INSTITUT ROYAL DU
PATRIMOINE ARTISTIQUE
KONINKLIJK INSTITUUT VOOR
HET KUNSTPATRIMONIUM

BULLETIN

XII - 1970

Parc du Cinquantenaire 1, 1040 Bruxelles.
Tél. 02/35.41.60 à 69 — C.C.P. 2650.09.
Prix du numéro annuel : 250 francs belges.
Illustrations : copyright A.C.L., Bruxelles, sauf mention spéciale.
Tous droits réservés.

Jubelpark 1, 1040 Brussel.
Tel. 02/35.41.60 tot 69 — P.R. 2650.09.
Prijs per jaarnummer : 250 Belgische frank.
Illustratie : copyright A.C.L., Brussel, behalve bijzondere vermelding.
Alle rechten voorbehouden.

Rédaction/Rédactie :
Jacqueline Folie, Assistant.

Couverture :
Jan II van Coninxlo, détail de l'*Annonciation* du Polyptyque de Forest (vers 1540).
Forest, église Saint-Denis.

Omslag :
Jan II van Coninxlo, detail uit de *Boodschap* van het Veelluik van Vorst (ca. 1540).
Vorst, Sint-Denijskerk.

SOMMAIRE — INHOUD

La Châsse de Notre-Dame á Huy et sa restauration 5
R. Didier et J.-P. Sosson — Histoire 8
R. Didier — Etude archéologique 17
D. Thomas-Gooriecкx — Examen, traitement et restauration 54
L. Maes et L. Masschelein-Kleiner — Analyse de quelques échantillons de dorure 76

R. Van de Walle — Het Fotoarchief van het Instituut. Een inventaris van het Belgisch kunstbezit 86

R. Van de Walle — Les Archives photographiques de l'Institut. Un inventaire du patrimoine artistique belge 100

Jan II van Coninxlo. Het Veelluik van Vorst en de Benedictusluiken van Brussel / Le Polyptyque de Forest et les Volets de Saint Benoit de Bruxelles
P. Vanaise — Kunsthistorische studie 112
J. Lafontaine-Dosogne — Etude iconographique 134
N. Goetghebeur, R. Guislain-Wittermann et L. Kockaert — Etude technique 154

Une broderie florentine du XVe siecle, fragment d'un antependium exécuté pour l'ordre de Vallombreuse (?)
J.-P. Asselberghs — Essai d'identification iconographique 177
N. De Hasque-Godenne — Technique et traitement 185
L. Loose — Contribution de la radiographie 192

M. Sonkes — Le dessin sous-jacent chez les Primitifs flamands 195

A. Ballestrem — Le retable de la Parenté de sainte Anne d'Auderghem. Note technique 227

R. Van de Walle — Toeschrijving aan François Walschartz van twee kopieën naar de Sint-Rochus van Carlo Saraceni 235

A. Ballestrem, P. de Henau et M. Dupas — Traitement de pierres sculptées contaminées par les sels et contrôle du dessalement 247

Etude technique de la tapisserie tournaisienne aux XVe et XVIe siècles
L. Masschelein-Kleiner et L. Maes — Les colorants 269
R. Lefeve et J. Vynckier — La texture 272

R. Lefeve en J. Vynckier — Proefbehandeling van nat opgegraven hout met polyethyleenglycol (II) 280

Kroniek 1969 283

Chronique 1969 306

Publications - Publikaties 1969 327

LA CHÂSSE DE NOTRE-DAME A HUY

ET SA RESTAURATION *

Le trésor de la collégiale Notre-Dame de Huy compte parmi les plus importants de Belgique [1]. Il ne comprend pas moins de quatre châsses qui toutes sont d'un grand intérêt, non seulement par leur qualité mais également par les nombreux problèmes qu'elles posent. L'une d'elles, la châsse de Notre-Dame, semble avoir cependant moins retenu l'attention, si ce n'est dans la seconde moitié du XIXe siècle. Son iconographie et sa datation, à l'encontre de la châsse de saint Marc, ne suscitent guère de problèmes et ne se prêtent pas à controverse. Elle n'est pas liée non plus au nom d'un grand orfèvre mosan, tel que Godefroid de Huy, comme c'est le cas avec les châsses de saint Domitien et de saint Mengold. Son assimilation à l'orfèvrerie mosane l'a quelque peu fait considérer comme la parente pauvre du groupe des châsses mosanes ou rhéno-mosanes. Sa ressemblance, au point de vue de la silhouette et de certains éléments décoratifs, avec la châsse de saint Remacle à Stavelot l'a, en outre, desservie. Par rapport à cette dernière, la châsse de Huy est, en effet, de dimensions plus modestes. De plus, son décor est relativement simple et n'a pas la rutilante somptuosité de la châsse stavelotaine. D'autre part, son aspect pouvait paraître, à première vue, comme une dégradation et son délabrement, déformant parfois la plastique des statuettes, dont certaines dénaturées par un « rafistolage » en 1763, contribuait à donner l'impression que la châsse de la Vierge était une œuvre secondaire. Cet ensemble de circonstances explique qu'elle a été rarement reproduite, ce qui n'a fait qu'accentuer le manque d'intérêt pour cette œuvre.

Un examen plus approfondi révèle que la châsse de Notre-Dame ne mérite pas, bien au contraire, cette mésestime. L'œuvre s'avère de qualité. Bien que, par son type, elle ne soit pas sans s'y rattacher, elle est, au point de vue plastique, indépendante de la tradition rhéno-mosane des années 1200; loin d'être conservatrice et décadente comme la châsse de Stavelot, dont elle est à peu près contemporaine, la châsse de la Vierge est résolument moderne et particulièrement intéressante au point de vue de la diffusion du

* Les chiffres romains correspondent à la numération indiquée au schéma de la fig. 7.

[1] La seule publication d'ensemble est celle de H. Demaret, *La collégiale Notre-Dame à Huy. Notes et documents, 3. Ameublement artistique, trésor & archives*, Huy, 1924, p. 58-82.

style gothique en pays mosan dans la seconde moitié du XIIIe siècle, tout en étant un reflet de la prospérité de la ville de Huy à cette époque [2]. Malgré sa dégradation et son délabrement, paradoxalement la châsse de la Vierge est l'une de celles dont l'état original est le mieux conservé [3], notamment parce qu'elle a échappé aux restaurations radicales des XIXe et XXe siècles [4]. Cet état original révèle l'existence d'un intéressant procédé d'orfèvre, que nous désignerons par l'expression « pseudo-nielle ». La découverte de ce procédé pourrait bouleverser la conception que l'on peut avoir d'une partie de l'orfèvrerie, et des grandes châsses en particulier, en pays rhéno-mosan aux XIIe et XIIIe siècles. C'est là un des intérêts majeurs de la châsse de Huy.

Le « délabrement extrême » des quatre châsses de Huy a été constaté en 1862 par Vierset-Godin qui concluait qu'une « restauration immédiate est nécessaire pour en assurer la conservation (...) Il y aurait lieu de commencer par la châsse dite de la Vierge, parce qu'à notre avis, elle présente plus d'intérêt que les autres, et aussi parce que c'est elle dont l'état réclame le plus impé-

[2] Voir A. Joris, *Un problème d'histoire mosane : la prospérité de Huy aux environs de 1300*, dans *Le Moyen Age*, LVIII, 3-4, p. 347-361 qui observe que si « les villes de la Meuse connaissent au cours du XIIIe siècle, une lente autant qu'irrémédiable décadence » (p. 347-348), il n'en va pas de même pour Huy qui, vers 1300, « atteint son plus haut degré de prospérité » (p. 348). A l'appui de cette observation, A. Joris constate que l'industrie de la draperie hutoise est en pleine expansion et que la prospérité de la ville « se traduit notamment par une véritable fièvre de constructions municipales » : en 1263, hôpital des bourgeois ; en 1288, nouvelle halle de la draperie ; en 1294, pont de pierre remplaçant le vieux pont de bois (p. 349). Voir aussi F. Discry, *Les Nundinae novi monasterii de Huy ou la franche-fête de Saint-Denis*, dans *Mélanges F. Rousseau. Études sur l'histoire du pays mosan au moyen-âge*, Bruxelles, 1958, p. 254. La collégiale et le monastère de Neufmoustiers possédaient de nombreuses reliques. « Le culte de tant d'insignes reliques favorisa la vogue des pélerinages et la collégiale devint un centre très fréquenté, si bien que les prestations religieuses des chanoines s'accroissent en même temps que leurs prébendes individuelles », note F. Discry, *Les Encloistres de Notre-Dame de Huy*, dans *Annales du Cercle hutois des Sciences et Beaux-Arts*, XXV, 1, 1955, p. 36.

[3] Il n'en va pas de même pour les châsses de St Domitien et de St Mengold qui, au cours des siècles, eurent à subir d'importantes modifications. Celle de 1560, due à l'orfèvre Jaspar de Namur, est qualifiée de « nova reparatio et integra restauratio ». La plus malencontreuse de ces interventions a consisté à amputer les deux châsses d'une partie correspondant à 1/6e de leur longueur. Sur ces châsses, voir J. Helbig, *Les Châsses de saint Domitien et de saint Mengold de l'ancienne collégiale de Huy...*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, XIII, 1877, p. 221-244 (cet article a été republié dans *Bulletin de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc*, III, 1874-1876, p. 192-205) ; J. de Borchgrave d'Altena, *Les Châsses de saint Domitien et de saint Mengold de la collégiale Notre-Dame, à Huy*, dans *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, XLII, 1961, p. 25-42.

[4] Il en a été question, particulièrement lors d'une réunion de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc qui s'est tenue à Huy, le 30 août 1876. Le doyen de Huy signale qu'il ne lui semble pas possible de laisser les châsses « dans cet état de délabrement ; d'autre part, je voudrais savoir s'il est possible de les restaurer. Dans l'affirmative, je demanderais comment je dois m'y prendre pour obtenir une bonne restauration ; dans la négative, comment je dois faire pour conserver des châsses qui sont si délabrées qu'on peut à peine y toucher ». Le président observe que la restauration des châsses « demande deux artistes différents. Ce ne sont pas seulement des détails qui manquent, mais des parties entières ont disparu ; il ne s'agit donc pas seulement de compléter, mais, en quelque façon, de créer de nouveau. Un orfèvre, quelque habile qu'on le suppose, n'aboutirait pas à un résultat satisfaisant, si auparavant les châsses n'avaient été parfaitement étudiées par un archéologue initié à la pratique de l'orfèvrerie ». J. Helbig, qui est implicitement visé, se déclare, fort heureusement, « très peu disposé à accepter une tâche que je considère comme effrayante ». Voir compte-rendu de la *Séance du mercredi 30 août 1876*, dans *Bulletin de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc*, 1874-1876, p. 144-146.

1. La châsse de Notre-Dame, vers 1260-70, après restauration. Huy, collégiale Notre-Dame.

rieusement des réparations »[5]. Fort heureusement, celles-ci ne furent pas exécutées, sauf quelques menues réparations visant à refixer l'une ou l'autre pièce branlante. Le 3 août 1967, la châsse de la Vierge fut transférée à Bruxelles pour y subir un traitement de restauration. Celui-ci terminé, la châsse fut reconduite en la collégiale Notre-Dame de Huy le 7 août 1970.

R.D.

HISTOIRE

Robert Didier et Jean-Pierre Sosson

On sait peu de choses sur les origines de la châsse de Notre-Dame[6]. La date d'exécution de l'œuvre fait défaut. Seule l'analyse stylistique permet de la situer vers 1260-70. Le ou les orfèvres sont inconnus. Il en est de même du ou des donateurs. A cet égard toutefois, une hypothèse a été émise par H. Demaret : maître Jean, chanoine-chantre de la collégiale, fils d'Étienne de Vervoi, bourgeois de Huy, aurait offert la châsse. Mais elle paraît peu convaincante, parce que le texte sur lequel elle se fonde est peu explicite : « 9 *kal. maij. Commemoratio Joannis cantoris qui contulit nobis duas capsas ubi reponuntur reliquia; preterea dedit nobis antiphonarium et unum librum musicum* »[7]. La date de la mort de maître Jean, qui aurait constitué un *terminus ante quem*, ne nous est pas connue. H. Demaret suppose que les deux châsses en question sont celles de saint Marc et de la Vierge. Il convient d'observer que ces châsses sont d'époques très différentes et que le décalage chronologique entre les deux œuvres fait douter que celles-ci soient dues au même donateur. En outre, la châsse de la Vierge ne constitue-t-elle pas un don trop important pour maître Jean, fût-il chanoine-chantre de la collégiale, dont on ne sait rien si ce n'est qu'il est fils d'un bourgeois de Huy ? On sait que l'abbaye de Homblières, dépourvue de moyens financiers, demanda à un certain Baudouin, marchand de Saint-Quentin, de payer l'exécution d'une nouvelle

[5] Vierset-Godin, *Église collégiale de Huy. Description du trésor*, dans *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, I, 1862, p. 407.

[6] Les données essentielles de l'histoire de la châsse ont été publiées par Demaret, *op. cit.*, p. 67-69. Le dépouillement des archives, notamment des recès capitulaires (Huy, Archives de l'État, Archives ecclésiastiques, collégiale de Huy, nº 21 à 29) n'a apporté aucun élément neuf.

[7] Cité par Demaret, *op. cit.*, p. 69. Le manuscrit de l'obituaire est conservé à la Bibliothèque royale à Bruxelles (Mss. II.4459, fº XXII). Il est intégré dans un volume comprenant la règle d'Aix des chanoines et le Martyrologe de la collégiale. Le *Liber anniversariorum* du chapitre a été rédigé, sur la base d'un manuscrit plus ancien, en 1530, par le chanoine-chantre Gérard de Loze. Voir M. Coens, *Les saints vénérés à Huy d'après un psautier récemment rapatrié et le martyrologe de la collégiale*, dans *Analecta Bollandiana*, LXXVI, 1958, p. 327-328.

châsse de sainte Hunégonde dont la translation des reliques eut lieu en 1051[8]. Et, en 1164, Martin, frère de l'abbaye de Marchiennes, fit don d'une somme d'argent pour la réalisation de la châsse de sainte Rictrude[9]. Ces faits sont néanmoins assez rares. Les deux châsses dont fait état l'obituaire sont sans doute des reliquaires de proportions plus modestes et sans appellation particulière[10]. Au cas où l'une des deux châsses données par Jean le chantre aurait été celle de la Vierge, il peut paraître suprenant que le rédacteur de l'obituaire ne l'ait pas précisé, d'autant plus qu'elle est dédiée à la patronne de la collégiale et qu'elle joue un rôle dans la vie de Huy, puisque c'est sur elle que le chapitre fait prêter serment[11]. En fait, on peut se demander si la châsse Notre-Dame n'a pas été commandée par le chapitre de Huy auquel on doit d'ailleurs les châsses de saint Domitien et de saint Mengold[12], comme ce sera le cas à Nivelles avec la châsse de sainte Gertrude[13] ou à Cambrai avec la grande châsse de la cathédrale commandée par le chapitre en 1354 à l'orfèvre Jehan de Haim à Paris[14].

