CURRIE et St. SAVERWYNS, *Le Massacre des Innocents de Pierre Brueghel le Jeune (Sibiu, Muzeul National Brukenthal). Une copie qui fait honneur à son modèle*, p. 133-151.



Fig. 1 Pierre Brueghel le Jeune, *Massacre des Innocents*, avant traitement, en lumière rasante (Roumanie, Sibiu, Muzeul National Brukenthal, inv. MB148, 114 x 163 cm). 40005835-724.



Fig. 2 Détail : coin supérieur gauche du revers de la peinture. Renforts et parquetage au revers. À gauche des numéros d'inventaire, on observe les traces de fibre d'un châssis fixe antérieur au parquetage. 40005835-699.



Fig. 3 Déchirure du bois autour du joint inférieur. 40005835-148.

la surface attestent qu'ailleurs, le niveau original du revers a été préservé.

Les dégâts causés par le parquetage sont à l'origine des traitements effectués au cours du xx<sup>e</sup> siècle. Les dossiers de restauration conservés mentionnent quatre interventions entre 1957 et 2000, effectuées principalement au Musée national d'Art de Roumanie à Bucarest où la peinture a été conservée entre 1948 et 2005<sup>9</sup>. En 1957,

<sup>9</sup> Pendant la révolution roumaine de 1989, la peinture fut mise en dépôt.



Fig. 4 Revers de la peinture avant le traitement de conservation. X058407L.

le restaurateur Octavian Coroiu consolide les fissures du panneau<sup>10</sup>. La peinture est également nettoyée<sup>11</sup>, mastiquée et retouchée avec des couleurs au vernis. En 1966, l'œuvre passe à nouveau dans son atelier car les fissures continuent à progresser, provoquant des soulèvements de la couche picturale<sup>12</sup>. Il consolide les fissures avec de la colle de menuisier, fixe la couche picturale. Les lacunes sont mastiquées et retouchées.

Le tableau subira quelques dégâts pendant la révolution roumaine de 1989. De petites lacunes et une trace de brûlure dans le coin inférieur gauche sont sans doute



Fig. 5 Détail du coin inférieur droit, traces de brûlures de la peinture.

<sup>10</sup> Rapport de traitement non publié. Le traitement a débuté le 14 mai 1957 et a été terminé en juin de la même année. Le restaurateur a utilisé de la colle de menuisier et de la colle de poisson additionnée de miel. Le nettoyage de la peinture commence le 24 mai. Le 1<sup>er</sup> juin la peinture est mastiquée, retouchée et vernie. L'ensemble du traitement est réalisé en deux semaines.

<sup>11</sup> Quand la peinture est examinée par M. Nacu en 1996, des traces brunâtres d'un vernis ancien sont visibles dans le ciel. Il s'agit sans doute de restes de vernis anciens laissés lors de l'intervention d'O. Coroiu.

<sup>12</sup> Rapport de traitement non publié. Le traitement commence le 7 mars 1966 et s'achève le 11 mars 1966.



Fig. 6 Élimination du parquetage. 40005835-615.



Fig. 7 Vue des taquets en chêne et des traverses en aluminium. 40005835-232.



Fig. 8 Revers de la peinture après le traitement de conservation. X054005.

à rattacher à ce contexte difficile (fig. 5). L'atelier de restauration du musée fut presque entièrement détruit à cette époque.

En 1996-1997, l'œuvre est restaurée en vue de l'exposition *Museo della Permanente* à Milan<sup>13</sup>. La restauratrice Mihaela Nacu examine le tableau et note l'existence d'un parquetage bloqué et de 6 taquets de renfort sur les fissures<sup>14</sup>. Elle enlève les papiers de protection placés sur

<sup>13</sup> D'octobre 1996 à février 1997.

<sup>14</sup> Rapport de restauration non publié. Les taquets ont peut-être été placés lors des traitements de consolidation du support de 1957 ou 1966 mais cette intervention n'est pas clairement mentionnée dans le rapport de traitement, à moins qu'une autre intervention non documentée ait été menée pendant la période troublée de la révolution.



Fig. 9 Détail d'un cavalier dans le coin inférieur droit de la composition avant le traitement. X058394L.



Fig. 10 Le même détail durant l'élimination des retouches et des mastics. 40005835-475.

les zones fragiles de la peinture et fixe la couche picturale<sup>15</sup>. À l'aide de mastic, elle comble les manques du support causés par les impacts de balles. Elle enlève l'encre superficiel, allège le vernis et les retouches anciennes. Les lacunes de la couche picturale sont mises à niveau puis retouchées à l'aquarelle et avec des couleurs à l'huile<sup>16</sup>. Elle applique une nouvelle couche de vernis à base de résine damar dans de la térébenthine. Bien que l'élimination du parquetage et son remplacement par une protection en balsa aient été envisagés à cette période, cette intervention ne fut finalement pas réalisée<sup>17</sup>.

## Approche actuelle et traitement réalisé

Le bref aperçu qui précède montre les problèmes récurrents causés par le parquetage bloqué<sup>18</sup>. Dans le cas du panneau de Sibiu, les problèmes étaient encore accrues par le type de bois utilisé pour sa fabrication, un chêne de croissance rapide, plus dense que le chêne original et débité tangentiellement (fig. 3). L'intervention de conservation ne pouvait donc pas se limiter au déblocage du parquetage, mais devait envisager son élimination.

Le parquetage a donc été progressivement enlevé en commençant par les traverses fixes, de manière à éviter une relaxation brusque du panneau (fig. 6). La suppression du parquetage a facilité l'accès aux fissures, qui ont été consolidées à la colle de peau<sup>19</sup>, parfois additionnée d'une charge composée de micro-ballons phénoliques pour combler les manques du support original. Après ce traitement, le panneau ne pouvait être laissé tel quel vu son format. Par ailleurs, le poids de l'œuvre était trop important pour reposer uniquement sur le bord inférieur. Le support a donc été soutenu par des traverses en aluminium souples profilées en

<sup>15</sup> Colle de poisson 10 %.

<sup>16</sup> De marque Maimeri. E. SZMIT-NAUD, *Stabilité de la couleur et réversibilité des matériaux contemporains pour retouches des peintures*, dans *Couleur et temps. La couleur en conservation-restauration. Congrès SFIIC, Paris, Institut national du Patrimoine, 21-23 juin 2006*, Paris, 2006, p. 66-75.

<sup>17</sup> Parallèlement à cette restauration, des analyses sont réalisées pour identifier la préparation, les pigments, le liant et la stratigraphie du vernis par le Central Research Laboratory for Objects of Art and Science d'Amsterdam.

<sup>18</sup> La conception même du parquetage dont les éléments mobiles présentent des sections épaisses et carrées favorise le blocage.

<sup>19</sup> Colle de peau de poisson (morue). High Tack Fish Glue-Norland Products, Canada.



Fig. 11 Le même détail après mastic et retouche. La muserolle du cheval a été retrouvée. 40005835-514.



Fig. 12 Le même détail durant le nettoyage de la peinture. Le vernis jaune et épais est toujours présent dans le coin supérieur gauche. X054036.

T qui coulisent dans une série de taquets en chêne adaptés à la surface du panneau (fig. 7)<sup>20</sup>. Ce système de renfort à l'aide de traverses coulissantes<sup>21</sup> constitue une amélioration par rapport aux parquetages mobiles en bois, par sa légèreté et par sa surface de contact réduite avec le panneau original (fig. 8). Les taquets de renfort seront par ailleurs utilisés pour fixer la peinture au cadre de manière plus équilibrée. Trois coins du panneau étaient cassés. Ces manques ont été comblés par des incrustations en bois (fig. 14).

Le traitement du panneau implique l'élimination du vernis<sup>22</sup> et des retouches sur les joints et fissures. La suppression de ces retouches exécutées avec des couleurs

à l'huile était de toute façon souhaitable car celles-ci risquaient de devenir plus difficilement solubles à long terme.

Le dégagement des retouches anciennes a permis de redécouvrir certains détails de la composition comme la muserolle cernant le chanfrein du cheval situé à droite de la scène (fig. 9, 10, 11).

Le dévernissage de l'ensemble de la surface de la peinture n'était pas une priorité. En effet, le vernis damar appliqué lors de la dernière intervention était encore récent et son évolution dans le temps bien connue. Le dévernissage des fissures et du joint inférieur, nécessaire au traitement du support, allait toutefois créer beaucoup d'irrégularités, qu'il aurait été difficile d'atténuer sans appliquer une nouvelle couche de vernis sur celle recouvrant déjà la composition. Or, le vernis existant avait déjà tendance à montrer une image purifiée de sa texture, proche de sa reproduction sur papier glacé. Une couche de vernis supplémentaire aurait accentué cet effet, niant la discrète matérialité de la peinture. L'étude technologique qui précède a montré la variété de l'exécution picturale de Brueghel qui décline sa touche, du frottis jusqu'aux empâtements. Un travail de surface qui doit donc être respecté lors de l'intervention de restauration.

Le vernis a donc été allégé de manière à réduire sa brillance, son épaisseur et son jaunissement très relatif (fig. 12). La couleur légèrement jaune du vernis ne convenait pas bien à la pâle lumière d'hiver et au ciel mouvant

<sup>20</sup> Cette technique a été employée sur bon nombre d'œuvres dont des œuvres monumentales telles que la *Descente de Croix* de Rubens ou *La Lignée de Sainte Anne* conservée en l'église Sainte-Waudru de Herentals. Les panneaux traités de la sorte présentent jusqu'à présent un comportement satisfaisant.

<sup>21</sup> Les premières traverses de métal étaient cylindriques, en acier creux, et furent mises au point à Rome, à l'Istituto Centrale per il Restauro, par R. Carita en 1953. Elles coulissaient dans des taquets de bois garnis de métal destiné à améliorer le coulissement de la traverse. Leur succédèrent des profilés en aluminium de section H mis au point par C. Huot à Paris, au Louvre, en 1967 et 1970. S. BERGEON-LANGLE, *Peintures et Dessin, vocabulaire typologique et technique*, Paris, 2009, vol. 1, p. 448.

<sup>22</sup> Le dernier vernis est à base de résine damar.



Fig. 13 Détail du coin inférieur gauche avant traitement. X058370L.



Fig. 14 Le même détail après le traitement structurel du support. X054006L.



Fig. 15 Le même détail après traitement. X054028L.

qui enveloppent la scène. Il atténuait le caractère esquissé des zones de la composition peintes plus légèrement, souvent dans des tons ocrés, leur conférant un degré de finition équivalent aux plages de couleurs opaques.

Les lacunes de la peinture, peu nombreuses et de nature accidentelle, ont été mastiquées<sup>23</sup> et retouchées<sup>24</sup> en veillant à limiter l'intervention au strict nécessaire afin de ne pas affaiblir l'exécution originale par des touches redondantes (fig. 13, 14, 15).

La peinture a été recouverte par une fine couche de vernis damar. La scène, essentiellement réalisée dans des tons clairs, ne demande pas une saturation particulière apportée par le vernis. Par ailleurs, un vernis fin et légèrement plus mat évite de souligner de manière outrancière l'excellente condition de la peinture, gardant l'œuvre dans la sphère temporelle qui est la sienne.

## Conclusion

Le traitement de conservation n'est pas spectaculaire pour le grand public car il n'a pas apporté de changements fondamentaux à l'image, mais il va interrompre le cycle des restaurations trop nombreuses effectuées durant le xx<sup>e</sup> siècle. La préservation de l'œuvre est maintenant assurée sur le long terme, ce fut là notre priorité. L'appréciation visuelle de la composition a été subtilement améliorée par l'élimination du vernis jaune et brillant et son remplacement par une couche de vernis plus fine et plus discrète.

Remerciements : Dana Damboiu (Conservatrice du Musée national Brukenthal) et Ioan Muntean (Conservateur-restaurateur au Musée national Brukenthal) pour les informations qu'ils ont eu la gentillesse de nous communiquer.

<sup>23</sup> Mastic à base de craie et de colle animale.

<sup>24</sup> Retouches exécutées à l'aquarelle et aux *Gamblin Conservation Colors*. Ces deux matériaux ont été choisis pour leur stabilité à long terme et pour leur finesse, très appréciable dans les zones de la peinture où l'*imprimatura* est presque apparente. Les *Gamblin Conservation Colors* ont été mises au point suite à une réunion sur les matériaux modernes à la Smithsonian Institution à laquelle participait le fabricant de couleurs Gamblin en 1989. La firme s'est associée à des professionnels de la conservation (René de la Rie, Mark Leonard, Jill Whitten) pour mettre au point ces couleurs dont le liant est le laropal A-81, une résine synthétique de bas poids moléculaire, urée-aldéhyde.

## Résumé – Samenvatting – Abstract

### **Le *Massacre des Innocents* de Pierre Brueghel le Jeune (Sibiu, Muzeul National Brukenthal). Un traitement de conservation-restauration nécessaire ?**

Le *Massacre des Innocents* de Pierre Brueghel le Jeune conservé à Sibiu a fait l'objet d'un traitement de conservation-restauration à l'IRPA. Après un récapitulatif de l'histoire matérielle de l'œuvre, l'article expose les motifs et la nature des interventions effectuées à l'IRPA. Elles concernent le panneau de chêne constituant le support (élimination du parquetage en bois et pose d'un nouveau système de renfort) ainsi que la couche picturale (allègement du vernis et retouches).

### **De *Moord op de onnozele kinderen* van Pieter Brueghel de Jonge (Sibiu, Muzeul National Brukenthal). Een noodzakelijke conservatie-restauratiebehandeling?**

De *Moord op de onnozele kinderen* uit Sibiu door Pieter Brueghel de Jonge kreeg een conservatie-restauratiebehandeling in het KIK. Na een overzicht van de materiële geschiedenis van het werk wordt dieper ingegaan op de redenen en aard van de recente interventie. Ze betreft zowel de eikenhouten drager (verwijdering van de houten parkettering en bevestiging van een nieuw verstevigingsstelsel) als de picturale laag (af dunnen van het vernis en retouches).

### **The *Massacre of the Innocents* by Pieter Brueghel the Younger (Sibiu, Muzeul National Brukenthal). A necessary conservation-restoration treatment?**

The Sibiu version of *The Massacre of the Innocents* by Pieter Brueghel the Younger was restored at IRPA-KIK. The conservation history of the painting is discussed, and the reasons necessitating the current intervention are given, followed by a description of the structural treatment of the oak panel (removal of the cradle and placing of a new system of support), and the treatment of the paint layer (thinning of the varnish and retouching).





# LE PORTRAIT DE LA FAMILLE DE MICHEL VAN MIEREVELT : ÉTUDE HISTORIQUE, STYLISTIQUE ET RESTAURATION

Rudi EKKART\* et Nathalie LAQUIERE

## Introduction

Un inventaire de 1641 mentionne un grand portrait de la famille du célèbre portraitiste Michiel van Mierevelt réalisé par son fils Pieter van Mierevelt (1596-1623) et resté inachevé. Trois siècles et demi plus tard, l'œuvre restait toutefois introuvable. Or en 2004, un grand portrait de famille de vers 1618 est confié à l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) pour étude et restauration. Cette pièce de la collection du château de Jehay (province de Liège) n'est à l'époque pas identifiée, mais son étude révèle assez vite qu'il s'agit du fameux tableau de Pieter van Mierevelt dont l'inventaire de 1641 fait mention. Nous sommes ici en présence d'un des rares tableaux majeurs de l'école hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle qui soient conservés en Wallonie. Sa restauration a permis de mieux appréhender la technique picturale de Pieter van Mierevelt, dont on ne connaissait jusqu'ici qu'une seule œuvre, *La leçon d'anatomie du docteur Willem van der Meer*.

L'étude de l'histoire matérielle du tableau indique qu'il a subi une modification de format importante ainsi que plusieurs campagnes de restauration marquées par des nettoyages extrêmement agressifs, responsables d'une usure généralisée de la couche picturale. Des surpeints recouvraient en outre près de 90 % de la surface. Grâce à un nettoyage modéré, la composition a retrouvé toute sa richesse picturale. L'intégration des nombreuses lacunes a instauré un nouvel équilibre entre les figures et le fond (fig. 1).

La radiographie grandeur nature réalisée par l'IRPA a été une source essentielle, tant pour garantir un traitement de restauration éthiquement acceptable que pour comprendre les changements de composition (fig. 2).

## Contexte historique (R.E.)

Le célèbre portraitiste Michiel Jansz. van Mierevelt meurt le 27 juin 1641 à Delft, à l'âge de 75 ans. Quelques mois après son décès, le 17 septembre, un inventaire détaillé



Fig. 1 Ensemble après traitement. Y007556.

\* Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), La Haye.

de ses biens est établi<sup>1</sup>. Mis à part une liste des investissements financiers de cet artiste fortuné, un catalogue extrêmement intéressant de l'ensemble ou d'une partie des peintures achevées dans son atelier ainsi qu'un décompte des paiements qui lui étaient encore dus, cet inventaire livre un aperçu du contenu de la maison de l'artiste. Il mentionne une série de portraits de famille :

- Twee cleene teeckenintgens, 't een nae Jan Michielsz. van Mierevelt, ende 't ander nae sijn huijvrouw gedaen bij Wierincx
- Een groot conterfeijtsel van de voorschreven Jan Michielsz. gedaen bij Michiel van Mierevelt, doch de clederen niet voltrocken
- Een copie van een cleen conterfeijtsel van deselffde
- Twee cleene rondekens, sijnde 't eene van Jan Michielsz. voornoemt
- Twee conterfeijtsels in de keuken, 't een van de overleden Michiel van Mierevelt ende 't ander van sijnhuijvrouw Christina Pietersdr. gedaen bij Pieter van Mierevelt [de laatste vijf woorden doorgestreept]
- Twee conterfeijtsels van deselffde gedaen bij Jan van Mierevelt
- Twee conterfeijtsels van Michiel van Mierevelt ende een van sijn huijvrouw Christina Pietersdr. bij hem selfs gedaen
- Een achtkant conterfeijtsel van Michiel van Mierevelt niet voltrocken
- Een conterfeijtsel van Trijntgen Pietersdr suster was van Christina Pietersdr niet voltrocken
- Acht cleene conterfeijtsels, een van Maertgen, een van Aechgen, een van Geertgen, een van Maritgen, een van Pieter, een van Aeltgen, een van Commertgen, ende een van Jan van Mierevelt.
- Drije conterfeijtsels, een van Willem Jacobsz. Delft ende twee van Geertruijt van Mierevelt.
- Twee groote conterfeijtsels van Maria van Mierevelt
- Een groot conterfeijtsel van Commertgen van Mierevelt
- Een conterfeijtsel van den overledens broeder Jan Jansz. van Mierevelt
- Een groote schilderij van 't geheele huijsgesin van de overledene gedaen bij Pieter van Mierevelt niet voltrocken

- *Deux petits dessins, l'un de Jan Michielsz. van Mierevelt, l'autre de son épouse, réalisé par Wierincx.*
- *Un grand portrait dudit Jan Michielsz réalisé par Michiel van Mierevelt, inachevé*
- *Une copie d'un petit portrait du même*
- *Deux petits rondeaux, l'un dudit Jan Michielsz.*
- *Deux portraits dans la cuisine, l'un de Michiel van Mierevelt et l'autre de son épouse Christina Pietersdr., tous deux réalisés par Pieter van Mierevelt [les derniers mots sont soulignés]*
- *Deux autres portraits des mêmes personnes réalisés par Jan van Mierevelt*
- *Un portrait de Michiel van Mierevelt et un portrait de son épouse Christina Pietersdr. réalisés par Michiel van Mierevelt*
- *Un portrait octogonal de Michiel van Mierevelt, inachevé*
- *Un portrait de Trijntgen Pietersdr, la soeur de Christina Pietersdr, inachevé*
- *Huit petits portraits, un de Maertgen, un de Aechgen, un de Geertgen, un de Maritgen, un de Pieter, un d'Aeltgen, un de Commertgen et un de Jan van Mierevelt*
- *Trois portraits, un de Willem Jacobsz. Delft et deux de Geertruijt van Mierevelt*
- *Deux grands portraits de Maria van Mierevelt*
- *Un grand portrait de Commertgen van Mierevelt*
- *Un portrait du frère de Michiel van Mierevelt, Jan Jansz. van Mierevelt*
- *Une grande peinture de toute la famille de Michiel van Mierevelt réalisée par Pieter van Mierevelt, inachevée.*

Comme souvent dans ce type d'inventaire, les portraits de famille ne sont pas grevés de taxes, puisqu'ils ne sont pas considérés comme des articles de valeur. Selon ce que nous avons pu voir, à l'exception de deux portraits signés du père de l'artiste, l'orfèvre Jan Michielsz. van Mierevelt, et d'un portrait de l'épouse de ce dernier<sup>2</sup>, tous les portraits de famille mentionnés dans l'inventaire ont probablement été réalisés par Michiel van Mierevelt lui-même et par ses fils Pieter et Jan van Mierevelt. Il semble hélas, comme c'est souvent le cas avec les mentions retrouvées dans d'anciens inventaires, que la majorité des trente portraits décrits a disparu. Seul le portrait de Willem Jacobsz. Delft pourrait être identifié au portrait peint en 1638 par Van Mierevelt

<sup>1</sup> Delft, Archives de la ville, Weeskamer Delft, inv. 3945. Une version allégée du texte a été publiée dans A. BREDIUS, *Michiel Jansz. Van Mierevelt. Eene nalezing*, dans *Oud-Holland*, 26, 1908, p. 1-17.

<sup>2</sup> Il est difficile de déterminer clairement laquelle de ses épouses est représentée sur ce dessin. Jan Michielsz. van Mierevelt (1528-1612) s'est en effet marié à trois reprises : une première fois vers 1563 avec Maritgen Cleophasdr. Van Medemblik (qui décéda en 1577), ensuite avec Neeltgen Claesdr. van Herckesteijn (qui décéda en 1584) et enfin en 1592 avec Trijntgen Deonijis (qui mourut en 1627).

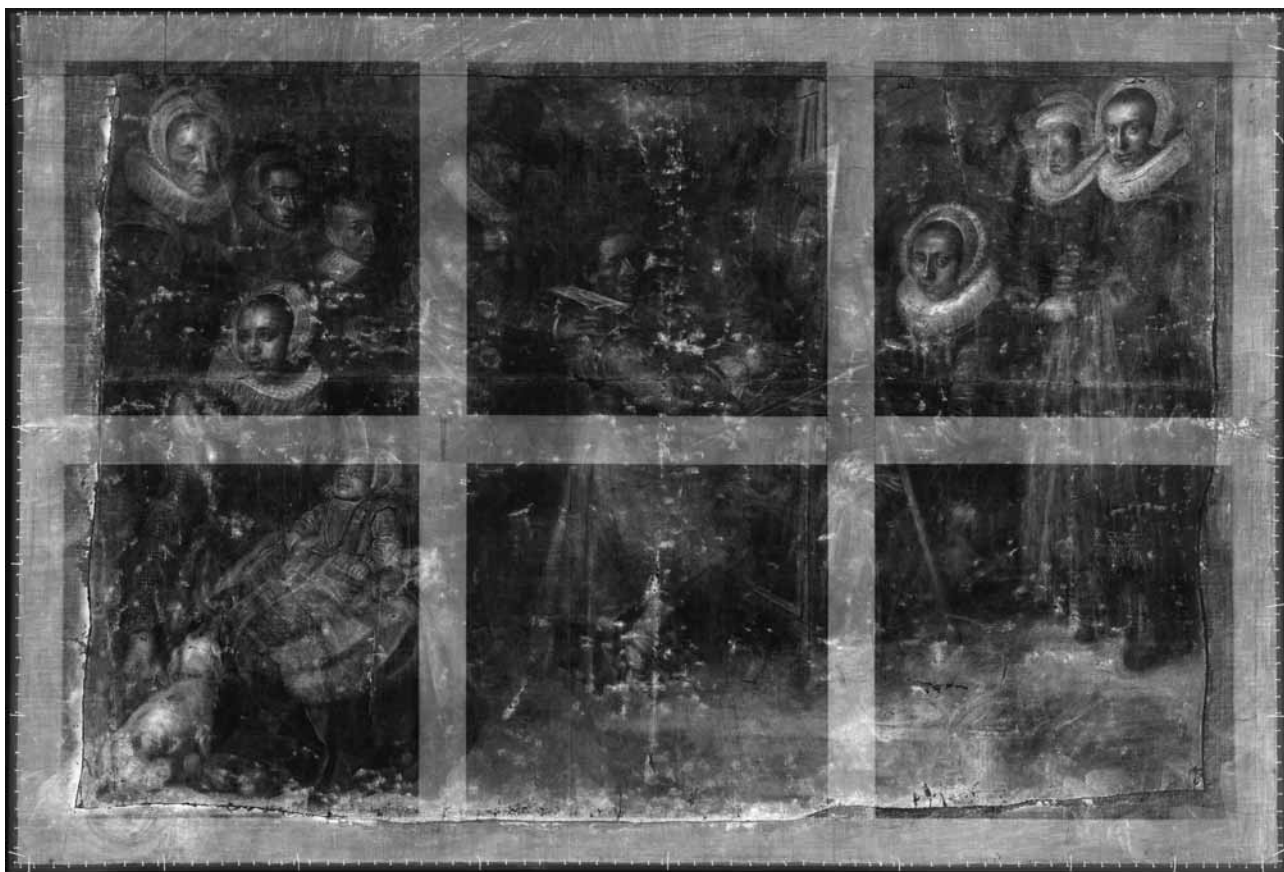


Fig. 2 Radiographie de l'ensemble. R435L.

conservé au musée de Schwerin<sup>3</sup>. Ceci dit, tout espoir n'est pas perdu : il arrive parfois qu'une œuvre restée inconnue des chercheurs durant des décennies, voire des siècles, réapparaisse soudainement.

Une telle découverte s'est produite pour le tableau le plus évocateur de la liste ci-dessus, la *grande peinture de toute la famille de Michiel van Mierevelt réalisée par Pieter van Mierevelt, inachevée*. Au début de l'été 2006 en effet, Pierre-Yves Kairis, historien de l'art à l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA, Bruxelles), fait parvenir au Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD, La Haye) la photo d'un grand groupe familial qu'il pense être l'œuvre d'un artiste hollandais de vers 1620, sans toutefois l'intégrer à l'œuvre de portraitistes connus de cette époque comme Jan van Ravesteyn, Paulus Moreelse, Thomas de Keyser, Pieter Soutman, Nicolaes Eliasz. Pickenoy ou Michiel van Mierevelt. À première

vue, l'analyse de Pierre-Yves Kairis semble tout à fait pertinente, mais une étude plus approfondie de la photo révèle néanmoins une certaine parenté entre cette peinture et l'un de ces maîtres, à savoir Michiel van Mierevelt. Cette constatation faite, le lien avec le portrait de la famille Van Mierevelt mentionné en 1641 ne pouvait que revenir à l'esprit. La comparaison des informations disponibles sur la famille confirma cette intuition : la composition du groupe correspondait parfaitement. Enfin, une étude complémentaire balaya les derniers doutes : nous étions bien en présence du *Portrait de famille* présumé disparu de la main de Pieter van Mierevelt<sup>4</sup>.

## Provenance

Selon les documents d'archives relatifs à l'héritage de Michiel van Mierevelt, le grand portrait de famille fut légué au seul enfant de l'artiste encore en vie, sa fille Commertge (1598-1654), qui fut mise sous curatelle suite à la dégradation de son état mental. Cette dernière hérita

<sup>3</sup> Michiel van Mierevelt, *Portrait de Willem Jacobsz. Delft*, 1638. Peinture sur panneau, 70 x 58,7 cm, datée et signée, musée d'État Schwerin, inv. n° 234. Voir à ce sujet : A. JANSEN (dir.), *De portretfabriek van Michiel van Mierevelt (1566-1641)*, Zwolle/Delft, 2011 (cat. d'exp., Delft, Musée Het Prinsenhof, *Portretfabriek van Michiel van Mierevelt: ontdek de hand van de meester*, 24 septembre 2011-4 mars 2012), p. 136-137, n° 4 avec illustration. Egbert Wolleswinkel a proposé en 2006, à tort, d'identifier ces deux portraits d'enfants de 1615 comme des portraits de Pieter et Adriana van Mierevelt (voir E. WOLLESWINKEL, *Johan Huyssen, zwager van de portretschilder Michiel van Mierevelt*, dans *Virtus. Jaarboek voor Adelsgechiedenis*, 13, 2006, p. 188-198).

<sup>4</sup> Cet article est une version quelque peu remaniée et élargie de la contribution de Rudi Ekkart au symposium *Pokerfaced* organisé les 7 et 8 décembre 2006 par la Katholieke Universiteit Leuven et publié dans K. VAN DER STIGHELEN, H. MAGNUS et B. WATTEEUW (eds.), *Pokerfaced. Flemish and Dutch Baroque Faces Unveiled*, Turnhout, 2010, p. 165-174. Sur cette peinture, voir également : JANSEN [n. 3], p. 128-130, n° 1.

également de son propre portrait. Les autres biens familiaux furent partagés entre les autres héritiers, les enfants des deux filles de l'artiste déjà décédées, Geertgen et Maritgen, qui avaient épousé respectivement le graveur Willem Jacobsz. Delff et le notaire Johan van Beest. Après le décès de Commertge en 1654, ses biens furent très vraisemblablement également partagés entre les enfants Delff et (Heemskerck) van Beest. Il semblerait que le portrait de famille ait ensuite été transmis en héritage aux générations suivantes, mais il est difficile de déterminer clairement lequel des descendants eut la peinture en sa possession<sup>5</sup>.

Toujours est-il qu'à un certain moment, peut-être dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, après l'extinction des diverses branches auxquelles appartenaient les descendants de Van Mierevelt, la peinture fut probablement vendue et aboutit ainsi dans des mains étrangères. Sans doute le tableau a-t-il encore connu quelques tribulations, mais il arriva en tout cas finalement au Kilkenny Castle en Irlande, résidence de la marquise d'Ormonde. Il était probablement exposé dans l'imposante galerie de peintures du château dès avant 1900 – un bout du tableau semble en effet visible sur une photo prise à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. Il est difficile de déterminer le moment exact de son arrivée au Kilkenny Castle, mais lorsqu'on prend la peine d'examiner l'histoire assez mouvementée des collections du château, il apparaît clairement qu'il a été acquis plus tôt dans le siècle<sup>7</sup>. Peut-être est-ce John Butler (1808-1854), deuxième marquis d'Ormonde, grand amateur de peintures et probablement collectionneur<sup>8</sup>, qui en fit l'acquisition.

Après la mort de James George Anson Butler (1890-1949), cinquième marquis d'Ormonde, une partie de la collection fut vendue aux enchères et une autre partie passa entre les mains de son frère, mais certaines pièces furent également léguées à la fille du marquis, Lady Moyra Rosamond Butler (1920-1959), épouse d'un sculpteur belge, le comte Guy Jacques Van den Steen de Jehay (1906-1999). Le portrait dont il est question ici fit partie de ce dernier lot. Le comte Van der Steen légua le Château de Jehay et ses collections à la Province de Liège, qui en fit un musée.

## Michiel van Mierevelt et sa famille

Michiel Jansz. van Mierevelt est né le 1<sup>er</sup> mai 1566 à Delft, fils de l'orfèvre Jan Michielsz. van Mierevelt (1528-1612) et de sa première épouse Maria Cleophasdr.

<sup>5</sup> Le portrait de famille n'apparaît pas dans l'inventaire effectué entre 1730 et 1740 des biens familiaux dont le notaire de Delft Willem van der Lely (1698-1772) fut alors le dépositaire. Voir à ce sujet J.W. SALOMONSON, *A self-portrait by Michiel van Mierevelt: the history, subject and context of a forgotten painting*, dans *Simiolus*, 20, 1990-1991, p. 262.

<sup>6</sup> Cette photo est publiée dans : J. FENLON, *The Ormonde Picture Collection*, Kilkenny, 2001, p. 10-11. On aperçoit dans le coin supérieur droit de cette photo une grande peinture, tout à fait identique, à peu de choses près, au groupe de Van Mierevelt.

<sup>7</sup> Sur l'histoire de la collection de tableaux, voir *Ibidem*.

<sup>8</sup> Les inventaires de cette collection qui ont été publiés sont extrêmement succincts et se contentent souvent de descriptions limitées au terme *Portrait*.

(vers 1533-1577)<sup>9</sup>. Après s'être formé et établi comme peintre, il épouse le 11 avril 1589 Stijntge Pietersdr. van der Pes (1558-1628), de sept ans son aînée. De ce mariage naissent, entre 1590 et 1604, huit enfants : six filles et deux fils. La fille aînée, Maritgen, meurt prématurément en 1595, à l'âge de quatre ans, et la deuxième fille, Aechgen, en 1608 à l'âge de 16 ans. Les deux fils, Pieter (1596-1623) et Jan (1604-1633), ainsi que la plus jeune fille, Ariaentgen (1600-1623), atteignent l'âge adulte, mais mourront avant leur père, sans s'être mariés. La cinquième fille, Commertge (1598-1654), est la seule à survivre à son père, mais elle reste également célibataire. Seules la troisième et la quatrième filles, Geertgen et Maritgen, se marient et ont une descendance, mais toutes deux meurent également avant leur père. Geertgen (1594-1639) épouse le 14 janvier 1618 le célèbre graveur Willem Jacobsz. Delff (1580-1638) et Maritgen Cleophas (1595-1636) épouse le 1<sup>er</sup> juillet 1627 le notaire Johan van Beest (1602-1648).

La femme de Van Mierevelt, Stijntge van der Pes, décède le 2 mars 1628 et presque cinq ans plus tard, le 9 janvier 1633, le peintre se remarie avec Anna Huysens (qui décèdera en 1645), veuve de Cornelis Jansz. van Beest (décédé en 1632).

Si la mortalité infantile n'a pas trop touché la famille de Michiel van Mierevelt, il faut tout de même remarquer qu'aucun des enfants n'a atteint un âge comparable à celui des parents, qui moururent respectivement à 75 et 70 ans. En outre, les sources mentionnent que deux de leurs enfants, Commertge et Jan, n'avaient plus toute leur tête à la fin de leur vie et furent placés sous curatelle. La mort précoce des deux fils, Pieter et Jan, n'a pas permis à Van Mierevelt de mener à bien son projet : que ses enfants poursuivent son florissant atelier de portraitiste. Lorsqu'il meurt en 1641, c'est son petit-fils Jacob Willemsz. Delff, le fils de Geertgen, alors âgé de 22 ans, qui reprendra le flambeau.

## Iconographie

Ce portrait de famille représente douze personnes, dont quatre n'apparaissent pas sur l'ébauche originale de la peinture et ont été ajoutées dans une phase ultérieure, comme le montrera la restauration (voir plus loin). Il s'agit des deux enfants décédés prématurément, Maritgen et Aechgen, du beau-fils Willem Delff, dont le portrait jamais achevé n'est plus que vaguement visible, et du petit-fils Jacob Delff.

Au centre de la peinture, Pieter van Mierevelt est assis face à son chevalet, travaillant à un portrait de sa sœur Ariaentgen<sup>10</sup>. Derrière Pieter se trouve son père Michiel van Mierevelt, la main droite posée sur l'épaule de son fils et la main gauche étendue en direction du chevalet. Pieter s'est ici clairement représenté comme élève et futur successeur de son père. Entre le père et le fils, on

<sup>9</sup> Pour les données biographiques, voir JANSEN [n. 3], p. 228-236.

<sup>10</sup> Dans *Ibidem*, p. 29, elle est identifiée comme étant la deuxième Maritgen et c'est la fille tout à droite qui est désignée comme étant Ariaentgen.

distingue, à l'arrière-plan, une tête d'homme, vague et difficilement reconnaissable, probablement une ébauche du portrait de Willem Delff, qui épousa en 1618 la fille de Van Mierevelt, Geertgen. À la droite d'Ariaentgen, posant pour son frère, sa mère Stijntge van der Pes et sa sœur Maritgen Cleophas se tiennent debout. Derrière le chevalet se tient une petite fille, dont le visage est coupé par un des pieds du chevalet ; cette figure insérée est sans aucun doute celle de la fille aînée, Maritgen, décédée en 1595 alors qu'elle n'était âgée que de quatre ans. À la gauche du père se tient le plus jeune fils, Jan, ensuite à nouveau une figure intercalée, qui doit être la fille Aechgen, décédée en 1608 à l'âge de 16 ans, et, tout à fait à gauche, Commertge. Devant cette dernière est assise Geertgen van Mierevelt, portant sur ses genoux le petit-fils Jacob Delff, né le 24 janvier 1619.

### Datation du tableau (R.E.)

Dans l'inventaire de 1641, la peinture est décrite comme une œuvre inachevée de Pieter van Mierevelt. Cette incomplétude concerne surtout la tête de Willem Delff représentée au milieu, à l'arrière-plan. Le fait que ni Willem Delff, ni son fils n'étaient prévus dans l'ébauche initiale indique clairement que Pieter dut réaliser ce portrait avant janvier 1618, date à laquelle Geertgen épousa Delff. Par ailleurs, les âges des enfants invitent à penser qu'il a commencé ce travail en 1616 ou en 1617, peut-être à la même époque que sa *Leçon d'anatomie du docteur Willem van der Meer*, datée de 1617<sup>11</sup>. Il est difficile de savoir à quel stade l'artiste décida d'intégrer les deux enfants décédés auparavant, mais l'ajout de Willem Delff n'a pu être fait que peu après le début de l'année 1618 et celui de son fils Jacob Delff dans les premiers mois de l'année 1619, moment de sa naissance. D'autre part, après 1619, Pieter n'a probablement plus, ou très peu, travaillé à ce portrait de famille, puisqu'il n'a pas ajouté le deuxième enfant de Willem Delff et Geertgen van Mierevelt, leur fille Christina née au début du mois de janvier 1620. Il en ressort que l'essentiel de la peinture a été réalisé entre 1617 et 1619 et que le peintre y a peut-être encore travaillé un peu dans les années qui ont suivi, sans toutefois intervenir de façon importante.

Grâce à la redécouverte de ce portrait de famille, nous disposons à présent d'une image beaucoup plus claire de l'œuvre de Pieter van Mierevelt. Jusqu'à présent, nous ne connaissions de sa main que *La leçon d'anatomie* de 1617 dont, à en croire l'inscription, l'ébauche avait été dessinée par Michiel van Mierevelt et la composition peinte par Pieter suivant les indications de son père. La nature de l'inscription permet de penser que Michiel voulut quelque peu pousser son fils de 21 ans et qu'il aurait même eu une part non négligeable dans l'exécution de la peinture. Les qualités que l'on observe dans le tracé des figures du portrait de famille montrent clairement que Pieter disposait déjà, pour son jeune âge, d'un grand talent de portraitiste,



Fig. 3 Otto Venius et sa famille : le peintre peignant parmi les siens, Otto Van Veen (1556-1629) (Paris, Musée du Louvre, inv. 1911). © RMN (Musée du Louvre) / Gérard Blot.

de sorte qu'il est probable qu'il soit également l'auteur d'une grande partie de l'exécution de *La leçon d'anatomie*.

### Sources d'inspiration possibles (R.E.)

Les autoportraits d'artistes dans des portraits de famille sont un phénomène assez rare dans l'art des Pays-Bas. On ne connaît que peu de représentations de ce genre avant 1617<sup>12</sup>. Il y a bien l'autoportrait du peintre utrechtais Herman van Vollenhoven, de 1612, où l'artiste se représente en train de peindre un couple âgé, mais rien n'indique que ce tableau ait inspiré Van Mierevelt, ni même qu'il avait connaissance de cette œuvre<sup>13</sup>. Il connaissait par contre sans aucun doute l'autoportrait de Jacob Delff I de vers 1590, dans lequel le peintre se représente avec, sur son chevalet, le portrait de sa femme et, à côté de lui, ses trois fils<sup>14</sup>. Cette composition est toutefois beaucoup moins ambitieuse que celle de Pieter van Mierevelt.

Pour trouver une éventuelle source d'inspiration directe, il faut plutôt se tourner vers l'autoportrait, peint en 1584, du peintre Otto van Veen (fig. 3) actif à Leyde et à Anvers, dans lequel il se représente derrière un chevalet entouré de dix-sept membres de sa famille<sup>15</sup>. Au moment où Pieter van Mierevelt a commencé son tableau, cette grande peinture se trouvait dans la maison du frère du peintre, l'avocat pensionnaire et amateur de peintures

<sup>12</sup> Voir H.-J. RAUPP, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim/Zurich/New York, 1984.

<sup>13</sup> Sur cette peinture de la collection du Rijksmuseum d'Amsterdam, voir *Ibidem*, fig. 213 ; J. BIKKER *et al.*, *Dutch Paintings of the Seventeenth Century in the Rijksmuseum Amsterdam. Volume 1 – Artists Born Between 1570 and 1600*, Amsterdam *et c.*, 2007, p. 408-409, n° 318 avec ill.

<sup>14</sup> Sur cette peinture, également de la collection du Rijksmuseum, voir RAUPP [n. 12], fig. 24 ; JANSSEN [n. 3], p. 134-135, n° 3 avec ill. et mention de la littérature ancienne.

<sup>15</sup> Sur cette peinture de la collection du Musée du Louvre à Paris (inv. 1911), voir RAUPP [n. 12], ill. ; R.E.O. EKKART, *Het gezin van Cornelis van van Veen*, dans *Jaarboekje voor geschiedenis en oudheidkunde van Leiden en omstreken*, 66, 1974, p. 95-105.

<sup>11</sup> Sur cette peinture, voir *Ibid.*, p. 163-165, n° 9 avec ill.



Fig. 4a-b a. Ensemble avant traitement. S000016.  
b. Vue rapprochée du chanci avant traitement. LS000021.

Pieter van Veen, qui occupait une maison de la rue Jan Hendriks à La Haye. Comme Pieter van Veen fréquentait les mêmes cercles que Michiel van Mierevelt, il semble assez évident que père et fils ont pu y voir la peinture de van Veen.

### État avant traitement et histoire matérielle (N.L.)

À son arrivée à l'IRPA, l'œuvre n'était que difficilement lisible. Un vernis très sombre et de grandes zones de chanci rendaient illisible une grande partie de la composition (fig. 4a-b)<sup>16</sup> ; les nuances chromatiques et les différents plans n'étaient plus que peu perceptibles.

L'état de conservation du tableau était à ce stade difficile à interpréter en raison des nombreux bouchages, lacunes, surpeints et retouches situés sous l'épaisseur du vernis qui empêchaient de percevoir la spatialité propre de l'œuvre. C'est grâce à la radiographie que nous avons

<sup>16</sup> Dans un premier temps, les zones de chanci ont été régénérées avec un mélange de solvants. Cette intervention a rendu les anciennes retouches plus visibles. Des interventions d'urgence ont également été effectuées. Les clés du châssis ont été traitées pour faire face aux dégâts des insectes xylophages. Les soulèvements de la couche picturale ont été fixés. Les impuretés entre le châssis et la toile ont été enlevées afin d'éviter de nouveaux soulèvements ou déformations de la toile.



Fig. 5 à 8 Détails de la main de la dame tenant la fleur : vue sous rayons X et en cours de dégagement des mastics et du surpeint les plus anciens. R435L (détail), 10139425-22, 10139425-1 et 10139425-3.

pu cerner la stratigraphie complexe du tableau. Une étude des différents types de mastics et retouches nous a en outre aidés à distinguer les différentes campagnes de restauration qui ont marqué l'histoire matérielle de cette œuvre. La radiographie montre que seuls 10 % de la couche de peinture originale n'étaient pas recouverts par des surpeints ultérieurs.

### Première campagne de restauration

Lors d'une première campagne de restauration, la couche picturale a déjà été largement surpeinte. Ces premières retouches ont très probablement été précédées d'un ou de plusieurs nettoyages abusifs, responsables d'une usure généralisée de la couche picturale. Les tons sombres, plus fragiles, ont particulièrement souffert de ces nettoyages : en ces endroits, la préparation colorée montre de profonds signes d'usure. Un premier type de mastic a été utilisé pour combler les lacunes et les zones usées. Ce mastic, de couleur blanche et de texture assez poudreuse, a été appliqué en une couche très fine. Le surpeint, très ancien (il date probablement du début du XVII<sup>e</sup> siècle, bien que nous ne pouvions l'attester avec certitude), présentait une surface assez fine et délicate. Sous ce surpeint, la couche picturale apparaît très fine mais usée (fig. 5-8).

### Deuxième campagne de restauration

La deuxième campagne de restauration a probablement eu lieu après le découpage de l'œuvre, mais la date de ce découpage est inconnue. Toujours est-il qu'à un certain moment, le tableau a subi un important changement de format : une découpe nette a entraîné la perte des quatre bords originaux. Cette découpe a été réalisée avec un outil tranchant qui la délimite distinctement. Nous n'avons aucune information qui expliquerait la raison de cet acte. Actuellement, nous formulons deux hypothèses : soit la toile aurait été sauvée d'un incendie in extremis, soit elle aurait été découpée pour être volée. Quoiqu'il en soit, l'acte a été exécuté à la hâte, avec peu de soin (fig. 9).

En observant les bords de la toile originale sur la radiographie, nous pouvons constater la présence de guirlandes de tension assez marquées (fig. 10). La toile a probablement été tendue sur un châssis provisoire (ou bâti) par un système de lacets afin d'être encollée et préparée par un artisan. Ce type de tension a provoqué une déformation assez marquée des bords de la toile, qui, avec la préparation durcie, s'est fixée dans la trame. Ces guirlandes de tension peuvent servir de point de départ pour délimiter les dimensions originales.

Dans un premier temps, nous avons supposé que la toile avait été découpée en prenant appui sur les montants



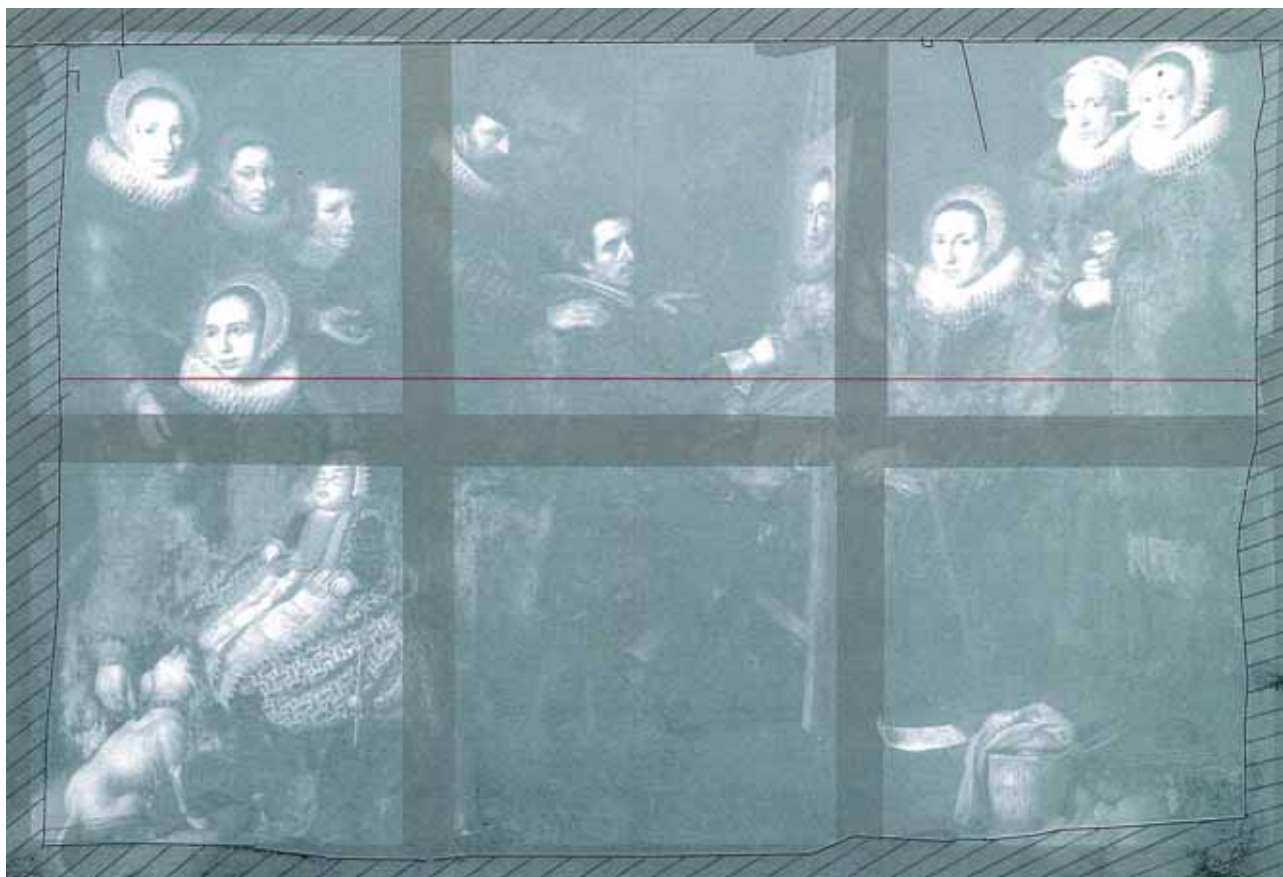


Fig. 9 Localisation des coupures et des pièces ajoutées ultérieurement (en noir) et de la couture originale (en rouge).

du châssis : l'intérieur des montants aurait servi de guide à l'instrument de découpe. Mais dans ce cas, il nous semble que le manque serait trop important par rapport aux repères des guirlandes de tension. L'œuvre devait donc être encadrée. Le bord supérieur qui présente une découpe horizontale régulière a pu être découpé en suivant le bord externe de la battée. La perte au niveau de la toile originale correspond donc à la battée du cadre et, éventuellement, aux bords rabattus sur le châssis. Il est très difficile d'estimer la largeur de la battée du cadre original car les dimensions sont très variables. La composition serait dans ce cas très resserrée et les personnages extérieurs se trouveraient presque coupés par l'encadrement. Par comparaison avec d'autres compositions de groupe du XVII<sup>e</sup> siècle hollandais, il n'est pas impossible de retrouver des sujets placés aux extrémités. Néanmoins, une autre indication concernant la largeur standard de toile fabriquée à l'époque pourrait nous aider à mieux estimer le format original. Nous savons que les artistes du XVII<sup>e</sup> siècle employaient des bandes de toile de largeurs en rapport avec l'aune flamande, laquelle correspond à 69 cm<sup>17</sup>. Cette unité de base pouvait être divisée de

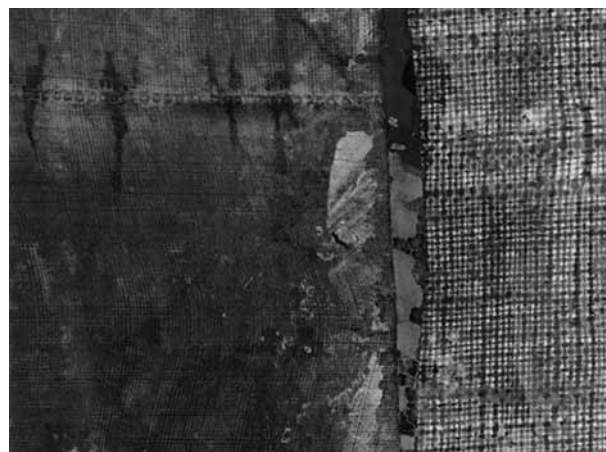


Fig. 10 Détail de la radiographie du bord droit. On distingue clairement la couture originale et on peut observer la finesse de la toile ainsi que les craquelures d'âge. La radiographie met aussi en évidence une guirlande de tension très marquée. R435L (détail).

moitié et les largeurs maximales atteignaient 3 aunes<sup>18</sup>. En ce qui concerne le *Portrait de famille*, la bande supérieure a une largeur maximale de 68 cm et la bande

<sup>17</sup> J. BRUYN, *Een onderzoek naar 17<sup>de</sup> eeuwse schilderijformaten voornamelijk in Noord-Nederland*, dans *Oud Holland*, 93, 1979, n° 2, p. 96-115.

<sup>18</sup> K. GROEN et E. HENDRIKS, *Frans Hals : un examen technique*, dans S. SLIVE, *Frans Hals*, Anvers, 1990, p. 112. Ces toiles tissées d'une seule pièce étaient plus couteuses mais plus appréciées car elles ne laissaient pas apparaître de coutures indésirables.



Fig. 11 Détail en lumière rasante de la jointure entre la toile originale et le bord ajouté. © KIK-IRPA, Bruxelles, N. Laquiere.

inférieure mesure 98 cm. Dans le premier cas, nous possédons une largeur presque complète d'1 aune. Pour la seconde bande de toile, si nous imaginons qu'elle a une mesure standard d'1 aune  $\frac{1}{2}$ , la hauteur devrait correspondre à 103 cm. La perte de toile originale serait dès lors d'environ 1 cm pour le bord supérieur et 5 cm pour le bord inférieur.

L'œuvre a probablement été entreposée pliée en deux et éventuellement roulée : la radiographie montre très clairement une ligne formée par les lacunes qui traverse horizontalement le milieu du tableau et pourrait correspondre à la pliure. Ces nombreuses petites lacunes ont été comblées avec le même type de mastic. Lors de cette même campagne, l'œuvre aurait été doublée<sup>19</sup>. Le doublage a permis d'ajouter à la toile originale découpée de nouveaux bords de tension afin d'agrandir la composition (fig. 11). À la radiographie, la différence entre les deux trames de toile, de même que la densité de la couche picturale, sont très visibles<sup>20</sup>. Les bords de toile ajoutés

<sup>19</sup> Il semble que le doublage ait été effectué à la colle animale. Des bandes de papier kraft recouvraient les bords de la toile doublée ainsi que les clous sur les tranches du châssis.

<sup>20</sup> Ils n'ont pas été découpés très fidèlement par rapport à la toile originale restante. Les bords ne sont pas continuellement jointifs et ces manques ont été comblés par du mastic.



Fig. 12-13a-b Visages avant nettoyage. 10139425-9 et 10139425-16. 13b : radiographie. R435L (détail).

présentent une structure de toile plus épaisse. La toile de doublage, quant à elle, est une toile de lin fine et régulière.

L'adhérence entre la toile de doublage, les ajouts et la toile originale est bonne. Le doublage a rigidifié l'ensemble et la colle est devenue assez dure. Il semble néanmoins que de la colle animale ait été appliquée en surplus au niveau des coupures du centre de la composition et des endroits de jointure entre les deux toiles<sup>21</sup>. Cette colle devenue dure et cassante a créé des tensions et a provoqué le soulèvement des bords de toile. Certaines coupures sont également présentes au centre de la composition.

Le matériau de bouchage employé est de couleur grise et des particules colorées jaunes sont visibles dans la matière. Ces mastics ont été appliqués au niveau des lacunes mais ils débordent très largement sur la couche picturale originale. Par-dessus ces masticages, nous estimons que la quasi-totalité de la couche picturale a été surpeinte, en particulier au niveau des vêtements, de l'arrière-plan et du sol. Ces surpeints ont probablement été réalisés pour rétablir une unité avec les bords ajoutés. Nous pensons en effet que l'œuvre a été entièrement remaniée après le doublage de l'ensemble. Les bords ajoutés devaient alors encore être peints. Il a probablement semblé plus aisé de surpeindre la couche picturale originale plutôt que de chercher à prolonger l'unité chromatique. Il s'agit d'une intervention lourde qui a modifié en certains endroits la composition originale ainsi que sa perspective. Les visages constituent probablement les éléments de composition les plus fidèles à l'œuvre originale et les moins surpeints (fig. 12 et 13a-b) mais ils ont tout de même fait l'objet d'un profond nettoyage lors de cette deuxième campagne de restauration. La restauration s'est terminée par l'application d'une couche de vernis.

### Troisième campagne de restauration

Les mastics blancs qui comblent les lacunes entre la toile originale et les ajouts pourraient apparemment avoir été appliqués au cours de cette intervention. Ces mastics sont assez durs et présentent une surface craquelée. Ils ont été largement appliqués sur la couche picturale. Des surpeints plus locaux ont ensuite été appliqués par-dessus ces masticages. Ces retouches plus tardives sont probablement de nature huileuse (fig. 14-15). On les distingue des surpeints précédents parce qu'elles sont oxydées et assombries.

Visuellement, on observe une couche de jutage brun-noir qui a été appliquée sur la couche picturale originale et sur les ajouts afin de conférer à l'ensemble une unité chromatique. Une couche contenant du noir d'os, de la terre d'ombre et un pigment au chrome – ce qui montre que cette couche date au plus tôt du XIX<sup>e</sup> siècle – semble correspondre à cette intervention. Elle est illustrée par une coupe stratigraphique provenant du fond brun de la scène,

<sup>21</sup> Il pourrait s'agir d'une intervention plus tardive effectuée afin de renforcer l'adhérence entre les différents supports. Il est également possible que de la colle ait été ajoutée localement après l'achèvement du doublage. Les vides présents entre les deux toiles sont parfois comblés par la colle durcie. Le reste des manques est comblé par un mastic blanc qui déborde largement sur la couche picturale de part et d'autre de la découpe.



Fig. 14-15 Deux détails sous lumière ultraviolette. On observe les surpeints anciens plus jaunâtres et opaques. Détail du visage de la dame assise à gauche de la composition. 10139425-12 et 10139425-15.

prélevée sur le bord droit de la partie ajoutée<sup>22</sup> (fig. 16). La nature de ce jutage est probablement huileuse, comme le suggère sa solubilité dans le solvant que nous avons utilisé. Il a été appliqué en épaisseur et présente une surface très rugueuse. Une ou plusieurs couches de vernis ont ensuite été apposées sur l'ensemble de l'œuvre. La dernière couche de vernis présente des zones de chancé prononcé (fig. 4b).

Le châssis est en bon état, mis à part quelques clés manquantes. Certaines des clés sont infestées par les insectes.

<sup>22</sup> Ces analyses ont été réalisées par la cellule technique picturale des laboratoires de l'IRPA sous la direction de J. Sanyova (dossier 2006.08055).

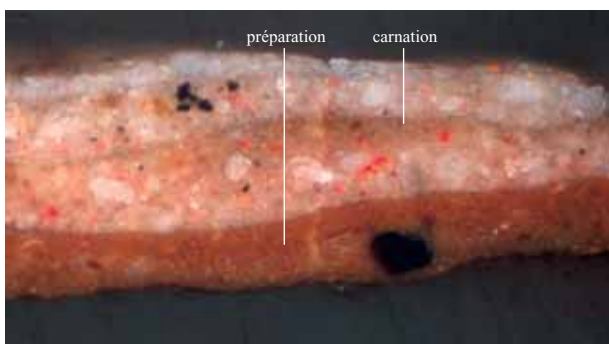
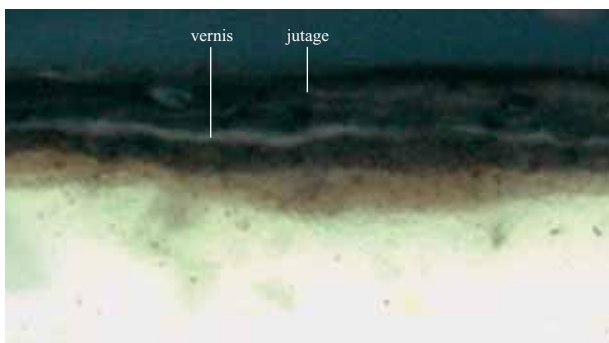


Fig. 16 Coupe stratigraphique de la partie ajoutée photographiée sous microscope binoculaire sous ultraviolet (grossissement 1000x).

Fig. 17a-b a. Détail de la main droite du peintre. On voit apparaître la préparation rouge orangé dans les lacunes et les usures. 10139425-19.

b. Coupe stratigraphique des carnations de la main de la jeune femme debout à l'extrémité gauche, photographiée sous microscope binoculaire sous lumière visible (grossissement 500x).

## Technique d'exécution (N.L.)

La toile, aujourd'hui complétée par quatre bords ultérieurs, mesure 190,5 x 282,5 cm. Les dimensions maximales de la toile originale sont de 166 x 252 cm. Il s'agit d'une toile de lin ou de chanvre, d'une armure toile 1/1 (simple entrecroisement de fil de chaîne et de trame) très fine et serrée. Le nombre de fils au centimètre est d'en moyenne 20 dans le sens vertical et 25 dans le sens horizontal<sup>23</sup>. La direction de la trame correspond à la largeur du tissu, donc au sens vertical, et la chaîne est dans le sens horizontal. La toile originale est composée de deux pièces unies entre elles par une couture horizontale à surjet roulé (fig. 9).

Le châssis n'est pas original. Il s'agit d'un châssis à clés comprenant une traverse horizontale et deux traverses verticales. La toile de doublage est fixée au châssis par des petits clous forgés. Des bandes de papier kraft recouvrent le tout. Certaines clés sont manquantes.

La préparation rouge-orangé est composée principalement de terres rouges et brunes additionnées d'une faible quantité de vermillon. Elle est relativement fine (environ 70-100 µm) et semble être appliquée en deux couches<sup>24</sup>. Elle transparait au niveau des usures (fig. 17a-b). Aucun dessin n'est visible, ni à l'œil nu, ni aux infrarouges.

Il s'agit d'une peinture à l'huile (selon sa solubilité). Ce sont les carnations qui témoignent le plus fidèlement de la technique originale car elles ont été plus épargnées par les campagnes de restauration (fig. 18). Malgré des modelés délicats, les rehauts lumineux présentent un léger empatement. Les lumières apparaissent très clairement aux rayons X : elles sont nettes et très localisées (fig. 19).

La radiographie nous a permis de procéder à certaines observations intéressantes. Tout d'abord, les collerettes ont été esquissées rapidement dans la forme – on aperçoit de larges coups de brosse – et le détail des épaisseurs a ensuite été finement réalisé au départ de ces esquisses (fig. 20a-b). Ensuite, le bébé a été peint par-dessus la robe de la dame qui le tient : le modelé de la robe de la mère est visible au travers de l'habit de l'enfant (fig. 21). L'étude en laboratoire d'un prélèvement issu de la manche du bébé confirme cette hypothèse : sous les couches bleu verdâtre du modelé de ce vêtement (composées de blanc de plomb, d'indigo et de jaune de plomb-étain type II) sont visibles deux couches violacées (composées de smalt et de laque rouge), provenant de la dame assise (fig. 22). Enfin, certaines modifications sont visibles dans la composition même. Il y a par exemple un changement au niveau de la main de la mère de l'enfant : la main qui soutient maintenant le bébé était redressée à l'horizontale et tenait la tige d'un fruit entre le pouce et l'index (fig. 23-24). Par ailleurs, la femme âgée située à l'arrière-plan droit a été déplacée vers le bas (fig. 22). Certains cols semblent également avoir été modifiés ou retravaillés plus finement (fig. 25). Le jeune garçon présente également une coiffure différente sur la radiographie et sur l'œuvre. Il est difficile de savoir si cette

<sup>23</sup> Il semble qu'il s'agisse d'une toile très fine pour l'époque. Par comparaison, la toile la plus fine employée par Frans Hals à la même époque est de 18 à 21 fils par cm. Voir GROEN et HENDRIKS [n. 18].

<sup>24</sup> Voir n. 22.



Fig. 18 Détail de l'œil de la jeune femme debout à l'extrémité gauche. 10139425-13.

modification résulte d'un surpeint ou si elle a été réalisée par le peintre lui-même.

Certains personnages (la deuxième jeune femme de l'arrière-plan en partant de la gauche, le troisième homme du fond et la fille coupée par le cheval) ont été peints sur le fond sombre (fig. 26). Mais tous les autres personnages semblent avoir été peints avant le fond. Il est possible que le peintre ait omis de garder des réserves pour ces personnages ou qu'il ait décidé de les ajouter sur le tard.

En ce qui concerne le fond du tableau, il apparaît inachevé. L'intérieur de la scène n'a été repris que schématiquement, le remplissage est restreint, avec des éléments qui n'ont que peu de perspective.

### Traitement effectué (N.L.)

L'histoire matérielle et l'état inachevé de la peinture ont été déterminants pour indiquer les zones qui devaient être dégagées. La toile doublée sur le nouveau châssis se trouve actuellement dans un état stabilisé. Par contre les bords présentent un dilemme. En déterminant le choix pour le maintien du support stable et de la couche de peinture, nous avons été confrontés à l'impossibilité de faire correspondre à 100 % la nuance gris foncé surpeint du sol de dalles. Le remplacement de la toile de doublage, du châssis et du support aurait été trop contraignant et dangereux pour la toile et la couche de peinture d'origine.

Grâce à la radiographie il était possible de procéder à une intervention plus objective. Dans un premier temps, le nettoyage a été concentré au niveau des personnages (les



Fig. 19 Radiographie des visages : empâtement des rehauts lumineux. R435L (détail).

carnations et les collerettes) afin de permettre à ceux-ci de se détacher par rapport au fond. Dans ces zones claires, il était aussi plus aisé d'identifier l'original par rapport aux surpeints. La couche picturale sous-jacente présentait une bonne résistance au dégageage car elle était additionnée de blanc.

### Nettoyage des personnages

Les surpeints dérangeaient à tel point la lisibilité de l'œuvre qu'ils devaient être enlevés (fig. 27). Il s'est toutefois révélé impossible de dégager la couche originale entièrement, et ce pour plusieurs raisons. Premièrement, la couche picturale originale était très usée ; un nettoyage poussé risquait de faire réapparaître l'état inachevé du tableau. Deuxièmement, l'enlèvement complet des surpeints aurait créé un déséquilibre avec les bords ajoutés. Enfin, certains surpeints étaient très difficiles à enlever (fig. 28). Il a donc fallu le plus souvent trouver des compromis.

Le choix de conserver les bords ajoutés, datant d'une ancienne restauration, posait le problème de la conservation des surpeints. Dans un premier temps, les surpeints qui engendraient des anomalies au niveau de la composition ou qui l'alourdisaient ont été allégés.

Les oreilles surpeintes du chien ont été dégagées (fig. 29-30). La position de la tête n'était pas naturelle. Le reste du surpeint a par contre été laissé intact car il maintenait le lien entre le bord ajouté et l'original.

La robe de Geertgen a été en partie dégagée (fig. 31a-b). La partie rougeâtre de la robe était surpeinte très lourdement. Le modelé manquait de nuance et la couche sous-jacente est apparue en assez bon état. La jupe bleu foncé n'a pas été dégagée car le surpeint recouvre une large zone mastiquée au niveau de la jointure avec le bord ajouté.

Quant au vêtement de Michiel van Mierevelt, il était surpeint très grossièrement. Ce surpeint présentait une couleur brunâtre et de larges plissés appliqués en épaisseur. Sous les fenêtres de dégagement, le vêtement original apparaissait gris et noir avec un motif de plis plus finement détaillé.

Le problème principal s'est posé au niveau du peintre représenté au centre de la composition. Le personnage était



Fig. 20a-b a. Les collerettes ont été esquissées rapidement dans la forme. On aperçoit de larges coups de brosse. Le détail des épaisseurs a ensuite été finement réalisé au départ de ces esquisses. À gauche du peintre, on distingue un deuxième visage. Il s'agit sans doute de la première esquisse. R435L (détail).

b. Aperçu du tableau sans l'enfant, la jeune fille et l'ébauche du père du peintre. Sans la présence de ces trois personnages, la composition paraît moins dense et plus équilibrée.

entièrement couvert d'un surpeint au niveau du vêtement mais également de ses jambes. L'artiste était positionné de façon peu naturelle et les jambes ne présentaient pas une orientation logique. Nous avons pensé qu'alléger le surpeint verdâtre du vêtement était nécessaire dans un but esthétique mais également morphologique. En effet, le personnage central ne ressortait pas au premier plan et avait un corps trop menu. L'enlèvement du surpeint au niveau

du vêtement n'a pas été possible, un simple allègement a été effectué. La couche originale et la couche de surpeint étaient très solidaires.

En ce qui concerne la jambe à l'avant-plan, elle apparaît très claire sur la radiographie et la forme de la chaussure est différente. Après avoir procédé à plusieurs fenêtres de dégagement au niveau des zones mastiquées, les bas sont apparus beaucoup plus clairs. La position du



Fig. 21 Le bébé a été peint par-dessus la robe de la dame qui le tient. Nous pouvons apercevoir au travers de l'habit de l'enfant le modelé de la robe de la mère. R435L (détail).



Fig. 22 Le repositionnement de la vieille dame est facilement visible sur la radiographie grâce aux yeux. R435L (détail).



Fig. 23-24 Changement de composition dans la main. R435L (détail).



pied ainsi que le style de la chaussure différaient fortement du surpeint. Après le dégagement<sup>25</sup> des bas et des chaussures roses à bout rond sont apparus (fig. 32a-c).

<sup>25</sup> Plusieurs raisons nous ont conduits à procéder au dégagement du pied et de la jambe. Premièrement, l'espace central comprenant les trois hommes était très sombre par rapport au reste de la composition ; le bas clair allait permettre de mieux rythmer la composition chromatique. Deuxièmement, la position du peintre gagnerait en naturel. Enfin, la couche picturale sous-jacente présentait une bonne résistance au dégagement car elle était additionnée de blanc.

Des bas roses étaient bel et bien portés à cette époque. Il est tout à fait possible que ces bas avaient à l'origine une couleur un peu différente et qu'un glacis a disparu lors d'un nettoyage précédent trop assidu (fig. 33).

### Nettoyage du sol et du fond

Une fois le nettoyage au niveau des personnages effectué et la cohérence du groupe retrouvée, nous nous sommes concentrés sur la problématique des fonds surpeints. Les



Fig. 25 Détail du peintre. Changement de composition dans la collerette. R435L (détail).



Fig. 26 Détail de la jeune femme. Aux endroits usés, on voit réapparaître la couche sombre sous-jacente. Elle ne possède pas la luminosité des autres carnations. 10139425-4.

fenêtres de dégagement ont montré que les interventions de la deuxième campagne de restauration, si elles avaient rétabli une unité avec les bords ajoutés, avaient toutefois modifié la perspective dans le sol (fig. 34-35). Or il avait été décidé au cours du nettoyage de conserver les bords ajoutés. Si nous optons pour le dégagement des fonds, ce qui était tentant, nous risquons dès lors de retrouver un déséquilibre incontestable entre l'intervention ultérieure et l'original mais également de mettre au jour une couche picturale très lacunaire (fig. 32-36). Nous avons pu constater la difficulté de dégager le surpeint appliqué directement sur la couche picturale originale dans le cas du vêtement du peintre. Néanmoins, si nous prenions la décision de dégager, il aurait fallu ajuster les bords ultérieurs. Nous avons estimé que ce type de traitement était trop interventionniste. Seul un allègement du jutage brunâtre a été effectué de manière à redonner de la profondeur à la composition et d'établir un équilibre entre la couche originale et le surpeint du bord<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Le premier surpeint au niveau des bords présentait une bonne résistance au solvant. L'opération s'est avérée très délicate aux endroits où les mastics blancs plus tardifs et recouverts de surpeints étaient imposants. Nous avons dû opérer au cas par cas pour chaque zone de jonction.



Fig. 27 Nettoyage du tableau. 10139425-8.



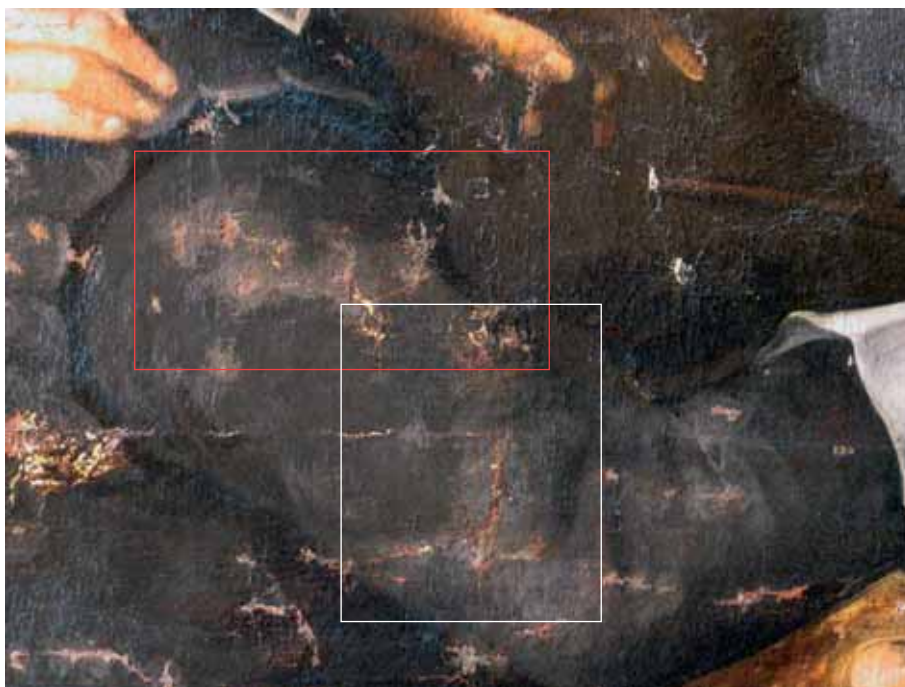


Fig. 28 Détail du vêtement du peintre en cours de dégagement des mastics. Dans l'encadré rouge, le mastic blanc le plus récent a été dégagé. On retrouve directement la lacune au niveau de la préparation. Dans l'encadré blanc, le mastic gris a été dégagé. On observe la couche originale sous-jacente là où le mastic était débordant. 10139425-18.



Fig. 29-30 Détails du chien avant traitement et de l'oreille droite dégagée. 10139425-2 et 10139425-11.



Fig. 31a-b Dégagement partiel de la robe de Geertgen.  
a. Détail avant traitement. LS000020.  
b. Détail après retouches. Y007540.

## Traitement du support et du châssis

Le travail au niveau de la jointure des deux toiles s'est poursuivi par le dégagement systématique des mastics et de la colle qui comblaient les lacunes du support (fig. 37)<sup>27</sup>. Au niveau des bords ajoutés du support toile, on pouvait également constater à certains endroits un manque d'adhérence entre la toile originale et la toile de doublage. L'utilisation d'un adhésif a permis de rétablir l'adhérence en combinant chaleur et pression. Des incrustations de toile de lin fine ont ensuite été découpées et collées sur la toile de doublage dans les creux avec une spatule chauffante (fig. 38).

Le châssis a été dans un premier temps nettoyé superficiellement<sup>28</sup>. Les montants ajoutés qui étaient situés au niveau des bords du châssis ont été supprimés et les clés

<sup>27</sup> Ce dégagement s'est fait mécaniquement au scalpel avec éventuellement l'action de l'eau chaude pour ramollir. En certains endroits, la colle durcie logée sous les bords de toile créait des tensions importantes qui se répercutaient à la surface. Les lèvres des découpes ressortaient fortement. Là où c'était le plus gênant, la colle a été dégagée au bord avec un scalpel. L'adhérence entre les toiles et la toile de doublage a ensuite été rétablie par un collage à la Beva® et une mise sous poids.

<sup>28</sup> On pouvait observer la présence d'étiquettes et d'inscriptions à même le châssis : (I) reste d'une étiquette en papier et inscription peinte en vert : 116 (traverse centrale horizontale) ; (II) L 3092, Millar 8 (traverse centrale verticale) ; (III) inscription à la craie blanche : inv. nr. 116 ; (IV) croix bleue située sur le montant inférieur ; (V) restes de papier sur les montants verticaux du châssis.

manquantes ont été remplacées. Des bandes de papier kraft ont été dégagées à l'aide de compresses humides.

## L'intégration des lacunes : philosophie de la retouche et degré d'intervention

Le Portrait de la famille de Michiel van Mierevelt de Jehay est une peinture de grand format qui a subi plusieurs modifications. Hormis les visages et certains détails comme la robe de l'enfant, les coiffes et certaines broderies, l'exécution picturale est peu raffinée. L'aspect inachevé du tableau crée une différence de qualité suivant les parties.

Étant donné le style de la peinture, les modifications de composition, l'état usé de la couche picturale, la localisation et l'étendue minimale des lacunes<sup>29</sup>, nous avons opté pour une retouche illusionniste à faible degré de réintégration<sup>30</sup>. Cette retouche visait à rétablir la lisibilité des plans et à faire réapparaître les nuances subtiles

<sup>29</sup> Les nombreuses petites lacunes affectent essentiellement les parties sombres du tableau (vêtements, fond, sol). Les lacunes de plus grande importance se situent au niveau des jointures entre la toile originale et les bords ajoutés. Aucun manque n'est présent dans des parties essentielles de la composition. L'aspect usé de la couche picturale laisse transparaître en de nombreux endroits la préparation rouge et parfois une couche grise.

<sup>30</sup> Terme employé par S. BERGEON, « Science et patience » ou la restauration des peintures, Paris, 1990.

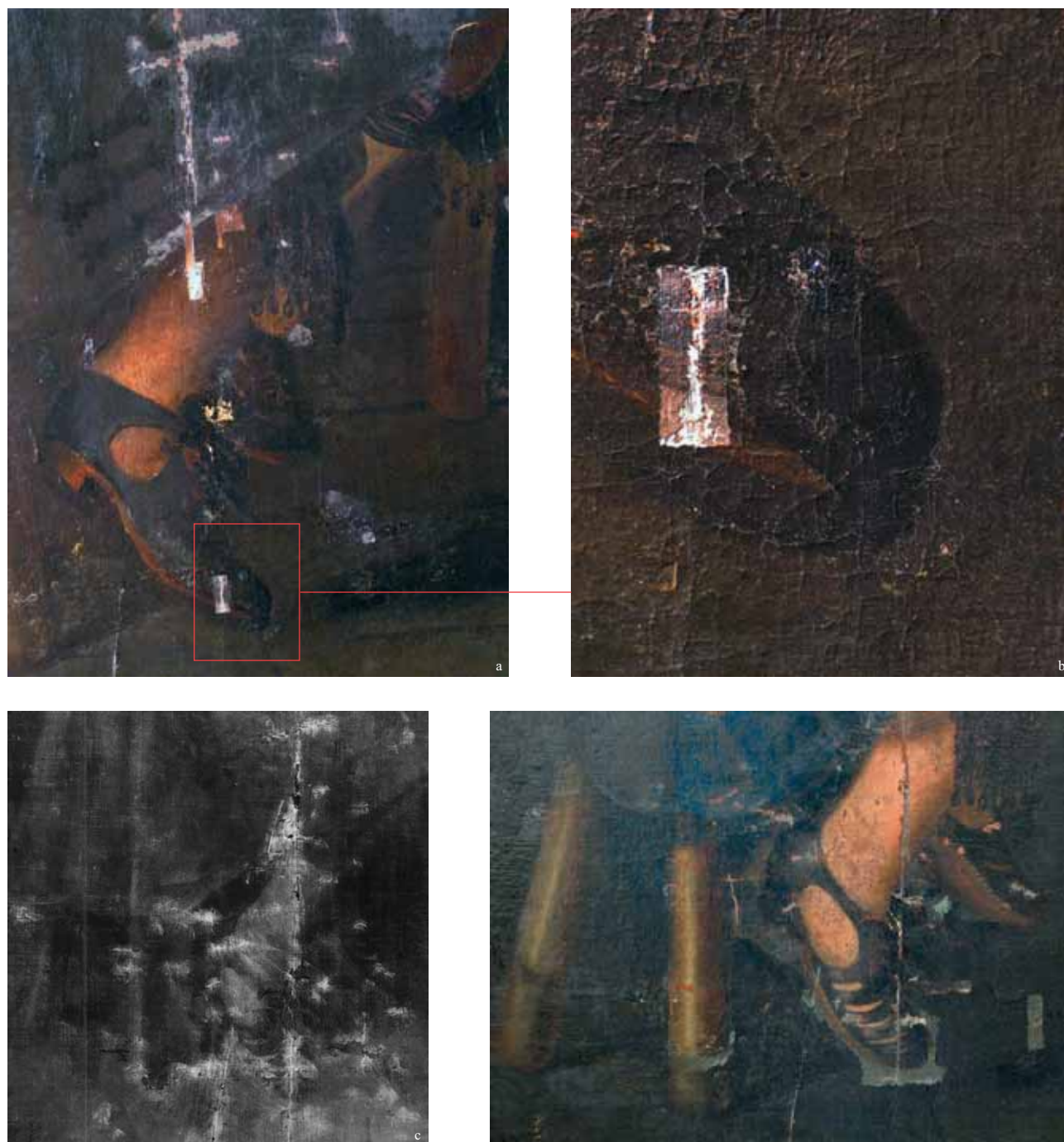


Fig. 32a-c Détail du pied du peintre.  
 a : pied entièrement surpeint avec fenêtres de dégagement. La perception est totalement erronée. 10139425-0.  
 b : détail d'une fenêtre de dégagement. 10139425-21.  
 c : sous rayons x. On distingue déjà que l'ouverture de la chaussure originale est différente du surpeint. R435L (détail).

Fig. 33 Détail des jambes du peintre et du tabouret après dégagement. On aperçoit clairement que le sol original est beaucoup plus clair et que les pieds du tabouret ont été allongés lors d'une restauration. 10139425-7.

dans les tons sombres, sans pour autant faire disparaître l'histoire matérielle du tableau. Nous avons donc choisi de ne pas « repiquer » toutes les zones usées. La réintégration illusionniste a permis, d'une part, de rétablir la spatialité entre les personnages et, d'autre part, de rendre plus compréhensibles les plis dans les tissus à dominante

noire. Certaines zones du tableau, restées confuses après nettoyage, ont retrouvé toute leur cohérence grâce à la retouche. La réintégration des visages, parties essentielles de la composition, a été davantage poussée (fig. 39-41).

Dans un premier temps, une couche de vernis intermédiaire a été appliquée. Nous avons opté pour un vernis



Fig. 34-35 Deux fenêtres de dégagement au niveau du sol, au bord de la jointure, montrent la teinte originale. 10139425-6 et 10139425-20.

Damar, appliqué en plusieurs couches, en petite concentration<sup>31</sup>. Un masticage des lacunes a été effectué avec un mastic coloré<sup>32</sup> (fig. 42).

La retouche a été effectuée en deux étapes. Une première couche colorée a été appliquée sur les lacunes, afin de les faire passer dans un second plan. Puis, un ou plusieurs glacis ont ensuite été ajoutés pour rétablir la continuité chromatique entre les lacunes et la peinture. Le passage entre les bords ajoutés et la toile originale n'a volontairement pas été traité, laissant visible une différence de tonalité entre ces deux zones. Néanmoins, cette distinction n'est perceptible que dans les zones où la couche picturale originale a pu être dégagée<sup>33</sup>.

Une couche de vernis Damar a ensuite été appliquée. L'aspect final de la couche de protection se voulait légèrement mat afin d'éviter d'éventuels reflets gênants. La majorité des couleurs du tableau étant de teintes sombres, l'application du vernis a été contrôlée et mesurée en



Fig. 36 Sous le surpeint du fond, une large zone de mastics est visible sur la radiographie au niveau du peintre. Leur dégagement aurait posé problème si nous conservions le surpeint. Nous nous sommes donc contentés d'un allègement du jutage brunâtre. R435L (détail).

<sup>31</sup> Des tests de vernis ont été effectués avec du Paraloid B72 (5 %, 10 % en paraxylène et en methoxy-2 propanol) et du vernis Damar (15 % et 20 % dans le white-spirit) et posés dans les différentes couches à la brosse.

<sup>32</sup> Charge : craie à saturation, colle de peau de lapin à 8 %, pigments (orange de cadmium, rouge indien, noir d'ivoire, terre d'ombre brûlée et naturelle).

<sup>33</sup> Au niveau du bord gauche et de la partie supérieure du bord droit, les surpeints sont toujours présents. Dans ce cas précis, un passage s'est inévitablement créé entre les bords ajoutés et la toile originale.



Fig. 37 Détail de la chaise à l'extrémité droite de la composition. Avant nettoyage, le jutage brun ternit incontestablement le motif qui se retrouve au même niveau que l'arrière-plan. Après nettoyage, l'élément se dégage du fond. Toutefois, nous avons conservé les retouches au niveau de la jointure. 10139425-10.



Fig. 38 Incrustations de toile. © KIK-IRPA, Bruxelles, N. Laquiere.

fonction de la profondeur qu'elle donnait à l'ensemble de la composition.

### Observations après restauration (N.L.)

Après avoir rétabli toute la cohérence du tableau, nous avons pu apporter des précisions sur les observations précédemment effectuées. En comparant à nouveau la radiographie, où l'information sur l'image était à beaucoup



Fig. 39 Après retouche, la profondeur entre les personnages est retrouvée et les détails des plis sont à nouveau lisibles. Y007541.



Fig. 40-41 Détails de la collerette avant nettoyage et après retouche. 10139425-5 et 10139425-13.



Fig. 42 Vue d'ensemble après masticage. LY006832.



Fig. 43 Détail après masticage. Les plis des vêtements noirs du peintre et de son père étaient difficilement compréhensibles. LY006837.

d'endroits fortement perturbée par les multiples interventions, avec le tableau retouché, plusieurs modifications faites par le peintre au moment de la création du tableau nous sont apparues. En fonction de l'étude matérielle et historique, une deuxième radiographie après l'important nettoyage aurait pu donner une image plus claire ainsi que de plus amples informations.

Les changements de composition les plus évidents, effectués à la genèse du tableau, sont devenus mieux lisibles sur la radiographie : la collerette du peintre et celle du père différent, la feuille sur le sol est légèrement modifiée, le visage de Stijntge van der Pes est repositionné vers le haut, la broderie de l'écharpe décalée vers la droite, des lignes de perspective ont été esquissées dans le plafond, le visage de Pieter van Mierevelt a été repositionné à deux reprises vers la droite et la vieille dame assise a également été décalée vers le bas (fig. 20 et 22). D'autres changements de composition datent de l'époque des surpeints, comme les souliers du peintre, un panier rectangulaire en bas à droite transformé en coussin gris, et le tissu jaune.

La retouche a offert une meilleure vue d'ensemble du tableau, mais aussi une meilleure compréhension des différents plans (fig. 43). Cela a permis de conforter les conclusions de l'étude d'histoire de l'art. Concernant l'identité du personnage apparaissant derrière le père du peintre, tout d'abord (fig. 44). Même si ce personnage se situe à l'arrière-plan, il reste malgré tout dans l'ombre. L'hypothèse après restauration était qu'il s'agissait d'un



Fig. 44 Détail avant traitement. LS000018.

changement de composition. Si le déplacement n'est pas très prononcé, la radiographie ne montre par contre pas de blanc de plomb à l'endroit du visage. Il peut donc bien s'agir d'une esquisse d'un portrait de Willem Delff, après que celui-ci épousa Geertgen en 1618.

Restait ensuite la question de l'exécution du tableau : le *Portrait de famille* est probablement l'œuvre de plusieurs mains. Il suffit par exemple de comparer les mains des personnages entre elles pour constater une grande différence de qualité (fig. 8 et 23). Lorsque nous observons les différents portraits de ce tableau, nous constatons également une différence d'exécution entre certains d'entre eux, par exemple, le portrait du père et ceux des femmes et du peintre (fig. 3 et 45)<sup>34</sup>. Suite à ces observations, nous pouvons émettre plusieurs hypothèses quant aux différents intervenants. La comparaison des portraits de Michiel van Mierevelt avec ceux du *Portrait de famille* nous amène à penser que le tableau a donc bien été majoritairement réalisé par Pieter, mais une intervention de son père n'est pas à exclure, comme le laissait déjà penser l'étude de datation (voir point 2).

Il est clair que beaucoup d'attention est dirigée vers les personnages et que le sol et le fond ne sont pas du tout achevés. Les quatre personnages ajoutés plus tardivement ont été peints sur le fond brun tandis que les autres personnages ont directement été peints sur la préparation<sup>35</sup>. Il semble néanmoins que Maritgen et Aechgen n'aient pas été peintes par le même peintre ; la qualité de ces deux portraits diffère en effet (fig. 4a et 40).

## Épilogue

Ce tableau, découvert au château de Jehay grâce à la perspicacité de Pierre-Yves Kairis et identifié par Rudi Ekkart comme la fameuse « grande peinture de toute la famille Van Mierevelt » qui restait jusqu'alors introuvable, vient notablement enrichir notre connaissance de l'œuvre du très talentueux et trop tôt décédé Pieter van Mierevelt et de l'art du portrait dans l'entourage direct de son père, Michiel van Mierevelt.

Les multiples discussions que le traitement de cette œuvre à l'histoire matérielle si complexe a suscitées au

<sup>34</sup> Remarques : Pieter, formé dans l'atelier de son père, avait sans doute un style similaire. L'attribution des parties faibles au fils et des parties de qualité au père a été observée dans plusieurs cas. Mais il ne faut pas en faire une généralité.

<sup>35</sup> Pendant les premières observations, le personnage debout à droite du père du peintre semblait aussi être un personnage ajouté. Aujourd'hui, nous pensons qu'il s'agit d'une ébauche du père du peintre, reste d'une autre composition.