La première mention de la châsse de la Vierge remonte à 1274. Elle figurait dans un inventaire du trésor de la collégiale dressé par le coste Jean d'Aps qui signale quatre châsses, dont trois conservées dans le chœur, au dessus du maître-autel. L'emplacement de celle de la Vierge, nommément citée,

[8] Sur cette châsse perdue mais dont l'iconographie et les dimensions sont connues, voir F. Vercauteren, *Note sur une châsse du XIe siècle*, dans *Miscellanea Leo van Puyvelde*, Bruxelles, 1949, p. 304-308.

[9] Dehaisnes, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*, Lille, 1886, t. I, p. 39.

[10] Les déductions de Demaret, *op. cit.*, p. 69 pour identifier les « duas capsas » n'emportent pas la conviction. Le terme « capsa » concerne assurément, dans certains cas, des châsses de grandes dimensions. Celles-ci sont désignées, indifféremment semble-t-il, par les mots « arca », « capsa », « capsula », « feretrum », « theca » et plus vaguement encore par les termes « vasculum » ou même « loculus ». Voir A. Duclos, *Étude sur la conservation des saintes reliques*, dans *Bulletin de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc*, II, 1871-1873, p. 95-98, et Dehaisnes, *op. cit.*, p. 22, 24, 25, 33, 35, 37, 39, 41, 42, 51, 52, etc.

A noter que, dans l'inventaire de 1274 et la chronique de Jean de Warnant (vers 1350), les châsses de Huy sont désignées par le terme «feretrum»(voir notes 15 et 17). Le reliquaire du doigt de St Jean-Baptiste, exécuté par Godefroid de Huy vers 1173 pour le monastère de Neufmoustier à Huy, est défini par le mot « capsa », tandis que, dans le même texte, le terme « feretrum » est employé pour les châsses de St Domitien et de St Mengold (voir Helbig, *op. cit*, p. 224-225).

[11] Demaret, *op. cit.*, p. 68 et J. B. Goronne, *Incunabula ecclesie Hoyensi. Intemeratae Virginis Matri illius tutelari dicata sunto 4. Augusti 1685*, Leodii, 1685, édition J. Alexandre, Liège, 1880, p. 47.

[12] Goronne, *op. cit.*, p. 48. On peut s'étonner que l'auteur mentionne la donation du chapitre en ce qui concerne ces deux châsses et non pour celle de la Vierge. Mais celle-ci retient moins son attention. L. Mélart, *L'Histoire de la ville et chasteau de Huy et de ses antiquitez avec une chronologie de ses contes, & evesques*, Liège, 1641 ne parle pas de la châsse de la Vierge alors qu'il mentionne les châsses de St Domitien, de St Mengold, de Ste Odile, de St Marc dont l'histoire, surtout celle des deux premières, est davantage liée à l'histoire de la ville (p. 19-21, 102-103).

[13] Le contrat d'exécution, passé entre le chapitre de Nivelles et les orfèvres « Colay de Douai et Jacquemon de Nivelles » nous est connu par une copie du XVe s., rééditée récemment par A. Mottart, *La Châsse de sainte Gertrude de Nivelles et son contrat d'exécution du 18 septembre 1272*, dans *Annales de la Société d'Archéologie, d'Histoire & de Folklore de Nivelles et du Brabant wallon*, XX, 1968, p. 33-46.

[14] Cette châsse est décrite dans le contrat par J. Houdoy, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, Paris, 1880, p. 45-46.

60,5 × 36 cm

2. Le pignon de la Vierge après restauration.

60,5 × 36 cm

5. Le pignon du Christ après restauration.

n'est pas précisé. Cet inventaire nous est seulement connu par une transcription de J. B. Goronne publiée en 1685 [15]. Cette mention et la transcription de J. B. Goronne étant acceptables, nous avons donc, avec la date de 1274, un *terminus ante quem*.

Intéressante aussi est la chronique de Jean de Brusthem signalant qu'en 1290 le corps de Théoduin est transféré dans un nouveau sépulcre situé dans une arcade aménagée dans le mur du côté de l'autel de saint Laurent et qu'au-dessus du monument, la châsse de la Vierge est placée dans une petite armoire. De nombreux miracles s'y produisirent [16]. L'un d'eux, daté de 1324, est rapporté par Jean de Warnant, dit Jean le Prêtre, dans une chronique liégeoise reprise par la *Chronique liégeoise de 1402*. Jean le Prêtre, titulaire de la cure de Warnant près de Huy, rédigea sa chronique vers 1350 et précise que la châsse est placée dans le chœur [17].

En 1762, des actes de vandalisme et des vols sont constatés dans la collégiale. La châsse de saint Domitien semble avoir particulièrement souffert de ces faits puisque le 21 mars 1763, le chapitre estime nécessaire de procéder à l'ouverture de la châsse afin de vérifier s'il n'avait pas été touché aux reliques [18]. Une réparation de la châsse s'ensuivit. Comme deux têtes d'apôtres de la châsse Notre-Dame sont absolument identiques à celles qui se voient

[15] « Et quia Libri istius Chartrarum incidit mentio, juvat etiam compendiose proferre, fol. 57. inscriptum inventarium Thesaurariae Ecclesiae Hoyensis factum Anno 1274. per Joannem de Appia ejusdem Ecclesiae custodem, juxta quod ultra alia quibus distinere lectorem nolim [...] ». « Item quatuor feretra, scilicet tria in choro super Altare magnum [...] et Quartum B. Mariae Virginis nuncupatum, habens Imagines de argento deauratus [...] » GORONNE, *op. cit.*, p. 16-17 qui fait aussi allusion au miracle de 1324 (voir note 17). Les trois autres châsses sont celles de St Domitien, de St Mengold et de St Marc. Outre ces châsses, l'inventaire mentionne aussi « cinq autels dont deux en ivoire, deux autres en bois, un autel en marbre reposant sur quatre pieds, enfermé dans un coffret en cuivre; un chalumeau en argent servant à donner l'eau dans le calice de la messe; 86 pierres précieuses grandes et petites; un anneau avec une pierre dite rubis qui a appartenu jadis au seigneur évêque Théoduin, une autre appelée camaïeu; un beryl; la crosse pastorale, l'amict, la chasuble, l'étole et le manipule du même évêque; un bâton de chantre » (GORONNE, *op. cit.*, p. 48). Le texte d'un inventaire du XVIe est perdu; sur celui de 1650, voir J. FRESON, *Notice historique sur l'église collégiale et les anciennes paroisses de Huy depuis leur origine jusqu'à la fin du XVIIe s.*, dans *Annales du Cercle hutois des Sciences & Beaux-Arts*, VII, 1886, p. 53.

[16] « ... Et desuper facto quodam armoriolo, repositum est feretrum beate Marie cum magna reverentia, ubi meritis gloriosissime Virginis creba fiebant miracula », cité par DEMARET, *op. cit.*, p. 41, note 2. Le manuscrit de la *Chronique* de Jean de Brusthem est conservé à la Bibliothèque royale à Bruxelles (Mss. 21.822).

[17] « Eodem anno scilicet MCCCXXIVe in die sacramenti/ in ecclesia B. Mariae Hoyensis nova miracula a Deo/ coruscata sunt cuidam mulieri sedenti juxta feretrum/beatae Marie positum in choro ante ejus altare ut in/ solemnitate corporis Christi in processione eodem die/ deportaretur... » *La Chronique liégeoise de 1402*, publiée par E. BACHA, Bruxelles, 1900, p. 463-464, v. 15-26 et p. XII. Le texte a été repris par J. CHAPEAUVILLE, *Qui Gesta Pontificum Leodiensium scripserunt auctores praecipui ad feriem rerum studio & industrie*, Leodii, 1613, t. II, p. 378-379. Au sujet de la chronique de 1402, voir J. LEJEUNE, *La « Chronique liégeoise de 1402 » et Henri de Dinant (1253-1256)*, dans *Mélanges F. Rousseau. Études sur l'histoire du pays mosan au moyen âge*, Bruxelles, 1958, p. 413-432.

[18] FRESON, *op. cit.*, p. 51; IDEM, *Le Trésor, les vêtements sacerdotaux & le mobilier de l'église collégiale de Huy lors de la Révolution française*, dans *Annales du Cercle hutois des Sciences & Beaux-Arts*, XV, 1906, p. 164 qui précise que le chanoine-chantre Nicolas Vercour, conjointement avec les maîtres de la fabrique, doit choisir un ouvrier pour effectuer les réparations. Celles-ci sont décidées le 19 mars 1763. Voir aussi HELBIG, *op. cit.*, p. 234-235.

dans les restaurations de la châsse de saint Domitien, on peut en conclure que la châsse Notre-Dame a fait l'objet d'une restauration due au même artisan et en 1763. Mais il n'est pas possible de préciser si la châsse a été abîmée en 1762 ou à l'occasion d'un autre acte de vandalisme en 1740 [19].

La Révolution française, comme partout ailleurs, devait avoir son influence sur le trésor de Huy. Le chanoine de Farsy fut chargé d'acheter un bateau pour évacuer en 1794, via la Meuse et le Rhin, le trésor qui finit par aboutir dans la cathédrale d'Altona au Danemark [20], d'où il ne revint, en partie seulement, qu'en 1813 [21]. Ces transports ne furent pas sans altérer les châsses. Sur celle de la Vierge, on constate que presque toutes les statuettes ont été défoncées au même niveau. Cela est sans doute dû à l'emploi d'une corde nouée autour de la châsse et qui était destinée à sa fixation lors d'un des nombreux transports dont elle eut à pâtir au fur et à mesure de l'avance des troupes françaises.

Rentrée à Huy, la châsse reprit sa fonction dans la vie religieuse de la cité mosane. Depuis 1676, elle participe, en effet, aux grandes processions septennales [22]. Elle fit son entrée dans l'histoire de l'art dès 1854 par l'étude qu'en donnèrent Vierset-Godin et Lavalleye qui, pour traduire l'intérêt qu'ils portaient à cette œuvre, en reproduisirent des chromolithographies [23]. A la place d'honneur qui fut longtemps la sienne sur le maître-autel succéda une châsse néo-gothique [24].

Si, à diverses reprises, comme cela a été signalé précédemment, il a été question de restaurer la châsse de la Vierge, cette restauration n'a jamais été entreprise. La confrontation entre la chromolithographie de 1854 et surtout une gravure de P. Decleermaecker (1862) (fig. 8) d'une part [25], et d'autre part d'anciennes photos et l'état constaté en 1965 et 1967, montre qu'on n'a pas touché à la châsse entre 1854 et 1965.

Des renseignements que donne l'histoire, on ne peut guère déduire que : 1° la châsse est antérieure à 1274, 2° une restauration a été effectuée en 1763, fait confirmé par l'examen de l'œuvre, 3° certains dégâts figurent sur la gravure de 1862, ils remontent vraisemblablement à la période mouvementée des années 1794-1813.

[19] DEMARET, *op. cit.*, p. 62.

[20] FRESON, *Le trésor...*, p. 172 qui publie aussi l'inventaire des œuvres que la collégiale possédait en 1789.

[21] HELBIG, *op. cit.*, p. 235-236. Les châsses de Ste Odile et de Ste Ide, provenant de l'église des Croisiers, accompagnèrent le trésor de la collégiale. Seules les reliques furent restituées en 1820.

[22] E.V.G., *Documents pour servir à l'histoire de la ville de Huy*, dans *Annales du Cercle hutois des Sciences & Beaux-Arts*, VII, 1886, p. 18 qui nous renseigne aussi sur la place qu'occupaient les différentes châsses au cours de la procession du 15 août 1760 (p. 21).

[23] VIERSET-GODIN et E. LAVALLEYE, *Église Notre-Dame à Huy représentée en plans, élévations, coupes et détails géométraux d'après les plans de restauration approuvés par la Commission royale des Monuments*, Liège, 1854, p. 7-8. Les chromolithographies reproduisent le côté des apôtres St Pierre à St Jean (pl. XIII), six émaux et trois vernis bruns (pl. XIV).

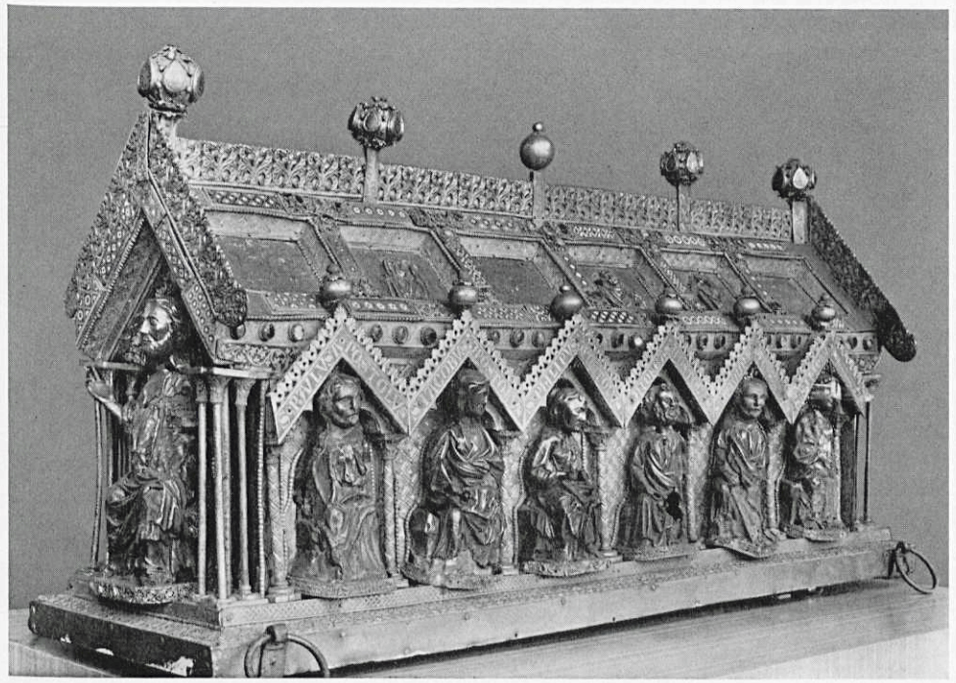
[24] DEMARET, *op. cit.*, p. 69-70.

[25] Cette gravure illustre l'article de VIERSET-GODIN, *Église collégiale de Huy...*

Liste chronologique des faits concernant la châsse

1274 Inventaire du coste Jean d'Aps. Mention d'une châsse de la Vierge ne se trouvant pas sur le maître-autel.
1290 Chronique de Jean de Brusthem. La châsse est placée dans une paroi latérale du chœur au-dessus du tombeau de Théoduin.
1324 Chronique de Jean de Warnant, dit Jean le Prêtre (voir aussi *Chronique liégeoise de 1402* et Chapeauville). Mention d'un miracle. La châsse est placée dans le chœur devant le maître-autel.
1614 Ouverture du coffre des reliques (parchemin daté et donnant la liste des reliques dans le coffre).
1650 Mention de la châsse dans l'inventaire du trésor (note 15).
1676 La châsse participe à la procession du 15 août (note 22).
1677 Transfert de la châsse en la cathédrale St-Lambert à Liège (occupation protestante). Elle est ramenée à Huy le 5 mai 1680 [26].
1685 Citation de l'inventaire de 1274 par J. B. Goronne (note 15).
1738ca Les 4 châsses, dont celle de Notre-Dame, sont derrière le maître-autel.
1740 Placement de la châsse derrière le maître-autel.
1760 Indication de la place de la châsse dans la procession du 15 août (note 22).
1762 Actes de vandalisme dans le trésor (note 18).
1763 Restauration de la châsse (note 18).
1794 Evacuation du trésor par voie fluviale. Il échoue à Altona (note 20).
1813 Retour de la châsse à Huy, le 20 septembre (note 21).
1854 Étude de Vierset-Godin et Lavalleye. Gravures coloriées de la châsse et des émaux (note 23).
entre 1852 (7 nov.) et 1879 (24 août), ouverture et fermeture du coffre à reliques [27].
1854 Transfert à Liège de la châsse qui participe à une procession [28].
1862 Étude de Vierset-Godin avec une gravure. Signale l'état de délabrement (note 5).
1881 Participation à l'exposition « Art ancien au pays de Liège », Liège [29].
1914-18 Mise en sécurité de la châsse [30].
1967-70 Traitement à l'Institut royal du Patrimoine artistique, Bruxelles.