Fig. 45 Détail de l'enfant en cours de nettoyage. © KIK-IRPA, Bruxelles, N. Laquiere.

sein de l'équipe de l'atelier de conservation-restauration des peintures de l'IRPA ont permis de mettre en pratique une approche particulière du nettoyage tenant compte des multiples interventions subies par le tableau. L'étude multidisciplinaire nous a permis de comprendre clairement la composition de famille et les activités de la famille Van Mierevelt et de confirmer, ou de réfuter, certaines hypothèses formulées au fil de la restauration. La peinture a ainsi pu occuper une place de choix au sein de l'exposition *Portretfabriek van Michiel van Mierevelt : ontdek de hand van de meester* organisée au musée Het Prinsenhof de Delft du 24 septembre 2011 au 4 mars 2012.

Responsable atelier de peinture : Livia Depuydt-Elbaum (IRPA)  
Traitement de la peinture : Nathalie Laquiere avec la collaboration de Bob Ghys, Audrey Jeghers (stagiaire), Catherine Vandebussche (stagiaire), Céline Guern (stagiaire) (IRPA)  
Prélèvements et étude de la couche picturale : Jana Sanyova (IRPA)  
Radiographie : Guido Van de Voorde et Catherine Fondaire (IRPA)  
Étude d'histoire de l'art : Rudi Ekkart (RKD)  
Nouveau cadre : Firme Paalman  
Financement de la restauration : Province de Liège (propriétaire du château de Jehay)

## Résumé – Samenvatting – Abstract

### **Le Portrait de la famille de Michiel van Mierevelt : étude historique, stylistique et restauration**

En 2004, un grand portrait de famille de vers 1618, de la collection du château de Jehay (Belgique, province de Liège) est confié à l'IRPA pour étude et restauration. Son étude révèle assez vite qu'il s'agit du portrait de la famille du célèbre portraitiste Michiel van Mierevelt peint par son fils Pieter van Mierevelt (1596-1623) mentionné dans un inventaire de 1641 mais resté introuvable depuis... Un des rares tableaux majeurs de l'école hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle conservés en Wallonie. Sa restauration, que détaille le présent article, a permis de mieux appréhender la technique picturale de Pieter van Mierevelt, dont on ne connaissait jusqu'ici qu'une seule œuvre, *La leçon d'anatomie du docteur Willem van der Meer*. Dans une



première partie l'article détaille le contexte historique de ce tableau et l'identification des figures peintes. Il décrit ensuite l'histoire matérielle du tableau – l'étude révèle que la peinture a subi de nombreuses et profondes modifications (tant de format que dans la couche picturale même) – et le traitement opéré à l'IRPA en 2004.

**Het Portret van het gezin van Michiel van Mierevelt: historische en stilistische studie en restauratie**

In 2004 werd een groot familieportret van omstreeks 1618 uit de verzameling van het château de Jehay (België, provincie Luik) toevertrouwd aan het KIK voor studie en restauratie. De studie onthult al snel dat het gaat om het familieportret van de beroemde portrettist Michiel van Mierevelt, dat was geschilderd door zijn zoon Pieter van Mierevelt (1596-1623) en wordt vermeld in een inventaris uit 1641, maar sindsdien spoorloos was... Het gaat om een van de zeldzame topwerken van de Hollandse school van de 17<sup>de</sup> eeuw die worden bewaard in Wallonië.

De restauratie ervan, die wordt uiteengezet in dit artikel, heeft ons meer inzicht geboden in de picturale techniek van Pieter van Mierevelt, van wie tot voor kort slechts één werk was gekend, *De anatomische les van dokter Willem van der Meer*. In een eerste deel van het artikel wordt ingegaan op de historische context van het schilderij en op de identificatie van de geschilderde figuren. Vervolgens wordt de materiële geschiedenis beschreven – de studie onthult dat het schilderij talrijke en ingrijpende wijzigingen heeft ondergaan (zowel qua afmetingen als op het niveau van de picturale laag) – en de behandeling die in 2004 werd uitgevoerd in het KIK.

**The Portrait of the family of Michiel van Mierevelt: historical and stylistic study and restoration**

In 2004 a large family portrait dated around 1618 from the Château de Jehay (Belgium, province of Liège) came to IRPA-KIK for study and restoration. The study revealed early on that it is the family portrait of the famous portraitist Michiel van Mierevelt, painted by his son Pieter van Mierevelt (1596-1623). The painting is mentioned in an inventory of 1641 but had been lost ever since... It is one of the few master works of Dutch 17th-century painting preserved in Wallonia.

Its restoration, described in the current article, gives further insights into the painting technique of Pieter van Mierevelt, of whom only one work was known up until now : *The Anatomy Lesson of Dr Willem van der Meer*. The first part of the article discusses the historical context of the painting and identifies the figures. The material history of the painting is then described – revealing that the painting has undergone numerous significant transformations (both in format and in the painting itself) – as well as the conservation treatment carried out by IRPA-KIK in 2004.

# RESTAURATION ET ATTRIBUTION À PIETER VAN LINT DE L'ADORATION DES MAGES DE L'ÉGLISE SAINT-AMAND À BAVIKHOVE

Dominique VERLOO et Pierre-Yves KAIRIS

## Technique d'exécution et état matériel (D.V.)

L'Adoration des Mages de l'église Saint-Amand de Bavikhove (Belgique, entité d'Harelbeke) a été confiée à l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) par la fabrique d'église, pour une restauration complète, en 2005 (fig. 1)<sup>1</sup>. Cette œuvre est attribuée à Pieter Van Lint et date de vers 1630.

Le support original est composé de deux toiles de lin réunies par une couture centrale dans le sens de la hauteur. Il est recouvert d'une préparation de teinte claire à base de craie, colle animale et, très probablement, avec addition d'huile de lin. Celle-ci est recouverte d'une mince couche de fond, visible localement sur la radiographie. On peut observer la mise en place de fonds colorés soulignés par les ombres et lumières avec des rehauts de glacis, ce qui accentue les nuances des modelés. Il y a quelques repentirs, par exemple dans le toit de l'étable, ou des changements de composition, par exemple dans le personnage à l'arrière-plan situé sous le dromadaire, dans la main droite du Mage à gauche, dans les cornes du bœuf (fig. 2) ou dans les bras de l'Enfant Jésus (fig. 3).

Quand le tableau est entré à l'Institut, il était en très mauvais état. Le support original, dont la couture était complètement arasée, était doublé par deux morceaux de toile de lin réunis également par une couture centrale verticale ; l'adhésif était à base de colle animale. Au vu de l'état de la couture, celle-ci était déjà arasée et les bords réduits par des interventions plus anciennes. Les bords du tableau avaient été coupés, réduisant ses dimensions de 97 cm en largeur et de 75 en hauteur<sup>2</sup>.

Des impacts avaient occasionné des dégâts importants, tant dans la toile originale que dans celle de doublage. Suite à cela, quatorze plaquettes en bois avaient été collées au revers (douze à la colle animale et deux à la céruse) (fig. 4) et, sur la face, un mastic de « vitrier »

très dur et craquelé comblait ces trous. Mis à part les deux rustines collées à la céruse vraisemblablement lors du traitement de 1932, ces accidents devraient dater de la Seconde Guerre mondiale.

Le châssis moderne à emboîtement tenon-mortaise avec clés (certaines défectueuses) présentait d'anciennes attaques d'insectes xylophages. Deux solides attaches en fer y étaient vissées. Un amas de gravats était coincé entre le bas du châssis et la toile. Le tableau reposait à même le cadre et y était maintenu par des blocs de bois complètement vermoulus et des clous rouillés.

Le cadre daterait apparemment du XVI<sup>e</sup> siècle ; il ne s'agit pas du cadre original, puisque les dimensions de la toile ont été réduites. La polychromie actuelle, noir et or, recouvre des reliefs caractéristiques de cette époque, ainsi que quelques lettres indéchiffrables. Actuellement, nous pouvons lire les textes suivants :

– dans la partie supérieure :

AVRVM THVS MYRRHAM REGIQVE HOMINIQVE DEOQVE  
DONA FERVNT

*Ils (les Mages) apportent l'or, la myrrhe au Roi,  
à l'Homme, au Dieu ;*

– dans la partie inférieure :

EXEMPLIS SIC MOTA PYS MVNERA VIRTVS LAETA (DEDIT)  
*À leur exemple, le « mérite de Mota Pys (offrit) » ces  
dons d'heureux augure<sup>3</sup>.*

Concernant la matière picturale, on observait un réseau de craquelures très marquées, soulevées en cuvette, pour la plupart mobiles, et des écaillages. D'anciens dégâts avaient occasionné des pertes de matière qui étaient comblées par un mastic gris très dur à la céruse qui pouvait atteindre 3 mm d'épaisseur par endroits. D'autres comblements plus récents ont été exécutés avec un mastic composé d'une charge et de résine synthétique (vraisemblablement après 1940-1945). Suite à des interventions anciennes de nettoyage inadéquat, on constatait une usure généralisée plus ou moins profonde, localement jusqu'à la couche de fond (rougeâtre ou ocrée), entre autres dans les avant-plans et les arrière-plans droits. Certains glacis étaient altérés ou usés.

Il y a eu plusieurs phases de retouche entraînant l'application de surpeints locaux entre autres dans les tons bruns, les drapés et les carnations. Les rehauts de lumière avaient été quasiment tous repris, ainsi que les accessoires décoratifs. On voyait un surpeint de pudeur dans le personnage de l'Enfant Jésus et on devinait un changement de composition. Le visage de l'Enfant était originellement tourné vers la Vierge, puis une restauration inopportune l'a dirigé vers le Mage agenouillé. La radiographie a confirmé

<sup>1</sup> Selon les notes de M.G. Vuylsteke, ancien président de la fabrique d'église, relevées dans le *Liber memorialis* de l'église Saint-Amand, ce tableau a connu sa dernière restauration documentée en 1932-1933 par le restaurateur brugeois Leegenhoek. Dans des documents conservés aux Archives de l'État à Courtrai, M. Vuylsteke a relevé un inventaire de 1857 rédigé par le curé Ameloot à la demande de Mgr Malou, évêque de Bruges. À l'article IV. Peintures, n° 53, apparaît la mention : *un grand tableau en hauteur bien de 8 pieds et en largeur bien de 10 pieds, représentant l'Adoration des Rois Mages. Ce tableau est un chef-d'œuvre. On pense qu'il est de « Schot », un des meilleurs disciples de Rubens.*

<sup>2</sup> Un autre inventaire, établi par le curé L. Ide, porte la date du 26 janvier 1884. À la lettre D, n° 5, on relève : *un grand tableau de 2,75m de haut, 3,30 de large par « Schot » élève de Rubens. Cette peinture représente l'Adoration des Rois Mages (chef-d'œuvre).*

<sup>3</sup> Textes déchiffrés par notre regretté collègue le latiniste Jacques Debergh. Celui-ci soulignait que cette phrase manquait de clarté et qu'elle mériterait sans doute davantage d'investigation.



Fig. 1 *Adoration des Mages*, toile, 200,5 x 233 cm (Bavikhove, église Saint-Amand). Ensemble du tableau avant traitement. Y004175.

cette modification (fig. 5 et 6). Par transparence, on distinguait aisément à travers la peinture le nez et les lèvres. La facture de cette intervention pourrait remonter au XVIII<sup>e</sup> ou au début du XIX<sup>e</sup> siècle. On a observé d'autres reprises, notamment dans les deux personnages à gauche de la composition (figure au béret rouge et vieillard), ainsi que dans le nimbe entourant la tête de la Vierge.

Plusieurs couches de vernis jaunies se superposaient. D'anciens tests de dévernissage (réalisés entre 1991 et 2001) avaient créé des zones de chanci et un voile épais de poussière grasse donnait un aspect grisâtre.

Notons enfin un détail intéressant figurant sur la corne gauche du bœuf : on y trouve le monogramme AS. Il serait tentant d'y voir les initiales du peintre bruxellois Anthonis Sallaert, mais, selon P.-Y. Kairis, cette attribution est stylistiquement insoutenable. Ce monogramme renverrait plus vraisemblablement à l'auteur d'une ancienne restauration.

### Traitement (D.V.)

Vu l'état de conservation et la nature du tableau, le choix s'est porté sur un doublage avec imprégnation à la cire d'abeille et résine Dammar. Avant de réaliser ce traitement



Fig. 2 et 3 Détails du tableau : des changements de composition sont visibles. À gauche, dans les cornes du bœuf. À droite, dans les bras de l'Enfant Jésus. X008232 (à gauche) et X008231 (à droite).



Fig. 4 Revers du tableau avant traitement. LY004204.

il fallait dévernir et supprimer les ajouts susceptibles d'entraver la bonne conservation de l'œuvre.

Après la documentation photographique, un fixage des zones fragiles a été réalisé à la cire d'abeille pure, suivi d'une radiographie de l'ensemble afin d'évaluer l'étendue des lacunes.



Fig. 5 Radiographie du détail de la Vierge et de l'Enfant. R447L (détail).

Une fois la couche de crasse retirée, les retouches superficielles les plus gênantes ont été enlevées. Étant donné les interventions multiples, les zones usées, retouchées et surpeintes, il était nécessaire d'avoir une attitude prudente quant au dévernissage et à l'enlèvement des restaurations antérieures. Par exemple, le visage de la Vierge n'a pas été dégagé jusqu'à l'original, tout comme les Mages. Certains surpeints ont été gardés tels le visage de l'Enfant (surpeint historique), le nimbe de la Vierge, les personnages situés à gauche de la composition, quelques accessoires, les carnations du Mage noir.

D'autres ont été supprimés comme le surpeint de pudeur de l'Enfant Jésus. Les mastics ultérieurs à 1945 ont pu être soustraits mécaniquement, tandis que les mastics à la céruse, extrêmement résistants, ont dû être enlevés couche par couche à l'aide de gel et au scalpel.

Après le temps nécessaire à l'évaporation des solvants, un mastic composé de craie et de colle animale (Totin, peau de lapin), légèrement grisâtre, a été appliqué à l'endroit des lacunes précédemment enduites de mastic à base de céruse. Ensuite, la surface de la peinture a reçu un polissage au vernis Dammar à 20 % dans du white-spirit.

Des facings de papier japon enduit d'amidon de riz ont ensuite été placés sur les trous et les déchirures. Plus tard, une fine protection de papier japon enduit d'une mince couche de pâte de cire d'abeille/white-spirit a été étalée sur toute la surface. Les plaquettes de bois ont été retirées.



Fig. 6 Détail de la Vierge et de l'Enfant après traitement. Y007698.

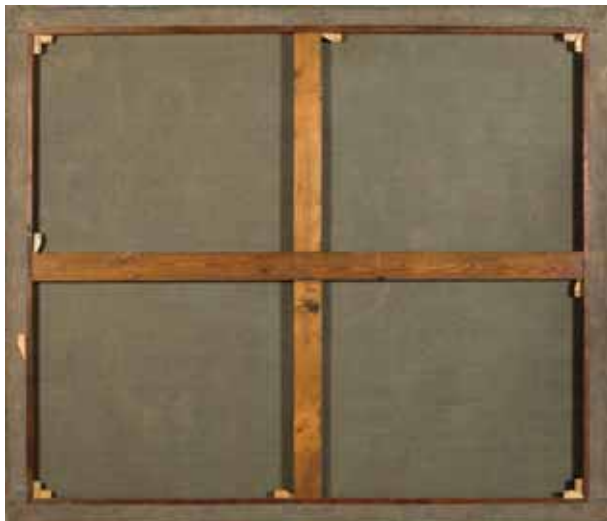


Fig. 7 Revers du tableau après traitement. Y007712.

Différentes opérations inhérentes à cette méthode de doublage se sont succédées : l'ancienne toile de doublage et son adhésif ont été enlevés, le revers a été nettoyé et la couture centrale a été renforcée par un remplissage des petits manques constitué de fibres de lin finement coupées et mélangées au PVA PONAL PATTEX PROFIX 100 de Henkel ainsi que d'un fin polyester tissé (voilage) effrangé, dont la « rigidité » a été affaiblie par le fait de tirer quelques fils dans le sens de la hauteur, adhérant par réactivation à chaud d'un film BEVA 371. Enfin, des incrustations de toile de lin conditionnée ont été appliquées ; leurs bords ont été collés au PVA PONAL PP 100.

Sur la toile de doublage, en lin, décatie et retendue au maximum, le tableau a été maintenu et ensuite a pu recevoir une première imprégnation, par le revers, du mélange cire d'abeille/résine dammar 7.2. Après le dégagement de la peinture des facings et de la cire excédentaire, on a réalisé une mise au net des lacunes, puis une application de mastic légèrement grisâtre composé de craie-colle animale (peau de lapin). On a ensuite posé une couche de protection et effectué un second repassage par le revers permettant de fixer les nouveaux mastics.

Après l'enlèvement du facing et des résidus de cire, le tableau a été tendu sur le châssis. Celui-ci avait été au préalable imprégné de la solution insecticide Xylamon Combi et renforcé par des lattes de surélévation fixées sur le pourtour. Les clés ont été remplacées. Un carton non acide est placé entre la toile et les agrafes inoxydables qui assurent le maintien du tableau sur la tranche du châssis (fig. 7).

À ce stade, la retouche pouvait commencer. Pour les lacunes mastiquées, une retouche de base à la détrempe au blanc d'œuf, liée aux pigments secs, a été appliquée. Le choix de cette méthode se justifiait parfaitement ici parce que, d'une part, elle s'accordait avec le style et l'état de la peinture, d'autre part elle permettait de jouer les nuances, du ton couvrant au plus léger, en poussant l'intégration quasiment à son maximum et, enfin, elle faisait preuve d'une grande stabilité dans le temps. La peinture a ensuite été polie au vernis dammar 20 % dans du white-spirit tout en épargnant les zones traitées à la détrempe.

Durant les quelques semaines nécessaires au « séchage » de ces zones, le reste de la composition a été retouché au Paraloid B72 en solution 10 % dans le mélange éthanol/diacétonealcol (75/25) additionné aux pigments secs. Les retouches à la détrempe ont été terminées également au Paraloid B72.

La retouche achevée, le tableau a reçu plusieurs couches, par pulvérisation, d'un vernis Dammar en solution à 20 % dans du white-spirit (fig. 8).

Après suppression des ajouts inadéquats (ciment, équerres, plaquettes, clous), le cadre a été consolidé au revers par des lattes de bois offrant une meilleure protection et permettant d'insérer un système de maintien. Les lacunes ont été comblées par de la sciure de bois mélangée au PVA PONAL PATTEX 100. Une peinture mate recouvre ces interventions. Localement, une retouche a été réalisée au Paraloid B72. Une fine couche de cire de polissage (abeille, carnauba et ozokérite) a été appliquée sur l'ensemble, puis polie. À l'endroit de contact avec la peinture, une bande de feutre noir a été collée. Des plaquettes d'accrochage métalliques sont insérées dans les montants. Le tableau est désormais maintenu par des ressorts inoxydables.

### Attribution (P.-Y. K.)

L'épisode de l'Adoration des Mages, bien connu, est narré dans le seul Évangile de Mathieu (2, 11). Il a connu une fortune exceptionnelle dans l'art occidental : c'est devenu l'un des sujets les plus courants de l'iconographie chrétienne. Le tableau de Bavikhove s'inscrit pleinement dans la tradition que la peinture flamande conféra à ce thème au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, un thème qui évoque l'universalité du christianisme.

Ce sujet fut traité par Rubens dans une dizaine de compositions. La plupart se caractérisent par une pléthore d'acteurs créant une certaine confusion à l'entrée de l'étable qui abrite la Sainte Famille. L'auteur du tableau de Bavikhove a repris à son tour ce qui est devenu un *topos* de la peinture flamande du XVII<sup>e</sup> siècle, mais en portant ici la profusion de personnages à son paroxysme. À l'évidence, le peintre a voulu représenter un véritable échantillon d'humanité accompagnant les Mages venus rendre hommage au Christ. Conformément à une tradition iconographique définitivement fixée depuis plusieurs siècles, ces Mages, représentés sous les traits de rois, sont figurés au nombre de trois, symbolisant à la fois les âges de la vie et les trois continents de l'Ancien Monde. Curieusement, l'un des assistants noirs porte une de ces coiffures de plumes qui étaient alors attribuées aux indigènes du Nouveau Monde. Ainsi, c'est bien l'ensemble de l'humanité que le peintre a voulu montrer au chevet du Sauveur du monde.

Dans le tableau de Bavikhove, le cavalier au fond à gauche dérive de celui qui figure dans la fameuse *Adoration des Mages* que Rubens a peinte en 1624 pour l'abbaye Saint-Michel à Anvers et qui se trouve aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de cette ville (inv. 298). L'auteur du tableau s'inscrit parfaitement dans la tradition rubénienne. C'est du reste bien à cette tradition que se rapporte le nom de « Schot » repris dans les



Fig. 8 Ensemble du tableau après traitement. Y007710.

inventaires de 1857 et 1884<sup>4</sup>. Celui-ci renvoie en fait au peintre Cornelis Schut, qui fut effectivement un élève de Rubens. Le tableau ne peut cependant pas être maintenu sous le nom de ce peintre, dont le style est aujourd'hui bien connu<sup>5</sup>.

En fait, la composition rappelle à l'évidence les modèles d'Artus Wolffort (1581-1641), qui a traité le sujet de nombreuses reprises, comme l'a souligné Hans Vlieghe<sup>6</sup>. Si l'esprit général et certaines figures, tel le puissant roi à l'allure martiale à gauche, montrent leur dette à une toile précoce jadis à la cathédrale d'Anvers

et conservée au Musée des Beaux-Arts de cette ville<sup>7</sup>, le tableau réfère plutôt à des versions plus tardives, telle celle d'une collection privée bruxelloise reproduite par Hans Vlieghe<sup>8</sup> ; le tableau de Bavikhove en constitue une déclinaison. On n'y retrouve toutefois pas la puissance de modelé qui caractérise les œuvres de Wolffort ; c'est plutôt dans son entourage que l'on doit rechercher l'auteur du tableau.

Par les types des personnages et le caractère doux de la plupart d'entre eux, par la dominante de couleurs âcres aux effets décoratifs recherchés, par certains

<sup>4</sup> Voir n. 1 et 2.

<sup>5</sup> En particulier depuis la monographie de G. WILMERS, *Cornelis Schut*, Turnhout, 1996.

<sup>6</sup> H. Vlieghe, *Zwischen van Veen und Rubens: Artus Wolffort (1581-1641), ein vergessener Antwerpener Maler*, dans *Wallraf-Richartz Jahrbuch für Kunstgeschichte*, t. 39, 1977, p. 104-107 et 114-115. IDEM, *Nog wat over Wolffort, zijn atelier en Van Lint*, dans *Feestbundel bij de opening van het Kolveniershof en het Rubenianum*, Anvers, 1981, p. 83-84.

<sup>7</sup> La fortune de ce tableau, erronément attribué à Déodat Delmont jusqu'à sa restitution à Wolffort par Hans Vlieghe, est étonnante. Outre celle du Musée des Beaux-Arts de Dijon citée par le professeur Vlieghe, une réplique se trouve à la cathédrale de Luxembourg. On en relève aussi des copies parfois avec variantes à la cathédrale de Bruges, à l'église Saint-Amand de Kwaremont, à l'église Saint-Pietersband de Dudzele, à l'église Notre-Dame de Bossut-Gottechain, à l'église Saint-Martin d'Esplechin, etc.

<sup>8</sup> Vlieghe, *Zwischen...* [n. 6], p. 115.

effets de lumière, il semble que ce tableau puisse être restitué aux débuts de la carrière de Pieter Van Lint (1609-1690). Celui-ci travailla dans l'atelier de Wolffort entre 1625 et 1629. Le tableau doit remonter à la période où les peintures de Van Lint dénotent le plus distinctement l'empreinte de son maître, soit autour de 1630<sup>9</sup>. Il est chronologiquement proche d'une *Contenance de Scipion* de collection privée restituée à ce peintre par Hans Vlieghe<sup>10</sup>. On y retrouve en effet les mêmes types de visages arrondis, les mêmes effets lumineux, les mêmes effets chromatiques dans les draperies ainsi que certains types physiques (dans les enfants ou dans la figure du cavalier, très proche de celle de Scipion). La tête de saint Joseph sera quant à elle reprise quelques années plus tard pour la tête du vieillard dans *Silvio, Linco et Dorinde blessée*, tableau de Van

Lint conservé au Musée des Beaux-Arts de Budapest<sup>11</sup>. La comparaison avec l'*Adoration des Mages* du même peintre conservée au Hiekka Art Museum de Tampere achèvera de convaincre<sup>12</sup>. Malgré de multiples différences dans les détails, on y relève une composition identique quoiqu'en miroir, avec des figures et des tons très proches, en particulier pour la Vierge et l'Enfant<sup>13</sup>.

La restitution du tableau de Bavikhove au jeune Pieter Van Lint permet d'ajouter un précieux jalon au catalogue encore fort mince des œuvres du début de sa carrière.

<sup>11</sup> *De Bruegel à Rubens. L'école de peinture anversoise. 1550-1650* (cat. d'exp.), Anvers, 1992, n° 32.

<sup>12</sup> Le tableau, monogrammé P.V.L. et daté 1631, est reproduit sur la page d'accueil du site du musée : <http://www.hiekantaidemuseo.fi/nayttelyt2.htm> (consultée en mai 2012). Voir aussi E. GOHDE SANDBAKKEN, *Examination of a 17th Century Flemish Canvas Painting*, dans *Meddelser om konserverging*, t. 1-2, 2006, p. 14-25.

<sup>13</sup> Par comparaison de style avec la production plus tardive de Pieter Van Lint, l'*Adoration des Mages* conservée sous le nom de Gaspar de Crayer à l'église de la Décollation de saint Jean-Baptiste à Schellebelle doit sans doute être rendue à ce peintre également.

<sup>9</sup> À noter qu'il ressort d'un document rédigé par Van Lint en personne que celui-ci a peint au moins trois *Adorations des Mages* en 1629-1630 (cf. *Ibidem*, p. 136).

<sup>10</sup> *La réalité magnifiée. Peinture flamande 1550-1700* (cat. d'exp.), Metz, 1993, n° 60.

## Résumé – Samenvatting – Abstract

### Restauration et attribution à Pieter Van Lint de l'*Adoration des Mages* de l'église Saint-Amand à Bavikhove

Entre 2005 et 2007, l'IRPA a traité une *Adoration des Mages* de l'école flamande du XVII<sup>e</sup> siècle. L'article propose l'examen et le traitement de ce tableau très abimé à son arrivée à l'Institut, il détaille ensuite les étapes de traitement et il propose enfin une nouvelle attribution. Le tableau peut être ajouté au mince catalogue du début de la carrière de l'Anversois Pieter Van Lint.

### Restauratie en toeschrijving aan Pieter Van Lint van de *Aanbidding der Wijzen van de Sint-Amanduskerk in Bavikhove*

Tussen 2005 en 2007 heeft het KIK een *Aanbidding der Wijzen* behandeld van de 17<sup>de</sup>-eeuwse Vlaamse school. Het artikel brengt verslag uit over het onderzoek en de behandeling van dit sterk beschadigde schilderij bij zijn aankomst in het Instituut, gaat vervolgens in op de verschillende fasen van de behandeling en schuift tot slot een nieuwe toeschrijving naar voren. Het schilderij kan worden toegevoegd aan de dunne catalogus van de vroege loopbaan van Antwerpenaar Pieter Van Lint.

### Restoration and attribution to Pieter Van Lint of the *Adoration of the Magi* in St. Amandus' Church in Bavikhove

Between 2005 and 2007 IRPA-KIK treated an *Adoration of the Magi* from the 17th-century Flemish school. The article reports on the examination and treatment of this severely damaged painting upon its arrival in the Institute, describes the different phases in the treatment, and finally proposes a new attribution. The painting can be added to the sparse catalogue of the early career of the Antwerp painter Pieter Van Lint.

# LE PORTRAIT DE NICOLAES VAN BAMBEECK PAR REMBRANDT

## TECHNIQUE D'UNE ŒUVRE MAGISTRALE

Hélène DUBOIS, Françoise ROSIER et Liesbeth DE BELIE\*

### Introduction

Le *Portrait de Nicolaes van Bambeeck* (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (MRBAB), inv. 155) (fig. 1) est l'un des deux seuls tableaux irréfutablement attribués au grand maître hollandais conservés dans des collections publiques belges<sup>1</sup>. Signé « Rembrandt f. » et daté de 1641 (fig. 2), il fut acquis en 1840 de la collection Dansaert-Engels. La qualité esthétique exceptionnelle du portrait est encore renforcée par son état matériel rarissime. En effet, le tableau n'a subi que très peu de modifications, contrairement à de nombreuses œuvres du peintre qui ont été altérées au cours de leur histoire<sup>2</sup> : la toile n'est ni doublée, ni imprégnée d'adhésifs de consolidation et la surface picturale est remarquablement bien préservée.

Le tableau ne semble pas avoir été nettoyé depuis son acquisition. En revanche, il a été reverni à plusieurs reprises et l'analyse de coupes stratigraphiques montre que certaines couches de vernis comprenaient des pigments noirs (fig. 3). La surface de la peinture a donc été couverte de vernis teintés et de glacis foncés, une pratique courante au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle dont le but était d'accentuer artificiellement les tonalités sombres et l'aspect diffus que l'on associait alors à l'apparence des maîtres anciens<sup>3</sup>. L'aspect terne du portrait avait été souligné à plusieurs reprises, entre autres lors de l'exposition de ce dernier aux côtés de son splendide pendant, le *Portrait d'Agatha Bas*, la jeune épouse de Bambeeck, appartenant à la collection royale d'Angleterre (fig. 4)<sup>4</sup>. L'attitude généralement prudente des MRBAB en matière de nettoyage, l'importance du portrait et le manque d'œuvres de référence et d'expertise dans la technique de Rembrandt en Belgique ont différé un traitement de conservation-restauration d'envergure.

Cependant, le contrôle de l'état de conservation de l'œuvre à l'occasion de l'ouverture, en 2003, des nouvelles salles consacrées à la peinture hollandaise révéla la précarité des bords de tension de la toile. De petites déchirures, de petits soulèvements de la couche picturale, de nombreuses minuscules lacunes ainsi que des craquelures prononcées formant localement des crêtes démontraient une fragilité inquiétante qui motiva l'étude matérielle et le traitement de l'œuvre par l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) en 2007-2009<sup>5</sup>.

Le traitement fut encadré par une commission internationale rassemblant des historiens de l'art et des conservateurs-restaurateurs spécialistes de l'œuvre de Rembrandt, qui ont apporté leur expertise aux débats éthiques, à l'interprétation de l'étude et aux choix des techniques utilisées pour la conservation-restauration de l'œuvre<sup>6</sup>. Le traitement a consisté en une consolidation de la toile, dont le collage de petites déchirures, et la pose de bandes de tension pour retendre l'œuvre sur un nouveau châssis muni d'un doublage libre. Le nettoyage complexe et spectaculaire (fig. 5), complété d'un travail de retouche critique et retenu de petites lacunes et usures, a enfin permis de valoriser la qualité du portrait. De même, les doutes concernant l'authenticité de la signature<sup>7</sup>, alourdie par la présence de vernis et de jutages, ont été levés à l'occasion du nettoyage. Le traitement fut parachevé par un encadrement réalisé d'après des modèles d'époque qui renforce l'illusion spatiale de la composition

\* Conservatrice aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (MRBAB).

<sup>1</sup> Suite à son nettoyage en 2008, le *Portrait d'Eleazar Swalmius* du Musée des Beaux-Arts d'Anvers a été fermement réattribué à Rembrandt par Ernst van de Wetering.

<sup>2</sup> B. BROOS et J. WADUM, *Under the Scalpel Twenty-one Times. The Restoration History of the Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp*, dans N. MIDDELKOOP, P. NOBLE, J. WADUM et B. BROOS, *Rembrandt under the Scalpel*, Den Haag, 1998, p. 39-50 ; J. WADUM et P. NOBLE, *Is there an ethical problem after the twenty-third treatment of Rembrandt's Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp ?*, dans J. BRIDGLAND et B. BROWN (éd.), *ICOM Committee for Conservation 12<sup>th</sup> Triennial Meeting Lyon 29 August – 3 September 1999 Preprints*, vol. I, p. 206-211.

<sup>3</sup> L. VAN PUYVELDE, *Le nettoyage des tableaux anciens*, dans *Annuaire général des Beaux-Arts de Belgique*, Tome III, 1932-1933, p. 22-24.

<sup>4</sup> Par exemple : J. FOUCART, *À propos de Rembrandt : un livre et des expositions*, dans *Gazette des beaux-Arts*, t. 119, n° 1479, avril 1992, p. 229.

<sup>5</sup> Le traitement a été effectué par Françoise Rosier et Hélène Dubois, assistées pour le travail sur le support par Géraldine van Overstraeten et Aline Genbrugge.

<sup>6</sup> La commission était composée de Véronique Bücken et Liesbeth De Belie, conservatrices des MRBAB, des professeurs Ernst van de Wetering (directeur du *Rembrandt Research Project*) et Anne van Grevenstein (chaire de pratique de la conservation-restauration, Université d'Amsterdam), de Jos van Och (conservateur-restaurateur au Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL) de Maastricht et spécialiste des traitements des toiles) et de Petria Noble (Mauritshuis, La Haye) et Manja Zeldenrust (Rijksmuseum, Amsterdam), deux conservatrices chevronnées ayant déjà à leur actif la restauration d'œuvres de Rembrandt. Michel Draguet, directeur général des MRBAB, et Rupert Featherstone, conservateur-restaurateur de la collection royale d'Angleterre, ont également participé à des réunions concernant des points particuliers.

<sup>7</sup> J. BRUYN, *A selection of signatures 1635-1642*, dans J. BRUYN *et al.*, *A corpus of Rembrandt Paintings*, Stichting Foundation Rembrandt Research Project, Dordrecht-Boston-Lancaster, 1986, vol. 3, p. 53.





Fig. 1 Rembrandt, *Portrait de Nicolaes van Bambeeck*, vue d'ensemble après traitement (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 108,2 cm x 87,2 cm). Y013364.



Fig. 2 Détail de la signature. Y013187.

(fig. 1)<sup>8</sup>. Ces aspects ayant été publiés ailleurs<sup>9</sup>, nous nous proposons d'exposer ici l'étude matérielle du portrait, réalisée au cours du traitement à l'IRPA. Les résultats des analyses de laboratoire réalisées par Jana Sanyova, Cécile Glaude, Wim Fremout et Steven Saverwyns font l'objet d'un article séparé dans ce volume.

## Présentation de l'œuvre

Isabelle van Eeghem a identifié les époux à l'aide de documents d'archives suite à la découverte de l'indication de leur âge (44 et 29 ans) dans la partie supérieure du fond, sous l'arche du cadre peint (fig. 6)<sup>10</sup>. Les deux portraits sont signés et datés de 1641. Rembrandt les peint alors qu'il est à l'apogée de sa carrière et qu'il dirige un atelier prolifique à Amsterdam, prisé par la bourgeoisie et l'élite.

Il met ici en scène un riche notable, drapier, armateur et homme d'affaires, dont la famille réformiste était originaire de Poperinge (Flandre occidentale)<sup>11</sup>. La mère de Nicolaes, Elisabet van der Bel(le), était à la tête de l'entreprise familiale depuis le décès de son époux et, en 1631, comptait parmi les trente habitants les plus riches d'Amsterdam<sup>12</sup>. Ce dernier faisait partie des pionniers ayant investi dans les travaux colossaux de l'assèchement du polder du Beemster, répondant à l'explosion démographique d'Amsterdam<sup>13</sup>. Cependant, durant le siècle d'or



Fig. 3 Coupe stratigraphique d'un échantillon prélevé dans le bord noir, avant nettoyage.

néerlandais, le capital à lui seul ne suffisait pas à se frayer un chemin vers la puissance et le prestige.

Le mariage, en 1638, de Nicolaes van Bambeeck avec Agatha Bas, fille du bourgmestre de la ville, a ainsi renforcé son statut social. Dirck Bas (1569-1637), le père d'Agatha, faisait bel et bien partie des maîtres absolus de la ville. C'était un commerçant qui, via la mer Baltique, faisait principalement commerce avec la Russie. En 1602, il a été un des cofondateurs de la *Compagnie néerlandaise des Indes orientales* (VOC) dont il était également administrateur. À partir de 1600, il a eu son siège au sein de la magistrature municipale (*vroedschap*), un vaste collège formé de citoyens fortunés, qui administrait la ville et élisait même les nouveaux membres lorsque des places étaient vacantes. À partir de 1610, il a été élu bourgmestre d'Amsterdam à treize reprises. Agatha était sa fille aînée, issue de son deuxième mariage avec Margriet Snoeck (1588-1645)<sup>14</sup>.

Au moins deux éléments renforcent l'hypothèse selon laquelle Nicolaes cherchait à s'octroyer une place dans l'establishment par le biais d'un mariage : le couple s'est marié un an après le décès de Dirck Bas ; on peut dès lors supposer que le père d'Agatha s'était opposé à cette alliance avec le fils d'un immigré. De plus, la différence d'âge significative entre les époux – les portraits en témoignent : ils étaient respectivement âgés de 44 et 29 ans en 1641 – indique également que Nicolaes semble avoir attendu longtemps avant de trouver le bon parti.

Les époux sont dépeints par Rembrandt trois ans après leur mariage. Agatha Bas était alors enceinte de leur deuxième enfant. Les contacts entre le couple et Rembrandt ont très probablement été établis par l'entremise du marchand d'art Hendrick Uylenburgh, beau-père du peintre. Tant Rembrandt que van Bambeeck ont fait partie d'un consortium qui a investi dans l'entreprise d'Uylenburgh en 1640. En 1655, le marchand d'art avait toujours une dette de 2 250 florins envers van Bambeeck, ce qui représentait une somme considérable<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Sur Dirck Bas, voir entre autres : ZANDVLIET [n. 12], n° 56, p. 116.

<sup>15</sup> VAN EEGHEN [n. 10], p. 10.

<sup>8</sup> Le cadre a été réalisé par la firme Paalman de Bruxelles, en collaboration avec Sabine Van Sprang et Liesbeth De Belie (MRBAB).

<sup>9</sup> FR. ROSIER et H. DUBOIS, *Le Portrait de Nicolaes Van Bambeeck de Rembrandt. Un traitement mûrement réfléchi*, dans *Réflexe ou réflexion ? Les acteurs et le processus décisionnel dans la conservation-restauration, Actes du colloque international APROA-BRK/VIOE, 19-20 novembre 2009*, Bruxelles, 2010, p. 76-87.

<sup>10</sup> I.H. VAN EEGHEN, *Een Amsterdamse burgmeesterdochter van Rembrandt in Buckingham Palace*, Amsterdam, 1958. Pour une étude historique complète du portrait et de nouvelles données biographiques sur Van Bambeeck, voir la monographie de L. DE BELIE sur le *Portrait de Nicolaes van Bambeeck*, à paraître.

<sup>11</sup> G. SCHOONAERT, *Bijdrage tot de 16<sup>de</sup>-eeuwse familiegeschiedschrijving in het Westkwartier*, dans *Het beloofde land. Acht opstellen over werken, geloven, en vluchten tijdens de 17<sup>de</sup> en 18<sup>de</sup> eeuw* (Bijdragen tot de geschiedenis van de Westhoek, 1), 1992, p. 201-236.

<sup>12</sup> K. ZANDVLIET, *De 250 rijksten van de Gouden Eeuw: Kapitaal, macht, familie en levensstijl*, Amsterdam, 2006, p. 159.

<sup>13</sup> J. LUITEN VAN ZANDEN, *De Beemster. Een voorbeeldige inpoldering*, dans M. PRAK, *Plaatsen van herinnering. Nederland in de zeventiende en achttiende eeuw*, Amsterdam, 2006, p. 110-119.



Fig. 4 Rembrandt H. Van Rijn, *Portrait d'Agatha Bas* (Collection royale d'Angleterre). Royal Collection Trust © Her Majesty Queen Elisabeth II 2012.

Tout comme sa jeune épouse Agatha Bas, Nicolaes van Bambeeck est représenté s'appuyant sur un cadre noir peint en trompe-l'œil. Sa pose s'inspire du fameux portrait présumé d'Arioste du Titien ou peut-être du portrait de Balthasar Castiglione de Raphaël, que Rembrandt a sans doute eu l'occasion d'admirer lui-même. L'artiste avait déjà par ailleurs utilisé cette pose pour un *Autoportrait* gravé ainsi qu'une version peinte (Londres, National Gallery), respectivement en 1639 et 1640<sup>16</sup>. Par contre, la pose de la jeune femme et la composition extraordinaire du portrait féminin, complètement novatrices, ne semblent pas avoir été imitées par les contemporains ou les suivants de Rembrandt. Très inhabituelle pour un portrait

de mariage formel, cette pose devait probablement être considérée comme « trop osée » voire « inadaptée »<sup>17</sup>.

Rembrandt exécute à la même époque plusieurs autres portraits à l'espace pictural structuré par des éléments décoratifs et architecturaux en trompe-l'œil, suggérant une continuité ambiguë entre la peinture et l'espace du spectateur<sup>18</sup>. Il introduit un éventail de contrastes picturaux entre les époux, jouant sur les poses, les textures et la lumière. Une série de différences remarquables entre les deux portraits indique que Rembrandt voulait surtout faire resplendir la silhouette féminine : il a contrasté un portrait

<sup>16</sup> BRUYN *et al.* [n. 7], p. 420 ; D. BOMFORD *et al.* (éd.), *Art in the making. Rembrandt*, Londres, 2006, p. 80-85.

<sup>17</sup> Le *Portrait d'Agatha Bas* a toujours suscité plus d'intérêt et d'admiration que celui de son époux – du moins à partir du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Voir la monographie de L. DE BELIE sur le *Portrait de Nicolaes van Bambeeck*, à paraître.

<sup>18</sup> E. VAN DE WETERING *et al.*, *A Corpus of Rembrandt Paintings IV: The Self-Portraits*, Dordrecht, 2005, p. 245.



Fig. 5 Détail du visage en cours de nettoyage. LY011373.

à mi-corps avec un portrait un peu plus qu'à mi-corps, un personnage assis avec un autre debout, une vue trois-quarts avec une image frontale, une représentation sobre avec une autre plus colorée et un geste à l'attention du spectateur avec un mouvement de repli vers le corps. Ce mouvement est renforcé par les attributs respectifs : les gants serrés de l'un contrastant avec l'éventail ouvert de l'autre. Ce sont des astuces qui créent de manière subtile une interaction entre les modèles et invitent les yeux à se poser naturellement sur le portrait féminin. L'absence totale de contact entre les deux personnages ou de suggestion d'un décor partagé – pourtant fréquente dans les portraits de mariage contemporains – ne saute pas directement aux yeux : la cohérence formelle du contexte est assurée par l'encadrement identique, décrit précédemment.

Le visage de van Bambeeck, au regard intense et au nez acéré, est cerné d'une chevelure brumeuse blond châtain. L'homme porte une moustache blonde et une barbe en forme de bouc. Sa tête est recouverte par un chapeau de feutre aux larges bords qui projette une ombre portée teintée de brun sur le front. La cape festonnée est taillée dans une étoffe brillante et le revers est doublé de velours. La veste, fermée sur la poitrine par une double rangée de boutons ronds, est également ornée de festons. Bambeeck porte une chemise au large col plat dont les bords sont ornés de dentelles. Les manchettes, également parées d'une bordure ajourée, sont repliées sur les manches de la veste. De sa main droite, gantée de cuir ocre, il tient l'autre gant replié sur la moulture inférieure du cadre. Ce détail, ainsi

que l'ample pan d'étoffe galonnée qui empiète sur le cadre, accentuent l'illusion de spatialité et de réalité du portrait. La lumière provenant du haut à gauche éclaire doucement un pan de mur à bossages grossiers à l'arrière-plan, dont la perspective oblique construit l'illusion de profondeur. La lumière diffuse et continue crée peu de contrastes dans le vêtement apparemment sobre, mais assemblé d'étoffes



Fig. 6 Détail de l'âge du personnage : « AE 44 ». Y013189.



Fig. 7 Détail du bord inférieur de la toile, comprenant une lisière. Des traces de préparation non couverte de peinture sont clairement visibles. LY013164.

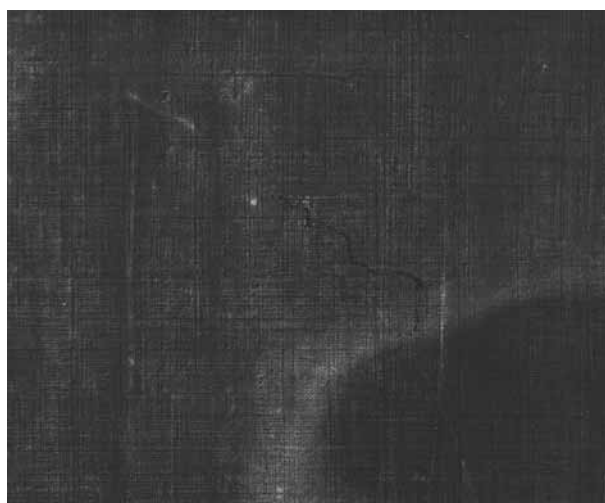


Fig. 8 Des stries laissées par l'application de la préparation sont visibles sur la radiographie. R485L (détail).

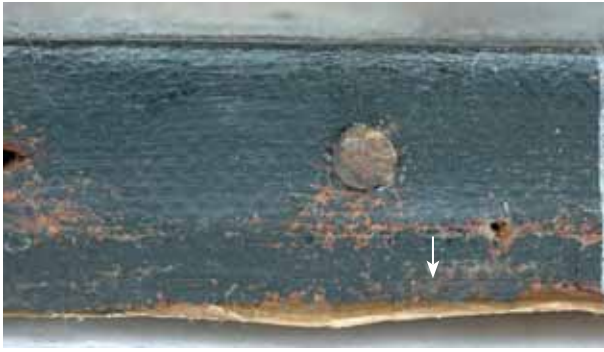


Fig. 9 Détail d'un bord de toile situé sur la tranche du châssis comportant un trait gravé (avant traitement). 20025902 FRO 0316.

luxueuses, qui se détache du fond clair et diffus, le col de dentelles illuminant quelque peu la figure sévère<sup>19</sup>.

## Support et préparation

L'étude minutieuse du support à l'occasion du traitement du portrait a permis de reconstituer les différentes étapes de la préparation de la toile ainsi que son histoire matérielle<sup>20</sup>.

## Tension de la toile vierge pour les deux portraits

Comme il a été démontré dans plusieurs autres cas, Rembrandt a utilisé la même toile – du lin de tissage toilé (1:1) – pour l'exécution des deux portraits. Le décompte des fils, effectué sur la radiographie des deux tableaux, donne en moyenne 12,3 fils par cm dans le sens vertical (entre 10,5 et 13,7 fils/cm) et 13,5 fils/cm dans le sens horizontal (entre 12,5 et 14,5). Les fils horizontaux sont légèrement plus épais et plus réguliers. La chaîne est horizontale et la trame verticale<sup>21</sup>.

Les trous, distants de 7,5 à 11 cm, formés par la tension initiale de la toile sur un bâti de travail à l'aide de cordes ont persisté le long du bord inférieur du portrait, préservé dans son état original et comprenant une lisière (fig. 7). Les déformations du tissage le long des bords, les « guirlandes de tension primaire », causées par cette première tension de la toile et figées par la préparation, sont clairement visibles<sup>22</sup>. Dans la partie inférieure, elles s'étendent



Fig. 10 D. Ryckaert, *Intérieur d'artiste* (Stadtgeschichtliches Museum der Hansestadt Wismar, inv. n° 7216 BR). © Kay Zimmermann, Leipzig.

en moyenne jusqu'à 13 cm<sup>23</sup>. Les guirlandes de tension primaire sont absentes le long des bords latéraux et sont atténuées le long du bord supérieur, qui ne comporte pas de lisière originale. Cette dernière constatation a fait conclure à plusieurs auteurs que le portrait avait été réduit de format, en particulier dans la partie supérieure<sup>24</sup>. L'étude présente d'autres indices et montrera qu'il n'en est rien.

## Préparation

La grande toile, tout d'abord isolée par une couche de colle animale, a été couverte d'une préparation rougeâtre à base de terres, suivie d'une deuxième couche, de couleur gris perle, dont la composition, identique dans les deux portraits, s'est révélée étonnante. En effet, si la superposition de deux couches de préparation est habituelle à cette époque, et certainement dans la pratique d'atelier de Rembrandt<sup>25</sup>, l'analyse de la couche claire réalisée par Jana Sanyova a révélé dans les deux portraits la présence

<sup>19</sup> Il existe plusieurs copies de ce portrait, répertoriées par L. De Belie aux MRBAB. Une copie du XIX<sup>e</sup> siècle a été étudiée à l'IRPA (dossier 2009.10212).

<sup>20</sup> Cette analyse est basée d'une part sur le travail d'E. VAN DE WETERING, *Rembrandt. The Painter at Work*, Amsterdam, 1997, p. 91-130 et, d'autre part, sur nos observations de la toile, des traces des mises en tension et du châssis originaux et sur l'interprétation d'indices au niveau de la couche picturale.

<sup>21</sup> L'étude systématique des toiles, réalisée par le Rembrandt Research Project, a montré que ce type de toile n'a pas été utilisé pour d'autres œuvres. Ceci indique que la toile était achetée en fonction des commandes : VAN DE WETERING [n. 20], p. 107-110.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 113-117.

<sup>23</sup> L'extension de la déformation des fils de la toile est d'environ 10 cm au bord inférieur du *Portrait d'Agatha Bas*. Ceci indique que le bord inférieur du *Portrait d'Agatha Bas* avait été coupé d'environ 3 cm.

<sup>24</sup> L'auteur des notices du *Corpus Rembrandt* avait même suggéré que les toiles avaient été amputées de 12 cm en haut et en bas : BRUYN *et al.* [n. 7]. L'hypothèse de la réduction de format est également reprise dans *Rembrandt: The Master & his Workshop. Paintings* (cat. d'exp., Berlin/Amsterdam/Londres), Yale University Press, New Haven-Londres, 1991, p. 226-227.

<sup>25</sup> K. GROEN, *Grounds in Rembrandt's workshop and in Paintings by his Contemporaries*, dans VAN DE WETERING *et al.* [n. 18], p. 318-334.

d'une importante quantité de farine de blé aux côtés du blanc de plomb teinté de noir et de terres<sup>26</sup>. Or, la farine, ou l'amidon, n'a jusqu'à présent que très rarement été identifiée dans les préparations des peintures et n'apparaît qu'exceptionnellement dans les recettes historiques de préparations du XVII<sup>e</sup> siècle encore recensées lors de recherches récentes<sup>27</sup>. Des tests de reconstitution de la couche montrent que l'utilisation de farine dans la préparation n'implique pas de modifications significatives dans l'application ou l'aspect final de la couche par rapport à l'utilisation du mélange de blanc de plomb et de craie seuls. L'artiste ou le préparateur de la toile a sans doute eu recours à ce matériau pour des raisons d'ordre économique

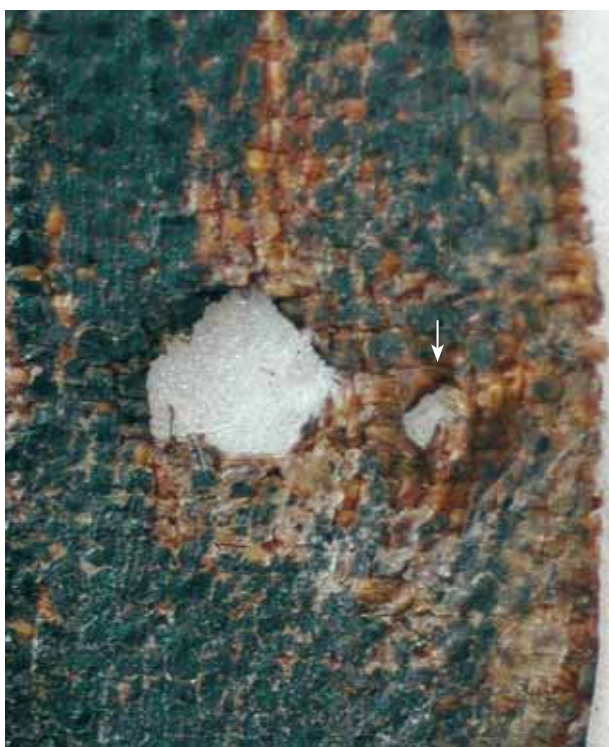


Fig. 11 Trous obliques situés sur le bord droit. 20025902 FRO 0574

<sup>26</sup> Voir l'article suivant de ce Bulletin : J. SANYOVA *et al.*, *Le Portrait de Nicolaes van Bambeeck par Rembrandt. Analyse des matériaux*, p. 205-217.

<sup>27</sup> Pour les recettes, voir M. WITLOX et L. CARLYLE, *A perfect ground is the very soul of the art (Kingston 1835) : ground recipes for oil painting, 1600-1900*, dans *Preprints, 14th Triennial Meeting The Hague*, 12-16 septembre 2005, ICOM-CC, vol. I, p. 519-528. De l'amidon a été identifié dans l'encollage et la préparation de peintures de Lucas Cranach : G. HEYDENREICH, *Lucas Cranach The Elder. Painting Materials, techniques and Workshop Practice*, Amsterdam, 2007, p. 245-247, dans des préparations de toiles de J. Jordaens : E. FROMENT *et al.*, *The darkness of The nocturnal conspiracy of Claudius Civilis by Govert Flinck and Jürgen Ovens (1659 and 1662) in the Royal Palace Amsterdam*, dans *ICOM-CC triennial conference, Lisbonne, 19-23 septembre 2011* et dans de nombreuses couches de préparation et de polychromies autrichiennes : H. RICHARD, *Stärke als Füllstoff und Farblackträger in Malschichten. Nachweis bei Kunstobjekten in Österreich*, dans *Restaura*, 6, 2002, p. 426-429. L'amidon est fréquemment utilisé dans la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle, aussi bien comme charge, additionnée à des pigments, que comme liant dans les préparations et les couches picturales : SANYOVA *et al.* [n. 26].

et peut-être technologiques<sup>28</sup>. Curieusement, la couleur gris clair de cette deuxième couche n'est pas perceptible à la surface de la peinture : c'est un ton orangé qui transparaît entre les formes peintes. Riche en liant, cette couche est peu couvrante. Sa transparence s'est peut-être accrue en raison des réactions de saponification du blanc de plomb avec l'huile de lin. À ce stade de la recherche, il est difficile d'établir quelle était la couleur originale (gris perle, blanc cassé, rosée ou orangée) de la surface de la préparation double qui a servi de base à la peinture.

Quelques stries traversant les formes sur la radiographie correspondent sans doute à des traces laissées par une spatule ou un couteau utilisés pour l'application de la couche claire (fig. 8). Celle-ci est visible le long du bord inférieur de la toile (fig. 7). Sa teinte brunâtre à cet endroit est due à l'accumulation, au cours du temps, de vernis et de saletés. Au revers, quelques gouttes de préparation ayant traversé la toile sont observées sous microscope binoculaire.

L'épaisseur de la couche claire, observée dans les coupes stratigraphiques microscopiques, varie sensiblement : elle est très mince sous le chapeau et plus épaisse au niveau de l'architecture. Ni la radiographie ni la réflectographie infrarouge n'indiquent que la couche ait été appliquée différemment d'une zone à l'autre. Cependant cette possibilité n'est pas à exclure. La différence d'épaisseur est plus vraisemblablement causée par une application

<sup>28</sup> J. SANYOVA, M. POSTEC, K. GROEN, *Fonction de la farine de blé dans la préparation du Portrait de Nicolaes van Bambeeck (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles). Approche expérimentale*, dans *Technè, Bulletin du Musée du Louvre*, 35, Paris, 2012, p. 14-23.



Fig. 12 Vue d'ensemble du revers, montrant les traces d'un châssis ancien. LY011653.



Fig. 13 Détail de la main en réflectographie infrarouge.

légèrement irrégulière, non intentionnelle, mais le nombre restreint de prélèvements ne permet pas d'étayer d'hypothèse à ce sujet.

Un trait gravé dans la préparation recouvert par la peinture originale a également été observé sur le bord droit. Il pourrait correspondre à une prise de repère sur la toile préparée avant la découpe du support (fig. 9).

## Remontage

Les toiles destinées aux portraits ont ensuite été remontées sur d'autres châssis pour l'exécution de la peinture. À ce stade, il semble que le support du *Portrait de Nicolaes van Bambeeck* ait été mis sous tension de manière asymétrique, les bords latéraux et supérieur tendus probablement à l'aide de cordes sur le plat du châssis et le bord inférieur replié sur sa tranche. Les indices matériels qui permettent d'envisager cette hypothèse sont la présence de couche picturale sur les bords latéraux et sur le bord supérieur de la toile tandis qu'un bourrelet de peinture rectiligne marque la limite de la peinture sur le bord inférieur laissant ainsi apparaître un bord non peint (fig. 7). De tels montages peuvent être observés dans des représentations d'atelier contemporaines de l'époque de Rembrandt (fig. 10). Ils répondent sans doute à l'utilisation de bâtis de travail préexistants, d'un format différent de celui de l'œuvre à réaliser.

Seuls quatre petits trous obliques<sup>29</sup> associés à des guirlandes de tension secondaires sont visibles le long des bords latéraux (fig. 11). Ils correspondent à la mise en tension de la toile sur le châssis de travail, à l'aide de fines cordelettes, pour l'exécution de la peinture. Cette deuxième tension cause des déformations plus ténues de la trame, car la toile est déjà figée par les couches de préparation.

<sup>29</sup> Deux trous voisins situés sur le bord droit sont distants d'environ 7 cm.



Fig. 14 Détail de la main après nettoyage. Y013180.

La présence de ces trous indique que le tableau a été peu recoupé le long des bords latéraux et donc que la largeur de la toile est proche de celle du format original.

Des traces symétriques d'un châssis, consistant en une craquelure dans la couche picturale provoquée par le bord interne des montants et une empreinte claire sur le revers de la toile à 5 cm de la pliure (fig. 12), indiquent que la toile a été tendue sur un troisième châssis dont les montants étaient larges d'au moins 5 cm. La fixation définitive peut avoir été réalisée à l'aide de clous, de cordes ou de chevilles en bois, sur la tranche ou sur le plat du châssis. La symétrie des marques du châssis ancien implique que la toile n'a pas été découpée de manière significative dans la partie supérieure, comme l'ont supposé divers auteurs par le passé. La toile a été retendue une quatrième fois, sans doute à l'époque où elle se trouvait dans la collection Dansaert-Engels<sup>30</sup>.

## Ébauche et couches de couleurs sous-jacentes

Rembrandt utilisait parfois un dessin préparatoire sommaire pour la mise en place de certains éléments du portrait. En général, il ébauchait la composition à l'aide d'une gamme monochrome brunâtre ou grisâtre que l'on peut parfois déceler grâce à la réflectographie infrarouge ou voir à l'œil nu sur certaines œuvres inachevées<sup>31</sup>. Cependant l'ébauche reste souvent difficile à cerner car

<sup>30</sup> En effet, au cours du traitement de conservation-restauration, plusieurs inscriptions du nom « Dansaert-Engels » ont été découvertes au revers de la toile, sous le châssis XIX<sup>e</sup> siècle qui, voilé et de profil inadéquat, fut remplacé au cours de ce dernier traitement : voir ROSIER et DUBOIS [n. 9].

<sup>31</sup> C. WHITE et Q. BUVELOT (éd.), *Rembrandt par lui-même* (cat. d'exp., Londres, National Gallery et La Haye, Mauritshuis), 1999, p. 113-116.



Fig. 15 Détail de la tête et du buste en réflectographie infrarouge.



Fig. 16 Détail de la tête et du buste en radiographie. R485L (détail).

elle se confond avec les couches de couleurs sous-jacentes qui contiennent souvent des pigments similaires.

Dans le *Portrait de Nicolaes van Bambeeck*, quelques touches rapides de l'ébauche sont clairement visibles sur la réflectographie infrarouge de la main gauche (fig. 13). La main semble avoir été peinte après la mise en couleur du montant inférieur du cadre noir. Les coups de la brosse raide structurant l'ébauche sont visibles au travers des carnations (fig. 14). Il pourrait s'agir ici du premier stade de l'exécution picturale, à savoir l'ébauche monochrome, ou des premiers stades de la mise en couleur tels qu'on les observe dans le *Portrait d'homme en costume oriental*, une œuvre non achevée attribuée à l'atelier de Rembrandt, en particulier à Govaert Flinck, et datée d'environ 1635 (Washington, National Gallery of Art)<sup>32</sup>. L'étude de coupes stratigraphiques de microéchantillons de la peinture a également montré une stratigraphie de deux à trois couches dans les noirs et de deux couches dans le fond, correspondant à l'application de la couleur en plusieurs phases<sup>33</sup>.

## Mise en œuvre

Rembrandt a commencé par peindre le fond brun-vert en réservant l'espace de la figure, lequel s'est visiblement avéré trop étriqué. Au moins trois versions différentes de la position de la figure sont décelables à partir de la radiographie et de la réflectographie (fig. 15, 16 et 17). Leur succession dans le processus d'élaboration n'est pas claire.

Dans une version du portrait, le personnage était placé plus haut ; sa position était frontale et la hauteur de son visage correspondait à celle du visage d'Agatha Bas.



Fig. 17 Schéma des changements de composition.

Une autre position envisagée orientait le portrait vers la droite. Le bord horizontal du chapeau était relevé vers le haut. Cette version aurait sans doute créé une relation plus dynamique entre les représentations des époux.

Après avoir déterminé la version actuelle et peint la figure, l'artiste a retravaillé les contours par une reprise du fond sur le vêtement (fig. 18 et 19). Les reprises à la hauteur des épaules sont épaisses, la couleur étant comme étirée par le pinceau, le peintre variant les effets de surface

<sup>32</sup> A.K. WHELOCK Jr., *Dutch Paintings of the Seventeenth Century. The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue*, Washington, D.C., 1995, p. 215-221.

<sup>33</sup> SANYOVA *et al.* [n. 26].





Fig. 18 Détail de la correction dans l'épaule droite. 20025902 FRO 0699.

pour obtenir des transitions tonales suggérant la perspective atmosphérique<sup>34</sup>.

Les changements de composition sont devenus décelables avec le temps sous la forme d'un réseau de craquelures plus prononcées autour du chapeau et des ombres noires apparaissant à travers la couleur du fond (fig. 23).

## Construction spatiale

L'illusion des volumes et l'unité picturale sont rendues par la position du personnage et le traitement de la lumière, de la couleur et de l'espace. Les contours des éléments de l'avant-plan sont nets, tandis que ceux de l'arrière-plan sont flous, la couleur claire et transparente suggérant la profondeur derrière le personnage, atténuée par l'épaisseur atmosphérique. L'intégration de la figure au fond est renforcée par un rappel de la couleur brune du fond dans les zones adjacentes de l'architecture (fig. 20) et des vêtements (fig. 21).

## Chairs

Les chairs sont très colorées, réalisées à l'aide de couleurs vives, appliquées en touches fines, sèches et éparées laissant paraître les couches sous-jacentes (fig. 22). Les marques du pinceau sculptent les plis des paupières, accrochent la lumière et modulent les ombres. Les plans sont d'abord posés en tons roses légèrement grisés, rehaussés ensuite de rose dragée, de jaune, d'ocre, de rouge foncé et de brun. Les ombres, quant à elles, sont colorées de brun et de rouge appliqués en touches fines.

## Tissus

Les différentes étoffes noires sont suggérées par des moyens picturaux économiques, maîtrisés avec un brio extraordinaire. Le rendu lisse des tissus contraste avec la matière structurée des motifs de dentelles et les détails des vêtements.



Fig. 19 Détail du repentir dans l'épaule gauche. 20025902, FR 11.

Le feutre gris foncé du chapeau est marqué de petites touches noires duveteuses qui évoquent sa texture pelucheuse, contrastant avec la surface lisse d'un noir profond du bord horizontal, dans l'ombre (fig. 23). La netteté et la tension des contours suggèrent la tenue raide de la coiffe. L'ombre près du visage est colorée de brun-rouge réfléchissant la tonalité rousse des carnations et de la chevelure.

La surface douce et diffuse de la cape de drap de laine, gris foncé modulé de petites touches éparées, contraste avec le noir saturé, lisse et profond de l'intérieur du drapé et du col de velours (fig. 24). Cette matière est suggérée en bordant les deux côtés d'un ton foncé de lignes diffuses claires, laissant ainsi deviner la réflexion de la lumière sur les fibres rases et brillantes, selon une méthode fréquemment utilisée et recommandée par Karel Van Mander<sup>35</sup>. Les plis des manches de la veste de drap, les galons et les boutons ainsi que le pli intérieur du drapé rond de la cape sont simplement suggérés par quelques touches gris clair, d'une minceur infime, placées avec maîtrise sur les masses noires (fig. 25)<sup>36</sup>.

## Dentelle et festons

Plutôt que de tracer servilement chaque fil, Rembrandt indique la forme générale du col à l'aide de coups de brosse assez épais et définit les ajours par des touches déliées et sinueuses (fig. 19 et 26). La réflectographie infrarouge montre clairement la silhouette d'une première version du col, située plus haut dans une version intermédiaire de la figure (fig. 15). Rembrandt peint les motifs à main levée avec une couleur noire et applique quelques

<sup>35</sup> K. VAN MANDER, *Het schilder-boeck*, Haarlem, 1604, f. 44r°.

<sup>36</sup> Une grande partie de ces touches étaient devenues complètement invisibles suite à l'accumulation des anciens vernis : ROSIER et DUBOIS [n. 9], p. 83-84.

<sup>34</sup> VAN DE WETERING [n. 18], p. 188.



Fig. 20 Détail du rehaut brun de la colonne dans l'architecture. Y013188.

points bruns sur l'épaule, rappelant la couleur du fond (fig. 21)<sup>37</sup>. L'extrémité du col et certains reliefs sont ensuite marqués par des empâtements blancs qui accrochent la lumière. Le peintre revient ensuite avec quelques accents noirs dans les empâtements encore frais pour préciser les motifs (fig. 26). Les crêtes des hauts de lumière, au rythme à la fois libre et précis et à la graphie déliée, sont d'une maîtrise incomparable. Le galon de la cape est peint d'une manière similaire, dans un va-et-vient de touches libres, dont quelques accents rosés sur l'arrondi (fig. 27).

## Fond architectural

Un espace clair et un mur à gros bossages sont suggérés à l'arrière du personnage. La couleur, très mince, est appliquée de manière irrégulière pour laisser transparaître le ton rosé de la préparation. Elle varie d'un ton légèrement texturé, beige teinté de vert, en bas à gauche, vers des tons plus kaki et plus foncés dans la partie supérieure. Le mur est peint en touches rapides, très minces, pour un effet brumeux et déstructuré qui évoque la distance. Les ombres

<sup>37</sup> Une touche brune située sur la dentelle de la pointe du col semble accidentelle.



Fig. 21 Détail brun dans le col. 20025902 FRO 0719 (détail).

produites par l'architecture sont teintées de rouge introduisant une fois de plus de la couleur dans cette composition aux coloris apparemment sobres. L'ocre foncée près de la signature (fig. 2) est enrichie de laque de cochenille<sup>38</sup>.

## Cadre

L'exécution du cadre peint en trompe-l'œil est très raffinée. Le montant inférieur, en particulier la partie sous la manche droite et la main, et la partie inférieure du montant latéral droit sont beaucoup plus saturés, et ce, pour suggérer l'ombre diffuse et profonde du personnage, projetée sur le cadre. La couleur noire y est appliquée en couche plus épaisse, mêlée de laque rouge<sup>39</sup>. Les moulures sont suggérées à l'aide de lignes blanches, tendues, d'épaisseur variable en fonction de la forme des reliefs et de l'incidence de la lumière suggérée (fig. 20). Les arrondis sont rendus par de légers frottis blancs ou bruns.

<sup>38</sup> SANYOVA *et al.* [n. 26].

<sup>39</sup> *Ibidem.*

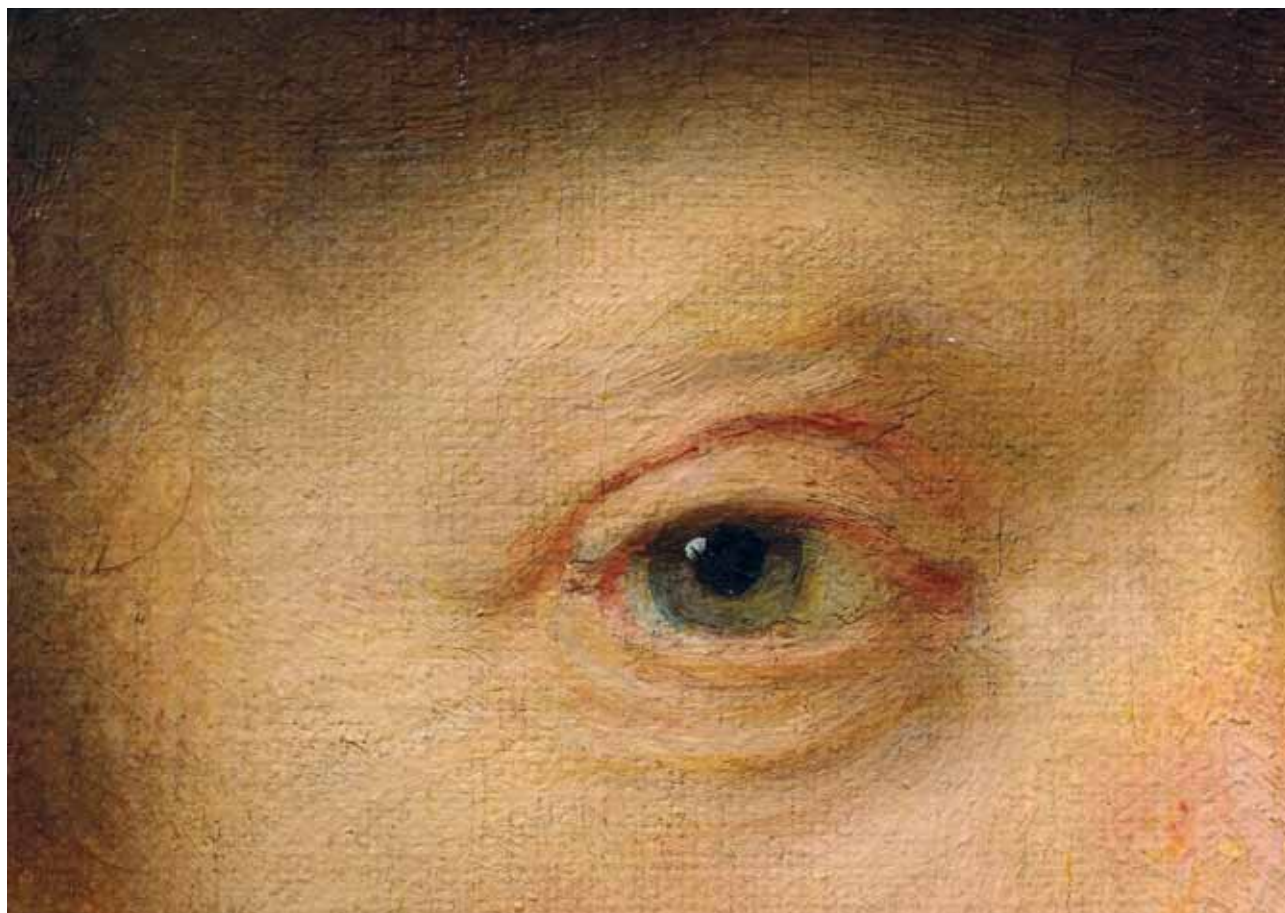


Fig. 22 Détail de l'œil. Y013196.



Fig. 23 Détail du chapeau. Y013190.



Fig. 24 Détail de la cape. Y013151.

## Conclusion

L'étude technique du *Portrait de Nicolaes van Bambeeck* et son traitement de conservation-restauration ont révélé une somme d'informations nouvelles. En effet, contrairement aux théories suggérées par différents auteurs, indiquant une découpe de plusieurs centimètres, le format de la toile n'a été altéré que très légèrement. L'étude des traces de tensions et de la composition de la préparation a montré que les portraits des époux ont été exécutés à partir d'une grande toile commune, préparée et ensuite découpée à mesure. L'artiste a utilisé plusieurs systèmes de tension : au bâti de préparation a succédé un châssis de travail sur lequel la toile était tendue de manière asymétrique. Enfin, la tension sur le châssis de présentation était symétrique.

L'analyse de la deuxième couche de préparation a révélé l'utilisation de farine de blé comme charge aux



Fig. 26 Détail des dentelles. LY013209.



Fig. 25 Rehaus sur le revers de velours. Y013151.

côtés de la craie et du blanc de plomb. Le tableau étant peint à une époque d'expérimentation et de production importante qui voit l'introduction de nouveaux types de préparations dans la pratique d'atelier de Rembrandt, en particulier les préparations à base de quartz, il est possible que l'artiste ou l'un de ses assistants ait appliqué lui-même cette nouvelle couche de préparation.

Rembrandt a repensé plusieurs fois la hauteur et la position du personnage. Il a utilisé des couleurs de granulométrie fine, liées à l'huile de lin. Les variations de tons du fond sont obtenues en modifiant les tons de bases par adjonction, entre autres, de laque rouge. Les volumes et la continuité des formes sont suggérés par l'utilisation de larges masses chromatiques, modulées de touches de lumière infiniment subtiles.



Fig. 27 Détail du galon de la cape. LY013211.

L'exécution de ce portrait fait preuve, une fois encore, de la maîtrise exceptionnelle de l'artiste dans l'utilisation de ses matériaux, simples et peu nombreux, mais dont il décline toutes les possibilités techniques de l'empâtement, des frottis et des glacis, produisant des nuances infimes au départ des mêmes couleurs. Il apporte des changements formels importants dans l'agencement de la figure pour obtenir une composition remarquable par sa continuité spatiale et lumineuse, témoignant de recherche en cours de réalisation de l'œuvre elle-même et non lors de dessins préparatoires. L'un des tours de force de cette œuvre est de concilier un haut degré de réalité de la figure avec un traitement sensuel de la matière picturale, tout en réduisant la touche à l'essentiel, dans la suggestion plutôt que dans la description.

Les auteurs tiennent à remercier les membres de la commission : Ernst van de Wetering, Anne van Grevenstein, Jos van Och, Petria Noble, Manja Zeldenrust, Rupert Featherstone, Michel Draguet, Véronique Bücken et Liesbeth De Belie. De nombreux collègues à l'IRPA ont contribué de manière significative à ce projet : Myriam Serck, directeur général, Livia Depuydt, Géraldine Van Overstraeten, Aline Genbrugge, Jana Sanyova, Steven Saverwyns, Wim Fremout, Christina Currie, Sophie De Potter, Catherine Fondaire, Marleen Sterckx, Jean-Luc Elias, John Paepe, Hilke Arijs et Jacques Declercq. Nous sommes également reconnaissantes à Carol Pottash (Mauritshuis), Ige Verslype (Rijksmuseum) et Pia Maria Hilsenbeck (Kasseler Gemäldegalerie, Staatliche Museen Kassel) pour les informations qu'elles nous ont généreusement transmises sur les œuvres qu'elles ont étudiées et traitées.

## Résumé – Samenvatting – Abstract

### **Le Portrait de Nicolaes van Bamebeck par Rembrandt. Technique d'une œuvre magistrale**

Le *Portrait de Nicolaes van Bamebeck* peint par Rembrandt en 1641 et conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (MRBAB) a été restauré à l'IRPA de 2007 à 2009. Le support a été consolidé et un nettoyage des vernis a permis d'améliorer la perception de l'image. Cette peinture, exceptionnellement bien conservée, est une référence dans le corpus des œuvres du maître. Si elle avait déjà fait l'objet d'une étude approfondie auparavant, le contexte de sa restauration à l'IRPA a encore donné accès à des indices matériels jusqu'ici inédits qui ont permis de compléter nos connaissances. L'étude du support a montré que l'œuvre est restée dans un format très proche de son format d'origine et a permis de comprendre les différents montages de la toile pendant l'exécution de la peinture et après son achèvement. Les recherches de laboratoire combinées aux observations sur la peinture ont approfondi la question des préparations doubles utilisées par Rembrandt et son atelier. Outre la redécouverte des subtilités de la technique d'exécution de Rembrandt et la plus grande clarté de lecture apportée par l'élimination des vernis dégradés, le nettoyage de la peinture a confirmé l'authenticité de la signature et a précisé la structure de l'encadrement peint.

### **Het Portret van Nicolaes van Bamebeck door Rembrandt. Techniek van een magistraal werk**

Rembrandts *Portret van Nicolaes van Bamebeck* uit 1641, bewaard in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België (KMSKB), werd tussen 2007 en 2009 gerestaureerd aan het KIK. De drager werd geconsolideerd en een reiniging van het vernis heeft geleid tot een betere perceptie van de beeltenis. Dit schilderij is uitzonderlijk goed bewaard en vormt een referentiewerk in het oeuvre van de meester. Het werd voordien reeds grondig onderzocht, maar in de context van de restauratie aan het KIK kwamen nieuwe materiële aanwijzingen naar boven die ons in staat stelden om onze kennis van het schilderij verder te verdiepen.

De studie van de drager heeft aangetoond dat het huidige formaat van het werk zeer dicht ligt bij het originele, en bood voorts inzicht in de verschillende opspanningen van het doek, zowel tijdens de uitvoering van het werk als na voltooiing. Door laboratoriumonderzoek te combineren met observaties van het schilderij kon verder worden ingaan op de vraag rond de dubbele gronderingen die werden toegepast door Rembrandt en zijn atelier. Naast de herontdekking van de subtiliteiten van Rembrandts schildertechniek en de betere lezing na het verwijderen van de slecht verouderde vernissen, heeft de reiniging van het schilderij de authenticiteit van de signatuur bevestigd en de structuur van de geschilderde omlijsting verhelderd.

### **The Portrait of Nicolaes van Bamebeck by Rembrandt: Technique of a master work**

Rembrandt's *Portrait of Nicolaes van Bamebeck* from 1641 in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium (KMSKB-MRBAB) was restored at IRPA-KIK between 2007 and 2009. The support was consolidated and removal of the varnish improved the appearance of the work. This painting, in exceptional condition, is a reference work in Rembrandt's oeuvre. Although it had already been extensively studied, the treatment at IRPA-KIK revealed hitherto unseen material evidence that added to our understanding of the painting.

Study of the support showed that the painting's dimensions are close to the original ones, and has furthermore yielded clues as to the stretching-up of the canvas, which was done both during the execution of the work and after its completion. A combination of laboratory studies and observations on the painting have generated more in-depth knowledge on the double ground layers used by Rembrandt and his workshop. In addition to the rediscovery of the subtleties of Rembrandt's painting technique and its improved legibility after removal of the degraded varnishes, the cleaning of the painting confirmed the authenticity of the signature and clarified the structure of the painted setting.

# LE PORTRAIT DE NICOLAES VAN BAMBEECK PAR REMBRANDT

## ANALYSE DES MATÉRIAUX

Jana SANYOVA, Cécile GLAUDE, Wim FREMOUT et Steven SAVERWYNS

### Introduction

Le passage du *Portrait de Nicolaes van Bambeeck* (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (MRBAB), inv. 155) à l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) entre 2007 et 2009 a permis de mener, parallèlement à l'étude d'histoire de l'art et au traitement de conservation-restauration<sup>1</sup>, de multiples analyses de laboratoire et de compléter ainsi l'étude des matériaux et des techniques du tableau.

En pratique, cet examen avait déjà commencé à l'IRPA en 1962 : le professeur Coremans avait alors participé au projet d'analyse comparative des couches de préparation de tableaux de Rembrandt conservés dans une vingtaine de musées différents<sup>2</sup>. Ce projet, mené en collaboration avec les laboratoires de Munich (Bayerische Staatgemäldesammlungen) et de Stuttgart (Staatliche Akademie der bildenden Künste der Baden-Württemberg), visait à conforter l'attribution de l'*Autoportrait* (1659) conservé à la Staatsgalerie de Stuttgart, un tableau controversé de Rembrandt. À l'époque, 51 échantillons avaient été prélevés sur vingt-deux peintures de Rembrandt dûment authentifiées et avaient fait l'objet de tests microchimiques dans les laboratoires de l'IRPA. Parmi ces échantillons, deux avaient été prélevés dans le *Portrait de Nicolaes van Bambeeck*, à savoir les échantillons n<sup>os</sup> 1 et 2 (fig. 1).

En 2007, avant même que le traitement de conservation-restauration du tableau ne débute, le travail de laboratoire a commencé et les analyses de ces deux anciens échantillons ont été réactualisées. Ensuite, au cours de la restauration, six nouveaux échantillons ont été prélevés (n<sup>os</sup> 3-8, voir fig. 1) afin d'approfondir l'étude des matériaux et des techniques de l'œuvre. À titre de support scientifique du processus de dévernissage, deux analyses stratigraphiques supplémentaires ont été sollicitées (n<sup>os</sup> 9 et 10, voir fig. 1). Le dévernissage aux cotons-tiges a également donné lieu à des analyses de laboratoire. Enfin, une fois le vernis enlevé, en 2008, un dernier échantillon du fond noir sur le bord droit a été prélevé dans la couche picturale seule, sans vernis, pour identifier le liant utilisé par Rembrandt (n<sup>o</sup> 11, voir fig. 1).

### Techniques d'analyse

Vu l'importance de ce tableau – il a été peint à une époque de changements dans les pratiques de l'atelier de Rembrandt – et son excellent état de conservation – il n'a jamais été rentoilé, n'a que très peu été restauré et les matières originales sont donc restées dans leur état de vieillissement naturel –, nos échantillons ont été analysés dans leurs moindres détails, à l'aide d'une série de méthodes de pointe. Caractériser une matière composée au sein d'un système complexe multiphase et multicouche, telle la couche picturale d'une œuvre importante dont l'échantillonnage est très limité, requiert en effet l'utilisation de plusieurs méthodes analytiques sophistiquées et la participation de chercheurs dotés d'une grande expertise. Dans le cas du *Portrait de Nicolaes van Bambeeck*, nous avons utilisé non seulement les méthodes employées habituellement par le laboratoire de l'IRPA (MO, SEM-EDX,  $\mu$ MRS,  $\mu$ FTIR, HPLC-DAD, GCMS)<sup>3</sup>, mais nous avons également fait appel à des collaborateurs externes grâce auxquels nous avons pu approfondir l'étude en utilisant d'autres instruments de pointe (SR-FTIR, ToF-SIMS, LC-MS/MS, MALDI-ToF)<sup>4</sup>. Chaque méthode a apporté une information complémentaire aux précédentes et ce sont leurs interprétations croisées qui nous ont permis de

<sup>3</sup> MO – Microscopie optique, SEM-EDX – microscopie électronique à balayage avec le détecteur de rayons X à dispersion d'énergie,  $\mu$ MRS – micro-spectroscopie de Raman,  $\mu$ FTIR – microscopie infrarouge à Transformée de Fourier, HPLC-DAD – chromatographie en phase liquide haute performance liée avec le détecteur UV-Vis à barrette de diodes, GCMS – chromatographie en phase gazeuse liée au spectromètre de masse.

<sup>4</sup> SR-FTIR – FTIR couplé à la source de rayonnement obtenue avec le synchrotron – a été réalisé à Synchrotron SOLEIL Gif-sur-Yvette en France, en collaboration avec Paul Dumas (SOLEIL) et Marine Cotte (C2RMF, Paris, Fr.) ; ToF-SIMS – spectrométrie de masse à ionisation secondaire avec le détecteur à temps de vol à l'Institut de Chimie des Substances Naturelles (ICSN, CNRS à Gif sur Yvette Fr.) dans le service d'Olivier Laprevote, avec la collaboration d'Alain Brunelle et l'assistance de Pascale Richardin et de Sophie Cersoy de l'unité de recherche de Philippe Walter (C2RMF UMR 171-CNRS, Paris, Fr.). Ces deux méthodes ont pu être utilisées grâce à notre collaboration avec le projet Pôle d'Attraction interuniversitaire NACHO (Non Destructive Analysis of Cultural Heritage Objects) piloté par David Strivay (ULg) et Koen Janssens (Université d'Anvers). LC-MS/MS – spectrométrie de masse en tandem – a été réalisée au département de Biotechnologie pharmaceutique du prof. Dieter Deforce à l'Université de Gand, en collaboration avec Maarten Dhaenens. MALDI-ToF-MS – spectrométrie de masse avec désorption-ionisation laser assistée par matrice avec le détecteur à temps de vol – a été réalisée à l'Institut chimique de Technologie de l'Université de Charles à Prague en collaboration avec Štěpánka Kučková dans le service du prof. Kodíček. Ces deux méthodes ont été réalisées dans le cadre du doctorat de Wim Fremout (IRPA).

<sup>1</sup> Voir l'article précédent de ce *Bulletin* : H. DUBOIS, Fr. ROSIER et L. DE BELIE, *Le Portrait de Nicolaes van Bambeeck par Rembrandt. Technique d'une œuvre magistrale*, p. 191-204.

<sup>2</sup> P. COREMANS et J. THISSEN, *Het wetenschappelijk onderzoek van het Zelfportret van Stuttgart. Bijdrage tot de Rembrandt vorsing*, dans *Bulletin de l'IRPA*, Bruxelles, 1964, p. 187-195.



Fig. 1 Localisation des prélèvements.  
 1. architecture brun-noir (1962) • 2. fond gris-brun, zone d'ombre (1962) • 3. fond gris-brun, zone de lumière (2007) • 4. chapeau noir (2007) • 5. bord supérieur au niveau de l'architecture brun-noir (2007) • 6, 7 et 8. bord non peint (pour les analyses de l'encollage et des préparations) (2007) • 9. architecture, noir dégagé • 10. architecture, noir non dégagé • 11. fond noir du bord droit (couche picturale seule, sans vernis, pour identifier le liant) (2008)

mieux cerner la technique et la technologie des matériaux que l'artiste a utilisés pour réaliser ce chef-d'œuvre. Les résultats ont été interprétés en fonction du contexte historique, en tenant compte des techniques du XVII<sup>e</sup> siècle décrites dans des traités anciens et/ou dans des sources modernes. L'étude du *Portrait de Nicolaes van Bamebeck* a ainsi permis la découverte de composants jamais cités auparavant dans la littérature, preuve qu'un artiste aussi abondamment étudié que Rembrandt peut encore révéler des surprises...

## Résultats et discussions

Les analyses par microscopies optique et électronique, spectroscopies vibrationnelle Raman et infrarouge en réflexion et spectrométrie de masse à ionisation secondaire (MO, SEM-EDX, MRS, SR-FTIR et ToF-SIMS) ont

été effectuées sur une coupe stratigraphique préparée par enrobage des micro-fragments dans une résine acrylique (Spofacryl, Dental Prague, Cz) puis polie. Les analyses par chromatographies (en phase liquide et gazeuse), spectroscopie infrarouge en transmission et spectrométrie de masse ont été effectuées sur des micro-fragments d'une seule couche prélevée au scalpel en grattant la matière.

Afin d'obtenir un premier aperçu de la stratigraphie du tableau et de tracer les premiers repères qui guideront les recherches ultérieures, plus sophistiquées, nous avons d'abord fait appel à la microscopie optique (MO<sup>5</sup>) sous lumières visible et ultraviolette ainsi qu'à la microscopie

<sup>5</sup> MO : microscope optique (Axioplan, Zeiss, Ge) avec une lumière blanche et ultraviolette, des filtres d'excitation entre 390 à 420 nm, filtre d'émission « cut-off » 450 nm, les objectifs de 5 à 50x et la caméra DC300 (Leica, Ge) pour l'acquisition des images.