[26] Demaret, *op. cit.*, p. 62.
[27] Le coffre des reliques était scellé aux armoiries de Mgr de Montpellier, évêque de Liège de 1852 à 1879. Nombreuses sont les reliques conservées dans la châsse de Notre-Dame (Demaret, *op. cit.*, p. 68). Certaines d'entre elles provienent d'autres reliquaires ou châsses de Huy. Outre ces reliques, on y trouve une liste des reliques dressée en 1614 et un chapelet en os dont les 11 grains sont sculptés en forme de crâne.
[28] Procession en l'honneur de la proclamation du dogme de l'Immaculée Conception, voir Vierset-Godin et Lavalleye, *op. cit.*, p. 8.
[29] *Exposition de l'art ancien au pays de Liège. Catalogue officiel*, Liège, 1881, nº 17, p. 41-43 (notice de E. Reusens).
[30] Demaret, *op. cit.*, p. 63.



6. La châsse avant restauration.

ÉTUDE ARCHÉOLOGIQUE

Robert Didier

Description [31]

La châsse se présente sous la forme traditionnelle d'un sarcophage couvert d'un toit à double versant. A l'origine, le coffre en chêne, contenant un autre coffre renfermant les reliques, était entièrement dissimulé par l'orfèvrerie sauf, évidemment, le dessous. Le socle était recouvert de lamelles en laiton non originales et antérieures à 1862 puisqu'elles se voient déjà dans la lithographie de Rols-Wittouck (fig. 8) [32]. S'y voient également les anneaux en fer

[31] Pour la description matérielle et technique, nous renvoyons à l'étude de D. Thomas-Gooreickx, *Examen, restauration et traitement*, p. 54-75.
[32] Reproduite dans l'étude de Vierset-Godin, *op. cit.* (cf. note 23).

forgé destinés à porter la châsse au cours des processions septennales. Le rampant du socle est décoré de bandes estampées d'un motif floral symétrique répété d'une manière continue (fig. 23) et identique à celui des crêtages (fig. 2, 3, 19). Ces bandes on fait l'objet d'une restauration à une époque indéterminée (sans doute avant le XIXe s.), les lacunes étant comblées par des fragments estampés d'un autre motif (quatre-feuilles dans un losange) susceptibles de provenir d'un autre emplacement de la châsse [33]. Aux pignons, il en est séparé par des tiges perlées.

Le fond des niches est recouvert de plaques estampées de fleurs de lis ou de quatre-feuilles (fig. 20) et bordées de tiges perlées délimitant latéralement la niche et suivant le contour de la silhouette arrière de chaque statue, sauf celle de la Vierge. Certaines de ces plaques de fond étaient dégradées, mais les lacunes étaient comblées. C'est notamment le cas dans la niche XII où l'on voit une lamelle décorée d'un rinceau gravé (fig. 29b). Cet élément a la même origine que certaines lamelles bordant des compartiments de la châsse de saint Mengold [34]. Chaque niche est couronnée par une arcade trilobée. Celle des pignons est décorée de filigranes rehaussés de pierreries dont une mérite une mention particulière : l'intaille, du type « Alsengemme » au-dessus de la tête du Christ (fig. 28) [35]. Les arcades trilobées des niches latérales présentent des plaques ciselées à décor floral. Elles s'inscrivent dans un gâble à double rampant formé de plaques en émail bleu qui, sur les longs côtés, sont surmontées d'un crêtage ciselé, ajouré, et d'un pommeau. Ces émaux donnent les noms des apôtres représentés. Celui du pignon de la Vierge porte l'inscription : MARIA MATER SALVATORIS (ET) CREATOR(IS). Sur l'émail du pignon du Christ figure l'inscription : + EGO S(VM) VIA ET VERITAS ET VITA. Les retombées du gâble de ce pignon reposent sur un double faisceau de quatre colonnettes entourant un pilier carré, tandis qu'à l'autre pignon, ces faisceaux se composent de cinq colonnettes dont trois sont baguées. Certaines de ces colonnettes ne sont plus originales. Les gâbles supérieurs des pignons présentaient une série d'émaux dont quelques-uns ont été découpés et disposés en cet emplacement à l'occasion d'une restauration. Les gâbles sont surmontés d'un crêtage ajouré et estampé mais seulement du côté face en ce qui concerne le pignon du Christ. Celui du pignon de la Vierge (fig. 2) a fait l'objet d'une ancienne restauration qui a comblé quelques lacunes par des fragments découpés et ciselés provenant vraisemblablement du crêtage de la châsse de saint Domitien dont on sait qu'elle a été amputée d'un sixième de sa lon-

[33] Ces fragments sont visibles à l'angle droit du pignon du Christ. Ils sont du même type que certaines plaques de fond gaufrées.

[34] Sur cette châsse, voir J. HELBIG, *Les châsses de St Domitien...*; J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Les châsses de saint Domitien et de saint Mengold de la collégiale Notre-Dame, à Huy*, dans *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, XLII, 1961, p. 25 SV.; U. KREMPEL, *Das Remaclusretabel in Stavelot und seine Künstlerische Nachfolge*, dans *Münchner Jahrbuch*, XXII, 1971, p. 23 SV. Contrairement à la châsse de Notre-Dame, celle de St Domitien a été très modifiée au cours des siècles. On y relève en effet des apports des XVe, XVIe et XVIIIe s.

[35] Voir THOMAS-GOORIECKX et notes 71 à 74.

gueur [34]. Un autre élément à décor floral gravé provient de la même châsse. La partie supérieure non visible des gâbles est couverte par des plaques de vernis bruns à décor géométrique souligné de larmes. Sur le rampant gauche du pignon VII, la plaque de vernis brun était remplacée par une lamelle en cuivre doré décorée de cercles. Cet élément provient de la châsse de saint Mengold. Chacune des niches est cantonnée par une plaque de vernis brun (fig. 25) et, sur les longs côtés, par une colonnette fleurdelisée (fig. 20e-f) dont les extrémités s'insèrent dans un chapiteau ciselé (fig. 22a) et dans une base parfois décorée de feuilles (fig. 21a). Entre les gâbles, les écoinçons sont décorés de vernis bruns (fig. 24).

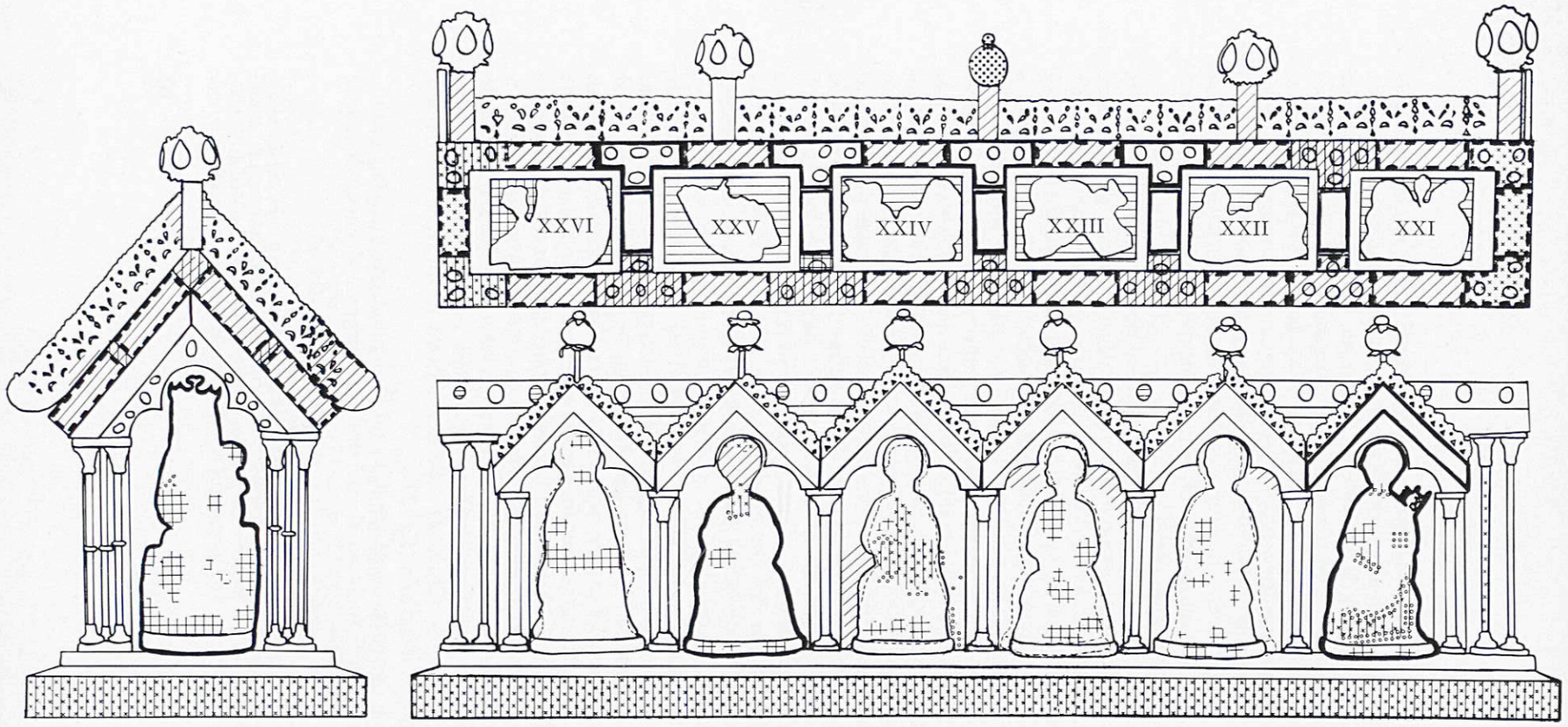
La corniche est composée de plaques ciselées décorées de pierreries et bordées dans la partie supérieure par un perlé. Les versants du toit sont subdivisés en compartiments bordés de perlés, de plaques estampées, de filigranes à pierreries et d'émaux (fig. 37a-b). L'ordonnance des émaux et des filigranes, dont dix morcelés, n'était plus originale. En outre, les filigranes et les émaux aux extrémités du toit étaient remplacés par des plaques de laiton. Le faîte du toit est couronné par un crêtage estampé et ajouré (fig. 19) présentant le même motif et dans les mêmes dimensions qu'aux pignons (fig. 2, 3) et sur le rampant du socle (fig. 23c), ce qui laisse supposer l'utilisation d'une seule matrice dans les trois cas. Quatre des cinq pommeaux sont originaux et décorés de nielle (fig. 19). Les tiges supportant ces pommeaux sont dissimulées par des plaques ciselées. Deux d'entre elles, profondément ciselées, sont identiques à celles qui ornent le sommet des pignons. Elles sont originales [36]. Les autres proviennent d'une autre œuvre, sans doute de la châsse de saint Domitien. Dans les compartiments du toit sont insérés des bas-reliefs en argent repoussé qui sont très mutilés. Neuf d'entre eux sont conservés sur les douze prévus à l'origine.

Le socle des statuettes est orné d'une bande de filigrane rehaussé de pierreries, sauf celle de six apôtres (fig. 26). Le trône du Christ présente sur les côtés des filigranes à pierreries. La croix du globe du Christ a été découpée dans une lamelle gravée provenant de la châsse de saint Mengold. La statuette de la Vierge repose sur un second socle orné d'arcatures en forme de fenestrage. Les parois du trône s'agrémentent d'une superposition de fenestrages du même type, couronnés d'une rosace s'inscrivant dans un pignon sommé d'un pommeau. Ce fin décor architectural alterne avec des bandes de filigranes à pierreries, technique utilisée également pour la couronne de la Vierge. Derrière la tête du Christ et celle des apôtres III et XI, un médaillon en émail fait fonction d'auréole (fig. 27).

L'importance des pignons se traduit non seulement par une plus grande dimension des statues [37] mais aussi par une plus grande richesse du décor

[36] Un fragment de plaque originale subsiste à l'extrémité du crêtage, côté Vierge (fig. 19).

[37] Christ, 30 cm; Vierge, 28,2 cm (avec socle). Les apôtres mesurent de 20 à 23 cm. A titre de comparaison, les dimensions des statuettes de la châsse de Stavelot donnent une idée de la différence des proportions : Christ, 36,3 cm; Vierge, 40,6 cm; St Remacle, 32,5 cm; apôtres, 26 à 29 cm.