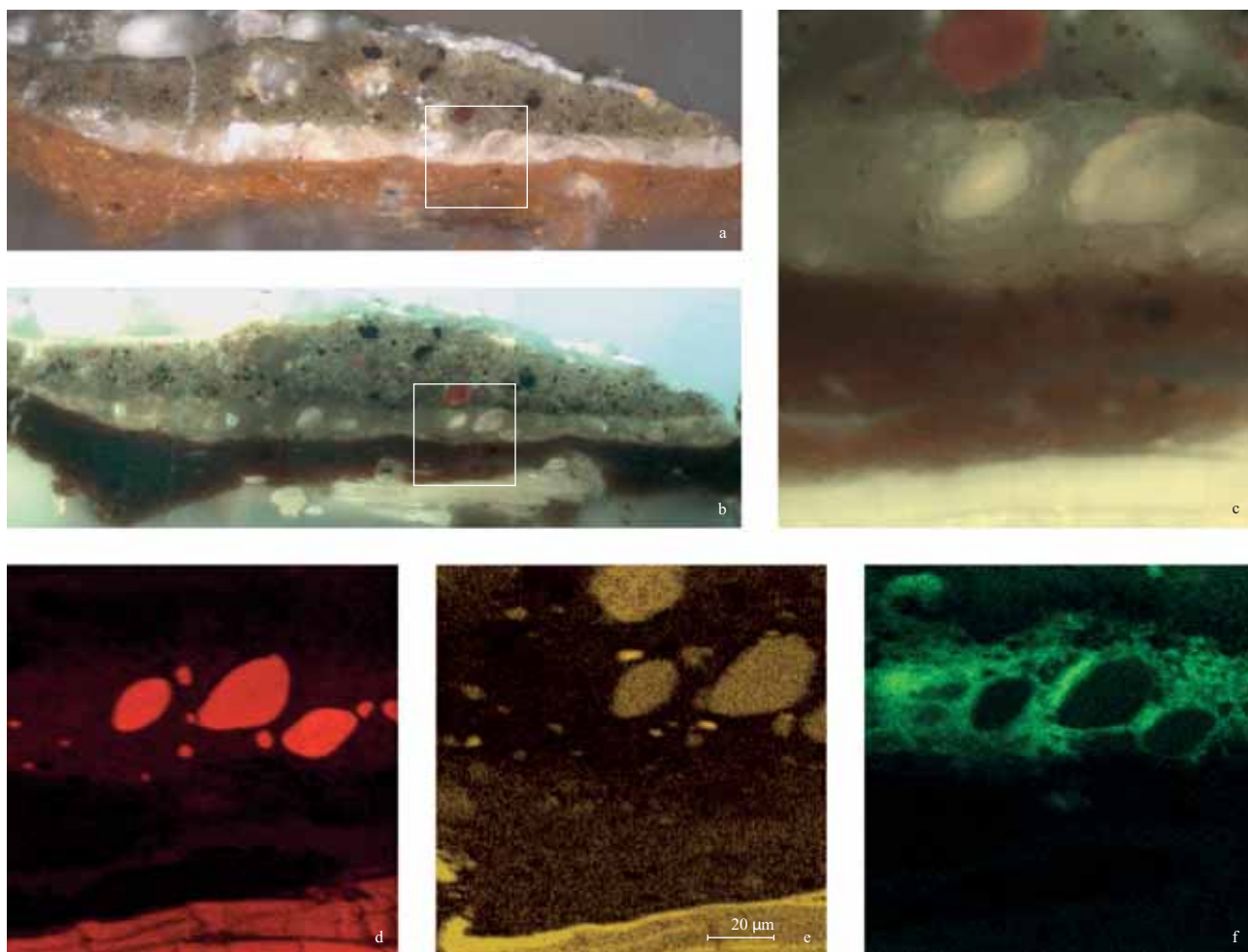


Fig. 2 Échantillon n° 2, coupe photographiée avec grossissement 400x en lumière polarisée (a) et sous UV (b). Le détail (c) étudié par ToF – SIMS a été photographié au MO avec grossissement 1000x sous UV. La répartition des fragments provenant des (poly)saccharides (somme de ions  $m/z$  -45.00, -59.01, -71.01, -99.01) en mode négatif (d), des protéines ( $m/z$  18.04, 30.03, 44.05, 70.06, 72.08, 84.08) en mode positif (e) et celle des fragments des acides gras (somme de ions  $m/z$  255.96 +284.06 +281.96 +253.92 +183.61 +169.57 +155.52) en mode négatif (f). (Les cartes d,e et f sont extraites à partir des données brutes par S. Cersoy. Les cartes obtenues en mode positif (d) et en mode négatif (f) ne correspondent pas exactement au même endroit).

électronique (SEM-EDX<sup>6</sup>). Les observations des coupes stratigraphiques nous révèlent une structure couramment rencontrée dans les toiles de Rembrandt. Les fibres de la toile sont imbibées par un encollage sur lequel est appliquée une double préparation, gris-sur-rouge, sur laquelle est appliquée la peinture proprement dite, telle que nous la voyons. Six couches de vernis sont reconnaissables sous UV, ce qui corrobore l'hypothèse selon laquelle la peinture n'avait pas été nettoyée depuis fort longtemps, peut-être depuis son arrivée aux Musées en 1840. Des surpeints noirs ont également été mis en évidence.

## La toile et son encollage

L'imagerie chimique réalisée par balayage à haute résolution spatiale avec la spectrométrie de masse à ionisation secondaire avec le détecteur à temps de vol (ToF – SIMS<sup>7</sup>) sur une zone détail de la coupe n° 2 du fond brun-gris (fig. 2a-c) a fourni les cartes de répartition des matières organiques et inorganiques. Le *mapping* par ToF-SIMS de cette coupe a mis en évidence de manière détaillée la position et la morphologie des (poly)saccharides ( $m/z$  59) dans les fibres de la toile (fig. 2d). C'est cette carte ionique qui permet de conclure que la toile utilisée est cellulosique et d'origine végétale (lin ou chanvre).

<sup>6</sup> SEM-EDX : microscopie électronique à balayage avec le détecteur de rayons X à dispersion d'énergie (Jeol JSM6300 avec 15 keV de l'énergie primaire), couplé avec BSE (Tetra, Oxford Instruments) et EDX (Pentafet Si(Li) X-ray detector, Oxford Instruments).

<sup>7</sup> ToF-SIMS (ION-TOF GmbH, Münster, Ge, ions primaires Bi<sup>3+</sup>, énergie 25 keV). Les conditions d'analyse sont décrites plus en détail dans la publication J. SANYOVA *et al.*, *Unexpected materials in a Rembrandt painting characterized by high spatial resolution cluster-ToF-SIMS imaging*, dans *Analytical Chemistry*, 83(3), 2011, p. 753-760.



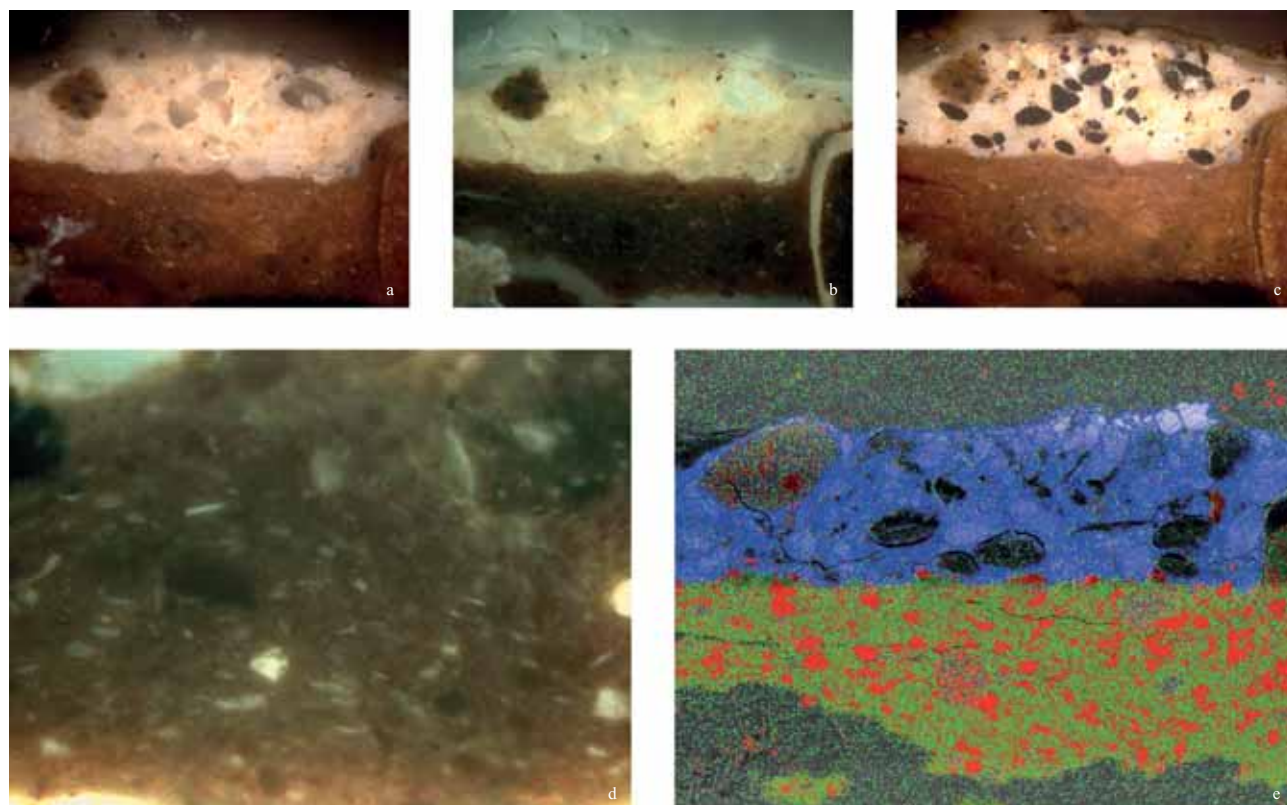


Fig. 3 Échantillon n° 8 photographié au microscope avec grossissement 750x sous lumière visible (a) et sous UV (b). L'image c montre la répartition de l'amidon après coloration par iodeure de potassium. Les particules de quartz sont visibles sous UV au grossissement 1000x (d) sur la carte de répartition en fausses couleurs (e) obtenue par SEM-EDX (Si = rouge, Al-vert et Pb – bleu).

La carte de répartition des protéines sur la même coupe (des fragments avec  $m/z$  18.04, 30.03, 44.05, 70.06, 72.08, 84.08) (fig. 2e) montre que la toile utilisée par Rembrandt a été imprégnée de colle protéinique, sans doute de la colle animale composée de collagène, issue par exemple de retillons de cuir, comme précisé dans de nombreux manuscrits de l'époque. De Mayerne, par exemple, en 1620, décrit cette opération comme suit :

« Ayant bien estandu vostre toile sur un chasses, donnez luy de la colle de retillons de cuir ou size qui ne soit pas trop espaisse (presupposé que vous aurez premièrement coupé tous les fils qui auacent)<sup>8</sup> ».

Le collagène a été mis en évidence par MALDI-ToF-MS<sup>9</sup> et par LC-MS/MS<sup>10</sup> dans la première couche de préparation, mais il provient très probablement de l'encollage (étant inévitablement présent dans les prélèvements de la première couche de préparation).

<sup>9</sup> Spectrométrie de masse avec la désorption-ionisation laser assistée par matrice avec le détecteur à temps de vol (MALDI-ToF-MS, BIFLEX IV, Bruker, Germany). L'identification du type de protéine est basée sur la comparaison du spectre inconnu avec la bibliothèque des spectres de référence. Les conditions d'analyse sont décrites dans W. FREMOUT *et al.*, *Classification of protein binders in artist's paints by matrix-assisted laser desorption/ionisation time-of-flight mass spectrometry: an evaluation of principal component analysis (PCA) and soft independent modelling of class analogy (SIMCA)*, dans *Rapid Communications in Mass Spectrometry*, 25, 2011, p. 1631-1640.

<sup>10</sup> Spectrométrie de masse en tandem (LC-MS/MS, Ultimate 3000 Dual nano-HPLC – Micromass ESI Q-TOF Ultima masse-spectromètre, Waters). L'analyse est basée sur l'identification des séquences de peptides après le clivage enzymatique avec la trypsine. Les peptides sont séparés par la LC et identifiés par le détecteur MS/MS, ce qui permet de déterminer l'espèce biologique (animal ou plante), sur la base des mutations entre différentes espèces. Les résultats obtenus sont traités avec un programme (Mascot) qui cherche des séquences dans différentes bibliothèques de protéines, tels SwissProt (version 51.6) et Trembl (version 34.7). Pour plus de détails, voir W. FREMOUT *et al.*, *Tryptic peptide analysis of protein binders in works of art by liquid chromatography-tandem mass spectrometry*, dans *Analytica Chimica Acta*, vol. 658/2, 2010, p. 156-162.

<sup>8</sup> Th.T. DE MAYERNE, *Pictoria Sculptoria et qua subalternarum artium*, 1620, cité dans E. BERGER, *Quellen für Maltechnik, Renaissance und deren Folgezeit*, Munich, 1901, Ms p. 5, p. 102.

## Préparation de la toile

Les préparations des toiles de Rembrandt sont assez variables dans leur composition, mais deux grands groupes se dégagent<sup>11</sup> : d'une part, les préparations doubles (« double grounds » : une couche gris clair appliquée sur une couche rouge-brun) et, d'autre part, les préparations simples (« single quartz ground » : une couche contenant de l'argile, colorée ou non, avec une grande quantité de sable). Ces dernières apparaissent en 1640<sup>12</sup>.

La préparation du *Portrait de Nicolaes van Bambeeck* relève de la première catégorie : il s'agit d'une préparation double. Ce type de préparation est très souvent rencontré non seulement sur les toiles de Rembrandt mais aussi sur des œuvres d'autres artistes contemporains<sup>13</sup>. Karin Groen l'a décelé sur presque la moitié des 153 toiles de la période 1642-1669<sup>14</sup>. Le procédé de préparation de la toile avec deux couches colorées est bien décrit dans le manuscrit de Turquet de Mayerne :

« Vostre colle estant seiche imprimer avec Braun rot, ou rouge brun d'Angleterre assez legerement. Laissez seicher, & applanir avec la pierre ponce : puis imprimés avec vne seconde & dernière couche de Blanc de plomb, de Charbon de braise bien choisy, smale coales & un peu de terre d'ombre pour faire plus vistement seicher. On peut donner vne troisième couche, mais deux font bien, & ne s'ecaillent jamais, ny ne se fendent...<sup>15</sup> »

### Première couche de préparation : la couche rouge-orangé

La première couche de préparation est rouge-orangé (fig. 3a). Elle est assez fine, son épaisseur varie de 20 à 60 µm et elle remplit bien les irrégularités de la toile, comme on peut le voir sur la coupe n° 2 (fig. 2a-b). Elle

<sup>11</sup> K. GROEN, *Earth Matters. The origin of the material used for the preparation of the Night Watch and much other canvas in Rembrandt's workshop after 1640*, dans *Netherlands Technical Studies in Art, Art Masters*, vol. 3, Zwolle, 2005, p. 138-154.

<sup>12</sup> Rappelons que c'est le professeur Coremans, fondateur et premier directeur de l'IRPA, qui a, en 1962, identifié pour la première fois ce type de préparation dans l'*Autoportrait* conservé à Stuttgart, un tableau tardif de Rembrandt dont l'authenticité avait été mise en doute (voir COREMANS et THISSEN [n. 2], p. 187-195). Coremans y a trouvé une argile blanchâtre (composée de kaolin et d'un grand pourcentage – 70 à 80 % – de sable) apparentée à une matière céramique qui aurait été introduite aux Pays-Bas vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle à titre d'imitation de la céramique orientale. Il émettait alors l'hypothèse que Rembrandt aurait pu avoir l'idée d'utiliser cette nouvelle préparation grâce à ses contacts avec les décorateurs de céramiques, ces derniers faisant partie de la même corporation que les peintres. Des études postérieures ont démontré que ces « préparations au sable » sont spécifiques à l'atelier de Rembrandt, à tel point qu'elles sont considérées comme un critère d'attribution.

<sup>13</sup> A. DUVAL, *Les préparations colorées des tableaux de l'école française des dix-septième et dix-huitième siècles*, dans *Studies in conservation*, 37, n° 4, 1992, p. 239-258.

<sup>14</sup> K. GROEN, *Grounds in Rembrandt's workshop and in paintings by his contemporaries*, dans E. VAN DE WETERING et al., *A corpus of Rembrandt Paintings IV: The Self-Portraits*, Dordrecht, 2005, p. 318-334.

<sup>15</sup> DE MAYERNE [n. 8].

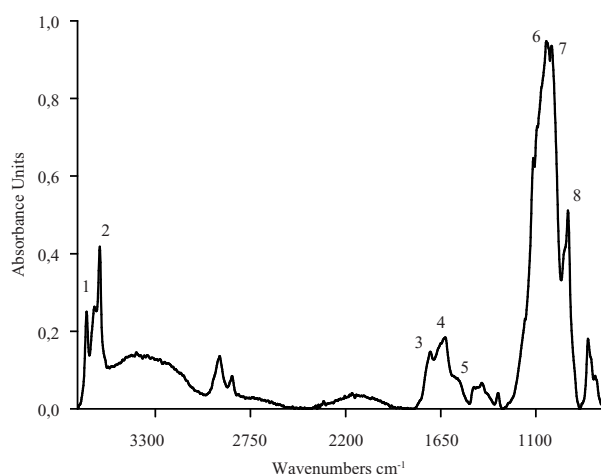


Fig. 4 Échantillon n° 8, spectre IR en mode de transmission de la préparation rouge dont un micro-fragment a été aplati dans la cellule de diamant.

est composée de pigments argileux, telles les terres rouges et brunes (d'ombre et/ou de Sienne), contenant des silicates et des aluminates avec, en proportions variables, des oxydes de fer, de manganèse, de magnésium et de titane. La couche est très riche en petites particules d'oxyde de silicium (quartz), de 3 à 7 µm, dont l'abondance est bien visible sur la photographie de la coupe (échantillon n° 8 provenant du bord de la toile) obtenue au MO sous lumière ultraviolette (fig. 3b et d) et sur la carte de répartition de silicium obtenue par SEM-EDX (fig. 3e). De nombreuses particules de cette préparation observée au SEM présentent une forme en plaquette nous permettant de supposer la présence d'argile<sup>16</sup>. Cette présence d'argile en relativement grande proportion indique l'utilisation de pigments de qualité inférieure, peu purifiés et donc bon marché.

La présence d'argile a été démontrée de manière plus évidente encore par la µ-FTIR en mode de transmission<sup>17</sup>. Le spectre IR de la préparation rouge de l'échantillon n° 8 (fig. 4) montre des bandes d'absorption entre 1100 et 830 cm<sup>-1</sup> (pics 6, 7 et 8), correspondant aux liaisons Si-O-Si, Al-O-Al, et les bandes des groupes OH entre 3700-3600 cm<sup>-1</sup> (pics 1 et 2), qui correspondent à celles du spectre de la kaolinite, un minéral abondant dans les argiles.

<sup>16</sup> Les argiles désignent de très fines particules provenant de la désagrégation de roches silicatées (par exemple du granite (mica et feldspath), ou des schistes) par l'érosion. Ces particules sont transportées par le vent ou l'eau sous forme de limon ou de vase. Les fleuves véhiculent des argiles qui finissent par se déposer en alluvions, dans le cours d'eau lui-même, à son embouchure, dans un lac ou dans la mer. Observées au microscope, elles ont la forme de plaquettes, ce qui explique leur plasticité.

<sup>17</sup> La microscopie infrarouge (µ-FTIR) en mode de transmission a été réalisée sur un microfragment de la couche aplatie dans une cellule de diamant et mesuré sur le microscope IR Hyperion 3000 (Bruker, Ge) avec le détecteur MCT.

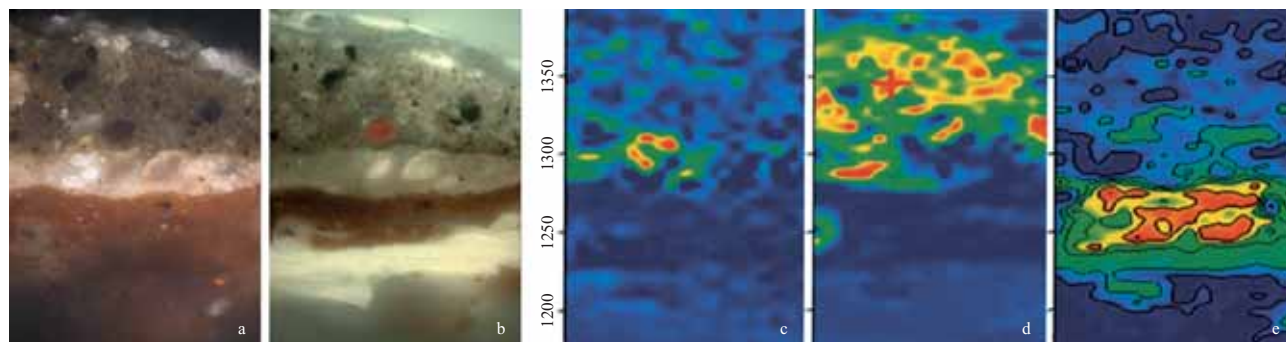


Fig. 5 Échantillon n° 2 photographié au grossissement 750x en lumière polarisée (a) et sous UV (b). Les cartes chimiques obtenues par SR-FTIR en mode de réflexion, dans l'intervalle de 2850-2950  $\text{cm}^{-1}$  (c), de 1400-1420  $\text{cm}^{-1}$  (d) et 1020-1100  $\text{cm}^{-1}$  (e), montrent la répartition des lipides (c), des carbonates (d) et des silicates / amidon (e).

### Le liant de la première couche de préparation

La littérature ne donne que très peu d'informations sur le liant de la préparation rouge-orangé des toiles de Rembrandt et de ses contemporains. Certains textes stipulent que cette couche est liée à l'huile, mais la plupart éluent la question<sup>18</sup>.

Le liant de la préparation rouge-orangé du *Portrait de Nicolaes van Bambeeck* n'a pas été déterminé avec certitude, malgré l'utilisation de cinq méthodes de pointe pour son identification, telles  $\mu\text{FTIR}$  en transmission, ToF-SIMS, LC-MS/MS, MALDI-ToF-MS, et SR-FTIR en réflexion<sup>19</sup>. Bien que toutes ces méthodes, à l'exception de la SR-FTIR en réflexion, suggèrent un liant protéinique, les résultats ne sont pas sans ambiguïté. Il est très probable que la proportion du liant, trop faible par rapport aux charges, en soit la cause. On peut se demander si cette faible quantité de matière organique n'est pas liée à la présence d'une argile dont la surface spécifique absorbante est très grande<sup>20</sup>.

Dans le spectre infrarouge de la préparation rouge de l'échantillon 8, obtenu par  $\mu\text{-FTIR}$  en transmission, on trouve des bandes mal résolues à 1649, 1555 et 1432  $\text{cm}^{-1}$  (fig. 4, pics 3, 4, 5) qui pourraient être attribuées aux bandes amide I et amide II des protéines, mais les vibrations d'autres liaisons, telles que celles de l'eau d'hydratation et des carboxylates des métaux, se trouvent dans la même région d'absorption.

Le spectre ToF SIMS de la coupe de l'échantillon 2 montre un très faible signal pour les protéines ( $m/z$  18.04, 30.03, 44.05, 70.06, 72.08, 84.08) en mode positif (fig. 2e). Il n'est pas convaincant et ne peut être pris en compte qu'à titre indicatif. L'absence des lipides dans cette préparation rouge est à noter (fig. 2f). Les lipides ont cependant été détectés – grâce aux ions des acides gras palmitique et stéarique ( $m/z$  255 et 283) – en grande quantité dans la seconde couche de préparation et en moindre quantité dans la couche picturale (fig. 2f).

La LC-MS/MS et le MALDI-ToF ont été utilisés pour l'analyse des protéines dans l'échantillon n° 8 (fig. 1). La LC-MS/MS montre la présence de 4 peptides différents du collagène. De même, le spectre de masse obtenu par le MALDI-ToF a la meilleure concordance avec le spectre du collagène. Les deux méthodes montrent la présence de la colle animale, mais aucune ne permet de conclure sur l'absence d'une huile. Nous ne pouvons pas exclure que cette colle provienne de la contamination du prélèvement : étant donné que la préparation rouge-brun remplit les interstices de la toile, son prélèvement au scalpel ne peut en effet pas garantir l'absence de l'encollage.

La carte chimique de l'échantillon n° 2 aux couleurs arbitraires obtenue par SR-FTIR en mode de réflexion ne montre, pour la préparation rouge, aucune réponse dans la bande d'absorption indiquant la présence d'un liant organique (intervalle de 2850-2950  $\text{cm}^{-1}$  (fig. 5c)).

On peut donc conclure que l'utilisation de la colle animale comme liant de la préparation rouge est très probable, mais aucune des cinq méthodes utilisées ne permet d'exclure totalement la présence de lipides. Si toutefois une source lipidique est présente, sa proportion serait très faible et elle devrait être considérée plutôt comme un additif et non pas comme un liant principal.

### Seconde couche de préparation : la couche gris clair

Le rôle de la deuxième préparation est d'obtenir une surface propre à laquelle la couche picturale adhèrera suffisamment bien. De Mayerne apparente cette couche à une *imprimatura* à l'huile :

« [...] puis imprimés avec une seconde & dernière couche de Blanc de plomb, de Charbon de braise

<sup>18</sup> COREMANS et THISSEN [n. 2] ; GROEN [n. 11] ; D. BOMFORD, J. KOLLER et U. BAUMER, *Nur eine Mischung aus Leinöl mit verschiedenen Pigmenten ? Die Bindemittel auf Rembrandts Ganymed aus der Galerie Alter Meister in Dresden*, dans U. Neidhardt und Th. Ketelsen (Hrsg.), *Rembrandt van Rijn – Die Entführung des Ganymed*, Michael Sandstein Verlag Dresden, 2006, S. 67-76.

<sup>19</sup> Le microscope SR-FTIR en mode de réflexion (Nicolet NicPlan microscope équipé avec le détecteur MCT) sur la ligne de lumière (SMIS Spectroscopie et Microscopie Infrarouge avec le rayonnement Synchrotron) (réalisée à SOLEIL, Gif-sur-Yvette, Fr.). Les résultats sont présentés en fausses couleurs ; l'intensité d'absorption maximale dans la bande indiquée correspond à la couleur rouge et l'intensité minimale à la couleur bleue.

<sup>20</sup> Une faible quantité de liant dans la couche de préparation de sable de l'*Autoportrait* de Stuttgart a été également mise en évidence par Coremans lors de ses analyses en 1962 (information trouvée dans les archives du laboratoire de l'IRPA).

bien choisy, smale coales & un peu de terre d'ombre pour faire plus vistement seicher. On peut donner vne troisieme couche, mais deux font bien, & ne s'ecaillent jamais, ny ne se fendent<sup>21</sup> ».

À première vue, la deuxième couche de préparation du *Portrait de Nicolaes van Bambeeck* semblait correspondre à l'aspect habituel des doubles préparations de Rembrandt et de ses contemporains, mais les analyses nous ont donné des résultats plus surprenants.

### Pigments et charges de la deuxième couche de préparation

Sans surprise, le SEM-EDX met en évidence dans cette seconde préparation des pigments tels le blanc de plomb, le noir de charbon, la terre rouge, la terre d'ombre ou de Sienna et le minium. La présence de particules blanches, ovales, fluorescentes sous UV (fig. 3b et 5b), noires dans l'image des électrons rétrodiffusés (BSE) (fig. 5b) était plus étonnante. Leur morphologie et taille suggèrent qu'il s'agit de granules d'amidon. Un simple test de coloration d'une coupe par une solution iodo-iodurée (Lugol<sup>22</sup>) a permis de confirmer cette hypothèse (fig. 3c, n° 8). La proportion de ces granules dans la couche est assez élevée (fig. 3c). La coloration de la coupe permet aussi de mieux distinguer leur forme ainsi que deux populations de particules (petites entre 1 et 3 µm et plus grandes entre 10 et 20 µm). L'amidon est en effet un mélange de deux homopolymères : l'amylose et l'amylopectine. La molécule de l'amylose est plus petite, elle est formée de 600 à 1 000 unités de glucose, alors que l'amylopectine (ou isoamylose) peut contenir entre 10 000 et 100 000 unités de glucose. La forme et la taille des granules d'amidon dépendent de sa source végétale et ces critères peuvent être utilisés pour distinguer l'amidon de blé de l'amidon de riz, de maïs ou de pomme de terre<sup>23</sup>.

Une des caractéristiques de l'amidon est qu'il n'est pas soluble dans l'eau froide, mais le devient en chauffant. Les granules de l'amidon dispersés dans l'eau froide gonflent mais restent intacts à basse température. En chauffant, les granules s'ouvrent, perdent leur forme caractéristique et les molécules de polysaccharides se dispersent dans la solution, ce qui se traduit par une augmentation de la viscosité jusqu'à l'obtention d'une pâte collante. Ce processus s'appelle la gélatinisation et dépend de la température (entre 55 et 80 °C pour l'amidon de blé), de la durée et de la vitesse de chauffage<sup>24</sup>. L'amidon et/ou la farine ont été utilisés par le passé comme liant, colle, charge ou substrat. Pour être utilisé comme liant ou colle, l'amidon

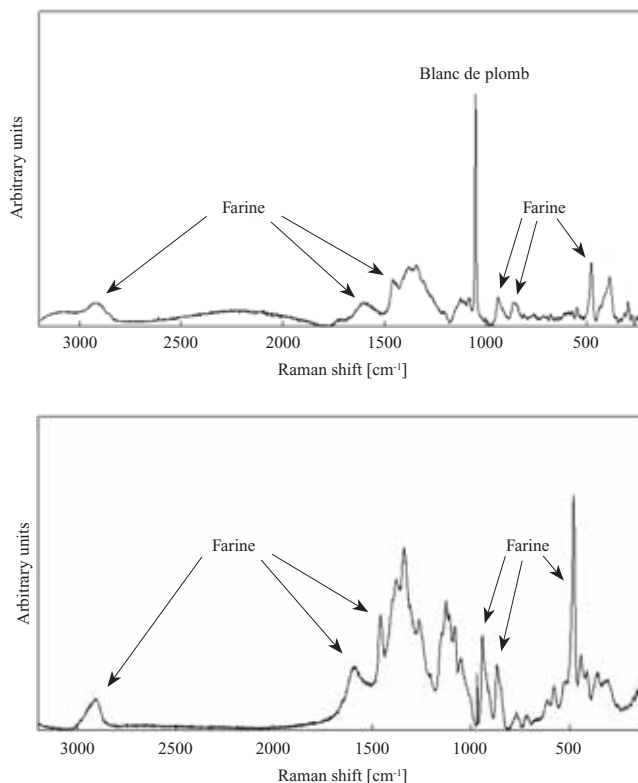


Fig. 6a-b Spectre Raman (par MRS) d'une particule arrondie transparente de la seconde couche de préparation (a) comparé avec celui de l'amidon de la farine du froment (b).

doit passer par la gélatinisation, ce qui lui fait perdre sa morphologie, tandis que l'amidon comme substrat la préserve et permet d'identifier sa source.

La comparaison de la morphologie des granules présents dans la seconde préparation grise nous permet de conclure qu'il s'agit de l'amidon de blé. Cette présence surprenante – l'amidon n'avait jusqu'ici jamais été trouvé dans les œuvres de Rembrandt<sup>25</sup> –, nous a incités à analyser ces granules par d'autres méthodes instrumentales (MRS, FTIR, ToF-SIMS).

Les grains d'amidon ont été confirmés par MRS sur la coupe du fond (échantillon n° 2, fig. 1). Le spectre Raman (obtenu avec le laser de 785 nm sur une surface d'un micromètre de diamètre, donc à l'intérieur d'un granule) a été comparé avec celui de la farine de froment (fig. 6). Sur le spectre de l'échantillon 2 on trouve également un pic de blanc de plomb. Ceci pourrait indiquer une contamination de la surface du granule par un polissage mécanique ou à proximité de ces composants au sein de la couche, suggérant leur broyage ensemble.

La microscopie FTIR en mode de transmission a également été utilisée pour l'analyse de la couche gris-clair. Le spectre obtenu (fig. 7) montre les bandes d'absorption caractéristiques de l'amidon à 1161, 1101 et 1045 cm<sup>-1</sup> qui correspondent aux liaisons glycosidiques, C-O. Les bandes qui correspondent au blanc de plomb (fig. 7, pics

<sup>21</sup> DE MAYERNE [n. 8].

<sup>22</sup> Le lugol est une solution brune qui contient 1 % d'iode et 2 % d'iodure de potassium dans l'eau distillée. KI rend l'iode élémentaire soluble dans l'eau par la formation de l'anion I<sup>3-</sup>. Il ne s'agit pas de la teinture d'iode, qui contient de l'alcool.

<sup>23</sup> *Ottuv slovník náucny. Ilustrovany encyklopedie obecnych vedomosti*, Nakladatelstvi Jan Otto Praha, 1906, vol. 24, p. 656-658, réédition en 2001, Praha.

<sup>24</sup> I. MARTENEZ *et al.*, *Influence of thermal treatment on the flow of starch-based food emulsions*, dans *European Food Research and Technology*, 217, p. 17-22.

<sup>25</sup> GROEN [n. 11] ; A. ROY, *Rembrandt's materials and technique. The ground layer : function and type*, dans D. BOMFORD *et al.*, *Art in the making. Rembrandt*, Londres, 2006, p. 27-29.

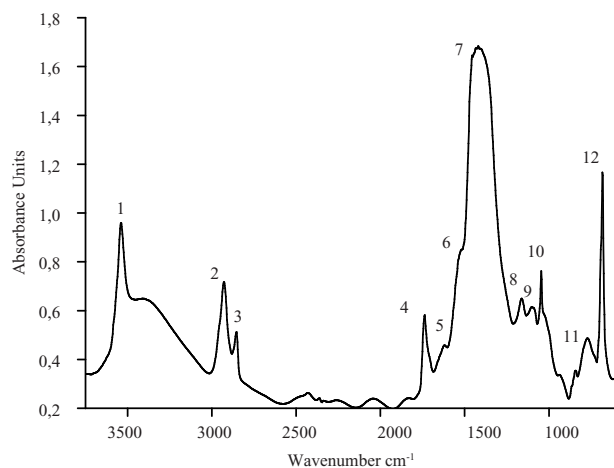


Fig. 7 Spectre IR de la préparation grise obtenu en mode de transmission sur la cellule de diamant. Les bandes d'absorption 1, 4, 7, 10, 11 et 12 sont attribuées au blanc de plomb, les bandes d'absorption 2, 3, 4 et 8 à un liant lipidique et les bandes 8, 9 et 10 aux glucides de l'amidon.

1, 4, 7, 10, 11, 12) révèlent une grande proportion du carbonate basique de plomb, l'hydrocérusite (une bande bien prononcée à  $3549\text{ cm}^{-1}$  Pb-OH), un important constituant de ce pigment, dont la proportion élevée garantit l'épaississement du liant huileux lors du broyage et lui donne une plus grande opacité<sup>26</sup>.

Le blanc de plomb a également été localisé dans la couche par cartographie ToF-SIMS ; celle-ci indique une très faible présence de savons de plomb dans cette couche, ce que suggère également le spectre IR. Concernant des grains d'amidon, le « mapping » par ToF-SIMS à haute résolution a permis de mettre en évidence de manière détaillée la position et la morphologie des (poly)saccharides ( $m/z$  59) (fig. 2d). La présence des protéines démontrée à côté des polysaccharides dans les granules par ToF SIMS (fig. 2f) suggère utilisation de la farine et non pas de l'amidon purifié. En effet, la différence entre la farine et l'amidon repose surtout sur la présence d'une substance protéinique, le gluten. La farine de blé est composée principalement d'amidon (68-72 %), de protéines<sup>27</sup>, majoritairement du gluten (10-12 %), et d'eau (10-15 %), avec d'autres composants mineurs, tels les glucides simples (1-2 %), les lipides (1,2-1,4 %) et les matières minérales (0,5-0,6 %) <sup>28</sup>. L'amidon est de la farine dépourvue de protéines. En malaxant la farine dans l'eau froide, le gluten moins dense que l'amidon reste dispersé tandis que les grains d'amidon, plus denses, sédimentent, ce qui permet leur séparation. L'amidon isolé par les méthodes modernes contient, paraît-il, encore 0,3 % des protéines<sup>29</sup>. En principe, l'amidon préparé dans le passé (par les lavandières comme c'était habituellement le cas

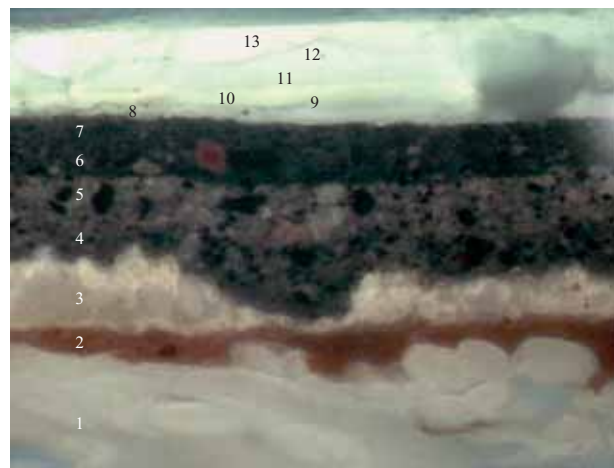


Fig. 8. Échantillon n° 4, coupe stratigraphique photographiée sous UV. On peut y observer la toile (1), puis la préparation rouge-brun (2), qui est ici très fine, la seconde préparation gris clair (3) contenant de l'amidon et quatre couches picturales (4, 5, 6, 7) allant du gris-noir au noir, principalement composées de noir d'os de la laque rouge, de carbonate de calcium et d'un peu de blanc de plomb. Six couches de vernis sont également reconnaissables (8-13).

à l'époque<sup>30</sup>) ne devrait pas contenir beaucoup plus de protéines et celles-ci ne devraient donc pas être détectables dans un microéchantillon de peinture<sup>31</sup>. Si nous nous tenons à cette logique, nous pouvons conclure sur la base de l'analyse par LC-MS/MS que c'est la farine qui a été utilisée dans la préparation de *Van Bambeeck*. Cette méthode a permis d'identifier quelques sous-unités des protéines de blé, de l'inhibiteur tétramérique de l'alpha-amylase et de gluténine, spécifiques à la farine de froment (*Triticum aestivum* L.). Il est intéressant d'ajouter que la LC-MS/MS n'a pas montré d'autres protéines.

### Liant de la deuxième couche de préparation

L'huile de lin a été identifiée par GC-MS dans la préparation grise sur la base du rapport des signaux d'acides palmitiques et stéariques (P/S) de 1,5. Malgré le dévernissage avant l'échantillonnage pour la GC-MS, ceux-ci ont été contaminés par les résines diterpènes des conifères de la famille des pinacées, provenant très probablement du vernis résiduel.

Le spectre IR en transmission obtenu par microscopie FTIR indique également un liant huileux, notamment par la forme des bandes d'absorption correspondant à l'élongation des C-H aliphatiques (fig. 7, pics 2 et 3) et celles correspondant au carbonyle des esters (fig. 7,

<sup>26</sup> F. PEREGO, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, Paris, 2005, p. 96.

<sup>27</sup> Les protéines de blé peuvent être classées en 4 catégories : albumines, globulines, prolamines et gluténines. Les deux premières sont solubles dans l'eau, mais les deux dernières ne le sont pas. Ces dernières sont appelées gluten et représentent 80 % des protéines du blé.

<sup>28</sup> N. EASTAUGH *et al.*, *The Pigment Compendium Elsevier*, 2004, p. 352.

<sup>29</sup> J. WINTER, *East Asian Paintings. Materials, Structures and Deterioration Mechanisms*, Londres, 2008, p. 86.

<sup>30</sup> L. CARLYLE, *The Artist's Assistant : Oil Painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800-1900 with Reference to Selected Eighteenth-Century Sources*, Londres, 2001, p. 110-111.

<sup>31</sup> Le seuil de détection des protéines dans l'amidon de froment préparé à l'ancienne sera évalué dans le cadre d'une recherche actuellement menée par Maartje Wittlox à l'Université d'Amsterdam, impliquant la reconstitution des anciens procédés d'isolation de l'amidon.

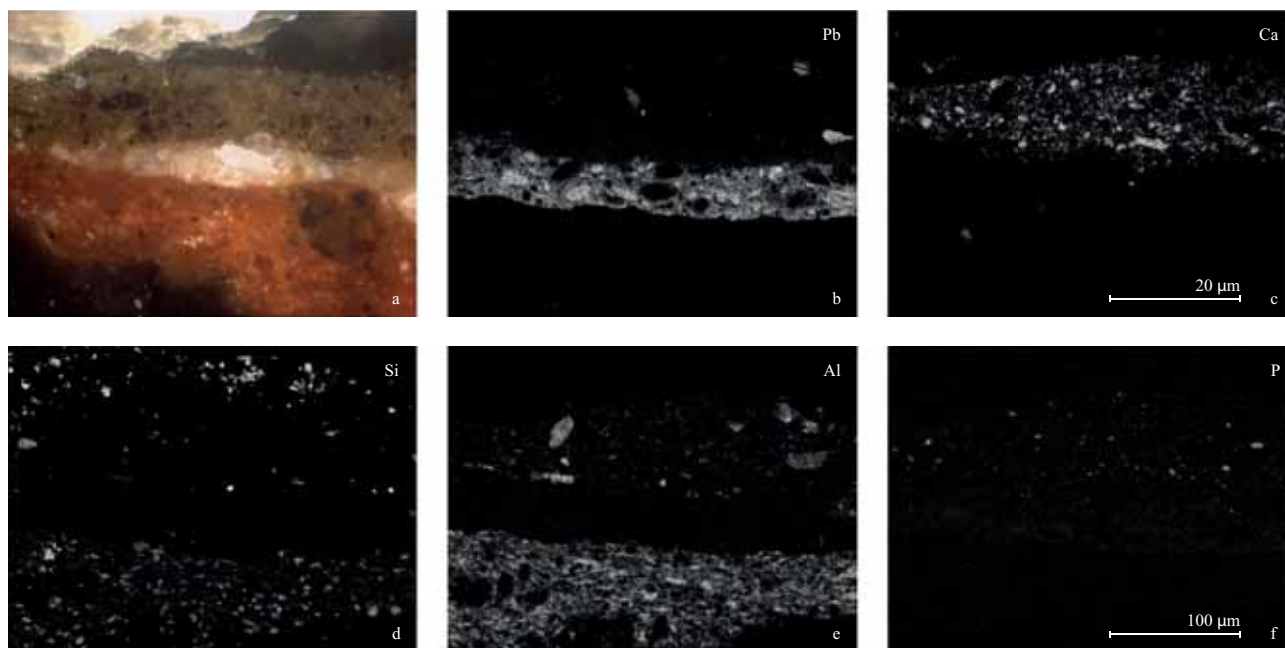


Fig. 9a-f Échantillon n° 2, coupe photographiée au microscope sous lumière blanche (a). Cette coupe a été analysée par SEM-EDX pour obtenir les cartes de répartition du plomb (b), du calcium (c), du silicium (d), de l'aluminium (e) et du phosphore (f).

pics 4 et 8). Les lipides ont été localisés avec ToF-SIMS grâce aux ions des acides palmitique et stéarique ( $m/z$  255 et 283), en grande quantité dans la seconde couche de préparation et en moindre quantité dans la couche picturale (fig. 2e).

## Les couches picturales

La structure de la couche picturale est habituelle ; on observe parfois deux ou plusieurs couches, selon les endroits étudiés. Dans le fond (échantillon 2), deux couches sont observées alors que dans le chapeau (échantillon 4) on en trouve quatre (fig. 8). Cinq couches de vernis sont également reconnaissables au microscope optique sous lumière ultraviolette (fig. 8). La couche, qui pourrait correspondre à l'ébauche (étape appelée et citée dans de nombreux documents historiques comme *dood verf*<sup>32</sup>), n'a pas été mise en évidence de manière claire dans nos différents prélèvements.

## Pigments de la couche picturale

Les analyses par SEM-EDX, MRS et HPLC ont permis d'identifier tous les pigments utilisés par Rembrandt dans le *Portrait de Nicolaes van Bambeeck*. Sa palette est assez restreinte, comme l'avait déjà montré l'étude d'autres tableaux. On trouve plusieurs types de pigments argileux (terre rouge, terre d'ombre, ocre), du noir d'os, du noir de fumée, du blanc de plomb, du minium et des laques jaunes et rouges de cochenille. Les couches noires

du chapeau (échantillon n° 4) contiennent principalement du noir d'os – le pigment noir typique de la palette de Rembrandt – mélangé avec de la laque rouge. Ce mélange est fréquemment retrouvé dans les peintures de l'artiste<sup>33</sup>. La dernière couche ne contient que le pigment noir fort dilué dans le liant, elle est donc plus transparente (fig. 9, couche 7). Notons que dans le fond gris du *Portrait de Nicolaes van Bambeeck* (échantillon n° 2), Rembrandt a utilisé très peu de blanc de plomb, mais on y trouve par contre une grande quantité de carbonate de calcium (fig. 9b-c).

## Le broyage des pigments

La granulométrie du noir d'os et de la laque rouge est plus importante que celle des pigments argileux. L'image BSE de l'échantillon n° 2 aux grossissements plus importants révèle une fine ligne blanche autour des particules de noir d'os, de laque rouge et de certains grains de calcite. Les analyses EDX indiquent que le contour de ces grains est riche en plomb (fig. 10). L'observation de la même coupe sous UV indique que ses contours sont fluorescents sous ces conditions. Étant donné que la laque et le noir d'os sont les pigments qui ralentissent le séchage du liant huileux, une interprétation s'impose tout naturellement : ces pigments auraient été préalablement broyés avec un médium liquide contenant du plomb, qui correspondrait à une huile dite « lithargée », car préchauffée avec de la litharge, pour augmenter leur siccativité.

<sup>32</sup> BOMFORD *et al.* [n. 25], p. 30-31.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 44.

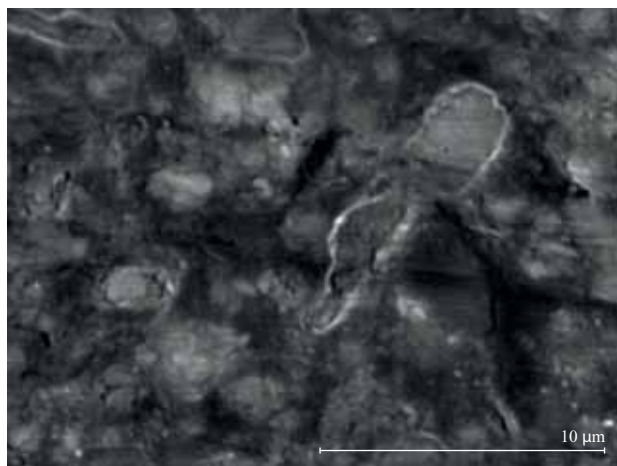


Fig. 10 Échantillon n° 2, image BSE. Elle montre un contour riche en plomb autour des particules de laque rouge et du noir d'os, ce qui indiquerait leur broyage avec une huile « lithargée ».

## Laque rouge

La laque rouge a été trouvée dans la couche noire du chapeau de Bambeek (échantillon n° 4) et dans le fond gris-brun du portrait (échantillon n° 2). Un microéchantillon de ce dernier a été analysé par HPLC après extraction douce par acide fluorhydrique<sup>34</sup>. L'acide carminique révélé par l'analyse indique l'utilisation de la cochenille mexicaine (*Dactylopius coccus* O. Costa, 1835). La cochenille du Nouveau Monde a été importée en Europe par les Espagnols à partir de 1540<sup>35</sup>.

La morphologie et la composition du substrat de la laque de carmin trouvée dans le *Portrait de Nicolaes van Bambeek* présentent des caractéristiques particulières. Les grains sont arrondis et assez gros (10-25 µm), ils contiennent une proportion relativement grande de soufre par rapport à celle de l'aluminium et du calcium. Dans les images des coupes prises par SEM-EDX avec les électrons rétrodiffusés, ils présentent les caractéristiques des particules qui contiennent une faible proportion de matière inorganique. Le *mapping* avec la ToF-SIMS en mode positif de la coupe 2, contenant un gros grain de laque, indique que ce grain contiendrait des protéines (fig. 2d).

Toutes ces caractéristiques correspondent à une laque préparée à partir de déchets de l'industrie textile, couramment utilisée aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles<sup>36</sup>. Il s'agit d'un procédé souvent cité dans les manuscrits et dans les traités de peinture : les déchets des draps teints au kermès ou, plus tard,

à la cochenille (*nacarat*, *scarlet*, *scharlaten*) étaient réutilisés par le biais d'une opération de finition appelée « tondage ». Cette pratique reste très probablement inchangée au xvii<sup>e</sup> siècle, comme le suggèrent les nombreuses rééditions des traités des couleurs ou des « livres de secrets » datant du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>37</sup>. Le peintre français Pierre Lebrun, dans son *Recueil des essais des merveilles de la peinture* (MS de Bruxelles, 1635), décrit le procédé par ces mots : « La grosse laque se fait mettant de la tondure de fine excarlate dans la forte lessive, que l'on fait bouillir tant qu'elle soit dissolue en eau, on y met de l'alun de roche, puis on passe dans un sachet, en y ajoutant brésil raclé et gomme arabiques, le tout meslé ensemble, puis on en fait des petite pommes qu'on laisse seicher ».

## La craie : pigment, substrat ou charge ?

La cartographie de la coupe n° 2 par SEM-EDX montre une haute concentration en calcium dans la couche de peinture gris-brun (fig. 9c). Une petite partie seulement de ce calcium est liée dans le phosphate de calcium et le noir d'os (fig. 9f). La majorité est présente sous la forme de carbonates de calcium (très probablement de la craie), comme le suggère la carte chimique de la même coupe obtenue par SR-FTIR en mode de réflexion (intervalle de 1400-1420 cm<sup>-1</sup> : fig. 5d carbonates)<sup>38</sup>. Les deux méthodes suggèrent que la craie forme une sorte de matrice continue dans laquelle sont dispersés les pigments – noir d'os, ocre et laque de cochenille.

Le rôle de la craie pourrait être double : comme pigment (par exemple le substrat d'une laque jaune, décolorée à présent) et/ou comme charge pour épaissir la peinture trop fluide. Le carbonate de calcium a un indice de réfraction assez faible et donne une couche transparente lorsqu'il est mélangé à l'huile. La craie constitue souvent le substrat des laques jaunes, connues pour leur manque de permanence. Rembrandt a en effet utilisé de la laque jaune en mélange avec d'autres pigments, tels des pigments argileux, des laques rouges, du noir d'os ou de smalt pour créer une gamme de couleurs<sup>39</sup>. Les laques jaunes étaient très répandues au xvii<sup>e</sup> siècle. En plus grande quantité, la craie ou le pigment la contenant peut modifier la rhéologie

<sup>34</sup> Pour plus de détails sur la méthode d'extraction, voir la publication de J. SANYOVA, *Mild extraction of dyes by hydrofluoric acid in routine analysis of historical paint micro-samples*, dans *Microchim Acta*, 162, 2008, p. 361-370.

<sup>35</sup> A. VERHECKEN et J. WOUTERS, *The Coccid Insect Dyes. Historical, Geographical and Technical Data*, dans *Bulletin de l'IRPA*, XXII, 1988-89, p. 207-239.

<sup>36</sup> J. KIRBY et R. WHITE, *The identification of Red Lake Pigment Dyestuffs and a Discussion of their Use*, dans *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 17, 1996, p. 56-80 ; J. KIRBY, M. SPRING et C. HIGGITT, *The Technology of Red Lake Pigment Manufacture: Study of the Dyestuff Substrate*, dans *National Gallery Technical Bulletin*, 26, 2005, p. 71-87.

<sup>37</sup> J. KIRBY, *The Painter Trade in the Seventeenth Century: Theory and Practice*, dans *National Gallery Technical Bulletin*, 20, 1999, p. 5-49. Dans cette publication sont citées les rééditions des traités de peinture ou des livres de secrets du xvi<sup>e</sup> siècle. Par exemple, *De 'secreti del Reverendo Donno Alessio Piemontese....* (Venice, it. 1555/6, Paris, fr. 1559, Anvers, nl. 1561) a été réédité en néerlandais au moins sept fois au cours du xvii<sup>e</sup> siècle ; *Dat playsant Hofken van Recepten*, traduit du français et publié à Anvers en 1548, a été réédité plusieurs fois au xvi<sup>e</sup> puis au xvii<sup>e</sup> siècle, en 1657.

<sup>38</sup> Il est à noter que la méthode ToF-SIMS suggère que le calcium de la couche picturale ne provient pas du carbonate de calcium mais de l'oxyde ou de l'hydroxyde. Cependant, l'énergie de l'ionisation 25keV des molécules analysées ne permet pas toujours d'avoir un ion moléculaire et parfois des réarrangements non expliqués se produisent lors de l'analyse. Il serait intéressant de réaliser une recherche supplémentaire sur cette question.

<sup>39</sup> A. ROY, J. KIRBY, *Rembrandt's palette*, dans BOMFORD *et al.* [n. 25], p. 43.

de la pâte, tout en préservant la transparence de la couche solidifiée.

Nous admettons que Rembrandt aurait pu utiliser la craie, non seulement comme agent chromatique, mais aussi comme adjuvant pour modifier la viscosité de son liant, en l'occurrence de l'huile de lin non cuite.

Le liant de la couche picturale noire, prélevé sur le bord de la toile après dévernissage, a été identifié par GCMS<sup>40</sup> : il s'agit d'huile de lin non chauffée avant son utilisation<sup>41</sup>. L'huile de lin non chauffée semble être le liant favori de Rembrandt, d'après l'étude des nombreux tableaux qui se trouvent à la National Gallery de Londres<sup>42</sup>. La résine des conifères de la famille des *pinaceae* a également été mise en évidence dans l'échantillon analysé. Nous considérons néanmoins qu'il est plus probable qu'elle provienne du vernis résiduel, car nous l'avons également trouvée dans les couches préparatoires. Cette interprétation est encore étayée par l'étude des liants d'autres tableaux de Rembrandt ayant démontré qu'il n'ajoutait habituellement pas de résine dans ses huiles, comme le faisaient ses contemporains<sup>43</sup>.

L'analyse des vernis, appliqués à plusieurs reprises sur le tableau, révèle l'utilisation de l'huile siccative, de résine de pin et de résine mastic.

## Discussion sur la présence de farine dans la peinture

### Pourquoi utiliser de la farine comme charge ?

L'addition de farine à la préparation grise pourrait être motivée par plusieurs facteurs : la transparence, la rhéologie de la peinture au moment de l'application, la qualité et la couleur de la surface à peindre, et enfin, le facteur économique.

Étant donné le faible indice de réfraction de la farine, la combinaison de la farine et du blanc de plomb donne, dans un excès d'huile, une couche qui laisse transparaître la couleur de la première préparation. On comprend dès lors l'importance d'une première préparation colorée, qui plus est dans un jeu de clair-obscur. Notons que la transparence inhabituelle de la seconde préparation a aussi été observée dans la *Leçon d'anatomie du Dr. Nicolaes Tulp*

(1632) conservé au Mauritshuis Museum de La Haye<sup>44</sup>, bien que celle-ci ne contienne pas de farine. Le remplacement d'une partie du blanc de plomb par de la farine remplit ici la fonction de charge épaississante, qui garantit – outre la transparence – un mélange d'une viscosité suffisante pour être appliqué au couteau<sup>45</sup>.

L'aspect économique va de soi, car la farine était certainement moins chère que le blanc de plomb, quelle que soit sa qualité. Les sources hollandaises des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles mentionnent deux qualités différentes de blanc de plomb. La première, supérieure, est appelée « schulpwit » (blanc de coquille)<sup>46</sup>. Elle est obtenue selon un procédé particulier : les bandes de plomb sont enroulées puis placées au-dessus de vinaigre dans un pot en terre cuite. La seconde, inférieure, est mentionnée comme « lootwit » dans les sources et est décrite comme étant moins pure, moins blanche, mais moins chère et donc davantage utilisée. Elle est souvent interprétée comme un mélange de blanc de plomb et de craie.

Le blanc de plomb que l'on retrouve dans la couche grise du *Portrait de Nicolaes van Bambeeck* contient des grains nacrés et une grande proportion d'hydrocérusite (fig. 7), ce qui indique qu'il s'agit de la bonne qualité de blanc de plomb, le « schulpwit ». Or si l'on considère qu'il s'agit de la couche sous-jacente, on devrait s'attendre à ce que l'artiste utilise plutôt la qualité inférieure du pigment, puisque celle-ci est moins chère. Ce raisonnement nous conduit à une nouvelle hypothèse : peut-être un blanc de plomb de bonne qualité a-t-il été « dilué » dans la farine pour être ensuite vendu comme « lootwit » ? Il se pourrait que ce procédé ait été utilisé à l'insu de Rembrandt par l'atelier auquel il aurait confié la préparation de ses toiles (comme cela se faisait beaucoup à l'époque)<sup>47</sup>.

### La présence d'amidon/farine de blé a-t-elle déjà été observée dans d'autres peintures de Rembrandt ou chez d'autres peintres ?

Quant à la question de savoir si la présence d'amidon a déjà été observée dans d'autres peintures, il faut savoir que l'amidon ou la farine sont assez souvent mentionnés dans les sources documentaires anciennes. Ils étaient

<sup>40</sup> L'échantillon a d'abord été méthylé par une solution méthanolique de m-trifluorométhyl-phenyl-triméthyl-ammonium hydroxide (TMTFTH) commercialisé sous le nom MethPrep II, (Alltech, Lokeren Belgique) diluée avec le toluène (v/v, 1 :2) pendant 1h à 60 °C. La procédure est décrite dans R. WHITE, J. PILC, *Analysis of Paint Media*, dans *National Gallery Technical Bulletin*, 17, 1996, p. 91-103.

<sup>41</sup> Cette conclusion a été faite sur la base du rapport des acides palmitiques et stéariques = 1,3 et du rapport des acides dicarboxyliques, azélaïque et subérique = 5,8.

<sup>42</sup> R. WHITE et J. KIRBY, *Rembrandt and his Circle : Seventeenth Century Dutch Paint Media Re-examined*, dans *National Gallery Technical Bulletin*, 15, 1994, p. 64-78 ; R. WHITE, *Rembrandt's paint medium*, dans BOMFORD *et al.* [n. 25], p. 48-51 et p. 226-227.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>44</sup> N. MIDDELKOOP, P. NOBLE, J. WADUM, B. BROOS, *Rembrandt under the scalpel. The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp dissected*, Amsterdam/La Haye, 1998, p. 65-72.

<sup>45</sup> Voir l'article précédent de ce *Bulletin* : H. DUBOIS, Fr. ROSIER et L. DE BELIE, *Le Portrait de Nicolaes van Bambeeck par Rembrandt. Technique d'une œuvre magistrale*, p. 197.

<sup>46</sup> W. BEURS, *De groote waereld in 't kleen geschilderd*, Amsterdam, 1692, p. 9, cité par K. GROEN *Investigation of the Use of the Binding Medium by Rembrandt. Chemical Analysis and Rheology*, ZKK, 11, 1997, p. 226, note 19.

<sup>47</sup> Cette question est approfondie dans : J. SANYOVA, M. POSTEC, K. GROEN, *Fonction de la farine de blé dans la préparation du Portrait de Nicolaes van Bambeeck (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles). Approche expérimentale*, dans *Technè, Bulletin du Musée du Louvre*, 35, 2012, p. 14-23.



utilisés pour l'encollage des toiles ou du papier<sup>48</sup>, mais également comme substrat des laques<sup>49</sup>. Leur présence dans les peintures ne devrait donc pas être rare. On les retrouve plus facilement lorsqu'ils ont été utilisés comme charge ou substrat des laques mais également comme colle ou liant lorsqu'ils n'ont pas été suffisamment chauffés et que la forme de leurs granules a donc été préservée. À titre d'exemple, l'amidon a été mis en évidence dans l'encollage d'une toile de Cranach<sup>50</sup>, un relief sculpté du xv<sup>e</sup> siècle, les préparations de plusieurs sculptures des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles<sup>51</sup> ou encore une préparation problématique d'une peinture de Louis Dulongpré (1754-1843)<sup>52</sup>. Dans ces cas, les chercheurs ont identifié l'amidon grâce à la présence de granules non dissous. Mais retrouver l'amidon comme liant lorsque les grains ont perdu leur forme est moins facile. Récemment, la présence d'amidon mise en évidence par GCMS (sans que les granules d'amidon ne soient mis en évidence) dans le liant de la préparation de deux peintures de Jordaens a été rapportée<sup>53</sup>. Notons néanmoins que l'amidon n'a jamais été trouvé auparavant dans les œuvres de Rembrandt.

### Le *Portrait d'Agatha Bas* contient-il aussi de l'amidon ?

La présence d'amidon dans la préparation du portrait de l'épouse de Nicolaes van Bambeeck, Agatha Bas, peint la même année, a été vérifiée et confirmée par notre laboratoire, en collaboration avec Karin Groen. Cette confirmation étaye l'hypothèse selon laquelle la toile qui a servi aux deux portraits n'a été coupée en deux qu'après avoir été préparée. Il n'est par contre pas évident de savoir si cette préparation a été réalisée dans l'atelier de Rembrandt ou dans un atelier d'« imprimeur » spécialisé.

## Conclusion

L'étude approfondie des matériaux utilisés par Rembrandt pour peindre le *Portrait de Nicolaes van Bambeeck* a permis de mettre en évidence, à côté des nombreux composants couramment trouvés dans les œuvres de cet artiste, un élément inhabituel et surprenant. Comme dans d'autres toiles de Rembrandt, la couche picturale est liée avec l'huile de lin non préchauffée. La craie y a été ajoutée comme charge. Les pigments utilisés sont peu nombreux : noir d'os, terre d'ombre, ocres, minium, blanc de plomb, craie et laque rouge. La laque rouge écarlate est préparée à partir des déchets de tondage des draps de laine teints à la cochenille mexicaine (*Dactylopius coccus* Costa). La préparation est double : la couche inférieure est rouge-orangé et la couche supérieure est gris très clair. La première couche, pauvre en liant (colle animale), est chargée de terres rouges et brunes et contient de l'argile et une grande proportion de petites particules de quartz. La seconde couche de préparation est, au contraire, riche en liant (huile de lin), et chargée de blanc de plomb additionné de petites quantités de noir de charbon, de minium et de terre d'ombre.

À côté de ces charges, un composant inhabituel a été identifié : la farine de froment (*Triticum aestivum* L.). L'addition de la farine à la préparation grise a pu être motivée par plusieurs facteurs : la transparence, la rhéologie de la peinture au moment de l'application, la qualité et la couleur de la surface à peindre, et, peut-être, des facteurs économiques.

La farine n'avait jusqu'ici été décelée dans aucune peinture de Rembrandt. Dans le cadre de la présente étude, elle a toutefois été identifiée également dans le pendant du *Portrait de Nicolaes van Bambeeck*, le *Portrait d'Agatha Bas* de la collection royale d'Angleterre, grâce à un test avec la solution iodo-iodurée. Ceci confirme qu'une même toile a servi pour la réalisation des deux portraits et qu'elle n'a été coupée en deux qu'après avoir été enduite de la couche de préparation. Il est également possible que cette toile ait été préparée par un atelier spécialisé, auquel cas Rembrandt lui-même ignorerait l'utilisation de farine...

Les auteurs voudraient exprimer leur gratitude et leur reconnaissance aux nombreux collègues qui les ont aidés, de près ou de loin, à finaliser cette recherche : Liesbeth De Belie, Alain Brunelle, Sophie Cersoy, Marine Cotte, Dieter Deforce, Livia Depuydt, Maarten Dhaenens, Hélène Dubois, Paul Dumas, Karin Groen, Radovan Hynek, Danielle Jaillard, Koen Janssens, Milan Kодиček, Štěpánka Kučková, Olivier Laprèvote, Stéphane Lefrançois, Géraldine van Overstraeten, Pascale Richardin, Françoise Rosier, Christophe Sandt et Philippe Walter, ainsi qu'à la Politique scientifique pour le soutien financier apporté à ce projet (PAI n° P6/16 NACHO). Merci également à Catherine Bourguignon et Kristin Bartik pour leur relecture critique.

<sup>48</sup> M. WITLOX et L. CARLYLE, *A perfect ground is the very soul of the art (Kingston 1835): ground recipes for oil painting, 1600-1900*, 14<sup>th</sup> triennial meeting, The Hague, 12-16 septembre 2005 : preprints ICOM Committee for Conservation, VERGER ISABELLE (Ed.), Earthscan Ltd., 2005, p. 519-528.

<sup>49</sup> H. RICHARD, *Stärke als Füllstoff und Farblackträger in Malschichten : Nachweis bei Kunstobjekten in Österreich*, dans *Forum für Restauratoren, Konservatoren und Denkmalpfleger*, 108, n° 6, 2002, p. 426-429.

<sup>50</sup> G. HEYDENREICH, *Canvas Painting in the Workshop of Lucas Cranach the Elder*, dans VONTOBEL et ROY (éd.), *13<sup>th</sup> Triennial Meeting, Rio de Janeiro, 22-27 Septembre 2002. Preprints*, 2002, p. 432-438.

<sup>51</sup> RICHARD [n. 49].

<sup>52</sup> K. HELWIG et D. DALY HARTIN, *A Starch-based Ground Layer on a Painting Attributed to Louis Dulongpré*, dans *Journal de l'Association canadienne pour la conservation et la restauration*, 24, 1999, p. 23-28.

<sup>53</sup> M. VAN EIKEMA HOMMES et al., *The Gallery of the Former Town Hall of Amsterdam. An Interrelation Between Painting, Architecture and Light ?* (Joint Interim Meeting of five ICOM-CC working groups, Rome, 23-25 mars 2010), 2010, disponible en ligne pour les membres ICOM-CC sur le site [www.icom-cc.org](http://www.icom-cc.org).

## Résumé – Samenvatting – Abstract

### **Le *Portrait de Nicolaes van Bambeeck* par Rembrandt. Analyse des matériaux**

Les laboratoires de l'IRPA ont analysé le *Portrait de Nicolaes van Bambeeck* de Rembrandt (1641, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) à l'occasion de sa récente restauration. À l'aide de diverses méthodes scientifiques, de la plus simple (test de l'iode) aux plus complexes (méthodes basées sur la spectrométrie de masse et le rayonnement synchrotron), les laboratoires ont ainsi détecté, à côté d'autres composants habituels, la présence d'amidon et de gluten (farine) dans une des couches de préparation du tableau. L'amidon de blé a été utilisé par des artistes comme colle, liant ou substrat de laque, mais c'est la toute première fois qu'il est retrouvé dans la couche de préparation huileuse d'un tableau du XVII<sup>e</sup> siècle. En plus des analyses, l'article esquisse les raisons possibles de la présence de la farine.

### **Het *Portret van Nicolaes van Bambeeck* door Rembrandt. Analyse van de materialen**

In het kader van de recente restauratie hebben de laboratoria van het KIK het *Portret van Nicolaes van Bambeeck* van Rembrandt geanalyseerd (1641, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel). Aan de hand van uiteenlopende wetenschappelijke methodes, van de meest eenvoudige (jodiumproef) tot de meer gesofisticeerde (methodes gebaseerd op massaspectrometrie en synchrotronstraling), hebben de laboratoria, naast meer gebruikelijke bestanddelen, de aanwezigheid van zetmeel en gluten (meel) gedetecteerd in een van de gronderingslagen van het schilderij. Tarwezetmeel werd door de kunstenaars gebruikt als lijm, bindmiddel of laksubstraat, maar het is de allereerste keer dat het werd aangetroffen in een oliegedragen grondering van een 17<sup>de</sup>-eeuws schilderij. Naast de analyses biedt het artikel mogelijke verklaringen voor de aanwezigheid van het meel.

### **The *Portrait of Nicolaes van Bambeeck* by Rembrandt. Material Analysis**

During its recent restoration, the *Portrait of Nicolaes van Bambeeck* by Rembrandt (1641, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels) was analysed by IRPA-KIK's laboratories. By means of diverse scientific methods – ranging from simple (iodine test) to more sophisticated (methods based on mass spectrometry and synchrotron radiation) – the laboratories detected the presence of starch and gluten (flour), along with more usual substances, in one of the ground layers of the painting. Wheat starch was used by the artists as a glue, binder or lake substrate, but it is the first time that it was found in an oil bound ground layer of a 17th-century painting. As well as discussing the analyses, possible explanations for the presence of the flour are given.



# LA VIERGE À L'ENFANT DE LIERRE : REDÉCOUVERTE D'UN TABLEAU DE BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO

Eduardo LAMAS DELGADO

Le Musée Wuyts-Van Campen en Baron Caroly de Lierre (Belgique, province d'Anvers) compte parmi ses collections une *Vierge à l'Enfant* rendue récemment au peintre espagnol Bartolomé Esteban Murillo (Séville, 1617-1682) (fig. 1). Le tableau, disparu depuis longtemps, a été retrouvé grâce à un travail d'inventaire de la peinture espagnole ancienne conservée en Belgique. Exposé en 2009 et 2010 à Bilbao et Séville dans le cadre d'une exposition consacrée à Murillo, il a enfin retrouvé sa place parmi les œuvres clés de la période de jeunesse de l'artiste<sup>1</sup>.

## Historique du tableau

À notre connaissance, la *Vierge à l'Enfant* de Lierre est mentionnée pour la première fois dans le catalogue de la collection d'Alexandre Aguado (1784-1842), Marquis de las Marismas del Guadalquivir<sup>2</sup> édité par Charles Gavard (1794-1871)<sup>3</sup> en 1839. Cette luxueuse édition présentait des estampes des principaux tableaux de la collection réalisées par Achille-Désiré Lefèvre (1798-1864) ; on reconnaît parmi celles-ci la *Vierge à l'Enfant* de Lierre (fig. 2).

Aguado était un banquier fortuné<sup>4</sup>. Né dans une famille commerçante de Séville, il suivit une carrière militaire et gagna, lors de l'invasion de Napoléon en 1808, l'armée du roi Joseph I Bonaparte ; il quitta ainsi l'Espagne en 1813. Installé à Paris dès l'année suivante, il devint l'un des hommes les plus riches de son temps, notamment grâce à la négociation de la dette de l'Espagne et de la Grèce et à l'importation de produits espagnols et latino-américains.

La collection de peintures d'Aguado était une des plus vastes de Paris pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Tout comme la Galerie espagnole du Louvre formée par le Baron Taylor pour le roi Louis-Philippe I<sup>er</sup>, elle rassemblait des œuvres de provenance espagnole, une

grande nouveauté pour l'époque<sup>5</sup>. En 1837, elle fut rendue accessible au public dans l'hôtel particulier d'Aguado<sup>6</sup>. Très vite, on reprocha à ce dernier d'avoir formé sa collection trop hâtivement et, surtout, d'y avoir intégré trop de copies<sup>7</sup>. La Galerie Aguado ne comptait en effet pas moins de vingt et un tableaux attribués à Murillo en 1837<sup>8</sup> et cinquante-cinq en 1842<sup>9</sup> ! Ces chiffres, ainsi que des attributions parfois fantaisistes, contribuèrent petit à petit à déprécier la collection. D'autant plus qu'elle comptait également de nombreuses œuvres hyperrestaurées<sup>10</sup>. Si bien qu'à la mort d'Aguado, la vente aux enchères de la collection<sup>11</sup> ne refléta pas toujours la valeur réelle des œuvres. Ainsi, la *Vierge à l'Enfant* de Lierre fut vendue 2 790 francs, un prix fort inférieur à celui d'autres tableaux que la critique tenait plus fermement comme des œuvres de Murillo<sup>12</sup>.

Après cette vente, toute trace physique du tableau de Lierre disparaît, mais diverses citations, chez différents auteurs, confirment néanmoins son attribution à Murillo. Charles Blanc (1813-1882), par exemple, le cite en 1858 parmi les œuvres certaines du maître dans le deuxième volume de son *Trésor de la curiosité*, un ouvrage qui prétendait dépouiller les œuvres d'art les plus importantes dans les catalogues de vente depuis cent vingt ans<sup>13</sup>.

La première référence scientifique rigoureuse date de 1883 : Charles Curtis cite le tableau dans la vaste

<sup>5</sup> Sur la Galerie espagnole du Louvre, voir : J. BATICLE et Cr. MARINAS, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848*, Paris, 1981.

<sup>6</sup> Situé rue Grande-Batelière à Paris. Voir F. MERCEY, *Galerie de M. Aguado*, dans *Revue de Paris*, XLIII, 1837, p. 91.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 92 ; I. PEISSE, *Galerie Aguado*, dans *Les Beaux-Arts : illustration des arts et de la littérature*, vol. I, 1843, p. 32. L'avis d'un panégyriste espagnol d'Aguado, on ne saurait s'en étonner, est bien différent. Voir : J.F. PACHECO, *D. Alejandro Aguado*, dans N. PASTOR et Fr. DE CÁRDENAS (dir.), *Galería de españoles célebres contemporáneos*, Madrid, Imprenta de Don Vicente de Lalama, 1842, p. 24.

<sup>8</sup> MERCEY [n. 6], p. 96.

<sup>9</sup> PEISSE [n. 7], p. 33.

<sup>10</sup> *Bulletin-chronique. Ventes publiques*, dans *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, t. II, 1843, p. 44-45 ; Cl. M., *Vente de la Galerie Aguado. Liste de prix d'adjudication*, dans *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, t. II, 1843, p. 440. L'auteur de ces hyperrestaurations serait le marchand habituel d'Aguado, M. Dubois.

<sup>11</sup> La vente eut lieu le 20 mars 1842 et les jours suivants. *Catalogue des tableaux anciens des écoles espagnole, italienne, flamande, hollandaise, et allemande, statues anciennes et modernes, marbres, etc., composant la galerie de M. Aguado Marquis de las Marismas*, Paris, 1843, p. 9, n° 36.

<sup>12</sup> Cl. M. [n. 10], p. 441.

<sup>13</sup> Ch. BLANC, *Le trésor de la curiosité, tiré des catalogues de vente de Tableaux, Dessins, Estampes, Livres, Marbres, Bronzes, Ivoires, Terres Cuites, Vitraux, Médailles, Armes, Porcelaines, Meubles, Émaux, Laques et autres Objets d'Art, avec diverses notes et notices historiques et biographiques*, Paris, 1858, p. 450.

<sup>1</sup> *El joven Murillo = The young Murillo* (cat. d'exp., Bilbao, Museo de Bellas Artes, 19 octobre 2009-17 janvier 2010/Séville, Museo de Bellas Artes, 18 février 2010-30 mai 2010), Bilbao/Séville, 2009, p. 290-293, cat. n° 21.

<sup>2</sup> Sur cette collection, voir : A. CALVO-MARLIÈRE, *La collection de peinture espagnole dans la galerie d'Alexandre Aguado, Marquis de las Marismas del Guadalquivir* (mémoire de maîtrise sous la direction d'A. MÉROT et de V. GÉRARD-POWELL, Paris-IV Sorbonne), 1998-1999.

<sup>3</sup> Ch. GAVARD, *Galerie Aguado : choix des principaux tableaux de la galerie de Mr le Marquis de las Marismas del Guadalquivir*, Paris, 1839. Les textes sont de l'hispaniste Louis Viardot (1800-1883) ; L. VIARDOT, *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne. Ouvrage servant de texte aux gravures de la Galerie Aguado*, Paris, 1839.

<sup>4</sup> Sur ce personnage, voir J.-Ph. LUIS, *L'ivresse de la fortune. A.M. Aguado, un génie des affaires*, Paris, 2009.



Fig. 1 Bartolomé Esteban Murillo, *Vierge à l'Enfant* (Lierre, Stedelijk Museum Wuyts-Van Campen en Baron Caroly). X029765.



Fig. 2 Gravure d'Achille-Désiré Lefèvre d'après Murillo, *Vierge à l'Enfant*. Cette gravure illustrait le catalogue de la collection Aguado édité par Ch. Gavard (voir n. 3). © BNF.

monographie qu'il consacre aux catalogues raisonnés des œuvres de Vélasquez, de Murillo et de leurs disciples, un travail remarquable qui resta longtemps la référence dans le domaine<sup>14</sup>. Curtis nous offre ici la première description du tableau : « The Virgin holds on her lap the partly draped Child, who has an apple in his hands, and rests his head against her left shoulder, she holds with both hands the linen drapery on which the Child is seated ; both look front. Three quarters length ». Curtis n'a très probablement jamais vu le tableau ; sans doute a-t-il rédigé cette description d'après la gravure de Lefèvre<sup>15</sup>, même s'il ne la cite pas. Il en va de même pour la référence faite par Paul Lefort dans une nouvelle monographie sur Murillo et ses élèves publiée en 1892, où il décrit sommairement le tableau de Lierre comme une figure en trois quarts de grandeur nature<sup>16</sup>. La même gravure fut reproduite en 1913 dans le catalogue sommaire des œuvres de Murillo de l'Allemand August Mayer (1885-1944), un historien

<sup>14</sup> Ch.B. CURTIS, *Velazquez and Murillo: a description and historical catalogue of their works*, New York/Londres, 1883, p. 156-157, n° 103.

<sup>15</sup> Voir n. 3.

<sup>16</sup> P. LEFORT, *Murillo et ses élèves, suivi du catalogue raisonné de ses principaux ouvrages*, Paris, 1892, p. 75, n° 101.



Fig. 3 Bartolomé Esteban Murillo, *Vierge à l'Enfant* (Lierre, Stedelijk Museum Wuyts-Van Campen en Baron Caroly). Ce cliché de 1944 fait partie de la photothèque de l'IRPA ; c'est l'une des trois photographies publiées par Angulo en 1981 (voir n. 18). B59192.

de l'art qui donna une nouvelle dimension scientifique à l'étude de la peinture espagnole<sup>17</sup>.

La *Vierge à l'Enfant* tombe ensuite dans l'oubli jusqu'à la publication, en 1981, du dernier et plus complet catalogue raisonné de l'œuvre de Murillo, celui de l'historien Diego Angulo (1901-1986)<sup>18</sup>. Angulo fut le premier à situer le tableau en Belgique, dans une collection privée à Bruxelles. Bien qu'il n'ait pu voir le tableau directement, il put l'étudier à travers trois photographies qu'il publia dans son livre, mais dont il ignorait la provenance.

Ce sont ces photographies qui nous ont permis de retrouver le tableau au sein de la collection du Musée de Lierre, dans le cadre d'un projet d'inventaire des tableaux espagnols conservés dans les collections belges mené au sein de l'Institut royal du Patrimoine artistique (fig. 3). Ces clichés font en effet partie de la photothèque de l'IRPA, vaste inventaire photographique du patrimoine belge. Ils portent la date de 1944 et l'acronyme C.G.P.A.P, qui correspond au Commissariat général à la Protection aérienne passive, organe qui avait été chargé d'inventorier les œuvres d'art du pays pendant la Seconde Guerre mondiale.

<sup>17</sup> A.L. MAYER, *Murillo*, Stuttgart/Berlin, 1913, p. 29, n° 290. Dix ans plus tard, une deuxième édition en allemand a été publiée, ainsi qu'une édition française publiée sans nom d'auteur chez Hachette.

<sup>18</sup> D. ANGULO, *Murillo : su vida, su arte, su obra*, 3 vols, Madrid, 1981, n° 144.



Fig. 4 Détail du dos de la toile. X029770.

Dans l'inventaire de l'IRPA, ainsi que dans celui du Musée de Lierre, le tableau était correctement attribué à Murillo. Cependant, cette attribution était tenue comme peu sûre, étant donné le grand nombre de copies et de versions des œuvres du maître présentes dans la plupart des collections européennes à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. L'inventaire de l'IRPA répertorie également, dans le même Musée de Lierre, deux autres tableaux portant la même attribution. En 1959, lors d'une exposition que le Musée consacra à l'art religieux, l'attribution de la *Vierge à l'Enfant* fut finalement laissée à titre d'orientation, mais sans aucune conviction<sup>19</sup>. Ainsi, lorsqu'en 1977 les trois tableaux furent traités à l'atelier de conservation-restauration de l'Institut, on ne trouva pas nécessaire de s'attarder sur la question de l'attribution.

La *Vierge à l'Enfant* entra au Musée de Lierre en 1935, lorsque l'Anversois Jean-Henri-Marie-George Caroly (1862-1935), mécène artistique, collectionneur et ancien juge d'instruction au barreau d'Anvers, lui légua sa collection<sup>20</sup>. Le Baron entretenait avec le Musée un lien particulier : ce dernier avait en effet été créé en 1883 par le don que sa grand-tante Françoise-Marie-Jeanne Van Campen avait fait de la collection de feu son mari Jacobus Josephus Wuyts (1798-1857)<sup>21</sup>. Jusqu'en 1935, le Musée portait le nom de Museum J.J. Wuyts-Van Campen ; à partir du don de Caroly il fut désormais dénommé Stedelijke Museum Wuyts-Van Campen en Baron Caroly.

Quand les photographies de l'IRPA furent prises, en 1944, le tableau de la *Vierge à l'Enfant* appartenait donc déjà au Musée de Lierre. Il fut très probablement photographié dans les caves de l'hospice Sainte-Elizabeth de

Lierre, où les œuvres du Musée furent entreposées pendant la guerre<sup>22</sup>. Ceci pourrait expliquer pourquoi Angulo avait reçu les photographies du tableau sans connaître son lieu de conservation.

Au dos du tableau est apposée une étiquette avec quelques notes manuscrites (fig. 4). Les noms du docteur Bosmans et de la veuve d'Henri Wuyts y figurent. Le docteur Jan Gerard Bosmans jr. était le grand-père du Baron Caroly, et ce fut très probablement de lui que Caroly hérita le tableau de Murillo<sup>23</sup>. Les initiales J.G.B figurant sur le cachet en cire au coin inférieur gauche de l'étiquette sont les siennes. Hendrik Wuyts quant à lui, commerçant anversois, était le frère de Clara Josepha Wuyts, l'épouse de Bosmans<sup>24</sup> (fig. 5). Grâce aux recherches de Simon Laevers, nous savons qu'il avait possédé le tableau de Murillo, qui se trouvait encore en possession de sa veuve en 1877<sup>25</sup>. Il fut présenté comme tel dans le catalogue d'une exposition organisée par le Cercle artistique d'Anvers la même année<sup>26</sup>.

Ces informations nous invitent à croire que Hendrik Wuyts acquit vraisemblablement la *Vierge à l'Enfant* lors de la vente Aguado en 1842. La peinture serait ensuite passée en héritage de la veuve Wuyts à sa belle-sœur Clara-Josepha et au mari de celle-ci, le Dr. Bosmans. Plus tard, leur fille Anne-Catherine-Marie-Louise Bosmans, qui épousa Henry-Charles-Joseph Caroly le 26 octobre 1859<sup>27</sup> en aurait hérité. Le couple l'aurait ensuite laissé à leur fils,

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 71 et p. 86.

<sup>23</sup> DUYM [n. 20], p. 29.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> S. LAEVERS, *Leentoonstellingen van Oud-Vlaamse schilderkunst in België (1840-1940). Een exploratie studie* (mémoire de licence, K.U.Leuven), 2008, cd-rom datasheets, non publié.

<sup>26</sup> *Tentoonstelling van oude schilderijen en andere kunstgewrochten. 3<sup>e</sup> Eeuwfeest van P.P. Rubens* (cat. d'exp.), Anvers, 1877, n° 510.

<sup>27</sup> DUYM [n. 20], p. 29. Le Dr Bosmans et les parents du Baron Caroly habitaient à Bruxelles. Comme Angulo situait le tableau dans une collection privée bruxelloise, il est possible qu'il ait eu accès à une référence antérieure à l'héritage de l'œuvre par le Baron Caroly.

<sup>19</sup> *Tentoonstelling Kerkelijke Kunst* (cat. d'exp.), Lierre, 1959, p. 10, n° 24.

<sup>20</sup> A.-M. DUYM, *Le Musée Communal Wuyts-Van Campen en Baron Caroly à Lierre*, dans *Bulletin trimestriel du Crédit Communal de Belgique*, 127, janvier 1979, p. 30.

<sup>21</sup> L. CEULEMANS, *Het Museum Wuyts-Van Campen Baron Caroly. Eenzorgenkind van bij de geboorte*, dans *Lira Elegans*, 5, 1995, p. 71 et p. 83.



Fig. 5 Jean Portaels, *Portrait d'Hendrik Wuyts* (Lierre, Stedelijk Museum Wuyts-Van Campen en Baron Caroly). M154851.

le Baron Caroly, qui l'installa très probablement dans la villa qu'il possédait à Bouchout<sup>28</sup>.

En réalité, nous l'avons vu, la *Vierge à l'Enfant* de Lierre n'a jamais été perdue. D'une part, les spécialistes de Murillo y ont fait référence dans tous les catalogues de son œuvre, même s'ils ignoraient sa localisation. D'autre part, les gestionnaires de la collection de Lierre et du patrimoine artistique de la Belgique ont toujours été conscients de l'attribution à Murillo, laquelle a été soigneusement reprise à chaque inventarisation. Au Musée, on connaissait même sa provenance de la vente Aguado. Mais alors, comment ce tableau a-t-il pu tomber dans l'oubli ?

Premièrement, les œuvres étrangères de la collection de Lierre, tout comme celles du reste de la Belgique, n'ont jamais fait l'objet d'une attention particulière de la part des chercheurs. Ainsi, l'oubli du tableau peut s'expliquer en partie par l'absence d'une tradition hispaniste dans les études d'histoire de l'art en Belgique, à la différence de ce qui se produit en France, en Angleterre, en Allemagne et aux États-Unis, où l'historiographie a été très tôt attirée par l'œuvre de Murillo. Pourtant, il s'agit du maître espagnol le plus historiquement lié à la Belgique. Murillo travailla souvent pour l'importante colonie flamande de Séville, et une partie de ses œuvres fut importée de son

<sup>28</sup> L. COENEN, *Baron Georges Caroly, een proeve van biografie*, dans *Zilver van baron Caroly = Baron Caroly's Silver* (cat. d'exp.), Anvers/Deurne, p. 5-10.



Fig. 6 Richard Collin d'après Murillo, *Autoportrait* (Londres, British Museum). © Trustees of the British Museum.

vivant à partir du port d'Anvers<sup>29</sup>. C'est en fait le premier peintre espagnol à avoir connu un succès certain à l'étranger de son vivant<sup>30</sup>. Un an à peine après sa mort, en 1683, l'artiste allemand Joachim von Sandrart (1606-1688) publia son *Academia nobilissimae artis pictoriae*, où parut la première biographie de Murillo, accompagnée d'un portrait gravé par Richard Collin à Bruxelles en 1683, d'après une première version de 1682<sup>31</sup> (fig. 6). Sandrart y signala que ses « peintures jouissent d'un grand prestige en Belgique »<sup>32</sup>.

Un autre élément qui permet d'expliquer l'oubli du tableau de Lierre est la relative mésestime dont a souffert l'œuvre de Murillo tout au long du xx<sup>e</sup> siècle, après avoir été élevée aux plus hauts sommets de l'art par la critique

<sup>29</sup> A.L. MAYER, *Los cuadros de Murillo en colecciones de Amberes del siglo XVII*, dans *Archivo Español de Arte*, 1932, p. 71-95.

<sup>30</sup> K. HELLWIG, *La recepción de Murillo en Europa = The reception of Murillo in Europe*, dans *El joven Murillo = The young Murillo* [n. 1], p. 97-115.

<sup>31</sup> L'original de cet autoportrait se trouvait à Bruxelles en 1682, dans la collection du mécène de Murillo Don Nicolas Omazur, qui commanda à Collin la réalisation de l'estampe. Le tableau se trouve aujourd'hui à la National Gallery de Londres.

<sup>32</sup> Cité dans : J.A. GAYA NUÑO, *Tout l'œuvre peint de Murillo*, Paris, 1980, p. 11.





Fig. 7 Bartolomé Esteban Murillo, *La Vierge au chapelet* (Castres, Musée Goya, inv. 929). © RMN-Grand Palais/Christian Jean/Jean Schormans.

du siècle précédent<sup>33</sup>. Ce revers de la fortune critique du peintre fit que même les hispanistes le délaissèrent un peu au profit des « peintres de la réalité », comme Velázquez ou Zurbarán, dont l'esthétique dégagée de leur œuvre s'accordait mieux au goût de l'époque. Ceci explique sans aucun doute l'absence d'une étude approfondie de l'œuvre de Murillo entre 1913 et 1981, dates des ouvrages d'Angulo et de Mayer cités précédemment<sup>34</sup>.

La « redécouverte » du tableau de Lierre a été rendue possible grâce au travail d'inventaire des tableaux espagnols de Belgique, qui a permis de croiser pour la première fois les données des spécialistes de l'œuvre de Murillo avec celles des gestionnaires du patrimoine belge.

### La Vierge à l'Enfant de Lierre au sein de l'œuvre de Murillo

L'identification du tableau de Lierre avec celui qui se trouvait dans la collection Aguado à Paris ne fait aucun doute. Elle avait déjà été confirmée par Angulo dans son monumental catalogue raisonné à travers les photographies de 1944<sup>35</sup>. Comme dans la gravure de Lefèvre, la Vierge



Fig. 8 Bartolomé Esteban Murillo, *Vierge au chapelet* (Florence, Palazzo Pitti). © Polo Museale della città di Firenze.

est représentée en trois quarts, assise avec l'Enfant sur ses genoux, lequel est assis à son tour sur un drap blanc que la Vierge tient à deux mains.

La composition du tableau de Lierre est étroitement liée à celle de la *Vierge au Chapelet* du Musée Goya à Castres (fig. 7), mais aussi à celle du tableau du même sujet conservé au Palazzo Pitti, à Florence (fig. 8). Dans le tableau de Castres, l'enfant Jésus présente le même visage que celui de Lierre et sa position est à peu près identique. L'inclinaison de sa tête sur la poitrine de sa mère est la même. Cependant, à la place du chapelet, l'Enfant tient une pomme entre ses mains, un symbole de la rédemption du péché originel à travers son futur sacrifice. L'attitude de la Vierge, par contre, est à rapprocher plutôt du tableau de Florence. Tandis que la Vierge de Castres paraît plongée dans ses pensées, celle de Lierre regarde avec tendresse le spectateur. Ces détails sont un bon exemple de la façon dont Murillo parvient à éviter la répétition à travers des variations minuscules.