I
VIERGE

XIV
MATTHIEU
Jean

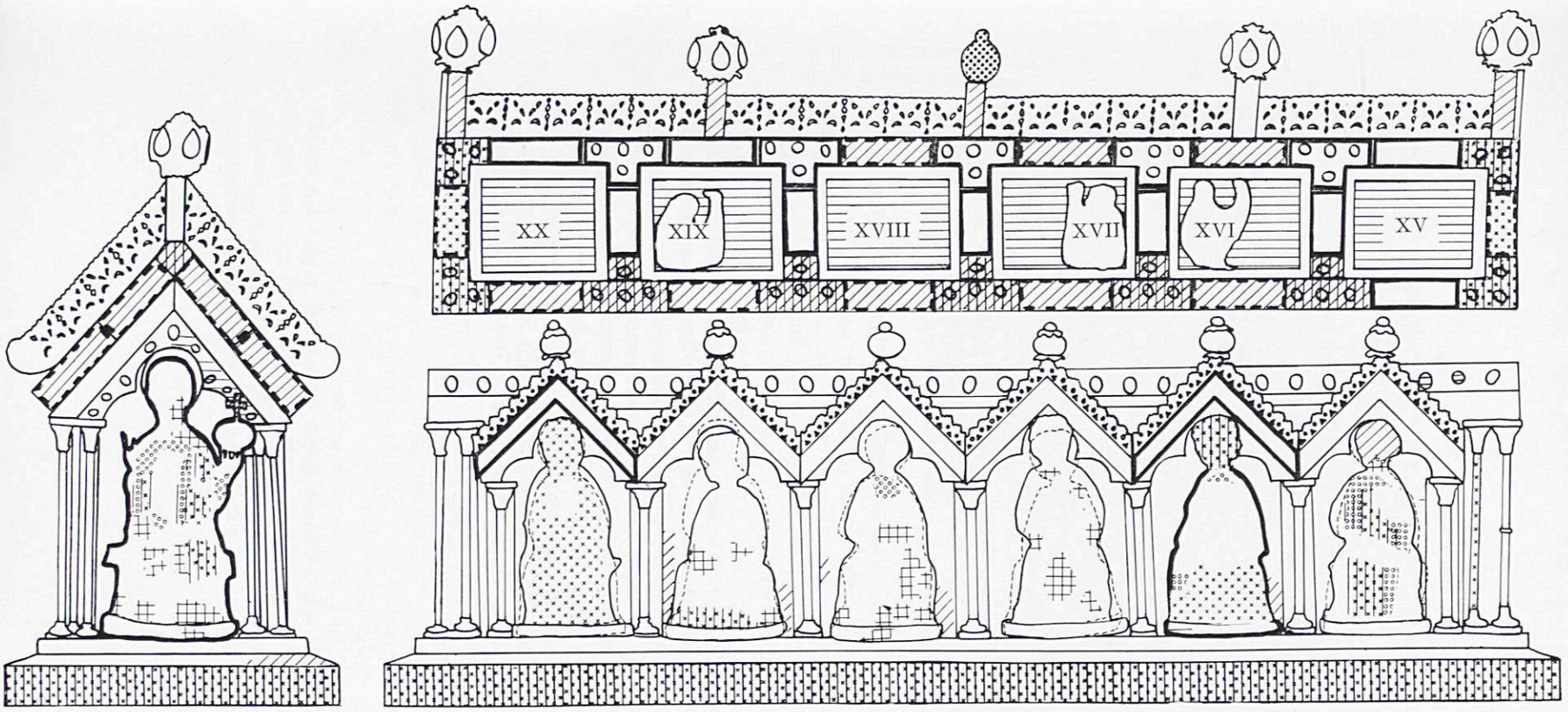
XIII
SIMON
Jacques le Mineur

XII
BARNABÉ
Matthieu

XI
THADÉE
Barnabé

X
JACQUES LE MAJEUR
Thadée

IX
PIERRE



VIII
CHRIST

VII
PAUL

VI
ANDRÉ
Jacques le Majeur

V
JEAN
Philippe

IV
JACQUES LE MINEUR
André

III
BARTHÉLEMY
–

II
PHILIPPE
Simon

lacunes

restaurations de 1763 en laiton

restaurations anciennes ?

restaurations de 1763 à l'aide d'éléments anciens provenant ou non de la châsse

réparations anciennes

restauration de 1970 en matériaux modernes

statuettes, émaux et filigranes restés en place

émaux et filigranes originaux restitués dans leur ordonnance originale

7. Schéma.

7. Schéma de la châsse avec indication des dégâts, modifications et restaurations. Le schéma correspond à la présentation actuelle de la châsse, c'est-à-dire à la restitution de la disposition originale. Les contours fins discontinus situent les statuettes telles que la restauration de 1763 les avait disposées. Les chiffres correspondent à une numération conventionnelle des compartiments adoptée lors du démontage. Les noms en capitales se rapportent à la disposition actuelle (originale). Les noms en italiques correspondent à l'ordonnance établie en 1763.

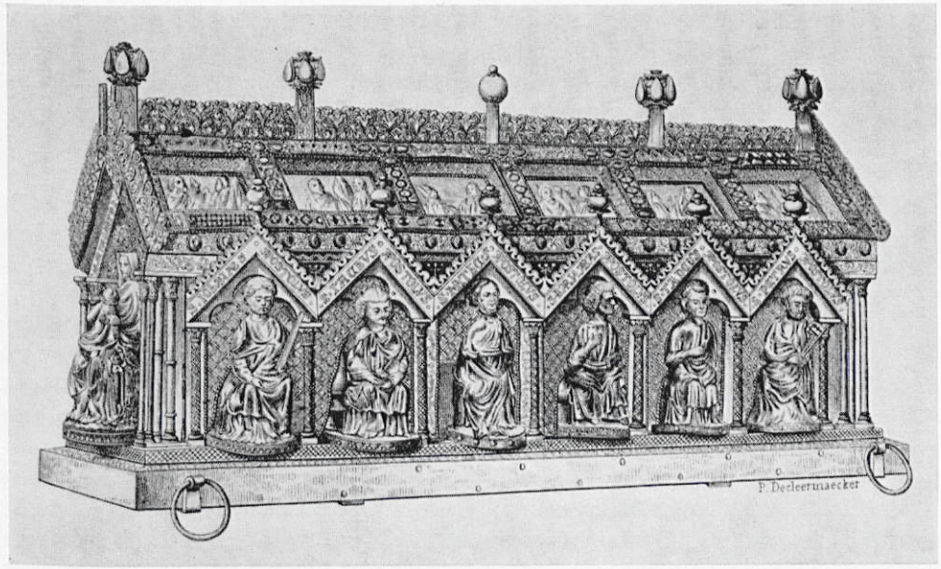
et la mise en valeur du trône, spécialement en ce qui concerne la Vierge. Si, techniquement, toutes les statuettes sont indépendantes de l'habillage métallique et émaillé de la châsse, puisqu'elles ne font pas partie des plaques de fond, cette indépendance s'exprime plastiquement par le relief contrastant avec les niches peu profondes et par le fait que les bases des statuettes dépassent une partie du socle.

Si l'on considère la châsse dans son ensemble, la partie architecturale est très sommaire puisqu'elle se limite aux colonnettes supportant les frontons qui ont un rôle plus décoratif qu'architectural. Si le rôle des colonnettes en tant que support est suggéré par la reproduction d'éléments architecturaux (abaque, chapiteau, base), il se dilue dans le décor fleurdelisé. Le parti architectural n'apparaît pas davantage dans les pignons illusoirement supportés, à chaque extrémité, par un faisceau de cinq colonnettes. La châsse ne se présente donc pas comme un modèle réduit d'architecture comme c'est le cas, par exemple, avec la châsse de Nivelles.

Sans être d'une grande opulence, le décor de la châsse fait de celle-ci une œuvre relevant essentiellement de l'orfèvrerie dont les diverses techniques sont ici représentées : repoussé, estampage, poinçonnage, ciselure, gravure, filigrane. Les variations de ces techniques font déjà que les surfaces métalliques n'ont pas un aspect uniformément coloré. Grâce à un procédé particulier, qu'on proposera d'appeler « pseudo-nielle », le contraste entre la parure métallique du coffre et les statuettes est accentué et met ces dernières en valeur en les rendant visuellement indépendantes de la châsse dans son ensemble et des niches, en particulier, qui les abritent d'une manière plus formelle qu'architecturale. La signification sculpturale de ces statuettes est ainsi nettement suggérée. Les émaux, dans leur variété, les vernis bruns et les pierreries serties dans les filigranes ou dans les plaques gravées de la corniche contribuent à accroître l'aspect coloré de la châsse. Sur le plan optique, il en résulte un rythme chromatique soulignant les parties architectoniques (socle, frontons, corniches), subdivisant la châsse en trois zones horizontales et occupant une place prépondérante sur les versants du toit. La répartition des techniques et des motifs peu variés respecte en général les règles de l'alternance, parfois même jusque dans le moindre détail. En cela et par sa composition horizontale, la châsse s'inscrit dans la tradition romane. Par contre, les statuettes, en se détachant du support et en devenant des sculptures indépendantes, reflètent les innovations de l'art gothique.

La restauration et les modifications de 1763

L'état de délabrement de la châsse avant traitement révèle les avatars qu'elle eut à subir au cours des siècles. Les têtes des apôtres III et VII (fig. 29a et 30) sont, de toute évidence, hétérogènes par la matière (laiton), par leur facture et leur style du XVIIIe s. Leur confrontation avec des têtes identiques



8. Lithographie de Rols-Wittouck d'après P. Decleermaecker (1862).

de la châsse de saint Domitien ne laisse aucun doute. Les unes et les autres sont sorties du même moule. Elles sont à attribuer à l'artisan qui restaura la châsse de saint Domitien en 1763. Selon toute vraisemblance, la châsse de Notre-Dame a été restaurée en même temps. C'est de cette restauration que date aussi le bouchage des lacunes à l'aide de plaques de laiton grossièrement repoussées dans les statues II, III, VI, VII, VIII, IX, XII et éventuellement XIII. On constate d'ailleurs à l'intérieur de ces statues (sauf XIII) la présence de tiges (VI), de morceaux (V, VIII) ou de blocs de bois (II, III, IX, XII) dont certains très grossièrement sculptés et ayant servi au repoussage sommaire du laiton (III, VII). Bien qu'à l'occasion de cette restauration, les statues aient été maltraitées, la poix de repousseur originale a été parfois conservée (I, V, VI, VIII, X). Le fragment le plus intéressant est celui qui a été retrouvé à l'intérieur de la tête du Christ (fig. 36). La physionomie du Christ s'y reconnaît aisément.

La restauration ne s'est pas bornée à ce rafistolage et au remplacement des têtes III et VII. Un examen des statuettes révèle, en effet, une série d'aberrations iconographiques. C'est ainsi que l'apôtre II, que l'émail du fronton présentait comme saint Simon, tient une cuve, attribut de saint Jean, alors que la tête n'a pas le type iconographique de cet apôtre dont le visage juvénile

et souriant se retrouve d'ailleurs dans la statue XIII que l'émail désigne comme saint Jacques. Quant à la physionomie caractéristique de saint Paul, elle se reconnaît dans la statue XII présentée comme celle de saint Matthieu. D'autre part, si l'on considère l'ordonnance des émaux bleus donnant les noms des apôtres, on peut observer qu'elle ne correspond pas à l'ordre habituel basé sur le canon de la messe, même si l'on tient compte de l'une ou l'autre variante. On peut donc en déduire que la disposition des émaux donnant les noms des apôtres a été modifiée, que non seulement des statues ont changé de place mais que, par surcroît, des têtes ont été transplantées sur d'autres corps. C'est sans doute à cette occasion que deux attributs (un bâton de foulon et un couteau) ont été « entreposés » avec des feuilles de laiton froissées, dans la statue XIII, tandis que dans la statue XIV, on a retrouvé un fragment de tête susceptible de provenir de la châsse de saint Domitien ou de celle de saint Mengold. Ces constatations sont d'ailleurs confirmées par la présence d'un certain nombre de marques et par des données d'ordre technique [38]. Ces modifications, datant de la restauration de 1763, ont eu pour but de présenter un côté plus « original » rassemblant les statues les moins altérées. Cette restauration est la seule grande « opération » que la châsse eut à subir. Certes la présence d'une série de marques d'époques différentes, pourrait laisser supposer qu'il y a eu plusieurs démontages. Un seul cependant a été relativement complet, celui de 1763. La multiplicité des marques peut s'interpréter de la manière suivante : marques originales de repère, marques de dépose lors du démontage de 1763 et marques de repère correspondant à la nouvelle présentation. La signification d'autres marques, dont certaines originales, n'apparaît pas toujours très clairement. Quelques-unes de ces marques paraissent échapper, en effet, à un essai de systématisation. De plus, même dans les marques originales, on peut déceler une erreur. C'est le cas dans le compartiment XXVI du toit où la marque XX, gravée dans le bois, apparaît deux fois.

Il a été dit précédemment que les pérégrinations de la châsse entre 1794 et 1813 contribuèrent au délabrement de l'œuvre. Le défoncement quasi généralisé de toutes les statuettes, les nombreuses brisures du métal et d'importantes lacunes se localisant au même niveau témoignent des avatars subis. Toutefois, il ne s'ensuivit plus aucune restauration, si ce n'est de menus travaux de fixation par clouage ou soudure. Une marque à la craie (CP) au milieu du pignon VIII indiquait une dépose de la statue du Christ et de la plaque de fond.

Deux documents iconographiques, les plus anciens connus, sont d'un grand intérêt pour l'étude matérielle de la châsse. Il s'agit de la chromolithographie illustrant l'ouvrage de Vierset-Godin et de E. Lavalleye publié en 1854 [39] et surtout de la lithographie de l'article de Vierset-Godin (1862)

[38] Voir THOMAS-GOORIECKX.
[39] Voir note 23.

(fig. 8) d'une très grande fidélité [40]. De la confrontation entre ces documents et l'état de la châsse avant traitement, plusieurs constatations se dégagent. L'ordonnance des statuettes et des émaux bleus avec noms d'apôtres n'a pas été modifiée depuis 1854. Des dégâts sont relevés. Les lattes de laiton entourant le socle et les anneaux en fer forgé sont antérieurs à 1854. La disposition des émaux et des filigranes du toit concorde, sauf aux extrémités. Dans les deux gravures, en effet, les extrémités sont ornées de filigranes et d'émaux alors que la châsse présentait en ces endroits des lames de laiton paraissant dater de la même époque que celles du socle. Comme les auteurs de ces relevés n'indiquent pas les lacunes et qu'ils sont animés d'un certain souci de reconstitution, on peut supposer qu'ils ont suppléé à l'absence de filigranes et d'émaux en reprenant tout simplement le même décor qu'aux autres endroits du toit. On peut d'ailleurs noter que, dans le dessin de l'émail, il n'y a pas concordance entre les deux gravures. Autre détail à relever. Dans les deux gravures, l'apôtre XIV porte un attribut qui a disparu car il ne peut s'agir du bâton de foulon ou du couteau (?) retrouvés dans la statue XIII.

De tout ce qui précède et si l'on tient compte également des données techniques, on peut tirer les conclusions suivantes : 1° aucune restauration antérieure à celle de 1763 n'est décelable ; 2° la restauration de 1763 a modifié l'ordonnance de différentes pièces (statues, plaques de fond, émaux bleus, émaux et filigranes du toit), a comblé des lacunes avec du laiton et, dans certains endroits, avec des fragments provenant des châsses de saint Domitien et de saint Mengold ; le métal original subsistant, et notamment l'argent doré des statuettes et le glacis noir, dit « pseudo-nielle », recouvrant la dorure, n'a pas été attaqué ; 3° la plupart des dégâts non restaurés datent des années 1794-1813 ; 4° les lames de laiton du socle et du toit sont antérieures à 1854 ; 5° exception faite de quelques petits travaux de fixation, la châsse n'a plus été restaurée après 1763. Il en résulte que, malgré son grand délabrement, les modifications et les apports du XVIIIe siècle, les matériaux originaux subsistants on été parfaitement conservés. Le fait est important à relever car il milite en faveur de l'originalité et de l'authenticité du procédé appelé « pseudo-nielle ». La châsse de Notre-Dame de Huy contraste donc avec d'autres châsses, apparemment en meilleur état, mais qui, au XIXe ou au XXe siècle, ont subi un nettoyage si énergique que la matière en a été altérée et que le pseudo-nielle à disparu. C'est le cas des châsses de Stavelot, de Marburg/Lahn, de celles de Tournai peut-être, etc.

[40] On peut juger de la fidélité de la gravure en la confrontant avec la photo ACL B 3124. On peut noter la concordance dans la position des clous fixant divers éléments de la châsse (latte de laiton et émail bleu du socle, émaux du toit), dans la courbure accidentelle des filigranes décorant la base des statuettes des apôtres ou dans celle des émaux du toit. Le motif des plaques gaufrées du fond des niches est fidèlement reproduit. Un détail omis cependant : la plaque de vernis brun entre les niches XIII et XIV. Un souci de reconstitution des scènes des bas-reliefs du toit se devine. Le dessinateur n'indique pas les lacunes. Pour les parties qu'il reconstitue ou essaie d'interpréter parce que très abîmées (St Pierre, par exemple) il utilise des traits moins nets.