Le thème de la Vierge à l'Enfant a été traité par Murillo tout au long de sa carrière dans une série de tableaux qui, vu leurs dimensions, étaient destinés à la dévotion privée. Ces tableaux forment un ensemble important au sein de son œuvre, que l'historienne de l'art Claudie Resson a proposé de classer en trois groupes, correspondant à trois

<sup>33</sup> À ce propos, voir : N. AYALA MALLORY, *Bartolomé Esteban Murillo*, Madrid, 1983, p. 13-15.

<sup>34</sup> Voir n. 18 et 29.

<sup>35</sup> ANGULO [n. 18], vol. I, p. 276 et vol. II, p. 143-144, n° 144.



Fig. 9 Bartolomé Esteban Murillo, *La fuite en Égypte*. © Bridgeman/ The Detroit Institute of Art.

stades de son évolution stylistique<sup>36</sup>. La *Vierge à l'Enfant* de Lierre fait partie du premier groupe, avec les tableaux de Castres et de Florence – datés des années 1650 – cités précédemment.

Le tableau de Lierre peut être situé sans difficulté parmi les premiers de ce thème, sinon le premier. Par rapport à ceux de Castres et de Florence, un cadrage plus serré découpe la composition dans la partie inférieure, ce qui lui confère un caractère plus austère, en accordant moins d'attention aux drapés du manteau qui couvre les jambes de la Vierge, et en supprimant le banc de pierre sur lequel elle est assise dans les deux autres tableaux, et qui sert de référence spatiale. Le coloris est également plus sobre et les tissus n'ont pas l'éclat baroque que l'on peut apprécier dans les deux autres tableaux et qui annonce déjà une tendance à s'éloigner du naturalisme qui va marquer peu à peu l'œuvre ultérieure de Murillo<sup>37</sup>. Les tons plus sombres du tableau de Lierre, par contre, renforcent la composante ténébreuse qui caractérise ses tableaux des débuts des années 1650, comme *La fuite en Égypte* du Detroit Institute of Arts (fig. 9) ou la *Sainte Famille à l'oisillon* du Musée du Prado (fig. 10)<sup>38</sup>. Le style de la première maturité de Murillo se manifeste dans la *Vierge à l'Enfant* de Lierre à travers l'éclairage



Fig. 10 Bartolomé Esteban Murillo, *Sainte Famille à l'oisillon* (Madrid, Museo Nacional del Prado). © Museo Nacional del Prado.

faible des figures, qui se détachent sur un fond neutre, et dont le volume s'affirme par une présence importante de matière picturale, ce qui est particulièrement perceptible dans le traitement du drap blanc de l'Enfant et du châle de sa mère.

Si Mayer proposait de dater ce tableau des années 1660, Angulo démontra par la suite que les caractéristiques formelles du tableau suggéraient une date antérieure, vers 1650. En effet, après son séjour à Madrid vers 1660-1665, Murillo manifesta déjà dans ses œuvres l'influence de Titien et des artistes baroques flamands qu'il avait pu étudier dans les collections royales. Les peintures de Murillo avant ce voyage, par contre, se caractérisent par un style hérité du naturalisme caravagiste, qui eut une grande influence parmi les peintres sévillans du premier tiers du siècle<sup>39</sup>. Cette orientation naturaliste, après des premiers travaux plus conventionnels, s'est produite à travers l'étude des œuvres du flamand Juan de Roelas (vers 1570-1625)<sup>40</sup> et de Francisco de Zurbarán (1598-1664). Toutefois, la *Vierge à l'Enfant* de Lierre doit être principalement mise en rapport avec l'œuvre du maître de Murillo, le peintre Juan del Castillo (vers 1590-vers 1658), dont les Vierges à l'Enfant présentent déjà cette amabilité et cette grâce enfantine qui ont rendu célèbre son disciple. En particulier, il existe une affiliation évidente avec sa *Vierge au chapelet* datée de vers 1625 (fig. 11), notamment en ce qui concerne les mains de la Vierge et l'attitude de l'Enfant en dialogue avec le spectateur<sup>41</sup>. Murillo, par contre, a renoncé à la présence des anges, ainsi qu'au fond lumineux et couvert de nuages. On peut dire de même de la *Vierge au chapelet* de Zurbarán à la cathédrale de Séville (fig. 12), dont la composition présente aussi des analogies importantes avec le tableau de Lierre<sup>42</sup>. Cependant, le cadrage et le choix d'un arrière-plan neutre pour le tableau

<sup>36</sup> Cl. RESSORT, *Murillo dans les Musées français*, Paris, 1983, p. 22-23.

<sup>37</sup> Angulo met en rapport cette tendance baroque dans les tableaux de Castres et de Florence avec une éventuelle influence de la peinture génoise, notamment celle de la *Véronique* de Bernardo Strozzi (1586-1644) au Musée du Prado. Voir ANGULO [n. 18], vol. I, p. 274.

<sup>38</sup> AYALA MALLORY [n. 33], p. 39-40.

<sup>39</sup> *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla* (cat. d'exp.), Bilbao/Séville, 2005.

<sup>40</sup> Sur cet artiste, voir : *Juan de Roelas (h. 1570-1625)* (cat. d'exp.), Séville, 2008.

<sup>41</sup> « *La época de Murillo* ». *Antecedentes y consecuentes de su pintura*, cat. d'exposition, Séville, 1982, p. 90-91, n° 28.

<sup>42</sup> « *La época de Murillo* » [n. 41], n° 18.



Fig. 11 Juan del Castillo, *Vierge au chapelet* (collection privée). D'après « La época de Murillo ». *Antecedentes y consecuentes de su pintura* (cat. d'exp.), Séville, 1982, n° 28.



Fig. 12 Francisco de Zurbarán, *Vierge au chapelet* (Séville, cathédrale). D'après « La época de Murillo ». *Antecedentes y consecuentes de su pintura* (cat. d'exp.), Séville, 1982, n° 18.

de Lierre sont à rapprocher d'un autre tableau de Castillo du même sujet<sup>43</sup>.

Signalons enfin que la *Vierge à l'Enfant* de Lierre subit également l'influence de l'œuvre de Roelas, soit de manière directe, soit à travers l'influence que ce dernier a exercée sur les tableaux de Zurbarán et de Castillo. La composition et le cadrage de Lierre sont très proches de ceux du tableau du même sujet de Roelas conservé au Palais royal de Séville<sup>44</sup>, lequel est probablement à l'origine de ceux de Castillo et de Zurbarán. Les liens avec le style de Roelas sont encore plus clairs dans la *Sainte Famille avec sainte Anne et saint Jean-Baptiste* du Musée des Beaux-Arts d'Oviedo et dans la *Sainte Famille* d'une collection privée de Séville, dont le cadrage serré et le traitement naturaliste sont les mêmes que Murillo emploie dans le tableau de Lierre. Il est significatif que ces tableaux aient été définis comme des précurseurs de l'art de Murillo<sup>45</sup>.

La *Vierge à l'Enfant* de Lierre retrouve donc une place de choix au sein de l'œuvre de Murillo. Elle permet d'illustrer une des périodes les moins étudiées de l'artiste, celle de sa première maturité, au sujet de laquelle

l'exposition de Bilbao et Séville est venue combler une importante lacune<sup>46</sup>. À cette occasion, l'œuvre a été soumise à un traitement de conservation qui a fait renaître son ancien éclat et permet aujourd'hui de mieux apprécier les subtilités techniques déployées par l'artiste pour le rendu de la lumière<sup>47</sup>.

Par ailleurs, cette « découverte » alimente le débat autour du principe de l'inaliénabilité des œuvres d'art conservées dans les musées<sup>48</sup>. Au moment où plusieurs projets politiques remettent ce principe en question, en Belgique notamment, cette trouvaille vient à démontrer à quel point il est périlleux de se défaire des pièces des réserves considérées comme étant de moindre valeur et rappelle la nécessité pour l'histoire de l'art d'un travail constant de révision des connaissances en dehors des modes historiographiques et de l'inévitable évolution du goût.

<sup>43</sup> ANGULO [n. 18], vol. I, p. 270.

<sup>44</sup> *Juan de Roelas* [n. 40], n° 25.

<sup>45</sup> *De Herrera a Velázquez* [n. 39], n° 3.

<sup>46</sup> B. NAVARRETE, *La personalidad artística del joven Murillo del naturalismo a la apreciación del desamparo y la justicia social en la Sevilla de la época = The Young Murillo and the Formation of his Artistic Personality: from the consolidation of Naturalism to the Awareness of Neglect and Social Justice in the Seville of his Age*, dans *El joven Murillo = The young Murillo* [n. 1], p. 17-45.

<sup>47</sup> Le traitement a été réalisé en Belgique par les restauratrices Jill et Ellen Keppens.

<sup>48</sup> Voir à ce sujet les actes du colloque organisé au Musée royal de Mariemont : Fr. MAIRESSE (éd.), *L'inaliénabilité des collections de musée en question*, Morlanwelz, 2009.

## Résumé – Samenvatting – Abstract

### **La *Vierge à l'Enfant* de Lierre : redécouverte d'un tableau de Bartolomé Esteban Murillo**

Un projet d'inventorisation des tableaux espagnols conservés dans les collections publiques belges a permis de repérer dans les réserves du Musée Wuyts-Van Campen en Baron Caroly de Lierre (Belgique, province d'Anvers) un tableau original du peintre baroque B.E. Murillo (Séville, 1617-1682). Il s'agit d'une *Vierge à l'Enfant* dont les spécialistes de l'artiste avaient perdu la trace depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Cet article retrace l'historique de ce tableau et présente son étude formelle, en relation avec la première période de maturité de l'œuvre de l'artiste.

### **De *Madonna met Kind* van Lier: herontdekking van een schilderij van Bartolomé Esteban Murillo**

Een inventarisatieproject van Spaanse schilderijen bewaard in Belgische openbare collecties heeft geleid tot de herontdekking van een origineel schilderij van B.E. Murillo (Sevilla, 1617-1682) in de reserves van het Wuyts-Van Campen en Baron Caroly Museum van Lier. Het gaat om een *Madonna met Kind* waarvan de Murillo-kenners het spoor bijster waren geraakt in het midden van de 19<sup>de</sup> eeuw. Dit artikel retraceert de geschiedenis van het schilderij en bestudeert de stijlgelijkenis met werken uit de schilder zijn eerste rijpe periode.

### **The *Virgin and Child* of Lier: rediscovery of a painting by Bartolomé Esteban Murillo**

An inventory of Spanish paintings in Belgian public collections led to the rediscovery of an original painting by B.E. Murillo (Seville, 1617-1682) in the reserves of the Wuyts-Van Campen en Baron Caroly Museum in Lier. The painting is a *Virgin and Child*, a work that experts lost track of in the middle of the 19th century. The article retraces the history of the painting and links its style to that of the artist's first mature period.



# ZOUTEN IN STEENACHTIGE MATERIALEN. INVLOED VAN HET KLIMAAT OP GEDRAG EN SCHADE

Hilde DE CLERCQ, Roald HAYEN, Mohamed RICH en Sebastiaan GODTS

## Inleiding

Dat zouten schade kunnen veroorzaken aan steenachtige materialen is alom gekend. Afwisselende cycli van oplos-sing-kristallisatie kunnen in de poriënstructuur kristallisa-tiespanningen veroorzaken die aanleiding kunnen geven tot verpoedering, verkrumeling en zelfs tot het afstoten van een gehele oppervlaktelaag. Bij dit proces speelt vocht een centrale rol: aanwezigheid van vocht leidt tot oplossing en hydratatie van zouten, terwijl verdamping ervan leidt tot een dehydratatie en een afzetting van zoutkristallen aan het verdampingsfront. Indien het verdampingsfront zich aan het oppervlak bevindt, treedt zoutuitbloei of efflorescentie op; indien het verdampingsfront zich binnenin het poreuze materiaal bevindt, worden de zouten in de poriën afgezet waardoor kristallisatiedrukken ontstaan met eventuele schade tot gevolg.

Ondanks het courante gebruik van de term ‘hygro-scopischeit’ van zouten, zijn de mogelijke consequenties voor poreuze bouwmaterialen belast met dergelijke zouten en hun aangebrachte pleister- en verfsystemen veelal niet gekend. Hygroscopischeit draait rond het spontaan absorberen van luchtvocht. Eigenlijk vertoont elk poreus materiaal een zekere hygroscopischeit. Vooral fijne poriën (<0,1 µm) werken de hygroscopischeit van poreuze mate-rialen in de hand: zo is hout vanwege zijn fijnporeuze karakter doorgaans hygroscopischer dan steenachtige materialen. Hiervan getuigt de veelal intense (korst)mos-groei op bomen.

Zouten kunnen op zich ook hygroscopisch van aard zijn: elk zout wordt gekenmerkt door een zogenaamd transitiepunt. Dit is de relatieve vochtigheid (RV) waarbij in omstandigheden van stijgend luchtvochtgehalte de zouten spontaan luchtvocht absorberen en in oplossing gaan. Omgekeerd zullen zouten in omstandigheden waarbij de RV daalt tot waarden lager dan het transitiepunt, hun geabsorbeerd luchtvocht afgeven en dus uitkristalliseren. In afbeelding 1 is het transitiepunt weergegeven van een aantal zouten die courant worden gedetecteerd in metselwerk. Hieruit kan worden afgeleid dat natriumnitrat ( $\text{NaNO}_3$ ) vanaf 74 % relatieve luchtvochtigheid spontaan luchtvocht absorbeert en in oplossing gaat.

Zouten aanwezig in metselwerk zullen gelijkaardig reageren en in omstandigheden van RV hoger dan hun transitiepunt luchtvocht absorberen en in oplossing gaan. Concreet kan de hygroscopischeit van aanwezige zouten aanleiding geven tot visueel waarneembare vochtvlek-ken. Deze worden vaak aangetroffen in monumentale constructies en zijn doorgaans typerend voor gevels van oude boerderijen. Afbeelding 2 illustreert een met natriumnitrat gecontamineerde buitengevel van een stal van een boerderij. Het is geweten dat uitwerpselen van levende wezens diverse nitraten bevatten. In dit geval werden de

Zout	Transitiepunt	Hygroscopisch (a)
$\text{K}_2\text{SO}_4$	97	-
$\text{Na}_2\text{SO}_4$	81	+ -
$\text{KNO}_3$	93	-
$\text{NaNO}_3$	74	+
$\text{Ca}(\text{NO}_3)_2 \cdot 4\text{H}_2\text{O}$	50	++
KCl	84	+ -
NaCl	75	+
$\text{MgCl}_2 \cdot 6\text{H}_2\text{O}$	33	++
$\text{CaCl}_2 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$	29	++

(a) ++ sterk • + matig • + - licht • - zeer licht

Afb.1 Relatief vochtgehalte van de dampfase (%) in evenwicht met een verzadigde zoutoplossing, het zogenaamde transitiepunt, bij 20 °C.

zouten door middel van capillair opstijgend grondvocht in de gevel getransporteerd. In drogende omstandigheden tot waarden onder het transitiepunt zullen de zouten hun geabsorbeerde luchtvocht afgeven, waardoor ze uitkris-talliseren en de betreffende bouwmaterialen een droog uitzicht gaan vertonen (afb. 2-3).

Dit houdt in dat zelfs in afwezigheid van een vloeiba-are vochtbron zoals aflopend regenwater, capillair opstijgend grondvocht en condensvocht, kristalvorming en -groei van zouten aanwezig in een poreus materiaal mogelijk zijn, en dit louter als gevolg van veranderingen van het klimaat (temperatuur of relatieve vochtigheid)<sup>1</sup>. Een klimaat gekenmerkt door frequente schommelingen van luchtvochtigheid rond het transitiepunt van zouten impliceert frequente cycli van kristalliseren/oplossen in hygroscopisch vocht, hetgeen schade kan veroorzaken. Een aangepaste klimatisatie waarbij de aanwezige zouten geen transities ondergaan en zich bijgevolg continu in de kristallijne vorm bevinden, hetzij opgelost zijn in hygro-scopisch vocht, kan een oplossing zijn voor binnengevels om zoutschade te voorkomen en de betreffende bouwma-terialen duurzaam te behouden.

Ontelbare studies handelen over het gedrag van steenachtige materialen belast met individuele zouten. De meeste ervan beperken zich tot de invloed van de

<sup>1</sup> B. LUBELLI, *Sodium Chloride Damage to Porous Building Materials*, PhD thesis, Delft University of Technology, 2006; T.T. VAN en M. AL-MUKHTAR, *Durability Assessment of Tuffeau Limestone in Accelerated Weathering Tests*, in J.W. LUKASZEWICZ en P. NIEMCEWICZ (red.), *Proceedings of the 11<sup>th</sup> International Congress on Deterioration and Conservation of Stone* (Torun, 15-20 sept. 2008), 2008, p. 317-324.



Afb.2 Gevel van een stal gecontamineerd met hygroscopische zouten. 70000012-0.

aanwezigheid van natriumchloride (NaCl) en natriumsulfaat ( $\text{Na}_2\text{SO}_4$ ) op het gedrag van poreuze bouwmaterialen. Dit is op zich een sterke vereenvoudiging die zelden representatief is voor de praktijk.

Op basis van een inventaris van de types anionen en kationen aanwezig in Belgische monumentale constructies, kan met name worden afgeleid dat poreuze bouwmaterialen zelden één type zout bevatten, maar meestal een complex mengsel van ionen (afb. 4). Het gedrag van zouten in een mengsel kan sterk afwijken van dat van het zuivere zout.

Zo had het Europese onderzoek SCOST (Salt Compatibility of Surface Treatments)<sup>2</sup> onder meer als doel om limietgehalten van individuele zouten te identificeren vanaf wanneer schade optreedt in diverse bouwmaterialen. Nader onderzoek heeft uitgewezen dat deze limietwaarden in het algemeen niet meer van kracht zijn indien deze individuele zouten worden gecombineerd met andere zouten. Het gedrag van zoutmengsels is bijgevolg zeer complex, ten gevolge van een verschillend kristallisatiegedrag enerzijds en ion-uitwisseling en de vorming van dubbelzouten anderzijds<sup>3</sup>.

Preventieve conservatie kan gedefinieerd worden als elke vorm van indirecte interventie met de bedoeling de levensduur van roerende of onroerende objecten te verlengen, en omvat dus ook het definiëren van omstandigheden waarbij schade minimaal is. De bepaling van de kritische klimaatomstandigheden van zoutbelaste bouwmaterialen, en bijgevolg de randvoorwaarden voor zoutschade, impliceert kennis over de thermodynamica van fasetransities van zoutmengsels<sup>4</sup>.



Afb.3 Gevel van een schuur gecontamineerd met kaliumnitraat. 00111920-0.

In het kader van een Europees onderzoeksproject werd het computerprogramma ECOS (Environmental Control of Salts) ontwikkeld dat het gedrag van zoutmengsels voorspelt en vervolgens toelaat om klimaatomstandigheden af te leiden waarbij minimale zoutschade optreedt<sup>5</sup>. Hiervoor dienen de resultaten van de kwantitatieve iondosering te worden ingegeven, waaruit het model vanuit thermodynamisch standpunt de specifieke omstandigheden van relatieve vochtigheid en temperatuur berekent waarbij de zouten zich in kristallijne toestand bevinden of opgelost zijn in luchtvocht. Op basis hiervan kunnen veilige grenzen van RV en temperatuur worden gedefinieerd waarbij nauwelijks zouttransities optreden en veranderingen in klimaat worden geïnterpreteerd in termen van zoutkristallisatiegedrag en bijgevolg kans op zoutschade.

## Methodes van zoutdosering

Ter bepaling van de zoutbelasting en -verdeling van gevels van complexe monumentale constructies moeten labo-onderzoeken worden uitgevoerd op stalen die zijn gelicht in functie van het architecturaal concept, de historische bouwfases en de locatie.

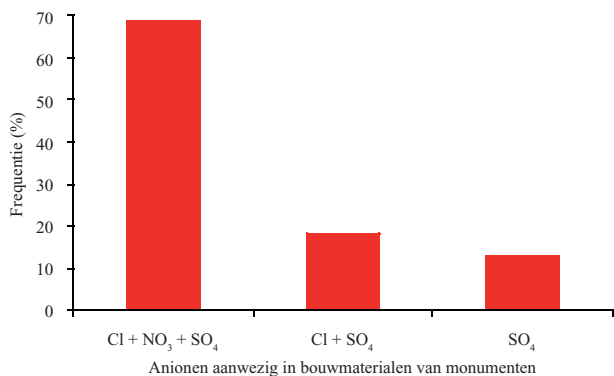
Er bestaan verschillende methodes om de vocht- en zoutbelasting van steenachtige materialen te bepalen. Een eerste is gebaseerd op de geleidbaarheid van een waterig extract van zoutbelaste bouwmaterialen. De geleidbaarheid van een waterige oplossing is voornamelijk het gevolg van geladen oplosbare bestanddelen, in het bijzonder kationen en anionen, elk gekenmerkt door een specifieke geleidbaarheidscoëfficiënt. Indien de ionsamenstelling van

<sup>2</sup> EU Project *Salt Compatibility of Surface Treatments (SCOST)*, Contract ENV4-CT98-0710, Coördinator: E. De Witte (KIK) (2002).

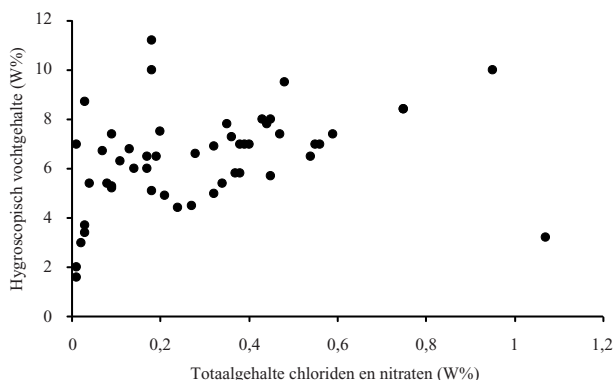
<sup>3</sup> H. DE CLERCQ, *Performance of Selected Materials Containing Different Mixtures of Salts after Water Repellent Treatment*, in *Restoration of Buildings and Monuments*, vol. 12, nr. 1, 2006, p. 25-33; IDEM, *Behaviour of Limestone Contaminated with Binary Mixtures of Sodium Sulphate and Treated with a Water Repellent*, in *Restoration of Buildings and Monuments*, vol. 14, nr. 5, 2008, p. 357-364.

<sup>4</sup> M. STEIGER, *Salts in Porous Materials: Thermodynamics of Phase Transitions, Modeling and Preventive Conservation*, in *Restoration of Buildings and Monuments*, vol. 11, 2005, p. 419-430.

<sup>5</sup> C.A. PRICE (red.), *An Expert Chemical Model for Determining the Environmental Conditions Needed to Prevent Salt Damage in Porous Materials (European Commission Research Report, 11)*, 2000, Londen; C.A. PRICE, *Predicting Environmental Conditions to Minimise Salt Damage at the Tower of London: a Comparison of Two Approaches*, in *Environmental Geology*, 52 (2), 2007, p. 369-374; P. PROKOS en F. BALA'AWI, *Salt Weathering in the Coastal Environment: a Thermodynamic Approach*, in LUKASZEWICZ en NIEMCEWICZ (red.) [n. 1], p. 233-241; M. STEIGER, *Modellierung von Phasengleichgewichten*, in H.J. SCHWARZ en M. STEIGER (red.), *Salzschäden an Kulturgütern, Stand des Wissens und Forschungsdefizite, Ergebnisse des DBU Workshops* (Osnabrück, feb. 2008), Hannover, 2009, p. 80-99.



Afb.4 Frequentie van aanwezige anionen van het waterig extract van stalen gelicht van bouwmaterialen van Belgische monumentale constructies.



Afb.5 Hygroscopisch vochtgehalte (g %) in functie van het totaalgehalte aan nitraten en chloriden (g %) van een reeks boorstalen gelicht van eenzelfde monumentale constructie.

het waterige mengsel niet gekend is, kunnen resultaten van geleidbaarheidsmetingen enkel op een indicatieve wijze worden gebruikt als screening van de zoutbelasting van een gebouwencomplex, voorafgaand aan het selecteren van locaties voor nader zoutonderzoek.

Het actuele of reële vochtgehalte van gelichte boorstalen van gevelmaterialen wordt bepaald door de stalen bij 60 °C te drogen tot constant gewicht. Het actuele vochtgehalte wordt berekend uit het gewichtsverschil voor en na droging. Het hygroscopisch vochtgehalte van boorstalen wordt bepaald door deze bij hoge RV (95 %) te conditioneren tot constant gewicht<sup>6</sup>. In die omstandigheden van hoge RV hebben vrijwel alle zouten luchtvocht geabsorbeerd. Zoals gesteld houden hygroscopische kenmerken van poreuze bouwmaterialen bijgevolg verband met de aanwezigheid van hygroscopische zouten. Hygroscopische vochtgehaltes kunnen vaak actuele vochtgehaltes verklaren. Hoge actuele vochtgehaltes van boorstalen gelicht op geveldelen die op zich niet onderhevig zijn aan een vochtbron, zoals capillair opstijgend grondvocht, regen- doorslag of condensatie, kunnen verklaard worden door hoge hygroscopische kenmerken ten gevolge van de aanwezigheid van hygroscopische zouten. Vooral nitraten en



Afb.6 Zoutuitbloei bestaande uit tenardiet (Na<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>), natriumchloride (NaCl), kaliumnitraat (KNO<sub>3</sub>), darapskiet (Na<sub>3</sub>NO<sub>3</sub>SO<sub>4</sub>·H<sub>2</sub>O) en aftitaliet (K<sub>3</sub>Na(SO<sub>4</sub>)<sub>2</sub>) (XRD). 00008678-0.

chloriden worden gelinkt aan een hygroscopisch gedrag. In afbeelding 5 wordt het totaalgehalte aan nitraten en chloriden in functie van het hygroscopisch vochtgehalte weergegeven. Alhoewel er een zekere trend tot hoger hygroscopisch vochtgehalte wordt vastgesteld voor hogere gehalten aan nitraten en chloriden, zijn er vrij veel uitzonderingen hierop. Chloriden en nitraten vertonen immers een verschillend hygroscopisch gedrag afhankelijk van het type kation waarmee ze gecombineerd zijn enerzijds<sup>7</sup> (afb. 1) en van de aard van het zoutmengsel anderzijds (afb. 5).

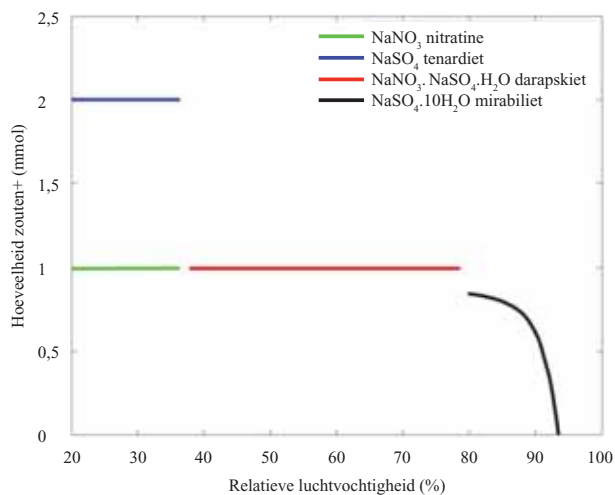
Een XRD-analyse (X-stralen diffractie) van boorstalen ter bepaling van de aard en het gehalte aan aanwezige zouten is aangewezen bij een hoge zoutbelasting (>1 g %). Bij een lagere zoutbelasting worden enkel signalen gedetecteerd die afkomstig zijn van minerale bestanddelen van het bouw materiaal die deze van aanwezige zouten maskeren. XRD-analyse kan van toepassing zijn voor de bepaling van de aard van de zoutuitbloei, alhoewel deze niet noodzakelijk gelijkaardig is aan de samenstelling van het zoutmengsel in de ondergrond. Afbeelding 6 illustreert de zoutuitbloei op de geverfde binnenzijde van een buitengevel. XRD-analyse heeft uitgewezen dat deze is samengesteld uit tenardiet (Na<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>), natriumchloride (NaCl), kaliumnitraat (KNO<sub>3</sub>), darapskiet (Na<sub>3</sub>NO<sub>3</sub>SO<sub>4</sub>·H<sub>2</sub>O) en aftitaliet (K<sub>3</sub>Na(SO<sub>4</sub>)<sub>2</sub>). Aangewezen efficiënte en duurzame restauratiebehandelingen kunnen hieruit moeilijk worden gedefinieerd.

Teststrips ter bepaling van het gehalte aan nitraten, chloriden en sulfaten kennen een vrij algemeen gebruik. Aangezien enkel anionen in het waterig extract van zoutbelaste boorstalen semi-kwantitatief worden gedoseerd, kunnen echter geen indicaties worden gegeven met betrekking tot het kristallisatiegedrag van zoutmengsels, hetgeen noodzakelijk is voor het definiëren van aangewezen klimaatcondities waarbij zoutschade minimaal is. Resultaten bekomen aan de hand van dergelijke strips worden dus best op een indicatieve en vergelijkende wijze gebruikt en

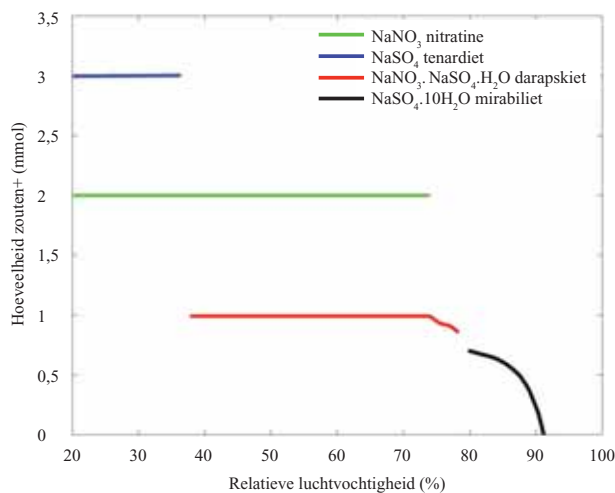
<sup>6</sup> A. HACQUEBORD, *Herstel van zwaar vocht- en sulfaatbelast masonry metselwerk*, in syllabus WTA-studiedag "Interventies en hun consequenties" (Dronen, 13 nov. 2009).

<sup>7</sup> G. GRASSEGER en H.J. SCHWARZ, *Salze und Salzsäden an Bauwerken*, in SCHWARZ en STEIGER (red.) [n. 5], p. 6-21.

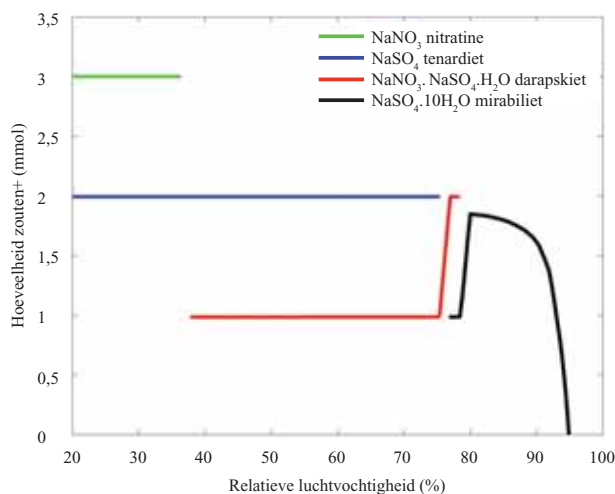




Afb.7 Kristallisatiesequentie van een mengsel bestaande uit een equimolaire hoeveelheid natriumnitrat en natriumsulfaat.



Afb.8 Kristallisatiesequentie van een mengsel van natriumnitrat en natriumsulfaat met molaire verhouding 2.



Afb.9 Kristallisatiesequentie van een mengsel van natriumnitrat en natriumsulfaat met molaire verhouding 0,5.

kunnen als basis dienen voor een gedetailleerd onderzoek naar de zoutbelasting. Het gebruik van strips kan aangegeven zijn ter opvolging en controle van een zoutextractie van een zone waar de zoutcontaminatie voorafgaandelijk kwantitatief werd geanalyseerd. Hierbij dient vermeld dat bepaalde strips enkel bruikbaar zijn binnen een vastgelegd pH-gebied.

Kwantitatieve gegevens van de aard van de zoutcontaminatie van gelichte boorstalen van zoutbelaste bouwmaterialen kunnen worden bekomen door een analyse van de oplosbare ionen van het waterig extract aan de hand van ionenchromatografie (IC). De meest courante kationen (positief geladen ionen) en anionen (negatief geladen ionen) gedetecteerd in bouwmaterialen zijn respectievelijk natrium ( $\text{Na}^+$ ), kalium ( $\text{K}^+$ ), calcium ( $\text{Ca}^{2+}$ ) en magnesium ( $\text{Mg}^{2+}$ ) en sulfaten ( $\text{SO}_4^{2-}$ ), chloriden ( $\text{Cl}^-$ ) en nitraten ( $\text{NO}_3^-$ ). Uit een combinatie van deze 7 ionen kunnen maar liefst 40 tot 50 verschillende kristallijne fasen worden gevormd. De wijze waarop de anionen en kationen onderling gecombineerd zijn tot minerale bestanddelen kan niet worden bepaald uit de resultaten van ionenchromatografie aangezien deze ionen in oplossing zijn en het aanvankelijke kristalrooster van de zouten bijgevolg verbroken is. Om deze kwantitatieve resultaten te interpreteren en te vertalen in een vorm van duurzame restauratiestrategieën wordt vaak het ‘worst-case scenario’ gehanteerd. Vanuit de optiek dat niet elk zout even destructieve of hygroscopische kenmerken vertoont, worden verschillende combinaties van kationen en anionen uitgeprobeerd en onderling geëvalueerd. Indien resultaten van ionenchromatografie bijvoorbeeld wijzen op de aanwezigheid van natrium en/of magnesium en sulfaten, wordt rekening gehouden met een mogelijke aanwezigheid van natrium- en/of magnesiumsulfaat die beide gekend zijn om hun destructieve eigenschappen<sup>8</sup>. Resultaten van deze eerder empirische aanpak weerspiegelen niet noodzakelijk de echte condities voor zoutschade. Hiervoor is een thermodynamische benadering noodzakelijk waarbij het kristallisatiegedrag van zoutmengsels wordt geëvalueerd en zo het potentiële risico tot schade als gevolg van klimaatomstandigheden kan worden voorspeld.

Met behulp van de ECOS software kan het gedrag van zoutmengsels worden voorspeld. Hiervoor moet de gebruiker de kwantitatieve gegevens invoeren van een reeks ionen ( $\text{Na}^+$ ,  $\text{K}^+$ ,  $\text{Mg}^{2+}$ ,  $\text{Ca}^{2+}$ ,  $\text{Cl}^-$ ,  $\text{NO}_3^-$  en  $\text{SO}_4^{2-}$ ) die aanwezig zijn in het waterig extract. Het programma zal voor een specifiek ionmengsel bepalen welke mineralen stabiel zijn in de vaste en dus kristallijne vorm, en dit onder welbepaalde omstandigheden van RV of temperatuur. Bijgevolg kan het gedrag worden geëvalueerd van zoutmengsels die onderhevig zijn aan veranderende klimatologische omstandigheden. Hierbij dient opgemerkt dat voor het functioneren van het model ECOS een perfecte balans anionen/kationen vereist is. Indien er bicarbonaten en oplosbare carbonaten aanwezig zijn, die als dusdanig niet worden gedetecteerd door IC, dient hiervoor te worden gecorrigeerd. Dit is eveneens het geval voor alkalische bestanddelen zoals vrije kalk waarvoor enkel het kation ( $\text{Ca}^{2+}$ ) met IC gedetecteerd wordt. Een bijkomend gebrek

<sup>8</sup> Ibidem, p. 6-21.



Afb.10 Berkenhof te Opvelp, voor restauratie. 00152866-0.

van ECOS betreft de onsystematische noodzaak tot het voorafgaandelijke verwijderen van equimolaire hoeveelheden  $\text{Ca}^{2+}$  en  $\text{SO}_4^{2-}$  afkomstig van gips, waarvoor geen verklaring is<sup>9</sup>. Voor de berekening van het gedrag van zoutmengsels wordt er met name vanuit gegaan dat gips dit niet beïnvloedt.

Ter illustratie van het principe van het gebruik van dit model wordt in afbeelding 7 het zoutkristallisatiegedrag weergegeven van een mengsel bestaande uit een equimolaire hoeveelheid aan natriumnitraat en natriumsulfaat. Hieruit kan worden afgeleid dat in omstandigheden van RV hoger dan 92 % alle zouten opgelost zijn in hygroscopisch vocht. Een daling van de RV tot 79 % veroorzaakt kristallisatie van mirabiliet ( $\text{Na}_2\text{SO}_4 \cdot 10\text{H}_2\text{O}$ ), te weten een kristallijne vorm van natriumsulfaat met 10 moleculen water in de kristalstructuur. Vanaf 79 % RV is mirabiliet onstabiel en wordt darapskiet ( $\text{Na}_3\text{NO}_3\text{SO}_4 \cdot \text{H}_2\text{O}$  of  $\text{NaNO}_3 \cdot \text{Na}_2\text{SO}_4 \cdot \text{H}_2\text{O}$ ) gevormd dat stabiel blijft tot 37 % RV. Uit de formule valt op dat de chemische samenstelling van darapskiet als het ware de som is van deze van natriumnitraat en natriumsulfaat. In omstandigheden van RV lager dan 37 % is darapskiet onstabiel en kristalliseert tenardiet ( $\text{Na}_2\text{SO}_4$ ), naast natriumnitraat. Dit toont reeds het complexe gedrag van een zeer eenvoudig mengsel van 2 verschillende zouten. Afbeelding 8 illustreert het gedrag van een zoutmengsel bestaande uit een hoeveelheid natriumnitraat en natriumsulfaat waarbij de molaire verhouding natriumnitraat/natriumsulfaat 2 is en er dus een overmaat aan natriumnitraat is tegenover natriumsulfaat. In dit geval zal vanaf een RV van 74 % naast darapskiet ook natriumnitraat kristalliseren. Indien de samenstelling van het zoutmengsel gekenmerkt wordt

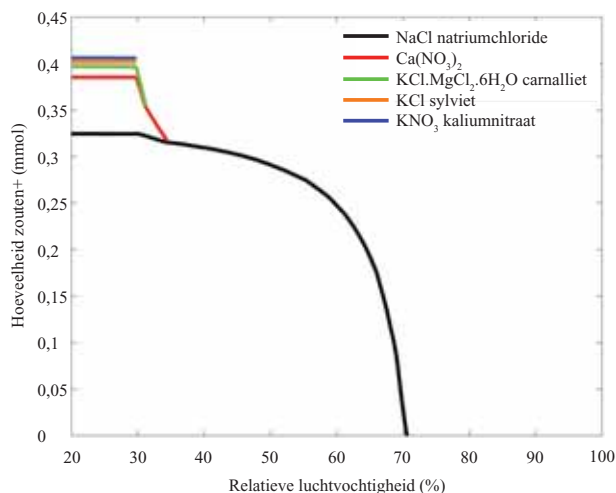
door een overmaat aan natriumsulfaat tegenover natriumnitraat, zal bij 75 % RV tenardiet kristalliseren, naast darapskiet (afb. 9). Natrium en sulfaat aanwezig in de vorm van zowel tenardiet als darapskiet zullen in omstandigheden van stijgende RV tussen 75 en 80 % mirabiliet vormen. Uit de formule van mirabiliet, gekenmerkt door 10 moleculen water in de kristalstructuur van natriumsulfaat, kan worden afgeleid dat deze overgang gepaard gaat met kristallisatiespanningen en dus mogelijk schade kan veroorzaken.

## Casestudy's

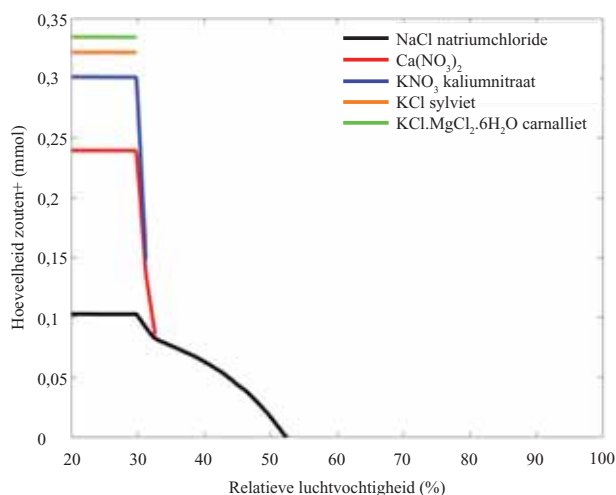
De conserveringstoestand van zoutbelaste gevels van bouwconstructies zoals boerderijen en ondergrondse of archeologische sites houdt veelal verband met een langdurige blootstelling aan grondvocht. Grondvocht bevat op zich vaak opgeloste zouten. Door de capillaire krachten van poreuze bouwmaterialen migreert het vocht samen met de erin opgeloste zouten in bouwmaterialen. Hun aanwezigheid stelt echter speciale eisen aan de conditioneringsomstandigheden van zoutbelast metselwerk indien men opteert voor een maximaal behoud van de authentieke materialen. De gewenste conditioneringsomstandigheden zijn veelal onverzoekenbaar met de comforteisen van het binnenklimaat.

De hiernavolgende zoutsequenties, bekomen met het ECOS-model, werden telkens berekend voor een temperatuur van 20 °C. Dit betekent concreet dat indien het absolute vochtgehalte ongewijzigd blijft en de temperatuur daalt, het relatieve vochtgehalte zal stijgen. Omgekeerd zal een temperatuurstijging als gevolg van verwarming aanleiding geven tot een daling van het relatieve vochtgehalte.

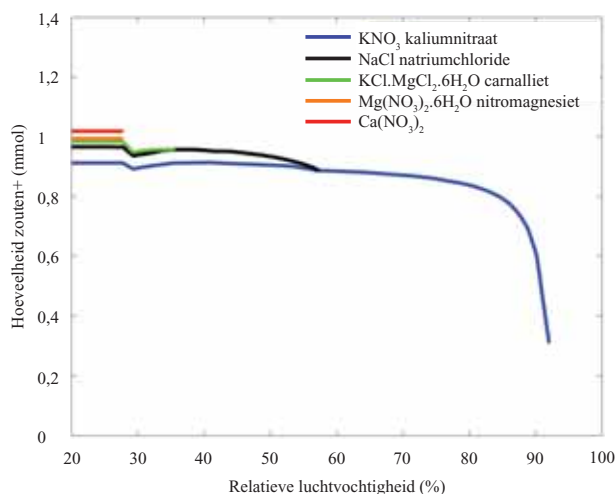
<sup>9</sup> Discussie met prof. dr. Michael Steiger, Universiteit van Hamburg.



Afb.11 Kristallisatiesequentie van het ionmengsel van het waterig extract van het boorstaal gelicht in de gevel (kant binnenkoer) van de ruimte palend aan het voormalige woongedeelte.



Afb.12 Kristallisatiesequentie van het ionmengsel van het waterig extract van het boorstaal gelicht in de gevel (straatkant) van de ruimte palend aan het voormalige woongedeelte.



Afb.13 Kristallisatiesequentie van het ionmengsel van het waterig extract van het staal gelicht van de gevel (kant binnenkoer) van de voormalige koestal.

## Berkenhof te Opvelp (Bierbeek)

De negentiende-eeuwse hoeve Berkenhof te Opvelp (afb. 10) is een van de vele boerderijen die België rijk is en die het onderwerp vormen van een herbestedingsproject. De voorziene herbesteding van de diverse ruimtes is er bovendien gekoppeld aan bepaalde comforteisen van het klimaat voor de gebruiker. Veelal wordt hierbij geen rekening gehouden met de zoutbelasting van de bouwmaterialen. Dat een voor de gebruiker gewenst klimaat niet verzoenbaar is met een maximaal behoud van zoutbelast metselwerk wordt dan ook niet in beschouwing genomen.

Uit kwantitatieve iondosering van gerichte staalname in een gevel van een ruimte palend aan het voormalige woongedeelte, kon een belangrijke contaminatie aan natriumchloride worden afgeleid. De ECOS output van het betreffende zoutmengsel (afb. 11) illustreert dat, bij omstandigheden van dalende RV, natriumchloride kristalliseert vanaf 70 % RV. In deze klimatologische omstandigheden zijn calciumnitraat ( $\text{Ca}(\text{NO}_3)_2$ ), het dubbelzout kalium-magnesium chloride alsook kaliumchloride (KCl) en -nitraat ( $\text{KNO}_3$ ) opgelost in luchtvocht. Deze zouten kristalliseren bij veel lagere luchtvochtgehalten (< 34 % RV). De ECOS output van de zoutdosering van een zone in de overstaande gevel van dezelfde ruimte (afb. 12) wijst erop dat natriumchloride bij drogende omstandigheden reeds kristalliseert vanaf 52 % RV. Voor deze ruimte kan dus worden gesteld dat indien het klimaat zodanig geregeld wordt dat het relatief luchtvochtgehalte continu hoger is dan 70 %, voor beide zones de zouten continu opgelost zijn in geabsorbeerd luchtvocht en zoutschade aan de bouwmaterialen vermeden wordt.

Hierbij dient bemerkt dat zuiver natriumchloride kristalliseert bij 75 % RV. Indien natriumchloride gecombineerd is met andere zouten, ligt dit transitiepunt bij lagere RV-waarden. Het kristallisatiepunt van zouten in een mengsel is bijgevolg verschillend van dit van zuivere zouten (afb. 1) en hangt af van de samenstelling van het mengsel. De contaminatie van natriumchloride in de gevels is verklaarbaar door de vroegere activiteiten van de bewoners van het Berkenhof. In deze ruimte werden voedingsmiddelen (vis en vlees) gepekeld, waarbij traditioneel gebruik werd gemaakt van natriumchloride. Door middel van capillair opstijgend grondvocht is natriumchloride in de gevels getransporteerd.

De ECOS output van de voormalige koestal ziet er totaal anders uit (afb. 13). In dit geval vormt kaliumnitraat, afkomstig van dierenuitwerpselen, het merendeel van het zoutmengsel. Kaliumnitraat kristalliseert vanaf 94 tot 82 % RV. Een verdere daling van de RV leidt tot de kristallisatie van natriumchloride (vanaf 54 % RV) en achtereenvolgens het dubbelzout magnesium-kaliumchloride en calcium- en magnesiumnitraat. Deze laatste zullen pas kristalliseren in omstandigheden waarbij de RV lager is dan 30 %. Tussen 54 en 82 % RV treden in deze testzone geen zouttransities op. Voor deze voormalige koestal, waarvoor aanvankelijk een transformatie tot ontspanningslokaal was voorzien, kan zoutschade aan de bouwmaterialen en hun afwerkingsysteem worden vermeden door de RV constant te houden tussen 54 en 82 %.



Afb.14 Ijskelder te Oudergem (bouwfase 1894). 20050523-0.

Op basis van de hierboven vermelde resultaten kan worden gesteld dat, in functie van het vroegere gebruik en de locaties van diverse ruimtes van deze hoeve, een verschillende zoutbelasting van de bouwmaterialen wordt gedetecteerd. Elke zoutbelasting wordt gekenmerkt door specifieke eisen aan de conditioneringsomstandigheden indien men opteert voor een maximaal behoud van de authentieke materialen.

## Ijskelders te Oudergem

Ijskelders zijn ondergrondse constructies die dateren van voor de periode dat koelapparaten, zoals koelkast en diepvriestoeel, hun intrede deden. Zoals de term “ijskelders” laat vermoeden betreft het kelders waarin ijs werd gestockeerd, veelal om – vooral in zomerperiodes – drank en voedingsmiddelen te koelen. België telt honderden ijskelders, veelal verbonden aan kloosters of kastelen<sup>10</sup>.

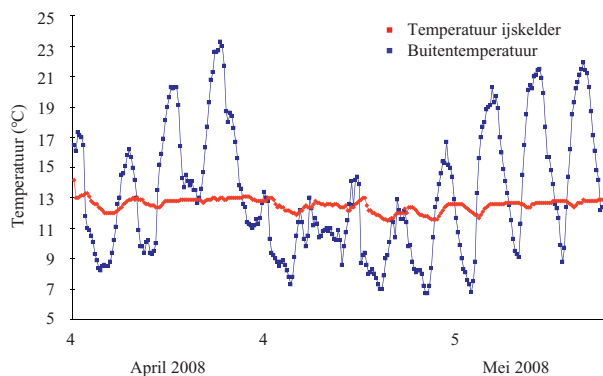
De bouw van de ijskelders te Oudergem (afb. 14) is verbonden met de oprichting van de brouwerij *Brasserie de la Chasse Royale* in 1875, die voor de bierproductie veel ijs nodig had. Deze ijskelders werden gebouwd in twee

fasen, namelijk in 1875 en 1894. Met een totale lengte van 52 m en een breedte en hoogte van respectievelijk 9 en 12 m zijn ze uitzonderlijk in hun soort. Het concept was gebaseerd op de zogenaamde inertie van grondmassief waardoor een vrijwel constante lage temperatuur kon worden gegarandeerd. De dubbelwandige opbouw met spouw zorgde ervoor dat een met ijs gevulde kelder goed geïsoleerd was van het grondmassief, waardoor het ijs langer bewaard kon blijven. Deze ijskelders bleven in gebruik tot de Eerste Wereldoorlog en zijn vandaag een monumentale getuigenis van bloeiende laat-negentiende-eeuwse industriële activiteiten.

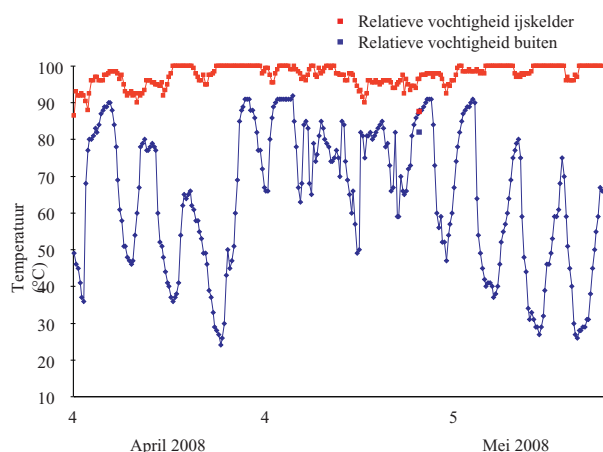
De klimatologische omstandigheden in de ijskelders zijn typerend voor ondergrondse constructies: koud en vochtig met een gemiddelde temperatuur rond 15 °C en een relatieve luchtvochtigheid van minstens 95 %. In afbeeldingen 15 en 16 worden de temperatuur en relatieve vochtigheid in de natuurlijk geventileerde ijskelders vergeleken met de buitenwaarden opgemeten door het Koninklijk Meteorologisch Instituut (KMI). Hierbij kan worden vastgesteld dat de fluctuaties van het buitenklimaat slechts licht herkenbaar zijn in het verloop van het binnenklimaat in de ijskelders, en dit met een vertraging van een tweetal uren.

In deze klimatologische omstandigheden is het merendeel van de mogelijk aanwezige zouten opgelost in hygroscopisch vocht en bijgevolg vrijwel onzichtbaar. Een dergelijk klimaat valt echter buiten het gebied van een ‘aangenaam binnenklimaat’. De vraag stelt zich hier

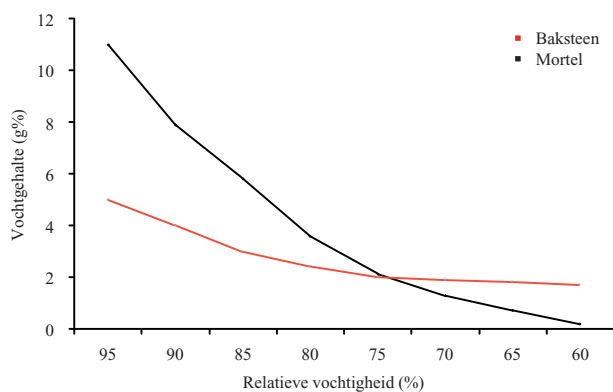
<sup>10</sup> Zie onder meer A. D’HOINE, *Traditionele ijskelders in Vlaanderen: een teaser, syllabus WTA-studiedag* (’s Hertogenbosch, 24 april 2009); J. LAMBRECHT, *De ijskelders van de VUB*, in *VCM-contact*, 34, nov. 2002, p. 13-14.



Afb.15 Temperatuurprofiel in en buiten de ijskelders in april-mei 2008.



Afb.16 Profiel van de relatieve vochtigheid buiten en in de ijskelders in april-mei 2008.



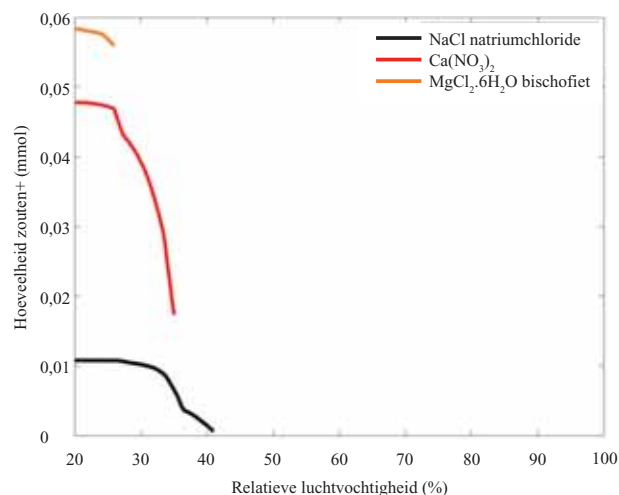
Afb.17 Desorptiecurve van baksteen en mortel, bepaald bij 15 °C.

du: wat zijn de gevolgen indien aan deze kelders een herbestemming wordt gegeven waarbij de klimatologische omstandigheden worden aangepast aan de huidige comforteisen? Of anders gesteld: wat zijn de randvoorwaarden voor het optreden van zoutschade aan het baksteenmetselwerk indien de ijskelders beginnen te drogen?

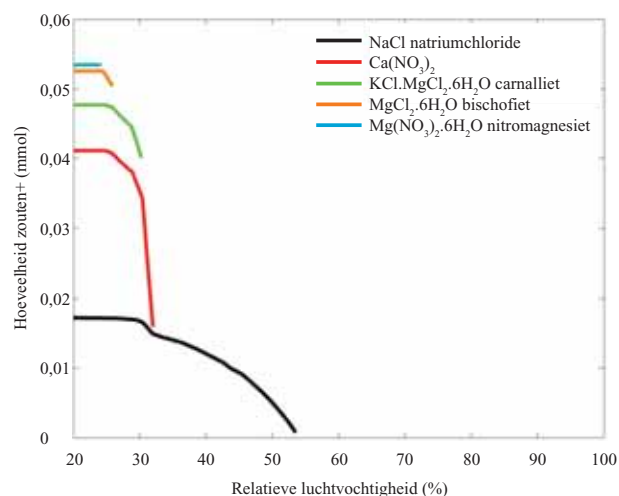
Om hierop een antwoord te kunnen formuleren, werd een onderzoek uitgevoerd naar de vocht- en zoutdistributie van de zijwanden van de ijskelders. Een onderdeel van dit onderzoek omvatte een simulatie van het hygroscopisch gedrag van gelichte boorstalen bij een progressief dalende

relatieve luchtvochtigheid (desorptiegedrag), oftewel het opstellen van zogenaamde isothermen. Hiervoor worden de boorstalen bij verschillende waarden van relatieve vochtigheid geconditioneerd tot constant gewicht, waarna telkens het gehalte aan geabsorbeerde hoeveelheid luchtvocht wordt berekend. Uit isothermen kan soms het kristallisatiepunt van zouten worden afgeleid. Afbeelding 17 illustreert de isothermen van stalen van baksteen en mortel gelicht van het metselwerk van de ijskelders.

Uit de isothermen kan worden afgeleid dat de mortel sterker hygroscopisch is dan de baksteen en tot 11 g % vocht bevat bij een relatieve luchtvochtigheid van 95 %, enkel ten gevolge van hygroscopische kenmerken. Hoge hygroscopische vochtgehalten zijn kenmerkend voor de aanwezigheid van hygroscopische zouten. Een daling van het luchtvochtgehalte veroorzaakt een continue daling van het geabsorbeerde vochtgehalte tot waarden die uiteindelijk lager zijn dan deze van de baksteen. Afgelijnde zouttransitiepunten konden niet uit de isothermen worden afgeleid.



Afb.18 Kristallisatiesequentie van het ionmengsel van het waterig extract van de mortel (h: 1,5 m).



Afb.19 Kristallisatiesequentie van het ionmengsel van het waterig extract van de mortel (h: 0,15 m).

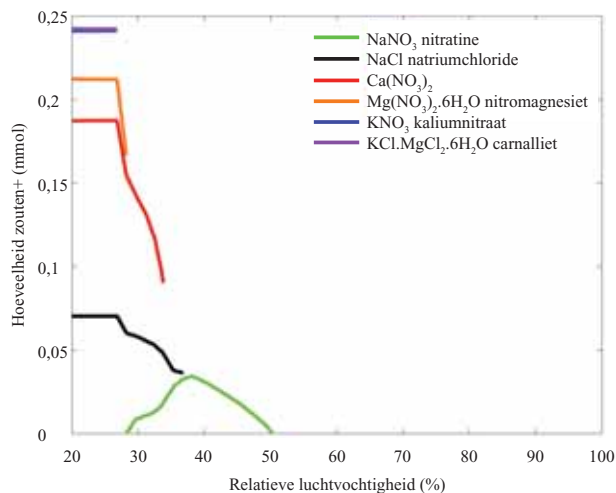


Afb. 20 Restant van 19<sup>de</sup>-eeuwse muurschildering van de Sint-Niklaaskerk te Gent. 00040774-0.

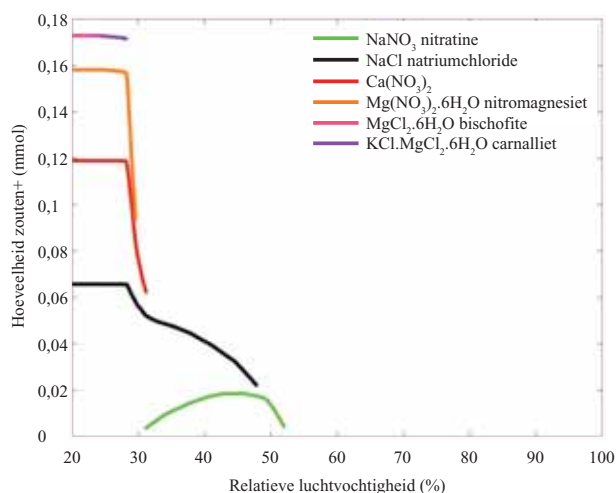
Kwantitatieve zoutdoseringen hebben uitgewezen dat het baksteenmetselwerk naast gips ook nog een ander zoutmengsel bevat. De kristallisatiesequentie volgens het ECOS-model heeft uitgewezen dat bij droging van de mortel op 1,5 m hoogte natriumchloride kristalliseert rond 42 % RV, gevolgd door calciumnitraat ( $\text{Ca}(\text{NO}_3)_2$ ) rond 35 % RV (afb. 18). Het natriumchloride dat aanwezig is in de mortel van dezelfde zone, maar op een hoogte van 15 cm, kristalliseert bij hogere waarden van RV (rond 53 %, afb. 19). Kristallisatie van calciumnitraat start vanaf 30 % RV.

Uit het onderzoeksgeheel van de zoutcontaminatie van het baksteenmetselwerk van de ijskelders kon worden geconcludeerd dat, ter beperking van zoutschade, bij een temperatuur van 20 °C een relatieve luchtvochtigheid van minstens 54 % moet worden gehandhaafd. In dergelijke omstandigheden treden geen zouttransities op en zijn de aanwezige zouten continu opgelost in geabsorbeerd luchtvocht.

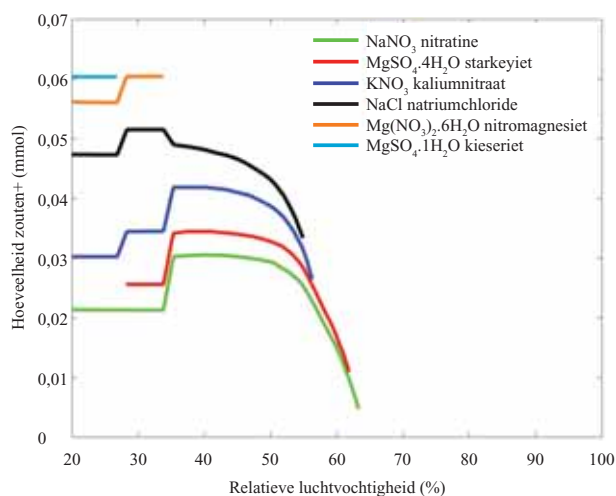
Dit illustreert nogmaals de complexe problematiek van het gedrag van zoutmengsels. Zelfs voor eenzelfde gevel van deze eenvoudige architecturale ondergrondse constructie wordt een verschillende zoutbelasting gedetecteerd. Deze zoutmengsels stellen verschillende eisen aan de aangewezen conditioneringsomstandigheden indien men opteert voor een maximaal behoud van de authentieke bouwmaterialen.



Afb.21 Kristallisatiesequentie van het ionmengsel van het waterig extract van de bepleistering (h: ca. 2 m).



Afb.22 Kristallisatiesequentie van het ionmengsel van het waterig extract van de bepleistering (h: ca. 4 m).



Afb.23 Kristallisatiesequentie van het ionmengsel van het waterig extract van de bepleistering (h: ca. 6 m).

## Negentiende-eeuwse muurschildering van de Sint-Niklaaskerk te Gent

Zoutbelasting van bepleisterd metselwerk kan randvoorwaarden creëren voor een duurzame conservatieve of restauratieve behandeling van muurschilderingen. Een voorbeeld hiervan zijn de restanten van de landschapsschildering van de Doopkapel, voorheen de Kapel van de Kalvarie, van de Sint-Niklaaskerk te Gent (afb. 20). De landschapsschildering dateert vermoedelijk van 1821 en is uitgevoerd met olieverf.

De intense zoutbelasting van de kerkgevelmaterialen dateert grotendeels van de periode waarin kerkhoven nog in de stadscentra waren gelegen<sup>11</sup>. Een kerkhof is in oorsprong niets anders dan een hof van de kerk, zijnde een open ruimte, die als begraafplaats dienst deed. In Gent en andere steden werden de overledenen in of bij hun eigen parochiekerk begraven. Op basis van een archeologische studie blijkt dat in de zeventiende en achttiende eeuw jaarlijks zo'n honderd doden op het kerkhof van de Gentse Sint-Niklaaskerk werden begraven. Dit komt overeen met ongeveer 20000 lichamen op hooguit een paar honderd vierkante meter beschikbare open ruimte, gelegen rond het kerkkoor. De dichte opeenhoping van lijken in, maar vooral rond de stadskerk had als gevolg dat het kerkhofterrein aanzienlijk werd opgehoogd en hierdoor hoger dan het straat- en het kerkvloerniveau kwam te liggen. Dit gaf aanleiding tot vochtproblemen in de gevels van de kerk waardoor het kerkvloerniveau stelselmatig op een hoger niveau moest worden gebracht en uiteindelijk twee meter hoger kwam te liggen dan de eerste bevoering. Aan het einde van de achttiende eeuw werd het begraven in en rond kerken verboden, waardoor de begraafplaatsen verdwenen uit stedelijke centra. In de tweede helft van de twintigste eeuw werd de kerkvloer van de Sint-Niklaaskerk op zijn oorspronkelijke niveau gebracht. Het gebruikte opvulmateriaal bleek voornamelijk te bestaan uit kerkhofgrond en beenderen, wat geen goede materiaalkeuze is. Tijdens het ontbindingsproces van begraven lichamen worden immers zouten gevormd, in het bijzonder nitraten, die met behulp van capillair opstijgend grondvocht migreren in het metselwerk.

Om de condities van een duurzame conserverende en/of restaurerende behandeling af te lijnen die deel uitmaakt van de restauratiestrategie van het gehele interieur van de kerk, moeten de randvoorwaarden van het binnenklimaat bepaald worden. Vervolgens stelt zich de vraag: zijn de eisen aan het binnenklimaat die afgestemd zijn op de voorwaarden tot beperking van zoutschade en een maximale conservatie van de muurschildering gelijkaardig aan het aangewezen klimaat voor een optimale conservatie van de overige kunstobjecten van de kerk?

Om de haalbaarheid van een duurzame conservatieve behandeling van deze negentiende-eeuwse landschapsschildering te evalueren, werd een onderzoek uitgevoerd

van de vocht- en zoutbelasting van bepleistering en onderliggend metselwerk.

De resultaten van dit onderzoek hebben uitgewezen dat voor het laagste muurgedeelte van de kapel calciumnitraat het merendeel vormt van het zoutmengsel. Uit de ECOS output kan worden opgemaakt dat dit zout kristalliseert indien de RV lager is dan 35 % (afb. 21). Dit zout zal in courante klimatologische omstandigheden dus continu opgelost zijn in geabsorbeerd luchtvocht en bijgevolg aanleiding geven tot vochtvlekken. Op het ogenblik van de monsternamen lag het actueel vochtgehalte tussen 6 en 9 g %, en dit doorgaans enkel door de aanwezigheid van hygroscopische zouten. Natriumnitraat (NaNO<sub>3</sub>) kristalliseert in dit zoutmengsel bij 49 % RV.

Hoger in diezelfde gevel is de zoutbelasting van de bepleistering verschillend en van die aard dat de RV waarbij natriumnitraat kristalliseert 54 % bedraagt op 4 m hoogte (afb. 22) en 64 % op zo'n 6 m hoogte (afb. 23). In tegenstelling tot de laagste testzone vormt natriumnitraat op 6 m hoogte het merendeel van het zoutmengsel van de bepleistering. Verdere droging resulteert in de kristallisatie van diverse overige nitraten, chloriden en sulfaten waarvan de aard kan verschillen in functie van de meethoogte.

Uit het onderzoeksgeheel kan worden opgemaakt dat bij omstandigheden van dalend luchtvochtgehalte kristallisatie van natriumnitraat optreedt in de bepleistering bij 49 % RV voor de laagst geteste zone (ca. 2 m hoogte), 54 % voor de middelste zone (ca. 4 m hoogte) en 64 % voor de hoogste zone (ca. 6 m hoogte).

Het voorzien van een aangepaste klimatisatie waarbij voor alle geteste zones de zouten geen faseovergangen vertonen en deze continu hetzij in de kristallijne vorm hetzij opgelost zijn in hygroscopisch vocht, zou hier technisch mogelijk zijn. Hierbij zou de relatieve vochtigheid constant boven de 64 % moeten zijn: in deze omstandigheden zijn de zouten in de bepleistering over de volledige testzone continu opgelost in geabsorbeerd luchtvocht.

Voor wat betreft de negentiende-eeuwse picturale laag op de bepleistering kan worden gesteld dat bewaringsomstandigheden van hoge relatieve vochtigheid volgende consequenties hebben:

- hoog hygroscopisch vochtgehalte en vlekvermindering van de ondergrond;
- schimmel- en algenvorming;
- blaasvorming van de picturale laag waarvan het bindmiddel een olie en dus organisch van aard is.

Een binnenklimaat dat afgestemd is op een duurzaam behoud van de overige aanwezige (kunst)objecten in de kerk (orgel, schilderijen) wordt gekenmerkt door een lagere relatieve vochtigheid, doorgaans rond de 50 %. Indien hiervoor geopteerd wordt, zal natriumnitraat als eerste zout uitkristalliseren. Dit zout is matig destructief en kan migreren doorheen een laag die organische bestanddelen bevat. Daarnaast kan verpoedering of afschilfering van de picturale laag niet worden uitgesloten. Een duurzame conservatieve behandelingsstrategie als onderdeel van de restauratie van het gehele interieur van de Sint-Niklaaskerk, waarbij geen schade optreedt aan deze muurschildering, kon bijgevolg moeilijk worden geformuleerd.

<sup>11</sup> L. DEVRIESE, *De berm op en de put in? Hoe klein het Gentse Sint-Niklaaskerkhof wel was in de jaren 1600-1700*, in *De Heraut*, april 2009.

## Besluit

In functie van de voorgeschiedenis van monumentale constructies kan een verschillende zoutbelasting van bouwmaterialen worden vastgesteld die telkens gekenmerkt wordt door specifieke eisen aan de conditioneringsomstandigheden als men opteert voor een maximaal behoud van de authentieke materialen.

Voor zoutbelast metselwerk zijn in vele gevallen hoge RV-waarden aangewezen ter minimalisatie van zoutschade. Omstandigheden van hoge relatieve vochtigheid hebben echter diverse nadelen:

- beperkte mogelijkheden tot herbestemming van de bouwconstructie. Een voor het zoutbelast metselwerk aangewezen klimaat wijkt veelal af van wat door de mens wordt ervaren als een aangenaam klimaat. Een ruimte gekenmerkt door een hoog luchtvochtgehalte kan niet benut worden als kantoor- of leefruimte en evenmin als ruimte voor het bewaren van archiefdocumenten of andere vochtgevoelige materialen;
- niet steeds aangewezen voor een optimaal behoud van overige kunstobjecten die aanwezig zijn in de monumentale constructie;
- risico tot corrosie van aanwezige metaalstructuren;
- ideale condities voor biologische contaminatie.

Voor die gevallen waar een aangepaste klimatisatie geen optie is, kan gekozen worden voor een procedure ter vermindering van de zoutbelasting, zoals het uitvoeren van een zoutextractie waarbij gebruik wordt gemaakt van aangepaste extractiepasta's<sup>12</sup>. Uiteraard geldt dit niet voor gevels waarop een picturale laag op basis van een organisch bindmiddel is aangebracht. In dit artikel wordt niet verder ingegaan op het aspect van de zoutextractie.

<sup>12</sup> Zie onder meer: S. LAUE en C. SCHAAB, *Mitigation of Salt Damages by Climatic Stabilization and Salt Extractions in the Crypt of St. Maria im Kapitol, Cologne*, in I. IOANNOU en M. THEODORIDOU (red.), *Proceedings of Salt Weathering on Buildings and Stone Sculptures (SWBSS)* (Limassol, 19-22 okt. 2011), p. 129-136; B. LUBELLI en R.P.J. VAN HEES, *Desalination of Masonry Structures: Fine Tuning of Pore Size Distribution of Poultrices to Substrate Properties*, in *Journal of Cultural Heritage*, 11, 2010, p. 10-18; B. LUBELLI, R.P.J. VAN HEES en H. DE CLERCQ, *Finetuning of Desalination Poultrices: Try-Outs in Practice*, I. IOANNOU en M. THEODORIDOU (red.), *Proceedings of Salt Weathering on Buildings and Stone Sculptures (SWBSS)* (Limassol, 19-22 okt. 2011), p. 381-388; V. VERGÈS-BELMIN en H. SIEDEL, *Desalination of Masonries and Monumental Sculptures by Poulting: A Review*, in *Restoration of Buildings and Monuments*, vol. 11, nr. 6, 2005, p. 391-408; M. AURAS, B. ARNOLD en H. SIEDEL, *Maßnahmen bei Salzschäden: Salzreduzierung, geeignete Putz- und Mörtelsysteme*, in SCHWARZ en STEIGER (red.) [n. 5], p. 110-126; A. BOURGÈS en V. VERGÈS-BELMIN, *Comparison and Optimization of Five Desalination Systems on the Inner Walls of Saint-Philibert Church in Dijon, France*, *Proceedings of Salt Weathering on Buildings and Stone Sculptures* (Kopenhagen, The National Museum of Denmark, 22-24 okt. 2008), Lyngby, 2008, p. 29-40.

## Résumé – Samenvatting – Abstract

### Sels et matériaux pierreux. Influence du climat sur leur comportement et sur les dégâts causés

Les ouvrages de maçonnerie historiques se dégradent en fonction de leurs propriétés quant au transport de l'humidité et de leur teneur en sel. Ces deux aspects sont propres à la façon dont a été construit l'ensemble des façades du bâtiment, à l'utilisation du bâtiment et à son exposition au climat. Dans le cadre d'une campagne de restauration structurée, la pré-étude est une étape importante dont le contenu ne peut pas toujours être intégré dans des procédures standard mais doit être adapté aux particularités de chaque complexe architectural d'une part et au projet de réhabilitation et à l'utilisation prévue d'autre part.

Cet article montre, au travers de trois études de cas, que la teneur en sel des matériaux de construction diffère en fonction de l'histoire de la construction monumentale et de son concept architectural. Or, cette teneur en sel a des implications sur les conditions spécifiques nécessaires à la préservation des matériaux, si l'on choisit de conserver au maximum les matériaux d'origine.

### Zouten in steenachtige materialen. Invloed van het klimaat op gedrag en schade

Bouwfysische schadeprocessen aan historisch metselwerk houden verband met vochttransportkenmerken en met de zoutbelasting. Beide zijn eigen aan de opbouw van het gehele gevelmetselwerk, het vroegere gebruik van het monument en zijn blootstelling aan het klimaat. Binnen een gestructureerde restauratiecampagne is het vooronderzoek een belangrijke schakel waarvan de inhoud niet steeds in standaardprocedures kan gegoten worden, doch aangepast dient te worden aan de eigenheid van het architecturaal complex enerzijds en aan het herbestemmingsproject en de voorziene benutting anderzijds. In deze bijdrage wordt aan de hand van drie cases aangetoond dat in functie van de voorgeschiedenis van monumentale constructies en het architecturaal concept een verschillende zoutbelasting van bouwmaterialen wordt vastgesteld. Die stelt specifieke eisen aan de conditioneringsomstandigheden indien men opteert voor een maximaal behoud van de authentieke materialen.

### Salts in stone-like materials. The influence of climate on behaviour and damage

Built physical damage processes on historic masonry are related to its ability to transmit humidity and to its salt contamination. These two factors are influenced by the way in which the facades of a building are constructed, as well as the building's historical usage and its exposure to the environment. A detailed study is a necessary step prior to any structural restoration



campaign. The procedures adopted for such a study should be adapted according to the architectural entity on the one hand, and to the projected renovation project and the planned future use of the building on the other hand.

Using three case studies, this contribution shows that the salt contamination in construction materials differs according to the history of the buildings and their architectural conception. The salt content has implications on the conditions required for the conservation of the building material, if it is decided to retain as much of the original material as possible

# LE PHOTOGRAPHE CLÉMENT DESSART, ARDENT DÉFENSEUR DU PATRIMOINE DE L'ARDENNE

Marie-Christine CLAES

*Je me plais à me souvenir combien mon père s'investissait totalement dans une tâche, si rude soit-elle : avec cœur, énergie et enthousiasme, ce qui lui ouvrait toutes les portes. Malgré le vide matériel que laissera l'absence de ces précieux souvenirs, je suis apaisée et satisfaite, les sachant dans d'aussi bonnes mains et pouvant ainsi servir, par cette deuxième vie, aux chercheurs et autres passionnés par l'histoire de notre cher pays. Mon père m'approuverait d'être fidèle à toutes les valeurs qui étaient siennes, et combien !*

Marie-Amica Dessart, le 30 novembre 2006.

En 2006, la fille de Clément Dessart acceptait<sup>1</sup> de céder à l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) la seconde partie du fonds de négatifs de son père. Tout son travail photographique, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à sa mort en 1973, rejoignait ainsi les 638 négatifs qu'il avait réalisés pour le Service de la Documentation belge – ancêtre de l'IRPA – entre 1943 et 1946. Le 12 avril 2007, une mémorable *expédition* – pour reprendre la terminologie utilisée en temps de guerre par Paul Coremans, alors directeur de l'Institut – a permis le déménagement de plus de vingt mille clichés.

Marie-Amica Dessart les avait précieusement conservés pendant plus de trente ans, par piété filiale, sûrement, mais aussi parce qu'ayant été la fidèle collaboratrice de son père pendant toute sa carrière photographique, elle était elle-même attachée à ces clichés par bien des souvenirs. Dans un courrier adressé au directeur, Myriam Serck, dont est tiré l'extrait en exergue, elle remercie l'IRPA de rappeler le nom de ceux qui ont œuvré pour cet Institut du Patrimoine, si précieux pour la collectivité.

Depuis, le nom de Clément Dessart a été rappelé à de nombreuses reprises. La première fois, ce fut juste après l'arrivée des clichés, à l'occasion du séminaire d'histoire de l'art de l'IRPA n° 8 du 24 avril 2007, consacré à la photographie documentaire d'art. La même année, en septembre, lors des Journées du Patrimoine à Bruxelles, un grand poster montrait Clément Dessart à l'œuvre dans l'église Saint-Pierre à Bastogne (voir fig. 1, 8 et 9). Ce weekend-là, le photographe symbolisait le thème des journées : « la lumière et l'éclairage ». Son portrait en pleine action, réalisé par sa fille, était accompagné de l'étymologie du terme photographe : écrire avec la lumière, du grec

φωτος (photos : lumière) et γραφειν (graphein : écrire) et de la plus ancienne définition de la photographie : « une technique nouvelle de représentation du réel sensible et de reproduction d'images à l'aide de réactions chimiques à la lumière et de moyens optiques »<sup>2</sup>. En janvier 2010, Clément Dessart a été mis à l'honneur lors d'une communication lors d'un colloque au Bildarchiv de Marburg sur les photographies réalisées pendant la Seconde Guerre mondiale.

Un récent projet de recherche<sup>3</sup> sur les archives 1938-1948, les dix années précédant la création des ACL (Archives centrales iconographiques d'Art national et Laboratoire central des Musées de Belgique, ancêtres de l'IRPA), a amené l'IRPA à se pencher sur les documents concernant la Seconde Guerre mondiale. Parmi ceux-ci, certains concernaient Clément Dessart. Ce sont principalement des lettres engendrées par des difficultés récurrentes : demandes de pneus de vélo, de formulaires et autorisations, réclamations de paiements. Ces documents, qui individuellement pourraient sembler anecdotiques, constituent au fil des jours une véritable chronique de cette période tourmentée.

En contextualisant les négatifs du premier fonds de Clément Dessart, ces archives m'ont fourni les éléments permettant de m'acquitter d'un agréable devoir : comme promis à sa fille, l'IRPA consacre à Clément Dessart un article évoquant tout ce dont l'Institut lui est redevable. À travers lui, c'est aussi un hommage que nous rendons au courage de tous les photographes qui ont œuvré pour le patrimoine pendant la Seconde Guerre. Avec lui, nous nous sommes penchés sur les photographies réalisées pendant l'Occupation, et il est devenu l'angle d'approche privilégié d'une époque aussi riche que la Première Guerre mondiale, étudiée à l'occasion du Symposium *Clichés allemands*, le 10 février 2006. Myriam Serck-Dewaide, alors directeur général de l'IRPA, écrivait :

« Il est rare qu'une guerre laisse un héritage positif. C'est pourtant le cas dans notre département

<sup>1</sup> Grâce aux encouragements d'Arsène Geubel, professeur, historien et archéologue de Neufchâteau, et de Jean-Pol Weber, cheville ouvrière de la revue *De la Meuse à l'Ardenne*. Avec sa double formation d'archéologue et de philologue classique, Arsène Geubel (1913-2010) était un chercheur chevronné (P. HANNICK, G. HOSSEY et L. LEJEUNE, *Arsène Geubel. Notice biographique*, dans *Le Luxembourg au fil des siècles, Liber Amicorum Arsène Geubel*, Neufchâteau, 2007. Voir aussi les notices nécrologiques de L. PIERRARD dans *Terre de Neufchâteau*, 2, 2010 et de D. CULOT dans *Chroniques des musées gauxais*, 3<sup>e</sup>-4<sup>e</sup> trimestres 2010.

<sup>2</sup> H. FLORENCE, *Carnets*, 1833-1834. C'est dans ce texte que les mots français *photographie* et *photographier* apparaissent pour la première fois dans une acception moderne. Hercule Florence [1804-1879], Français émigré au Brésil, avait alors, dans l'isolement le plus complet, inventé (parmi divers procédés dont une méthode d'imprimerie « polygraphique ») un procédé photographique sur verre ; comme bien d'autres précurseurs, Florence chercha sans succès à se faire connaître en 1839, pour n'être réhabilité que beaucoup plus tard (Fr. BRUNET, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, 2000, p. 77).

<sup>3</sup> Voir dans ce *Bulletin* l'article de Chr. PIRON, *Le rôle des Services photographiques et du Laboratoire des Musées royaux d'Art et d'Histoire dans la sauvegarde du patrimoine artistique belge durant la Seconde Guerre mondiale. Les raisons d'un succès, la genèse d'un Institut*, p. 257-287.

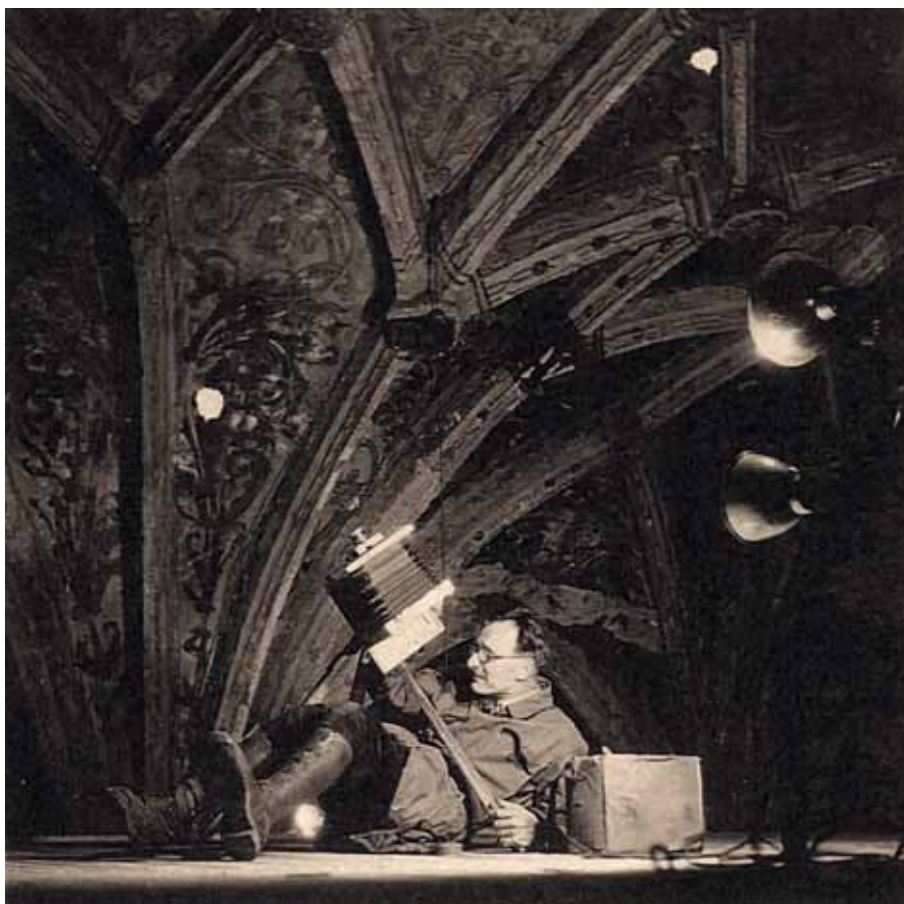


Fig. 1 Clément Dessart établissant la couverture photographique des peintures de la voûte à nervures de l'église Saint-Pierre à Bastogne. © Marie-Amica Dessart, 1946.

Documentation : les aléas de la Première Guerre mondiale et les négociations qui s'ensuivirent ont fait de l'Institut royal du Patrimoine artistique l'heureux bénéficiaire d'une collection de négatifs allemands de la Première Guerre mondiale<sup>4</sup> ».

Cet article est aussi l'occasion d'exprimer toute notre reconnaissance à Madame Marie-Amica Dessart, pour le temps qu'elle a consacré à me raconter de merveilleux souvenirs, mais aussi pour sa part discrète mais combien importante dans la réalisation des clichés de son père.

## L'ingénieur Dessart

Clément Dessart naît à Flémalle-Haute le 6 juin 1891 et se passionne dès sa jeunesse pour les techniques. Il devient membre du Club Motor Union, fondé en 1912 dans le but de réunir les passionnés de motos et d'automobiles et en 1920-1921, il construira entièrement une voiture de ses mains. Après des études à Liège, il obtient un diplôme d'ingénieur avec une spécialisation en électricité. Il fabrique

une installation qui fournit en courant électrique la maison de ses parents, rue Saint-Laurent, face à l'hôpital militaire, et quelques maisons voisines. Il se lance, âgé de 20 ans seulement, dans la fabrication de systèmes de détection et de communication en grande profondeur dans les mines de charbon. Son frère Jean étant ingénieur des mines, ils testent ensemble le procédé. Plus tard, il sera contacté par les ACEC qui commercialiseront son procédé, sans l'associer au succès... Obligé de se reconvertir, il se lance comme indépendant dans la fabrication de postes de radio et vend et répare des gramophones. Les documents à tête de sa firme portent la mention : « Les ateliers radio-électriques de Montegnée. C. Dessart-Levaque et Cie ». Il fournit des appareils de marque déposée « Ondovox ». Sa fille se souvient qu'il a gagné un prix international.

À la veille de l'invasion de 1914, il traverse la frontière allemande pour couper à travers bois afin de rentrer plus vite chez lui. Il est arrêté par les douaniers, qui découvrent un poste de radio dans les fontes de son vélo et l'emmènent à un poste militaire. Il est enfermé dans un grenier et l'on envoie chez ses parents de soi-disant amis qui demandent à visiter son atelier de construction. Heureusement, les parents laissent ces personnes observer l'atelier sans réticence, si bien qu'elles rendent un rapport négatif sur une éventuelle activité d'espion. Le lendemain, le commandant relâche Clément Dessart en lui recommandant de retourner immédiatement en Belgique. Sur le

<sup>4</sup> M. SERCK-DEWAIDE, *Les négatifs allemands de l'IRPA, 1917-1918* (brochure), Bruxelles, 2006, p. 3. Cet héritage positif s'est renouvelé lors de la Seconde Guerre Mondiale, pendant laquelle 160 000 clichés ont pu être réalisés.

chemin du retour, passant par la Baraque Michel, il croise des casques à pointe qui l'interrogent sur les garnisons de la région. Parlant bien l'allemand, pour avoir effectué des séjours linguistiques à Bonn avec ses deux frères, il leur donne des chiffres faramineux, et, heureux du bon tour qu'il leur a joué, se hâte de rentrer pour rassurer sa fiancée Lucie Levaque. Il la connaît depuis l'enfance et l'épousera en 1917. Elle lui donnera une fille, Marie-Amica, qui naît le 17 juin 1920 dans leur maison rue Chaussée 162-164 à Montegnée.

Il s'installe ensuite rue du Calvaire à Liège, à distance des lignes de trams qui provoquaient trop de parasites. Le 31 octobre 1929, sa fille, âgée de neuf ans, avait posé la première pierre de la maison dont il avait dessiné les plans. Mais peu avant la Seconde Guerre, il est forcé de la revendre, car suite à la crise, les clients se font rares et les banques ne veulent plus couvrir son emprunt. Son épouse meurt en 1937, âgée de 42 ans seulement, et ce déchirement lui causera une nostalgie qu'il conservera, malgré son caractère joyeux, toute sa vie.

## La Seconde Guerre

Au début de la Seconde Guerre, Clément Dessart et sa fille sont réfugiés à Béziers, entre Montpellier et Narbonne, du 21 mai au 15 août 1940, chez une dame Murat qui se dit descendante du maréchal. Dessart photographie tous les recoins de la ville. Ils séjournent un moment à Millau, où ils sont accueillis chez le père du juge d'instruction Arbouchet. Après leur retour d'exode, ils s'installent à Angleur, quai des Grosses Battes. Fin 1943, Clément Dessart quitte la banlieue liégeoise et s'installe à Hollogne, dépendance de Waha, près de Marche-en-Famenne, dont sa famille est originaire. Marie-Amica, qui l'accompagne, le secondera dans ses travaux.

Pourquoi Dessart se tourne-t-il vers la photographie ? Les affaires marchaient-elles moins bien ? Dans les années 30, les grandes firmes commencent à diffuser dans le commerce des postes de radio. La Seconde Guerre portera sans doute un coup fatal à l'entreprise : l'Institut national de Radiodiffusion a cessé d'émettre et a détruit ses installations, ensuite les émissions seront sous la coupe de l'Occupant, qui procède au brouillage de certaines fréquences en ondes moyennes et interdit d'écouter radio-Londres, ainsi que la Radio nationale belge qui, créée en exil, partage les fréquences de la BBC. Il ne fait pas bon écouter la T.S.F. par les temps qui courent. Y avait-il des risques à poursuivre ? L'antre de Clément Dessart était peut-être regardé par les Allemands comme une dangereuse officine ?

Pratiquant depuis longtemps la photographie en amateur grâce à un appareil que lui prête un de ses frères – il laisse de splendides portraits de son épouse dans la mouvance pictorialiste du Liégeois Gustave Marissiaux –, il décide d'en faire son métier à Hollogne et se reconvertit avec bonheur dans la photographie documentaire, se mettant au service d'une clientèle variée. Il débute par des portraits de famille, destinés à être envoyés aux prisonniers en Allemagne. Il est souvent payé en nourriture. Plus tard, il travaillera pour les diffuseurs locaux de cartes postales, les éditeurs de revues ou de manuels scolaires, mais aussi les

conservateurs de grands musées qui le chargent d'illustrer leurs guides du visiteur ou catalogues d'exposition. Il est rapidement apprécié pour sa grande conscience professionnelle et pour la qualité de ses travaux, mais aussi pour sa bonne connaissance des Ardennes et ses compétences en matière d'archéologie – préhistorique, antique ou industrielle –, d'architecture ou d'histoire de l'art, qui font de lui, outre un bon opérateur, un excellent prospecteur.

Pendant toute la guerre, Clément Dessart devra faire preuve de sang-froid. Un jour, il est arrêté à Mettet car il ne dispose pas d'un laissez-passer pour cette région ; par bonheur, il n'est pas fouillé (pourtant pacifique, il portait toujours un revolver sur lui : circulant souvent à travers bois, il voulait pouvoir tirer en l'air en cas de menace d'agression) mais il est enfermé dans une chambre de l'hôtel de la gare et un soldat dort sur un matelas contre la porte à l'extérieur de sa chambre. Sans bruit, Dessart déplace le poêle pour cacher le revolver dans la cheminée et s'enfuit par la fenêtre en nouant les draps. Arrivé à Andenne, il demande sèchement, en allemand, au vieux soldat qui garde le pont, de lui montrer où est la Kommandantur. Impressionné, le garde le fait passer et il peut ainsi rentrer sain et sauf.

## 1944

Dessart apprend, par un de ses cousins qui a eu une conversation avec l'archéologue Jacques Breuer, que le service photographique des Musées royaux d'Art et d'Histoire cherche un photographe pour la province du Luxembourg. Il dépose immédiatement sa candidature et sera engagé vraisemblablement à la fin 1943, comme en témoigne une carte postale datée du 3 janvier 1944 qu'il adresse à « Louis Loose<sup>5</sup>, secrétaire des Musées du Cinquantenaire : devant les difficultés, les aléas et les dangers du voyage à Bruxelles, j'y renonce ce lundi ». Dessart est engagé comme « photographe officieux » : il ne fait pas partie du personnel des Musées sous contrat et il n'est donc pas payé « à l'heure », mais « au négatif ». Il travaille sous la direction d'Arsène Geubel et d'Edmond P. Fouss<sup>6</sup>, scientifiques locaux travaillant – bénévolement, il faut le souligner – pour les Musées, qui lui désignent les objets et monuments à photographier.

Dessart se livrait également – sa fille était dans la confidence – à des travaux de sabotage de lignes électriques et téléphoniques dans la région de Marche-en-Famenne. Le moyen était fort simple : il plantait des épingles dans les câbles pour provoquer des courts-circuits, que les Allemands localisaient difficilement. Il avait également installé une « protection » électrique dans la

<sup>5</sup> Entré aux Musées en 1941, Louis Loose sera en 1949 un des fondateurs du Centre des Primitifs flamands aujourd'hui intégré à l'IRPA. Il prendra sa pension en 1971.

<sup>6</sup> Edmond-Pierre Fouss (1897-1987) fut professeur de langue et de géographie à l'École normale de Virton. Passionné par l'archéologie et la culture de la Gaume, il a fondé en 1937 le Musée gaumais. Un numéro de la revue *Le Pays gaumais* lui est consacré (1987-1988). Les carnets intimes d'Edmond-Pierre Fouss sont récemment entrés dans les collections des Musées gaumais, mais ils ne débutent que le 11 août 1962 ; ceux qui précèdent ne sont malheureusement pas localisés (*Chronique des Musées gaumais*, 3<sup>e</sup>-4<sup>e</sup> trimestres 2010, p. 34).



Fig. 2 Cloche de l'église Saint-Étienne à Waha, fondue par la firme Causard de Tellin au XIX<sup>e</sup> siècle, photographiée par Clément Dessart avant son départ en Allemagne. A55909.

maison où il logeait au début de la Seconde Guerre, afin de neutraliser toute tentative d'intrusion : cette maison appartenait à la marraine d'un résistant, ingénieur lui aussi, qu'elle cachait. De telles activités étaient bien dans

ses cordes ! D'autres photographes travaillant pour les Musées ont aidé la résistance<sup>7</sup> par des moyens photographiques. Le photographe Jules Parenté de Bouillon, qui, lui aussi, a travaillé sous la supervision d'Arsène Geubel, déclare le 27 novembre 1944 : « J'ai fait énormément de photos pour fausses cartes d'identité pour les réfractaires, et d'autres personnes que je savais avoir des raisons de craindre la police de l'Occupant. J'ai toujours exécuté ces travaux avant tous autres, afin que ces personnes en soient en possession dans le plus court délai possible, car je savais qu'elles couraient des risques en leur attente ». Le photographe Roger Maquet, d'Arlon, qui travaille en équipe avec Edmond Fouss, Arsène Geubel ou l'amateur d'art et collectionneur Jean Hollenfeltz<sup>8</sup>, fournit quant à lui des portraits de Belges membres de la Gestapo, afin que des dossiers soient établis pour que justice soit faite après la guerre. Les scientifiques aussi contribuent à la résistance, en fonction de leurs domaines : l'architecte hutois Gustave Piavaux déclare le 15 décembre 1944 avoir fourni des copies de plans de la caserne et de la Citadelle de Huy.

<sup>7</sup> À la fin de la guerre, un questionnaire a été envoyé par le Service de la Documentation belge à ses collaborateurs. Il fallait répondre aux questions suivantes : 1. Avez-vous fait partie, depuis le 10 mai 1940, d'un des organismes suivants : SS, Légion wallonne, Legioen Vlaanderen, Strijdfornatie, Volksverwering, V.N.V., Rex, Verdinaso, UTMI, De Vlag, Vrijwillige Arbeidedienst voor Vlaanderen, Volontaires du travail pour la Wallonie, etc. 2. Avez-vous, depuis le 10 mai 1940, apporté une collaboration effective à l'ennemi, par exemple en photographiant ou en reproduisant des documents ou objets ayant une valeur militaire ou stratégique ? 3. Avez-vous participé au mouvement de résistance ? a) comme membre ? b) Aide aux alliés ? c) Aide aux personnes menacées, entre autres aux réfractaires. Une vingtaine de réponses seulement sont conservées et nous n'avons pas de formulaire pour Clément Dessart.

<sup>8</sup> Une lettre d'Arsène Geubel apprendra que le Dr Jean L. Hollenfeltz a été assassiné brutalement par la Gestapo dans la nuit du 25 août. Il a été défendu à quiconque d'assister à son enterrement. Le Luxembourg perd son meilleur historien et folkloriste (dossier 471). Ses collections ont été achetées en 1955 par le Musée gaumais.



Fig. 3 Marloie, le presbytère de l'église Saint-Georges, après le bombardement de la gare, 21 mai 1944, photographié par Clément Dessart. A76148.



Fig. 4 Serinchamps, église Sainte-Trinité, dalle funéraire de la famille de Rougrave-d'Ochain, 1724. A77598.

Quant aux deux prospecteurs avec qui Clément Dessart travaille, ils ne restent pas non plus inactifs : Arsène Geubel a aidé les services de renseignement alliés et a procuré asile à des réfractaires (questionnaire rempli le 24 janvier 1945) tandis qu'Edmond Fouss a prêté secours (habillement et ravitaillement) à l'aviateur canadien James Moffat, descendu en parachute après une collision entre bombardiers au-dessus de Meix-le-Tige (questionnaire rempli le même jour).

Les trois compères se sont également livrés à une autre activité patriotique : le sauvetage de cloches (fig. 2). Clément Dessart est en effet parvenu à sauver in extremis une cloche de Waha, dont sa mère, Anna Collard, était la marraine. Les cloches étaient rassemblées à la gare de Jemelle et Dessart se demandait comment faire, quand un soldat allemand originaire des Cantons de l'Est le reconnut (il se rendait souvent dans les cantons rédimés pour son commerce de radio). Dessart lui expliqua la situation en wallon, pour éviter que les autres soldats ne comprennent. Le militaire fit appel aux bons sentiments de ses camarades et ils poussèrent dans un fossé la cloche qui put ainsi regagner son clocher...

Le 8 mars 1944, Dessart adresse un courrier aux Musées pour demander de différer de quelques jours le paiement des 107 clichés qu'il a livrés la veille, car il vient de faire la demande pour transférer son compte-chèques d'Angleur à Waha, ce qui indique bien sa volonté de séjourner à Waha à long terme.

Deux mois plus tard, une tragédie s'abat sur la région : en vue du débarquement, les Alliés veulent détruire un maximum de nœuds de communication. Le 21 mai 1944, un chasseur anglais mitraille un train immobilisé dans la gare de Marloie. Quarante-et-une personnes sont tuées (dont deux Allemands), des centaines de villageois sont blessés et de nombreuses maisons détruites<sup>9</sup> (fig. 3).

En juin, il fait parvenir un tableau de déplacements. Mais il reçoit un courrier du comptable du Service

photographique, Maurice Vanden Stock<sup>10</sup>, précisant que les frais ne lui seront remboursés qu'à la condition qu'il fasse parvenir des réquisitoires, formulaires administratifs permettant l'acquisition d'un titre de transport. Le 7 juillet, il répond, préférant s'adresser à Louis Loose, que ces réquisitoires sont restés à Angleur, où il doit prochainement retourner pour des approvisionnements photographiques et pour faire réparer son objectif. La communication avec les Musées n'est pas toujours simple, comme l'indique ce même courrier :

« Pour gouverne, j'attends impatiemment les produits de développement demandés ; je vous enverrai Monsieur Michel pour les prendre aux Musées. A Ciney, j'avais remis à Monsieur Coremans, mes listes de clichés avec les doubles, je reçois hier quelques clichés dans une boîte, mais pas les copies ; de cette façon, j'ignore le nombre exact de mes clichés fournis et acceptés !, et il m'est encore impossible de dresser ma facture relative à cette affaire !... Voudriez-vous faire le nécessaire à ce sujet, ce dont je vous remercie à l'avance. »

Les photographes se plaignent régulièrement de tracasseries administratives et de retards de paiement. Dans l'état actuel de l'étude des archives, il est difficile de dire si l'administration est exagérément tatillonne, si l'organisation laisse à désirer ou si il s'agit de manœuvres dilatoires



Fig. 5 Certaines photographies dénotent un manque de temps : le drap servant de fond a dû être installé à la hâte. Bure, église Saint-Lambert, Sainte Barbe (xvi<sup>e</sup> siècle). A76098.

<sup>9</sup> R. EVRARD, *Marloie pleurait ses 41 morts de 1944*, dans *L'Avenir* (article mis en ligne le 27 mai 2010 sur <http://www.lavenir.net>).

<sup>10</sup> Entré aux Musées en 1941, il deviendra après la guerre chef du personnel, jusqu'à son décès en 1977.



Fig. 6 Faulx-les-Tombes, château d'Arville, premier salon. Photo Clément Dessart, 1945. A81702.

pour retarder les paiements par manque de liquidités. Malgré ces contretemps, Clément Dessart ne se départit jamais de sa courtoisie.

Entre-temps, un courrier de Louis Loose, daté du 4 juillet, donne des indications sur les instructions fournies aux photographes :

« Cher Monsieur Dessart,  
Ci-joint le double de votre liste avec les clichés à refaire.

Voici quelques remarques concernant les clichés douteux.

En règle générale, les clichés sont sous-exposés ; lorsque l'exposition est correcte, vous poussez trop au développement, surtout les plaques 15° Schneider. Les pierres tombales doivent être prises en entier (fig. 4).

Les tableaux doivent être pris aussi grand que possible lorsque le cadre ne présente pas d'intérêt.

Veuillez nous renvoyer le bon ci-joint muni de votre signature.

Nous remettrons à la première occasion à Monsieur Michel des produits pour développer et fixer.

Croyez, cher Monsieur Dessart, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

L. Loose. »

Le 18 août, Clément Dessart demande à Louis Loose de lui faire parvenir des chemises pour plaques et quelques enveloppes pour son courrier. Il signale qu'on

refuse le transport gratuit de son vélo dans les vicinaux car il ne dispose pas des réquisitoires ad hoc<sup>11</sup>. Il va envoyer Monsieur Michel à Bruxelles et aimerait recevoir des plaques rapides 30° ou mieux des films : « ce serait plus léger pour les grands voyages que je fais maintenant. Je dispose de montures spéciales en acier pour les maintenir dans un châssis ». Il signale qu'il a déjà photographié 23 cloches et demande des papiers sensibles. Puis il exprime ses difficultés :

« Je voudrais aussi vous faire part d'une doléance ! Ce voyage de plus en plus lointain que je fais, m'occasionne des frais de séjours élevés, même en me contentant d'une pension modique, j'arrive à environ 180 à 200 frs par jour ! Les 75 frs que vous m'octroyez sont donc insuffisants. Si vous avez voyagé avec la camionnette, vous connaissez les prix pratiqués dans les hôtels moyens pour ne pas parler des hôtels de 1<sup>er</sup> ordre !... Voudriez-vous envisager une augmentation de mes rétributions de séjour. Je compte sur votre bonne obligeance pour éventuellement revoir vos tarifs à effet rétroactif pour le mois dont vous avez ma note : les réquisitoires employés vous sont envoyés par le prochain courrier. »

Quatre jours plus tard, une lettre fait part du danger de voyager :

« Les trains ne sont plus à prendre, d'abord par suite des irrégularités, en suite les dangers inhérents aux attaques aériennes. Par conséquent, l'emploi du vélo devient absolument courant ; or les pneus ne résistent pas longtemps à des kilométrages pareils, avec des charges toujours excessives, et une chaleur... Y aurait-il moyen d'obtenir des bons pour deux pneus ; je viens d'en faire racheter deux pour Frs 600. et il n'iront pas longt[emps]. Pour échapper aux réquisitions de l'occupant concernant les vélos, je voudrais beaucoup avoir un certificat du musée, attestant que l'emploi de mon vélo m'est absolument indispensable pour mes voyages. »

La réponse, émanant de Paul Coremans, le 28 août, n'est qu'à moitié satisfaisante :

« 1° MM. Rampelberg et Vanden Stock vous enverront le matériel demandé.

2° Il est inadmissible que Mr Dubrunfaut<sup>12</sup> ne vous ait pas communiqué la liste des communes visitées par l'expédition. Mr de Geradon<sup>13</sup> se mettra en rapport avec lui.

3° Ci-joint une déclaration pour le maintien de votre bicyclette.

4° Il m'est impossible de vous envoyer un bon pour vos pneus. Une déclaration quelconque de notre part suffirait-elle pour l'autorité communale ?

<sup>11</sup> À certains moments, Clément Dessart disposait de plusieurs vélos, qu'il laissait dans différentes gares.

<sup>12</sup> Edmond Dubrunfaut (Denain [Fr.], 21 avril 1920 – Veurne, 13 juillet 2007). Collaborateur pour les provinces de Liège et de Luxembourg. Artiste lui-même (peintre, cartonnier et dessinateur), il était spécialiste en art mural, et s'est occupé de problèmes liés à la restauration de fresques. Il a établi en 1945 la charte des couleurs de *L'Agneau mystique* de Van Eyck.

<sup>13</sup> Collaborateur scientifique, entré aux Musées en 1924. En 1949, il fait partie des fondateurs du Centre des Primitifs flamands aujourd'hui intégré à l'IRPA.



Fig. 7 Resteigne, pont à arches du XVIII<sup>e</sup> siècle, partiellement détruit pendant la Seconde Guerre.  
Photo Clément Dessart, 1945. A88483.

Je ne puis vous envoyer des réquisitoires pour votre bicyclette : introduisez ces frais chez Mr Vanden Stock.

6<sup>o</sup> Ce n'est pas 75 fr. mais 115 fr. que vous recevez pour une absence d'un jour et d'une nuit. Je sais que c'est trop peu maintenant, mais je ne puis rien y changer. C'est d'ailleurs le cas pour tous nos collaborateurs.

7<sup>o</sup> je ne crois pas qu'une nouvelle expédition s'organisera dans vos environs. Ne pouvez-vous pas remettre votre moisson à un camionneur, sous votre responsabilité évidemment. »

Bien que ses demandes ne soient pas entièrement rencontrées, Dessart ne se décourage pas et effectue 289 kilomètres à vélo entre le 24 août et la fin du mois de septembre<sup>14</sup>. L'optimisme suscité par la libération progressive du pays semble lui donner des ailes : Bruxelles est libérée le 3 septembre, Namur le 5, Liège le 7. Puis vient le tour de la province de Luxembourg, libérée par les Américains : Marche, Nassogne et Saint-Hubert le 8 septembre, Arlon, La Roche-en-Ardenne, Hotton et Bastogne le 10. L'avenir s'éclaircit et Dessart écrit le 23 septembre pour signaler qu'il est disposé à continuer sa collaboration avec le service photographique pendant les mois à venir, voire à l'intensifier.

« Au besoin, j'accepterais un élargissement de mes secteurs d'opération – plus spécialement, dans les régions de la ligne de chemin de fer de l'Ourthe de Liège à Jemelle, St Hubert, Libramont ; prochainement, sans doute, les services de chemin de fer me

faciliteront la région de Havelange, qui est pour ainsi dire inaccessible maintenant, sauf en vélo !

Dans un certain délai également, je pourrais opérer dans les environs sud de Liège, surtout si j'arrivais à pouvoir me servir de ma voiture ; dans ce dernier cas, vous pourriez compter sur une collaboration très active de ma part.

Je pense pouvoir, dès maintenant, vous consacrer huit à dix journées complètes par mois, et peut-être davantage.

Depuis l'arrivée des troupes américaines, j'ai continué à opérer, et le simple certificat que vous m'aviez délivré jadis a suffi à me "blanchir" aux yeux des autorités. »

Et en effet, il travaille si bien que le 1<sup>er</sup> octobre, il demande comment s'approvisionner : ses plaques 13x18 Mimosas 30<sup>o</sup> s'épuisent car, vu le mauvais temps, il a surtout fait des intérieurs (fig. 5).

Les voyages en train restent difficiles : le pont du Luxembourg à Namur étant détruit, il faut aller de Namur à Jambes par la route, ce qui est compliqué quand on est chargé de plaques. À ce moment, il devrait livrer entre 300 et 400 clichés. Le 16 octobre, il réitère la question de la remise des plaques :

« Ainsi que je vous l'ai écrit précédemment je voudrais bien savoir comment tous mes clichés prendront le chemin de Bruxelles ? ? Croyez-vous organiser une tournée en camionnette pour visiter les photographes déshérités, au loin, dans les brumes du Haut Pays ? Ce serait charitable, en tout cas, car je serai bientôt arrêté, et cependant, je brûle du feu sacré ; ne le laissez pas s'éteindre, faute d'huile dans la lampe ! »

Son humour semble laisser Louis Loose de marbre, car Dessart doit charger un camionneur du transport vers Bruxelles, ce qu'il annonce dans un courrier du 28 octobre, où il apparaît en outre que les remboursements des frais sont décidément courtelinesques :

<sup>14</sup> Lettre du 16 octobre à Louis Loose. Il souhaite que l'on règle ses frais de déplacement : « un petit virement de ce genre serait, certes, le bienvenu ! ». Une apostille au crayon rouge indique « si veut accélérer les paiements de tous genres, doit venir à Bruxelles sur mission. »





Fig. 8 Église Saint-Pierre à Bastogne. Décor de la voûte : détail C1 : motifs floraux et rinçaux. A96359.

« Je reçois à l'instant votre carte postale du 24 courant. [...] vous allez me régler mon état de voyage qui part du 24 août et se termine le 30 septembre ; d'accord ; mais vous dites alors au sujet de celui jusqu'au 19 septembre... ne voulez-vous pas dire celui jusqu'au 19 août, c'est à dire les trois feuilles qui vont ensemble et commencent le 19 juin pour finir le 19 août vous semblez faire erreur au sujet de la dénomination du MOIS ? Ai-je raison ? S'il en est ainsi, je comprends que Mr Vandestock puisse ne pas trop bien se retrouver dans le fouillis des itinéraires ardennais ! »

Le 13 novembre, un courrier au comptable indique que la question semble réglée, car le photographe a reçu des feuilles de déplacement à signer : « Je vous en remercie, et vous serais reconnaissant de vouloir bien presser la solution logique qui en découle... c'est à dire le virement postal.. ! ». On sent poindre sous une gentille ironie un certain agacement, qui semble se confirmer dans le post-scriptum : « Monsieur Rampelberg ne m'a pas encore renvoyé mes feuilles de clichés avec annotations habituelles d'acceptation... ou de refus ! Je suis plus ou moins bloqué dans les régions intéressées. Je n'ai plus d'enveloppes en franchise de port ». Le 27 novembre, il doit se rappeler au souvenir des Bruxellois : depuis un mois, il est sans directives, et ne peut terminer les communes où des clichés éventuellement refusés seraient à faire. Et il n'a plus été payé depuis longtemps : « Je crois qu'on m'oublie un peu : le dernier virement que j'ai reçu se perd dans les beaux jours de l'occupation, il y a presque six mois – sauf erreur ». Il termine en demandant quelques enveloppes en franchise de port. Le 2 décembre, il se réjouit de pouvoir enfin facturer 309 clichés, dont 40 de cloches, car quatre seulement de ses clichés ont été refusés. Il remercie pour un pneu de vélo, qu'il reçoit... mais doit aller chercher à Bruxelles. Tant bien que mal, tout finit par s'arranger !

### *L'offensive Von Rundstedt*

Mais le 16 décembre 1944 commence l'offensive Von Rundstedt, dont le but est la reprise d'Anvers, qui doit devenir la tête de pont pour l'invasion de l'Allemagne par nos libérateurs. Le 24 décembre, les lignes alliées sont enfoncées, à l'Ouest jusque Celles, près de Dinant, et au

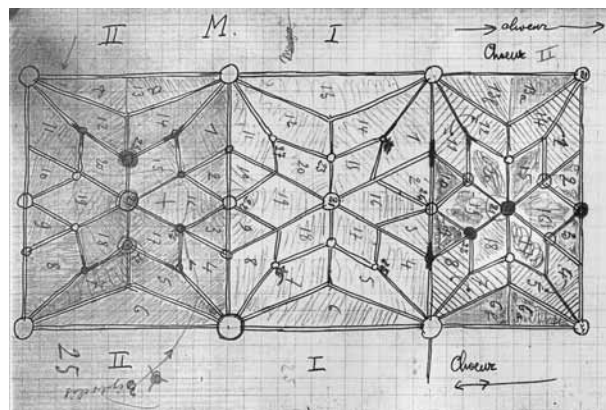


Fig. 9 Même église. Plan de la voûte dressé par Clément Dessart. Par sa formation d'ingénieur, il est familiarisé avec le dessin technique. Il réalise des croquis très précis des documents à photographier. La prise de vue progresse de l'est vers l'ouest, travée par travée, débutant par les voutains situés immédiatement autour de la clé principale en choisissant d'abord en partant du côté nord celui qui est le plus proche de la clé de l'arc doubleau suivant, ensuite les voutains jouxtant les premiers, enfin les plus éloignés.

Sud jusque Libramont. Au Nord, la ligne du front passera par Waha... Au lendemain de la Noël, c'est en plein désarroi que Dessart s'adresse à Louis Loose : évacué en vélo le 22 décembre avec sa fille, il est arrivé à Chimay « pour échapper aux tristes événements que traverse notre Luxembourg ». Mais sa conscience professionnelle reprend le dessus et il continue son courrier : il a bien reçu 810 et 2172,50 frs, correspondant aux déplacements et frais de séjour, mais ne sait s'il a reçu le paiement des clichés, environ 7000 francs. Il fera transférer son compte-chèque dans le Hainaut, ou plus loin... pour pouvoir retirer des fonds. Avant de partir, il a mis dans un coffre à la banque de Marche-en-Famenne une cinquantaine de beaux clichés de la région où se déroulent les opérations militaires ; ce sera toujours autant de sauvé, si ces régions subissent des destructions.

Le 31 décembre, il est fixé définitivement... en attendant à Rance, en qualité de réfugié, à l'hôtel des Fagnes. De nombreux réfugiés de Bastogne et de Neufchâteau sont arrivés dans ce village et, pour pouvoir nourrir ses clients, l'hôtelier les envoie mendier viande, beurre et légumes dans les fermes. Il cuisine gratuitement pour eux, profitant pour lui-même et sa famille d'une partie de la récolte.

Mais la circulation est interdite sur les grands-routes, pour éviter sans doute l'espionnage, et Clément Dessart ne peut se rendre à Bruxelles, d'autant que les trains sont momentanément supprimés. Il fait le point sur les plaques restées à Waha (65 clichés tirés et réussis) et sur les produits : il dispose encore de révélateur pour 10 litres de bain.

### 1945

Le 18 janvier 1945, il remercie Louis Loose pour les 700 francs reçus et lui demande des enveloppes en franchise de port afin de pouvoir écrire à Waha pour demander des nouvelles du sort de son matériel photographique : ses plaques, sa chambre 13x18 et son matériel de chambre noire sont restés chez lui. Il a quitté Waha depuis trois semaines et n'a reçu aucune nouvelle de nulle part des



Fig. 10 Vue de Waha. Photo Clément Dessart, 1945. A84256.

Ardennes. Il a de sérieuses raisons de s'inquiéter : l'offensive Von Rundstedt sera arrêtée aux portes de Marche-en-Famenne par la 84<sup>e</sup> division de l'armée américaine et les combats font rage dans sa région.

Mais le 20 janvier, les Alliés ont repoussé les armées allemandes à leur point de départ avant l'offensive Von Rundstedt, entamée 3 semaines plus tôt. Le 27 janvier, Dessart est décidé à retourner chez lui :

« Cher Monsieur Loose,

Voulez-vous avoir l'obligeance de m'envoyer une lettre me demandant – m'empoignant, même, de regagner mon domicile à Waha pour reprendre mes occupations de prise de vue pour le Musée – cette pièce doit me servir à l'obtention d'une autorisation de rapatriement à présenter à Dinant, lors de mon prochain retour vers Waha. Il faut une pièce de ce genre pour pouvoir passer le pont de Dinant et continuer sans encombre le voyage de retour ! Je vous accuse réception des 20 boîtes de plaques – films Gevaert que m'a remis Mr Dubrunfaut.

D'autre part, il me faudrait une nouvelle autorisation de photographe celle que je possède échoit le 31 janvier.

J'attends également vos enveloppes pour écrire officiellement, car toute ma région est zone "interdite" aux enveloppes postales ordinaires. »

Le 31 janvier, il n'a pas reçu l'autorisation de photographe et insiste pour la recevoir. Il faut l'envoyer à Waha, où il compte arriver le 8-10 février. Il n'a aucune nouvelle de la maison et espère qu'il y retrouvera indemne son appareil 13x18. Le 2 février, toujours à Rance, il explique à Louis Loose qu'il préfère ne pas renvoyer son

autorisation de photographe périmée, bien qu'il soit obligé de le faire. Il préfère l'avoir avec lui pour le voyage du retour. Le fait d'avoir un document, même périmé, montrant qu'il travaille pour un service belge officiel est sans doute rassurant. C'est un cas de force majeure, et il promet de le renvoyer dès son arrivée à Waha. Il prévoit de quitter Rance le 6, 7 ou 8. Mais Loose ne l'entend pas de cette oreille, et début février, Dessart renvoie le document. Le 2 février, Louis Loose rédige une « déclaration » :

« Le soussigné déclare par la présente que Mr. Clément Dessart, Ingénieur, habitant Hollogne (Waha), carte d'identité Hollogne 6568, est employé comme photographe par le Commissariat à la Protection aérienne passive et par les M. R. d'Art et d'Hist. Il photographie en cette qualité les monuments anciens et les œuvres d'art de la Province de Luxembourg.

Vu l'urgence de la mission dont il est chargé, son travail devant servir à compléter notre documentation photographique des œuvres d'art belges, toujours menacées de destruction, il serait indispensable que Mr. Dessart puisse se rendre à Waha où il a laissé ses appareils et ses effets.

Le Secrétaire,

L. Loose. »

Le 3 février, Clément Dessart demande une seconde autorisation pour sa fille. En Ardenne, on ne peut pas circuler à plus de 6 kilomètres de chez soi ; or, il a besoin de son aide pour rattraper le temps perdu en décembre et janvier. Il souhaite correspondre rapidement avec des châtelains du Namurois, afin de se mettre immédiatement à l'ouvrage (fig. 6). Il insiste le surlendemain : « il est indispensable que ma fille figure sur le permis, car



Fig. 11 Argimont, le Château. Photo Clément Dessart, 1945. A52119.

désormais elle m'accompagnera partout, comme le fait M<sup>me</sup> Hendrickx<sup>15</sup> ». Le 17 février, il est rentré à Hollogne et informe Bruxelles de la situation :

« Ma maison est à peu près intacte, malgré la bataille d'artillerie et de chars qui s'est déroulée aux environs immédiats du village, pendant dix-sept jours et nuits. Les Allemands ont été arrêtés exactement à deux cents mètres de mon habitation, et nous n'avons jamais été "occupés" par l'ennemi ; mais bien par des Américains et des Anglais – ce qui a donné lieu à un peu de déprédations et de menus gaspillages, sans grande importance ; mon grand appareil de photo 13/18 est intact et complet ; dans mes produits de développement, c'est complet ; quelques cuvettes en verre cassées, ainsi que des bouteilles de bain préparées, disparues... ; mes ampoules vertes et rouges volatilisées ; et quelques (4 environ) boîtes de plaques, ... également

volatilisées. Quant à mes clichés, développés ou non, je les avais mis à la banque, dans mon coffre-fort, à Marche-en-Famenne. »

Mais il ne peut les récupérer tout de suite. Est-ce suite à une tentative d'effraction ? On ne peut plus ouvrir les coffres, on attend un spécialiste. Dessart a reçu le permis de circuler, mais attend encore le permis de photographier que doivent lui envoyer les Musées. Il en accuse réception le 20 février.

Le 10 mars, il quitte Hollogne à vélo, les fontes chargées de matériel, pour rencontrer le lendemain à Liège Joseph Philippe<sup>16</sup>, avec qui il doit effectuer des prises de vues pendant une semaine. Mais, ainsi qu'il l'écrira à Loose le 17, il est fort désappointé d'apprendre que les autorités américaines interdisent toute prise de vue. Le 26 mars, il annonce qu'il passera jeudi aux Musées et insiste pour recevoir un ou même deux pneus de vélo, dont il est vraiment dépourvu.

<sup>15</sup> Émile Hendrickx est un photographe de Mortsels (Anvers) qui travaille pour les Musées depuis 1943. Il a accepté de s'installer avec son épouse à La Roche pour la couverture photographique de la région. Après l'offensive Von Rundstedt, il se trouve en zone américaine.

<sup>16</sup> Joseph Philippe termine alors à l'université de Liège sa licence en histoire de l'art et archéologie. Il obtiendra un doctorat en 1948. En 1950, il devient conservateur des Musées Curtius et d'Ansembourg. En 1959, Joseph Philippe est à la base de la création du Musée du Verre. Il prendra sa pension en 1982. Il fera régulièrement appel à Clément Dessart pour des prises de vues dans ses musées.

27 avril 1945 : Dessart fait rapport à Étienne de Geradon sur sa mission à Grandmenil, village à l'est d'Hotton, également sur la ligne de front de l'offensive Von Rundstedt. La maison qu'il devait photographier – il ne précise pas laquelle – est occupée par un jeune architecte bruxellois et sa femme, et la propriété est dans le plus grand désordre, après le passage des Allemands et des Américains qui l'ont occupée<sup>17</sup>. Il n'a pu faire de prises de vues à la chambre, seulement une quinzaine de 6x6. Le tram à vapeur ne fonctionnant pas, il a dû prendre le train jusqu'à Bomal et faire le reste du trajet à vélo, soit une soixantaine de kilomètres. Le 20 mai 1945, il envoie 13 clichés 6x6, d'une mission à La Fosse-Odeigne, dans la propriété de Mr Wauthier. Ces clichés ont-ils été acceptés ? Nous n'en avons pas retrouvé la trace.

Le 27 mai, il demande un ou deux carnets de réquisitoires pour ses déplacements ; on lui en accorde un. Le lendemain il demande que l'on confie des boîtes de films 13x18 orthochromatiques étiquette rouge à Eudore Michel, une connaissance qui travaille à l'imprimerie de l'Office des chèques postaux, qui les lui fera parvenir. Ce Michel est sans doute le camionneur Michel qui s'est déjà chargé du transport de certaines plaques.

Le 6 octobre, il écrit qu'il a dû loger à Nassogne, pour épargner ses pneus, s'épargner lui-même et pouvoir discuter avec Arsène Geubel de quantité de choses. Que de péripéties ! Mais si l'on en croit Arsène Geubel, après les missions restait encore pour les photographes une autre épreuve, tout aussi terrible !

« Pour les photographes ayant opéré sur le terrain et ayant développé leurs négatifs, il restait une dernière épreuve qu'ils appréhendaient plus encore que les obstacles de leurs missions quotidiennes : à dates régulières, tous les mois ou tous les deux mois environ, ils devaient se rendre à Bruxelles aux Archives iconographiques et y présenter leurs photos – en négatifs – à un responsable du laboratoire qui les regardait par transparence et qui, d'un rapide coup d'œil, leur donnait son aval, ou les rejetait, au sens propre du mot, c'est-à-dire qu'il jetait à la poubelle les clichés qui à ses yeux présentaient des défauts techniques.

Le nom de ce contrôleur, M. Rampelberg, était souvent maudit par les photographes quand ils voyaient juger avec trop de sévérité des clichés qui leur avaient coûté sang et eau, d'autant plus qu'ils perdaient en outre un peu de leur salaire, car il faut savoir que les photographes étaient rémunérés «à la pièce»<sup>18</sup>. »

<sup>17</sup> Grandmenil a payé un lourd tribut à la guerre : le 4 septembre 1945, les Allemands ont incendié vingt maisons en représailles de l'attaque d'un camion par des résistants. 22 autres maisons sont brûlées lors de l'offensive Von Rundstedt, soit un total de 42 sur 78. D'autres ont été rasées ou en partie détruites. Six maisons seulement, endommagées, restent habitables. A. JACOBY, *Grandmenil dans la tourmente (1940-1945)*, texte basé sur le témoignage de deux institutrices, Hortense Paquay et Flore Lecart, paru dans *Les Annonces de l'Ourthe* le 17 décembre 1971 ; [http://www.eglise-romane-tohogne.be/environs/images/grandmenil\\_et\\_2\\_guerres.pdf](http://www.eglise-romane-tohogne.be/environs/images/grandmenil_et_2_guerres.pdf).

<sup>18</sup> A. GEUBEL, *Une aventure : les photographies de l'I.R.P.A.*, dans *Musée en Piconrue : Art religieux et croyances populaires en Ardenne et Luxembourg*, vol. 45, 1997, 1<sup>er</sup> trimestre, p. 128.



Fig. 12 Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, salle des porcelaines de Chine. Carte postale réalisée en 1959. A143029.

## La collaboration avec les ACL après la Seconde Guerre

Après la Seconde Guerre mondiale, Clément Dessart continue à travailler pour les ACL (qui deviendront l'IRPA par l'arrêté royal du 17 août 1957). Il poursuit notamment des missions à Liège, en collaboration avec l'historien de l'art Pierre Colman. Et quand sa santé l'empêche de se rendre à Bruxelles, il envoie à sa place sa fille Marie-Amica, toujours bien au courant des travaux en cours. Une mission mérite d'être relevée : l'église Saint-Pierre de Bastogne, où il réalise 334 clichés. Dès qu'il reçoit l'autorisation de photographier, il ne veut plus différer les prises de vues reportées pour cause de guerre, et en mars, alors que l'hiver n'est pas terminé, il documente jusqu'à l'épuisement toutes les parties du plafond peint, juché sur un échafaudage (fig. 8 et 9). L'ensemble est constitué de 68 clichés, que le chanoine Lanotte, responsable de la Commission d'art sacré de l'évêché de Namur, s'empresse de commander. Clément Dessart s'attaquera également au plafond de Foy-Notre-Dame. Sa fille, montant dans le grenier par le jubé, allait chercher les panneaux peints pour les lui apporter.

L'automne sera enfin plus confortable : le 2 septembre, il écrit qu'il dispose de sa voiture, et est fort occupé dans le Luxembourg. Le 16 décembre 1946, suite à une demande d'avis à Camille Rampelberg sur la qualité de

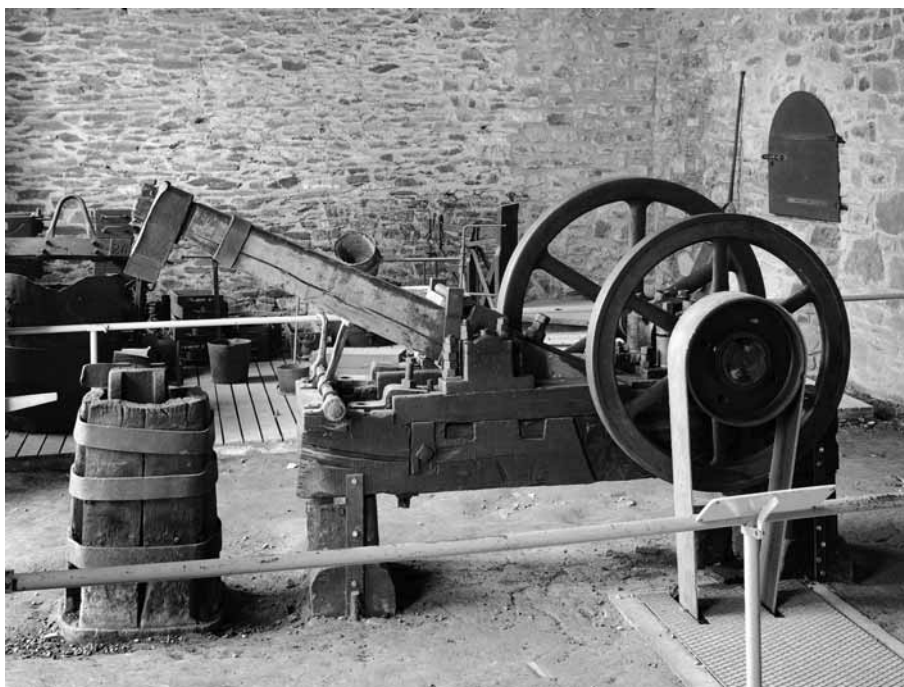


Fig. 13 Le maka de Montigny-le-Tilleul. M184257.

ses photos, celui-ci lui répond : ni tableaux ni tapisseries, le reste oui. Peut-être Clément Dessart ne dispose-t-il pas de l'éclairage sophistiqué nécessaire à ce genre de photos, mais sans doute aussi s'exprime-t-il mieux dans les œuvres en trois dimensions. Il excelle en tous cas dans les extérieurs.

### Photographie documentaire d'art ou photographie artistique ?

On devine déjà dans certains clichés les futures cartes postales : dans le cliché A84256 (fig. 10), Dessart a soigné l'avant-plan, à gauche et à droite, au détriment de la visibilité du chevet de l'église. Actuellement, le photographe s'avancerait de quelques mètres pour privilégier l'architecture. Clément Dessart ne s'inscrit pas dans une vision de photographie d'architecture stricte. Il aime photographier le bâtiment dans son environnement et fait plus volontiers de la photographie d'aspect. Son amour du patrimoine englobe la nature et les arbres ; c'est un parti qui se justifie.

Son sens de la composition est en général excellent. Consciemment ou non, il respecte le Rectangle d'or de Fibonacci ou du moins la règle des trois tiers (version simplifiée du nombre d'or), par exemple dans le cliché A52119, une vue du château d'Argimont (fig. 11).

### L'édition de cartes postales

Sans doute les missions de guerre ont-elles suscité chez Dessart l'envie d'éditer des cartes postales. Malgré la pénibilité des missions, il se laissait en effet aller à la poésie

des lieux. Peut-être était-ce là un moyen de résister ou de se bercer d'une illusion que tout était beau et calme comme avant... Toujours est-il qu'il fonda, en 1946, une firme d'édition de cartes illustrées, *Arduenna*, qui connut un grand succès. Il en était, seul avec sa fille, le créateur, le prospecteur, l'opérateur et le distributeur<sup>19</sup>.

Le nom *Arduenna*, dénomination latine de l'Ardenne (ou de la forêt ardennaise, *Arduenna silva*), pourrait dériver du celtique *ard*, qui signifie « hauteur », mais c'est aussi une variante du nom *Arduinna*, la déesse gauloise de la chasse et des bois, protectrice de la forêt d'Ardenne. La raison sociale choisie est tout un programme : en faisant connaître et aimer l'Ardenne, Clément Dessart en deviendra lui aussi un protecteur !

Il indique sur son papier à en-tête « Maison fondée en 1911 », date de ses débuts professionnels. Il reste domicilié à Waha, mais ses laboratoires et ateliers sont établis à Angleur, quai des Grosses Battes, 48. La liste des activités témoigne du dynamisme de sa carrière : bureau d'études techniques, signalisations électriques pour l'industrie, les mines, la métallurgie, photo industrielle, archéologique, touristique, photogravure, phototypie, cartes vues, tous imprimés, industriels, scientifiques et touristiques. Les conditions générales de vente précisent : « Mes clichés demeurent ma propriété exclusive ; ils ne peuvent quitter mes archives et ne sont livrés en aucun cas. »

Il collabore avec plusieurs musées, dont le Musée Curtius et le Musée de Mariemont. Sa conservatrice, Germaine Faider, lui adresse une lettre le 19 avril 1959 : « J'ai l'honneur de vous adresser ci-joint les cartes postales, numérotées et la liste correspondante des

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 127.

textes à imprimer au revers de celles-ci. [...] Je joins à cet envoi un modèle de texte à imprimer sur les pochettes. Ne vous étonnez pas de la numérotation des cartes et des pochettes, mais je prévois pour l'an prochain trois nouvelles séries, qui s'inséreront dans les séries éditées cette année [...] J'espère que la nouvelle épreuve de la salle des porcelaines de Chine sera réussie. Je tiens à vous féliciter de votre conscience et de l'excellent résultat obtenu. » (fig. 12)

## Les anciennes forges : prospections et sauvetage de makas<sup>20</sup>

En 1949, Clément Dessart est chargé par les ingénieurs Evrard et Descy de la Compagnie générale des conduites d'eau (Les Vennes) d'une importante mission, qu'il assumera jusqu'en 1955 :

« repérer, photographier et décrire tous les vestiges des anciennes forges, connues ou inconnues, qui jalonnaient, du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, nos vallées d'Ardenne, de Lorraine ou d'Entre-Sambre-Et-Meuse. Cette opération, fertile en découvertes, déclencha plusieurs initiatives qui devaient aboutir à la conservation, voire à la restauration, en tout ou en partie, de forges anciennes. Maints outils ou appareils de forge échappèrent ainsi à l'ensevelissement ou la destruction : certains d'entre eux font à présent l'ornement de nos musées. La plus fameuse de ces reliques est le laminoir de Matton (France), datant du XVIII<sup>e</sup> siècle, pesant ses dix-huit tonnes, dont le transport à Liège posa bien des problèmes. Avec le "gros maka" de Montignies-le-Tilleul, "découvert" lui aussi par M. Dessart, ce laminoir constitue la grosse attraction du Musée du fer de Liège. »<sup>21</sup>

Dans l'introduction de l'ouvrage *Les Forges*, publié en 1956, son auteur, l'ingénieur René Evrard, rendra hommage au « photographe archéologique » pour sa collaboration aussi active qu'intelligente (fig. 13). D'autres clichés, de machines plus modestes, sont devenus des témoins d'une vie rurale révolue, comme une meule à écraser les pommes (fig. 14).

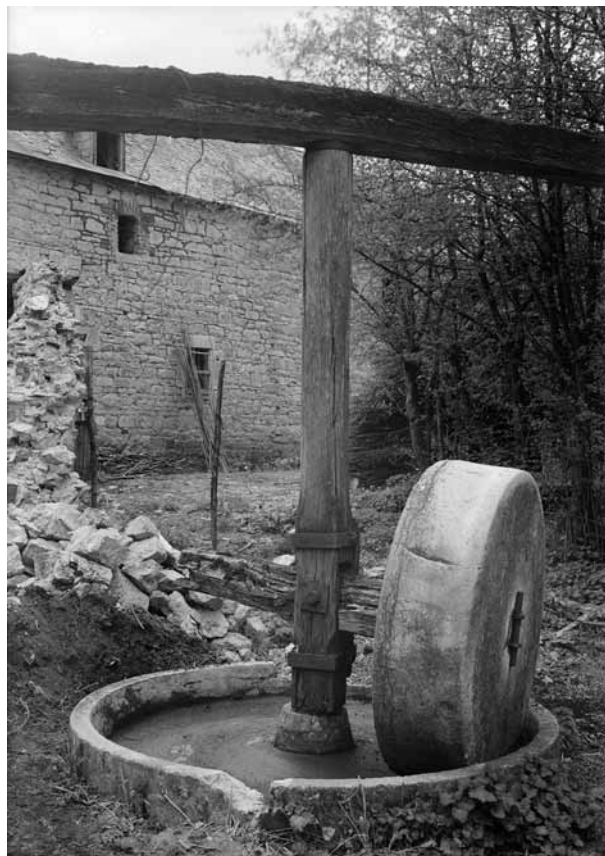


Fig. 14 Meule à écraser les pommes, à Waha. A67957.

## Les revues *Curia Arduennae* et *Ardenne et Famenne*

Clément Dessart est vice-président et membre fondateur de la revue trimestrielle *Curia Arduennae*<sup>22</sup>, l'Ardenne centrale, revue trimestrielle du Cercle des Recherches historiques, archéologiques et folkloriques, qui paraît de 1950 à 1956. Il est désigné comme ingénieur, mais en 1954, comme « directeur de la firme Arduenna à Waha ». L'abbé Charles Dubois et Arsène Geubel sont membres d'honneur. Le second membre fondateur, qui est le président de la revue, est l'historien Willy Lassence (1924-2001), habitant Tenneville, qui à partir de 1955 sera attaché au Service des Fouilles et œuvrera, à partir de 1959, pendant vingt ans, au Fourneau-Saint-Michel, dont il est considéré comme le sauveur.

<sup>20</sup> Dans les forges anciennes, le maka était un grand marteau-pilon de fonte ou de fer pesant de 500 à 600 kilos. Le manche, de plusieurs mètres de long, était actionné par un arbre à cames relié à la roue d'un moulin à eau. Le maka servait à un premier battage du métal et permettait de le transformer en barres, lingots ou tôles. À l'époque où Clément Dessart a pris ses clichés, seules quelques forges de ce type fonctionnaient encore. Ses photos de bâtiments, de makas et de cisailles hydrauliques constituent donc des documents précieux pour l'histoire de la métallurgie en Wallonie.

<sup>21</sup> A. GEUBEL, *In Memoriam : M. Clément Dessart (1891-1973)*, dans *L'Avenir du Luxembourg*, mardi 12 février 1974.

<sup>22</sup> La revue tire son nom de l'inscription romaine *Curia Arduenn* intégrée au-dessus du portail de l'église Saint-Martin d'Amberloup (cliché IRPA A47131). Jules Vannerus, président honoraire de la revue, a publié dans le *Bulletin de l'Académie royale de Belgique* (5<sup>e</sup> série, XXXI, 1950, p. 488-528) un article où il interprète cette inscription comme la preuve de l'existence d'une curie gérant le fiscus de la forêt ardennaise. Cette théorie est aujourd'hui remise en question par Chr.B. RÜGER, *Gallisch-Germanische Kurien, Epigraphische Studien*, IX, Cologne-Graz, 1972, p. 251-260.



Fig. 15 Famille Odon Poncelet sur timon de chariot, Ortho (La Roche-en-Ardenne). Photo Clément Dessart, 1941. M285829

La revue est éditée par les Éditions photographiques Mosa, à Profondeville. Cette maison d'édition, de cartes postales principalement, est gérée par le photographe Norbert Laflotte, qui lui aussi a travaillé pour les Services de la Documentation belge, de 1942 à 1953. Mais la revue ne comporte pas de photographies, uniquement quelques dessins au trait.

Ensuite, le flambeau est repris par la revue *Ardenne et Famenne*, qui paraît de 1958 à 1972. Clément Dessart fait toujours partie du comité de rédaction. Les numéros

sont émaillés de délicieuses citations, pour la rêverie du lecteur, mais aussi pour son édification : « Lorsque l'on sait – et quel chercheur ne le sait ? –, lorsque l'on sait le temps que l'on peut perdre à cause d'une référence fautive ou incomplète, il n'est pas exagéré de dire qu'une référence exacte est un acte de charité »<sup>23</sup>. Elles éclairent aussi sur l'importance des travailleurs du patrimoine : « La

<sup>23</sup> R. RICARD (professeur à la Sorbonne), dans *Études*, nov. 1959, p. 172.

reproduction photographique des œuvres d'art, et singulièrement de la sculpture, est un véritable phénomène de recréation. Tirées de recoins où elles n'étaient destinées qu'aux regards de Dieu ou de quelques rares privilégiés, des sculptures renaissent sous un éclairage nouveau, nous deviennent familières, et se voient chargées de formes nouvelles »<sup>24</sup>.

D'un nombre de pages plus important, cette revue est aussi plus soignée typographiquement et illustrée de nombreux dessins, mais aussi de photographies. Dynamique, elle fait appel à la sagacité des lecteurs pour résoudre des énigmes, notamment des inscriptions difficiles à déchiffrer.

## La carte Ferraris

Clément Dessart était particulièrement fier d'un travail d'envergure : la couverture photographique complète de la carte de Ferraris, un manuscrit conservé à la Bibliothèque royale de Belgique<sup>25</sup>. Ces photographies sont utilisées par des particuliers, mais aussi par des scientifiques. Le 25 avril 1960, Germaine Faider, conservatrice du Musée de Mariemont, le remercie pour l'envoi de la photographie de la carte 65. Sa lettre indique que Clément Dessart réalise régulièrement des cartes-vues d'objets du Musée. La conservatrice, qui a repris avec énergie la gestion du Musée après la mort de son mari en 1940, s'est aussi engagée dans la résistance. La scientifique et le photographe sont liés par une estime réciproque.

Le 15 février 1964, une lettre à une cliente dont le nom ne figure pas sur le brouillon conservé, témoigne du souci du photographe de fournir des informations précises : « Il s'agit bien de la carte manuscrite et coloriée originale établie par le général Comte de Ferraris entre 1771 et 1778, à la demande de l'Impératrice Marie-Thérèse d'Autriche.

Pour votre instruction je vous dirai que cette carte existe en trois exemplaires : un à Vienne, un à Leyde (Holl.) et le 3<sup>e</sup> exemplaire à Bruxelles.

J'ai photographié toute la Belgique ; cela m'a pris un temps considérable à Bruxelles, et le tirage de plus de mille cinq cents clichés/verre.

Mes reproductions sont faites en noir et blanc, photographiquement, et réalisées à l'échelle de 1/20.000<sup>e</sup> alors [que] de Ferraris l'a fait au 1/11.450<sup>e</sup>.

Mes feuilles portent les mêmes numéros que Ferraris, et sont collées sur toile, pliées en quatre quartiers. La présentation en est parfaite, et de lecture assez aisée, même sans loupe.

Le prix est de Frs 260. – la feuille.

Délai : huit à dix jours.

Le croquis ci-joint vous montrera où se situe Tellin sur la feuille (notez qu'à cette époque Tellin s'écrivait comme maintenant).

Tout dévoué à vos ordres. »

## Une nouvelle vie pour l'œuvre de Clément Dessart

Clément Dessart sentait les choses parce qu'il aimait les gens, et il photographiait avec une même tendresse la statue polychrome et la centenaire du village. Car outre les photographies d'art et de paysage, il laisse plusieurs centaines de photos de reportage. Ces clichés – des 6x6 au Rolleiflex –, également en cours de tirage aujourd'hui à l'IRPA, révèlent une autre facette de son travail (fig. 15). On sent l'opérateur très à l'aise dans ces compositions de format carré, avec un appareil qui lui permet davantage de souplesse et permet une capture très spontanée que n'autorise pas la chambre sur pied.

Le tirage, l'encodage et l'étude des quelque 20 000 clichés du fonds acheté en 2006 sont toujours en cours. Ce trésor n'a pas fini de livrer quantité d'éléments intéressants pour l'histoire du patrimoine belge, ni de montrer à quel point Clément Dessart s'est investi dans ce travail qu'il aimait, aussi difficiles que soient les circonstances. Son courage et son optimisme sont une leçon. Réfugié à Rance avec sa fille, suite à l'offensive Von Rundstedt qui meurtrit sa région, il écrit à Louis Loose, évoquant son retour à Hologne : « Quand je serai là-bas, je crois que j'aurai du boulot à photographier les ruines. Toujours est-il que je me remettraï à l'ouvrage avec une nouvelle ardeur. Maintenant que j'ai pris des vacances. » Cette sympathique ardeur apparaît en filigrane de ses clichés. On les reconnaît ; ils ont une âme. Car, souvent, alors même qu'il travaillait pour le service de la Documentation belge, Clément Dessart, séduit par la beauté d'un paysage, a franchi la frontière parfois fragile qui sépare la photographie documentaire de la photographie artistique. Mais comment lui en vouloir ? Du reste, était-ce vraiment une entorse aux règles de l'époque ? Celles-ci étaient précises pour les questions techniques, mais bien peu pour « l'éthique documentaire ». Si entorse il y avait, elle n'était jamais bien grave, car les clichés ont trouvé grâce aux yeux de juges bien difficiles. Le sévère Camille Rampelberg a agréé la plupart des clichés de Clément Dessart, et nous lui en savons infiniment gré.

Cet article n'est qu'une première étape de la découverte du travail de Clément Dessart. Ce personnage attachant a contribué au succès de tant de livres<sup>26</sup>. Ne mériterait-il pas qu'on lui en consacre un ?

<sup>26</sup> Quelques exemples : E. PSICHARI, *Abbaye cistercienne de St. Remy*, illustré par Clément Dessart, Rochefort : Monastère des Trappistes / Dinant Bourdeaux-Capelle, 1957 ; Albert (Père) VAN ITERSOM, *L'antique porche de l'abbaye de Saint-Remy à Rochefort* (texte daté du 1<sup>er</sup> mai 1970, tiré-à-part du *Bulletin de la Société Royale « Le Vieux-Liège »*, n<sup>os</sup> 129-130 (avril-septembre 1960), p. 427-450 (le Père van Itersom utilisera également pour la 3<sup>e</sup> édition, publiée en 1975, des photographies de Clément Dessart, dûment attribuées, la première légende précisant : « Photo Clément Dessart †, Angleur = Ph. Cl. Dessart ») ; *Trésor d'art de l'ancien doyenné de Rochefort* (cat. d'exp., Musée du pays de Rochefort, 25 juin-18 septembre 1966), Bruxelles, Laconti, 1966. Un de ses clichés du calvaire de l'église Saint-Étienne de Waha sera utilisé pour le livre d'E. NEMERY, *La Famenne, histoire d'une région naturelle* (coll. Wallonie, *Art et Histoire*), Duculot, 1975 (fig. 9).

<sup>24</sup> A. MALRAUX, dans *Le Courrier de l'Unesco*, févr. 1960, p. 43.

<sup>25</sup> Le Crédit Communal de Belgique a réalisé de 1965-1974 une édition en couleurs à échelle réduite.



## Résumé – Samenvatting – Abstract

### **Le photographe Clément Dessart, ardent défenseur du patrimoine de l'Ardenne**

En 2006, l'IRPA a fait entrer dans ses collections le fonds de négatifs que Clément Dessart (1891-1973) avait réalisé après la Seconde Guerre mondiale. Cet ingénieur liégeois, d'abord constructeur de postes de radio, était devenu en 1943 photographe pour notre Institut. En équipe avec des scientifiques locaux, Edmond Fouss à Virton et Arsène Geubel à Neufchâteau, il a réalisé des milliers de clichés dans les provinces de Liège, Luxembourg et Namur. Assisté par sa fille Marie-Amica, il s'est acquitté de cette tâche avec un courage et un enthousiasme incroyables. Malgré de terribles difficultés – bombardements, rationnements alimentaires, entraves à la circulation –, rien ne l'arrête. Après la guerre, il a fondé la firme d'édition de cartes postales *Arduenna*, dont les négatifs ont également rejoint la photothèque de l'IRPA. Le fonds Dessart compte maintenant plus de 25 000 photographies, en cours d'étude.

### **De fotograaf Clément Dessart, vurig pleitbezorger van het erfgoed van de Ardennen**

In 2006 verrijkte het KIK zijn collecties met het fonds negatieven dat Clément Dessart (1891-1973) had gemaakt na de Tweede Wereldoorlog. Deze Luikse ingenieur, aanvankelijk fabrikant van radiotoestellen, was in 1943 fotograaf geworden aan ons Instituut. In samenwerking met lokale wetenschappers Edmond Fouss (Virton) en Arsène Geubel (Neufchâteau) heeft hij duizenden negatieven gemaakt in de provincies Luik, Luxemburg en Namen. Bijgestaan door zijn dochter Marie-Amica heeft hij zich met een ongelooflijke moed en enthousiasme van deze taak gekwet. Ondanks enorme moeilijkheden – bombardementen, voedselrantsoeneringen, verkeersbelemmeringen – liet hij zich door niets tegenhouden. Na de oorlog stichtte hij de uitgeverij van postkaarten *Arduenna*, waarvan de negatieven eveneens werden opgenomen in de fototheek van het KIK. Het fonds Dessart telt thans meer dan 25 000 foto's en wordt verder bestudeerd.

### **The photographer Clément Dessart, ardent supporter of the heritage of the Ardennes**

In 2006 IRPA-KIK acquired the archives of photographic negatives that Clément Dessart (1891-1973) had taken after the Second World War. This engineer from Liège, previously a manufacturer of radios, had become a photographer at our Institute in 1943. In collaboration with local scientists Edmond Fouss (Virton) and Arsène Geubel (Neufchâteau), he took thousands of photographs in the provinces of Liège, Luxemburg and Namur. Assisted by his daughter Marie-Amica he carried out his task with remarkable courage and enthusiasm. Despite great difficulties – bombing, food rationing, traffic problems – nothing could stop him. After the war he founded the postcard publishing house *Arduenna*, the photographic negatives of which were also acquired by IRPA-KIK's photo library. The Dessart collection contains more than 25 000 photos and is being studied further.

# LE RÔLE DES SERVICES PHOTOGRAPHIQUES ET DU LABORATOIRE DES MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE DANS LA SAUVEGARDE DU PATRIMOINE ARTISTIQUE BELGE DURANT LA SECONDE GUERRE MONDIALE. LES RAISONS D'UN SUCCÈS, LA GENÈSE D'UN INSTITUT

Christophe PIRON

## Introduction

Dirigés par Paul Coremans<sup>1</sup>, les Services photographiques et les Laboratoires des Musées royaux d'Art et d'Histoire (MRAH) constituent l'embryon de l'actuel Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA). Les activités de ces deux entités durant la Seconde Guerre mondiale prennent place dans le contexte plus large de la politique de préservation du patrimoine artistique belge durant le second conflit mondial<sup>2</sup>. Leur description et analyse permettent de mieux appréhender cette importante période ; certes tragique pour le patrimoine, elle laisse cependant un héritage bénéfique : la mise en œuvre du concept de fonctionnement interdisciplinaire de l'Institut, dont la pertinence a alors été démontrée.

L'article est construit à partir du dépouillement des archives produites par ces deux services<sup>3</sup>. Celles-ci n'avaient jusqu'ici jamais fait l'objet d'un inventaire approfondi. Elles sont aujourd'hui, pour la plupart, conservées à l'IRPA, même si certains documents de la même période restent abrités au sein des bâtiments des MRAH<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Toutes les personnes citées sont reprises dans l'index en fin d'article. Les abréviations utilisées sont également précisées en fin d'article.

<sup>2</sup> Hormis certains rapports d'activités de l'époque, il semble que ce sujet n'ait pas encore été traité de manière détaillée. Deux études ont cependant été réalisées : L. MASSCHELEIN-KLEINER, *Les cinquante ans de l'IRPA / Vijftig jaar KIK*, dans *Bulletin de l'IRPA*, 27 (*Les cinquante ans de l'IRPA (1948-1998)*), Bruxelles, 1996/1998, p. 14-47 ; M.-Chr. CLAES, *Le service de la documentation belge, 1940-1945*, communication au colloque *Visual Documentations of Art Protection during the Second World War – European Picture Libraries in Dialogue / Visuelle Dokumentationen des Kunstschutzes im zweiten Weltkrieg – Europäische Bildarchive im Dialog*, Marburg, Bildarchiv, janvier 2010. Voir aussi dans ce *Bulletin* l'article consacré au photographe Clément Dessart : M.-Chr. CLAES, *Le photographe Clément Dessart, ardent défenseur de l'Ardenne*, p. 241-256.

<sup>3</sup> Projet intitulé *Le rôle du Service de la Documentation belge et du Laboratoire des Musées royaux d'Art et d'Histoire pour la sauvegarde du patrimoine artistique de la Belgique : inventaire et synthèse des archives historiques de l'IRPA de 1938 jusqu'à 1948*, mené à l'IRPA par Christophe Piron sous la direction de Marie-Christine Claes et Dominique Vanwijnsbergh. Ce projet s'inscrivait dans le programme d'actions de recherche *Impulsion à la recherche dans les Établissements scientifiques fédéraux* – 2009-2010.

<sup>4</sup> Pour plus d'informations concernant les archives, se reporter à l'inventaire résultant du projet de recherche dont il est question ici, et en particulier à son introduction. Cet inventaire est consultable à l'IRPA (*Inventaire des archives des Services photographique et de Documentation belge et du Laboratoire de Recherches physico-chimiques des Musées royaux d'Art et d'Histoire, et des ACL (partim)*).



Fig. 1 Paul Coremans. B189099.

Paul Coremans (fig. 1), jeune docteur en sciences chimiques, est engagé en 1934 par Jean Capart, conservateur en chef des MRAH, à la tête du Service de la Documentation belge (créé en 1920) et du Laboratoire de Recherches physico-chimiques (nouvellement fondé). Capart (fig. 2) avait compris que l'étude des œuvres d'art allait de pair avec l'examen scientifique de leurs matériaux. L'influence et les conseils de Coremans ne tardent pas à se répandre sur nombre d'institutions belges (musées, fabriques d'église, etc.) confrontées à la question de la conservation d'œuvres d'art. Les contacts avec l'étranger s'établissent également. Mais la Seconde Guerre vient interrompre cet élan, pour contraindre Coremans à un travail majeur : la documentation photographique la plus complète possible du patrimoine artistique belge.

Coremans verra son souhait se réaliser lorsqu'un arrêté du Régent du 24 juin 1948, avec effet rétroactif

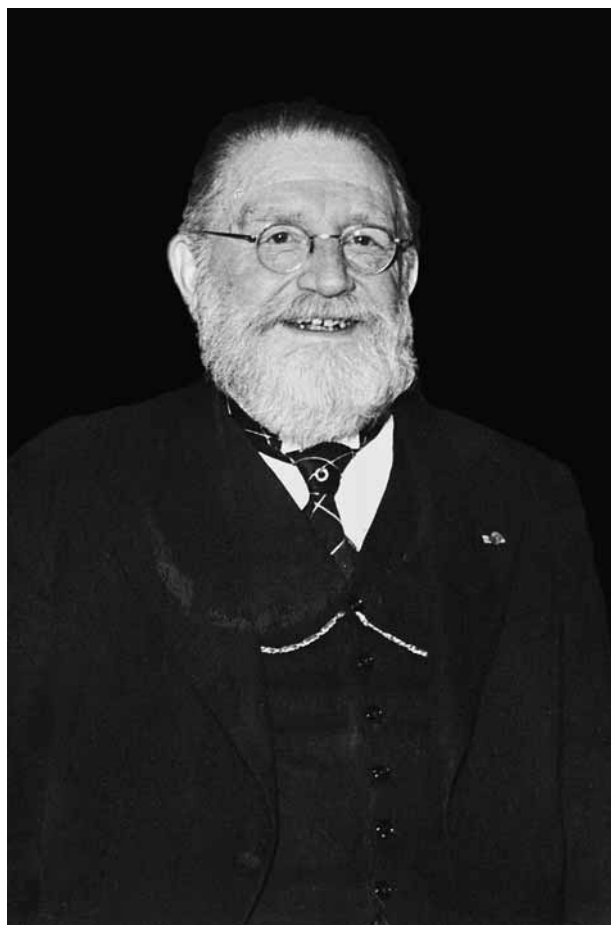


Fig. 2 Jean Capart, conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire. A120677.

au 1<sup>er</sup> janvier 1946, érige en établissement scientifique les Archives centrales iconographiques d'Art national et Laboratoire central des Musées de Belgique (ACL).

En 1946 éclate l'affaire des faux Vermeer, dans laquelle Coremans prend pleinement part. La Justice hollandaise accuse un peintre, Hans van Meegeren, d'avoir vendu des œuvres d'intérêt national à l'ennemi. L'accusé affirme pour sa défense que ce sont des faux qu'il a peints lui-même. Coremans est désigné à la tête d'un comité d'experts qui conclut à une falsification ; il sera attaqué jusqu'à la fin de sa vie par des collectionneurs grugés et des experts confondus, avec une virulence telle que d'aucuns y verront la cause indirecte de son décès prématuré.

Dans les années qui suivent la fin de la Seconde Guerre, Coremans s'implique au niveau international dans la création d'une série d'organismes engagés dans la préservation du patrimoine artistique : le Conseil international des Musées (ICOM) en 1946, l'Institut international pour la Conservation des Objets d'Art et d'Histoire (IIC) en 1950, le Centre international d'Études pour la Conservation et la Restauration des Biens culturels (ICCROM) en 1959, ainsi que le Conseil international des Monuments et Sites (ICOMOS) en 1964.

En 1962 Coremans et son équipe s'installent dans un nouveau bâtiment, modulable, dont l'originalité est d'être conçu en fonction d'une étroite collaboration entre les laboratoires, la recherche en histoire de l'art et la

conservation-restauration : le bâtiment toujours occupé par l'actuel IRPA.

Le 11 juin 1965, Paul Coremans décède inopinément à l'âge de 57 ans.

## Contexte muséal, contexte de la mission

### Perturbations pour les Musées

Dans les bâtiments des Musées mêmes, toutes les pièces importantes des collections sont, dès le mois de septembre 1939, mises en sécurité (emballées et mises en caisses), sur ordre du ministre de l'Instruction publique et sous le contrôle de Coremans. Ce dernier met au point des plans de sécurité à l'attention de ses propres départements. Dans un ordre de service du 13 décembre 1941, il enjoint ses collaborateurs de s'investir vigoureusement :

« En cas d'incendie, se produisant de jour ou de nuit, tout le personnel doit se mettre à l'entière disposition du Chef de service, Mr. Coremans, et en l'absence de celui-ci à la disposition du préparateur Mr. De Coster. Les techniciens du service photographique s'occuperont UNIQUEMENT de la mise à l'abri des clichés à la place convenue ; les agents des laboratoires, après avoir neutralisé les produits dangereux suivant les instructions données, devront aider au déménagement des clichés<sup>5</sup>. »

Coremans se consacre aussi à l'analyse de la situation de chaque département des Musées et propose des mesures à prendre en interne pour préserver l'intégrité des collections. En juin 1940, il conseille ainsi de coucher à terre les objets placés sur des socles en hauteur, de vider les vitrines et les étagères, ou plus simplement « d'ouvrir de temps à autre portes et (ou) fenêtres », car « nos salles manquent d'air »<sup>6</sup>.

Dans le même temps, soit dès le mois de mai 1940, un certain nombre d'œuvres d'art de grande valeur sont entreposées au château de Pau, en France<sup>7</sup>. Cette ville se situe en zone libre jusqu'au 11 novembre 1942, lorsque la France entière est envahie ; l'exil des œuvres perd donc son sens. En décembre 1942, le ministère de l'Instruction publique décide du rapatriement de ces œuvres, sous la supervision de Max Winders ; il sera effectif en janvier de l'année suivante.

L'invasion militaire et les combats en Belgique engendrent des bouleversements au sein même du personnel des Musées. Le 15 mai 1940, Auguste De Coster annonce à Jean Capart son départ des Musées, arguant qu'« aucune décision n'est prise, concernant les anciens

<sup>5</sup> Ordre de service du 13 décembre 1941, n° 774 (les numéros renvoient aux unités archivistiques de l'inventaire).

<sup>6</sup> Note de Coremans du 27 juin 1940 adressée à son conservateur en chef, n° 774.

<sup>7</sup> Chef-lieu du département des Pyrénées-Atlantiques, région d'Aquitaine. En réalité, cette destination est un deuxième choix : au départ, un convoi devait conduire le retable de l'*Agneau mystique* des frères Van Eyck et quelques autres chefs-d'œuvre des collections gantoises jusqu'au Vatican, mais, vu les circonstances, il ne put atteindre l'Italie et échoua à Pau, dans le château d'Henri IV.

combattants 1914-1918 [...] ne voulant pas tomber aux mains des Allemands ». Il poursuit : « [...] j'ai l'espoir de pouvoir avec mon Chef, Monsieur Coremans, rendre de grands services à mon pays dans les laboratoires de nos Armées ». De Coster et Coremans avaient étudié « différentes spécialités concernant les rayons UV – F – IR, etc.<sup>8</sup> ». Coremans étant désigné comme chef de laboratoire pour l'armée, il avait indiqué à De Coster qu'il en ferait son assistant dès que lui-même prendrait ses fonctions militaires. « Voyant l'invasion du territoire proche<sup>9</sup> », De Coster a donc quitté son poste aux Musées avec l'intention de rejoindre son chef. Voyageant à pied, il arrive à la frontière française et tente de passer de l'autre côté du front, en vain. Il cherche à gagner le ministère installé à Ostende, mais à Schooze, le 28 mai, « à 17 h 15, j'ai été croisé sur la route par les troupes allemandes<sup>10</sup> ». Il rentre alors à Bruxelles qu'il atteint le 1<sup>er</sup> juin au soir. Il sera suspendu de ses fonctions et sanctionné financièrement. Cependant, on devra tout de même faire appel à lui, de façon officieuse et sans rémunération, car « en l'absence de son chef, officier de réserve rappelé en activité, [il] a eu la charge de démonter les appareils et de mettre en sûreté les éléments les plus précieux. Monsieur Coremans m'a déclaré ignorer même où se trouvaient cachées certaines pièces<sup>11</sup> ». Dès la fin de l'année 1940, De Coster aura toutefois officiellement réintégré ses fonctions.

Le cas d'Étienne de Gérardon est quelque peu différent : sa sollicitude est plutôt d'ordre civil. Le 15 mai, il conduit ses enfants chez leurs grands-parents maternels, qui hébergent déjà son épouse, dans la région côtière, à Ruddervoorde<sup>12</sup>, alors qu'une partie de la population quitte au même moment le pays<sup>13</sup>. En l'absence des autorités de la ville, de Gérardon se met alors au service de la population pour la gestion quotidienne, en s'occupant notamment de la question du ravitaillement qui devient assez vite problématique. Après les combats, il participe, grâce à ses quelques connaissances dans la langue des occupants, à l'accueil et à l'installation des Allemands, et à la répartition des logements. Il rentre à Bruxelles le 15 juillet et reprend ses fonctions aux Musées.

Camille Rampelberg quitte Bruxelles le 15 mai à 23 heures en direction de Ninove, qu'il rejoint à 5 heures le lendemain. La suite de son voyage le mènera entre autres à Ypres, au littoral (La Panne, Dunkerque), puis à Cappelle La Grande<sup>14</sup>, où il est refoulé par l'armée anglaise. Il retourne alors vers La Panne, où les troupes allemandes font leur entrée le 1<sup>er</sup> juin. Il est de retour à Bruxelles le 4 juin. Il refuse de reconnaître qu'il a quitté « bénévolement » son poste : il a simplement obéi aux injonctions militaires que lui impose le livret militaire qui, en temps de guerre, prend le pas sur les considérations d'ordre civil.



Fig. 3 Henry Lavachery, conservateur adjoint, puis conservateur, des Musées royaux d'Art et d'Histoire. A120666.

Convaincu de son bon choix, il s'excuse même de n'avoir pas pu rejoindre Rouen, lieu de concentration de l'armée belge. « J'ai fait tout ce qui m'était possible humainement, mais les événements en ont décidé autrement<sup>15</sup> ». Il reprend ses activités aux Musées le 5 juin.

Aquilin Janssens de Bisthoven quittera, lui aussi, ses fonctions habituelles pour quelque temps, mais pas au moment de l'invasion. Il reçoit, vers le milieu de l'année 1944, le titre de « collaborateur libre au Service de la Documentation Belge des MRAH », tout comme Louis Loose. C'est sans doute le bon avancement du travail dans sa province de Flandre occidentale, mais également ce statut particulier – même s'il perçoit une indemnité mensuelle – qui lui laisse la liberté de se joindre aux troupes canadiennes, lors de leur arrivée à Oostkamp<sup>16</sup>. Ainsi, il travaillera à l'ouverture d'une route vers Bruges obstruée suite au bombardement d'un pont, fera part de ce qu'il sait au sujet du dispositif de défense ennemi le long du canal Gand-Bruges, pour finalement participer pleinement à la campagne en direction de la Hollande, au sein d'une unité « qui ne quitte presque jamais le front lui-même ». Cette expérience lui plaît beaucoup et lui semble indispensable. « La vie est rude mais saine et ces quelques semaines me font d'excellentes vacances. Aussitôt rentré chez moi, je viendrai au Musée me mettre à votre disposition<sup>17</sup> ». Ce n'est finalement que le 30 octobre qu'il regagnera son foyer.

Au Musée, les menaces aériennes perturbent la vie quotidienne. Le 8 septembre 1943, Coremans rappelle au personnel qu'il doit se réfugier dans l'abri dès que le signal d'alerte est donné. Mais deux mois plus tard, le 8 novembre, Henry Lavachery (fig. 3) précise qu'« en présence des nombreuses alertes données sans que des avions survolent la région bruxelloise, j'ai décidé que nous ne donnons le signal à l'intérieur du Musée que lorsque les vigies envoyées sur le toit signalent la présence de formations aériennes dans le ciel de Bruxelles ». Le même recommande, dans une note ultérieure, la plus

<sup>8</sup> Lettre de De Coster à Capart du 3 juin 1940, n° 167.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Lettre de Capart à Marcel Nyns du 21 juin 1940, n° 167.

<sup>12</sup> Commune d'Oostkamp, arrondissement de Bruges, province de Flandre occidentale.

<sup>13</sup> « Nous ne pouvions songer à en faire autant, car ma femme venait de subir une opération sérieuse et ne pouvait voyager dans des conditions difficiles. » Lettre d'Étienne de Gérardon à Capart du 17 juillet 1940, n° 168.

<sup>14</sup> Arrondissement de Dunkerque, département du Nord.

<sup>15</sup> Lettre de Rampelberg à Capart du 4 juin 1940, n° 208.

<sup>16</sup> Arrondissement de Bruges, province de Flandre occidentale.

<sup>17</sup> Lettre de Janssens de Bisthoven à Coremans du 4 octobre 1944, n° 189.

grande prudence concernant le séjour des pièces et des livres importants en dehors des abris.

Au mois de juillet de l'année 1943, les deux services (Service photographique et Laboratoire) sont scindés : le Service photographique devient l'Atelier de photographie et est rattaché au Service de la Documentation belge<sup>18</sup>. Camille Rampelberg est nommé chef de l'atelier photographique, tandis que Coremans reste « Chef des Laboratoires<sup>19</sup> ». C'est donc en tant que chef de mission que Coremans continue à diriger l'action des MRAH au sein du Commissariat général à la Protection aérienne passive (CGPAP) et du Commissariat général à la Restauration du Pays (CGRP)<sup>20</sup>.

À la fin de l'année 1943, on envisage le transfert des attributions que le Service photographique et le Laboratoire des MRAH ont reçues de la Protection aérienne passive, soit vers le CGRP – retour à la situation initiale, en réalité –, soit vers le ministère de l'Instruction Publique. Coremans exprime ses craintes à propos de ce projet, qui selon lui paralyserait grandement l'action de son service ; il n'en sera rien, manifestement.

Si les Musées sont supposés constituer une collection de positifs, le rythme d'accroissement des négatifs empêche la bonne exécution de cette tâche. Ainsi, au début de l'année 1946, ce retard atteint 90 000 épreuves et entravera, pendant deux ou trois ans encore, le travail normal de l'atelier photographique. De plus, les commandes de photos affluent vers les Musées durant les années de guerre. Comme elles ne peuvent être satisfaites, elles sont reportées à des temps meilleurs. Une affaire retient l'attention, parmi ces innombrables demandes : celle d'un prisonnier de guerre, l'architecte Maurice Pâque, qui fait appel aux services des Musées aux fins d'organiser, à l'intérieur même du camp allemand dans lequel il est retenu, une exposition intitulée « Les Villes d'Art – Beaux Sites ». Ce prisonnier explique qu'au sein du Stalag XI B, soit celui de Fallingbostel<sup>21</sup>, et plus précisément au sein du Kommando 893, « s'est formée une communauté belge. Celle-ci marque son activité sous diverses formes<sup>22</sup>. » De manière plus générale, il aborde la vie à l'intérieur d'un camp de prisonniers, en faisant allusion à l'existence de loisirs « suivant possibilités et paiement<sup>23</sup> ». Les photos seront octroyées assez rapidement par les services de Coremans. L'intention est, entre autres choses, « de rappeler à nos camarades prisonniers les beautés de notre chère Belgique dont les images si belles deviennent un peu rêveuses car bientôt 4 ans<sup>24</sup> [sic] ».

On se préoccupe également du sort et de la bonne conservation des négatifs, dont le nombre ne cesse d'augmenter. Durant le mois de novembre 1943, les quelque 150 000 clichés des Musées sont mis en sûreté



Fig. 4 Stan Leurs, conseiller général au CGRP. © Collection CEGES-Bruxelles, 32289.

dans un local du bel-étage, tout en restant exploitables. En mai 1944, Coremans élabore le projet d'héberger les négatifs dans les caves d'une villa (dite « château Charles-Albert »), située sur l'avenue Charles-Albert à Boitsfort. Coremans est prêt à s'y installer pour exercer une surveillance continue. Mais la réquisition et la mise sous séquestre du bâtiment empêcheront ce projet. Dès le mois de juin 1944, il n'est quasiment plus possible d'accéder aux négatifs car ils ont été mis en sécurité en différents endroits. Coremans estime à un mois de travail le transport de retour. La situation perdure en août. Les activités semblent reprendre dans le courant du mois d'octobre 1944.

Les MRAH accueillent également dans leur abri<sup>25</sup> des œuvres de collections privées. Ainsi, par exemple, en novembre 1943, les peintures appartenant au comte Louis d'Ursel – envoyé extraordinaire et ministre plénipotentiaire au sein de la légation de Belgique en Suisse – sont transférées depuis le château Gruuthuse d'Oostkamp<sup>26</sup> vers les Musées, aux frais et sous la responsabilité du propriétaire. Mais Coremans ne prendra qu'exceptionnellement l'initiative de proposer un abri à des œuvres privées. Les archives mentionnent un cas : en mars 1943, il invite J.A. Stellfeld d'Anvers à entreposer ses collec-

<sup>18</sup> Cf. l'arrêté du secrétaire général du 12 août 1943.

<sup>19</sup> Cf. l'arrêté du secrétaire général du 21 décembre 1943.

<sup>20</sup> À propos de ces organismes et de leur projet commun avec les MRAH, cf. *infra*, p. 261 et suivantes.

<sup>21</sup> Bad Fallingbostel, land de Basse-Saxe, chef-lieu de l'arrondissement de Soltau-Fallingbostel.

<sup>22</sup> Lettre de Maurice Pâque à Coremans de la fin du mois de mars 1944, n° 640.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Déjà en mars 1943, Coremans signale à Lavachery son inquiétude face à l'altération des objets qui séjournent dans les différents abris au sein des Musées.

<sup>26</sup> Arrond. de Bruges, prov. de Flandre occidentale.

tions, de grande valeur, dans les bâtiments des Musées. La proposition reste sans réponse<sup>27</sup>.

En mars 1944, Daniel Tack, vice-consul de Belgique et conservateur du musée de Cassel<sup>28</sup> et du musée d'Ypres, demande de transférer aux MRAH une partie de sa collection personnelle. Ceci restera probablement à l'état d'intention. On apprend par la même occasion que ce même homme a transféré certains de ses objets d'art dans une banque en France.

## La protection des œuvres d'art

Si les autorités ennemies ont tenté à maintes reprises de contrôler le travail photographique réalisé par les services de Coremans (cf. *infra*, Les activités photographiques), elles se sont également bien impliquées, à un niveau supérieur, dans la supervision de la protection des œuvres d'art belges.

Au printemps 1942, les autorités militaires d'occupation ordonnent l'évacuation des œuvres d'art et des archives aux administrations communales d'Anvers et de Bruges. Le CGRP charge deux de ses conseillers, Stan Leurs (fig. 4) et Max Winders, de rechercher les châteaux ou abris qui pourraient accueillir ce patrimoine : le château de Lavaux-Sainte-Anne est choisi.

Par lettre du 8 mai 1942, l'Administration militaire allemande invite les secrétaires généraux des ministères de l'Intérieur, des Finances, de la Justice et de l'Instruction publique à transporter les trésors culturels du littoral vers l'intérieur du pays. Elle charge également le secrétaire général du ministère de l'Intérieur de désigner un délégué de référence qui aurait pour mission la mise en sécurité et la protection des œuvres d'art. Eggert Reeder, le chef de l'Administration militaire, déplore, en avril 1944, l'insuffisance des mesures prises dans ce domaine, en dépit des nombreuses demandes allemandes. « Un grand obstacle pour des mesures efficaces résulte, en ordre principal, du fait qu'il n'existe pas de service central pouvant prendre des dispositions revêtant un caractère obligatoire au sujet de la protection des trésors culturels que ceux-ci soient propriété de l'État ou de particuliers<sup>29</sup>. » Il lui est répondu que c'est bien le CGPAP, organe central, qui est – par la personne de son Commissaire général – responsable de l'exécution des travaux et mesures de protection. Le CGPAP est assisté par la Commission de Protection artistique (dépendant de l'Administration des Beaux-Arts, elle est composée de techniciens et de délégués de

la Commission royale des Monuments et des Sites<sup>30</sup>) qui le guide dans la sélection des œuvres à protéger et dans le choix des moyens. Une seule personne, Winders, est déléguée par la Commission de Protection artistique et le secrétaire général du ministère de l'Instruction publique auprès du CGPAP. La décentralisation est assurée par les représentants provinciaux du CGRP. Cette Commission de protection artistique, qui, malgré son rôle consultatif, prend une belle place dans les actions menées, ne semble pas compter sur les services de Coremans : on ne trouve en effet aucune allusion à ceux-ci dans les procès-verbaux de ses réunions. Leur rôle est donc purement exécutif.

Il s'agit là d'une tendance générale : la Belgique est parsemée d'abris. Les collections des grandes institutions scientifiques du pays (comme le Musée royal d'Histoire naturelle, la Bibliothèque royale ou les Archives du Royaume) sont mises à l'abri dans les parties les moins exposées des bâtiments, dans des caves blindées ou sont dispersées dans d'autres lieux. Les peintures du Musée des Beaux-Arts de Liège ont été mises à l'abri, suivant leur importance, au château de Cras-Avernas et aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles. Les pièces de moindre intérêt restent à Liège. La Banque de la Société Générale accueille pour sa part des œuvres du Musée de la Ville de Bruges. On envisage, en juin 1944, d'utiliser les châteaux de Walzin<sup>31</sup> et de Laeken – « maintenant que le Roi ne l'habite plus » – aux mêmes fins ; des abris naturels, comme les grottes de Dinant et le Sint-Pietersberg (situé près de Maastricht) sont également cités. Une décision ministérielle prescrit que certains biens patrimoniaux particulièrement précieux doivent être mis à l'abri. C'est le cas par exemple de la collection Mercator (atlas, livres, cartes et mappemondes) du Musée archéologique de St-Nicolas-Waes et des collections du Musée Plantin<sup>32</sup>.

Dans les abris d'importance, les conditions de conservation sont contrôlées. Le propriétaire du château de Grand-Bigard, Pelgrims de Bigard, se soucie, en mars 1944, des conditions dans lesquelles sont stockées, sous son contrôle, une série d'œuvres à la Banque nationale de Bruxelles, et consulte Coremans à ce sujet, qui propose de suivre la situation grâce aux relevés effectués sur place.

Plusieurs abris sont également aménagés dans les lieux de conservation habituels, principalement dans des églises, afin de protéger les biens appartenant aux fabriques : c'est le cas à la cathédrale d'Anvers, à l'église

<sup>27</sup> Cf. la lettre de Coremans à Stellfeld du 8 mars 1945, n° 351.

<sup>28</sup> Arrond. de Dunkerque, dép. du Nord.

<sup>29</sup> Lettre de Reeder au président du Collège des secrétaires généraux, Oscar Plisnier, du 26 avril 1944, n° 1182. Légèrement, les particuliers ne peuvent être contraints de faire protéger leurs œuvres d'art. Comme moyen coercitif, on retient, du côté de la Commission pour la protection artistique, la possibilité de refuser les dommages de guerre à ceux qui ont refusé obstinément toute mesure de protection.

<sup>30</sup> Plus précisément, celle-ci est composée de Jozef Muls, Directeur général des Beaux-Arts, des Lettres et de l'Éducation populaire ; L. Grimont, Directeur général de l'Administration des Cultes, représentant le ministère de la Justice ; le baron Carton de Wiart, président de la Commission royale des Monuments et Sites ; Lucien Dautrebande, Commissaire général à la Protection aérienne passive, représentant le ministère de l'Intérieur et de la Santé publique ; Raphaël Verwilghen, Directeur général au CGRP ; Stan Leurs, Conseiller général auprès du CGRP ; Max Winders, architecte, membre de la Commission royale des Monuments et des Sites, conseiller artistique-délégué par le département de l'Instruction publique ; Rock, attaché à l'Administration des Beaux-Arts, qui assume les fonctions de secrétaire.

<sup>31</sup> Commune de Dinant, province de Namur. Il sera considéré comme trop humide.

<sup>32</sup> Lettre de Buvé à de Gérardon du 4 juin 1942, n° 475. Il n'a pas été possible de mettre la main sur cet « ordre ministériel ».

Saint-Jacques d'Anvers, à la cathédrale Saint-Bavon de Gand et à l'église Sainte-Catherine de Malines, entre autres. Mais dans certains cas, l'attitude récalcitrante de certaines autorités ecclésiastiques, qui préfèrent conserver la mainmise sur la gestion de leur trésor, empêche toute intervention.

Le château de Lavaux-Sainte-Anne accueille, dès le mois de juin 1943, des œuvres d'art, des archives et des livres. Il est placé sous la direction de Herman F. Bouchery, conservateur du musée Plantin-Moretus à Anvers<sup>33</sup>. Après avoir installé les œuvres d'art, il a fallu leur offrir des conditions de conservation acceptables : installation de ventilateurs, d'appareils de chauffage et d'assèchement de l'air fonctionnant au gel de silice<sup>34</sup>, mise en place d'un système électrique capable d'accueillir une chambre noire afin de procéder à la photographie de ces œuvres d'art (qui débute peu après l'arrivée des objets et livres), attention portée à la sécurité des objets entreposés (particulièrement au début de l'année 1944, qui marque une recrudescence du banditisme dans la région)<sup>35</sup>. On se préoccupe également d'éviter, dans la mesure du possible, les éléments favorisant les dépôts de feu (en versant des couches de sable, par exemple). Ce sont principalement les collections des villes d'Anvers et de Bruges qui y sont entreposées. Les conditions de vie au château sont rudimentaires. Bouchery les décrit à l'occasion du passage d'une équipe d'ouvriers des MRAH au château : « Wil hen waarschuwen dat de slaapgelegenheid primitief is ! In elk geval zouden zij zelf lakens moeten meebrengen. Wil hen ook attent maken op de moeilijkheden wat het eten betreft »<sup>36</sup>. Ces mises en garde sont tout à l'honneur du conservateur du musée anversoïis, qui séjourne sur place de manière continue, vraisemblablement en compagnie de sa femme et de sa fille.

Les objets d'art sont photographiés par un opérateur anversoïis, Julien t' Felt, qui s'installe à Lavaux, avec sa famille, dès le mois de juin 1943. On transporte, depuis Anvers et Bruxelles, tout le matériel nécessaire à un studio de prise de vue et on installe une chambre noire dans le château (fig. 5 et 6).