95 × 54 cm

9. Le pignon de la Vierge de la châsse de saint Remacle, vers 1263-68, Stavelot, église Saint-Sébastien.

Marques [41]

Le démontage de la châsse a permis la découverte d'une série de marques auxquelles il a déjà été fait allusion et dont le relevé est donné dans le tableau synoptique de l'œuvre, sauf en ce qui concerne celles figurant sur le toit (compartiments XXI-XXVI) et au revers de quelques émaux de cette partie

[41] Pour leur interprétation technique, voir THOMAS-GOORIECKX.

94 × 60 cm

10. Le pignon du Christ de la châsse de Notre-Dame, 1230-38, Aix-la-Chapelle, trésor de la cathédrale.

de la châsse. Ces marques nous renseignent non seulement sur la position originale des diverses pièces mais aussi sur leur déplacement. La concordance que l'on peut observer entre un certain nombre de marques, dont l'ordre numérique est éventuellement inversé, est probante à cet égard. La multiplicité des marques en des mêmes endroits pourrait faire croire, à première vue, qu'il y a eu plusieurs démontages. Il n'en est cependant rien. La restauration de 1763 donna lieu à l'apposition d'une double série de marques de repère. Toutefois, le problème que pose l'interprétation de certaines marques n'a pas pu être résolu dans tous les cas.

1° Marques gravées au fond des niches. Deux ou trois types de marques en chiffres romains sont à noter. Les dernières en date sont évidemment celles en chiffres arabes.

2° Marques des frontons. Sur les frontons III-VII se trouvent gravés les noms incomplets des apôtres (fig. 39c). Le nom de Paul est indiqué seulement par la première lettre. Ces inscriptions en caractères gothiques sont originales. Il en va de même pour les chiffres romains des frontons IX-XIV (fig. 39b). Les autres marques des frontons datent de 1763.

3° Marques des émaux bleus avec noms d'apôtres (fig. 39a). Les marques ciselées de dimension moyenne en chiffres romains sont originales. Elles permettent de retrouver la position originale des émaux des frontons IX-XIV. Les autres marques sont des marques de dépose et de repère pour le remontage de 1763. Elles correspondent à la disposition avant la dernière restauration.

4° Marques gravées sur le toit (XXI-XXVI). Ces marques allant de I à XXI indiquaient la position des émaux sur les bords supérieurs et inférieurs. Le chiffre XX est répété deux fois. L'un d'eux a partiellement disparu lors de la remise en place d'un pommeau en 1763.

5° Marques gravées au revers des émaux du toit. Six émaux seulement présentaient des marques en chiffres romains : I, V, VII, XVI, XVIII, XX. Aucun de ces émaux ne se trouvait à l'emplacement correspondant aux marques gravées sur le bois. Par ailleurs, certains émaux se trouvaient encore à leur emplacement original. Aucun d'eux ne présentait une marque. Les émaux du toit n'ont donc pas tous été numérotés à l'origine. Le manque de concordance entre les marques indique que le décor du toit a été partiellement démonté en 1763 en vue d'une réadaptation de la présentation. On y a inclus des émaux provenant d'une autre œuvre qui n'est ni la châsse de saint Domitien, ni celle de saint Mengold. Quelques-uns de ces émaux n'ayant pas les dimensions adéquates ont été légèrement découpés.

6° Marques des statuettes. Sous le socle de quatre statuettes, des marques en chiffres romains, sauf une en forme de A (?), sont estampées d'origine. Seule celle de la statue IV correspond à l'emplacement original.

7° Autres marques. Les noms des apôtres Jean et Barthélemy sont ciselés d'origine sur le bord des plaques de fond gaufrées II et XII (fig. 40). Ces plaques ne correspondaient donc plus aux statues auxquelles elles étaient destinées. Si trois socles de colonnettes ont des marques de repère [42], seule une colonnette en possède une. Au revers de trois pilastres en vernis brun, on relève une marque de repère en forme de triangle (fig. 41). Dans chaque cas, ces pilastres se composent de deux pièces.

[42] A noter qu'on trouve des marques similaires sur les socles des colonnettes de la châsse de Charlemagne à Aix-la-Chapelle.

La châsse ne pose naturellement pas de problèmes à ce point de vue, le programme iconographique étant très clair et traditionnel, tout au moins en ce qui concerne les statuettes puisque les noms des apôtres sont donnés par les émaux. La seule difficulté réside dans l'identification des statuettes du fait que la disposition originale avait été modifiée, qu'il y a eu interversion de têtes et de corps et que de nombreux attributs ont disparu ou n'étaient plus en place, comme c'était le cas du bâton de foulon et du couteau (ou hallebarde ?) retrouvés dans la statue XIII.

Grâce à la confrontation des données iconographiques [43], techniques et des marques, il est possible d'identifier les statuettes avec une quasi certitude. Le type iconographique traditionnel des visages permet de reconnaître de prime abord saint Pierre, qui porte d'ailleurs les clefs, saint Paul (fig. 13), saint Jean, saint André. La ressemblance entre le Christ et Jacques le Mineur (fig. 16 et 17) ne laisse aucun doute quant à l'identification de celui-ci. Et l'attribut de la cuve dans la statue II indique que le corps de celle-ci — mais non la tête — est bien celui de saint Jean. Cet attribut se rencontre également dans la châsse de Stavelot et dans celle de Notre-Dame à Aix-la-Chapelle. En ce qui concerne la statue X, on notera la position curieuse de la main gauche semblant retenir contre la poitrine un objet indéterminé : sac d'argent, attribut de Matthieu, ou pierre de lapidation, attribut de Philippe. Toutefois, le doute est permis quant à l'existence même de cet attribut, d'autant plus que cet apôtre portait un autre attribut puisque le fil original servant à sa fixation subsiste à hauteur de l'épaule.

Suivant la tradition, tous les apôtres sont représentés nu-pieds. Une exception : les pieds de la statue XII sont chaussés. Logiquement, on pourrait en déduire qu'il devrait s'agir de saint Jacques le Majeur, comme c'est le cas dans la châsse de sainte Elisabeth de Marburg/Lahn [44]. En fait, comme cette statue, si l'on en juge d'après la tête qui n'a pas été dissociée du corps, représente saint Paul, ce détail constitue une anomalie susceptible de témoigner d'une erreur de l'orfèvre.

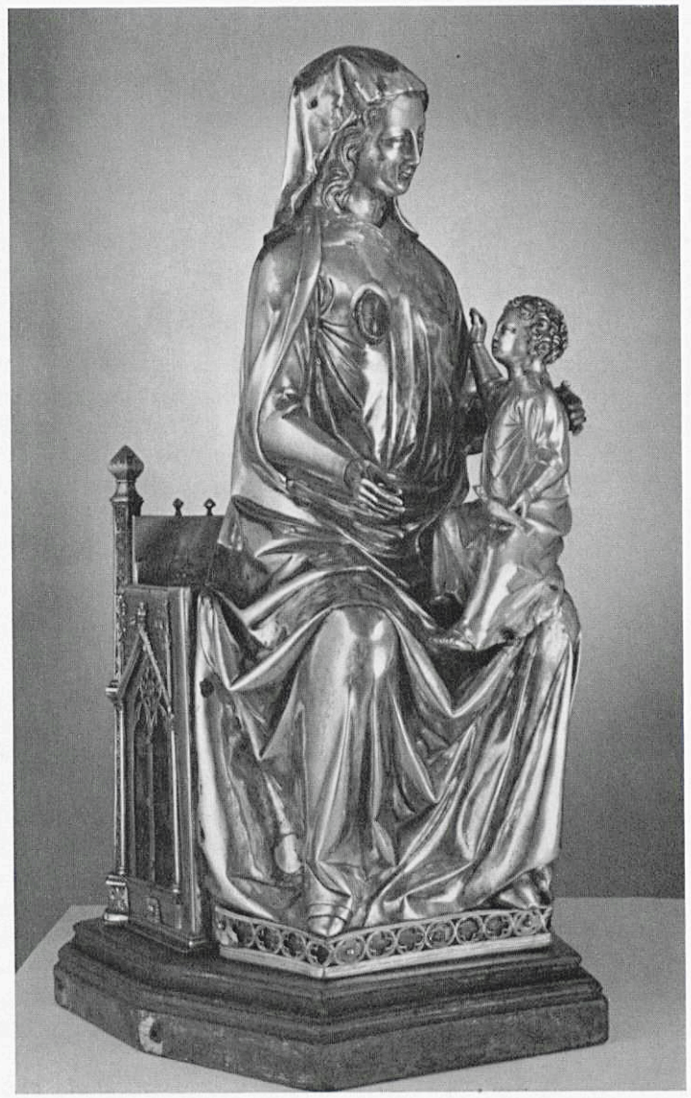
Les attributs conservés et en place se limitent aux clefs de saint Pierre et aux livres qui ne permettent aucune déduction d'ordre iconographique. L'examen des statuettes révèle qu'à l'origine, il y avait toute une série d'attributs. Les traces d'attache ou le fil original de fixation sont, en effet, visibles

[43] Sur l'iconographie des apôtres, voir E. MÂLE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, 9e éd., Paris, 1958, p. 310-313 ; ID., *Les saints compagnons du Christ*, Paris, 1958 ; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, III. *Iconographie des saints*, Paris, 1958-1959. Voir également R. HAMANN-MAC LEAN, *Der Dreikönigschrein im Kölner Dom. Bemerkungen zur Rekonstruktion, Händescheidung und Apostelikonographie*, dans *Kölner Domblatt*, XXXIII-XXXIV, 1971, p. 43-78. A noter que, dans la châsse des Rois mages de Cologne, il y a eu aussi des déplacements et des interversions comme à Huy. Cfr. W. SCHULTEN, *Die Restaurierung des Dreikönigenschreines. Ein Vorbericht für die Jahre 1961-71*, *Ibid.*, p. 7-42.

[44] Voir E. DINKLER-VON SCHUBERT, *Der Schrein der Hl. Elisabeth zu Marburg. Studien zur Schrein-Ikonographie*, Marburg/Lahn, 1964, p. 53 et pl. 23. Ce détail n'est pas fréquent.

h. 28,2 cm

11. Vierge de la châsse de Huy.



h. 55 cm

12. Vierge de la Trésorerie. Walcourt, collégiale Saint-Materne.

sur les statuettes III, VI, X, XI, XIII et XIV. Les dégâts ne permettent pas de dire s'il y avait davantage d'attributs. On sait que deux d'entre eux ont été retrouvés. Le bâton de foulon est l'attribut de saint Jacques le Majeur. Par sa silhouette, il ne correspond pas à l'attribut visible sur la gravure de 1862 (fig. 9). Il a été constaté qu'il s'adaptait d'ailleurs à la statuette. L'autre attribut semble bien être un couteau qui proviendrait donc de la statuette de saint Barthélemy.

Le Christ en majesté et la Vierge assise à l'Enfant des pignons relèvent de l'iconographie classique de l'époque. Ces statues peuvent d'ailleurs se comparer aisément à celles des châsses de Stavelot (fig. 9) ou de Notre-Dame à Aix-la Chapelle (fig. 10). Une grande parenté dans la physionomie des visages peut d'ailleurs s'observer. Elle se retrouve également dans le type du visage de certains apôtres. La comparaison entre les visages du saint Paul de la châsse de Huy (fig. 13) et de celle de Stavelot (fig. 14) est éloquente à ce sujet. Elle indique peut-être moins l'influence d'une châsse sur l'autre que l'utilisation d'une source iconographique ou d'un modèle commun.

Les lacunes dans les bas-reliefs du toit sont si importantes que l'identification de ces scènes est problématique sinon impossible. D'un côté, dans chaque compartiment, on voit deux personnages. De l'autre côté, un personnage seulement subsiste dans trois compartiments. La plupart tiennent un phylactère. Qu'il s'agisse de prophètes est une hypothèse vraisemblable. Ces bas-reliefs ne présentaient pas, en tout cas, des scènes comparables à celles qui se voient dans les châsses de Stavelot ou d'Amay, par exemple.

En conclusion, c'est sur la base de tout un faisceau d'arguments que la reconstitution suivante est proposée et considérée comme correspondant à la disposition originale :

	*Pierre***	*Jacques Maj.***	*Thadée**	*Barnabé**	*Simon**	*Matthieu*	
Christ							*Vierge*
	Paul	*André*	*Jean*	*Jacques Min.**	*Barthélemy***	*Philippe*	

* traces d'attache d'attribut ** attributs (rapportés) conservés

Cette ordonnance des apôtres correspond dans les grandes lignes à celle qui se voit dans les châsses et les autels portatifs mosans ou rhénans des XIIe et XIIIe s.

Reconstitution

Indépendamment du problème de la restauration ayant abouti à la reconstitution de l'ordonnance originale des statuettes et du décor d'émaux et de filigranes du toit [45], le problème de la décoration du socle et des gâbles des pignons, telle qu'elle se présentait à l'origine, reste posé.

De toute évidence, les émaux des gâbles des pignons constituaient un amalgame de pièces hétéroclites. A chaque pignon, deux émaux seulement étaient conservés dans leur intégrité. Les autres avaient été découpés pour les besoins de la cause, vraisemblablement lors de la restauration de 1763.

[45] Pour la technique, voir THOMAS-GOORIECKX.

Les dimensions originales de certains d'entre eux indiquent qu'ils proviennent d'une autre œuvre, éventuellement plus ancienne, qui n'est ni la châsse de saint Domitien, ni celle de saint Mengold, à moins qu'ils ne soient une récupération de l'ancien décor du socle. Sur les versants du toit, on constate d'ailleurs qu'il y a eu également un apport d'émaux, si bien que la châsse en comptait davantage qu'elle n'en possédait à l'origine. De l'examen de l'âme de bois et d'un vestige de lame en cuivre doré, on peut supposer que très vraisemblablement, les gâbles des pignons étaient décorés de filigranes alternant avec des émaux. Ce type de décor est d'autant plus vraisemblable qu'il est habituel dans le groupe des châsses mosanes et rhénanes.

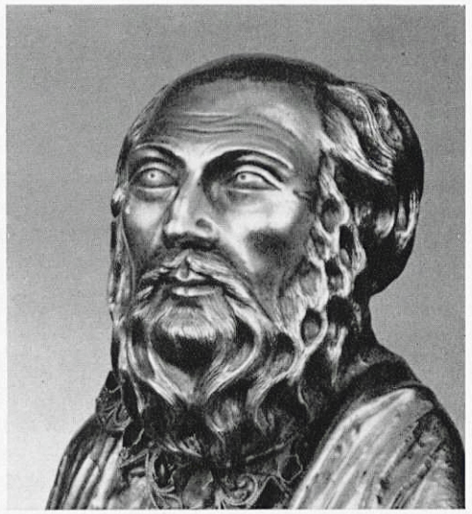
En ce qui concerne le socle, une reconstitution s'avère plus problématique. En certains endroits, des traces régulières de clouage dans le bois, dont la coloration variait également d'une manière régulière, pourraient laisser supposer que le décor était constitué par une alternance d'émaux et de filigranes. Il n'est pas impossible que les émaux les plus larges des pignons proviennent du socle. Ce type de décoration n'aurait rien d'exceptionnel. Il se rencontre, en effet, dans maintes châsses du groupe rhéno-mosan. Toutefois, cette hypothèse ne doit pas exclure la possibilité d'un décor différent : vernis bruns, plaques estampées ou ciselées, etc.