En août 1944, la guerre du maquis rend l'endroit moins sûr : les objets sont dès lors envoyés à Bruxelles et stockés dans les caves des grands établissements bancaires (Banque nationale, Caisse des Reports, Société générale), excepté les œuvres du musée d'Anvers.

Pour permettre des réalisations sans son intervention directe, le CGPAP rédige, en 1944, des notices, avec plans-types, indiquant des directives pour la protection des œuvres d'art.

<sup>33</sup> La ville d'Anvers s'implique de façon soutenue dans la réussite de cette entreprise de mise à l'abri : son service technique y installe un réseau électrique ; les pompiers anversoïis pourvoient aux besoins de Bouchery et de sa famille (en bois de chauffage, en charbon, en nourriture), et se chargent de la cuisine sur place ; l'opérateur qui photographie les œuvres entreposées là-bas provient d'Anvers, etc.

<sup>34</sup> Ceux-ci sont acquis auprès de la firme hollandaise *Droogtechniek*.

<sup>35</sup> En termes de présence policière et d'armement.

<sup>36</sup> « Je tiens à les prévenir que les conditions de logement sont primitives ! Ils devraient en tout cas amener leurs propres draps. Je souhaite également attirer leur attention sur les difficultés relatives à la nourriture ». Lettre de Bouchery à Coremans du 11 septembre 1943, n° 1119.

Au début de l'année 1944, les Allemands ayant décidé d'inonder certaines parties de la région côtière en Flandre occidentale, les œuvres d'art menacées avaient été principalement dirigées vers Bruges.

Dès la fin de l'année 1944, les autorités belges et alliées organisent la récupération des œuvres d'art emportées par les Allemands. Les MRAH s'érigent alors en fournisseur de photos devant servir à repérer les œuvres en question. Le cas le plus célèbre sera l'entreposage de quantités d'œuvres dans les mines de sel d'Altaussee, en Autriche.

## Les activités photographiques

### Prémices et accords : un concours d'intérêts et de compétences

Le projet de sauvegarde photographique du patrimoine artistique belge résulte d'une double initiative<sup>37</sup>. La première, chronologiquement, est due aux préoccupations de Jean Capart, alors conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire<sup>38</sup>. Dès juin 1940, soit dès le retour de mobilisation de Paul Coremans, il demande à ce dernier de sacrifier ses recherches physico-chimiques pour se consacrer à l'établissement de la documentation photographique des œuvres d'art du pays, à l'image de ce qui se fait à l'étranger (Grande-Bretagne, France, Hollande, Espagne, etc.)<sup>39</sup>. La seconde est à attribuer à Stan Leurs, Conseiller général pour la Conservation des Monuments au CGRP<sup>40</sup>, qui, à la fin du mois d'octobre 1940<sup>41</sup>, fait

<sup>37</sup> Dans ce contexte, il ne faut pas négliger le souvenir de la Première Guerre mondiale, et l'initiative des Allemands de photographier, par leurs propres moyens, un certain nombre de monuments historiques et d'œuvres d'art belges. Ces négatifs, au nombre de 12 000 environ, sont acquis plus tard par la Belgique en guise de « réparations de guerre en nature ».

<sup>38</sup> La période de la Seconde Guerre mondiale s'ouvre aux MRAH avec le règne de Jean Capart ; elle se terminera sous la tutelle de Henry Lavachery, qui remplace le premier nommé le 1<sup>er</sup> octobre 1942.

<sup>39</sup> Cette orientation n'a pas dû plaire à Coremans, chimiste de formation, entré en fonction aux MRAH le 1<sup>er</sup> octobre 1934, sous le titre de « Chef du Service photographique et des Laboratoires », au moment même où le laboratoire physico-chimique est créé. Le seul titre de « Chef du Service photographique » a donc existé aux MRAH jusqu'en 1934, et était porté par un agent non diplômé. Coremans est mobilisé environ de septembre 1939 à juin 1940. Pendant son absence, il est remplacé par Van den Elsen pour tous les travaux d'ordre photographique menés par l'atelier de photographie comme par les laboratoires.

<sup>40</sup> Dès juin 1940, la *Militärverwaltung* (Administration militaire allemande) obtient des secrétaires généraux qu'ils relancent l'emploi en instaurant une autorité unique dotée d'un programme d'urgence : le Commissariat général à la Restauration du Pays. Charles Verwilghen, secrétaire général du Travail et de la Prévoyance sociale, prend son commandement. Il nomme son frère Rafaël, ingénieur et professeur d'urbanisme à La Cambre, à la direction du service B consacré à la Reconstruction (planologie, urbanisme, architecture et conservation des monuments).

<sup>41</sup> Cf. l'entretien qu'a eu Coremans avec Leurs le 30 octobre 1940, et qu'il consigne dans une lettre à Capart le lendemain, soit le 31 octobre.



Fig. 5 et 6 Laboratoire installé dans le château de Lavaux-Sainte-Anne. A100973 (à gauche) et A100971 (à droite).

appel aux services des Musées pour la réalisation de la même tâche.

Dans l'intervalle, un élément extérieur vient, bien malgré lui, cristalliser l'action des MRAH : en juillet 1940, le service d'art allemand (Kunstschutz, ou, pour être précis la Militärverwaltung<sup>42</sup>, Abteilung Kunstschutz, qui est installée rue de la Loi, 8, et dirigée par le professeur et docteur Heinz Rudolf Rosemann), émet l'intention de reprendre par ses propres moyens les travaux de photographie entamés lors de la Première Guerre mondiale et de récupérer la collection des négatifs réalisés durant ce même conflit. L'insistance des MRAH sur le fait que ces travaux de prises de vue, concernant le patrimoine belge, soient exécutés par un organisme belge, auront raison des intentions allemandes.

Les MRAH et le CGRP<sup>43</sup> aboutissent à un accord : les négatifs et les épreuves ne deviendraient pas la propriété du CGRP, création à caractère éphémère, mais resteraient en dépôt aux Musées<sup>44</sup> ; les crédits, manquants aux MRAH, seraient octroyés par le CGRP<sup>45</sup>, qui désignerait, par l'entremise de Stan Leurs, le programme des missions essentielles. Cette coopération ne sera autorisée officiellement par le secrétaire général de l'Instruction publique, Marcel Nyns, qu'en février 1941. En effet, le 10 février 1941, le Service photographique est désigné officiellement pour

l'exécution de tous les travaux photographiques que désire entreprendre le CGRP. Le Service photographique et le Laboratoire sont littéralement « mis à la disposition » du CGRP<sup>46</sup>. Coremans le confie : « Il est évident qu'une grande partie de mon activité s'exerce maintenant au profit de ce Commissariat, tant en ce qui concerne le Service Photographique que le Laboratoire<sup>47</sup>. » Dans la note préparatoire de Coremans soumise à l'approbation de Leurs, il est convenu que les services du Laboratoire « se mettent à la disposition du Commissariat Général – comme pour Tournai – pour l'examen ou l'étude de tout problème du ressort de la technique ou de la physico-chimie archéologique, ainsi que pour la conservation d'œuvres d'art<sup>48</sup> ».

L'aval de l'Administration des Beaux-Arts n'intervient, étonnamment, que quelques mois plus tard seulement. Le directeur général de l'Administration des Beaux-Arts accorde son autorisation sur le principe d'un partenariat des services de Coremans au profit du CGRP. « M. Coremans serait chargé de la direction des travaux de photographie de vitraux et la reproduction de documents intéressants concernant des travaux d'architecture qui sont du ressort des services de la Restauration. Il assumerait également les travaux d'analyse chimique des restes de la chaise de Sainte-Gertrude de Nivelles. J'émetts un avis favorable, ayant reçu de l'intéressé l'assurance que cette charge nouvelle n'affecterait en rien son activité aux Musées royaux d'Art et d'Histoire<sup>49</sup>. » La naïveté de cette déclaration deviendra patente quelque temps plus tard (cf. *infra*, p. 265).

En dépit des apports du CGRP, la question financière reste délicate. Le FNRS fournit une petite somme, et surtout, un crédit beaucoup plus conséquent est obtenu de la Défense aérienne passive (DAP ; elle deviendra plus tard

<sup>42</sup> Administration militaire qui traite de toutes les questions afférentes à la politique, à l'économie et à la culture.

<sup>43</sup> En dépit des circonstances, celui-ci poursuivait son travail : il réclame par exemple de temps à autre les photos d'un bâtiment dans le cadre de son classement ou de sa rénovation. Les photos peuvent également, durant la guerre déjà, servir à la constitution d'un numéro de dommages de guerre. Cf. par exemple l'initiative de la fabrique de l'église Saint-Sulpice de Diest qui, suite aux dégâts qu'ont subis ses vitraux lors d'une explosion, réclame des tirages des photos prises par les Musées. Lettre de Van der Linden à Coremans du 14 octobre 1944, n° 530.

<sup>44</sup> La propriété des négatifs par les MRAH n'est établie explicitement que plus tard, en juin 1941. Néanmoins, une note d'Étienne de Gérardon, non datée (probablement de la fin de l'année 1944 ou du début de l'année 1945) indique « qu'il faut remarquer que les trois quarts des clichés appartiennent toujours à la PAP et ne sont qu'en dépôt au Musée ». Cf. n° 762.

<sup>45</sup> Les photographes sont indemnisés par le CGRP. Pour leurs déplacements, ceux-ci reçoivent des coupons forfaitaires des Musées, mais tous les autres frais sont à charge du CGRP.

<sup>46</sup> Lettre de Muls à Capart du 10 février 1941, n° 403.

<sup>47</sup> Rapport de l'intéressé concernant le premier trimestre de l'année 1941.

<sup>48</sup> Memorandum de Coremans du 8 janvier 1941, n° 403.

<sup>49</sup> Lettre de Verecken à Nyns du 7 août 1941, n° 166.



le Commissariat général à la Protection aérienne passive<sup>50</sup>), dépendant du ministère de l'Intérieur<sup>51</sup>. Dès le début de l'année 1941, grâce à l'intérêt marqué des principaux responsables de cet organisme (son directeur, J. Henry, mais aussi R. Coppens, J. Bossier et J. Hens), la mission photographique reçoit des bases solides et prend son envol<sup>52</sup>. En février 1941, Coremans, de sa propre initiative, se met en rapport avec Henry, directeur de la DAP, « sur le budget duquel figurait, je le savais, un crédit pour la "protection des œuvres d'art"<sup>53</sup> ». Le 17 février, Coremans obtient son premier entretien avec Henry qui reconnaît le bien-fondé d'une association. À partir de ce moment, la DAP règle donc toutes les dépenses inhérentes aux missions qui lui sont désignées par le CGRP<sup>54</sup>. En bref, le CGRP supervise et dirige le travail, les services de Coremans ont un rôle d'exécution et la DAP règle les dépenses sur la base de deux arrêtés ministériels d'avant-guerre<sup>55</sup>. Mais, par rapport au déploiement ultérieur, la mise en place des activités est prudente : un seul photographe, directement puisé parmi les membres du Service photographique, serait chargé d'« un court travail bien défini à Bruxelles ou ailleurs ». Pour « un travail de longue haleine à Bruxelles ou ailleurs, un agent – n'appartenant pas au S. Ph.<sup>56</sup> – est

placé à la disposition du Commissariat local<sup>57</sup> ». Ces photographes sont choisis par les soins du Service photographique, en accord avec le CGRP, et opèrent sous la supervision technique de ce service. Le Service photographique fournit le matériel et les plaques impressionnées reviennent aux Musées. Chaque Commissariat régional ou provincial a droit à un tirage des photos qu'il aura fait exécuter.

L'Administration des Beaux-Arts reste, entre septembre 1939 et mai 1940, à l'écart des mesures qui sont prises concernant la protection des œuvres d'art en temps de guerre. On ne trouve aucune trace d'arrêté ou de crédit relatif à la question. C'est seulement suite aux désastres qui touchent les villes de Nivelles et de Tournai au moment de l'invasion que l'Administration des Beaux-Arts débloque des « subsides-secours » prélevés sur ses crédits ordinaires.

Toutefois, les desseins allemands ne s'effacent pas : l'Université de Marburg manifeste, en mai 1941, son désir de diriger en Belgique les travaux de photographie. L'intervention salutaire de Stan Leurs fait avorter l'entreprise. Une menace plus grave survient encore, lorsque le 15 ou le 16 septembre 1941, un délégué du Kunstschutz rend visite à Coremans, et lui annonce que les négatifs des MRAH vont rejoindre l'Allemagne : « refus net<sup>58</sup> » de la part de Coremans. En octobre 1941, Mademoiselle Deltweiler, déléguée du professeur Hamann<sup>59</sup> du Kunstgeschichtliches Institut Marburg, réitère les propos du délégué du Kunstschutz. Puis, « voyant qu'elle n'aura aucune chance d'aboutir », elle demande de faire exécuter une reproduction de tous les bons clichés de la série allemande « 1914-1918 » et une reproduction des négatifs de la série « CGRP 1940 »<sup>60</sup>. Elle désire également recevoir l'autorisation de publier ces documents. Enfin, elle signale que ces collections « devraient être complét[e]s par des opérateurs travaillant sous le contrôle de l'Institut de Marburg ».

Coremans accède à la première requête relative aux deux séries, à la condition que les clichés ne quittent pas l'enceinte des Musées : il faudra donc que les reproductions soient réalisées sur place, et que les frais soient supportés par les requérants. Dans la pratique, l'Institut de Marburg rétribue un laborant, R. Halin, qui entre en fonction le 1<sup>er</sup> décembre 1941. Toutefois, dès le 24 décembre, faute de matières premières, les travaux de reproduction sont complètement arrêtés<sup>61</sup>. En accord avec l'Institut de

<sup>50</sup> En 1934 est créée la « Ligue de Protection antiaérienne passive de la population et des installations civiles », ou LPA. Le Commissariat général de la Protection aérienne passive est fondé par l'arrêté du 27 décembre 1935. En 1939, la « Garde civile territoriale », ou GCT, se substitue à la LPA. La Protection aérienne est encore à l'état d'embryon le 10 mai 1940 : ses membres sont toujours des volontaires et la part belle des initiatives revient dans les faits aux communes. L'organisme s'évapore dans la débâcle, gagne, tout comme le gouvernement, la France, pour revenir au pays le 22 juillet 1940. Transféré de la Défense nationale à l'Intérieur, il se transforme en direction de la Défense aérienne passive (DAP). L'Occupant réanime l'organisation en 1941, en lui donnant un cadre d'officiers. Doté d'effectifs permanents et d'un budget régulier, la Défense aérienne redevient, le 24 juillet 1943, le Commissariat général à la Protection aérienne passive.

<sup>51</sup> Toutes les demandes d'engagements de personnel, comme les commandes de matières premières, sont soumises à l'autorisation de la PAP. On dénombre donc 3 acteurs principaux : le Service photographique et le Laboratoire des MRAH, dépendant du ministère de l'Instruction publique, le CGRP qui n'est pas directement subordonné à un ministère, et le CGPAP, sous la coupe du ministère de l'Intérieur.

<sup>52</sup> En août 1941, Coremans se plaint auprès du ministère de l'Intérieur de la lenteur avec laquelle les paiements sont liquidés, ce qui risque d'entraver fortement l'activité de ses services. Il donne un exemple édifiant : une facture due au photographe Delville depuis le mois de mai 1940 n'est toujours pas payée. Les entraves administratives liées aux circonstances ne sont sans doute pas étrangères à ces retards (les factures devant suivre un parcours avant de pouvoir être liquidées, en passant notamment par la Cour des Comptes).

<sup>53</sup> Lettre de Coremans à Christophe du 3 décembre 1943, archives MRAH, boîte 152, n° 4.

<sup>54</sup> À la consultation des archives, il est parfois délicat d'établir la ou les sources de financement des activités des services de Coremans. Dans ce document datant du 10 février 1941 (cf. *infra*), et dans la correspondance qui lui est liée, il est assez clairement indiqué que toutes les factures (produits photographiques, accessoires, honoraires des photographes, frais de déplacement et de séjour des agents, etc.) qui ont trait à l'activité des services de Coremans au sein du CGRP sont envoyées sans intermédiaire à la Défense aérienne passive. Dès ce moment, ce dernier organisme est donc le principal pourvoyeur de fonds des services de Coremans.

<sup>55</sup> Arrêtés du 15 avril 1937 et du 21 novembre 1938. Viendra plus tard s'ajouter l'arrêté du 20 août 1943.

<sup>56</sup> Pour « Service photographique ».

<sup>57</sup> Une des sous-structures du CGRP, qui peut être régionale ou provinciale.

<sup>58</sup> Cf. un rapport manuscrit non daté (vers le mois de mars 1943) de Coremans, n° 206.

<sup>59</sup> Fondateur du Bildarchiv Foto Marburg en 1913, il est, durant la Première Guerre mondiale, le principal preneur de vues lors de la grande campagne allemande de photographie des plus belles pièces du patrimoine belge.

<sup>60</sup> Coremans insiste beaucoup sur la qualité du travail effectué par les Musées, faute de quoi on donnerait un argument aux Allemands pour reprendre le travail à leur compte.

<sup>61</sup> Les Allemands réaliseront environ 5000 copies, qui seront inventoriées par un étudiant choisi par les Musées, en coopération avec un employé des lieux. Le début de ce travail d'inventaire est programmé le 13 septembre 1943. Cf. la lettre des autorités occupantes à Coremans du 10 septembre 1943, n° 640.

Marburg, Halin effectue alors des travaux de retouche des clichés qui devront être contretypés ultérieurement au profit des Allemands. Le souhait de publier les photos sera également satisfait, pour les clichés 1914-1918 du moins, en vertu du contrat de rachat des clichés de la série allemande. Quant à la troisième demande, la plus délicate, Coremans s'efforce d'exposer à Mademoiselle Deltweiler les principes de la collaboration entre le CGRP et les Musées, en arguant du risque de double emploi si l'Institut de Marburg mène son projet à terme. Celle-ci n'a pas connaissance de la mission photographique des MRAH et signale son intention de consulter le Kunstschutz. Le 20 octobre, Rosemann (fig. 7) et le comte de Metternich du Kunstschutz, le professeur Hamann, Mademoiselle Deltweiler et Stan Leurs se réunissent et entérinent ce qui précède, laissant quelque peu en suspens le troisième point. Néanmoins, Coremans signale que « vers la fin de 1941 ou le début de 1942, ils firent venir d'Allemagne un seul opérateur qui voyagea à travers la Belgique et prit quelque 4000-5000 clichés<sup>62</sup> ». Vers la mi-mars 1942, ce photographe ramène aux Musées la première série de négatifs. Coremans suggère à Leurs de demander l'autorisation de réaliser un tirage de tous ces négatifs. On ne sait ce qu'il en adviendra<sup>63</sup>.

À plusieurs reprises, les travaux qu'entreprennent les services de Coremans au nom du CGRP et du CGPAP sont qualifiés de « vitaux » (littéralement « lebenswichtig »), non seulement par les acteurs eux-mêmes, mais également par les autorités allemandes (Militärbefehlshaber in Belgien und Nordfrankreich<sup>64</sup>, Kunstschutz, etc.), ce qui leur ouvre bien des portes et permet, en période critique, de conserver les moyens de poursuivre les activités.

## La mise en place du dispositif, le déroulement des opérations

Ces derniers soubresauts ont un effet catalyseur sur les activités photographiques : le cadre des travailleurs se renforce encore<sup>65</sup> – ce qui conduit peu à peu à placer un ou plusieurs photographes dans les principales villes du pays, à leur adjoindre des conseillers, dits « collaborateurs scientifiques », et à grossir le cadre des services intérieurs des Musées –, tandis qu'est passée une importante commande de matières premières photographiques, qui permettra plus tard, lorsque le contingentement sera d'application, de poursuivre les prises de vue<sup>66</sup>.



Fig. 7 Rosemann, responsable du Kunstschutz en Belgique. © Collection CEGES-Bruxelles, 32709.

Les œuvres d'art et les bâtiments à photographier sont sélectionnés en fonction de leur ancienneté : il s'agit des œuvres et constructions antérieures à 1840. Les exceptions sont justifiées par le caractère « réellement représentatif de l'art belge » de certaines pièces. Quant au critère du lieu, il en va ainsi : on commence la prospection dans les villes les plus importantes, celles qui sont les plus exposées aux dangers aériens, et on y photographie d'abord les principales œuvres d'art. En plus des édifices publics civils et religieux (en ce compris les vitraux et les cloches déposées, cf. *infra*), les châteaux et demeures privées sont également traités<sup>67</sup>, comme nombre de musées<sup>68</sup>. Les événements militaires ont une incidence sur les priorités : Arsène Geubel, principal collaborateur

<sup>62</sup> Rapport de Coremans sur les activités, durant les années 1940 à 1944, du Service photographique et du Service de la Documentation belge des MRAH, en date du 18 septembre 1944, n° 403.

<sup>63</sup> Mais l'épisode ne s'éteint pas encore : en octobre 1942, le Kunstschutz demande à Coremans s'il ne veut pas reprendre à Marburg la direction de la mission de cet Institut, avec tout son personnel, ce qu'il refuse, bien évidemment.

<sup>64</sup> Commandement militaire pour la Belgique et le Nord de la France.

<sup>65</sup> Les premières lettres de candidatures pour participer aux opérations photographiques datent du mois de juillet 1941, suite à l'appel lancé par Coremans.

<sup>66</sup> Dès le mois de juin 1941, Coremans envisage de constituer un stock de matériel photographique au sein même des Musées ; il s'adresse en ce sens à la firme Gevaert, et lui demande conseil quant aux meilleures conditions d'entreposage de ces produits.

<sup>67</sup> En juillet 1945, Coremans demande à ses collaborateurs scientifiques de prospector leur secteur afin de savoir quelles sont les œuvres d'art – surtout des collections privées – qui ont été volées, qui ont disparu ou qui ont été achetées sous contrainte pendant l'occupation allemande. Il ajoute qu'il attache une grande importance à cette mission qui, quoique ayant un caractère officieux, donnera des résultats tangibles pour les intéressés. Exemple : la collection de la comtesse du Chastel, au château de Hollain à Antoing (arrond. de Tournai, prov. du Hainaut), même si une grande partie de celle-ci avait été mise en sécurité, cf. la lettre de Coremans à la comtesse, 24 juillet 1944, n° 383.

<sup>68</sup> Chaque propriétaire a droit à une épreuve de tous les clichés pris dans sa collection. Cependant, à certains moments, en raison de la pénurie de papier photographique et du manque de main-d'œuvre, il arrive que l'on doive se contenter d'attester de ce droit par écrit et d'en promettre l'exécution après la guerre ou aussitôt que s'amélioreront les circonstances.

scientifique en province de Luxembourg, annonce qu'« il va falloir réserver le privilège de l'urgence au pénitencier de St Hubert (ancienne abbaye) +/- 50 plaques car un très important champ d'aviation s'établit à ses côtés<sup>69</sup> » ; ou encore cette classification établie par le même Geubel sur les listes d'objets à photographier, en fonction des risques qu'ils courent<sup>70</sup> ; ou la photographie à Liège, par Charles Robyns, à la demande expresse de Camille Bourgault, conseiller provincial au CGRP, et de l'Administration communale, des salles de l'Hôtel de Ville détruites par une bombe<sup>71</sup>.

Les missions photographiques s'organisent de cette façon : la Belgique est divisée en secteurs couverts par un ou plusieurs collaborateurs scientifiques<sup>72</sup>, formés en histoire de l'art, et un ou plusieurs photographes<sup>73</sup>. La structure se base sur celle du CGRP : chaque commissariat provincial ou régional dispose d'un photographe ; dans chaque ville historique importante, et siège d'un commissariat, on recrute un deuxième photographe ; on accorde éventuellement un opérateur pour les localités ou les groupes de localités particulièrement intéressants<sup>74</sup>. Avant chaque campagne, les collaborateurs scientifiques visitent les différents lieux et dressent la liste des objets et bâtiments à photographier<sup>75</sup>, puis passent le relais aux opérateurs. En début de mois, collaborateurs scientifiques et photographes déposent les clichés à Bruxelles, où l'on vérifie le travail. L'ensemble des collaborateurs scientifiques est placé, à partir du début de l'année 1944, sous la supervision de Mark Tralbaut, chargé de mission (il est remplacé, en mai 1944, par de Gérardon).

Hormis quelques instructions de base, l'organisation des prises de vue est en grande partie laissée à la responsabilité du collaborateur scientifique<sup>76</sup>. Dans la province de Luxembourg par exemple, Geubel n'hésite pas à mettre en place un sous-réseau de collaborateurs scientifiques – parfois simples curés auxquels on demande de dresser la liste des monuments dignes d'intérêt de leur paroisse

respective – qui travaillent sous sa supervision. Il donne également un cadre de pratiques plus étendu, dans des espèces de « sous-circulaires » :

« Aux personnes qui désirent des épreuves, transmettre les références des clichés demandés et [...] les prier d'attendre des temps ou [sic] la pénurie du papier photographique aura disparu.

Recueillir les cartes vues anciennes ou celles dont l'édition est près d'être épuisée. Recueillir ou acheter les clichés anciens.

Quand un curé ou un guide manifeste le désir de voir photographier tel objet ancien dont la valeur artistique paraît contestable, il faut le satisfaire sans montrer la moindre hésitation, parce que le curieux local seul a pu capter, sans même savoir les exprimer, les raisons qui font de cet objet un « monument » sinon beau, du moins vénérable.

De plus il y a souvent des susceptibilités à ménager ; des concours à s'assurer par de pareils gestes qui couteront quelques clichés, mais qui créeront un excellent climat psychologique dont les heureux effets se feront sentir dans le village intéressé et... ailleurs<sup>77</sup>. »

Suivent encore quelques conseils précis et techniques sur l'opération de photographie elle-même. Ce même Geubel rédige même un article à vocation d'information et de recrutement en faveur de l'activité photographique des MRAH<sup>78</sup>. Il accomplit sa tâche de la manière la plus scrupuleuse :

« Mon devoir est de veiller à ce que le Luxembourg soit représenté par des clichés d'excellente qualité, directement utilisables pour les travaux d'archéologie ou d'histoire. Je crois qu'on doit se montrer plus exigeant sur cette question et n'admettre aucune excuse des photographes, car on arriverait très vite à un nivellement... par le bas ! J'insiste surtout sur l'angle de vue et le choix du fond. Un connaisseur ayant vu plusieurs clichés dont le sujet se trouve ainsi mal présentés [sic] m'écrit : « ... c'est simplement affreux<sup>79</sup> ! » »

Les archives rapportent un éventail plus large de fonctions inhérentes à la prise de vue des œuvres d'art. Il peut s'agir de photographier des ouvrages qui sont appelés à être démolis sur exigence allemande, parce qu'ils constituent un obstacle aérien par exemple<sup>80</sup>, ou de constater un vol récent. « Avez-vous appris que l'on a volé

<sup>69</sup> Lettre de Geubel sans mention du destinataire du 22 avril 1944, n° 471.

<sup>70</sup> « J'ai, par exemple, adopté ce sigle pour le mobilier disparate d'un château, pour les collections d'orfèvrerie moderne et d'ornements religieux que l'initiative privée peut relativement mettre à l'abri des coups de la guerre. » Lettre de Geubel sans mention du destinataire du 25 avril 1944, n° 471.

<sup>71</sup> Lettre de Robyns à Loose du 8 juillet 1944, n° 517.

<sup>72</sup> Ils sont pour la plupart déjà actifs dans le milieu et donc aussi tentés par les apports personnels, soit l'obtention de photos destinées à leurs travaux.

<sup>73</sup> Ceux-ci, qui travaillent la plupart du temps avec leurs propres appareils, sont souvent locaux, mais pas toujours. Ainsi, Hendriks et son épouse n'hésitent pas à aller s'installer provisoirement à La Roche-en-Ardenne afin de couvrir cette partie de la province de Luxembourg, alors qu'ils sont domiciliés à Mortsels (près d'Anvers).

<sup>74</sup> Au total, sur toute la période de la guerre, plus de cent personnes travailleront directement à ce vaste projet. Cf. l'index en annexe.

<sup>75</sup> En ayant parfois recours aux connaissances de certains organismes locaux, comme des cercles archéologiques (en Flandre orientale par exemple).

<sup>76</sup> Il a pu arriver que certaines œuvres d'art, pour des raisons techniques, soient emportées vers l'atelier du photographe et y séjournent quelques jours, afin d'être photographiées. Les archives ne contiennent aucune référence directe, mais le procédé est présenté dans une lettre-type annonçant la venue des photographes Ooms et Loosen dans différents endroits d'intérêt patrimonial de la province du Brabant. Cf. lettre de Coremans du 11 juillet 1942, n° 509.

<sup>77</sup> « Instructions à nos collaborateurs pour la rédaction des listes d'objets photographiés remises chaque mois », par Geubel, sd (vers le mois de septembre 1943), n° 471.

<sup>78</sup> L'article, intitulé *Sur les sentiers de l'archéologie*, est publié en octobre 1943 dans le *Bulletin trimestriel de l'Institut archéologique du Luxembourg*, cf. n° 471.

<sup>79</sup> Lettre de Geubel sans mention du destinataire (Loose lui répond) du 1<sup>er</sup> décembre 1943, n° 471.

<sup>80</sup> C'est le cas de la tour de Diegem, du château de Ham à Steenokkerzeel, de la tour Machelen à Vilvoorde ou de la tour Sainte-Famille à Schaerbeek (lettre de Leurs à Coremans du 11 mars 1943, n° 357 ; cf. également la note manuscrite de Coremans qui fait référence à une lettre des autorités allemandes du 17 mars 1943, n° 403, et la lettre de De Hoe à Coremans du 10 avril 1943, n° 409). Concernant cette première tour, le CGRP envisage plutôt un démontage et une mise à l'abri des pièces, avec des ambitions de reconstruction future.

à l'église de Chokier le beau groupe que j'avais photographié : Ste Anne avec la Vierge ? Et à Mortier, comme la série continue, on a volé des chandeliers en bronze. C'est effrayant ce que l'on vole en ce moment<sup>81</sup>. »

L'opération de photographie est nécessairement suivie de l'identification des photos. En théorie, c'est le Commissariat local qui doit fournir « une description sommaire de chaque sujet photographié<sup>82</sup> ». Dans la pratique cependant, il n'est pas rare que le Service photographique réclame, après une mission, l'identification précise des œuvres d'art photographiées à des locaux (un dignitaire ecclésiastique, par exemple).

Il est étonnant d'apprendre les projections de Coremans, en connaissant la situation qui prévaudra. Ceci révèle également un autre élément : Coremans ne se doutait nullement, au début de l'opération, de l'ampleur qu'elle prendrait. En 1941, les opérateurs qui circulent à travers le pays sont au nombre de vingt-quatre. Pour l'année 1943, Coremans envisage de restreindre le nombre d'opérateurs pour le faire passer de vingt-quatre à dix, en compensant par une politique d'achat de collections privées, ce qui permettrait de réduire les coûts (la prise de vue revenant plus chère que l'achat d'un cliché)<sup>83</sup>. Les photographes eux-mêmes sont invités par Coremans à « découvrir des collections de clichés représentant des monuments historiques et des œuvres d'art<sup>84</sup> ». Mais lors de la confection du budget de l'année 1943, le CGRP insiste pour que les services de Coremans continuent à travailler à plein rendement<sup>85</sup>. Ainsi, en novembre 1941, le Service photographique accueille chaque mois deux-mille nouveaux négatifs. En octobre 1942, ce chiffre passera à trois-mille.

Le personnel engagé est jeune (plus de 70 % des agents sont âgés de moins de trente ans). Dans la politique d'engagement, on mise davantage sur l'enthousiasme et l'application que sur l'expérience ; de plus, on cherche à éviter à ces jeunes hommes le travail obligatoire en

Allemagne<sup>86</sup>. Le photographe Norbert Laflotte, inquiet du sort de son fils, exerce toutes les pressions pour qu'il soit engagé au Service photographique, en arguant « qu'un manuel serait plus sûr d'être [sic] laissé tranquille<sup>87</sup> ». Coremans est sensible à cet élément. Lorsque Marcel G. Lefrancq se rend coupable, dans l'exercice de ses fonctions, d'un vol au Cercle archéologique du canton de Soignies en novembre 1943, il décide de ne pas s'en séparer :

« Mais je me suis souvenu alors, fort à propos, que nous vivons dans une période très particulière et que le renvoi de notre photographe entraînerait "ipso facto" son départ à l'étranger, d'autant plus que c'est grâce à nous qu'il peut rester en Belgique. J'essayerai donc de me persuader moi-même que je me trouve devant un cas de cleptomane et je me résignerai à soigner un malade peu intéressant toute la durée de la guerre<sup>88</sup> ! » [devenu un grand artiste surréaliste]

Coremans se montre un peu moins concerné par le cas du photographe Jozef Leyssens, dont l'assistant est menacé de départ en Allemagne.

« [...] heb ik speciaal moeten beroep doen op den fotograaf LEYSENS L. (Grootte Markt, 12, Tienen) en op dezes assistant, bovengenoemden Heer GELAUDE en hem dringend gevraagd de historische gebouwen en kunstwerken van Tienen en omliggende te fotografeeren, wat onder de contrôle gebeurt van de Afdeling Kunstschutz, Militärverwaltung, Brussel. Het weze me toegelaten bij U beleefd aan te dringen opdat het vertrek van den Heer GELAUDE naar Duitschland zou uitgesteld worden tot September 1943, waarna ik, op de een of ander reden, in zijn vervanging zal voorzien<sup>89</sup>. »

De même, il recourt quelque peu à la menace avec le photographe Armand Burton, pour obtenir plus de rendement de sa part, lui affirmant que dans le cas contraire il ne pourra justifier auprès du CGPAP la carte de légitimation de l'opérateur.

Visiblement, la qualité du travail des photographes est souvent satisfaisante, et les abus – en sachant que nombre des photographes engagés ont une activité indépendante, ou sont photographes de presse, par exemple – sont rares.

<sup>81</sup> Lettre de Maes à Coremans du 17 juillet 1942, n° 496.

<sup>82</sup> Circulaire numéro 84 du 4 juin 1941, n° 403.

<sup>83</sup> Déjà en décembre 1940, le Service photographique envisage l'acquisition de deux collections privées : celle de l'architecte Hoste d'Anvers et celle du RP Dierckx, sous-vicaire à Turnhout. Ces transactions n'aboutiront visiblement pas. Cf. le rapport rédigé par Coremans d'un entretien avec Leurs du 21 décembre 1940, n° 403. Souvent, le cédant réclame, en plus du prix d'achat, un tirage de chaque négatif. Dans certains cas, le propriétaire refuse d'aliéner ses négatifs, mais propose des tirages, comme le photographe Antony par exemple, ou un contretypage à partir des négatifs, comme le photographe Thijs. Dans d'autres cas, les négatifs sont cédés aux MRAH, mais sous conditions, celles-ci figurant dans un contrat aux clauses précises, comme pour la collection Becker. Enfin, les Musées bénéficient parfois de dons de collections, comme celui de l'architecte Titz. Au total, plus de 47 000 négatifs ont rejoint les collections muséales par ce biais.

<sup>84</sup> Note de Coremans aux photographes du mois de décembre 1941, n° 403.

<sup>85</sup> De même en juillet 1943, au moment d'élaborer le budget de l'année 1944 : « Tous les services administratifs compétents se sont déclarés d'accord pour ne pas diminuer notre intensité de travail, aussi longtemps que le danger aérien continuera à menacer les monuments historiques et les œuvres d'art. » Cf. la proposition de budget pour l'année 1944 rédigée par Coremans, n° 309. Cette note préliminaire est également reprise dans les propositions budgétaires portant sur l'année 1945.

<sup>86</sup> « la base de nos soucis et de nos ennuis journaliers », révèle Coremans. Cf. la p. 3 de la version française de son rapport intitulé *Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles (Belgique). Département de la Documentation belge et Laboratoire de recherches physico-chimiques. Activités de ces départements, avec la coopération du Service de Défense civil, pendant la période 1940-1944, au profit du patrimoine et des œuvres d'art historiques belges*, n° 127.

<sup>87</sup> Lettre de Laflotte à Coremans du 12 avril 1942, n° 487.

<sup>88</sup> Lettre de Coremans à Destrée, secrétaire du Cercle archéologique de Soignies, du 22 janvier 1944, n° 489.

<sup>89</sup> « [...] j'ai dû spécialement faire appel au photographe LEYSENS L. (Grand Place, 12, Tirlemont) et à son assistant susmentionné M. GELAUDE et je lui ai instamment demandé de photographier les bâtiments et œuvres d'art historiques de Tirlemont et ses alentours, sous le contrôle de l'Abteilung Kunstschutz, Militärverwaltung, à Bruxelles. Il m'a été accordé d'insister poliment auprès de vous pour reporter le départ de M. GELAUDE vers l'Allemagne à septembre 1943, après quoi je devrai, pour l'une ou l'autre raison, prévoir son remplacement. » Lettre de Coremans à Witte, directeur de la Werbestelle de Louvain, du 19 mai 1943, n° 491.

Une note du 22 décembre 1943 demande aux collaborateurs scientifiques de vérifier si les photographes réalisent bien et uniquement les prises de vue qui sont à leur programme, mais elle semble être restée sans suite. La plupart des photographes sont également très consciencieux, prenant soin des photos en cas de danger<sup>90</sup>. Les documents mentionnent tout de même l'usage, par le photographe Raymond Lixon, d'une voiture pour ses propres besoins alors qu'elle ne devait servir qu'aux travaux de prises de vue<sup>91</sup>.

L'année 1942 marque le début de l'engagement de photographes qualifiés d'« officieux », habitant les centres trop peu explorés : cette technique permet de réduire les coûts de déplacement. Ils sont au nombre de dix-neuf et opèrent non à l'heure mais au cliché accepté<sup>92</sup>. Les opérateurs officiels reçoivent directement leur mission du personnel scientifique du service de la Documentation belge, personnifié par Étienne de Gérardon (chef du Service de la Documentation belge) et Mark Tralbaut, du Conseiller général pour la Conservation des Monuments du CGRP, Stan Leurs, et de cinq conseillers provinciaux rattachés à la section « Conservation des Monuments » du CGRP, soit D. Roggen, Edouard de Pierpont, Camille Bourgault, Simon Brigode et Paul Rolland. Les photographes officieux, par contre, sont guidés par des archéologues ou historiens de l'art locaux, qui eux-mêmes reçoivent leurs directives des Musées.

Qu'ils soient officiels ou officieux, ces opérateurs renforçant temporairement le cadre du service ne jouissent pas du statut des agents de l'État. Ils sont donc rémunérés à l'heure (« photographes officiels ») ou au cliché (« photographes officieux ») ou encore, dans le cas des collaborateurs scientifiques, par l'entremise de coupons forfaitaires.

En février 1942, un projet de Coremans vise à établir une distinction nette entre les agents extérieurs, soit les photographes officiels et officieux, les archéologues et historiens de l'art locaux d'une part, et les agents intérieurs, soit le personnel administratif, le personnel technique du Service photographique, le prospecteur<sup>93</sup>, le personnel du Laboratoire et le personnel de la Documentation d'autre part. Les premiers seraient dorénavant tous payés au « cliché accepté ». Ce projet n'aboutira visiblement pas<sup>94</sup>.

En mars 1942, Coremans se plaint auprès de Bossier du fait qu'il est trop occupé par la gestion quotidienne des missions photographiques et que cela l'empêche de mener des travaux de laboratoire de type scientifique (celui-ci ne

fait que parer au plus pressé en répondant aux requêtes urgentes)<sup>95</sup>. Il propose alors le recrutement d'un agent qui pourrait le remplacer chaque fois que ce sera possible : Louis Loose est engagé en juin 1942, sous le titre d'assistant. Coremans reste néanmoins le responsable vis-à-vis de la PAP dont il sollicite cet engagement. Par la suite, Loose sera parfois mentionné comme secrétaire.

Il semble que le CGRP, ou tout au moins certains de ses conseillers, ne manque pas de profiter de sa position. En mai 1942, Verwilghen se voit contraint de rappeler aux conseillers provinciaux du CGRP que les services photographiques de Coremans « se tiennent exclusivement à notre disposition aux fins de photographier des bâtiments endommagés, des monuments et œuvres d'art détériorés, etc. ». Il poursuit : « Les photographies mises au point doivent servir uniquement d'instruments de travail destinés à faciliter la tâche de MM. les Conseillers provinciaux, soit qu'ils se consacrent à des travaux de restauration, voire de réfection, soit qu'ils entreprennent des travaux de protection visant à tenir nos œuvres d'art à l'abri des bombardements aériens<sup>96</sup>. » On restreint donc au maximum les cas dans lesquels le CGRP peut faire appel aux services de Coremans, ce qui équivaut à laisser, pour le reste, carte blanche à ceux-ci.

Au début de l'année 1943, Coremans décide d'avoir recours aux services d'un architecte afin d'obtenir un relevé détaillé de l'architecture de certains bâtiments malaisés à photographier (par manque de recul, de lumière ou à cause d'une distance trop importante). Cette opération sera menée par l'architecte Raymond Vanderstappen, sous le contrôle direct de Stan Leurs et de Henri Lacoste, architecte et professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Chaque nouveau projet doit, avant toutes choses, être soumis pour approbation à la DAP, et plus exactement à son directeur, Bossier. Cette entreprise posera assez vite question, suite au droit de regard prononcé et à l'opposition manifestée par la DAP, arguant que ce genre de travail peut très bien être effectué par des architectes ou dessinateurs du CGRP. Elle n'aura donc une durée de vie que de quelques mois.

À l'annonce de l'enlèvement des cloches dans le courant du mois de mars 1943, Lavachery et Leurs ne tardent pas à se mettre d'accord (le 30 mars) pour mettre au point certaines mesures visant à leur photographie et

<sup>90</sup> Le photographe Laflotte, abordant le bombardement de sa ville, Dinant, se dit victime de nombreux shrapnels. Mais il précise : « J'avais tout déménagé des mansardes et mis les clichés en sureté [sic] il n'y a rien de perdu donc tout est oublié ! » Lettre de Laflotte à Coremans du 22 septembre 1944, n° 487. Dans cette même lettre, il annonce le décès du photographe dinantais Burton, « sous les ruines de sa maison ».

<sup>91</sup> Lettre de Coremans à Brigode du 4 mars 1943, n° 494.

<sup>92</sup> Les conditions de travail sont précisément définies : les photos doivent être au format 13x18 ou mieux 18x24 ; les plaques sont fournies par les Musées mais sont développées par le photographe ; celui-ci ne doit pas sortir de tirage papier ; la photo est rétribuée à un prix variable selon les personnes et les périodes (entre 25 et 45 francs en général).

<sup>93</sup> Son identité n'est pas révélée.

<sup>94</sup> Note de Coremans du 12 février 1943, n° 403.

<sup>95</sup> « En acceptant cette mission qu'aucun autre organisme de l'Etat ne pouvait mener à bien, je me suis condamné, une nouvelle fois, à réserver une grande partie de mon temps à la photographie, qui – vous me permettez de situer ce point de vue – ne m'intéresse que accessoirement, puisque je suis docteur en sciences chimiques et que, lors de mon entrée au Musée, il avait été stipulé que ma gestion du Service Photographique ne devait durer que quelques années ». Cf. la lettre de Coremans à Lavachery du 13 janvier 1943, archives MRAH, boîte 139, n° 2.

<sup>96</sup> Note adressée aux conseillers provinciaux par Verwilghen le 4 mai 1942, n° 403. Tout ceci pour éviter ce genre de demande : « Een mijner studenten is bezig een studie te maken over de kerk van Baaigem. Kunnen de oude gedeelten van deze kerk niet eens worden gefotografeerd » (« L'un de mes élèves réalise en ce moment une étude sur l'église de Baaigem. Les parties anciennes de cette église ne peuvent même pas être photographiées »), même si dans ce cas précis, la requête émane de Leurs, et qu'il devient dès lors délicat de ne pas la considérer. Cf. la lettre de Leurs à Coremans du 28 janvier 1943, n° 403.

à leur préservation éventuelle. Au début du mois de mai commence la dépose ; le 26 mai, les photographes, munis des autorisations officielles, se mettent au travail, tandis que les collaborateurs scientifiques relèvent les inscriptions. Les cloches sont pour la plupart photographiées dans les « Lager », ces entrepôts dans lesquels elles sont stockées avant d'être emmenées en Allemagne. Les services de Coremans prennent contact avec la société Van Campenhout, chargée de l'enlèvement des cloches, pour organiser les prises de vue. Le principe est le même que pour les autres missions photographiques : huit équipes travaillent en tandem (un collaborateur scientifique, chargé du relevé des inscriptions, flanqué d'un photographe) dans les différents « Lager », sous la supervision – assez théorique – de Jean Squilbeck, attaché aux MRAH, et de la Commission interdépartementale pour la Sauvegarde des Cloches, présidée par Jos de Beer. On recourt également à la technique du moulage, dans certains cas<sup>97</sup>. Une des grandes préoccupations est de localiser les nouveaux centres de stockage, dont l'existence est très peu divulguée. Dans le clan ennemi, la méfiance est grande vis-à-vis d'une éventuelle présence belge autour des cloches. Par conséquent, les travailleurs, faute d'une bonne protection, ne sont jamais à l'abri d'une mésaventure : Geubel est incarcéré pendant une après-midi alors qu'il relevait des inscriptions sur des cloches<sup>98</sup>.

La bonne marche des opérations perd de son efficacité lorsque se détériorent les communications, en raison de l'intensification des bombardements dès le mois de mars 1944. Soit les agents n'ont plus la possibilité de se rendre régulièrement à Bruxelles<sup>99</sup>, soit ils n'osent plus s'y risquer, prétextant toutes sortes de raisons : « soins moraux à donner à des parents très âgés, maladies les plus exceptionnelles ravageant leur organisme ou celui de leurs proches, connaissance exacte du lieu et de la date d'une libération imminente, missions secrètes (inexistantes évidemment !) à exécuter, etc.<sup>100</sup> » Coremans semble prendre

la situation quelque peu à la légère<sup>101</sup>. Pourtant, plusieurs témoignages convergent vers la même idée. Celui de Jean de Trazegnies, par exemple, qui en mai 1944, déclare : « Figurez-vous que j'ai essayé à maintes reprises de gagner Amberlooup où est demeuré mon vélo ; aucun train n'est passé, de plus Namur est constamment bombardé ou mitraillé ; la voie à Marloie est détruite sur plus de quatre kilomètres. Je suis donc pour le moment immobilisé complètement... Croyez, cher Monsieur, que je ne demande qu'à continuer mon travail mais les circonstances actuelles n'ont jamais été si défavorables<sup>102</sup>. » Toujours en mai 1944, André Hawotte, collaborateur scientifique dans le Hainaut, s'excuse de son absence à une réunion : « Mon quartier ayant été bombardé 2 fois déjà, j'ai eu des vitres brisées à mon habitation et la toiture est endommagée, de ce fait j'ai été forcé de m'installer à la campagne momentanément dans la crainte d'un 3<sup>e</sup> bombardement ainsi qu'il est d'usage. Il devient maintenant difficile d'accomplir un voyage, même dans l'agglomération, les trams s'arrêtent pendant les alertes qui durent rarement moins d'une heure<sup>103</sup>. » Lefrancq rapporte qu'il « hésite beaucoup à voyager maintenant, j'ai en effet été mitraillé dans le train en rentrant d'Ath et j'ai subi un des bombardements de St Ghislain<sup>104</sup> ». Ou les déclarations de Henri Dossogne, en juin 1944 : « Vu l'incertitude et l'insécurité croissante des communications, je ne puis songer à me rendre à Bruxelles actuellement, ce que je regrette vivement<sup>105</sup>. » Durant ce mois de juin 1944, le prospecteur liégeois Joseph Philippe propose de substituer aux modes de communication habituels les camions de marchandises : « Malgré de la bonne volonté, je n'ai pu risquer le voyage de Bruxelles. MM. Maes et Robyns furent également obligés de s'abstenir. De Liège en direction de Malines, de Louvain et, parfois, de Bruxelles, partent des camions de maraichers, mais on demande 150 frs pour l'aller, avec retour non assuré par la même voie. Pourrait-on, éventuellement, utiliser ce mode de locomotion ? » En note marginale, son employeur répond affirmativement<sup>106</sup>. En juillet 1944, le photographe Laffotte fait part de sa lassitude : « [...] par ici toujours la même misère – aucune sûreté [sic] pour les voyages on tire sur les trains on fait sauter les voies etc. etc. on est garé quelquefois 2 heures

<sup>97</sup> Sur les questions de la sauvegarde et de la photographie des cloches, cf. l'étude très détaillée de Th. BOUDART, *Guerres de cloches en Belgique. Sensibilités campanaires de la Révolution française à la Seconde Guerre mondiale* (mémoire de licence), ULB, 2000.

<sup>98</sup> « Du corps de garde, je fus ramené à la Kommandantur puis à la Feldgendarmarie et on ne me lâcha le soir que lorsqu'on eut téléphoné à Arlon ou à Bruxelles. Et on me pria d'acquiescer un papier ou ausweiss rédigé en allemand expliquant ma mission. » Lettre de Geubel sans mention du destinataire, mais avec réponse de Coremans, du 18 avril 1944, n° 471.

<sup>99</sup> En juin 1944, Coremans met sur pied un système décentralisé : une camionnette des Musées se rend dans différentes localités (notamment à Namur et à Ciney) afin de permettre aux photographes et collaborateurs scientifiques de livrer les négatifs, de s'approvisionner en matières premières, de signer les documents administratifs et de prendre connaissance des injonctions. Cf. la lettre de Coremans aux collaborateurs scientifiques et aux photographes du 12 juin 1944, n° 403.

<sup>100</sup> Cf. la p. 4 du rapport intitulé *Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles (Belgique). Département de la Documentation belge et Laboratoire de recherches physico-chimiques. Activités de ces départements, avec la coopération du Service de Défense civile, pendant la période 1940-1944, au profit du patrimoine et des œuvres d'art historiques belges*, n° 127. Coremans poursuit en qualifiant ces derniers de « ceux qui abandonnent devant les premières difficultés » ! (p. 5).

<sup>101</sup> Autre illustration : « We hebben hier allen den indruk dat U alles doet om niet in Hasselt te fotografeeren, voor redenen die we psychologisch verstaan » (« Nous avons tous ici l'impression que vous faites tout pour ne pas photographier à Hasselt, pour des raisons que nous pensons psychologiques »). Lettre de Coremans à Moors du 5 juillet 1944, n° 506.

<sup>102</sup> Lettre de Jean de Trazegnies à Coremans du 30 mai 1944, n° 459.

<sup>103</sup> Lettre de Hawotte à Coremans du 3 mai 1944, n° 476. Ou encore le même en août 1944 : « Je crois que Mr LIXON s'est fort engagé en prétendant continuer à la même allure les photographies dans la région ; les routes et les chemins de fer sont mitraillés à tel point qu'ici nous sommes sans viande, aucun transporteur ne s'engageant a [sic] l'aller prendre à Philipeville ou [sic] elle regorge. Les hommes et vélos se font cueillir sur les routes et la guerre civile a commencé ses ravages depuis hier. » Lettre de Hawotte à Coremans du 20 août 1944, n° 476.

<sup>104</sup> Lettre de Lefrancq à Coremans du 2 mai 1944, n° 489.

<sup>105</sup> Lettre de Dossogne à Coremans du 13 juin 1944, n° 463.

<sup>106</sup> Lettre de Philippe à Coremans du 9 juin 1944, n° 512.

dans les tunnels pour les alertes<sup>107</sup> ». À cet égard, la situation dans la région de Charleroi en août 1944 est également révélatrice :

« L'inactivité de Mr Hawotte me paraît excusable. Mr Hawotte a été complètement sinistré ; il n'a plus ni maison ni mobilier. De plus, il est fort imprudent de se mettre en route parce qu'on risque soit d'être mitraillé, soit d'être pris comme travailleur pour l'Allemagne, soit, si l'on est à vélo, de voir son vélo confisqué. Et cette situation ne fait que s'aggraver. Chaque jour on signale des raffles [sic] de vélos, des raffles [sic] de jeunes hommes et des mitraillasses. Tout cela dans des localités des environs de Charleroi.

Depuis l'assassinat du bourgmestre de Charleroi, avant-hier, on s'entretient entre partis opposés, si bien que cela dégénère en véritable guerre civile.

Je suppose que vous voudrez bien comprendre les difficultés actuelles et excuser tout [sic] ceux qui ont toujours été fort dévoués au Service photographique, mais qui, maintenant, voient leur bonne volonté dépassée par les événements<sup>108</sup>. »

S'adressant, en juillet 1944, aux membres de l'expédition qui s'organise dans le Tournaisis, Coremans se montre toujours vaillant et confiant :

« Nous partons dans tous les cas, même si des événements nouveaux surgissent.

Soyez donc à votre poste, si vous ne recevez pas de contordre d'ici.

Tranquillisez aussi les membres de votre famille et dites-leur que – même si pendant notre absence, un fait important se produit – nos précautions sont prises de telle façon que nous reviendrons « fit and well » à bon port<sup>109</sup>. »

En avril 1944, Coremans annonce à la PAP qu'il a mis une option sur un vélo qu'il compte acquérir par ses propres moyens. Ce vélo permettrait aux photographes d'intervenir le plus tôt possible après un bombardement. On ne peut en effet plus, à cette période, compter sur les déplacements en train, car les voies sont abimées. Coremans demande l'accord de la PAP pour l'achat de pneus et de chambres à air. Durant le mois de juin, la plupart des photographes et des collaborateurs scientifiques se déplacent uniquement à vélo, les autres moyens de communication étant quasiment à l'arrêt<sup>110</sup>. Durant le mois de novembre 1944, les contacts entre le service central bruxellois et les agents extérieurs travaillant en province sont presque coupés : on décide alors de recourir à la location d'une voiture du comte J. de T'Serclaes habitant Bruxelles. Un deuxième véhicule sera même loué au début du mois de mai 1945. Ce système sera d'application



Fig. 8 Expédition photographique en Flandre occidentale (février-mars 1944), hôtel de Londres à Bruges. B124879.

jusqu'au mois de juin 1945 : après cela, Coremans dispose d'une voiture propre pour ses services.

Outre les déplacements physiques, les moyens de communication, fortement affaiblis, perturbent également le bon avancement du travail : le manque de lignes téléphoniques et les errances des services postaux génèrent nombre de rendez-vous manqués. Afin de pallier les retards photographiques dans certaines régions, des expéditions d'envergure sont mises sur pied dès le début de l'année 1944 (fig. 8). Elles rassemblent de dix à vingt-cinq collaborateurs scientifiques et photographes qui se chargent de la prise de vue continue des œuvres sélectionnées, pendant une semaine environ. Les premières expéditions ont lieu durant une période relativement calme (février et mars 1944), et ses membres circulent en autobus, assez confortablement<sup>111</sup>. Les suivantes sont plus périlleuses et farfelues : les déplacements s'effectuent en camion qui secouent les occupants sur des routes de moins en moins sûres (bombardements, visites de patrouilles allemandes, etc.). Douze expéditions de ce genre seront organisées en 1944 et 1945 : dans la province de Flandre occidentale (et plus précisément la région côtière) en février et mars 1944 (du 27 au 5), en Flandre orientale durant le mois d'avril 1944 (du 16 au 22), dans le Limbourg en mai 1944 (du 21 au 27), dans la partie francophone du Brabant et dans la province de Namur en juin 1944 (du 18 au 24) (fig. 9), dans l'arrondissement de Tournai (Hainaut) en juillet 1944 (du 16 au 22), dans la province de Luxembourg également en juillet 1944 (du 15 au 26), dans la partie néerlandophone du Brabant en août 1944 (du 20 au 29), dans la province de Liège aussi en août 1944 (du 20 au 26) (fig. 10), dans l'arrondissement de Wellin (Luxembourg)

<sup>107</sup> Lettre de Laffotte à Loose du 2 juillet 1944. Le même, en août 1944 : « Il ne fait guère [sic] bon voyager par ici depuis 3 jours on mitraille tous les trains partant de Dinant les avions sont au dessus du pays jour et nuit. et nous sommes constamment avec les alertes. » Lettre de Laffotte à Vanden Stock du 14 août 1944, n° 487.

<sup>108</sup> Lettre de Brigode à Coremans du 18 août 1944, n° 374.

<sup>109</sup> Lettre du 10 juillet 1944 de Coremans adressée aux différents membres de ladite expédition, n° 383.

<sup>110</sup> Coremans lui-même circule de temps à autres à vélo (lettre de Coremans à la comtesse d'Ansembourg du 5 août 1942, n° 394) ! Cf. également le témoignage, pour la même période, de Buvé, n° 443.

<sup>111</sup> « ... confort relatif, qui variait d'après les quantités de combustibles alloués et surtout d'après la nature de ceux-ci » ! Cf. la p. 11 du rapport intitulé *Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles (Belgique). Département de la Documentation belge et Laboratoire de recherches physico-chimiques. Activités de ces départements, avec la coopération du Service de Défense civil, pendant la période 1940-1944, au profit du patrimoine et des œuvres d'art historiques belges*, n° 127.



Fig. 9 Expédition photographique dans la province de Namur (juillet 1944). A108943.



Fig. 10 Expédition photographique dans la province de Liège (août 1944). A126776.



Fig. 11 Expédition photographique à Anvers (juin 1942), à l'église Saint-Jacques, transport sur une charrette de la tour qui servira d'échafaudage. B32194.

toujours en août 1944 (du 6 au 9)<sup>112</sup>, dans la province d'Anvers en mars 1945 (du 11 au 17) (fig. 11), enfin dans le Grand-Liège en avril 1945 (du 22 ou 23 au 28).

Le programme de ces expéditions est dressé à l'avance, mais n'est pas fermé aux opportunités ; lors de l'expédition d'Anvers au mois de mars 1945, par exemple,

un certain nombre de particuliers ouvrent spontanément leurs portes aux photographes<sup>113</sup>.

Les distances parcourues sont loin d'être anodines : on apprend ainsi, grâce au document planifiant l'expédition en Flandre orientale (fig. 12), qu'on prévoit un parcours de mille-cinq-cents à deux-mille kilomètres durant l'ensemble de l'expédition, à un rythme d'environ deux-cents kilomètres par jour<sup>114</sup>. Elle visitera septante-neuf

<sup>112</sup> L'intervalle de temps pendant lequel des expéditions de ce type n'ont plus lieu correspond bien évidemment à une période plus troublée et à la crainte, comme le souligne Coremans, de ne plus disposer d'un personnel suffisant : « Je suis en effet dans l'absolue nécessité de prévoir le départ de trois voyages dans le courant du seul mois d'août, parce que la fin septembre 1944 marquera pour nous l'aboutissement de ce genre de déplacements, l'autorité occupante devant alors réquisitionner la plus grande partie de nos collaborateurs. » Cf. la lettre de Coremans à Dautrebande du 25 juillet 1944, n° 403.

<sup>113</sup> « Gelieve in uw verslag niet te vergeten dat er dagelijks opdrachten bijkwamen door het feit dat vele personen ons den toegang tot privaatwoningen vergemakkelijkten en ons plaatsen aanwezen waar zich kunstvoorwerpen bevonden waarvan niemand het bestaan vanaf wist. » (« Merci de ne pas oublier dans votre rapport que de nouvelles tâches s'ajoutaient chaque jour du fait que de nombreuses personnes nous facilitaient l'accès à des habitations privées et nous indiquaient où se trouvaient des objets d'art dont personne ne connaissait jusqu'alors l'existence »). Lettre de Leyssens à Coremans du 18 mars 1945, n° 353.

<sup>114</sup> Lettre de Coremans à Dautrebande du 15 mars 1944, n° 373.





Fig. 12 Expédition photographique dans la province de Flandre orientale (avril 1944), à Grammont. B124881.

communes et exécutera environ mille-huit-cents négatifs. Son programme sera raccourci par la réalité du terrain – pour parcourir un peu moins de huit-cents kilomètres, ne pas avoir l’occasion de fréquenter vingt-cinq communes parmi les septante-neuf et ramener 1292 négatifs – essentiellement suite aux pertes de temps dues au fonctionnement du bus au moyen de bois. En effet, les membres de l’expédition ont été contraints de trouver du combustible là où ils ont pu, et ont même dû, à un certain moment, aller glaner du bois, ce qui amène Coremans à réclamer, pour les missions futures, un véhicule fonctionnant au charbon !

Loin d’être improvisée, ces expéditions prennent appui sur de véritables textes organiques et sont réglées dans leurs moindres détails : emporter dès le départ la quantité totale de combustible nécessaire aux trajets, veiller à un logement et à un ravitaillement adéquat<sup>115</sup>, respecter une heure précise pour le lever afin d’éviter l’accumulation des retards dès le matin, privilégier la qualité de la nourriture plutôt que la quantité<sup>116</sup>, vérifier à l’avance, durant la prospection, le voltage des lieux à visiter, prévoir si nécessaire le dégagement de l’endroit et/ou le déplacement

des objets à photographier<sup>117</sup>, favoriser, durant les trajets, les routes principales aux petites routes, disposer de deux véhicules plutôt que d’un seul afin de diviser l’équipe des photographes pour gagner du temps<sup>118</sup>, etc. Dans certains cas, on trouve trace de documents préparatoires envoyés à des personnalités locales (des curés, la plupart du temps), consistant en une mini-enquête sur l’intérêt d’aller photographier dans leur église et paroisse.

Les questions de l’hébergement et de la nourriture durant ces longues expéditions sont loin d’être négligées. Lors de l’expédition en Flandre occidentale, pendant l’hiver 1944, Tralbaut se plaint des conditions de prise en charge réservées aux vingt participants. Janssens de Bisthoven propose de faire appel à quelques agriculteurs qu’il connaît dans la région pour venir suppléer le rationnement. Par ailleurs, à certains endroits, il devient difficile de trouver un logement pour les membres des expéditions, comme à Tournai, « ... car, la ville étant fort abimée par les bombardements, il n’y a plus qu’un seul hôtel ouvert aux voyageurs<sup>119</sup>... ». À cet égard, il convient de noter le rôle de « carrefour social » joué par un établissement comme un restaurant : c’est le relais idéal pour les communications entre différentes personnes ou entités. Ce genre de lieu

<sup>115</sup> « Het moreel der deelnemers hangt grootendeels af van de goede voorwaarden wat het logement en de ravitaillering betreft. » (« Le moral des participants dépend largement des conditions de logement et de ravitaillement »). Cf. le document intitulé *Gevolgtrekkingen uit de voorbije, met het oog op de komende fotoexpedities*, sd et sans auteur, n° 373.

<sup>116</sup> « Wat de boterhammen betreft, moeten ze degelijk belegd en besmeerd zijn ; beter wat weinig en goed, dan veel en niet verteerbaar ! ». (« Les tartines doivent être enduites et recouvertes abondamment ; il vaut mieux peu et bon que beaucoup et indigeste ! »). Cf. *Ibidem*.

<sup>117</sup> « Wanneer schilderijen te fotografeeren zijn moet hij naar de mid-delen uitzien om ze tijdig te laten afnemen en daartoe een akkoord treffen met den Heer Pastoor. Hij vraagt ook dat enkele jongens van het gebuurte zouden aanwezig zijn om de stoelen te verzetten of eventueel, in mooie gebouwen, heelemaal te ontruimen. » (« Quand des peintures doivent être photographiées, il doit veiller à se les procurer à temps et trouver, pour ce faire, un accord avec M. le pasteur. Il demande également que quelques garçons du voisinage soient présents pour déplacer les chaises ou éventuellement, dans les beaux bâtiments, tout enlever »). Cf. *Ibidem*.

<sup>118</sup> Les horaires sont calculés de façon très précise : on compte 10 minutes d’arrêt pour décharger le matériel d’un photographe, ou 15 minutes pour exécuter un cliché.

<sup>119</sup> Lettre de Jensen à Coremans du 7 juillet 1944, n° 383.



Fig. 13 Expédition photographique dans la province de Flandre occidentale (février-mars 1944), à Saint-André-lez-Bruges. M285758.



Fig. 14 Expédition photographique dans la province de Brabant (août 1944), à Tirlemont. B124883.



Fig. 15 Expédition photographique dans la province de Limbourg (mai 1944), collégiale Notre-Dame de Tongres. Coremans est présent (sur le bus, dernier personnage à droite). M285751.

permet également aux membres des expéditions de passer de bons moments de détente<sup>120</sup> (fig. 13 à 19).

On prévoit par ailleurs de transmettre les adresses des différents logements visités aux familles des membres de l'expédition afin qu'elles puissent rester en contact avec leur proche. Mieux : en mai 1944, juste avant l'expédition limbourgeoise, les services de Coremans mettent en place, à l'adresse des familles des membres de l'expédition, un système de contact direct avec une personne des Musées (en l'occurrence Maricot) et prévoient une voiture – l'« auto-sinistre » – pour ramener, le cas échéant, le membre concerné le jour même dans sa famille<sup>121</sup>.

Plus on avance dans l'année 1944, plus les difficultés sont perceptibles. Il n'est pas anodin que le 1<sup>er</sup> septembre, Coremans déclare expressément par écrit « que les pommes de terre voyageant sous la conduite de M. L. Detaille et O. Marcovitch sont destinées au personnel de nos Musées<sup>122</sup> ». Entre la fin du mois de septembre 1944 – soit les débuts de la libération du pays – et le 5 décembre, période de transition entre occupation allemande et occupation alliée, toutes les équipes sont empêchées de travailler : elles attendent leurs nouvelles autorisations de photographe. La situation ne laisse pas de frustrer certains photographes engagés par les Musées, qui observent passivement les

<sup>120</sup> Cf. l'allusion à un 21 juillet animé dans le restaurant *Au Bailliage* à Tournai, lettre du tenancier à Coremans du 22 juillet 1944, n° 383.

<sup>121</sup> Note du 12 mai 1944 de Coremans aux membres de l'expédition, n° 395.

<sup>122</sup> Déclaration de Coremans du 1<sup>er</sup> septembre 1944, n° 403.



Fig. 16 Expédition photographique dans la province de Brabant (juillet 1944). A108938.

destructions<sup>123</sup>. En octobre 1944, Coremans exprime ses craintes au CGPAP suite au désir manifesté par plusieurs agents, notamment des laborants, de quitter leur poste pour « occuper ailleurs des positions plus lucratives<sup>124</sup> », dans l'industrie privée. Coremans propose de revaloriser le statut des agents, particulièrement du personnel temporaire.

En 1945, les circonstances restent délicates et le travail de photographie garde tout son sens. Le photographe Gilbert Moors signale un déplacement d'urgence : « In Kerniel vlak bij de kerk van het klooster « Coolen<sup>125</sup> » is een vliegende bom gevallen en heeft er vele schade aangericht (die schoone reliekkast is ongeschonden). Het ware misschien wenschelijk dat ik er zoo spoedig

<sup>123</sup> « Het is hier in Waasland de tweede kerk die beschadigd werd sedert de bevrijding : eerst Verrebroeck, dan Ruppelmonde... en er blijft zooveel te doen. Dagbladenreporters komen hier vrij en vrank buitenvizieren (zelf troepen afdelingen, enz., zie fotos in antwerpsche illustraties als De Zondagvriend) fotografieeren en officieel aangestelde kunstfotografen mogen niet werken voor algemeen nut ! » (« Il s'agit de la deuxième église abîmée depuis la libération ici au pays de Waes : d'abord Verrebroeck, puis Ruppelmonde... et il reste encore tant à faire. Les journalistes viennent tranquillement photographier les vues extérieures (même les divisions des troupes, etc., cf. photos dans des illustrations anversoises comme De Zondagvriend) et les photographes d'art officiels ne peuvent pas faire leur travail d'utilité publique ! »). Lettre du collaborateur scientifique Buvé à Loose du 28 novembre 1944, n° 443.

<sup>124</sup> Lettre de Coremans à Sillevaerts du 23 octobre 1944, n° 304.

<sup>125</sup> Abbaye cistercienne de Kolen à Kerniel, commune de Looz, arr. Tongres, prov. Limbourg.



Fig. 17 Lors de l'expédition en Flandre orientale (avril 1944), arrêt à la brasserie Torrekens à Aigem. A108937.

mogelijk fotos zou gaan maken van hetgeen er nog te fotografeeren was want het zou misschien beschadigd worden door de regen<sup>126</sup>. » Au mois de février 1945, Coremans s'inquiète des « bombardements continus et intenses des centres d'Anvers et de Liège... ». Il constate l'arrêt de l'activité des collaborateurs locaux, conscient qu'il ne peut les contraindre à reprendre les opérations photographiques, tant le risque est grand ; il ignore également tout des indemnisations dont pourraient bénéficier les victimes d'accident de la part de l'État. Charles Sillevaerts l'informe en le renvoyant à l'arrêté-loi du 18 février 1945 instituant « un régime provisoire d'avance sur pensions au bénéfice de certaines victimes d'accidents physiques issus de faits de guerre<sup>127</sup> ».

## Écueils et obstacles, tout au long

### Les autorisations

Les autorités occupantes instaurent assez rapidement une « restriction du droit de photographeur<sup>128</sup> ». « Il est interdit de photographeur des installations militaires, des formations militaires et des engins militaires. Sont également considérés comme installations militaires les ponts ayant une importance militaire, les carrefours et les chemins de fer<sup>129</sup>. » Pour pouvoir travailler, les photographes et collaborateurs scientifiques doivent donc disposer – en sus d'une carte de légitimation et d'une carte d'identité – d'un accord écrit (« Bescheinigung »). Il semble que la procédure ne soit pas établie de façon rigoureuse : la demande

<sup>126</sup> « Une bombe volante est tombée près de l'église du monastère de Kolen à Kerniel, occasionnant de nombreux dégâts (le joli reliquaire est intact). Il serait peut-être souhaitable que j'aie dès que possible prendre en photo ce qu'il reste encore à photographier car il se peut que la pluie occasionne de nouveaux dégâts. » Lettre de Moors à Coremans du 5 février 1942, n° 506. Les bombes volantes (V1 et V2) sont en usage de juin 1944 à mars 1945.

<sup>127</sup> Lettre de Coremans à Sillevaerts du 6 février 1945 et réponse de celui-ci le 19 février 1945, n° 403.

<sup>128</sup> Ordonnance du 2 juillet 1940 concernant la restriction du droit de photographeur.

<sup>129</sup> Même ordonnance.



Fig. 18 Durant l'expédition dans le Limbourg, en mai 1944, moment de délassement pour Jan Vlug (collaborateur scientifique) et Robert de Hoe (photographe). M285761.

d'autorisation est tantôt introduite auprès du Kunstschutz, tantôt auprès de l'Ortskommandantur<sup>130</sup> ; celle-ci est délivrée tantôt directement par la Militärbefehlshaber in Belgien und Nordfrankreich, tantôt par la Kreiskommandantur<sup>131</sup>. Par contre, il est purement et simplement interdit de photographier et d'être muni d'un appareil photographique dans les deux provinces flamandaises, dans l'arrondissement d'Anvers et le long de l'Escaut à une distance de 15 kilomètres de ses rives<sup>132</sup>. Ces territoires sont souvent appelés « zone interdite » et nécessitent, en plus du permis habituel, une autorisation expresse pour chaque mission – assez souvent obtenue, il est vrai<sup>133</sup> –, assortie d'une simple « autorisation de circuler<sup>134</sup> ». En février 1942, « de nouvelles dispositions de l'autorité occupante soumettent la prise de clichés d'immeubles sinistrés à une autorisation particulière à solliciter par le Commissariat Général<sup>135</sup> ». Mais la réglementation est plus précise : cette autorisation n'est nécessaire que si les dégâts ont été subis pendant les six mois précédant leur photographie. Il arrive qu'une

<sup>130</sup> État-major au niveau de la localité.

<sup>131</sup> État-major au niveau de l'arrondissement. Au début de l'année 1942, la possession d'une autorisation allemande n'est pas encore systématique. En mars de cette année, le photographe Laflotte témoigne de sa visite par deux fois à la Kommandantur : « Maintenant autre chose a [sic] mon avis il serait prudent de me munir d'une pièce en allemand attestant que je travaille pour une administration car j'ai déjà été emmené 2 fois à la Kommandantur avec mon appareil et relâché [sic] après avoir certifié que je n'avais pas pris de photo de tel et tel bâtiment ou [sic] sont installés des services allemands (...) ». Lettre de Laflotte à Coremans du 12 mars 1942, n° 487.

<sup>132</sup> Ordonnance du 12 novembre 1940. Ceci vaut pour les prises de vue extérieures seulement.

<sup>133</sup> Mais pas toujours : ainsi, Coremans signale en 1942 à Duhameeuw que « Tous les photographes opérant dans les deux Flandres et dans l'arrondissement d'Anvers vont recevoir leur autorisation de photographier à l'extérieur, excepté Mr. Houtart. Les autorités allemandes – pour des raisons que j'ignore – l'ont écarté. Je crains que son beau-frère, Mr. Meertens, par esprit de solidarité, ne nous quitte en même temps. » Lettre de Coremans à Duhameeuw du 27 février 1942, n° 465.

<sup>134</sup> En dépit des ces autorisations, certains photographes ne manquent pas de redoubler de précautions : ainsi, Delville qui, pour ne pas être soupçonné d'activités douteuses, transfère son matériel vers l'église d'Aertselaar en plusieurs trajets ; s'il est contrôlé, il ne peut de cette façon être surpris en possession d'un matériel photographique complet. Cf. la lettre de Delville à Coremans du 4 octobre 1944, n° 452.

<sup>135</sup> Lettre de Campus à Coremans du 24 février 1942, n° 386.



Fig. 19 Expédition photographique dans la province de Hainaut (juillet 1944), à Tournai, devant le beffroi. M285759.

seule autorisation orale soit accordée et suffisante dans certains cas – celui par exemple de Lefrancq, qui peut ainsi photographier les cloches à l'intérieur du dépôt de Mons en 1943.

Corollaire de ce système des autorisations : les innombrables contrôles, dont témoigne notamment Lefrancq. « Le travail est assez pénible ici, comme ailleurs je crois, on est continuellement arrêté pour la visite des papiers et du matériel et ce sont chaque fois de longues et pénibles explications et discussions avec des gens qui ne semblent pas comprendre<sup>136</sup>. »

Les autorisations portent également sur d'autres domaines : le droit de pouvoir user d'un permis de conduire (« autorisation de circulation<sup>137</sup> », valable pour une voiture<sup>138</sup> ou une moto) et d'un contingent mensuel d'essence, le droit de posséder un vélo – ou plutôt de rester en possession de son vélo, à condition de l'employer à des fins professionnelles –, le droit de disposer d'une ligne téléphonique, etc.

Dès le mois de septembre 1944, il s'agit d'obtenir, cette fois de la part des autorités alliées, des autorisations de photographier, et particulièrement dans les régions

<sup>136</sup> Lettre de Lefrancq à Coremans du 8 août 1944, n° 489.

<sup>137</sup> À demander au chef du Service des Autorisations de Circulation automobile.

<sup>138</sup> Ce qui ne protège pas des réquisitions allemandes. Lixon justifie son faible rendement passager ainsi : « (...) je suis tres [sic] souvent requisitionné [sic] par la KREISKOMMANDANTUR de CHARLEROI, pour transporter des membres de divers services de l'armée occupante ». Cf. la lettre de Lixon à Coremans du 8 décembre 1943, n° 494.

d'opérations militaires des armées anglaise et canadienne d'une part, américaine de l'autre. Deux photographes sont affectés à chacune de ces zones (t' Felt et Moors pour la zone anglo-canadienne, Maes et Hendriks pour la zone américaine). Ces autorisations sont d'autant plus nécessaires lorsqu'il est question de traiter certains bâtiments occupés par les troupes. « Les autres photographes auront la liberté de travailler dans la partie libre de la Belgique<sup>139</sup> ». La théorie paraît simple ; dans les faits, l'information du bouclage des zones est relayée, ce qui nuit aux déplacements des photographes à travers le pays et entrave donc leur travail. Mais en avril 1945, la Belgique n'est plus considérée comme « zone d'opérations » ; la seule pièce essentielle pour pouvoir photographier est une autorisation délivrée par la Sûreté d'État.

### Le matériel

La question du matériel est vitale. La procédure est la suivante : les différents « offices centraux<sup>140</sup> » délivrent non seulement des autorisations d'achat, mais transmettent également les coordonnées des sociétés auprès desquelles peut s'adresser Coremans pour obtenir ses produits<sup>141</sup>. Il arrive que les MRAH doivent contourner le manque de fourniture de certains produits en commandant des matières premières à partir desquelles ils pourront fabriquer le produit en question.

Gevaert est la principale société qui fournit les services des Musées en produits photographiques. Les autres firmes sollicitées pour l'achat de matériel photographique sont : Perutz, Mimosa, Agfa et Schleussner<sup>142</sup>.

Le contingentement des produits photographiques est imposé à partir du début de l'année 1942<sup>143</sup>. Il s'établit pour chaque client à 60 % des quantités qui lui ont été livrées en 1941, et est à répartir sur douze mois, à raison d'un douzième par mois. Cette répartition, de nature à poser des problèmes liés aux variations de l'activité photographique au cours d'une année (demande accrue pendant la belle saison), sera modifiée en avril. En ce qui concerne les MRAH, il semble que l'on ait distingué, pour établir les contingents, les commandes propres des Musées et les commandes faites dans le cadre de l'activité du CGRP<sup>144</sup>. Au fur et à mesure, les pourcentages offerts s'amenuisent et se précisent pour chaque type de produit. Ainsi, dans la circulaire du 3 août 1943, la firme Gevaert ne propose plus que 24 % des livraisons de l'année 1941 en ce qui concerne les films de studio, 16 % pour ce qui est des plaques, 12 % des papiers et 7 % des roll-films<sup>145</sup>. Au fil du temps également, les contingents ne sont plus calculés sur la base des quantités commandées durant l'année 1941, mais bien sur les prix payés pour commander tel type de matériel, ce qui explique que lorsque le contingent s'avère insuffisant, on se rabatte sur du matériel de second choix<sup>146</sup>. Malgré les insistance de Coremans, mais également des Commissariats sous l'égide desquels il travaille, il est très difficile de dépasser les contingents imposés. Lorsqu'à un moment donné, la situation s'améliore, la firme Gevaert le communique à ses clients et leur annonce la possibilité de commander un supplément. En octobre 1944, la société annonce l'abrogation du contingentement.

Le manque de stock contraint de temps à autre les MRAH à restreindre l'activité de certains de leurs photographes, en termes d'endroits à visiter, de photos à prendre<sup>147</sup>, etc.

### Activités à risque

Vers la mi-octobre 1942, Coremans est appelé au Kunstschutz où on lui confirme ce qu'il avait entendu dire : certains des agents de la DAP seront soumis au travail obligatoire. Avec cran, Coremans leur répond que dans ce cas, il arrête son action. Il faudra attendre le mois de février 1943, pour que, lors de la venue de Rosemann

<sup>139</sup> Lettre de van Puyvelde à Lavachery du 3 novembre 1944, n° 421.

<sup>140</sup> Le plus sollicité est clairement l'Office central des Produits chimiques. Mais les MRAH ont également des contacts avec l'Office belge des Benzols (benzine), l'Office central des Métaux non-ferreux, l'Office central du Bois, l'Office central des Textiles, etc.

<sup>141</sup> Coremans est quelquefois contraint de demander des attestations au Kunstschutz qui doivent justifier l'importance des activités des services de Coremans, afin de lever le blocage imposé aux firmes par le principe du contingentement des produits.

<sup>142</sup> Hormis les produits purement photographiques, les services de Coremans ont également d'importants besoins en matières premières de tous les genres. Elles sont fournies par quelques sociétés récurrentes : De Keyn (fabrication de couleurs, vernis et émaux), J. Bloxk fils (fabrication de couleurs), Gevaert (produits photographiques), Léon Dalez (menuiserie, lambris, moulures, installations), Kahn Frères, entreprise juive sous administration allemande (papiers sensibilisés, matériel pour bureaux de dessin, appareils solaires et électriques pour la photographie industrielle, reproduction instantanée de plans et documents quelconques), Les Editions M<sup>ce</sup> Devaivre (éditions d'ouvrage, travaux d'imprimerie), Maison Naert (produits photographiques), Fluos, qui deviendra plus tard Entreprise Bonew ou Boneff (matériel d'éclairage), Entreprise Gérard Pleuger (produits chimiques), Maison Smits (matériel électrique), Mathieu Camerlinck (produits chimiques et industriels), Agfa-Photo (matériel de photographie et de cinématographie), Entreprise A&J. Draguet, département photo (matériel photographique), Longini (constructions métalliques en tous genres), Adolphe Dangotte (ameublement, tissus, tapis, argenteries, porcelaines, cristaux), Imprimerie M. de Salle, Pharmacie centrale de Belgique (produits pharmaceutiques et chimiques, herboristerie, droguerie), Philips, département Lampes photographiques, Henkart, Van Velsen & Laoureux (instruments scientifiques, produits chimiques, installations complètes de laboratoires).

<sup>143</sup> Circulaires du 13 mars et du 18 avril 1942, n° 417. Dès le 1<sup>er</sup> avril 1942, Capart décide de ne plus accepter de commandes de la part du public, « excepté dans le cas où une nécessité d'ordre scientifique serait démontrée ». Cf. l'ordre de service du 30 mars 1942, n° 628.

<sup>144</sup> Lettre de Coremans à la firme Gevaert du 2 juin 1942, n° 417.

<sup>145</sup> Même si, en décembre de la même année, certains pourcentages sont légèrement revus à la hausse.

<sup>146</sup> Les prix sont, en effet, quasiment restés fixes durant la période des hostilités : « Depuis 1940 nos prix de vente en Belgique n'ont été augmentés qu'une seule fois, et cela d'un pourcentage particulièrement minime. » Circulaire de la firme *Gevaert* à ses clients du 20 octobre 1944, n° 417. Ou encore : « Depuis mai 1940 les prix de nos produits n'ont été augmentés que de 12,5 % en moyenne ; cette hausse est excessivement minime en comparaison de celle subie par presque tous les autres produits industriels belges. » Circulaire de la firme *Gevaert* à ses clients du 28 octobre 1944, n° 417.

<sup>147</sup> Ainsi par exemple, en mars 1944, on demande à plusieurs photographes de réduire le nombre de clichés mensuels à cinquante. Cf. la lettre de Coremans à Rolland du 28 mars 1944, n° 418.

aux Musées, il soit décidé que les collaborateurs de Coremans seront considérés comme « wissenschaftliche Mitarbeiter » et donc exonérés du travail obligatoire.

Néanmoins, dans la pratique, des convocations à la Werbestelle<sup>148</sup> avant un départ en Allemagne s'organisent encore en février et mars 1943 : cela concerne notamment Marcel Lenaerts, Jean Thissen et Roland Painsdaveine. Il est à remarquer que chaque fois, l'agent est libéré grâce à l'intervention de Rosemann. Le Kunstschutz agit donc comme un véritable médiateur, souvent favorable au pays occupé, entre l'autorité militaire allemande et la population belge soumise à la réquisition<sup>149</sup>. Au sujet de l'idée de conserver au maximum son personnel en Belgique, Coremans consulte Lefébure, qui le soutient pleinement, même s'il doit plaider sa cause au Kunstschutz. Coremans poursuit : « Il (Lefébure) me donne aussi le conseil – si c'est absolument indispensable – de laisser partir 3-4 agents plutôt que d'arrêter notre action. Il me soutiendra 100 % si j'ai des ennuis plus tard à ce sujet<sup>150</sup>. » L'intérêt de la patrie avant celui des individus, donc, dans le chef du fonctionnaire du CGRP.

Un des arguments de Coremans pour conserver son personnel est de rappeler que le travail effectué par ses services est « une mission de guerre<sup>151</sup> ». Dans la même lettre, Coremans évoque la possibilité d'engager douze étudiants au Service de Documentation, ce qui constituerait leur période de travail obligatoire, et satisfierait les deux parties. Il suggère à Leurs d'intervenir dans ce sens auprès de l'Office du Travail idoine, soit celui de Bruxelles.

Visiblement, même si beaucoup ont été convoqués à la Werbestelle, peu de personnes participant aux activités des services de Coremans ont réellement dû se soumettre au travail obligatoire. Paul Broermann, né en 1916, dont Coremans demande la libération à l'Office du Travail de Bruxelles le 12 mai 1944, est engagé chez *Brinker Eisenwerke* à Neder-over-Heembeek ; celle-ci est obtenue dès le 19 mai. Pour beaucoup d'autres, cela fonctionne par le système des sursis : les agents obtiennent un délai supplémentaire avant de devoir se soumettre au travail obligatoire. Ainsi, on sait par exemple qu'Edmond Dubrunfaut est convoqué une première fois le 29 septembre 1943, obtient un sursis jusqu'au 5 octobre 1943, est à nouveau convoqué le 5 octobre 1943, reçoit un nouveau sursis jusqu'au 1<sup>er</sup> janvier 1944, puis est contraint de partir en Allemagne le 11 janvier 1944<sup>152</sup> ; il parvient encore à reporter son départ jusqu'au 31 mars, puis encore

jusqu'au 30 juin 1944 ; il devient ensuite réfractaire. André Duhaméeuw réclame, en juillet 1943, la prolongation de sa carte de légitimation et de celle des travailleurs de son entourage (notamment son laborant) « le plus tôt possible, car on ramasse constamment les jeunes gens ici en rue et en tous lieux publics<sup>153</sup>... ». Il est vrai que l'idée d'engager un maximum de personnel doit a priori contenter tout le monde : la mission photographique, reconnue par les autorités ennemies, progresse plus rapidement, et les personnes engagées évitent le travail obligatoire en Belgique ou en Allemagne.

Un autre cas à part : celui de Lixon. Décrit par Coremans comme le seul photographe disposant d'une voiture afin de couvrir quatre arrondissements hennuyers (Lesse, Charleroi, Thuin et Philippeville), il est fréquemment réquisitionné avec son véhicule pour les déplacements des autorités allemandes, ce qui ne lui laisse que peu de temps pour les activités photographiques. On pouvait également obtenir une libération du travail obligatoire ou un sursis pour des raisons de santé, comme Jules Parenté, photographe à Bouillon. Gustave Piavaux a, lui, été transféré en Allemagne, sans qu'on sache s'il était déjà au service des MRAH à ce moment-là. En effet, il fait savoir, en mai 1943, qu'il vient d'échapper au travail obligatoire, mais poursuit : « J'espère avoir échappé définitivement à un nouveau séjour forcé Outre-Rhin<sup>154</sup>. »

Dès le début de l'année 1944 (les mois de mars et d'avril surtout), les exemptions sont de plus en plus difficiles à obtenir : « L'autorité occupante aurait averti Mr. COREMANS qu'à partir de fin juillet, début août le travail de photographie deviendrait totalement impossible, ces exemptions ne pouvant plus être maintenues<sup>155</sup>. »

En février 1944, Arthur Van Egroo est porté disparu. Sa femme annonce qu'il n'est pas revenu d'une convocation à la Kreiskommandantur de Neufchâteau et qu'elle reste sans nouvelles de lui. Cette affaire semble, de façon étonnante, assez peu émouvoir Geubel et les Musées. Le premier se contente d'affirmer que cette arrestation « serait étrangère à son activité photographique », élément qui paraît suffire à apaiser les consciences<sup>156</sup>. Et même, le collaborateur scientifique s'inquiète assez rapidement de la question de la récupération du matériel qui lui avait été

<sup>148</sup> Bureau de recrutement allemand.

<sup>149</sup> Cf. le rapport manuscrit non daté (vers le mois de mars 1943) de Coremans, n° 206.

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> « Oorlogsopdracht », cf. la lettre de Coremans à Leurs du 28 avril 1943, n° 227.

<sup>152</sup> L'ordre est sans équivoque, et menaçant : « Si vous ne vous présentez pas au départ ou si vous partez avec un autre transport ou par une autre Station, il sera donné aussitôt ordre de prendre des sanctions contre vous. Ces sanctions seront aussi appliquées contre les membres de votre famille en cas où [sic] vous ne prendriez pas le départ, vous n'auriez pas emprunté le train désigné, pris le départ dans une autre station ou ne pas être trouvable [sic]. C'est pourquoi il dépend de vous et de l'intérêt de votre famille d'observer ces instructions. Les motifs ne [sic] non départ ne seront, en principe, plus admis. » Cf. la lettre de la Werbestelle de Tournai sans date, n° 242.

<sup>153</sup> Lettre de Duhaméeuw à Coremans du 2 juillet 1943, n° 465.

<sup>154</sup> Lettre de Piavaux à Coremans du 30 mai 1943, n° 450.

<sup>155</sup> Lettre de Schoolmeesters à Dautrebande du 20 mars 1944, n° 373.