Style et date [46]

D'une manière générale, la châsse de Notre-Dame a été décrite et analysée en rapport avec celle de saint Remacle à Stavelot. Tout naturellement aussi, des comparaisons ont été faites avec la châsse de Notre-Dame à Aix-la-Chapelle. C'est dire que la châsse de Huy a été intégrée dans le grand groupe des châsses rhéno-mosanes et située dans le dernier stade d'une évolution qui, tout en étant fidèle à la tradition, subit l'influence française et plus particulièrement celle de la sculpture rémoise dont elle adopte tant bien que mal l'esprit et les formules. Mais desservie par son délabrement, les rafistolages du XVIIIe siècle, la poussière accumulée par les ans, la châsse hutoise ne pouvait être considérée que comme une œuvre secondaire du groupe d'autant plus que, par le manque d'opulence de son décor, elle pouvait paraître comme relative-

[46] Sur cet aspect qui a été relativement peu abordé, voir VIERSET-GODIN, *op. cit.*; *Exposition de l'art ancien au pays de Liège*, Liège, 1881, p. 41-43, n° 17 (notice de Reusens); J. DEMARTEAU, *A travers l'exposition de l'art ancien au pays de Liège*, Liège, 1881, p. 123-124; C. DE LINAS, *L'Art et l'industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse belge*, Paris, 1882, p. 68; O. VON FALKE et H. FRAUENBERGER, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der Kunst-Historischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902*, Francfort/M., 1904, p. 104-105; M. FUGMANN, *Frühgotische Reliquiare. Ein Beitrag zur rheinisch-belgischen Goldschmiedekunst des 13. Jahrhunderts*, Leipzig, 1931, p. 32-36; H. SCHNITZLER, *Die Goldschmiedekunst des Rhein-Maasgebiets in des romanischen Zeit*, Bonn, 1934, p. 117-118; S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal en Belgique*, Bruxelles, 1951, I, p. 236; J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Madones en majesté*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XXX, 1961, p. 96; S. COLLON-GEVAERT, J. LEJEUNE et J. STIENNON, *Art roman dans la vallée de la Meuse aux XIe, XIIe et XIIIe siècles*, Bruxelles, 1966, p. 97.

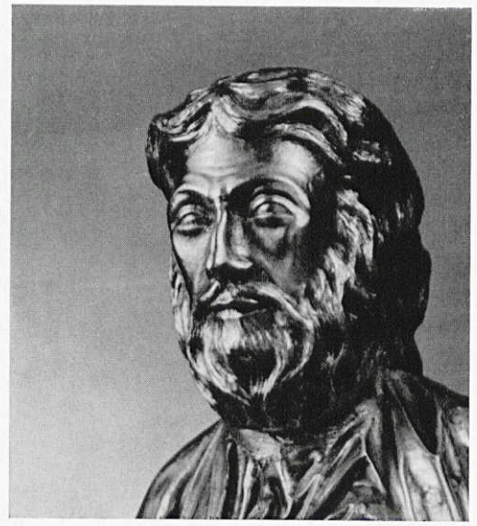
13. Saint Paul, châsse de Huy.



14. Saint Paul, châsse de Stavelot.

ment pauvre par rapport aux châsses d'Aix-la-Chapelle, de Cologne, de Marburg, de Stavelot. Mais ce manque d'opulence, loin d'être indigence, témoigne d'une évolution consistant dans l'abandon d'une parure ornementale luxuriante, davantage dans l'esprit de la stylistique romane que dans celle des tendances de l'art gothique. Toujours est-il que le jugement de S. Collon-Gevaert, explicable par l'apparence de l'œuvre avant restauration, est assez typique de la manière dont la châsse était considérée : « La châsse Notre-Dame se différencie du groupe (Stavelot, Aix, etc.) par le caractère négligé, rude et manifestement indigent de sa technique. C'est la parente pauvre de la famille. L'œuvre a cependant des affinités avec la châsse de saint Remacle dont elle semble une copie maladroite » [47]. En fait, si l'on examine la châsse en elle-même et même par rapport aux autres châsses du groupe, on ne peut lui reconnaître ni un aspect négligé ou rude, ni l'indigence de sa technique. Aucune négligence n'est en effet décelable dans la manière dont elle a été réalisée. L'estampage ou le poinçonnage des plaques de fond gaufrées n'est pas plus irrégulier que dans les autres châsses rhéno-mosanes (fig. 20). Par contre, ce simple détail est exécuté d'une manière très fruste dans d'autres châsses, telle, par exemple, celle de Kaiserswerth (vers 1264). Que cela soit dans les émaux (fig. 27), dans les filigranes (fig. 26), dans les vernis bruns (fig. 25), dans le crêtage et les pommeaux (fig. 19), la qualité de l'exécution est évidente et n'est pas inférieure à celle de la châsse stavelotaine (fig. 18).

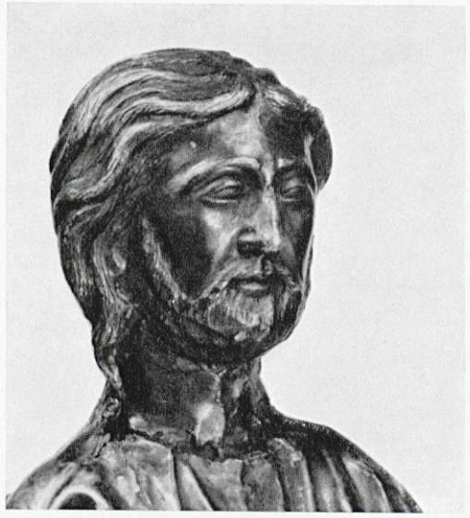
[47] Collon-Gevaert, *op. cit.*, p. 236.



15. Saint Jacques le Mineur, châsse de Stavelot.

Cette finesse d'exécution n'est pas moindre dans le rendu de l'expression des visages et la minutieuse nervosité des ciselures soulignant l'individualité de chaque tête. Ici encore, la châsse de Huy n'est nullement inférieure à celle de Stavelot dont elle n'est assurément pas une copie maladroite. La confrontation des têtes des saints Paul et des saints Jacques le Mineur des deux châsses le montre clairement (fig. 13-16). Quant au voile de la Vierge de Stavelot (fig. 9), il est d'une raideur toute métallique, alors que la Vierge de Huy se distingue par son allure d'une élégance plus élancée (fig. 11). Nulle rudesse non plus dans la châsse de Huy qui se différencie, à cet égard, des châsses d'Amay et de Lierneux, par exemple, ou de celle de la cathédrale d'Amiens qui proviendrait de Meldert [48]. Même si ses dimensions sont relativement modestes par rapport aux grandes châsses d'Aix, de Marburg et de Stavelot, même si son décor n'en a pas l'opulence sans qu'il faille y voir pauvreté ou indigence, par ses qualités techniques et stylistiques, la châsse de Huy mérite d'être réhabilitée au sein du groupe rhéno-mosan. Si, à maints égards, elle en dépend, elle s'en différencie aussi par une ouverture plus progressiste aux nouvelles tendances de l'art gothique français dont elle donne une interprétation dépourvue de cet archaïsme si perceptible dans la châsse stavelotaine. A ce point de vue, l'intérêt de la châsse de Huy est plus grand que celui de la châsse de saint Remacle, témoin décadent d'un style dépassé.

[48] J. de Borchgrave d'Altena, *La châsse de saint Firmin du trésor de la cathédrale d'Amiens*, dans *Bulletin monumental*, lxxxv, 1926, p. 153-158.



16. Saint Jacques le Mineur, châsse de Huy.

17. Christ, châsse de Huy.

Par son type « sarcophage » [49], la châsse de Huy s'inscrit dans la tradition romane des châsses rhéno-mosanes qui n'évoquent en rien ces modèles d'architecture que sont les châsses gothiques telles que celle de sainte Gertrude à Nivelles (1272-1298) ou celle de saint Taurin à Evreux (1240-1255) [50]. A cet égard, rien ne la sépare de la châsse de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle (1215-1238) [51], ni de celle de sainte Elisabeth de Marburg (ca. 1235-1249) [52], ni de celle de Stavelot (ca. 1263-1268) [53]. Les silhouettes sont d'autant plus similaires qu'elles sont couronnées par le même type de crêtage et de pommeaux. Similaires aussi sont la succession de frontons des longs côtés, l'utilisation de colonnettes uniques ou en faisceau et l'arcade trilobée des pignons.

[49] Sur le type des châsses, voir J. Braun, *Die Reliquiare. Des Christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Fribourg/Br., 1940, p. 163 sv.

[50] Voir J. Taralon et R. Maitre-Devallon, *Les Trésors des églises de France*, (Paris), 1966, p. 280-281.

[51] Sur cette châsse, voir Schnitzler, *op. cit.*, p. 89-113; Id., *Die spätromanische Goldschmiedebildnerei der Aachener Schreine*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, ix, 1936, p. 90, 100; Id., *Rheinische Schatzkammer. Die Romanik*, Düsseldorf, (1959), p. 22-23; E. G. Grimme, *Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter*, Cologne, 1957, p. 48-51.

[52] R. Hamann, *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge*, II. *Die Plastik*, Marburg/Lahn, 1929, p. 3-51; Dinkler-von Schubert, *op. cit.*

[53] Demarteau, *op. cit.*; von Falke et Frauberger, *op. cit.*, p. 102-104; H. Schnitzler, *Die Goldschmiedeplastik...*, p. 114-116; Collon-Gevaert, *op. cit.*, p. 235-236; A. Gouders, *La frise ajourée de la châsse de St Remacle à Stavelot*, dans *Mélanges J. Lavalleye*, Louvain, 1970, p. 117-126.

Mais c'est précisément dans les pignons de la châsse de Huy qu'une évolution se devine. Alors que dans les œuvres précitées, ces pignons sont conçus en largeur, à Huy, par contre, l'accent est mis sur la verticale par le jeu des proportions [54]. Si la structure architectonique reste donc romane, elle tend néanmoins à adopter le verticalisme aux dépens d'une présentation plus en largeur où l'horizontale domine. Les statuettes du Christ (fig. 5) et de la Vierge (fig. 2) participent également à cette composition plus élancée. La comparaison avec les pignons de la châsse de Notre-Dame à Aix-la-Chapelle (fig. 10) et celle de Stavelot (fig. 9) montre une différence de conception au point de vue proportions malgré l'identité du décor en ce qui concerne la châsse de Stavelot. Celle-ci reste rigoureusement fidèle au gabarit rhéno-mosan traditionnel. Il n'en va plus de même à Huy.

La parure de la châsse de Notre-Dame constitue une anthologie tout à la fois du système et du vocabulaire décoratif en faveur dans le milieu rhéno-mosan. L'alternance des techniques (émaux et filigranes, vernis bruns, gravure et ciselure, estampage et poinçonnage, repoussé), se retrouve dans la série des châsses rhéno-mosanes. En cela, la châsse de Huy ne fait pas exception puisqu'on y retrouve ces diverses techniques en alternance ou s'entremêlant en vue de faire vibrer des surfaces métalliques contrastées et de les rehausser par la chaleur de toute la gamme chromatique des émaux complétée par un semis de pierreries dont le scintillement contribuait à accroître l'effet et l'impression de la préciosité de l'œuvre. En cela donc aussi, l'appartenance de la châsse de Huy au groupe rhéno-mosan est évidente. Cette conception décorative, par son abondance et son horreur du vide, relève de la stylistique romane. A Stavelot, à Aix-la-Chapelle (châsse de Notre-Dame), à Marburg, le frontons des longs côtés disparaissent sous les filigranes ou les émaux. C'est non une relative pauvreté mais un certain souci de simplification faisant mieux apparaître la structure architectonique qui caractérise la châsse de Huy et la fait se différencier de ses sœurs. Si celle-ci reste donc fidèle au système rhéno-mosan, elle témoigne néanmoins, à ce point de vue, d'une évolution correspondant davantage à la stylistique gothique.

Le décor de la châsse de Huy, dans ses détails, constitue un répertoire des motifs utilisés par les orfèvres du milieu rhéno-mosan. Les infinies variations colorées du décor géométrique et floral des émaux rectangulaires ou en médaillons (fig. 27) est caractéristique du groupe. Il en va de même des plaques gaufrées garnissant le fond des niches (fig. 20). Non moins typique est le crêtage (fig. 19) reprenant le motif de celui de la châsse de Notre-Dame à Tournai de Nicolas de Verdun (1205) [55] et qu'on retrouve très fidèlement

[54] Nous donnons à titre indicatif les dimensions des pignons de quelques châsses : châsse Notre-Dame de Huy, 60,5 × 36 cm; châsse de St Mengold à Huy, 32 × 39 cm; châsse d'Amay, 59 × 44 cm; châsse de Stavelot, 94 × 60 cm; châsse de Notre-Dame (95 × 54 cm) et de Charlemagne à Aix-la-Chapelle (94 × 57 cm); châsse de St Heribert à Deutz (63 × 42 cm).

[55] Collon-Gevaert, *op. cit.*, p. 198-199; Collon-Gevaert, Lejeune, Stiennon, *op. cit.*, p. 89 et 262; *Der Meister des Dreikönigen-Schreins. Ausstellung, Köln, 1964*, Cologne, 1964, p. 29-30, n° 12.

18. Pommeau de la châsse de Stavelot.

reproduit dans les châsses de Notre-Dame à Aix-la-Chapelle (fig. 10), de sainte Elisabeth à Marburg et de saint Remacle à Stavelot (fig. 18). Et dans ces deux dernières châsses, le type de pommeau est identique à celui de Huy, non seulement par la forme mais aussi par le décor de feuilles ciselées et de nielle. Les élégants rinceaux des vernis bruns (fig. 25) ou des écoinçons (fig. 24) relèvent du même répertoire. Il en va de même du type des colonnettes uniques ou en faisceaux avec socles (fig. 21) et chapiteaux (fig. 22) qui, par leur décor de feuilles ciselées, sont plus purement gothiques que dans les autres châsses. Mais il n'en reste pas moins que c'est dans l'utilisation des motifs décoratifs que l'orfèvre de la châsse de Huy reste le plus fidèle à la tradition. Il est vrai que ces motifs, spécialement dans les émaux, n'évoluent guère. Par contre, il est symptomatique d'observer que, dans le trône de la Vierge, l'orfèvre adopte franchement le style gothique alors qu'à Stavelot, les trônes du Christ et de la Vierge (fig. 9) sont d'un style archaïsant et abâtardi.