<sup>156</sup> Quelques lignes tout de même qui font montre d'une certaine sollicitude : « Je regrette de ne pas avoir appris la chose avant samedi, car je suis allé ce jour-là à Arlon et j'aurais pu m'enquérir à la prison... où se trouve d'ailleurs enfermé depuis un mois mon collaborateur pour la région : Mr. Gourdet. Je vais écrire 1) à Madame V.E. 2) au docteur Hollenfeltz pour qu'il fasse ses recherches à Arlon. Depuis 2 mois Mr. Van Egroo avait été souffrant et avait cessé son activité photographique. Le 4 de ce mois il m'annonçait joyeusement sa guérison et la reprise de son travail (...). Je vous tiendrai au courant des nouvelles que je pourrai recueillir. » Lettre de Geubel sans mention du destinataire du 15 février 1944, n° 471. En août 1944, on apprend la nouvelle du décès du docteur Hollenfeltz : « Il a été tué au cours d'une fusillade mais les détails manquent. » Lettre de Geubel sans mention du destinataire du 28 août 1944, n° 471. Une lettre postérieure précise qu'il a été « assassiné brutalement par la Gestapo dans la nuit du 25 août. Il a été défendu à quiconque d'assister à son enterrement. Le Luxembourg perd son meilleur historien et folkloriste. » Lettre de Geubel sans mention du destinataire du 18 septembre 1944, n° 471.

confié et qui demeurait chez lui. En mars, il se rend au domicile de l'infortuné à cette fin, et ne dit mot de son sort. Il est de nouveau fait mention de lui, sans allusion aucune aux événements décrits, en septembre 1944. Il se trouve quelque part en Hollande, chargé de missions militaires.

Deux noms sont néanmoins liés à la déportation dans ce qu'elle a de plus profond : les photographes Laurent Meertens et Léon Houtart, beau-frère et assistant du premier, « qui ne sont pas revenus des geôles allemandes<sup>157</sup> ». Meertens est arrêté par les Allemands le 7 mai 1943. Son parcours est diffus, mais il semble qu'il perde la vie en mai 1945, atteint du typhus. Houtart est exécuté en octobre 1944 à Munich.

Rares sont les cas de collusion avec l'ennemi. Les frères Frans et Jozef Sinaeve, photographes travaillant en Flandre occidentale, sont accusés de collaboration – à tort, selon Janssens de Bisthoven. Ils sont emprisonnés à Dixmude<sup>158</sup> à partir du 8 septembre 1944. En réalité, ils – et plus précisément l'un d'entre eux, Frans – sont suspectés de faire partie de la Gestapo, visiblement sur simple rumeur diffusée par deux jeunes ouvriers de Kortemark<sup>159</sup>, où sont établis les deux photographes. Les Musées, par le truchement de Coremans et de Janssens de Bisthoven, témoigneront de façon spontanée en faveur des deux frères. Il semble qu'ils seront libérés une première fois, avant d'être à nouveau internés le 12 mai 1945. On leur promet une libération dans les quatorze jours, à la condition que Frans ne s'établisse dorénavant plus à Kortemark. Il n'est donc pas tout à fait disculpé. Dans les faits, les deux frères seront seulement libérés à la fin du mois de juillet. Par la suite, ils continueront à travailler pour les Musées.

Le personnel peut subir une forme d'expropriation. En décembre 1944, Laflotte est contraint de quitter son habitation de Dinant et s'installe à Ath : « Voilà encore toute la famille en route, pour la 3<sup>e</sup> fois dans ma vie il a encore fallu partir. L'artillerie anglaise est dans la propriété et naturellement il ne faisait pas très sûr de rester ici<sup>160</sup>. »

Environ la moitié des membres des expéditions photographiques déclare avoir eu des activités de résistance quelconques. Elles touchent souvent à des travaux de photographie : fabrication de faux papiers d'identité au profit de réfractaires, photographie de documents militaires allemands à l'avantage de l'Angleterre, développement de films pour des mouvements de la résistance<sup>161</sup>, etc., mais pas toujours : recueil et hébergement de réfractaires, pilotes ou parachutistes anglais ou américains, de juifs, ou simplement de personnes recherchées ; aide (sous la forme de colis de vivres) aux prisonniers, dont on favorise parfois l'évasion, soutien aux services de renseignements... Cette résistance pouvait également prendre une forme éthique :

Jules Maes indique avoir refusé à deux reprises de photographier des groupes allemands, comme une compagnie entière, « en 18x24 avec quatre copies par clichés, ce qui représentait une somme conséquente<sup>162</sup> ». D'autres étaient prêts à beaucoup pour se soustraire au travail au profit des Allemands : Parenté s'est présenté plusieurs fois à la Werbestelle avec de faux certificats médicaux et même des radiographies ne lui appartenant pas<sup>163</sup>, avec succès !

### *Les entraves au travail*

Il arrive que la mise à l'abri des œuvres d'art – sous la forme d'un transfert physique ou sous la forme d'une protection sur place, par emballage par exemple – paralyse le travail des Musées. Les pièces d'art de l'abbaye d'Averbode<sup>164</sup>, où veut se rendre une mission photographique en septembre 1942, sont inaccessibles. L'abbé prévient que depuis 1939 ou 1940, les principales œuvres d'art ont été mises en sécurité : ne restent donc disponibles à la photographie que les bâtiments, peintures et particularités architecturales<sup>165</sup>. En octobre 1943, Coremans réitère son souhait : il est à nouveau éconduit. Suite à un incendie en décembre 1942, les pièces d'art importantes de l'abbaye ont été transférées chez des particuliers, initiative qui doit rester secrète. À Zoutleeuw<sup>166</sup>, le curé se montre réticent à accueillir t' Felt qui souhaite photographier quelques éléments précieux mis à l'abri<sup>167</sup>.

Les réparations des photographes sont durement affectées par les faits de guerre. Alexis Delboeuf témoigne des destructions qu'a subies la ville de Huy en août 1944 : « Notre quartier a été durement touché. Ma chambre noire, et deux autres pièces sont démantibulées. Nous avons dû quitter la maison, et procéder au déménagement... Pour les travaux de photographie, je dispose des locaux du Royal Photo Club de Huy<sup>168</sup>. » En septembre 1944, c'est au tour de la maison de René De Wilde d'être considérablement endommagée<sup>169</sup>. Moors, qui voit sa maison lourdement touchée en novembre 1944, parvient à modérer :

« Thuis zijn meest al de ruiten kapot, deuren uitgeslagen plafonds afgevalen enz. Alles is nu toch reeds « onder dak » doch het heeft flink binnengeregend. Er is geen schade aan het fotomateriaal nog aan de clichés van het Museum. Geen van allen slapen

<sup>157</sup> Note de Coremans à Lord Methuen du 4 février 1946, n° 19.

<sup>158</sup> Chef-lieu d'arrondissement, prov. Flandre occidentale.

<sup>159</sup> Arrond. Dixmude, prov. Flandre occidentale.

<sup>160</sup> Lettre de Laflotte à Coremans du 29 décembre 1944, n° 487.

<sup>161</sup> Anecdote qui vaut la peine d'être relatée : Messiaen déclare qu'il a « imprimé de milliers de photos de De Gaulle, Churchill pour être vendues au profit des réfractaires » ! Cf. le questionnaire rempli par Messiaen au sujet d'éventuelles activités de collaboration ou de résistance durant la guerre (11 décembre 1944), n° 293.

<sup>162</sup> Cf. le questionnaire rempli par Maes au sujet d'éventuelles activités de collaboration ou de résistance durant la guerre (28 novembre 1944), n° 293.

<sup>163</sup> Cf. le questionnaire rempli par Parenté au sujet d'éventuelles activités de collaboration ou de résistance durant la guerre (27 novembre 1944), n° 293.

<sup>164</sup> Commune de Montaigu-Zichem, arrond. Louvain, prov. Brabant flamand.

<sup>165</sup> Lettre du prélat à Coremans du 4 septembre 1942, n° 357.

<sup>166</sup> Arrond. Louvain, prov. Brabant flamand.

<sup>167</sup> Lettre de Coremans à Roggen du 27 août 1942, n° 526.

<sup>168</sup> Lettre de Delboeuf à Coremans du 28 août 1944, n° 450.

<sup>169</sup> Lettre de Vanden Walle sans mention du destinataire du 29 septembre 1944, n° 531.

thuis, dus niemand heeft kwetsuren nog émoties gehad<sup>170</sup> ».

En janvier 1945, le photographe t' Felt annonce le bombardement de sa maison, lors duquel il est blessé aux jambes<sup>171</sup>. Son activité semble à l'arrêt durant quelques mois, avant la reprise des contacts avec les Musées en mai.

Plus globalement, le contexte perturbé est quelquefois bien peu propice au travail des photographes. Parenté dit s'être rendu à Pussemange<sup>172</sup>, en juin 1944, pour y travailler dans la région, mais a dû renoncer. « Les armées occupantes cernaient tous les bois des alentours, ainsi que les villages, il m'était impossible de travailler là dans de telles conditions<sup>173</sup>. » Gilbert Van der Linden s'étend sur les événements dévastateurs que subit la ville de Diest durant le mois de septembre :

« We zijn hier echter nog niet veilig; bijna elken nacht komen er duitsche vliegers en pas eenige dagen geleden vielen er in vollen dag bommen op het centrum der stad: een rij huizen is zwaar beschadigd en er waren 13 slachtoffers en veel gekwetsten. De geweldige troepenverplaatsing schijnt geen einde te nemen. De ziekenhuizen liggen vol gekwetsten uit de Kempen waar op sommige plaatsen vreeselijk wordt gevochten. Bij de eerste veilige gelegenheid verzend ik u de clichés<sup>174</sup>. »

Les circonstances de guerre éloignent Parenté de la tâche qui le lie aux Musées. Il stoppe son activité suite à des affaires familiales : son fils, qui travaillait avec lui, est emprisonné en mars 1945 à Arlon, pour avoir fréquenté avec trop d'insistance la pharmacie du frère de Léon Degrelle, Edouard Degrelle, sise à Bouillon. Selon son père, il la fréquentait pour y acheter des produits photographiques, des médicaments et pour y procéder à de petites expériences chimiques<sup>175</sup>.

De même, Clément Dessart se voit, en décembre 1944, contraint de fuir Waha<sup>176</sup>, théâtre d'opérations militaires où il est établi, pour rejoindre Chimay à vélo, avec sa fille<sup>177</sup>.

<sup>170</sup> « Chez moi la plupart des carreaux sont cassés, les portes sont vermoulues, les plafonds sont effondrés, etc. Tout est resté sur pied mais il a beaucoup plu à l'intérieur. Le matériel photo et les clichés du musée ne sont pas endommagés. Personne n'a été blessé ou émotionnellement touché car personne ne dormait à la maison. » Lettre de Moors à Coremans du 14 novembre 1944, n° 506. À la même période, la maison de Loose est également bien endommagée. Cf. la lettre de Moors à Loose du 29 novembre 1944, n° 506.

<sup>171</sup> Lettre de t' Felt à Loose et Coremans du 10 janvier 1945, n° 526.

<sup>172</sup> Commune de Vresse-sur-Semois, arrond. Dinant, prov. Namur.

<sup>173</sup> Lettre de Parenté à Coremans du 10 juin 1944, n° 510.

<sup>174</sup> « Cependant nous ne sommes pas encore en sécurité ici ; des aviateurs allemands viennent presque chaque nuit et il y a à peine quelques jours, des bombes sont tombées dans le centre-ville en plein jour : une rangée de maisons a été sévèrement endommagée et il y a eu 13 victimes et de nombreux blessés. Le formidable déplacement des troupes est interminable. Les hôpitaux sont remplis de blessés de la Campine où des affrontements terribles ont eu lieu par endroits. Je vous enverrai les clichés dès qu'une occasion sûre se présentera. » Lettre de Van der Linden à Vanden Stock du 21 septembre 1944, n° 530. À ce même sujet, cf. également l'allusion à la vie dans les caves de Vankesbeeck, dans sa lettre à Coremans du début du mois de mai 1944, n° 534.

<sup>175</sup> Lettre de Parenté à de Gérardon du 22 mars 1945, n° 510. Edouard Degrelle est assassiné par des résistants en juillet 1944.

<sup>176</sup> Commune de Marche-en-Famenne, arrond. de Marche-en-Famenne, prov. de Luxembourg.

<sup>177</sup> Lettre de Dessart à Looze du 26 décembre 1944, n° 456.

Dans certaines agglomérations est imposé un couvre-feu, qui astreint les photographes, sauf autorisation expresse, à terminer leur journée de travail à une heure peu tardive (avant 20 h 30 par exemple, dans le cas des frères Sinaeve, heure-limite permise à Kortemark).

Enfin, des lieux de travail potentiels pour les photographes peuvent avoir été investis pour des raisons diverses d'urgence. Marcel Vankesbeeck se voit ainsi, en décembre 1944, dans l'impossibilité de travailler : « Van den Heer Leyssens had ik lijsten ontvangen voor de [sic] Stedelijke Museum, ongelukkig werd deze wijk zwaar geteisterd, en in bovengemeld museum werden dan de diensten van de bevoorrading onder gebracht, wat mij in de onmogelijkheid bracht te werken (...) »<sup>178</sup>

## En contact avec l'Occupant et les propriétaires d'œuvres d'art

On pourrait se demander si les autorités allemandes, n'ayant pu, en dépit de leur acharnement, s'imposer pour conduire l'entreprise photographique, ont passé commande ou exigé des photos quelconques de la part du Service photographique. La réponse est claire : ce cas de figure est peu fréquent<sup>179</sup>. La seule véritable exception date du mois de juin 1941 : Coremans signale à Leurs que le Service photographique a réalisé des prises de vue et des macrophotographies à la demande du Kunstschutz : « Cela concerne des traces de corrosion sur les vitraux d'Anderlecht. Les tirages ont été livrés aujourd'hui<sup>180</sup>. » En janvier 1941, la demande du Kunstschutz porte sur la fourniture de la documentation photographique la plus complète possible sur l'église d'Ardoois, qu'Hitler s'était plu à dessiner en 1917<sup>181</sup>. En mai 1943, Rosemann fait allusion à une commande de photos dans un courrier à Coremans. En janvier 1944, Vande Walle fait référence à une mission commandée par Rosemann à Alost, lui octroyant un exemplaire de chaque cliché<sup>182</sup>.

L'immixtion allemande se manifeste plutôt sous la forme de tentatives locales de garder un œil sur les activités de Coremans. En septembre 1942, la Kreiskommandantur de Tournai réclame, comme cela avait été indiqué précédemment, au photographe local, en l'occurrence Messiaen, et par le truchement de Coremans, une copie de chacune

<sup>178</sup> « J'ai reçu de M. Leyssens des listes pour le [sic] Musée municipal, hélas ce quartier a été ravagé et les services de ravitaillement ont été interrompus dans le musée susmentionné, ainsi je me suis retrouvé dans l'impossibilité de travailler (...) ». Lettre de Vankesbeeck à Coremans du 12 décembre 1944, n° 534. Il s'agit du musée de la ville de Malines.

<sup>179</sup> Il est donc fait usage ici de l'argument du silence.

<sup>180</sup> Lettre de Coremans à Leurs du 26 juin 1941, n° 347.

<sup>181</sup> Lettre de Leurs à Coremans du 29 janvier 1942, n° 447.

<sup>182</sup> Lettre de Vande Walle à Traubaut du 16 janvier 1944, n° 531.



des prises de vue, à titre de « prise de connaissance<sup>183</sup> ». Coremans se soumet à cette exigence, du moins en théorie.

Dans le même ordre d'idées, il est arrivé que les autorisations d'occupation photographient elles-mêmes certaines œuvres d'art : en mars 1942, un photographe allemand, du nom de Ludwig, entreprend la photographie de la statue de la Madone de Michel-Ange, « laquelle a été sortie à cet effet de son abri sur ordre de la Commandantur. Nous avons essayé de photographier cette statue par la même occasion, mais comme il lui faut beaucoup de temps et que d'autre part il n'aime pas être dérangé pendant son travail par le travail d'autres photographes, nous ne sommes parvenus à prendre que 2 clichés de détails<sup>184</sup>. »

D'autre part, les activités des services de Coremans semblent assez méconnues. La ville de Liège demande, en 1942, des subsides au CGRP pour exécuter des clichés des monuments en danger<sup>185</sup>. Faute de publicité, l'action de Coremans est menacée par des initiatives belges allant dans le même sens. Coremans propose à Leurs, en novembre 1941, de publier dans les journaux une annonce officielle mentionnant l'intérêt des Musées envers les collections photographiques figurant le patrimoine du pays, et ce afin d'éviter que d'autres organismes s'en emparent. Nous savons qu'en janvier 1944, le bourgmestre d'Anvers émet le souhait de voir photographier dans sa ville tous les bâtiments historiques d'une certaine valeur. Et la ville d'Anvers ne manquera pas d'ériger ses propres activités parallèles : on trouve ainsi la trace d'une commission anversoise qui a pour but de rassembler la documentation la plus complète possible (photos, plans, gravures, etc.) concernant les monuments historiques de la ville, en vue de leur éventuelle restauration s'ils venaient à être endommagés<sup>186</sup>.

Dans les premières années de guerre, les Musées n'annoncent pas systématiquement le passage de leurs équipes photographiques. Pour la grosse majorité des pièces à photographier, les opérateurs ne rapportent guère de désagréments particuliers quant à l'accueil sur place et à l'obtention d'un accord amical. On ne relève que quelques difficultés isolées : il n'a pas été facile de

traiter avec le curé de Kalloo<sup>187</sup>. Le président de la fabrique de l'église Saint-Gommaire de Lierre<sup>188</sup> soupçonne une exploitation et même un truquage des photos à des fins de propagande<sup>189</sup>.

Il semble qu'à part l'autorisation à exhiber aux autorités occupantes, on se soit peu préoccupé de se présenter aux locaux comme des travailleurs chargés d'une mission d'utilité publique. Au début de l'opération, soit en 1941, le photographe Maes détaille ses ennuis lors de son arrivée sur un lieu à photographier.

« Je me suis alors retourné sur celle [l'église] des Récollets (ou Notre-Dame) où il y a beaucoup de bonnes choses à faire. Je me suis présenté chez le curé qui était absent et parti on ne savait où ; je me suis mis directement au travail et ai vu arriver de toute la vitesse de ses jambes un jeune vicaire qui m'a demandé mes papiers, puis le curé est arrivé en trombe en demandant « Qu'est-ce que c'est que ça » Nouvelle exhibition des papiers, ma carte d'identité à [sic] été retournée sur toutes ses faces, puis avec un soupir, il a dit que tout cela avait été fait bien à la légère, qu'on aurait dû écrire au doyen qui aurait écrit aux prêtres de chaque église. J'ai répondu comme il convenait, tout en gardant les distances et il a dû s'incliner, mais quel héraisson<sup>190</sup>. »

Albert Buvé fait allusion aux mêmes types de difficultés en réclamant une carte officielle avec photo attestant la qualité de collaborateur scientifique des MRAH : « Il ne nous est jamais possible de rien exhiber et une telle carte contribuerait à mettre les particuliers, le clergé et les administrations en confiance vis à vis de ceux qui, comme nous, demandent à voir leur trésor<sup>191</sup>. » Maes rapporte les réponses évasives voire ignorantes de l'un ou l'autre curé,

<sup>183</sup> Vocabulaire allemand « Einsichtnahme », qui a aussi les sens de consultation et de vérification. Cf. la lettre de la Kreiskommandantur de Tournai au Service photographique des MRAH du 13 septembre 1942, n° 376 ; cf. également les lettres de Coremans à Messiaen et de Coremans à la Kreiskommandantur de Tournai du 15 septembre 1942, n° 502.

<sup>184</sup> Lettre de Meertens à Coremans du 28 mars 1942, n° 500. Sans que cela soit établi de façon infaillible, il doit s'agir de cet opérateur qui photographie une série d'œuvres d'art dès la fin de l'année 1941 ou le début de l'année 1942, cf. *supra*, p. 263.

<sup>185</sup> Lettre de Bourgault à Coremans du 17 juin 1942, n° 384.

<sup>186</sup> « Commissie voor de beveiliging van de Antwerpsche kunsthistorische gebouwen ». Cf. la coupure de presse du *Het Laatste Nieuws* du 25 mai 1944, n° 348, et la lettre du secrétaire de cette commission à Coremans du 2 juin 1944, n° 350. Toujours à Anvers, il convient de mentionner l'initiative menée par le Musée Royal des Beaux-Arts qui, bien avant la guerre, possédait son propre service de photographie, et qui a photographié la plupart de ses peintures.

<sup>187</sup> Périphérie d'Anvers. « De pastoor gaf niet de noodige toelating om in de kerk fotos te nemen...of liever stelde hij condities die aller werk beletten : Gyselinck moest niet fotografieeren gedurende de diensten, moest niet alleen in de kerk blijven en had dus maar 20 minuten tijd in de voormiddag en een 1/2 uur in de namiddag. Het schijnt dat de pastoor zoo met iedereen handelt en dat hij gezworen vijand is van kunst, enz. » (« Le pasteur n'a pas délivré l'autorisation nécessaire pour prendre des photos DANS l'église... ou plutôt, il a imposé des conditions qui empêchent tout travail : Gyselinck ne peut ni prendre de photos pendant les offices, ni rester seul dans l'église, ce qui lui laisse seulement 20 minutes le matin et une demi-heure l'après-midi. Il semble que le pasteur agisse ainsi avec tout le monde et qu'il soit un ennemi juré de l'art, etc. »). Lettre de Buvé à Coremans du 18 mars 1944, n° 443.

<sup>188</sup> Arrond. de Malines, prov. d'Anvers.

<sup>189</sup> Échange de correspondances datant des mois de juin et juillet 1945, n° 349.

<sup>190</sup> Lettre de Maes à Coremans du 21 décembre 1941, n° 496. Ou encore : « J'ai continué par l'église St Joseph, où il y a beaucoup de choses à faire, lambris, statues, tableaux, chaire, etc, mais ici j'ai dû discuter vingt minutes avec le curé qui disait que tout cela n'était pas très catholique, qu'il y avait du boche en dessous ; de plus, ayant appris qu'il y avait une chapelle sur le côté de l'église, je m'suis rendu samedi pour y travailler quand le curé est arrivé me demandant ce que je faisais là. Je lui ai répondu : "Vous voyez, je travaille." Rien de tout cela, a été sa réponse, dans l'église mais pas dans la chapelle. Je lui ai demandé, en fin de compte s'il voulait que j'arrête, que je plierai bagage et que je ferai rapport le soir. Sa réponse : "Faites ce que vous voulez, mais nous connaissons très bien l'histoire, surtout celle de la révolution française." » Lettre de Maes à Coremans du 30 décembre 1941, n° 496.

<sup>191</sup> Lettre de Buvé à Tralbaut du 8 janvier 1943, n° 443.

très défiants lorsqu'il s'agit de dévoiler tout ou partie de leur trésor<sup>192</sup>. Mais la tendance générale n'est pas celle-là. Il faut croire qu'on ne vivait pas, en Belgique, dans un climat de méfiance et de suspicion à outrance.

Dans d'autres cas, il convient de gagner la coopération des résidents du bâtiment en question. En cette matière, les photographes se heurtent parfois au zèle de certains, comme ce commandant de brigade qui, en mai 1944, empêche Alfons Gyselinck et Buvé de photographier l'ancien château de Massemen<sup>193</sup> qui sert de caserne à la police, invoquant un ancien règlement belge défendant les photographies à l'intérieur d'un bâtiment militaire<sup>194</sup>.

Les opérateurs livrent, dans l'ensemble, un travail correct et sans bavure. Leur passage ne laisse de mauvais souvenirs qu'à de rares exceptions près. Certains prennent leur précaution, comme le curé de l'église Notre-Dame du Sablon, van Hemebryck :

« S'il est question de lumière électrique – ce que j'ignorais – il doit être entendu que l'église n'aura rien à supporter de ce chef et que les fils ne causeront aucun ennui. J'apprends en effet qu'à S<sup>te</sup> Gudule on s'en est plaint. Tout se passera en dehors des heures des offices, si pendant ces 3 semaines il s'en présentait que nous ne pouvons prévoir<sup>195</sup> »

D'autres, comme le conservateur du Musée national de Gaesbeek, G. Lockem, ou le Conservateur délégué des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Marguerite Devigne, préférèrent éviter l'ingérence des services de Coremans : ils avancent qu'ils disposent déjà d'un cliché de toutes les œuvres qu'ils conservent, et sont très peu coopérants<sup>196</sup>. Le curé de l'église Saint-Pierre d'Anderlecht se plaint de la présence un peu trop longue d'un échafaudage dans son église<sup>197</sup> (fig. 20). Le curé de Linkebeek<sup>198</sup>, Th. de Kock, réserve également un accueil mitigé aux membres de l'expédition qui se rend dans son église en juillet 1944 : il les prie tout simplement de s'en aller<sup>199</sup> ! En Flandre occidentale, le pasteur de l'église Sainte-Walburge de Bruges se plaint du manque de respect de la part du photographe Houtart, qui souhaite opérer à l'intérieur de l'église durant des journées consacrées à des cultes importants. Le chanoine de la cathédrale de Tournai exprime en août 1944 son mécontentement suite à la persistance d'un échafaudage à l'intérieur de l'édifice : « À ma connaissance, cet échafaudage n'a pas encore servi. Je vous prie donc de bien vouloir terminer vos travaux d'ici le 1<sup>er</sup> septembre. La cathédrale n'étant pas destinée à servir de garage pour matériel d'entrepreneur, je désire que celui-ci soit enlevé pour la date indiquée<sup>200</sup>. » Le cha-

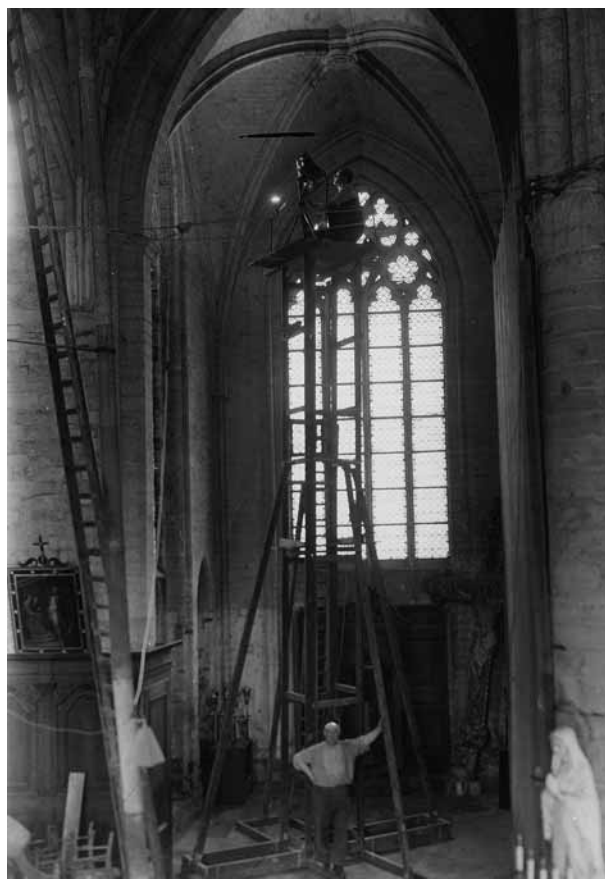


Fig. 20 Les échafaudages occupent un espace considérable (ici lors de l'expédition photographique dans le Brabant, en août 1944, église Sainte-Geneviève à Oplinter). M285755.

noine Scarmure, curé-doyen de la collégiale de Soignies, révèle quelques difficultés avec le photographe Lefrancq en décembre 1943. Ce dernier éprouve peu de respect pour l'ordre du mobilier à l'intérieur de l'église, prenant prétexte de sa fonction de photographe envoyé par les MRAH ; il va jusqu'à remettre au sacristain la somme de 100 francs à titre de pourboire<sup>201</sup> !

La solution peut être la formation et le recours à des précautions d'ordre moral : le principal collaborateur scientifique de la province de Luxembourg, Geubel, se préoccupe de donner aux photographes qui travaillent dans cette province « quelques traits de la psychologie ardennaise, utile à connaître dans leurs démarches<sup>202</sup> ».

Il arrive que le respect de la condition de livrer une épreuve des photos prises chez le propriétaire soit bancal, parce que tardif, et influence négativement les éventuelles missions photographiques futures : les livraisons traînent ou sont morcelées, il faut beaucoup d'insistance dans le chef des propriétaires pour obtenir leur dû<sup>203</sup>.

<sup>192</sup> Lettre de Maes à Coremans du 15 septembre 1942, n° 496.

<sup>193</sup> Commune de Wetteren, arr. de Termonde, prov. de Flandre orientale.

<sup>194</sup> Lettre de Buvé à Coremans du 6 mai 1944, n° 443 ; lettre de Coremans au commandant de la police de Beveren-Waes du 8 mai 1944 et lettre de Coremans au major Schoolmeesters également du 8 mai 1944, n° 475.

<sup>195</sup> Lettre du curé à Coremans du 12 juillet 1942, n° 357.

<sup>196</sup> Événements datant de la fin de l'année 1942 et du début de l'année 1943, n° 357.

<sup>197</sup> Lettre du curé Pétré sans mention du destinataire du 15 mars 1944, n° 357.

<sup>198</sup> Arrond. Hal-Vilvorde, prov. Brabant flamand.

<sup>199</sup> Lettre de Lavachery au curé du 25 juillet 1944, n° 357.

<sup>200</sup> Lettre de Dewinter à Messiaen du 16 août 1944, n° 376.

<sup>201</sup> Lettre du chanoine Scarmure à Coremans du 23 décembre 1943, n° 380.

<sup>202</sup> Lettre de Geubel à Coremans du 20 juillet 1943, n° 396.

<sup>203</sup> C'est par exemple le cas du chanoine Van den Gheyn de la cathédrale Saint-Bavon de Gand, qui menace de ne plus accorder à l'avenir d'autres autorisations de photographier. Cf. la lettre de Van den Gheyn à Coremans du 30 octobre 1942, n° 371.

## Les activités de laboratoire et de restauration

Même si l'essentiel du temps est consacré aux activités photographiques, le laboratoire n'est pas complètement à l'arrêt, loin s'en faut<sup>204</sup>. De manière générale, les véritables restaurations sont réduites à la portion congrue. Il s'agit de parer au plus pressé, en déplaçant les œuvres d'art dans des abris que l'on tente de climatiser en y contrôlant l'humidité au mieux ou en protégeant par un enveloppement ou un recouvrement les objets fragilisés. On procède également à quelques petites analyses de laboratoires, au profit d'autres sections des MRAH essentiellement, dans le sens d'une identification de matériaux ou d'une datation par exemple.

À la suite des bombardements du mois de mai 1940, des peintures murales sont mises au jour sur certaines parois de la collégiale de Nivelles, ainsi qu'à Tournai, dans les églises Saint-Brice et Saint-Quentin. Les interventions du laboratoire débutent au mois de septembre 1940, soit à un moment où les œuvres d'art, en partie exposées à l'air libre, avaient déjà souffert des intempéries : il est donc question de sauver ce qui peut l'être. Les couleurs et les liants de ces peintures murales sont également analysés d'un point de vue chimique et microchimique.

La châsse de la collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles, fortement endommagée lors de l'incendie de l'édifice en mai 1940, est transportée aux Musées en février 1942. Cette pièce, perdue en tant qu'œuvre d'art, ne sera pas restaurée : ses restes subissent un traitement minimum de nettoyage et de remise en état, garantissant leur valeur historique et archéologique.

Dès le mois de juin 1942, le secrétaire général du ministère de l'Instruction publique commande une étude et un rapport technique à Coremans sur l'humidité et ses influences sur les œuvres d'art qui seraient mises à l'abri dans des endroits non prévus pour la conservation d'œuvres d'art importantes.

Pour des entreprises de grande envergure et externalisées, les services des MRAH concluent des contrats en bonne et due forme. Ainsi, en juillet 1942, la société de J. Vosch, spécialisée dans le domaine des vitraux d'art, s'engage à assurer la dépose de tous les vitraux antérieurs au XVIII<sup>e</sup> siècle de la collégiale Sainte-Waudru de Mons. Ce travail est terminé à la fin du mois de décembre de la même année<sup>205</sup>. En septembre 1942 débutent les tractations qui vont aboutir à la construction d'un toit de protection au-dessus du portail roman de l'église de Wellen. L'entreprise n'est pas menée par les services de Coremans,

qui se contentent d'encourager la construction et de payer les frais.

En association avec Max Winders, conseiller au CGRP, le laboratoire étudie le conditionnement des abris du château de Lavaux-Sainte-Anne, et préconise l'achat d'appareils idoines. Cette démarche permet aux œuvres d'art de sortir intactes de leur séjour dans le château. On procède également, dès le mois de juin 1943, à la photographie scientifique (fluorescence, ultra-violet, infrarouge et macrophotographies) des peintures mises à l'abri dans ce même château. Cette opération, assurée par t' Felt, nécessite l'installation complète d'un atelier de pose et d'une chambre noire.

Le laboratoire met au point un gel de silice afin d'éviter l'achat à l'étranger de cette substance hygroscopique utilisée en grandes quantités pour le conditionnement de l'air des abris destinés à recevoir les œuvres d'art. Il semble que Capart et Coremans, en association avec le CGRP, aient également eu le projet de constituer une collection d'échantillons provenant de bâtiments et d'objets d'art. Dans les faits, cette intention paraît être restée lettre morte<sup>206</sup>.

## Opportunisme et genèse de l'Institut, aux fondations guerrières

Un certain nombre d'éléments corroborent l'idée du manque de clarté qui affecte le contexte dans lequel évoluent les activités de protection artistique ; contexte dont a profité Coremans pour sortir son épingle du jeu. Les attributions des différents organismes mêlés à cette vaste entreprise, mal définies, se chevauchent quelque peu. Leurs, dans ses lettres à Coremans, le qualifie de « Buitengewoon Adviseur voor Monumentenzorg » ; Coremans lui-même ne signe jamais sous ce titre, mais bien en tant que « chef des Laboratoires et du Service photographique », ensuite uniquement « chef des Laboratoires ». Chacun tire la couverture à soi. Il est pourtant vrai que Coremans, quand il s'adresse à Leurs, n'agit pas en tant que chef du Laboratoire et du Service photographique, mais bien en tant que conseiller au profit du CGRP.

En juin 1941 s'ouvre une petite polémique au sujet de la rémunération supplémentaire octroyée à Coremans par le CGRP pour ses fonctions temporaires dans le contexte du sauvetage du patrimoine. L'inspecteur des finances du CGRP avance deux arguments : l'absence de charge supplémentaire de travail pour l'intéressé et la propriété des négatifs accordée aux Musées<sup>207</sup>, bien que le CGRP dispose d'un service photographique également. Selon lui, si une rétribution devait être reconnue à Coremans, elle devrait être à la charge de la DAP. Coremans se dit prêt à confier au CGRP toutes les activités qu'il endosse durant le conflit. Mais il s'oppose résolument à être considéré comme agent de la DAP, et préfère même plutôt renoncer à sa rétribution complémentaire. Il ne comprend pas la réaction de cet inspecteur des finances : c'est le CGRP qui

<sup>204</sup> Pour une description exhaustive et précise des tâches accomplies, cf. les rapports trimestriels de la période 1940-1945 (nos 140 à 145), les p. 19-20 du rapport intitulé *Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles (Belgique). Département de la Documentation belge et Laboratoire de recherches physico-chimiques. Activités de ces départements, avec la coopération du Service de Défense civil, pendant la période 1940-1944, au profit du patrimoine et des œuvres d'art historiques belges* (n° 127), ainsi que, dans les archives des MRAH, le n° 4 de la boîte 152, intitulé « Paul Coremans », 1934-1949.

<sup>205</sup> Cf. le cahier des charges du 28 juin 1942 rédigé par la DAP, n° 375.

<sup>206</sup> Lettre de Capart à Leurs du 6 décembre 1940, n° 403.

<sup>207</sup> À ce sujet, voir n. 44.

a fait appel à ses compétences et c'est de lui qu'il a reçu un certain nombre de missions. Les conseillers provinciaux du CGRP sont également payés, pour leurs activités, par le CGRP, tandis que les frais inhérents à leurs activités (comme la construction d'un abri pour œuvres d'art, par exemple) sont liquidés par la DAP. Il pense que l'activité de son service correspond à ce schéma-là. On décide *in fine* que son indemnité, diminuée de moitié, sera assumée par le CGRP.

Coremans est, par l'arrêté du 4 janvier 1943, « chargé de travaux techniques à la Section d'Architecture et Restauration des Edifices anciens au Commissariat Général à la Restauration du Pays pour une période d'un an prenant cours le 1<sup>er</sup> janvier 1943<sup>208</sup> ». Cette fonction est prolongée par un nouvel arrêté du mois d'août 1944, prenant ses effets le 1<sup>er</sup> janvier de la même année. Ce mandat prend fin prématurément en date du 1<sup>er</sup> octobre 1944, suite aux circonstances qui touchent le CGRP à ce moment-là.

En septembre 1943, un document qualifie Coremans de « chargé de mission au Commissariat Général de la Défense Aérienne Passive. À ce titre, il a la direction de la prise de vue des monuments historiques et des œuvres d'art, à travers tout le pays et porte la responsabilité scientifique du traitement chimique des trésors d'art mis en sûreté<sup>209</sup>. »

Il est certain que Coremans a perçu l'occasion qui lui était offerte de développer l'activité de ses services et la vitrine qui était mise à leur disposition. Dès janvier 1943, il réfléchit à un système qui permettrait de pérenniser les activités entreprises durant la guerre, et donc indirectement de viabiliser un institut éventuellement autonome... Conscient que l'État ne pourra supporter indéfiniment les coûts occasionnés par ces activités, il suggère l'instauration d'un droit de reproduction et des méthodes de diffusion de cette documentation photographique (sous la forme d'images d'art, par exemple). Il propose également que les bénéfices réalisés fournissent « la caisse du Patrimoine de nos Musées », au lieu que ceux-ci soient directement versés au Trésor<sup>210</sup>. Dès le mois de mars 1943, le principe de la viabilité financière des activités photographiques est entériné suite à l'approbation de cette proposition, grande étape vers l'autonomie. Il est explicitement décidé que le Patrimoine des Musées royaux d'Art et d'Histoire peut bénéficier des sommes perçues, pour autant qu'il liquide les dépenses occasionnées par les travaux extérieurs de clichage que la Documentation belge aura à faire exécuter dans l'avenir. L'autorisation officielle du projet est octroyée par le ministère de l'Instruction publique en juin 1943. Il s'agit non seulement de permettre la poursuite du travail de prises de vue, mais aussi de mettre un terme au pillage commercial – par des grandes sociétés éditrices comme celle du Bruxellois Raymond Dupriez, par exemple – rendu possible par le très faible prix demandé pour obtenir une épreuve photographique.

Dès 1943 donc, Coremans a conscience qu'il a réalisé un travail énorme et qu'il est en droit de réclamer

l'« indépendance ». Cela se manifeste dans sa note du 14 mai 1943 dans laquelle il expose le projet d'autonomie vis-à-vis des Musées, et d'érection d'un « service central d'iconographie des monuments historiques et des œuvres d'art belge<sup>211</sup> ». Tout aurait très bien pu, sans ce jusqu'au-boutisme, s'écrouler après la défaite allemande, comme nombre d'entreprises fugaces entamées durant les années de guerre. Sans la Seconde Guerre, quel déploiement aurait connu l'Institut ?

Les services de Coremans ont en quelque sorte dû accepter de perdre leur début d'identité (cf. des mentions telles « le service photographique de la Défense Aérienne Passive<sup>212</sup> »), de se mettre au service d'autrui, pour mieux s'affirmer par la suite, grâce à la qualité du travail fourni. Remarquons en outre que les activités photographiques constitueront la clef de voûte qui parviendra à convaincre le plus grand nombre de la nécessité de poursuivre sur la même voie, reléguant les opérations de laboratoires et de restauration au second plan.

La rigueur avec laquelle l'entreprise photographique a été conduite se mesure à l'aune des reproches qui ont été formulés : ceux-ci sont rarissimes, au point qu'il convient de rapporter l'unique cas rencontré. En février 1943, Coremans s'adresse à son supérieur hiérarchique : « [...] suivant des renseignements que vous avez reçus de source compétente, on reproche à mon service qui assure en ce moment la photographie des monuments anciens et des œuvres d'art à travers tout le pays, de ne pas travailler avec suffisamment de méthode, au point que des bâtiments et des objets sont rephotographiés, alors qu'il en existe déjà de bons documents ». Cette affaire bénigne ne connaîtra visiblement aucune suite. Cette rigueur est avant tout le fait de la personnalité de Coremans, austère, peu expansif et exigeant. Il l'énonce lui-même, en s'adressant au photographe Rodolphe Gaffé : « À plusieurs reprises, après votre départ, je me suis remis à contempler votre sélection en couleurs de nos trois vases : c'est vraiment magnifique ! Je suis emballé au point de pouvoir dire que jamais de ma vie je n'ai rien vu de semblable. De par ma nature, je suis peut-être assez avare de compliments, mais cette fois, je ne puis m'empêcher de vous congratuler et de rendre hommage à vos qualités techniques et artistiques<sup>213</sup>. » Les lettres de sa main sont le plus souvent laconiques, se gardant bien d'adopter toute attitude empathique ou sentimentale. Néanmoins, ses correspondants, dont certains sont eux bien plus prolixes, ne cachent pas leur attachement à la personnalité de Coremans. À ce propos, le témoignage de Frans de Ridder est exemplaire. Touché par la plus profonde des misères physiques et la turpitude morale, confinant à la neurasthénie<sup>214</sup>, tant la situation le répugne, il ne manque pas de souligner son amitié sincère

<sup>208</sup> Arrêté du Commissaire général à la Restauration du Pays ff du 4 janvier 1943, n° 1157.

<sup>209</sup> Attestation de Dautrebande du 14 septembre 1943, n° 1157.

<sup>210</sup> Cf. la lettre de Coremans à Lavachery du 28 janvier 1943, n° 403.

<sup>211</sup> Note intitulée « Transformation du service de la Documentation belge des Musées royaux d'Art et d'Histoire, en un service central d'iconographie des monuments historiques et des œuvres d'art belge », n° 1.

<sup>212</sup> Attestation rédigée le 4 décembre 1941 par Rooryck, chef du Service technique de la DAP, n° 342.

<sup>213</sup> Lettre de Coremans à Gaffé du 29 août 1944, n° 470.

<sup>214</sup> Dans une lettre poignante, il aborde de manière frontale son souhait d'en finir avec la vie. Cf. la lettre de de Ridder à Coremans, non datée, n° 455.

envers Coremans, et ce, comme il l'indique, suite à une conversation qu'il a eue la veille avec ce dernier, qui peut probablement se montrer beaucoup plus chaleureux de vive voix.

La motivation et les connaissances locales des collaborateurs scientifiques et (dans une moindre mesure) des photographes est une des autres raisons du succès. Le cas de Buvé en Flandre orientale est, à cet égard, édifiant : au moyen de force arguments, il cherche à augmenter le contingent de photos dont il dispose afin de mieux couvrir sa région<sup>215</sup>. Dans le même ordre d'idées, il est superflu de rappeler l'investissement total de Geubel.

Ce personnel scientifique, actif durant la Seconde Guerre, l'est resté bien après. Pour ne prendre que l'exemple de la province de Luxembourg, Edmond Fouss est devenu conservateur du Musée Gaumais ; Arsène Geubel a travaillé et milité en faveur du patrimoine jusqu'à sa mort, le 15 septembre 2010, à l'âge de 97 ans. C'est lui qui a incité la fille de Clément Dessart à vendre ses négatifs à l'IRPA en 2006. Tous ces contacts en province ont formé les générations suivantes de chercheurs locaux, et ont contribué, par les relations tissées avec l'IRPA, à la renommée de l'Institut dans toute la Belgique.

Dans une note rédigée en avril 1945 à l'adresse du Commissaire Général à la Protection Aérienne Passive, Coremans donne son analyse rétrospective, et prépare l'avenir. Il fait notamment remarquer combien la perte d'une œuvre d'art importante peut faire parler d'elle, parfois bien plus que la mort de nombreux citoyens. Ce qui l'incite à penser que dès que la guerre sera terminée, les organismes qui se sont préoccupés de la protection des œuvres d'art durant le conflit reprendront leurs affaires courantes. « Il ne pourrait d'ailleurs en être autrement, puisque, en temps de paix, seule la P.A.P. pense à une guerre future et à toutes les conséquences désastreuses qui peuvent en résulter<sup>216</sup>. » Il s'agit donc, selon Coremans, d'établir un cadre légal et pratique devant permettre à la PAP de coordonner et de superviser les opérations de protection du patrimoine.

Il est frappant de constater à quel point, dans les archives qui ne concernent pas directement les MRAH, les références aux services de Coremans sont rares, voire presque absentes. C'est le cas par exemple dans les procès-verbaux des séances de la Commission pour la protection artistique. Même s'il conviendrait d'abord d'élargir l'enquête sur la base d'un plus grand volume d'archives – les archives de l'ancien ministère de l'Instruction publique, par exemple –, il faut donc peut-être relativiser le rôle qu'ont pris les services photographiques et le laboratoire durant la guerre ; ou éventuellement en conclure le manque de conscientisation général face à l'importance du projet mené par Coremans. La discrétion et l'âpreté qualifient le travail de celui-ci, ce qui est tout à son honneur.

Toute son action trouvera son aboutissement en 1948, lorsque l'arrêté du Régent érige officiellement les ACL, sur des principes et avec un fonctionnement qui sont toujours bien actuels. Cette nouvelle institution, indépendante des Musées royaux d'Art et d'Histoire, se

consacre officiellement à l'inventaire, l'étude scientifique et la conservation des œuvres d'art, au bénéfice de tout le pays. L'IRPA est né.

## Annexes

### Index des personnes

#### *Personnel extérieur aux MRAH*

NB : beaucoup de titres, rattachés à des institutions neuves ou récentes, ne sont pas immuables. Notons également que ces fonctions sont celles exercées durant la période de la guerre.

**Acke, Victor** : conseiller provincial (Flandre occidentale) à la Protection des Monuments Historiques au CGRP

**Béguin, Fernand** : président de l'Union des Photographes Professionnels de Belgique (UPPB)

**Bouchery, Herman** : conservateur du Musée Plantin-Moretus d'Anvers, puis conservateur des collections abritées au château de Lavaux-Sainte-Anne

**Bossier, J.** : directeur de la DAP

**Bourgault, Camille** : conseiller provincial (Liège) à la Protection des Monuments Historiques au CGRP

**Brigode, Simon** : conseiller provincial (Brabant, arrondissement de Nivelles) à la Protection des Monuments Historiques au CGRP (s'occupe également de superviser les missions dans le Hainaut, notamment celles de Lixion)

**Buisseret, Auguste** : ministre de l'Instruction Publique

**Campus, F.** : commissaire provincial (Liège) au CGRP

**Christophe, Lucien** : directeur délégué de l'Administration des Beaux-Arts au Ministère de l'Instruction Publique, puis directeur de l'Administration des Beaux-Arts

**Colette** : commissaire régional à la restauration de Wavre-Nivelles

**Coppens, R.** : directeur de la DAP

**Cornette, Henry** : conservateur du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers

**Custers, Jozef L.** : commissaire général au CGRP

**Dautrebande, Lucien** : commissaire général à la PAP

**de Beer, Jos** : conservateur du musée Sterckshof (Deurne), président de la Commission interdépartementale pour la Sauvegarde des Cloches

**de Callataÿ** : inspecteur à la Protection des Œuvres d'Art au CGPAP

**Delaunoit, L.** : chef de bureau au CGPAP

**de Pierpont de Rivière, Edouard** : conseiller archéologique (provinces de Namur et de Luxembourg) au CGRP, membre de la Commission royale des Monuments et Sites.

**de Tollenaere** : commissaire provincial à la PAP

**Devigne, Marguerite** : conservateur-délégué des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles

**Dupuis** : conservateur du Musée des Beaux-Arts de Gand

**Ferond, M.** : inspecteur général à la PAP

**Flouquet, Pierre-Louis** : Architecte, chef des Informations au CGRP

**Gavache, A.** : inspecteur au CGPAP

**Gilbert, M.** : commissaire provincial (Namur) au CGRP

**Grimonpont, L.** : président de la Commission des Cloches

<sup>215</sup> Cf. la lettre de Buvé à Coremans du 30 mars 1944, n° 443.

<sup>216</sup> Lettre de Coremans à Sillevaerts du 17 avril 1945, n° 1157.

**Henry, J.** : directeur de la DAP  
**Hens, J.** : inspecteur à la DAP puis directeur du CGPAP  
**Hintjens, I.** : conseiller provincial (Limbourg) pour la Conservation des Monuments Historiques au CGRP  
**Huysmans, Camille** : bourgmestre d'Anvers et ministre de l'Instruction publique  
**Janssens de Varebeke, Eugène** : conservateur au musée Mayer van den Bergh d'Anvers puis chargé de mission photographique par le CGRP  
**Kuypers, Julien** : secrétaire général du ministère de l'Instruction publique  
**Lefébure** : directeur général du CGRP  
**Lemaire, Raymond** : assistant du conseiller général pour la Conservation des Monuments Historiques au CGRP  
**Leurs, Stan** : conseiller général pour la Conservation des Monuments Historiques/à la Protection des Bâtiments au CGRP  
**Magnette** : chef de la PAP de Bruxelles  
**Mauquoi, M.** : secrétaire du service B au CGRP  
**Muls, Jozef** : directeur général de l'Administration des Beaux-Arts au sein du ministère de l'Instruction publique ; président de la Commission consultative pour la protection des monuments et des œuvres d'art contre les dangers de la guerre, ou Commission pour la Protection Artistique en temps de guerre  
**Nyns, Marcel** : secrétaire général du ministère de l'Instruction publique  
**Rekelbusch** : conservateur du musée de la ville de Bruges  
**Reper** : commissaire régional (Tournai) à la PAP  
**Rock** : responsable de la comptabilité à l'Administration générale des Beaux-Arts ; secrétaire de la Commission consultative pour la protection des monuments et des œuvres d'art contre les dangers de la guerre  
**Roggen, D.** : conseiller provincial (Brabant) pour la Conservation des Monuments Historiques au CGRP  
**Rolland, Paul** : commissaire adjoint à la restauration de Tournai, puis conseiller provincial (Hainaut) pour la Conservation des Monuments Historiques au CGRP  
**Romsee, Gérard** : secrétaire général du ministère des Affaires intérieures et de la Santé publique (dont dépend la PAP)  
**Rosemann, Heinz Rudolf** : responsable du Kunstschutz en Belgique  
**Schoolmeesters** : inspecteur à la DAP ; agent de liaison pour la mise en sécurité des œuvres d'art au CGPAP  
**Sillevaerts, Charles** : commissaire général à la PAP  
**Suttens, M.** : conservatrice de la Société archéologique et folklorique de Nivelles et du Brabant wallon  
**Vaerwijk, Valentinus** : conseiller provincial (Flandre orientale) pour la Conservation des Monuments Historiques au CGRP  
**van Puyvelde, Leo** : directeur général du Service de la Protection du Patrimoine culturel, Administration générale des Beaux-Arts ; conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts  
**Verecken, Gaspard** : attaché à l'Administration des Beaux-Arts  
**Vergeynst, K.** : commissaire provincial (Anvers) au CGRP  
**Verwilghen, Charles** : commissaire général à la Restauration du pays  
**Verwilghen, Raphaël** : Directeur du Service B (ou Service Reconstruction) au CGRP, puis directeur général du CGRP

**Viérin, Jos** : conseiller provincial (Flandre occidentale) au CGRP  
**Weil-Legrand, G.P.** : directeur de l'École nationale de la PAP (ENPA)  
**Winders, Max** : conseiller provincial (Anvers) aux Monuments Historiques au CGRP ; conseiller-délégué pour la Protection des Œuvres d'Art (ou conseiller à la Protection Artistique) à la Direction générale des Beaux-Arts, ministère de l'Instruction Publique  
**Yernaux** : commissaire provincial (Hainaut) au CGRP

### *Collaborateurs des MRAH (agents de l'État, officiels et officieux)*

Remarques préalables :

- Le (ou les) nom(s) indiqué(s) entre parenthèses renvoie(nt) aux collaborateurs immédiats de la personne en question.
- N'ont été listés que les noms qui émaillent les archives concernant la thématique traitée, c'est-à-dire essentiellement les membres des expéditions et quelques responsables qui chapeautent les opérations. Les membres du personnel interne qui travaillent sur le site des Musées ne sont pour la plupart pas repris.
- Le nom est suivi du titre et de la province d'activité.

**Andries, François** : photographe, Anvers (**Leyssens**)  
**Antony, R.** : photographe, Flandre occidentale  
**Arnou, Emile** : photographe, Brabant (**Lemaire**)  
**Becker, Paul** : photographe, Brabant  
**Bijtebier, Paul** : photographe, Brabant  
**Bögemann, W.** : photographe, Anvers  
**Bommer, Jules** : conservateur délégué des MRAH, président de la Commission consultative du Service de la Documentation artistique  
**Bonew (ou Boneff ou Bonev), Vladimir** : photographe (éclairages)  
**Broermans, Paul** : collaborateur scientifique, Brabant et Limbourg  
**Brunninghausen de Harven, Pierre** : collaborateur scientifique, Liège (**Maes**)  
**Burton, Armand** : photographe, Namur (**de Pierpont, Hayot**)  
**Buvé-Pauwels, Albert** : collaborateur scientifique, Flandre orientale (**Gyselincx**)  
**Capart, Jean** : conservateur des Musées royaux d'Art et d'Histoire  
**Claes, Léon** : photographe, Brabant (**Terweduwe**)  
**Coremans, Paul** : responsable du Service photographique et des Laboratoires des MRAH ; conseiller extraordinaire (ou conseiller archéologique ou conseiller archéologique extraordinaire) à la Protection des Monuments et Œuvres d'Art au CGRP  
**Cracco, Emiel** : photographe, Flandre occidentale  
**Debels, Octave** : photographe, Flandre occidentale  
**de Borchgrave d'Altena, Joseph** : conservateur adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire  
**de Coster, Auguste** : responsable des Laboratoires

- de Gérardon, Étienne** : chef du Service de la Documentation belge
- De Hoe, Robert** : photographe, Brabant et Hainaut
- Delboeuf, Alexis** : photographe, Liège (**Piavaux, Bourgault**)
- Delpire, François** : photographe, Hainaut
- Delville, Joseph** : photographe (opérateur principal), Anvers (**Leysens**)
- De Meester de Betzenbroeck, Hervé** : collaborateur scientifique, Limbourg
- Denorme, Caesar** : collaborateur scientifique, Flandre occidentale
- De Ridder, Frans** : collaborateur scientifique, Anvers
- Dessart, Clément** : photographe, Namur et Luxembourg (**Dubrunfaut et Geubel**)
- Destrait** : collaborateur scientifique, Hainaut
- De Thier, Henri** : collaborateur scientifique, Namur
- De Trazegnies, Jean** : collaborateur scientifique, Luxembourg (**Hendriks**)
- De Vos, Marcel** : technicien (électricien)
- Devriese, Jozef** : photographe, Flandre orientale
- De Wilde, René** : photographe (opérateur principal), Flandre orientale
- Dossogne, Henri** : photographe, Namur
- Dubrunfaut, Edmond** : collaborateur scientifique, Namur et Luxembourg (**Dessart**)
- Duhameeuw, André** : photographe (opérateur principal), Flandre occidentale
- Fallon, Emmanuel** : photographe, Bruxelles
- Fouss, Edmond** : collaborateur scientifique, Luxembourg
- Froment, Paul** : photographe, Brabant
- Gaffé, Rodolphe** : photographe, Brabant (Bruxelles et environ)
- Geubel, Arsène** : collaborateur scientifique, Luxembourg
- Gévaudan, Marcel** : collaborateur scientifique, Brabant (Bruxelles, **Gaffé**)
- Gheude, G.** : photographe
- Gondry, L.** : photographe, Luxembourg (**Geubel**)
- Goolaerts, Fernand** : collaborateur scientifique, Flandre orientale (remplace **van de Weerd** au début de l'année 1945)
- Gyselinck, Alfons** : photographe, Flandre orientale (**Buvé**)
- Hawotte, André** : collaborateur scientifique, Hainaut
- Hayot, E.** : collaborateur scientifique, Namur (**Burton**)
- Hendriks, Emile** : photographe, Luxembourg (**Geubel**)
- Henri, L.** : photographe, Luxembourg (**Fouss**)
- Hollenfeltz, Jean L.** : collaborateur scientifique, Luxembourg (**Maquet**)
- Houtart, Léon** : photographe, Flandre occidentale
- Jacob, Henri** : photographe, Luxembourg (**Geubel**)
- Janssens, Bernard** : photographe, Anvers
- Janssens de Bisthoven, Aquilin** : collaborateur scientifique, Flandre occidentale, puis collaborateur libre au service de la Documentation belge des Musées royaux d'Art et d'Histoire
- Janssens de Varebeke, Eugène** : photographe, puis collaborateur scientifique
- Janssens-Marescaux, P.** : photographe, Flandre occidentale
- Jensen, Jurgen** : photographe, Flandre orientale
- Joosen, C.** : photographe, Anvers
- Laffotte, Norbert** : photographe, Namur
- Lavachery, Henry** : conservateur adjoint des Musées royaux d'Art et d'Histoire, puis conservateur des Musées royaux d'Art et d'Histoire
- Lefrancq, Marcel G.** : photographe, Hainaut
- Leysens, Isidore** : collaborateur scientifique, Anvers (**Delville**)
- Leysens, Jozef** : photographe, Brabant (**Vanderveken**)
- Libert** : photographe, Hainaut (**Destrait**)
- Lixon, Raymond** : photographe, Hainaut, mais aussi Brabant, Namur et Liège (**Brigode**)
- Loose (ou Looze), Louis** : secrétaire du Service photographique, puis collaborateur libre au service de la Documentation belge des Musées royaux d'Art et d'Histoire
- Loosen, Prosper** : photographe, Brabant (**Van der Linden**)
- Maes, Jules** : photographe, Liège (**Bourgault**)
- Maquet, Roger** : photographe, Luxembourg (**Fouss, Hollenfeltz, Geubel**)
- Marquet, Léon** : collaborateur scientifique, Luxembourg (et aussi région de Charleroi)
- Marquet, René** : collaborateur scientifique, Luxembourg
- Meertens, Laurent** : photographe, Flandre occidentale (**Viérin**)
- Melotte, Marcel** : photographe, Limbourg
- Messiaen, Jules et Séverin** : photographes, Hainaut (**Rolland**)
- Mogin, Jean** : collaborateur scientifique, Hainaut
- Monasch, Max (ou Van Eynde, Jean)** : collaborateur scientifique, Namur
- Moors, Gilbert** : photographe (opérateur principal), Limbourg (**Lemaire, de Borchgrave d'Altena**)
- Noé, Jean** : photographe, Brabant, Hainaut et Namur
- Nollet, Lieven & O. (Foto L. & O. Nollet Studio)** : photographes, Flandre orientale
- Ooms, Emiel** : photographe, Brabant (**Van der Linden**)
- Parenté, Jules** : photographe, Namur et Luxembourg (**Vlug**)
- Philippe, Joseph** : collaborateur scientifique, Liège (**Maes, Robyns**)
- Piavaux, Gustave** : collaborateur scientifique, Liège (**Delboeuf**)
- Piffet, Omer** : photographe, Namur (**Dubrunfaut**)
- Piron, Jacques** : photographe, Namur (**Courtoy**)
- Puvrez** : photographe, Liège (**Piavaux**)
- Robyns, Charles** : photographe (opérateur principal), Liège (**Bourgault**)
- Rodesch** : photographe, Luxembourg (via **Maquet**)
- Roose, Alexis** : collaborateur scientifique, Flandre occidentale (**Debels**)
- Ryelandt, Marc** : photographe, Flandre occidentale
- Schmitz, Raymond** : collaborateur scientifique
- Seger, Charles** : photographe, Flandre occidentale
- Sergijsels, Emile** : photographe, Brabant
- Sinaeve, Frans et Jozef** : photographes, Flandre occidentale
- Six** : photographe, Luxembourg (**Geubel**)
- Squillbeck, Jean** : attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, responsable de l'inventaire des cloches d'église
- Stevens, Gérard** : photographe, Limbourg
- Tecqmenne, O.** : photographe, Flandre orientale
- Terweduwe** : collaborateur scientifique, Brabant (**Claes**)
- t' Felt, Jules** : photographe, Limbourg, Brabant, Namur et Luxembourg

**Thys, Achiel** : photographe, Limbourg et Brabant  
**Tralbaut, Mark Edo** : assistant aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, chargé de mission spéciale par les MRAH et le CGRP (« l'étude des matériaux iconographiques dans l'arrondissement d'Anvers ») ; chargé de mission au Service de la Documentation belge  
**Van Ael, Albert** : photographe, Flandre occidentale et Anvers  
**Van Cakenberghe, J.** : photographe, Namur  
**Van de Walle, Adelbrecht** : collaborateur scientifique, Flandre orientale (**Devriese**)  
**Van der Linden, Gilbert** : collaborateur scientifique, Brabant (**Loosen, Ooms**)  
**Vanderveken, L.** : collaborateur scientifique, Brabant (**Leysens**)  
**Van de Weerd, Hendrik** : collaborateur scientifique, Flandre orientale  
**Van Egroo, Arthur** : photographe, Luxembourg (**Geubel**)  
**Vankesbeeck, Marcel** : photographe, Anvers  
**Van Steenkiste, Medard** : assistant technique, Flandre occidentale (**Cracco**)

**Verplaetse, Leopold** : photographe, Flandre occidentale et orientale  
**Verstraeten, Raoul** : photographe, Flandre orientale (**Van de Walle**)  
**Vlug, Cornelis** : collaborateur scientifique, Luxembourg  
**Vlug, Jan** : collaborateur scientifique, Brabant, Luxembourg (**Geubel, Parenté**)

## Liste des abréviations

ACL : Archives centrales iconographiques d'Art national et Laboratoire central des Musées de Belgique  
CGPAP : Commissariat général à la Protection aérienne passive  
CGRP : Commissariat général à la Restauration du Pays  
DAP : Défense aérienne passive  
FNRS : Fonds national de la Recherche scientifique  
IRPA : Institut royal du Patrimoine artistique  
MRAH : Musées royaux d'Art et d'Histoire  
PAP : Protection aérienne passive

## Résumé – Samenvatting – Abstract

### **Le rôle des Services photographiques et du Laboratoire des Musées royaux d'Art et d'Histoire dans la sauvegarde du patrimoine artistique belge durant la Seconde Guerre mondiale. Les raisons d'un succès, la genèse d'un Institut**

Cet article livre les résultats du dépouillement des archives produites par les Services photographiques et les Laboratoires des Musées royaux d'Art et d'Histoire (MRAH), embryons de l'actuel Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA). Il décrit les activités de ces deux entités durant la Seconde Guerre mondiale et, de ce fait, la politique de préservation du patrimoine artistique belge mise en œuvre durant ces années de guerre.

Une personnalité surtout est mise en avant : Paul Coremans, qui deviendra le premier directeur de l'IRPA. Il dirigea les missions photographiques menées entre 1940 et 1945 pour documenter le plus exhaustivement possible le patrimoine artistique belge. Archives à l'appui, l'article décrit tout le contexte de ces expéditions photographiques, la mise en place du dispositif, le déroulement des opérations et les obstacles rencontrés.

### **De rol van de Fotografische diensten en van het Laboratorium van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in de bescherming van het Belgische kunstpatrimonium tijdens de Tweede Wereldoorlog. De redenen tot succes, het ontstaan van een Instituut**

Dit artikel ontvouwt de resultaten van de studie van de archieven van de Fotografische diensten en van de Laboratoria van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (KMKG), voorlopers van het huidige Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK). Het beschrijft de activiteiten van beide diensten tijdens de Tweede Wereldoorlog en van de politiek die werd gevoerd ter behoud van het Belgische kunstpatrimonium.

Eén figuur treedt in het bijzonder naar voren: Paul Coremans, de latere eerste directeur van het KIK. Hij leidde de fotozendingen die tussen 1940 en 1945 werden ondernomen om het Belgische kunstpatrimonium zo volledig mogelijk te documenteren. Op basis van de archiefdocumenten beschrijft het artikel de context van deze fotografische expedities, de opstelling van de apparatuur, de wijze waarop men te werk ging en de problemen waarmee men zich geconfronteerd zag.

### **The role of the Photographic services and Laboratory of the Royal Museums of Art and History in safeguarding Belgium's art heritage during the Second World War. The reasons for success, the genesis of an Institute**

This article presents the results of a study of the archives of the Photographic services and the Laboratories of the Royal Museums of Art and History (RMAH), precursors of the current Royal Institute for Cultural Heritage (IRPA-KIK). It describes both services' activities during the Second World War and the politics then implemented to conserve Belgium's art heritage.

One person in particular comes to the fore: Paul Coremans, who would later become IRPA-KIK's first director. He led the photographic missions that were organised between 1940 and 1945 to document Belgium's art heritage in the most comprehensive way possible. The article describes the context of these photographic expeditions, set-up of the material, the course of operations and the obstacles encountered.





**BIBLIOGRAPHIE DU PERSONNEL**

**BIBLIOGRAFIE VAN HET PERSONEEL**

**2009 – 2012**



- H. ARIJS, *La photographie au service du patrimoine artistique*, in *Namur à l'heure allemande 1914-1918. La vie quotidienne des Namurois sous l'occupation* (tent. cat., Namen, Bibliothèque universitaire Moretus Plantin, 10 sept.-27 nov. 2010), Namen, 2010, p. 139-152.
- H. ARIJS, *Fotohistorisch onderzoek van een collectie Duitse glasnegatieven (1914-1918) van het K.I.K.*, in B. ROCHET, A. TIXHON (red.), *Actes du colloque Poor Little Belgium : La petite Belgique dans la Grande Guerre : une icône, des images* (Namen, Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix, 24-26 nov. 2011), Namen, 2011.
- H. ARIJS, *From Research Document to Cultural Heritage*, in *Safeguarding Sound and Image Collections (SOIMA 2011) Conference* (Riga, 11-29 juli 2011), Riga, 2011.
- H. ARIJS, *Hilke Arijs Answers Four Questions by Hans de Wolf Relating to Classic Photography*, in H. DE WOLF (red.), *Jeff Wall and the Crooked Path*, Brussel, 2011, p. 98-99.
- H. ARIJS, *Paul Cauchie (1875-1952): kunstenaar én ondernemer*, in *Erfgoed van Industrie en Techniek*, 1, 2012, p. 16-24.
- H. ARIJS, *Documentaire foto's en digitalisatie: een blik op wat ooit onzichtbaar was*, in *BRK-APROA / Onroerend Erfgoed Colloquium 2011: Het onzichtbare restaureren* (Brussel, 17-18 nov. 2011), 2012, p. 111-121.
- H. ARIJS, *KIK: Archiverings-, reproductie- en raadplegingsbestanden voor gedigitaliseerde foto's*, in *CEST, Cultureel Erfgoed Standaarden Toolbox* (online publicatie, [www.projectcest.be](http://www.projectcest.be)), 2012.
- A.-S. AUGUSTYNIK, *Auscultez, analysez et étudiez*, dans *Hankar et l'Hôtel Ciamberlani, Un Palais déguisé en maison de Ville*, 2009, p. 94-97.
- A.-S. AUGUSTYNIK (en coll. / in sam.), *L'étude des boiseries*, dans *La villa Empain, histoire et restauration*, Bruxelles, 2009, p. 172-175. (avec / met J.-A. GLATIGNY).
- A.-S. AUGUSTYNIK, *La renaissance d'une collection de papiers peints art nouveau dans un intérieur bruxellois*, dans *Revue suisse d'art et d'archéologie, ZAK 68 2011/2-3, Actes du colloque* (Prangins 18-20 nov. 2010), Zurich, 2011, p. 189-200.
- A.-S. AUGUSTYNIK, *Art nouveau dans un intérieur bruxellois. Renaissance d'une collection de papiers peints*, dans *Bruxelles Patrimoines*, 1, nov. 2011, p. 78-87.
- A.-S. AUGUSTYNIK voir aussi / zie ook M. DEBULPAEP, E. JOB, M. SERCK-DEWAIDE.
- S. BENRUBI voir / zie Ch. FONTAINE-HODIAMONT.
- M. BOUDIN, M. VAN STRYDONCK (in sam. / en coll.), *Een finalneolithisch graf (?) te Ranst – Zevenbergen (Antwerpen, B)*, in *Notae Praehistoricae*, 29, 2009, p. 149-155. (met / avec J. HOORNE, J. SERGANT, E. TAELEMAN, D. VANHEE).
- M. BOUDIN, M. VAN STRYDONCK (in sam. / en coll.), *Radiocarbon Dating of Pottery Food Crusts: Reservoir Effect or Not? The Case of the Swifterbant Pottery from Doel 'Deurganckdok'*, in P. CROMBÉ et al. (red.), *Proceedings of the International congress Chronology and Evolution in the Mesolithic of North-West Europe* (Brussel, 30 mei-1 juni 2007), Cambridge, 2009, p. 727-745. (met / avec P. CROMBÉ).
- M. BOUDIN, M. VAN STRYDONCK, *Dateren van beenderen met de radiokoolstofmethode*, in M.-A. BRU, G. VERMEIREN (red.), *Onder het Sint-Pietersplein Gent. Van hoogadelijke begraafplaats tot parking*, Gent, 2010, p. 102-113.
- M. BOUDIN, M. VAN STRYDONCK (in sam. / en coll.), *Fish Reservoir Effect on Charred Food Residue <sup>14</sup>C Dates: Are Stable Isotope Analyses the Solution?*, in *Radiocarbon*, 52, 2, 2010, p. 697-705. (met / avec P. CROMBÉ, W. DE CLERCQ, R.M. VAN DIERENDONCK, H. JONGEPIER, A. ERVYNCK, A. LENTACKER).
- M. BOUDIN, M. VAN STRYDONCK (in sam. / en coll.), *Monitoring the Presence of Humic Substances in Wool and Silk by the Use of Non-Destructive Fluorescence Spectroscopy: Quality Control for <sup>14</sup>C Dating of Wool and Silk*, in *Radiocarbon*, 53, 3, 2011, p. 429-442 (met / avec P. BOECKX, P. VANDENABEELE, S. MITSCHKE).
- M. BOUDIN zie ook / voir aussi B. FRANSEN, I. VANDEN BERGHE, M. VAN STRYDONCK.
- E. BUELINCKX, *Proudhon's Influence in Belgium: Nationalism and Culture*, in *The Anarchist Library* (online publicatie, <http://theanarchistlibrary.org>), 2009.
- E. BUELINCKX, *Varlin, Eugène (1839-1871); Malon, Benoît (1841-1893); Vigné d'Octon, Paul (1859-1943); Séverine (1855-1929); Schwarzbard, Shalom (1886-1938); Robin, Paul (1837-1912); Pelletier, Madeleine (1874-1939); Anarchism, Belgium; Bonnot Gang; Bellegarrigue, Anselme (dates unknown)*, in I. NESS (red.), *International Encyclopedia of Revolution and Protest* (online publicatie, <http://www.revolutionprotestencyclopedia.com>), 2009.
- E. BUELINCKX (in sam. / en coll.), *Albert Daenens & Willem Gijssels. Een Brusselse anarchistische kunstenaar en een Vlaamse dichter*, in *Zuurvrij*, 21, dec. 2011, p. 50-57. (met / avec A. DAENENS, W. GIJSSELS).
- E. BUELINCKX, *De integratie van hoge-resolutie afbeeldingen in de fototheek van het KIK. Case study: toepassing van het pyramidale beeldformaat bij gedigitaliseerde grote glasnegatieven*, in J. TOUSSAINT (o.l.v.), *Actes. Huitième congrès de l'Association des cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique. Cinquante-cinquième congrès de la Fédération des cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique* (Namen, 28-31 aug. 2008), 1, Namen, 2011, p. 213.
- E. BUELINCKX, *Resurrections (Section 11 – The Artefact and its Representations)*, in A. KLEIN (red.), *The Challenge of the Object. Die Herausforderung des Objekts (Program & Abstracts)*, Neurenberg, 2012, p. 149.
- V. CATTERSEL (in sam. / en coll.), *De ontsluiting van een renaissance loggia toegeschreven aan Pieter Coecke van Aelst*, in M. BUYLE (red.), *Postprints Reflex of reflectie? Actoren en besluitvorming in de conservatie/restauratie* (Brussel, 19-20 nov. 2009), 2010, p. 139-148. (met / avec C. INDEKEU, I. LEIRENS).

C. CEULEMANS, *De iconografie van de sacramentstoren van Zoutleeuw: een grootse hulde aan het Heilig Sacrament*, in *Monumenten, Landschappen & Archeologie*, 28, 3, 2009, p. 37-53.

M.-Chr. CLAES, *Marcellin Jobard et le Musée de l'Industrie de Bruxelles*, dans *La Revue du Musée des Arts et Métiers*, 51-52, déc. 2009, p. 42-53.

M.-Chr. CLAES, *L'Historien de l'art et l'image : réflexion et menus propos*, dans *Bulletin de l'IRPA*, 32 (2006-2008), 2009, p. 313-336. [Avec traduction en néerlandais]

M.-Chr. CLAES, *Un don papal : le bonnet et l'épée de l'archiduc Ernest d'Autriche*, dans *Ibidem*, p. 225-241.

M.-Chr. CLAES, *La photothèque de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, dans *Bulletin d'information de l'Association belge d'Histoire contemporaine*, 31, 3, 2009, p. 7-11.

M.-Chr. CLAES, *Les fonds 1914-1918 dans la photothèque de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, dans *France-Belgique 2008, La France et la Belgique occupées (1914-1918) : regards croisés (Cahiers de l'IRHiS)*, 2009, p. 8-13.

M.-Chr. CLAES, *La photographie à Namur avant la Première Guerre mondiale*, dans *Namur à l'heure allemande 1914-1918. La vie quotidienne des Namurois sous l'occupation* (cat. d'exp., Namur, Bibliothèque universitaire Moretus Plantin, 10 sept.-27 nov. 2010), Namur, 2010, p. 63-65.

M.-Chr. CLAES, *L'étrange itinéraire d'Ernest Delvigne, intrépide photographe amateur namurois*, dans *Ibidem*, p. 67-85.

M.-Chr. CLAES, *Fernand Béguin : la Place d'Armes détruite*, dans *Ibid.*, p. 104-105.

M.-Chr. CLAES, *Fortuné Stainier-Hannet : la démolition de l'Hôtel de Ville en 1915*, dans *Ibid.*, p. 106-108.

M.-Chr. CLAES, *Joseph Piron et le groupe de la Commission for Relief*, dans *Ibid.*, 2010, p.109-111.

M.-Chr. CLAES, *Adolphe Dupont : le départ des troupes allemandes*, dans *Ibid.*, p. 112-114.

M.-Chr. CLAES, *Les dessins de Joseph Claes et d'Alexandre Daoust : des réquisitoires parallèles*, dans *Ibid.*, p. 124-138.

M.-Chr. CLAES, *Baugniet, Benoît ; Charles, Aimé*, dans *Nouvelle biographie nationale*, 10, Bruxelles, 2010, p. 32-35.

M.-Chr. CLAES, *Les Tesini, catalyseurs insoupçonnés de l'évolution de l'image en Belgique au XIXe siècle*, dans *Actes du VIIIe Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique* (Namur, 28-31 août 2008), Namur, 2011, p. 25-29.

M.-Chr. CLAES, *'Uylenspiegel surgissant des ruines' : les carnets de dessins du peintre namurois Joseph Claes*, dans *Actes du colloque Poor Little Belgium : La petite Belgique dans la Grande Guerre : une icône, des images* (Namur, Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix, 24-27 nov. 2010), 2012, p. 365-375.

A. CRABBÉ, G. DEWANCKEL, *Projet d'étude des recettes de la coloration de l'or sur les orfèvreries anciennes*, in *Archives des Bibliothèques de Belgique*, 94, Namur, 2011.

Chr. CURRIE, *Examination of Paintings in Infrared at the Royal Institute for Cultural Heritage*, dans C. STROO (éd.), *Pre-Eyckian Panel Paintings in the Low Countries, 1. Catalogue (Contributions to Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège)*, 9, Bruxelles, 2009, p. 41-46.

Chr. CURRIE, *Genesis of a Pre-Eyckian Masterpiece: Melchior Broederlam's Painted Wings for the Crucifixion Altarpiece*, dans C. STROO (éd.), *Pre-Eyckian Panel Paintings in the Low Countries, 2. Essays (Contributions to Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège)*, 9, Bruxelles, 2009, p. 2-61.

Chr. CURRIE, *New Research on the Great Pavise in the Collection of the Royal Military Museum in Brussels*, dans *International Committee of Museums of Arms and Military History Conference Proceedings* (Leeds, Royal Armouries Museum, 20 oct. 2009), 2012, p. 120-148. (avec / met P. DE GRUYSE).

Chr. CURRIE (en coll. / in sam.), *The Brueg[H]el Phenomenon. Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger with a Special Focus on Technique and Copying Practice (Scientia Artis)*, 8, Bruxelles, 3 volumes, 2012, 1062 p. (avec / met D. ALLART).

Chr. CURRIE, St. SAVERWYNS (en coll. / in sam.), *Eine Kopie, die dem Original gerecht wird: Der Bethlehemische Kindermord von Pieter Brueghel d. J.*, dans D. D'AMBOIU *et al.* (éd.), *Brueghel, Cranach, Tizian, van Eyck. Meisterwerke aus des Sammlung Brukenthal* (cat. d'exp., Villa Vauban – Musée d'Art de la Ville de Luxembourg, 27 avril-14 oct. 2012), 2012, p. 72-87. (avec / met D. ALLART).

Chr CURRIE voir aussi / zie ook H. DUBOIS.

M. DEBULPAEP, A.-S. AUGUSTYNIK, J.-A. GLATIGNY, E. RABELO, J. SANYOVA, L. VAN DIJCK, *L'église d'Averbode : sa rénovation et l'influence de Pieter I Scheemaeckers (1652-1714) sur les églises des alentours*, in R. VARESE, F. VERATELLI (red.), *Il collezionismo locale : adesioni e refuti. Atti del convegno* (Ferrara, 9-11 nov. 2006) (*Quaderni degli Annali dell'Università di Ferrara, Sezione Storia*, 7), 2009, p. 319-326.

M. DEBULPAEP, C. VANDENBUSSCHE, *Visual Observation, Magnifying Glass, Stereomicroscope, Raking Light for Underdrawing, Ground/Priming Layers*, in D. PINNA *et al.* (red.), *Scientific Examination for the Investigation of Paintings. A Handbook for the Conservator-Restorer*, Florence, 2009, p. 51-66.

C. DE CLERCQ, *De Triniteit, een vijftiende-eeuwse gepolychromeerd Engels albast uit het MSK Gent*, in *Bulletin van de BRK/APROA, eerste trim. 2012*.

C. DE CLERCQ, L. HOORNAERT, J. SANYOVA, 'The Annunciation' by Jean Delemer and Robert Campin. Highlights of the Material Technical Study and Conservation-Restoration Treatment, in L. CAMPBELL et al. (red.), Rogier van der Weyden in Context. Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of the Underdrawing and Technology in Painting (Leuven, 22-24 okt. 2009), Parijs-Leuven-Walpole, 2012.

H. DE CLERCQ, *De grenzen aan een consoliderende behandeling*, in *Papers van de 3<sup>e</sup> Vlaams-Nederlandse Natuursteendag* (Gent, 14-15 mei 2009) (*Geological Survey of Belgium Professional Paper 2009/1*, 305), 2009, p. 129-136.

H. DE CLERCQ, M. JOVANOVIĆ (in sam. / en coll.), *Restauratieconcept van marmeren panelen van een Brussels Paleis, in Syllabus TNO-NVMz Studiedag, Schoonheidsbehandeling of make-over: Hoe gaan we met de monumentenhuid om?* (Delft, 2 sept. 2009), p. 14-28. (met / avec A. PIEN, Y. VANHELLEMONT).

H. DE CLERCQ, R. HAYEN (in sam. / en coll.), *Zichem, Maagdentoren, Materiaal-technische studie van de buitenschil, in Syllabus WTA-studiedag Interventies en hun consequenties* (Drongen, 13 nov. 2009). (met / avec M. DUSAR, V. CNUUDE, M. VANDERAUWERA).

H. DE CLERCQ, R. HAYEN, *Impact of Climate Change on the Performance of Building Materials Loaded with Salt Mixtures*, in *Proceedings WTA-2010 Colloquium Effect of Climate Change on Built Heritage* (Eindhoven, 11-12 maart 2010), p. 217-229.

H. DE CLERCQ, M. JOVANOVIĆ (in sam. / en coll.), *Restoration Program for the Marble Panels of the Stoclet Palace in Brussels, in International Journal for the Restoration of Buildings and Monuments*, 16, 1, 2010, p. 3-14. (met / avec A. PIEN, Y. VANHELLEMONT).

H. DE CLERCQ (in sam. / en coll.), *Technische kenmerken van waterwerende middelen – testrapporten – BUTGb, in Syllabus studiedag Waterwerende behandelingen: realistisch of utopisch?* (Brussel, KIK, 26 maart 2010), p. 5-14. (met / avec Y. VANHELLEMONT, A. PIEN).

H. DE CLERCQ (in sam. / en coll.), *Duurzaamheid van waterwerende behandelingen*, in *Ibidem*, p. 15-27. (met / avec Y. VANHELLEMONT, A. PIEN).

H. DE CLERCQ, R. HAYEN, *Kwetsbaar als steen, Diagnostiek van stenen monumenten door het KIK*, in *Science Connection*, 30, juni-aug. 2010, p. 31-34. [Ook verschenen in het Frans]

H. DE CLERCQ (in sam. / en coll.), *Restauratieconcept gevelbekleding van het Brussels Stocletpaleis, in Syllabus studiedag Omgaan met 20<sup>e</sup> eeuwse architectuur: gevelbekleding* (Brussel, 17 nov. 2010), p. 23-36. (met / avec Y. VANHELLEMONT, A. PIEN).

H. DE CLERCQ (in sam. / en coll.), *Cimorné Plaster: a Colourful and Luminous Cladding*, in P. ZENARO (red.), *Proceedings International Conference Colour & Light in Architecture* (Venetië, 11-12 nov. 2010), 2010, p. 395-400. (met / avec L. DEKEYSER, A. VERDONCK).

H. DE CLERCQ, R. HAYEN (in sam. / en coll.), *High-Resolution X-ray CT for 3D Petrography of Ferruginous Sandstone for an Investigation of Building Stone Decay*, in *Microscopy Research and Technique*, nov. 2011, 74, 11, p. 1006-1017. (met / avec V. CNUUDE, J. DEWANCKELE, M. BOONE, T. DE KOCK, M. BOONE, L. BRABANT, M. DUSAR, M. DE CEUKELAIRE, H. DE CLERCQ, P. JACOBS). [Tevens online verschenen (4 maart 2011): DOI: 10.1002/jemt.20987]

H. DE CLERCQ, M. JOVANOVIĆ, R. HENDRICKX (in sam. / en coll.), *Performance of Limestone Laden With Sodium Sulphate and Sodium Nitrate*, in I. IOANNOU, M. THEODORIDOU (red.), *Proceedings of the Salt Weathering on Buildings and Stone Sculptures (SWBSS)* (Limassol, 19-22 okt. 2011), 2011, p. 203-210 (met / avec S. HERINCKX, Y. VANHELLEMONT, S. ROELS, M. STEIGER, K. LINNÖW).

H. DE CLERCQ (in sam. / en coll.), *Finetuning of Desalination Poultices: Try-Outs in Practice*, in *Ibidem*, p. 381-388. (met / avec B. LUBELLI, R.P.J. VAN HEES).

H. DE CLERCQ, *Zouten in steenachtige materialen. Invloed van klimaat op gedrag en schade (met drie casestudies)*, in *Handboek Onderhoud Renovatie Restauratie*, 2011.

H. DE CLERCQ (in sam. / en coll.), *Materiaaltechnische studie van de buitenschil van een middeleeuws monument in ijzerzandsteen: de Maagdentoren in Zichem*, in *Handboek Onderhoud Renovatie Restauratie*, 4, 2011, p. 1-28 (met / avec M. DUSAR).

H. DE CLERCQ, *Geïmporteerde stenen ter vervanging van witte steen in Vlaamse monumenten: een steengoed alternatief? Enkele casestudies*, in *Ibidem*, p. 1-44.

H. DE CLERCQ (in sam. / en coll.), *Pierre-Simili and Cimorné Cladding: from Modern Craftsmanship to Contemporary Renovation Techniques*, in *Proceedings 12th International Conference on Structural Repairs and Maintenance of Heritage Architecture* (Chianciano Terme, 5-7 sept. 2011) (*WIT Transactions on The Built Environment*, 118), 2011 (met / avec L. DEKEYSER, A. VERDONCK).

H. DE CLERCQ, S. GODTS, R. HAYEN, *Impact of Climate Change on the Performance of Building Materials Laden With Salt Mixtures*, in A. GERDES et al. (red.), *Proceedings of the International Conference on Climate and Constructions* (Karlsruhe, 24-25 okt. 2011), 2011, p. 97-106.

H. DE CLERCQ, S. GODTS, R. HAYEN, *Risk Assessment of Salt Laden Building Materials of Archaeological Sites*, in *Ibidem*, p. 291-298.

H. DE CLERCQ, R. HENDRICKX, *Bouwfysisch vooronderzoek, twee voorbeelden. Analyse van vochttransport en zoutbelasting*, in C. GROOT et al. (red.), *Historisch metselwerk*, Amersfoort, 2012, p. 160-172.

H. DE CLERCQ (in sam. / en coll.), *Het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika in Tervuren – de glorie van de Luxemburgse zandsteen, niet zonder problemen*, in *Syllabus 4<sup>e</sup> Vlaams-Nederlandse natuursteendag, Stenen van binnen, stenen van buiten – natuurstenen in de Jonge Bouwkunst* (Delft, 15 feb. 2012), p. 125-135. (met / avec R. ENGELS, M. DUSAR, M. DE CEUKELAIRE).

H. DE Clercq zie ook / voir aussi L. FONTAINE, S. GODTS, R. HAYEN, R. HENDRICKX, M. JOVANOVIC.

L. DECQ zie / voir M. VAN STRYDONCK.

P. DE GROOF, *Een pauselijke schenking: de hoed en het zwaard van aartshertog Ernest van Oostenrijk. De driedimensionale conservatie van het hoofddekseel*, in *Bulletin van het KIK*, 32 (2006-2008), 2009, p. 248-256. [Met Franse vertaling]

D. DENEFFE, C. STROO, D. VANWIJNSBERGHE, *L'Annonciation et la Visitation. Les Panneaux de Walcourt* (Guide du visiteur, 14), Namen, 2009.

D. DENEFFE, F. PETERS, W. FREMOUT, *Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries, 1. Catalogue (Contributions to Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège)*, 9), C. STROO (red.), Brussel, 2009.

D. DENEFFE, E. MERCIER, *Het pre-Eyckiaanse Ursulaschrijn*, in *Museumbulletin*, 30, 1, 2010, p. 4-11.

D. DENEFFE, *De pre-Eyckiaanse miniatuurkunst*, in *Vlaamse Miniaturen 1404-1482* (tent. cat., Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België – Parijs, Bibliothèque nationale de France), Leuven, 2011, p. 128-139. [Ook verschenen in het Frans]

D. DENEFFE, *De Eyckiaanse miniatuurkunst*, in *Ibidem*, p. 166-173. [Ook verschenen in het Frans]

D. DENEFFE, *Painting Techniques and Human Representation in Pre-Eyckian Panel Painting: Some Observations*, in M. DE MEY *et al.* (red.), *Vision & Material. Interaction Between Art and Science in Jan van Eyck's Time*, Brussel, 2012, p. 94-114.

D. DENEFFE zie ook / voir aussi C. STROO.

L. DEPUYDT-ELBAUM, *The Tower Retable in the Mayer van den Bergh Museum, Preliminary Study-Restoration-Observations*, dans C. STROO (éd.), *Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries, 2. Essays (Contributions to Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège)*, 9), Brussel, 2009.

L. DEPUYDT-ELBAUM, *Visual Observation; Magnifying Glass Stereomicroscope; Raking Light; Chapter 7; Varnish Layers*, dans D. PINNA *et al.* (éd.), *Scientific Examination for the Investigation of Paintings. A Handbook for the Conservator-Restorer*, Florence, 2009.

L. DEPUYDT-ELBAUM, P. FRAITURE, Fr. ROSIER, *Technologische studie en restauratie van twee panelen van het Mirafloresretabel: De prediking van Johannes de Doper en Het banket van Herodes*, dans *Collectif, Juan de Flandes en het Mirafloresretabel – Gesignaleerd en opgespoord* (Anvers, Museum Mayer van den Bergh, 11 sept.-7 nov. 2010), 2010, p. 56-83.

L. DEPUYDT-ELBAUM, Fr. ROSIER, *Le retable Miraflores peint par Juan de Flandes en 1496-1499 : une œuvre atypique*, dans *Preprints 16th Triennial Conference ICOM-CC* (Lisbonne, 19-23 sept. 2011), p. 1-9.

E. DE ROOCK, M. VAN STRYDONCK, *Royal Institute for Cultural Heritage Web-Based Radiocarbon Database*, in *Radiocarbon*, 53, 2, 2011, p. 367-370.