19. Pommeau de la châsse de Huy. (Plaque ciselée non originale ; à gauche, fragment de la plaque originale.)

Au point de vue des statuettes, il y a aussi d'évidentes affinités entre la châsse de Huy et celles de Stavelot et de Notre-Dame à Aix-la-Chapelle. La parenté entre le Christ de celle-ci (fig. 10) et celui de Huy (fig. 5 et 17) a déjà été notée en ce qui concerne le visage. Les saints Paul de Huy (fig. 13) et de Stavelot (fig. 14) dérivent d'un même modèle. Le saint André, le saint Simon d'Aix-la-Chapelle et le saint Jacques le Mineur de Stavelot (fig. 15), par leur type de tête, leur physionomie, le traitement de la barbe et de la chevelure sont parents et présentent certaines caractéristiques se retrouvant, par exemple, dans le saint Paul de Huy. Mais ces similitudes relèvent davantage des types iconographiques et de la manière identique d'utiliser la ciselure dans l'achèvement des têtes que du style. En outre, il faut observer que ces rapprochements concernent les statues les moins traditionnelles d'Aix et de Stavelot, alors qu'à Huy, ces statues sont les moins novatrices. Iconographiquement, le Christ de Huy est très proche de celui d'Aix-la-Chapelle, une des

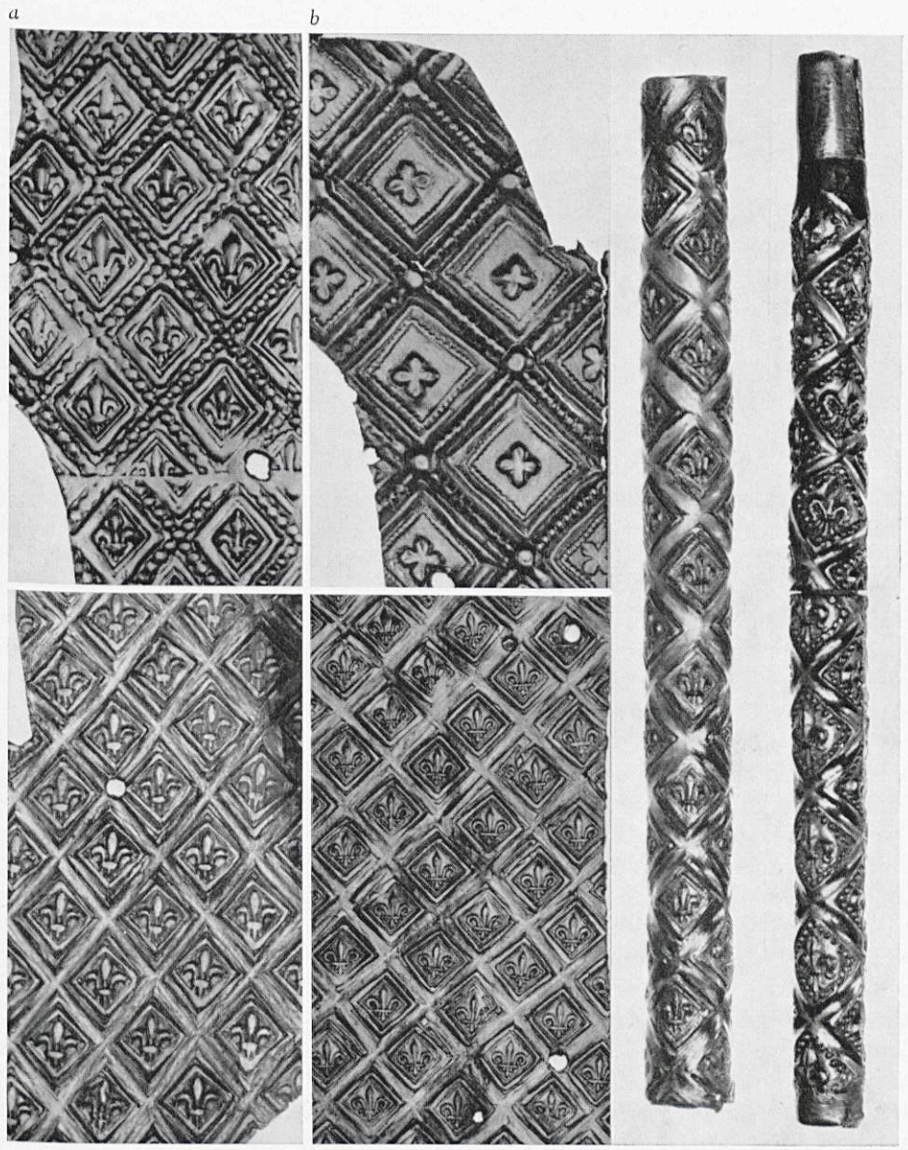
statues de la châsse où l'influence rémoise est très perceptible. Mais le drapé reste dans la ligne du style des années 1200. A Huy, par contre, le drapé aux plis anguleux est franchement gothique. Les Vierges de Stavelot (fig. 9) et de Huy (fig. 2 et 11) sont du même type et ce jusque dans la composition du drapé gothique dans les deux cas. Mais, dans la Vierge de Stavelot, les réminiscences des Sedes romanes subsistent. L'enfant, au sourire assurément rémois, est vu de face. Stylistiquement toutefois, la Vierge de Huy est plus proche de celle de Walcourt (fig. 12) [56] que de celle de Stavelot. Par son visage, la Vierge de Huy dépend plus étroitement de la sculpture rémoise des années 1245-1255 [57]. Et l'enfant adopte une position plus familière en rapport avec l'évolution iconographique du thème. Si l'on considère les autres statues de la châsse de Huy, les différences avec les châsses d'Aix-la-Chapelle, Marburg et Stavelot s'accentuent. Le style gothique l'emporte incontestablement dans les visages de Jean, de Barnabé et de Jacques le Majeur, ce qui n'est pas le cas dans la châsse de Stavelot. L'orfèvre de la châsse hutoise se révèle parfaitement au courant des dernières créations françaises. Quant au drapé, même si son analyse s'avère plus délicate du fait des dégâts, il ne relève plus du *Muldenfaltenstil* comme dans les apôtres de Stavelot mais de la stylistique anguleuse gothique.

L'intégration des statuettes dans les châsses d'Aix-la-Chapelle, de Marburg et de Stavelot traduit une évolution par rapport à la conception romane. Les personnages acquièrent une certaine autonomie. Les orfèvres suivent en cela l'évolution de la sculpture monumentale gothique des chantiers des grandes cathédrales françaises où, dans les portails, les statues abandonnent leur fonction de statues-colonnes. Mais alors que, dans les châsses précitées, les niches abritent encore les statuettes, celles-ci, dans la châsse de Huy, s'en dégagent notamment par la forte saillie des bases dépassant partiellement le socle. Ce dégagement est encore accentué par la technique du pseudo-nielle séparant les statuettes des fonds dorés. L'évolution est donc ici plus perceptible et correspond aux conceptions gothiques bien que le schéma architectonique traditionnel soit conservé.

Un démontage systématique de toutes les châsses du groupe rhéno-mosan permettrait d'en comparer les techniques de « construction ». Sur la base de

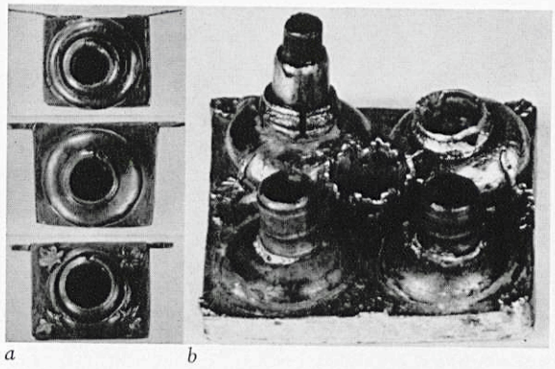
[56] Voir F. Courtoy, *La Vierge de la trésorerie de Walcourt*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, xxxvii, 1925, p. 314-332 qui a relevé la parenté entre les deux œuvres. L'étude de celles-ci au point de vue du type de la Vierge assise à l'enfant dans la sculpture de la seconde moitié du xiiie siècle ne manquerait pas d'intérêt. Sur ce sujet, voir R. Suckale, *Studien zu Stilbildung und Stilwandel der Madonnenstatuen der Ile-de-France zwischen 1230 und 1300*, Munich, 1971, p. 81-91. Fugmann, *op. cit.*, p. 35 compare les Vierges des châsses de Huy et de Stavelot avec celle de l'église St-Maur à Huy. Il n'en reste pas moins que la Vierge de la châsse hutoise est d'un style plus évolué. Pourvue d'un trône, elle se présente davantage comme une statue indépendante. Son apparence est également différente par la dominante d'or par rapport au glacis noir. Par ailleurs, elle diffère des autres statuettes par sa technique.

[57] Sur la sculpture française de cette époque, voir le monumental ouvrage de W. Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270*, Munich, 1970. L'influence de la sculpture rémoise sur la châsse de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle a été analysée par Schnitzler, *op. cit.* et Grimme, *op. cit.*



20. a-b : fonds gaufrés à motifs estampés ; c-d : fonds gaufrés à motifs poinçonnés ; e-f : colonnettes en plaques gaufrées poinçonnées ; 1/1.

ce qui a été observé à Huy, on peut conclure que l'orfèvre adopte les procédés en usage dans les ateliers du milieu rhéno-mosan. C'est ainsi qu'on peut noter une identité de procédé dans la fixation des pommeaux et l'estampage des crêtages à Huy (fig. 19), à Stavelot (fig. 18), mais aussi à Aix-la-Chapelle et

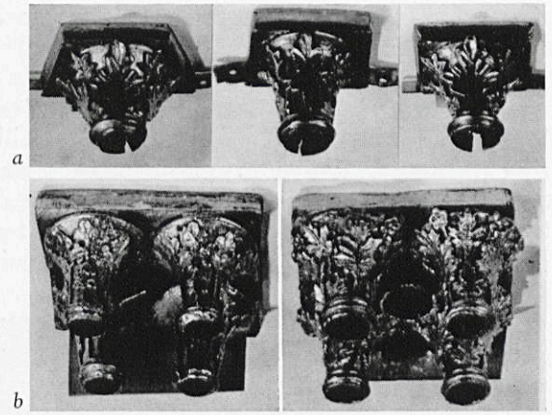


21. Socles de colonnettes : a) des niches latérales ; b) du pignon de la Vierge ; 1/2.

à Marburg. La technique du repoussé, le mode de fixation des statuettes, le parachèvement des visages par une très fine ciselure révèlent des procédés communs. L'utilisation de la technique très spéciale du pseudo-nielle, dont il sera question plus loin, se retrouve également dans ces différentes châsses ainsi que dans celles du XIIe siècle appartenant au même milieu artistique. A ces points de vue, l'orfèvre qui réalisa la châsse de Huy témoigne de son appartenance au milieu rhéno-mosan dont il suit fidèlement les habitudes et les procédés.

La parenté formelle entre les châsses de Huy et de Stavelot est suffisamment évidente pour qu'il ne faille plus revenir sur ce point, d'autant plus que c'est toujours sous cet angle de vue que la châsse hutoise a été considérée, d'une manière défavorable d'ailleurs mais non justifiée. Cette parenté n'implique nullement que la châsse de Huy soit une réplique de celle de Stavelot. Celle-ci a d'étroites affinités avec les maîtres d'Aix dont elle reprend, en partie, les formules. Si, à Stavelot, quelques influences françaises, mal assimilées, sont perceptibles, elles peuvent être indirectes. L'archaïsme de l'orfèvre l'empêche même de bien copier ses modèles inspirés par l'art rémois. Le Christ de Stavelot en est une interprétation terne et falote comparé à celui d'Aix-la-Chapelle (fig. 10). Dès lors, il est inconcevable que le Christ de Huy puisse dériver ou être une réplique de celui de Stavelot. En ce qui concerne Huy, les rapports avec les maîtres d'Aix sont moins étroits et concernent davantage des types iconographiques, des motifs décoratifs communs d'ailleurs aux différents ateliers rhéno-mosans.

En fait, la parenté entre les châsses de Huy et de Stavelot est assez superficielle. Elle réside dans les éléments traditionnels et dans lesquels une discrète évolution peut d'ailleurs s'observer. Par contre, en ce qui concerne les statuettes, davantage révélatrices de la personnalité de l'orfèvre, les différences sont fondamentales. A ce point de vue, la châsse de Huy est essentiellement gothique. Elle ne fait plus partie du groupe rhéno-mosan. Elle appartient uniquement à l'école mosane dont l'évolution se dissocie de l'ancienne entité



22. Châpiteaux : a) des niches latérales ; b) du pignon du Christ ; c) du pignon de la Vierge ; 1/2.

rhéno-mosane et qui, au cours du XIIIe siècle, puise progressivement et d'une manière exclusive son inspiration dans l'art du nord de la France tout comme d'ailleurs les maîtres d'Aix ou de Cologne qui diversifieront, par contre, leur source d'inspiration. Typiques de cette domination stylistique française sont le polyptyque de Floreffe (Paris, Musée du Louvre, 1254) [58], la Vierge de Walcourt (fig. 12) ou le saint Blaise du Musée diocésain de Namur, dans lesquels les tendances mosanes sont estompées au point que ces œuvres peuvent paraître plus françaises que d'autres qui, pourtant, le sont tout autant comme le beau plat d'évangéliaire de Lavanttal (Carinthie) (vers 1260-70) [59]. Mais l'orfèvre de la châsse de Huy appartient encore à la génération qui demeure fidèle aux traditions pour la technique et le décor tout en assimilant parfaitement les influences françaises en ce qui concerne la plastique.

L'attribution de la châsse de Huy à un maître ou à un centre déterminé est problématique. Qu'il s'agisse d'une œuvre exécutée à Huy est une hypothèse vraisemblable si l'on considère l'activité, certes à une époque bien antérieure, d'un orfèvre hutois tel que Godefroid de Claire. Mais la châsse pourrait tout aussi bien provenir d'un autre centre mosan comme Liège ou Namur, voire même d'un atelier de l'Entre-Sambre-et-Meuse par où les influences champenoises pénétrèrent en pays mosan. Il n'est pas exclu non plus que le maître ait été formé dans l'atelier auquel on doit la châsse de Stavelot. Cela pourrait expliquer les similitudes du décor, de certains types de visages et de petits détails tels que les rides au coin des paupières (fig. 13 et 14). Cette éventualité ne cadre cependant pas avec les différences stylis-

[58] FUGMANN, *op. cit.*, p. 43-71 ; COLLON-GEVAERT, *op. cit.*, p. 211-213 qui observe « qu'en définitive, les anges de Floreffe ne sont plus des Mosans, ils sont devenus Français ! »

[59] *Kunstepochen der Stadt Freiburg*, Fribourg/Br., 1970, p. 50-52, n° 34 (l'œuvre a été attribuée à un orfèvre parisien ou du nord de la France et plus récemment à un orfèvre de Fribourg fortement influencé par l'art rémois) et SUCKALE, *op. cit.*, p. 140-142.

tiques fondamentales entre les deux œuvres et qui ne peuvent s'expliquer que par le fait que le maître de la châsse de Huy a dû se former dans un milieu plus ouvert aux influences françaises et, par conséquent, plus progressiste et en contact direct avec l'art français. Ce n'est pas le cas en ce qui concerne le maître de Stavelot, plus orienté vers le milieu rhénan. Chronologiquement, rien n'empêche d'ailleurs que le rapport des influences soit inversé et que Stavelot dépende, dans une certaine mesure, de la châsse hutoise. Cette hypothèse n'est peut-être pas vérifiable. Mais l'hypothèse inverse, admise jusqu'à présent, paraît bien improbable, tout au moins en ce qui concerne la « plastique » des statuettes.