J. DE ROY, J. SANYOVA, *The Entombment of Christ from Soignies. A Closer Look*, in L. CAMPBELL *et al.* (red.), *Rogier van der Weyden in Context. Papers Presented at the Seventeenth Symposium for the Study of the Underdrawing and Technology in Painting* (Leuven, 22-24 okt. 2009), Parijs-Leuven-Walpole, 2012.

J. DE ROY zie ook / voir aussi S. GODTS, L. HOORNAERT.

B. DEVOLDER, *The Representation of Brocaded Silks and Velvets in 15th and Early 16th Century Netherlandish Paintings: Methods and Materials*, in H. MAR PARKIN (red.), *AIC Paintings Specialty Group Postprints. Papers Presented at the Thirty-Sixth Annual Meeting of the American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works* (Denver, Colorado, 21 april 2008), 2009, p. 61-74.

B. DEVOLDER (in sam. / en coll.), *Modern Art Meets Modern Conservation*, in *Amon Carter Museum of American Art. Program: A Members Magazine*, aug.-dec. 2010, p. 4-9. (met / avec C. BARRY, W. GILLHAM).

B. DEVOLDER (in sam. / en coll.), *Surface & Format: Observations on the Materials, Process and Condition of Cubist Paintings, 1910-1912*, in *Picasso and Braque, The Cubist Experiment, 1910-1912* (tent. cat., Fort Worth, Kimbell Art Museum, 29 mei-21 aug. 2011 / Santa Barbara Museum of Art, 17 sept. 2011-1 jan. 2012), New Haven, 2011, p. 105-127 (met / avec C. BARRY).

G. DEWANCKEL voir / zie A. CRABBÉ.

H. DUBOIS, *The Master's Own Hand? Contribution to the Study of Rubens's Retouching of Monumental Formats*, dans *Study and Serendipity: Testimonies on Artist's Practice. Postprints of the ATSR International Symposium* (Université de Glasgow, 12-13 juin 2008), Londres, 2009, p. 87-94.

H. DUBOIS, *Is It Possible to Characterize Pigments Alteration Phenomena?; Non-Destructive Techniques; Visual Observation; Magnifying Glass/Stereomicroscope*, dans D. PINNA *et al.* (éd.), *Scientific Examination for the Investigation of Paintings. A Handbook for the Conservator-Restorer*, Florence, 2009, p. 101-104.

H. DUBOIS (en coll. / in sam.), *De 'Edelheeretriptiek': biografie van een kopie*, dans *Reflecties. Kuuroord voor Kunst*, 8, Louvain, 2010, p. 10-17. (avec / met V. VANDEKERCHOVE, M. DEBAENE).

H. DUBOIS, P. FRAITURE, *Between Creativity and Economy: Remarks on Rubens' Panel Supports in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, dans M. SPRING (éd.), *Studying Old Master Paintings. Technology and Practice, Postprints of the National Gallery Technical Bulletin 30th Anniversary Conference* (Londres, National Gallery, 16-18 sept. 2009), Londres, 2011, p. 136-142.

H. DUBOIS (en coll. / in sam.), *Bridging Controversy: the Contribution of an International Commission of Experts to the 1950-51 Study and Treatment of Van Eyck's 'Ghent Altarpiece'*, dans *Preprints of the ICOM-CC triennial conference* (Lisbonne, 19-23 sept. 2011). (avec / met A. VAN GREVENSTEIN). [Publication pdf sur DVD]

H. DUBOIS, C. CURRIE (en coll. / in sam.), *The 'Edelheere Triptych'. A Contemporary Shadow of Van der Weyden's 'Descent from the Cross'*, dans L. CAMPBELL et al. (éd.), *Van der Weyden in Context. Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting* (Louvain, 22-24 oct. 2009), Paris-Louvain-Walpole, 2012, p. 195-206. (avec / met V. VANDEKERCHOVE).

H. DUBOIS, *Confrontation du 'Connoisseurship' et de l'approche technique autour de Rubens : reprises de finition et reprises d'expression dans les peintures monumentales rubéniennes*, dans P.-Y. KAIRIS et al. (éd.), *La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre*, Paris, 2012, p. 151-172.

H. DUBOIS voir aussi / zie ook P. FRAITURE, Fr. ROSIER, J. SANYOVA.

L. FONTAINE, H. DE CLERCQ (en coll. / in sam.), *Microbiologically Induced Cementation of CaCO<sub>3</sub> Nanoparticles for Limestone Conservation*, in *NICOM 4: 4th International Symposium on Nanotechnology in Construction* (Agios Nikolaos, 20-22 mai 2012), 2012. (avec / met W. DE MUYNCK, A.M. KACZMAREK, R. VAN DEUN, W. VERSTRAETE, N. DE BELIE).

L. FONTAINE voir aussi / zie ook R. HAYEN.

Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *La remarquable aiguière du Musée du Verre à Liège : nouveau regard sur un 'façon de Venise' catalan, seconde moitié du XVI<sup>e</sup> – début du XVII<sup>e</sup> siècle*, dans *Bulletin de l'IRPA*, 32 (2006-2008), 2009, p. 201-224. [Avec traduction en néerlandais]

Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *Du verre au vin, en quelques mots*, dans *Vin blanc, vin clair, vin vermeil. Vignes et vin en vallée mosane du Moyen Age à nos jours* (cat. d'exp., Bouvignes, Maison du Patrimoine médiéval mosan, 3 avril-7 nov. 2010) (*Cahier de la MPM*, 3), Bouvignes-Dinant, 2010, p. 93-102.

Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *Triptyque émaillé, dit 'Baiser de paix' (Paris, vers 1320-1330)*, dans *Dialogue avec l'invisible. L'art aux sources de l'Europe. Œuvres d'exception issues de la Communauté Française (VIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)* (cat. d'exp., Namur, Musée provincial des Arts anciens du Namurois, 16 oct. 2010-16 janv. 2011) (*Monographie du Musée des Arts anciens du Namurois*, 46), Namur, 2010, p. 292-299 (notice 38).

Ch. FONTAINE-HODIAMONT (dir.), *D'Ennion au Val saint-Lambert. Le verre soufflé-moulé. Actes des 23<sup>e</sup> Rencontres de l'AFAV* (Bruxelles-Namur, 17-19 oct. 2008) (*Scientia Artis* 5), Bruxelles, 2010, 40 articles, 480 p., ± 600 ill.

Ch. FONTAINE-HODIAMONT, S. BENRUBI, *Le traitement des lacunes dans la restauration des verres soufflés-moulés : le cas de deux récipients proche-orientaux de la première moitié du I<sup>er</sup> siècle* (*Musée du Verre, Liège*), dans *Ibidem*, p. 63-71.

Ch. FONTAINE-HODIAMONT (en coll. / in sam.), *L'atelier de verrier d'Herbeumont et la production de verres soufflés-moulés (prov. Luxembourg), XIV<sup>e</sup> / début XV<sup>e</sup> siècles*, dans *Ibid.*, p. 345-374. (avec / met G. HOSSEY).

Ch. FONTAINE-HODIAMONT (en coll. / in sam.), *Mots clés pour le verre soufflé-moulé. Regards sur les collections de Bruxelles, du Val et d'ailleurs*, dans *Ibid.*, p. 463-480. (avec / met J. LEFRANCOQ).

Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *Conseils pour la fouille et la conservation du verre archéologique*, dans H. CABART (éd.), *La verrerie archéologique. Dieulouard et l'Est de la France aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles* (*Collection Archéologie, Espaces, Patrimoine*), Nancy, 2011, p. 25-26.

Ch. FONTAINE-HODIAMONT (en coll. / in sam.), *D' 'Unguentarium' à balsamaire. Les noms des vases à parfum en verre hellénistiques et romains. Vocabulaire latin et terminologie moderne*, dans *Signa*, 1, 2012, p. 39-47. Parution simultanée dans *Folia Electronica Classica* (publication en ligne, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/fe>), 23, janv.-juin 2012, p. 1-17. (avec / met P. FONTAINE, M. LENOBLE-PINSON).

Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *Du parti pris de la lacune au bien-fondé de la reconstitution. Une ligne de conduite pour la restauration des verres archéologiques*, dans *Bulletin de l'APROA-BRK*, 3<sup>e</sup> trimestre 2012, p. 5-16. [Avec traduction en néerlandais]

Ch. FONTAINE-HODIAMONT voir aussi / zie ook H. WOUTERS.

P. FRAITURE (en coll. / in sam.), *Beyond Dating, for a Global Approach in Dendrochronology*, in P. FRAITURE (dir.), *Proceedings of the Conference Tree Rings, Art, Archaeology* (Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 10-12 févr. 2010) (*Scientia Artis*, 7), Bruxelles, 2011, p. 15-17. (avec / met D. HOUBRECHTS).

P. FRAITURE, *Contribution of Dendrochronology to Understanding of Wood Procurement Sources for Panel Paintings in the Former Southern Netherlands from 1450 to 1650*, in *Dendrochronologia*, 27, 2009, p. 95-111.

P. FRAITURE, *Dendrochronological Analysis of Pre-Eyckian Paintings*, in D. DENEFFE et al., *Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries, 1. Catalogue* (*Contributions to Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège*, 9), C. STROO (éd.), Bruxelles, 2009, p. 47-69.



- P. FRAITURE (en coll. / in sam.), *La 'Maison du Léopard', à Liège*, dans *La Lettre du Patrimoine*, 19, Namur, 2010, p. 6. (avec / met G. MORA-DIEU, D. HOUBRECHTS, M. LAENEN).
- P. FRAITURE (en coll. / in sam.), *Dendrochronologie et dendroclimatologie du chêne en France. Questions posées par le transfert de données de bois historiques vers la dendroclimatologie*, in *EDYTEM*, 11, 2010, p. 197-208. (avec / met G. LAMBERT, V. BERNARD, J.-L. DUPOUEY, P. GASSMANN, O. GIRARDCLOS, F. LEBOURGEOIS, Y. LE DIGOL, C. PERRAULT, W. TEGEL).
- P. FRAITURE (dir.), *Tree Rings, Art, Archaeology. Proceedings of the conference* (Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 10-12 févr. 2010) (*Scientia Artis*, 7), Bruxelles, 2011.
- P. FRAITURE, H. DUBOIS, *Dendrochronological and Technological Examination of Painting Supports: the Case of Rubens' Studio Practice*, in *Ibidem*, p. 313-329.
- P. FRAITURE (en coll. / in sam.), *Tree Rings, Art, Archaeology. Dialogue for a better Understanding of Dendrochronology*, in *Ibid.*, p. 333-335. (avec / met D. ECKSTEIN, J.-P. GARCIA).
- P. FRAITURE, *Central Panels of the Ghent Altarpiece. Hubert and Jan van Eyck. Ghent, St Bavo Cathedral: Report of Dendrochronological Analysis*, in *Closer to Van Eyck. Rediscovering the Ghent Altarpiece* (publication en ligne, <http://clostertovaneyck.kikirpa.be>), 2011.
- P. FRAITURE, *Dendro-Archaeological Examination of Paintings by Pieter Brueghel the Younger*, in D. ALLART, Chr. CURRIE, *The Brueg[H]el phenomenon: Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger with a Special Focus on Technique and Copying Practice* (*Scientia Artis*, 8), Bruxelles, 2012, p. 1002-1017.
- P. FRAITURE voir aussi / zie ook L. DEPUYDT-ELBAUM, H. DUBOIS.
- B. FRANSEN, M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN, *De vermeende relieken van de Heilige Alena te Vorst: Geschiedenis, botonderzoek en 14C dateringen*, in *Bulletin van het KIK*, 32 (2006-2008), 2009, p. 95-112. (met / avec M. VANDENBRUAENE). [Met Franse vertaling]
- B. FRANSEN, *De R-tekeningen herbekeken*, in L. CAMPBELL, J. VAN DER STOCK (red.), *Rogier Van der Weyden 1400-1464. De Passie van de Meester* (tent. cat., Leuven, M-Museum, 20 sept.-6 dec. 2009), Leuven-Zwolle, 2009, p. 419-420. (met / avec S. HAUTEKEETE).
- B. FRANSEN, *Passie voor sculptuur. De beeldhouwer in Rogier van der Weyden*, in *Ibidem*, p. 222-237.
- B. FRANSEN, *Jan van Eyck, 'el gran pintor del ilustre duque de Borgoña'. Su viaje a la Península y la Fuente de la Vida*, in *De Van Eyck a Rubens. La senda española de los artistas flamencos en el Museo del Prado* (Madrid, Fundación de los Amigos del Museo del Prado), 2009, p. 105-125.
- B. FRANSEN, *Rogier van der Weyden in Leuven. Enkele resultaten van het onderzoek*, in *Kunsttijdschrift Vlaanderen*, 328, nov. 2009, p. 328-331.
- B. FRANSEN, *Restanten van een meesterwerk. De bouwsculptuur van de kapel van Scheut*, in *De kartuize van Scheut en Rogier van der Weyden Millenium* (*Tijdschrift voor middeleeuwse studies*, 23), 2009, p. 112-128.
- B. FRANSEN, *De blik naar boven. Rogier van der Weyden en de bouwsculpturen in de Sint-Waldeftrudiskerk*, in *Historisch Jaarboek van Herentals*, 20, 2010, p. 10-28.
- B. FRANSEN, *Le mausolée d'Henri II de Witthem et Jacqueline de Glymes à Beersel. Un témoignage unique de la sculpture funéraire bruxelloise du xv<sup>e</sup> siècle*, in L. CAMPBELL et al. (red.), *Rogier van der Weyden in Context. Papers Presented at the Seventeenth Symposium for the Study of the Underdrawing and Technology in Painting* (Leuven, 22-24 okt. 2009), Parijs-Leuven-Walpole, 2012, p. 288-301.
- B. FRANSEN, *Jan van Eyck. Un viaje y una obra*, in *Anales de Historia del Arte*, 39, 22 (núm. especial), Madrid, 2012, p. 39-58.
- B. FRANSEN, *The Making of Portraits before Jan van Eyck: the Case of Wenceslas of Luxemburg*, in M. DE MEY et al. (red.) *Vision & Material. Interaction between Art and Science in Jan van Eyck's Time*, Brussel, 2012, p. 114-127.
- B. FRANSEN, *Jan van Eyck en de portretkunst van zijn voorgangers*, in *De weg naar Van Eyck* (tent. cat., Rotterdam, Boijmans van Beuningen, 13 okt. 2012-10 feb. 2013), 2012.
- W. FREMOUT, J. SANYOVA, S. SAVERWYNS (in sam. / en coll.), *Identification of Protein Binders in Works of Art by High Performance Liquid Chromatography – Diode Array Detector Analysis of Their Tryptic Digests*, in *Analytical and Bioanalytical Chemistry*, 393, 2009, p. 1991-1999. (met / avec P. VANDENABEELE, L. MOENS).
- W. FREMOUT, S. SAVERWYNS, J. SANYOVA (in sam. / en coll.), *Tryptic Peptide Analysis of Protein Binders in Works of Art by Liquid Chromatography–Tandem Mass Spectrometry*, in *Analytica Chimica Acta*, 658, 2010, p. 156-162. (met / avec M. DHAENENS, D. DEFORCE, P. VANDENABEELE, L. MOENS).
- W. FREMOUT, J. SANYOVA, S. SAVERWYNS (in sam. / en coll.), *Classification of Protein Binders in Artists' Paints by Matrix-Assisted Laser Desorption/Ionisation Time-of-Flight Mass Spectrometry: an Evaluation of Principal Component Analysis (PCA) and Soft Independent Modelling of Class Analogy (SIMCA)*, in *Rapid Communications in Mass Spectrometry*, 25, 11, 2011, p. 1631-40. (met / avec S. KUCKOVA, M. CRHOVA, R. HYNEK, M. KODICEK, P. VANDENABEELE, L. MOENS).
- W. FREMOUT, S. SAVERWYNS, J. SANYOVA (in sam. / en coll.), *Development of a Dedicated Peptide Tandem Mass Spectral Library for Conservation Science*, in *Analytica Chimica Acta*, 728, 30 mei 2012, p. 39-48. (met / avec M. DHAENENS, D. DEFORCE, P. VANDENABEELE, L. MOENS).
- W. Fremout zie ook / voir aussi D. DENEFFE, S. SAVERWYNS.

- I. GEELEN, D. STEYAERT, 'Ende wyldyt anders yet verheuen maken...'. *Relief Decorations in the Art of around 1400*, in C. Stroo (red.), *Pre-Eyckian Panel painting in the Low Countries. 2. Essays (Contributions to Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège)*, 9, Brussel, 2009, p. 153-182.
- I. GEELEN, D. STEYAERT, *Considérations sur la vente et la diffusion des statuettes malinoises de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle*, in R. VARESE, F. VERATELLI (red.), *Il collezionismo locale : adesioni e rifiuti*, Atti, Giornate di studio (Ferrara, 9-11 nov. 2006) (*Quaderni degli Annali dell'Università di Ferrara, Sezione Storia*, 7), 2009, p. 19-49.
- I. GEELEN (in sam. / en coll.), *Beeldenpracht in een middeleeuwse dorpskerk*, in B. MINNEN (red.), *Den Heyligen Sant al in Brabant. De Sint-Martinuskerk van Wezemaal en de cultus van Sint-Job 1000-2000*, 2, Averbode, 2011, p. 113-135 (met / avec A. BERGMANS).
- I. GEELEN, D. STEYAERT, *Imitation and Illusion, Applied Brocades in the Art of the Low Countries in the Fifteenth and Sixteenth Centuries (Scientia Artis)*, 6, Brussel, 2011.
- I. GEELEN, *Modelling Splendour: Applied Brocade in the Ghent Altarpiece*, in M. DE MEY et al. (red.), *Vision & Material. Interaction between Art and Science in Jan van Eyck's Time*, Brussel, 2012, p. 129-139.
- I. Geelen zie ook / voir aussi D. STEYAERT.
- A. GENBRUGGE (in sam. / en coll.), *Het portret van ons oud biljet van honderd frank schittert weer!*, in *Science Connection*, 36, Brussel, maart 2011. (met / avec G. DENHAENE). [Ook verschenen in het Frans]
- C. GLAUDE, voir / zie J. SANYOVA, D. STEYAERT.
- S. GODTS (in sam. / en coll.), *Reassembling Sculptures with Pins by Means of Casting*, *Bulletin van de BRK-APROA*, 3, 2009. (met / avec J. VOLANT, F. ZIARI). [Met Franse vertaling]
- S. GODTS zie ook / voir aussi H. DE CLERCQ, R. HAYEN.
- I. HANS-COLLAS, *Saint Michel dans les Marches de l'Est de la France : aspects iconographiques et fonctions des images entre le XIV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle*, dans P. BOUET et al. (éd.), *Rappresentazioni del Monte e dell'Arcangelo san Michele nella letteratura e nelle arti. Rappresentazioni del Monte e dell'arcangelo saint Michel dans la littérature et dans les arts*, Atti del Terzo Convegno Internazionale dedicato all'Arcangelo Michele (Centre culturel de Cerisy-la-Salle, 29 sept.-3 oct. 2008), Bari, 2011, p. 145-162.
- I. HANS-COLLAS, *Les sibylles de la chapelle Saint-Éloi, XVI<sup>e</sup> siècle*, dans J.-L. BOUILLERET (dir.), *Amiens : la grâce d'une cathédrale*, Strasbourg, 2012, p. 334-335.
- I. HANS-COLLAS (en coll. / in sam.), *L'inventaire des peintures murales médiévales conservées en Belgique : documentation, recherche et conservation, projet mené à l'Institut royal du patrimoine artistique (Bruxelles)*, in *Enjeux et pratiques documentaires en conservation-restauration. Perspectives pour la recherche, actes des journées d'études organisées par l'Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire (ARAUFU) et le Centre de recherche de préservation des biens culturels (CRPBC) EA 4100 Histoire culturelle et sociale de l'art – Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne* (Paris, 14-15 oct. 2010), Paris, 2012, p. 49-53. (avec / met M.-H. GHISDAL, L. VAN DIJCK).
- I. HANS-COLLAS, M. VAN BOS, *Nouveau regard sur la peinture murale médiévale. Un projet de recherche pluridisciplinaire à l'Institut royal du Patrimoine artistique*, dans *Science Connection*, 37, 2012, p. 42-46. [Paru également en néerlandais]
- I. HANS-COLLAS (en coll. / in sam.), *En attente de la vie éternelle : Les caveaux peints dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, dans *Actes du 15<sup>e</sup> congrès de l'association Danses macabres d'Europe* (Chartres, 17-20 oct. 2012), Meslay-le-Grenet, 2012. (avec / met A. BERGMANS).
- R. HAYEN, H. DE CLERCQ, *Ijskelders te Oudergem: vooronderzoek tot risk assessment*, in *Syllabus WTA-studiedag Ondergrondse Monumenten, zichtbaar-onzichtbaar* ('s Hertogenbosch, 24 april 2009).
- R. HAYEN, *Herstelmortels, breed uitgesmeerd*, in *Syllabus studiedag Versteend erfgoed* (Brussel, 28 mei 2010).
- R. HAYEN, H. DE CLERCQ, S. GODTS, *Climate Control of Underground Built Structures*, in A. GERDES et al. (red.), *Proceedings of the International Conference on Climate and Construction* (Karlsruhe, 24-25 okt. 2011), 2011, p. 315-322.
- R. HAYEN, L. FONTAINE, H. DE CLERCQ, *Use of Mortar Characterization for Building Historical Studies – Limits and Possibilities*, in *Colloque Archéométrie 2011 du Groupe des Méthodes Pluridisciplinaires Contribuant à l'Archéologie (GMPCA)* (Université de Liège, 11-15 april 2011), 2011.
- R. HAYEN zie ook / voir aussi H. DE CLERCQ, S. GODTS, R. HENDRICKX.
- R. HENDRICKX (in sam. / en coll.), *Integration Approach of the Couette Inverse Problem of Powder Type Self-Compacting Concrete in a Wide-Gap Concentric Cylinder Rheometer Part II. Influence of Mineral Additions and Chemical Admixtures on the Shear Thickening Flow Behaviour*, in *Cement and Concrete Research*, 39, 3, 2009, p. 171-181. (met / avec G. HEIRMAN, L. VANDEWALLE, D. VAN GEMERT, D. FEYS, G. DE SCHUTTER, B. DESMET).
- R. HENDRICKX (in sam. / en coll.), *Measuring and Modelling Water Transport from Mortar to Brick*, in H. GARRECHT, P. LEIMER (red.), *Building Materials and Building Technology to Preserve the Built Heritage, 1st WTA-International PhD symposium* (Leuven, 12-13 maart 2009), 33, München, 2009, p. 175-194. (met / avec K. VAN BALEN, D. VAN GEMERT, S. ROELS).

- R. HENDRICKX (in sam. / en coll.), *The Workability of Masonry Mortar Assessed by Masons*, in *Restoration of Buildings and Monuments*, 15, 1, 2009, p. 39-50. (met / avec K. VAN BALEN, D. VAN GEMERT).
- R. HENDRICKX (in sam. / en coll.), *Water Transport between Mortar and Brick: the Influence of Material Parameters*, in J. VALEK *et al.* (red.), *Proceedings of the 2nd Conference on Historical Mortars and of the Final Workshop of RILEM TC 203-RHM* (Praag, 22-24 sept. 2010), Praag, 2010, p. 1035-1042. (met / avec S. ROELS, K. VAN BALEN).
- R. HENDRICKX (in sam. / en coll.), *De verwerkbaarheid van metselmortel. Het oordeel van metselaars*, in *Cement*, 1, 2010, p. 34-37. (met / avec K. VAN BALEN, D. VAN GEMERT)
- R. HENDRICKX (in sam. / en coll.), *Measuring the Water Capacity and Transfer Properties of Fresh Mortar*, in *Cement and Concrete Research*, 40, 12, 2010, p. 1650-1655. (met / avec S. ROELS, K. VAN BALEN).
- R. HENDRICKX (in sam. / en coll.), *Observation of the Failure Mechanism of Brick Masonry Doublets with Cement and Lime Mortars by Microfocus X-Ray Computed Tomography*, in W. JAEGER *et al.* (red.), *8th International Masonry Conference* (Dresden, 4-7 juli 2010), Dresden, 2010 [cd-rom, art. nr. 223]. (met / avec K. BRUYNINCKX, L. SCHUEREMANS, G. KERCKHOFS, E. VERSTRYNGE, M. WEVERS, K. VAN BALEN).
- R. HENDRICKX, H. DE CLERCQ (in sam. / en coll.), *Experimental Determination of Liquid Transport Properties on Salt-Contaminated Porous Stone*, in V. PEIXOTO DE FREITAS *et al.* (red.), *Proceedings 12<sup>th</sup> International Conference on Durability of Building Materials and components* (Porto, 12-15 april 2011), Rotterdam, 2011, p. 125-132. (met / avec S. ROELS, Y. VANHELLEMONT).
- R. HENDRICKX, H. DE CLERCQ (in sam. / en coll.), *Experimental Investigation of the Influence of Precipitated Salts on the Liquid Transport Properties of Brick Using an Organic Liquid*, in I. IOANNOU, M. THEODORIDOU (red.), *Proceedings of the Salt Weathering on Buildings and Stone Sculptures (SWBSS)* (Limassol, 19-22 okt. 2011), 2011, p. 55-62 (met / avec S. ROELS, Y. VANHELLEMONT, S. HERINCKX).
- R. HENDRICKX, H. DE CLERCQ (in sam. / en coll.), *Salt Removal from Stone Building Materials Using an Electric Field*, in *Ibidem*, p. 357-364. (met / avec S. HERINCKX, Y. VANHELLEMONT, S. ROELS).
- R. HENDRICKX, R. HAYEN, H. DE CLERCQ, *Zorg voor het erfgoed*, in *ILYA*, 2, 2012, p. 46-47.
- R. HENDRICKX (in sam. / en coll.), *Differences in the Rheological Properties of Calcitic and Dolomitic Lime Shurries: Influence of Particle Characteristics and Practical Implications in Lime-Based Mortar Manufacturing*, in *Materiales de Construcción*, 60, 2012, p. 306. (met / avec A. ARIZZI, G. CULTRONE, K. VAN BALEN).
- R. HENDRICKX (in sam. / en coll.), *Water Transport between Mortar and Brick: the Influence of Material Parameters*, in J. VALEK *et al.* (red.), *Historic Mortars. Characterisation, Assessment and Repair*, 2012, p. 329-342. (met / avec S. ROELS, K. VAN BALEN).
- R. HENDRICKX zie ook / voir aussi H. DE CLERCQ.
- V. HENDERIKS, *L'Ecce Homo de la collection de Humbeek, une œuvre de l'atelier d'Albrecht Bouts*, dans *Bulletin de l'IRPA*, 32 (2006-2008), 2009, p. 163-172. [Avec traduction en néerlandais]
- V. HENDERIKS, *'Joseph d'Arithmie' et 'Nicodème en prière', Tatton Park, National Trust*, dans L. CAMPBELL, J. VAN DER STOCK (red.), *Rogier Van der Weyden 1400-1464. De Passie van de Meester* (cat. d'exp., Louvain, M-Museum, 20 sept.-6 déc. 2009), Louvain-Zwolle, 2009, p. 493-496 (n<sup>os</sup> 72a-72b).
- V. HENDERIKS, *L'atelier d'Albrecht Bouts et la production en série d'œuvres de dévotion privée*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 78, 2009, p. 15-28.
- V. HENDERIKS, *Aura et standardisation des images flamandes de dévotion au tournant du XV<sup>e</sup> siècle*, dans A. DIRKENS, G. BARTHOLEYNS, Th. GOLSENNE (red.), *La performance des images*, Bruxelles, 2009, p. 101-109.
- V. HENDERIKS, *Compte rendu de P. Colman, Jan van Eyck et Jean sans Pitié*, Bruxelles, 2009 (*Mémoire de la Classe des Arts*, coll. in-8°, 3<sup>e</sup> s., t. 27, n° 2059), dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 2010, p. 848-852.
- V. HENDERIKS, *Déposition*, dans *Dialogue avec l'Invisible. L'art aux sources de l'Europe. Œuvres d'exception issues de la communauté française de Belgique (VIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)* (cat. d'exp., Namur, Musée provincial des Arts anciens du Namurois), 2010, p. 442-445.
- V. HENDERIKS, *Châsse-reliquaire de saint Maurice*, dans *Ibidem*, p. 336-339 (n° 47).
- V. HENDERIKS, *Le Trône de la Grâce entouré de saint Pierre, saint Jacques, saint Christophe, l'Enfant Jésus et l'ermite, un saint évêque et deux donateurs en prière*, dans *Ibidem*, p. 352-355 (n°52).
- V. HENDERIKS, H. MUND, *Apport à la connaissance du Maître de Hoogstraeten. Le 'Triptyque de la Sainte Famille entourée d'anges'*, dans *Acta Artis Academia. The Story of Art – Artwork Changes in Time. Proceedings of the 3<sup>rd</sup> Interdisciplinary Conference of Alma* (Prague, Břevnov Monastery, 24-25 nov. 2010), 2010, p. 17-30.
- V. HENDERIKS, *La Crucifixion du Musée Marmottan de Paris, point de départ pour une révision du corpus des œuvres d'Albrecht Bouts*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 80, 2011, p. 7-23.
- V. HENDERIKS, *Albrecht Bouts (1451-55/1549) (Contribution à l'étude des Primitifs flamands, 10)*, Bruxelles, 2011, 458 p. [Ook verschenen in het Nederlands]
- L. HOORNAERT, J. DE ROY, *Deontologisch gebruik van herstelmortels bij beeldhouwwerk*, in *Preprints Versteend Erfgoed, omgaan met herstelmortel en kunststeen* (Brussel, KIK, 28 mei 2010).
- L. HOORNAERT zie ook / voir aussi C. DE CLERCQ.

E. JOB, A.-S. AUGUSTYNIAK, M. VAN BOS (en coll. / in sam.), *Etude des finitions décoratives originales de l'hôtel Winssinger de Victor Horta*, dans *Bulletin de l'IRPA*, 32 (2006-2008), 2009. (avec / met L. VAN DIJCK, C. BERTRAND). [Avec traduction en néerlandais]

E. JOB (en coll. / in sam.), *Het materiaaltechnisch onderzoek van de decoratieve gevelementen in metaal en hout*, dans *Monumenten en landschappen*, mai-juin 2011, p. 28-30 (avec / met Fr. URBAN).

M. JOVANOVIĆ, H. DE CLERCQ (en coll. / in sam.), *Influence of Moisture and Salt Content on the Effectiveness of TEOS for Consolidation*, in *International Journal for the Restoration of Buildings and Monuments*, 15, 3, 2009, p. 171-186. (avec / met G. BISCONTIN).

M. JOVANOVIĆ, H. DE CLERCQ (en coll. / in sam.), *Influence of Extreme Moisture and Salt Load on the Consolidation Properties of TEOS – Part I: Consolidation Uptake and Efflorescence Formation*, in *Restoration of Buildings and Monuments*, 18, 2, 2012, p. 61-70. (avec / met C. VICENTINI).

M. JOVANOVIĆ voir aussi / zie ook H. DE CLERCQ.

P.-Y. KAIRIS, *Note sur la déperdition du patrimoine artistique des églises de Wallonie*, dans *Actes du colloque Patrimoine religieux : quels enjeux ?* (Mons, 18 oct. 2008), Mons, 2009, p. 27-30.

P.-Y. KAIRIS, *Grands instituts et bibliothèques d'histoire de l'art. L'Institut royal du Patrimoine artistique à Bruxelles*, in *Nouvelles de l'INHA*, 34, 2009, p. 21-22.

P.-Y. KAIRIS, *Un peintre authentiquement mosan sur les rives de la Moselle*, dans *Louis Counet et l'école de Liège. La peinture baroque entre Meuse et Moselle*, Trèves, 2009, p. 87-105. [Paru également en allemand]

P.-Y. KAIRIS, *L'environnement liégeois de Counet*, dans *Ibidem*, p. 106-121. [Paru également en allemand]

P.-Y. KAIRIS (en coll. / in sam.), *Les décors peints du pays de Liège*, dans *Chinoiseries*, Bruxelles, 2009, p. 113-131. (avec / met M. LAFFINEUR-CRÉPIN).

P.-Y. KAIRIS, *Les leçons du syndrome Picasso*, dans *Actes du colloque L'inaliénabilité des collections de musée en question* (Musée royal de Mariemont, 28 avril 2009), Morlanwelz, 2009, p. 15-24.

P.-Y. KAIRIS, *Le peintre François Walschartz et l'Adoration des bergers' du maître-autel*, dans *Actes du colloque Foy Notre-Dame : art, politique et religion* (Dinant, 26 mai 2009) (*Annales de la Société archéologique de Namur*, 83), 2009, p. 119-129.

P.-Y. KAIRIS, *Le mobilier des églises, un patrimoine public largement négligé*, dans *Bulletin de la Classe des Arts. Académie royale de Belgique*, 6, 20, 2009, p. 165-168.

P.-Y. KAIRIS, *Un portrait de Jean Valdor le Jeune par Bertholet Flémal*, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, 15, 329, 2010, p. 519-522.

P.-Y. KAIRIS, *Les peintres liégeois et la France (1600-1800)*, dans G. MAES, J. BLANC (éd.), *Actes du colloque Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814* (Université de Lille 3, 28-30 mai 2008), Turnhout, 2010, p. 129-144.

P.-Y. KAIRIS, *La Conversion de saint Paul de Bertholet Flémal conservée au Trésor de la cathédrale de Liège*, dans *Bloc-Notes (du Trésor de la cathédrale de Liège)*, 21, sept. 2010, p. 3-7.

P.-Y. KAIRIS, *Rapport du colloque L'inaliénabilité des collections, performances et limites ?* (Paris, Musée du quai Branly, 2-3 mars 2010), dans *Info-Musées*, 61, oct.-déc. 2010, p. 26-33.

P.-Y. KAIRIS (en coll. / in sam.), *Un tableau d'Englebert Fisen peint pour Lambert de Liverlo : Hercule et Omphale*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 115, 2010-2011, p. 309-349. (avec / met W. RAMACCIOTTI).

P.-Y. KAIRIS, *L'Institut royal du Patrimoine artistique et les musées de la ville de Liège*, dans *Liège-museum*, 2, mai 2011, p. 4-7.

P.-Y. KAIRIS, *Bertholet Flémal et le retable du maître-autel de la collégiale Saint-Paul à Liège*, dans *Bloc-Notes (du Trésor de la cathédrale de Liège)*, 27, juillet 2011, p. 1-12.

P.-Y. KAIRIS, *Entre Lambert Lombard et Gérard Douffet : la génération perdue. Les peintres à Liège autour du règne d'Ernest de Bavière (1570-1620)*, dans G. XHAYET, R. HALLEUX (éd.), *Ernest de Bavière (1554-1612) et son temps. L'automne flamboyant de la Renaissance entre Meuse et Rhin*, Turnhout, 2011, p. 135-233.

P.-Y. KAIRIS, *Les arts plastiques du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, dans B. DEMOULIN (dir.), *Histoire culturelle de la Wallonie*, Bruxelles, 2012, p. 258-279. [Publié également en néerlandais et en anglais]

P.-Y. KAIRIS (en coll. / in sam.), *Introduction : la restauration, connaissance et reconnaissance de l'œuvre d'art*, dans P.-Y. KAIRIS et al. (dir.), *La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre*, Paris, 2012, p. 17-21. (avec / met B. SARRAZIN, Fr. TRÉMOLIÈRES).

P.-Y. KAIRIS, *La recherche, fonction primordiale pour un musée, fût-il des Beaux-Arts !*, dans *Actes du colloque du Musée des Beaux-Arts au Musée des Beaux-Arts* (Liège, 14 nov. 2011) (*Liège-museum*, numéro spécial), juin 2012, p. 27-30.

E. LAMAS DELGADO, *Nuevas consideraciones sobre los títulos cortesanos de Francisco Rizi*, dans *Archivo Español de Arte*, 325, 2009, p. 73-78.

E. LAMAS DELGADO, *Bartolomé Esteban Murillo, La Virgen con el Niño = Virgin and Child*, dans A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, B. NAVARRETE PRIETO (éd.), *El joven Murillo = The Young Murillo*, 2009, p. 290-293 et 547-548.

E. LAMAS DELGADO, *'Un autre Rubens' : l'influence du rubénisme dans la peinture courtisane espagnole à travers l'exemple de l'œuvre de Francisco Rizi (1614-1685)*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 80 (2011), 1, 2011, p. 3-19.

E. LAMAS DELGADO, *Eugenio Cajés ou Caxés, 'Ange tenant la Sainte Face'*, dans E. BRUGEROLLES, P. DESCAMPS (dir.), *De Heemskerck à Le Brun : les plus beaux dessins du Musée du Mont-de-Piété à Bergues*, 2012, p. 30-32.

E. LAMAS DELGADO, *Quelques considérations sur le thème du présage de la Passion en Espagne. À propos d'une image 'très mystérieuse de la Nativité', tableau retrouvé de Mateo Cerezo (1637-1666)*, dans *RIHA Journal* (publication en ligne, www.riha-journal.org), 33, 9 janv. 2012.

E. LAMAS DELGADO, *Les peintures de Carducho, Rizi et Carreño pour le couvent des capucins de Ségovie : nouvelles contributions sur un mécénat méconnu, un tableau d'autel oublié et un cycle pictural disparu*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2, 2012, p. 223-238.

I. LECOCQ, *Le verre plat dans le vitrail monumental des anciens Pays-Bas au XVI<sup>e</sup> siècle*, dans S. LAGABRIELLE, M. PHILIPPE (éd.), *Verre et fenêtre de l'Antiquité au XVIII<sup>e</sup> siècle, Actes du Premier colloque international de l'Association Verre & Histoire* (Paris-La Défense-Versailles, 13-15 oct. 2005), Paris, 2009, p. 147-157.

I. LECOCQ, *La critique d'authenticité des vitraux anciens*, dans H. VEROUGSTRÆTE, C. JANSSENS DE BISTHOVEN (éd.), *La peinture ancienne et ses procédés. 'The quest for the original'. Actes du colloque XVI Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture* (Bruges, 21-23 sept. 2006), 2009, p. 175-181.

I. LECOCQ, *Échanges artistiques entre la France, les anciens Pays-Bas et la Principauté de Liège pendant le XVI<sup>e</sup> siècle : l'importance des modèles gravés et l'ascendant de l'école de Fontainebleau*, dans G. MAES, J. BLANC (éd.), *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814. Actes du colloque international organisé par l'Institut de Recherches Historiques du Septentrion – UMR CNRS 8529 – et l'Université de Lille* (Lille, Palais des Beaux-Arts, 28-30 mai 2008), Turnhout, 2010, p. 237-250.

I. LECOCQ, *Modalités d'insertion et de remploi des 'rondels' dans un contexte monumental*, dans *Les panneaux de vitrail isolés, Actes du XXIV<sup>e</sup> colloque international du Corpus Vitrearum* (Zurich, 2008), Berne, 2010, p. 95-106.

I. LECOCQ, *Compte rendu de C. LAUTIER, D. SANDRON (dir.), Antoine de Pise. L'art du vitrail vers 1400 (Corpus Vitrearum France, Etudes, 8)*, Paris, 2008, dans *Bulletin monumental*, 168, 2, 2010, p. 212-214.

I. LECOCQ (en coll. / in sam.), *Le vitrail monumental en Région wallonne. Créations de 1980 à 2010*, dans *Le vitrail monumental. Créations de 1980 à 2010. Actes du colloque international* (Liège, Le Vertbois, 24-25 nov. 2011) (*Dossier de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles*, 14), 2011, p. 57-72. (avec / met Y. VANDEN BEMDEN).

I. LECOCQ, *Les vitraux de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle conservés en Belgique. Provinces du Brabant wallon, de Hainaut, de Namur et de Liège (Corpus Vitrearum Belgique, 6)*, Bruxelles, 2011.

I. LECOCQ, *Les vitraux de l'église Notre-Dame de Lourdes à Wegnez*, dans M. LEMAIRE (dir.), *1911-2011. Centenaire de l'église paroissiale Notre-Dame de Lourdes à Wegnez Croix-Rouge, sous le patronage de l'administration communale de Pepinster*, Pepinster, 2011, p. 19-21.

I. LECOCQ, *Ernest de Bavière : un mécène attentif à l'art du vitrail (1581-1612)*, dans G. XHAYET, R. HALLEUX (dir.), *Ernest de Bavière (1554-1612) et son temps. L'automne flamboyant de la Renaissance entre Meuse et Rhin*, 2011.

I. LECOCQ, *Le verre architectural (1925-1937)*, dans *Le Verre Art Déco et Moderniste. De Charles Catteau au Val-Saint-Lambert*, Mariemont, 2011, p. 50-66.

E. MERCIER, *The Polychromy of the Mosan Wooden Sculpture of the XIIIth Century*, dans *Newsletter of the International Council of Museums, ICOM Committee for Conservation, Sculpture, Polychromy, and Architectural Decoration, Triennium 2008-2011*, 1, 2009, p. 8-10.

E. MERCIER, *La statuette mosane du 'Saint Éloi' de Hour. Le 'Saint Éloi' et le 'Saint Laurent' de Hour dans le contexte de la sculpture mosane du XIII<sup>e</sup> siècle*, dans *Bulletin de l'IRPA*, 32 (2006-2008), 2009, p. 131-143. [Avec traduction en néerlandais]

E. MERCIER, *De Calvariegroep*, encadré dans I. GEELLEN, A. BERGMANS, *Beeldenpracht in een Middeleeuwse dorpskerk*, dans B. MINNEN (éd.), *Den heiligen Sant al in Brabant. De Sint-Martinuskerk van Wezemaal en de cultus van Sint-Job, 1000-2000*, Averbode, 2011, p. 115-116.

E. MERCIER, *La polychromie en tant que 'version' de la sculpture*, dans P.-Y. KAIRIS et al. (éd.), *La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre*, Paris, 2012, p. 85-97.

E. MERCIER, J. SANYOVA, *Art et techniques de la polychromie romane sur bois dans l'Europe du Nord*, dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, Actes des XLIII<sup>e</sup> journées romanes de Cuxa* (Abbaye Saint-Michel de Cuxa, 5-12 juillet 2010), 2012, p. 125-13.

E. MERCIER, *Une recherche sur la polychromie du XIII<sup>e</sup> siècle*, dans *Bulletin de l'APROA-BRK*, 1, 2012, p. 9-11. [Avec traduction en néerlandais]

E. MERCIER voir aussi / zie ook D. DENEFFE.

H. MUND, *Cinquantième anniversaire de la création officielle du Centre d'Étude de la peinture du XV<sup>e</sup> siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège, Bruxelles, Palais des Académies et Institut royal du patrimoine artistique, 21 novembre 2005*, dans *Bulletin de l'IRPA*, 32 (2006-2008), 2009, p. 19-20. [Avec traduction en néerlandais]

H. MUND, *Notices dans Dictionnaire d'Histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Paris, 2009, p. 173-174, 305, 385-386, 389, 427, 444, 474-475, 573-574, 611-612, 764, 788, 810-811.

H. MUND, *Original, copie et influence. Une histoire complexe*, dans L. CAMPBELL et J. VAN DER STOCK, *Rogier van der Weyden, 1400-1464. Maître des passions* (cat. d'exp., Louvain, M-Museum, 20 sept.-6 déc. 2009), Louvain-Zwolle, 2009, p. 186-205.

H. MUND, Notices, dans L. CAMPBELL, J. VAN DER STOCK (éd.), *Rogier van der Weyden 1400-1464. Maître des Passions* (cat. d'exp., Louvain, M-Museum, 20 sept.-6 déc. 2009), Louvain-Zwolle, 2009, p. 399-402, 406, 476, 511-513.

G. PATIGNY, F. PETERS (en coll. / in sam.), *The Flemish Primitives V. Anonymous Masters. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, Bruxelles, 2009. (avec / met A. DUBOIS, R. SLACHMUYLDERS).

G. PATIGNY, *Christ Carrying the Cross and Resurrection; Portrait of the Wife of Willem de Moelnere; Man of Sorrows and an Angel; Crucifixion*, dans R. SLACHMUYLDERS et al., *The Flemish Primitives V. Anonymous Masters. Catalogue of early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, Bruxelles, 2009, p. 144-167 ; 174-184 ; 228-239 ; 250-259.

G. PATIGNY, *Catalogue des sculptures XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, dans S. Van Sprang (dir.), *Tableaux et sculptures. Église Notre-Dame de la Chapelle*, Bruxelles, 2010, p. 52-117.

F. PETERS, C. STROO, D. VANWIINSBERGHE, *La châsse-reliquaire de saint-Maurice (Guide du visiteur, 13)*, Namen, 2009.

F. PETERS zie ook / voir aussi D. DENEFFE, G. PATIGNY, C. STROO.

M. POSTEC, *Repeint ou surpeint ? Reconnaître la (re) touche de l'artiste*, dans *Journées d'étude APROA-BRK/VIOE, Réflexe ou réflexion ? les acteurs et le processus décisionnel dans la conservation-restauration* (Bruxelles, 19-20 nov. 2009), Bruxelles, 2010, p. 122-134.

M. POSTEC, *Lapis-lazuli : extraction de l'outremer. Une expérimentation excitante*, *Bulletin de l'APROA-BRK*, avril 2010, p.12-14. [Avec traduction en néerlandais]

M. POSTEC, Co-auteur du *Scientific Examination for the Investigation of Paintings. A Handbook for the Conservator-restorer*, D. PINNA et al. (dir.), Florence, 2011.

M. POSTEC, *Technical Reconstructions Based on 'The Seven Sacraments' by van der Weyden: an Experimental Approach*, in L. CAMPBELL et al. (red.), *Rogier van der Weyden in Context. Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of the Underdrawing and Technology in Painting* (Leuven, 22-24 okt. 2009), Parijs-Leuven-Walpole, 2012, p. 147-157.

M. POSTEC, *Fabrication d'un pigment historique : le jaune de plomb et d'étain*, in *Bulletin de l'APROA-BRK*, 2, 2012, p.24-27. [Avec traduction en néerlandais]

M. POSTEC voir aussi / zie ook J. SANYOVA.

E. RABELO voir / zie M. DEBULPAEP.

M. RESSELER (en coll. / in sam.), *Anderlecht à la carte*, brochure, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, Direction des Monuments et des Sites, 2009.

M. RESSELER, *La villa Beau-Site d'Arthur Nelissen*, dans *Les Nouvelles du Patrimoine*, 125, juin 2009 (avec / met I. DE PANGE).

M. RESSELER, *Top 100 Art nouveau/Bruxelles*, Bruxelles, 2010.

M. RESSELER, *Les archives d'architecture du Ministère de la Communauté française*, dans *Les Nouvelles du Patrimoine*, 127, avril 2010.

M. RESSELER, *La maison Langbehn*, dans *Les Nouvelles du Patrimoine*, 133, oct. 2011.

M. RESSELER, *L'incursion Saint-Gilloise de Frans Hemelsoet*, dans *Les Nouvelles du Patrimoine*, 133, oct. 2011.

M. RESSELER, *Evere à la carte*, brochure, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, Direction des Monuments et des Sites, 2011.

M. RESSELER, *Le canal de Willebroek*, dans *Les Nouvelles du Patrimoine*, 135, avril 2012.

M. RESSELER, *La porte de Hal. Réaffectation d'un vestige militaire bruxellois*, dans *Les Nouvelles du Patrimoine*, 137, oct. 2012.

Fr. ROSIER, H. DUBOIS, *Le 'Portrait de Nicolaes Van Bambeek', un traitement mûrement réfléchi*, dans M. BUYLE (éd.), *Réflexe ou réflexion ? Les acteurs et le processus décisionnel dans la conservation-restauration*, in *Actes du colloque international APROA-BRK/VIOE* (Bruxelles, 19-21 nov. 2009), Bruxelles, 2010, p. 76-87.

Fr. ROSIER, J.-A. GLATIGNY, *Der Bethlehemitische Kindermord von Pieter Brueghel d.j., Einige Überlegungen zur Konservierung des Gemäldes*, dans D. DÄMBOIU et al. (éd.), *Brueghel, Cranach, Tizian, van Eyck, Meisterwerke aus Sammlung Brukenthal* (cat. d'exp., Villa Vauban – Musée d'Art de la Ville de Luxembourg, 27 avril-14 oct. 2012), 2012, p. 90-96.

Fr. ROSIER voir aussi / zie ook L. DEPUYDT-ELBAUM, H. DUBOIS.

J. SANYOVA (en coll. / in sam.), *Caractérisation de bleus de Prusse commerciaux et synthétisés selon les méthodes modernes*, dans *Rapport annuel 2008 du Centre Européen d'Archéométrie*, Liège, 2009 (avec / met L. SAMAIN, D. STRIVAY, F. GRANDJEAN, F. HATERT, R. PIRARD, M.T. SOUGRATI, G.J. LONG, Ph. WALTER), p. 27-30.

J. SANYOVA (en coll. / in sam.), *Degradation of Copper Phthalocyanine Blue*, dans *Rapport annuel 2008 du Centre Européen d'Archéométrie*, Liège, p. 30-33 (avec / met C. DEFEY, M. VERBEECK, D. STRIVAY).

- J. SANYOVA, *Les colorants naturels dans la peinture mésoaméricaine : une approche expérimentale*, dans *Ibidem*, p. 23-25 (avec A. CERVERA, R. GARCÍA MORENO, D. STRIVAY, B. GILBERT, J. VÁZQUEZ).
- J. SANYOVA, C. GLAUDE, *La statuette mosane du 'Saint Éloi' de Hour. Les polychromies du 'Saint Éloi' de Hour étudiées au laboratoire*, dans *Bulletin de l'IRPA*, 32 (2006-2008), 2009, p. 143-162. [Avec traduction en néerlandais]
- J. SANYOVA (en coll. / in sam.), *Study and Restauration of a 19th Century Oil Painting from the Slovak National Gallery*, in *Online E-Conservation Magazine* (publication en ligne, www.e-conservationline.com), 9 (avril 2009), p. 51-61. (avec / met P. HOFFSTÄDTEROVÁ-DOSTALOVA).
- J. SANYOVA (en coll. / in sam.), *Fading of Modern Prussian Blue Pigments in Linseed Oil Medium*, in *Journal of Analytical Atomic Spectrometry*, 26, 2011, p. 930-941. (avec / met L. SAMAIN, G. SILVERSMIT, B. VEKEMANS, H. SALOMON, B. GILBERT, F. GRANDJEAN, G.J. LONG, R.P. HERMANN, L. VINCZE, D. STRIVAY).
- J. SANYOVA (en coll. / in sam.), *Unexpected Materials in a Rembrandt Painting Characterized by High Spatial Resolution Cluster-TOF-SIMS Imaging*, in *Analytical Chemistry*, 83, 3, 2011, p. 753-760. (avec / met S. CERSONY, P. RICHARDIN, O. LAPRÉVOTE, P. WALTER, A. BRUNELLE).
- J. SANYOVA (en coll. / in sam.), *Striking Presence of Egyptian Blue Identified in a Painting by Giovanni Battista Benvenuto from 1524*, dans *Analytical and Bioanalytical Chemistry*, 401, 2011, p. 1433-1439. (avec / met J. BREDAL-JØRGENSEN, V. RASK, M.-L. SARGENT, R.H. THERKILDSEN).
- J. SANYOVA, *Lapis et azurite, minéraux bleu utilisés pour la fabrication de pigments*, dans J. TOUSSAINT (éd.), *Regards sur le bleu. Turquoise, saphir, lapis et autres minéraux bleus dans l'art et l'archéologie (Monographies du Musée provincial des Arts Anciens du Namurois, 52)*, 2011, p. 162-183.
- J. SANYOVA, H. DUBOIS (en coll. / in sam.), *La technique picturale de Van Loon : une première approche*, dans S. VAN SPRANG (éd.), *Theodoor van Loon, 'Pictor ingenius' et contemporain de Rubens (Cahier des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 10)*, Bruxelles, 2011, p. 81-97 (avec / met S. VAN SPRANG, C. VAN HERCK, M.-A. MOUFFE).
- J. SANYOVA (en coll. / in sam.), *An Unusual Glazing Technique on a Portuguese Painting from the Second Half of the 16th Century: Materials, Technique and Reconstructions*, dans J. BRIDGLAND (éd.), *Preprints of ICOM-CC's 16th Triennial Conference (Lisbonne, 19-23 sept. 2011) [cd-rom, paper 0105]*. (avec / met H. PINHEIRO DE MELO, A. JOÃO CRUZ).
- J. SANYOVA (en coll. / in sam.), *Neues zu den Pigmenten der Altkölner Malerei*, in *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 26, 1, 2012, p. 71-79. (avec / met H. STEGE, C. TILENSCHI).
- J. SANYOVA, M. POSTEC, K. GROEN, *Fonction de la farine de blé dans la préparation du portrait de Nicolaes van Bambeeck (Musées des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles). Approche expérimentale*, dans *Technè, Bulletin du Musée de Louvre*, Paris, 35, 2012, p. 14-23.
- J. SANYOVA voir aussi / zie ook M. DEBULPAEP, C. DE CLERCQ, J. DE ROY, W. FREMOUT, E. MERCIER, S. SAVERWYNS, D. STEYAERT.
- S. SAVERWYNS, J. SANYOVA, *50 Years of Research at KIK/IRPA on the Flemish Painting Techniques between the XVth and XVIIth Century*, in *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII*, 2010, p. 105-118.
- S. SAVERWYNS, *Russian Avant-Garde... or Not? A Micro-Raman Spectroscopy Study of Six Paintings Attributed to Liubov Popova*, in *Journal of Raman Spectroscopy*, 41, 11, 2010, p. 1235-1242.
- S. SAVERWYNS, J. SANYOVA (in sam. / en coll.), *Identificatie van de pigmenten, bepaling van de stratigrafie en petrografische analyse van de gebakken aarde, resultaten van de laboanalyses van een Mexicaans beeld afkomstig uit Veracruz*, in *Bulletin van het KIK*, 32 (2006-2008), 2009, p. 90-94. (met / avec D. DEMAÏFFE). [Met Franse vertaling]
- S. SAVERWYNS (in sam. / en coll.), *De l'ocre sur le crâne mésolithique (haplogroupe U5a) de Reuland-Loosbeek (Grand-Duché de Luxembourg) ?*, in *Bulletin de la Société préhistorique luxembourgeoise*, 31 (2009), 2011, p. 7-30. (met / avec D. DELSATE, J.-M. GUINET).
- S. SAVERWYNS, W. FREMOUT, *Genuine or Fake: a Micro-Raman Spectroscopy Study of an Abstract Painting Attributed to Vasily Kandinsky*, in *Proceedings of Art'11 (AIPnD, Florence)*, 2011 [cd-rom].
- S. SAVERWYNS, M. VAN BOS (in sam. / en coll.), *Micro-X-Ray Fluorescence and the Old Masters – Non-Destructive in Situ Characterisation of the Varnish of Historical Low Countries Stringed Musical Instruments*, in *Applied Physics. A Material's Science & Processing*, 2011. (met / avec F. CARUSO, D.F. CHILLURA-MARTINO, A.-E. CEULEMANS, J. DE VALCK, E. CAPONETTI).
- S. SAVERWYNS zie ook / voir aussi Chr. CURRIE, W. FREMOUT, D. STEYAERT.
- M. SERCK-DEWAIDE, *Éditorial*, dans *Bulletin de l'IRPA*, 32 (2006-2008), 2009, p. 7-9. [Avec traduction en néerlandais]
- M. SERCK-DEWAIDE, *In memoriam Agnes Gräfin von Ballestrem 1935-2007*, dans *Bulletin de l'IRPA*, 32 (2006-2008), 2009, p. 11-16. [Avec traduction en néerlandais]
- M. SERCK-DEWAIDE, A.-S. AUGUSTYNIAK, *La statuette mosane du 'Saint Éloi' de Hour. Étude, analyse et traitement*, dans *Bulletin de l'IRPA*, 32 (2006-2008), 2009, p. 113-130. [Avec traduction en néerlandais]
- M. SERCK-DEWAIDE, *Naissance et évolution de l'enseignement du métier de conservateur-restaurateur d'œuvres d'art*, dans C. MIEROP *et al.*, *Conservateur-restaurateur. 25 ans d'enseignement de la conservation-restauration des œuvres d'art à La Cambre*, Bruxelles, 2009, p. 45-48.
- M. SERCK-DEWAIDE, *Les métiers du patrimoine à l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA)*, dans *Les cahiers de l'urbanisme (Les métiers du patrimoine)*, 76, oct. 2010, p. 61-63.
- M. SERCK-DEWAIDE, *L'enseignement du métier de conservateur-restaurateur d'œuvres d'art. Évolution, contenu et exigences*, dans *Les cahiers de l'urbanisme (Les métiers du patrimoine)*, 76, oct. 2010, p. 87-88.

- D. STEYAERT, J. SANYOVA, St. SAVERWYNS, I. GEELEN, C. GLAUDE, *A Technological Study of Applied Brocade. The Laboratory Examination of the Applied Brocades in the Catalogue*, dans I. GEELEN, D. STEYAERT, *Imitation and Illusion, Applied Brocades in the Art of the Low Countries in the Fifteenth and Sixteenth Centuries* (*Scientia Artis*, 6), Bruxelles, 2011.
- D. STEYAERT, *La restauration de la sculpture médiévale vue par la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc (1863-1913)*, dans P.-Y. KAIRIS *et al.* (éd.), *La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de œuvre*, Paris, 2012, p. 67-83.
- D. STEYAERT voir aussi / zie ook I. GEELEN.
- C. STROO, D. DENEFFE, F. PETERS (in sam. / en coll.), *Beeldhouwers en schilders in de oude Nederlanden omstreeks 1400*, in L. CAMPBELL, J. VAN DER STOCK (red.), *Rogier Van der Weyden 1400-1464. De Passie van de Meester* (tent. cat., Leuven, M-Museum, 20 sept.-6 dec. 2009), Leuven-Zwolle, 2009, p. 82-101. (met / avec H. NIEUWDORP).
- C. STROO (red.), D. DENEFFE, F. PETERS, W. FREMOUT, *Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries, 1 Catalogue* (*Contributions to Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège*, 9), Brussel, 2009.
- C. STROO (red.), *Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries, 2 Essays* (*Contributions to Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège*, 9), Brussel, 2009.
- C. STROO (red.) (in sam. / en coll.), *Vision & Material. Interaction between Art and Science in Jan van Eyck's Time*, Brussel, 2012. (met / avec M. DE MEY, M.P.J. MARTENS (red.)).
- C. STROO zie ook / voir aussi D. DENEFFE, F. PETERS.
- M. VAN BOS (in sam. / en coll.), *Illuminating with Pen and Brush: the Techniques of a Fourteenth Century Neapolitan Illuminator Explored*, in *The Anjou Bible, A Royal Manuscript Revealed* (*Corpus of Illuminated Manuscripts*, 18), 2010, p. 147-169. (met / avec L. WATTEEUW).
- M. VAN BOS, H. WOUTERS (in sam. / en coll.), *In Situ Investigations of Vault Paintings in the Antwerp Cathedral*, in *Spectrochimica Acta*, Part A 75, 2010, p. 511-519. (met / avec A. DENECKERE, W. SCHUDEL, A. BERGMANS, P. VANDENABEELE, L. MOENS).
- M. VAN BOS (in sam. / en coll.), *Analysis of the Anjou Bible*, in *Revista de Historia da Arte*, série W. 1, 2011, p. 194-204 (met / avec L. WATTEEUW).
- M. VAN BOS (in sam. / en coll.), *Research for Preventive Conservation and Optimal Presentation of World Heritage in Museum Plantin-Moretus, Antwerp*, in *Preprints ICOM CC Lisbon* (Lissabon, 19-23 sept. 2011), 2011 (met / avec V. KONTOZOVA, B. KRUPINSKA, R. VAN GRIEKEN, E. JANSSEN, H. MORIS, D. AERTS, L. WATTEEUW, A. PECKSTADT).
- M. VAN BOS, *Research for Preventive Conservation and Optimal Presentation of World Heritage in Museum Plantin-Moretus, Antwerp*, in *Ibidem*. (met / avec V. KONTOZOVA, B. KRUPINSKA, R. VAN GRIEKEN, E. JANSSEN, H. MORIS, D. AERTS, L. WATTEEUW, A. PECKSTADT).
- M. VAN BOS (in sam. / en coll.), *Evaluation of the Effect of Six Different Paint Cross Section Preparation Methods on the Performances of Fourier Transformed Infrared Microscopy in Attenuated Total Reflection Mode*, in *Microchemical Journal*, 103, 2012, p. 79-89. (met / avec S. PRATI, F. ROSI, G. SCIUTTO, R. MAZZEO, D. MAGRINI, S. SOTIROPOULOU).
- M. VAN BOS, *Chroniques de Hainaut : Observations on Rogier van der Weyden's Handling of the Illuminator's Brush*, in L. CAMPBELL *et al.* (red.), *Rogier van der Weyden in Context. Papers Presented at the Seventeenth Symposium for the Study of the Underdrawing and Technology in Painting* (Leuven, 22-24 okt. 2009), Parijs-Leuven-Walpole, 2012, p. 45-55. (met / avec L. WATTEEUW).
- M. VAN BOS zie ook / voir aussi I. HANS-COLLAS, E. JOB, S. SAVERWYNS, M. VAN STRYDONCK, W. WAILLIEZ.
- F. VAN CLEVEN, I. VANDEN BERGHE (in sam. / en coll.), *Les reliques et leurs authentiques*, in *Wibald de Stavelot (†1158), abbé d'Empire. D'or et de parchemin* (tent. cat., Abbaye de Stavelot, 25 sept.-29 nov. 2009), 2009, p. 31-42. (met / avec A. LEMEUNIER, L. WATTEEUW, M. VANDENBRUANE).
- F. VAN CLEVEN, S. VAN EENHOOGHE (in sam. / en coll.), *Schedelreliëken van Herkenrode*, Hasselt, 2010. (met / avec F. SORBER).
- F. VAN CLEVEN, *Conservation des tapisseries*, in *La collecció de tapissos de la Seu Vella de Lleida* (tent. cat., Lleida, 7 mei-3 okt. 2010), Lleida, 2010.
- F. VAN CLEVEN, *Fragment van kazuijfel in zijden tacqueté, gebrocheerd en gefigureerd, 13<sup>de</sup>-15<sup>de</sup> eeuw, Brussel Kerkfabriek Sint-Michiels- en Sint-Goedekathedraal*, in *Bulletin van het KIK*, 32 (2006-2008), 2009, p. 339-341. [Met Franse vertaling]
- F. VAN CLEVEN, *Hoedje van koningin Astrid, ca. 1934, tafzijde en zijdefluweel, Brussel, Koninklijk Paleis*, in *Ibidem*, p. 349-350. [Met Franse vertaling]
- F. VAN CLEVEN, I. VANDEN BERGHE (in sam. / en coll.), *Het karmelietenklooster van Aalst (prov. Oost-Vl.) (1497-1797): het gebouwenbestand, de begravingen en het fysisch-anthropologisch onderzoek*, in *Relicta. Archeologie, Monumenten- en Landschapsonderzoek in Vlaanderen*, 8, Brussel, 2011, p. 83-250. (met / avec K. DE GROOTE, W. DE MAEYER, J. MOENS, K. QUINTELIER, W. VERNAEVE).
- F. VAN CLEVEN (in sam. / en coll.), *Nos vestimentum virum orat, sed vir vestimentum. Over prikkelende habijten en zijdezachte weefsels*, in *Oost-West, Thuis Best? Het goddelijke en alledaagse Maasland in de 7<sup>de</sup>-10<sup>de</sup> eeuw* (tent. cat., Maaseik, Regionaal Archeologisch Museum, mei 2012-15 jan. 2013), Maaseik, 2012, p. 56-65. (met / avec E. DUFLUO).
- F. VAN CLEVEN zie ook / voir aussi I. VANDEN BERGHE.



- I. VANDEN BERGHE (in sam. / en coll.), *Towards the Identification of Dyestuffs in Early Iron Age Scandinavian Peat Bog Textiles*, in *Journal of Archaeological Science*, 36, 2009, p. 1910-1921. (met / avec M. GLEBA, U. MANNERING).
- I. VANDEN BERGHE, *Chapter 3: Model Tapestries (54-73); Chapter 4: Results (74-89); Appendix 1: Technical details and protocols for scientific analysis (106-117)*, in A. QUYÉ *et al.* (red.), *Wroughte in Gold and Silk: Preserving the Art of Historic Tapestries*, Edinburgh, 2009, p. 54-73 ; 74-89 ; 106-117.
- I. VANDEN BERGHE, M. VAN STRYDONCK, *Report: Radiocarbon and Dye Analyses Sample Strategy*, in C. ALFARO *et al.* (red.), *Textiles y museología: aspectos sobre el estudio, análisis y exposición de los textiles antiguos y de los instrumentos textiles*, *Actas del I Meeting General* (Valencia-Ontinyent, 3-5 dec. 2007), Valencia, 2009, p. 91-92.
- I. VANDEN BERGHE, F. VAN CLEVEN, *Les reliques du chef-reliquaire du Pape saint Alexandre. Etude des matériaux*, in *Wibald de Stavelot, Abbé d'Empire (†1158) : D'or et de parchemin* (tent. cat., Abbaye de Stavelot, 25 sept.-29 nov. 2009), 2009, p. 35-42. (met / avec M. VANDENBRUANE, L. WATTEEUW).
- I. VANDEN BERGHE (in sam. / en coll.), *Removal of Natural Organic Dyes from Wool- Implications for Ancient Textile Provenance Studies*, in *Journal of Archaeological Science*, 37, 2010, p. 2136-2145. (met / avec K.M. FREI, R. FREI, U. MANNERING, H. LYGSTROM).
- I. VANDEN BERGHE, M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam. / en coll.), *Radiocarbon Dating and Dye Analysis of Roman Linen Tunics and Malatics With Purple Coloured Design*, in *Archaeological Textiles Newsletter*, 51, 2010, p. 34-47. (met / avec A. DE MOOR, C. FLUCK).
- I. VANDEN BERGHE (in sam. / en coll.), *Dyes, to Be or not to Be. An Investigation of Early Iron Age Dyes in Danish Peat Bog Textiles*, in *Proceedings of the 10<sup>th</sup> North European Symposium for Archaeological Textiles (NESAT X)* (Kopenhagen, 13-17 mei 2008) (*Ancient Textiles Series*, 5), Oxford, 2010, p. 247-251. (met / avec M. GLEBA, U. MANNERING).
- I. VANDEN BERGHE, *Gandastraat 7-9: Archeologische textielvondsten*, in *Archeologisch onderzoek in Gent 2002-2010, Stadsarcheologie. Bodem en monument in Gent*, 1, 4, Gent, 2010, p. 48-55.
- I. VANDEN BERGHE (in sam. / en coll.), *Heat and Moisture Promoted Deterioration of Raw Silk Estimated by Amino Acid Analysis*, in *Journal of Cultural Heritage*, 12, 2011, p. 408-411. (met / avec X. ZHANG, P. WYETH).
- I. VANDEN BERGHE (in sam. / en coll.), *Note on the Red Dyes Used in the Charioteer Silk from Munsterbilzen*, in *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis*, 80 (2009), 2011, p. 77-81. (avec / met M. VAN RAEMDONCK).
- I. VANDEN BERGHE, *Dye Palette of the Supplementary Weft Patterned Linen Fabrics from the Katoen Natie Collection*, in *Proceedings of the 6<sup>th</sup> Conference of the Research Group 'Textiles from the Nile Valley'* (Antwerpen, 2-3 okt. 2009), Tiel, 2011, p. 286-293.
- I. VANDEN BERGHE (in sam. / en coll.), *Heat and Moisture Promoted Deterioration of Raw Silk Estimated by Amino Acid Analysis*, in *Journal of Cultural Heritage*, 12, 2011, p. 408-411 (met / avec X. ZHANG, P. WYETH).
- I. VANDEN BERGHE, *Towards an Early Warning System for Oxidative Degradation of Protein Fibres in Historical Tapestries by Means of Calibrated Amino Acid Analysis*, in *Journal of Archaeological Science*, 39, 2012, p. 1349-1359.
- I. VANDEN BERGHE (in sam. / en coll.), *Identification of Natural Dyes in Historical Textiles from Romanian Collections by LC-DAD and LC-MS (Single Stage and Tandem MS)*, in *Journal of Cultural Heritage*, 13, 2012, p. 89-97. (met / avec I. PETROVICIU, I. CRETU, F. ALBU, A. MEDVEDOVICI).
- I. VANDEN BERGHE zie ook / voir aussi F. VAN CLEVEN, M. VAN STRYDONCK, W. WAILLIEZ.
- C. VANDENBUSSCHE zie / voir M. DEBULPAEP.
- L. VAN DIJCK zie / voir M. DEBULPAEP, E. JOB.
- C. VAN SEYMORTIER, J. SANYOVA, *De deuren van de sacramentstoren van Zoutleeuw*, in *Monumenten, Landschappen & Archeologie*, 28, 4, 2009, p. 23-36.
- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam. / en coll.), *Stable Isotope Data from the Early Christian Catacombs of Ancient Rome: New Insights into Dietary Habits of Rome's Early Christians*, in *Journal of Archaeological Science*, 36, 2009, p. 1127-1134. (met / avec L.V. RUTGERS, C. VAN DER LINDE).
- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam. / en coll.), *Een tweede vindplaats van de Deûle-Escaut groep in de Vlaamse Zandstreek. De site van Hertsberge-Papenvijvers 3 (gem. Oostkamp, West-Vlaanderen, België)*, in *Notae Praehistoricae*, 29, 2009, p. 93-99. (met / avec J. SERGANT, M. VAN DE VIJVER, H. BLANCHAERT, H. VANDENDRIESSCHE, R. LANGOHR, L. LOMBAERT, A. DE WULF).
- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam. / en coll.), *The Impact of Cremated Bone Dating on the Archaeological Chronology of the Low Countries*, in *Radiocarbon*, 51, 2, 2009, p. 579-600. (met / avec G. DE MULDER).
- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam. / en coll.), *The Mesolithic and Neolithic site of Verrebroek – Aven Ackers (East Flanders, Belgium): the Radiocarbon Evidence*, in *Notae Praehistoricae*, 29, 2009, p. 15-21. (met / avec P. CROMBÉ, J. SERGANT, L. LOMBAERT).
- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam. / en coll.), *Towards a Refinement of the Absolute (Typo)Chronology for the Early Mesolithic in the Coversand Area of Northern Belgium and the Southern Netherlands*, in P. CROMBÉ *et al.* (red.), *Proceedings of the International Congress Chronology and Evolution in the Mesolithic of North-West Europe* (Brussel, 30 mei-1 juni 2007), Cambridge, 2009, p. 95-112. (met / avec P. CROMBÉ).

- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN, M. VAN BOS (in sam. / en coll.), *The Relationship between <sup>14</sup>C Content, <sup>13</sup>C and <sup>15</sup>N Values in Bone Collagen and the Proportion of Fish, Meat and Plant Material in the Diet: a Controlled Feeding Experiment*, in *Ibidem*, p. 541-556. (met / avec A. ERVYNCK, R. DE WILDE).
- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam. / en coll.), *<sup>14</sup>C Dating of Cremated Bones: the Issue of Sample Contamination*, in *Radiocarbon*, 51, 2, 2009, p. 553-568. (met / avec G. DE MULDER).
- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam. / en coll.), *Anthropology and <sup>14</sup>C Analysis of Skeletal Remains from Relic Shrines: an Unexpected Source of Information for Medieval Archaeology*, in *Ibidem*, p. 569-577. (met / avec A. ERVYNCK, M. VANDENBRUAENE).
- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN, *De vermeende relieken van de Heilige Alena te Vorst: geschiedenis, botonderzoek en <sup>14</sup>C dateringen – isotopenonderzoek uitgevoerd op de menselijke beenderresten*, in *Bulletin van het KIK*, 32 (2006-2008), 2009, p. 108-112. [Met Franse vertaling]
- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam. / en coll.), *Een status quaestionis van de <sup>14</sup>C-dateringen op gecremeerd bot*, in *Lunula. Archaeologia protohistorica*, 18, 2010, p. 5-12. (met / avec G. DE MULDER).
- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam. / en coll.), *The Necessity of Sample Quality Assessment in <sup>14</sup>C AMS Dating: the Case of Cova des Pas (Menorca – Spain)*, in *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research B*, 268, 2010, p. 990-994. (met / avec V.M. GUERRERO-AYUSO, M. CALVO, J.M. FULLOLA, M. ANGELES PETIT).
- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam. / en coll.), *The Carbon Origin of Structural Carbonate in Bone Apatite of Cremated Bones*, in *Radiocarbon*, 52, 2, 2010, p. 578-586. (met / avec G. DE MULDER).
- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam. / en coll.), *Primer intent de mesurar l'edat del compartiment marí de <sup>14</sup>C de les aigües costaneres de les illes Balears*, in *ENDINS*, 34, 2010, p. 181-188. (met / avec D. RAMIS).
- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam. / en coll.), *Anthracologisch onderzoek en radiokoolstofdatering van enkele Romeinse houtskoolbranderskuilen uit Rieme (Evergem, prov. Oost-Vlaanderen)*, in *Rapporten Natuurwetenschappelijk Onderzoek VIOE*, RNO.VIOE 2010-020, 2010, p. 8. (met / avec K. DEFORCE).
- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam. / en coll.), *Radiokoolstofdateringen van enkele vroeg-mesolithische concentraties te Evergem – De Nest (Oost-Vlaanderen, B)*, in *Notae Praehistoricae*, 31, 2011, p. 15-19. (met / avec J. SERGANT, I. DEVRIENDT, L. MESSIAEN, J. DECONYNCK, P. LALOO, M. BATS, P. CROMBÉ).
- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam. / en coll.), *Radiocarbon Dating of Brocaded Furnishing Textiles and Tunics from Katoen Natie and The Musée du Louvre*, in A. DE MOOR, C. FLUCK (red.), *Dress Accessories of the 1st Millennium AD from Egypt. Proceedings of the 6<sup>th</sup> Conference of the Research Group 'Textiles from the Nile Valley'* (Antwerpen, 2-3 okt. 2009), Tielt, 2011, p. 260-271. (met / avec A. DE MOOR, D. BÉNAZETH).
- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN, *Swifterband Pottery in the Scheldt Basin and the Emergence of the Earliest Indigenous Pottery in the Sandy Lowlands of Belgium*, in S. HARTZ et al. (red.), *Early Pottery in the Baltic-Dating, Origin and Social context. Bericht der Römisch-Germanischen Kommission 2008*, 89, 2011, p. 465-484. (met / avec P. CROMBÉ).
- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam. / en coll.), *Vroeg-mesolithicum in zone M van het Deurganckdok te Doel (Oost-Vlaanderen, B)*, in *Notae Praehistoricae*, 31, 2011, p. 101-109. (met / avec L. VAN HERZEELE, P. CROMBÉ).
- M. VAN STRYDONCK (in sam. / en coll.), *Comparison of <sup>14</sup>C and U-Th Ages of Two Holocene Phreatic Overgrowths on Speleothems from Mallorca (Western Mediterranean): Environmental Implications*, in *International Journal of Speleology*, 40 (1), 2011, p. 1-8. (met / avec P. TUCCIMEI, A. GINÉS, J. GINÉS, M. SOLIGO, I.M. VILLA, J.J. FORNÓS).
- M. VAN STRYDONCK, I. VANDEN BERGHE, M. BOUDIN (in sam. / en coll.), *Euphemia: a Multidisciplinary Quest for the Origin and Authenticity of a Mummy's Clothes and Accessories*, in A. DE MOOR, C. FLUCK (red.), *Dress Accessories of the 1st Millennium AD from Egypt. Proceedings of the 6<sup>th</sup> Conference of the Research Group 'Textiles from the Nile Valley'* (Antwerpen, 2-3 okt. 2009), Tielt, 2011, p. 236-257 (met / avec K. QUINTELIER).
- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN, *Radiocarbon Dating of Brocaded Furnishing Textiles and Tunics from Katoen Natie and the Musée du Louvre*, in *Ibidem*, p. 260-271 (met / avec A. DE MOOR, D. BÉNAZETH).
- M. VAN STRYDONCK, *<sup>14</sup>C-dating from Deposits Coming from under Wall 244*, in A. BAZZANA (red.), *Madīnat Šaltīš: Une ville islamique dans les marécages de l'Odiel (Huelva, Andalousie) du IX<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle (Institut du Patrimoine Wallon, Études et Documents, Archéologie, 14)*, 2011, p. 136-141.
- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam. / en coll.), *Radiokoolstofdateringen van enkele vroeg-mesolithische concentraties te Evergem – De Nest (Oost-Vlaanderen, B)*, in *Notae Praehistoricae*, 31, 2011, p. 15-19 (met / avec J. SERGANT, I. DEVRIENDT, L. MESSIAEN, J. DECONYNCK, P. LALOO, M. BATS, P. CROMBÉ).
- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam. / en coll.), *Vroeg-mesolithicum in zone M van het Deurganckdok te Doel (Oost-Vlaanderen, B)*, in *Ibidem*, p. 101-109. (met / avec L. VAN HERZEELE, P. CROMBÉ).
- M. VAN STRYDONCK (in sam. / en coll.), *Het protohistorische verleden van Velzeke herbekeken. De inbreng van de <sup>14</sup>C-dateringsmethode*, in *Handelingen Zottegems Genootschap voor Geschiedenis en Oudheidkunde. Archeologische Kroniek*, 15, 2011, p. 191-280 (met / avec G. DE MULDER, J. DE REU).
- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN, L. DECQ (in sam. / en coll.), *AMS <sup>14</sup>C Dating of Balearic Lime Burials*, in *Radiocarbon*, 53, 4, 2011, p. 563-574 (met / avec T. VAN DEN BRANDE, H. BORMS, D. RAMIS, G. DE MULDER).
- M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam. / en coll.), *Swifterband Pottery in the Scheldt Basin and the Emergence of the Earliest Indigenous Pottery in the Sandy Lowlands of Belgium*, in S. HARTZ et al. (red.), *Early Pottery in the Baltic-Dating, Origin and Social Context (Bericht der Römisch-Germanischen Kommission, 89 (2008))*, 2011, p. 465-484 (met / avec P. CROMBÉ).

M. VAN STRYDONCK (in sam. / en coll.), *Les comunitats humanes a Menorca durant l'edat del bronze : el jaciment de Cornia Nou*, in *Quad. Preh. Arq. Cast.*, 29, 2011, p. 27-46 (met / avec M. ANGLADA, A. FERRER, L. PLANTALAMOR, D. RAMIS).  
 M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN (in sam. / en coll.), *Radiocarbon Dating of Mesolithic Open-Air sites in the Coversand Area of the North-West European Plain: Problems and Prospects*, in *Archaeometry*, 2012. (met / avec P. CROMBÉ, E. ROBINSON).  
 M. VAN STRYDONCK zie ook / voir aussi M. BOUDIN, E. DE ROOCK, B. FRANSEN, I. VANDEN BERGHE.

D. VANWIJNSBERGHE, Compte rendu de K.A. SMITH, C.H. KRINSKY (éd.), *Tributes to Lucy Freeman Sandler. Studies in Illuminated Manuscripts*, Londres-Turnhout, 2007, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 79, 2010, p. 105-106.

D. VANWIJNSBERGHE, Compte rendu de C. HECK (éd.), *Qu'est-ce que nommer ? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique. Actes du colloque du RILMA, Institut Universitaire de France* (Paris, INHA, 17-18 oct. 2008) (*Répertoire iconographique de la littérature du Moyen Âge. Les études du RILMA*, 1), Turnhout, 2010, dans *Bulletin monumental*, 170, 2, 2012, p. 182-183.

D. VANWIJNSBERGHE (en coll. / in sam.), *Les Maîtres de Guillebert de Mets*, dans B. BOUSMANNE, T. DELCOURT (dir.), *Miniatures flamandes, 1404-1482* (cat. d'exp., Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 30 sept.-31 dec. 2011 / Paris, Bibliothèque nationale de France, 6 mars-10 juin 2011), Paris, 2011, p. 148-151. (avec / met E. VERROKEN). [Paru également en néerlandais]

D. VANWIJNSBERGHE (en coll. / in sam.), *Jean Le Tavernier*, dans *Ibidem*, p. 212-215. (avec / met E. VERROKEN). [Paru également en néerlandais]

D. VANWIJNSBERGHE (en coll. / in sam.), Quatorze notices de manuscrits dans *Ibid.*, p. 153-155 [Recueil, Bruxelles, KBR, ms. 9559-9564] ; 156-157 [Livre d'heures, Bruxelles, KBR, ms. 10772] ; 158-159 [Coudrette, Roman de Mélusine, Paris, BNF, ms. fr. 12575] ; 159-161 [Livre d'heures à l'usage de Rome, Paris, BNF, ms. nal 3055] ; 161-163 [Saint Augustin, Cité de Dieu, Bruxelles, KBR, ms. 9005-9066] ; 162-164 [Livre d'heures à l'usage de Sainte-Geترude de Nivelles] ; 216-217 [Jean Miélot, Miracles de Notre-Dame, Paris, BNF, ms. fr. 9198] ; 218-220 [Recueil, Bruxelles, KBR, ms. 9278-9280] ; 220-221 [Traité de l'oraison dominicale, Bruxelles, KBR, ms. 9092] ; 222-223 [René d'Anjou, Mortifiement de Vaine Plaisance, Bruxelles, KBR, ms. 10308] ; 224-225 [Guillaume Adam, Advis directif pour faire le passage d'Outremer, Bruxelles, KBR, ms. 9095] ; 226-228 [Recueil de traités sur la terre d'Outremer, Paris, BNF, ms. fr. 9087] ; 232-235 [Gérard de Vliedervoven, Traité des quatre dernières choses, Bruxelles, KBR, ms. 11129] ; 234-236 [Bréviaire de Philippe le Bon, partie d'hiver, Bruxelles, KBR, ms. 9511]. [Paru également en néerlandais]

D. VANWIJNSBERGHE, *La miniature 'flamande'. Vers la cartographie fine d'une production transrégionale*, dans *Ibid.*, p. 19-37. [Paru également en néerlandais]

D. VANWIJNSBERGHE (en coll. / in sam.), *Les manuscrits à peintures au Moyen Âge : bilan et perspectives de la recherche. Points de vue de Gregory T. Clark, Dominique Vanwijnsberghe, Hanno Wijsman et Harald Wolter-von dem Knesebeck, avec Pascale Charron et Marc Gil*, dans *Perspective. La revue de l'INHA*, 2 (2010-2011), 2011, p. 301-318 (avec / met G.T. CLARK, H. WIJSMAN, H. WOLTER-VON DEM KNESEBECK, P. CHARRON, M. GIL).

D. VANWIJNSBERGHE, *Colloque 'New Perspectives on Flemish Illumination'*, dans *Art de l'enluminure*, 40, 2012, p. 88-90.

D. VANWIJNSBERGHE voir aussi / zie ook D. DENEFFE, F. PETERS.

N. VERGOUWEN, *Een pauselijke schenking: de hoed en het zwaard van aartshertog Ernest van Oostenrijk. Behandeling van het zwaard en het kruisbeeldje*, in *Bulletin van het KIK*, 32 (2006-2008), 2009, p. 259-265. [Met Franse vertaling]

D. VERLOO, *James Thiriar (1889-1965), 'La passerelle' et 'Derrière le front', huile sur toile, 227,5 x 234 et 228 x 235 cm*, dans *Bulletin de l'IRPA*, 32 (2006-2008), 2009, p. 342-348. [Avec traduction en néerlandais]

W. WAILLIEZ, *L'hôtel Frison (1894-95) de Victor Horta : Recherche et appréciation des décors peints dans le cadre de l'étude préalable à la restauration*, dans *Bulletin de l'IRPA*, 32 (2006-2008), 2009, p. 287-310. [Avec traduction en néerlandais]

W. WAILLIEZ, M. VAN BOS, I. VANDEN BERGHE (in sam. / en coll.), *A Short Presentation of Imitation Gold Leather Wallpaper from the Balin Manufacturing Firm: Results of Technical and Physico-Chemical Examinations*, dans *ICOM-CC- Working Group SPAD, Newsletter 2 Triennium 2008-2011*, 2010, p. 26-28. (met / avec F. TOUSSAINT).

W. WAILLIEZ, *Lampas, Velvet and Cloth of Gold. Criteria for Interpreting the Representation of Textiles by Applied Brocades*, in I. GEELLEN, D. STEYAERT, *Imitation and Illusion, Applied Brocades in the Art of the Low Countries in the Fifteenth and Sixteenth Centuries (Scientia Artis)*, 6, Brussel, 2011, p. 140-149.

W. WAILLIEZ, *Fortune of a 18th Century Gilt Leather in the Historicism: Fortunate Exceptions or Characteristic eExamples?*, in *Proceedings of the 10th Interim Meeting of the ICOM-CC Working Group on Leather and Related Materials* (Offenbach, 29-31 août 2012). (avec / met E. KOLDEWEL).

F. WEINQUIN, *Le point de vue allemand : Namur vor und im Weltkrieg*, dans E. BODART, M.-Chr. CLAES, A. TIXHON (dir.), *Namur à l'heure allemande 1914-1918. La vie quotidienne des Namurois sous l'occupation* (cat. d'exp., Namur, Bibliothèque universitaire Moretus Plantin, 10 sept.-27 nov. 2010), Namur, 2010, p. 153-165.

F. WEINQUIN, *Les premières représentations du mythe de Callisto dans la gravure*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 32, 2010, p. 57-74.

B. WOLTERS VAN DER WEY, *Preparatory Drawings by Cornelis de Vos for the Portrait of the Antwerp Arquebusiers (1644)*, in *Master Drawings*, 47, 3, 2009, p. 353-365.

B. WOLTERS VAN DER WEY, *A New Attribution for the Antwerp Anatomy Lesson of Dr. Joannes van Buyten*, in *JHNA, Journal of the Historians of Netherlandish Art* (online publicatie, www.jhna.org), 1, 2, 2009.

H. WOUTERS, C. FONTAINE, *The Large Catalanian Ewer from The Glass Museum of Liège (Second Half of the 16th Century – Beginning of the 17th Century): Restoration and Scientific Analysis*, in *Annales du 17<sup>e</sup> Congrès de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre* (Antwerpen, 3-10 sept. 2006), Antwerpen, 2009, p. 408-413.

H. WOUTERS, *Analytical Investigation of the Shrine of St Domitianus, a 12<sup>th</sup> Century Mosan Masterpiece of Belgium*, in *Materials and Manufacturing Processes*, 24, 2009, p. 1033-1040.

H. WOUTERS, *Clous en fer et matériau argileux fondu*, in C. MASSART *et al.* (red.), *Le tumulus gallo-romain de Glimes (Incourt). Etudes et documents (Archéologie, 13)*, 2009, p. 76.

H. WOUTERS, *A Near Eastern Flask and Bottle (Musée Grand Curtius, Liège) from the First Century AD: Analytical Approach*, in C. FONTAINE-HODIAMONT (red.), *D'Ennion au Val Saint-Lambert, le verre soufflé-moulé, Actes des 23<sup>e</sup> rencontres de l'AFAV* (Brussel-Namen, 17-19 okt. 2008) (*Scientia Artis*, 5), Brussel, 2010, p. 73-78.

H. WOUTERS (in sam. / en coll.), *Trois vases en verre lattimo soufflés au moule en forme de grappe (Catalogne, XVII<sup>e</sup> siècle)*, in *Ibidem*, p. 413-419. (met / avec J. LEFRANCO).

H. WOUTERS (in sam. / en coll.), *Un gobelet de type Liesel en verre doublé rouge grenat*, in *Ibid.*, p. 431-435. (met / avec J. LEFRANCO).

H. WOUTERS, *Analytical Investigation of Late Iron Age Gold Hoards from the Low Countries*, in N. ROYMANS *et al.* (red.), *Late Iron Age Gold Hoards from the Low Countries and the Caesarian Conquest of Northern Gaul (Archaeological Studies, 18)*, 2012.

H. WOUTERS zie ook / voir aussi M. VAN BOS.

Imprimé en juin 2013 sur les presses de l'imprimerie Bietlot (Gilly) /  
*Gedrukt in juni 2013 op de persen van drukkerij Bietlot (Gilly).*

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

ISSN 0085-1892

Le *Bulletin* de l'Institut royal du Patrimoine artistique, un institut scientifique fédéral actif depuis 1948 qui étudie, sauvegarde et valorise le patrimoine artistique belge, présente les résultats des principales recherches et interventions majeures de l'IRPA ainsi que des études de fond sur le patrimoine artistique de notre pays.

Het *Bulletin* van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, een federale wetenschappelijke instelling die sinds 1948 actief is en het Belgische culturele erfgoed bestudeert, beschermt en valoriseert, presenteert de resultaten van de voornaamste onderzoeken en interventies van het KIK, naast dieptestudies van het kunstpatrimonium van ons land.

Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA)  
Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK)  
Bruxelles • Brussel  
[www.kikirpa.be](http://www.kikirpa.be)