Ce problème des rapports Stavelot-Huy pose celui de la datation. Une donnée certaine en ce qui concerne Huy, une châsse de Notre-Dame est mentionnée en 1274. Si l'on considère le style des statuettes, cette date constitue un *terminus ante quem*. Le type de châsse et de décor ne serait guère concevable après cette date ou témoignerait d'un archaïsme en contradiction avec le style des statuettes. Celui-ci se situe relativement bien dans les année 1260-1270 par rapport notamment à la production rémoise des années 1245-1255. C'est dire que la châsse de Huy peut être contemporaine ou de peu postérieure mais aussi antérieure à celle de Stavelot (1263-1268). Antérieure à la Vierge de Walcourt et à la châsse de Nivelles, la châsse de Huy constitue un stade de transition se caractérisant par une parfaite assimilation du style gothique français, sans que celui-ci ne modifie essentiellement tout le système décoratif rhéno-mosan. Compte tenu de sa date et de son style, la châsse de Huy est donc un maillon important de l'évolution de l'orfèvrerie mosane et un témoin de la mutation concernant les sources d'inspiration.

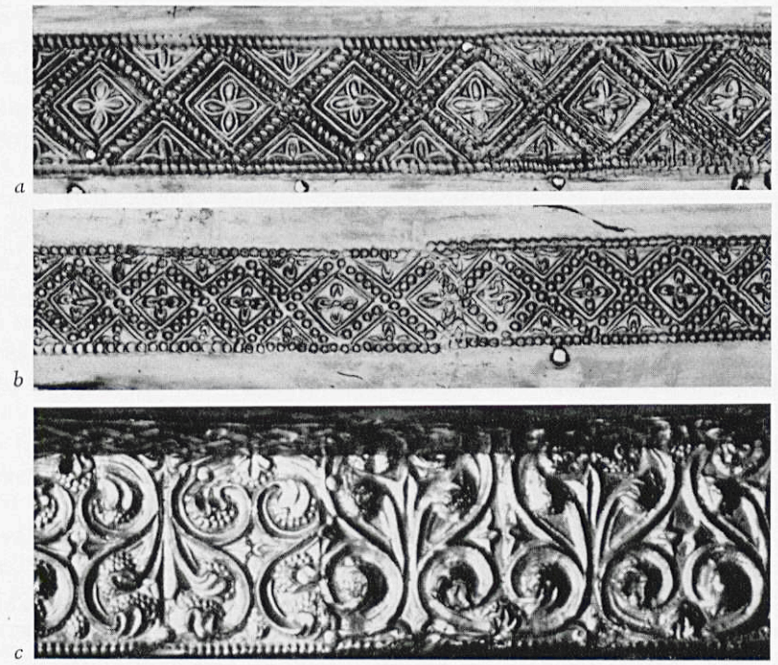
Le « Pseudo-Nielle »

Les statuettes de la châsse de Notre-Dame sont en argent très pur, ce qui n'est pas toujours le cas, et dorées. La Vierge, par contre, est en argent fortement allié, également doré [60]. La qualité de la dorure est garantie par son épaisseur et de plus, en ce qui concerne la Vierge, par une couche intermédiaire. Ces données matérielles contredisent le jugement émis quant au caractère négligé et à l'indigence technique de la châsse. Techniquement, celle-ci n'est pas la parente pauvre de l'orfèvrerie rhéno-mosane. Seul son décor est moins abondant.

Assez curieusement, les statuettes et les bas-reliefs du toit avaient un aspect noirâtre, qu'à première vue et dans l'optique traditionnelle de l'orfèvrerie du moyen âge, l'on pouvait prendre pour une couche de fumée et de saleté accumulées par les ans. Cependant, à y regarder de plus près, cette couche avait les qualités d'un glacis niellé et poli dont la tonalité puisait sa

[60] Voir Thomas-Gooriecкx.

relative luminosité dans la couche d'or sous-jacente. D'autre part, en certains endroits, par un polissage plus poussé, l'orfèvre avait fait réapparaître l'or pour animer les volumes ou souligner l'expression des visages. Certes, en d'autres endroits, cette réapparition de l'or était due à l'usure. Il en résultait néanmoins que les surfaces, les creux et les reliefs avaient un aspect quasi émaillé exprimant mieux la fonction sculpturale des personnages par l'harmonie du glacis niellé et des rehauts d'or que par une simple dorure dont le



23. Bandes estampées (a et b) et au repoussé (c), 1/1.

miroitement nuit à la plastique. Par ailleurs, les châsses nous montrent habituellement des personnages dorés qui, tout naturellement, se confondent avec le fond puisque celui-ci est également doré. Dans la châsse de Huy, la fonction de ce glacis niellé apparaît d'autant mieux que son parfait état de conservation révèle la conception de l'orfèvre visant à mettre en valeur les statuettes par rapport au fond. Les statuettes, en devenant autonomes de la parure métallique, cessent d'être, en quelque sorte, pièces d'orfèvrerie pour se muer en sculptures qui y gagnent en monumentalité.

Les examens de laboratoire donnent des indices pour l'identification de ce glacis [61] et par conséquent d'une technique perdue ayant bénéficié d'une réelle faveur aux XIIe et XIIIe siècles, notamment dans les ateliers rhéno-mosans. L'aspect de ce glacis et le procédé de sa fabrication présentant des analogies avec le nielle, il est proposé d'appeler cette matière et le procédé : *pseudo-nielle*. Ce glacis ne devrait donc pas être considéré comme une patine accidentelle. Il n'a pas non plus la fonction d'une patine intentionnelle.

La singularité de cette technique, à laquelle il n'a jamais été fait allusion, semble-t-il, bouleverse quelque peu la conception traditionnelle que l'on a de l'orfèvrerie du moyen âge. Conception romantique évoquant des châsses que le seul éclairage des chandelles ferait scintiller dans la pénombre des églises. Conception matérialiste qui voudrait que puisqu'il y a dorure, et donc matière monnayable — mais si peu ! —, celle-ci soit apparente. L'émail et le nielle, créations alchimiques de l'orfèvre, pouvaient avoir une valeur symbolique supérieure. Il n'en reste pas moins que par sa singularité, la technique du pseudo-nielle n'était pas sans poser des problèmes. Tout d'abord, celui de son authenticité. Il a été dit précédemment que la châsse avait échappé à toute restauration et à tout nettoyage substantiel au cours du XIXe siècle. La restauration de 1763 s'est bornée à combler des lacunes et à modifier l'ordonnance d'un certain nombre de pièces. Le caractère sommaire de ce rafistolage est incompatible avec la technique compliquée du pseudo-nielle. L'application de celui-ci après la réalisation de la châsse supposerait un démontage quasi complet. Or, seul celui de 1763 est constatable. La difficulté même du procédé milite en faveur de l'originalité de son application.

Toutefois, le doute serait encore permis si la châsse de Huy était le seul témoin conservé témoignant de cette technique. Or, celle-ci est encore très nettement perceptible dans la châsse Notre-Dame et dans celle de Charlemagne (1200-1215) à Aix-la-Chapelle. Il nous a été possible d'en relever des traces en dessous des socles des statuettes de la châsse des rois mages à Cologne. Des traces sont aussi décelables dans celle de sainte Elisabeth à Marburg dont les statuettes, par les variations ou l'absence du polissage, révèlent qu'à l'origine elles étaient recouvertes également de ce glacis. Malgré les malencontreux nettoyages de la châsse de Stavelot [62], quelques vestiges de ce pseudo-nielle peuvent encore se deviner dans des creux. Il en va de même en ce qui concerne la châsse de Notre-Dame à Tournai qui n'a pas échappé, elle non plus, à des nettoyages radicaux. C'est dire que la vision que l'on a actuellement de ces châsses qui, à l'encontre de celle de Huy, ont été nettoyées, est faussée. Certaines d'entre elles ont maintenant une dureté métallique qu'elles n'avaient pas à l'origine du fait que la dorure a perdu le poli et le glacis de ce pseudo-

[61] IDEM.

[62] L'un de ces nettoyages a même provoqué de tels dégâts que la châsse dut subir un traitement de restauration à l'Institut (1952-53).

nielle qui adoucissait les surfaces. Il n'est pas impossible que, dans la châsse de Visé, l'on retrouve également cette technique bien conservée, mais utilisée suivant une autre conception esthétique puisqu'elle est décorée non pas de statuettes mais de plaques repoussées. Ce procédé pourrait aussi avoir été utilisé dans la châsse de saint Servais de Maastricht (1170-1180), mais seulement pour certaines parties architectoniques (pilastres).

Toutes ces observations confirment donc l'hypothèse de l'utilisation de la technique du pseudo-nielle dans l'orfèvrerie rhéno-mosane à un moment déterminé, à savoir aux XIIe et XIIIe siècles. Une restriction paraît devoir néanmoins être faite quant à l'utilisation du procédé. L'emploi de l'or massif, vu son prix, est d'une telle rareté et l'éclat de la matière est d'une qualité si nettement supérieure à celui de la dorure sur argent ou sur cuivre que l'orfèvre renonce, dans ce cas, au pseudo-nielle. La châsse des Rois mages à Cologne en est un exemple. Le pseudo-nielle a été utilisé sur les reliefs dorés mais non sur la partie du pignon en or massif. Il semble qu'après le XIIIe siècle, le procédé soit abandonné et tombe dans l'oubli. Le temps des grandes châsses est passé et la complication du procédé pourrait expliquer aussi cet abandon. L'idée de masquer la dorure, de la rehausser et de l'enrichir d'une matière non naturelle parce que créée par l'artiste, réapparaît vers 1400. Mais alors les orfèvres ont recours à un autre procédé plus raffiné encore par la possibilité des couleurs : les émaux en relief [63]. A son tour, cette idée disparaîtra. Mais, par la suite, le rêve de l'orfèvre voulant rendre l'or plus précieux encore en le colorant survivra. Maints traités donnent des recettes pour matérialiser ce vieux rêve [64].

[63] Voir U. MIDDELDORF, *On the origins of « émail sur ronde-bosse »*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, LV, 1960, p. 231-244. Cette autre technique peut aussi correspondre à un autre souci visant tout à la fois à exprimer les tendances raffinées de l'art courtois et le courant réaliste de l'époque. Cette technique aboutit à des œuvres polychromes tandis que le procédé du pseudo-nielle est monochrome. Mais cette monochromie peut se nuancer en se combinant avec la dorure quand celle-ci est partiellement dégagée. Cette technique consistant à recouvrir entièrement l'or par une ou plusieurs couleurs et à faire réapparaître ensuite une partie de la dorure pour créer des motifs est fréquemment utilisée dans la sculpture polychrome. Il semble que la technique du pseudo-nielle soit surtout appliquée dans le milieu rhéno-mosan. La conception esthétique des châsses limousines, par exemple, est fondamentalement différente si bien qu'il nous paraît exclu que les ateliers limousins aient eu recours à ce procédé.

[64] Voir, par exemple, A. J. PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure...*, Paris, 1757, p. XI et 434 qui évoque l'or « verdastre » ou « rougeastre » « ainsi nommés, parce qu'on y passe en certains endroits un glacis de vert ou de rouge, pour les faire paroitre en relief, & comme détachés du fond » ; *Secrets concernant les arts et métiers*, nouv. éd., Bruxelles, 1762, t. I, p. 395-399 ; *Recueil de secrets à l'usage des artistes*, Paris, (1700), p. 192-193 ; JULIA DE FONTENELLE et MALEPEYRE, *Nouveau manuel complet du bijoutier-orfèvre...*, nouv. éd., Paris, 1886, t. II, p. 216-223. Ces recettes, différentes de celle du pseudo-nielle, visent à colorer l'or mais sans en dissimuler l'apparence. Celle-ci tend à disparaître avec le pseudo-nielle donnant l'illusion d'une autre matière contrastant avec l'entourage doré. Il est intéressant d'observer que ce glacis noir ne s'enlève pas avec les produits d'entretien courant (blanc d'Espagne, par exemple) qui, par contre, font disparaître l'oxydation. C'est là un argument supplémentaire pour ne pas considérer le noir, dont il est ici question, comme une oxydation de l'argent ayant diffusé à travers la dorure. L'examen des coupes transversales révèle d'ailleurs qu'il n'y a pas diffusion (fig. 42b).

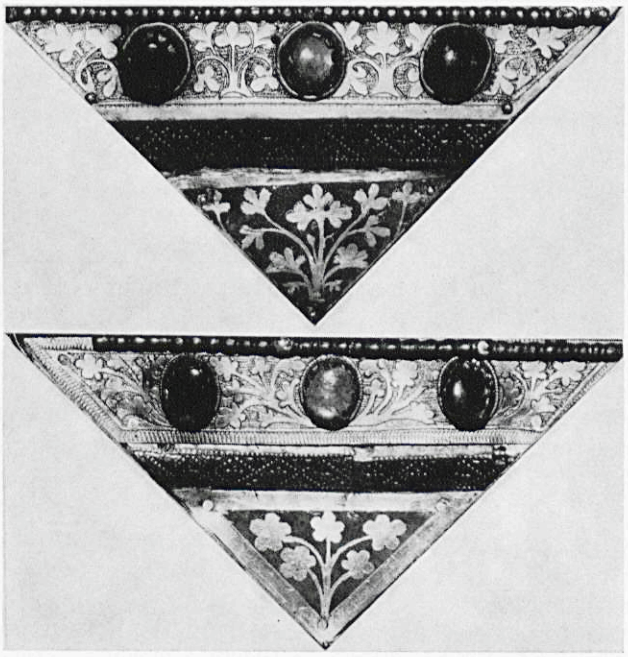
Si la châsse de Notre-Dame à Huy et si les autres châsses précédemment citées donnent des exemples de l'utilisation de ce procédé, la recette de celui-ci nous est décrite par le moine Théophile dans son chapitre « *de colorando auro* ». Il y parle d'une matière — l'*atramentum* — qui, après préparation, s'étale sur le métal avec une plume « de manière qu'on n'aperçoive plus l'or » et est fixée par cuisson. Cette recette a été reproduite à l'Institut par Madame Thomas. Le résultat s'est avéré positif. Mais le procédé ne s'arrête point là. La matière ainsi obtenue et fixée sur la dorure, ce qui présente toujours des difficultés, reste à polir. Théophile consacre un nouveau chapitre à ce deuxième et dernier stade du procédé. Et comme l'*atramentum* doit avoir l'apparence du nielle, le chapitre est intitulé « *de poliendo nigello* ». Dans l'explication de la technique du repoussé pour la réalisation des statuettes, Théophile fait encore allusion au procédé de la coloration avec du noir [65].

La technique du pseudo-nielle a donc été connue et utilisée. Les recettes de Théophile et les œuvres l'attestent. Si le glacis du pseudo-nielle relève d'un procédé d'une complication tout artisanale, il est d'une certaine fragilité. Les produits classiques (tel le cyanure) utilisés par les orfèvres pour le décapage des œuvres, dissolvent, en effet, le pseudo-nielle par frottement. C'est ce qui explique que celui-ci soit si rarement conservé et dans un état aussi parfait que dans la châsse de Huy.

[65] Ces procédés sont décrits dans le traité de Théophile, livre III, chapitre XL (*De colorando auro*), chapitre XLI (*De poliendo auro*), une allusion y est faite dans le chapitre LXXIV (*De opere ductili*). Voir les éditions : *Théophile, prêtre et moine. Essai sur divers arts*, publié par C. DE L'ESCALOPIER, Paris, 1843 ; *Essai sur divers arts par Theophile, prêtre et moine*, dans *Dictionnaire d'archéologie sacrée*, (*Nouvelle Encyclopédie théologique*, XII, 2), Paris, 1863 ; W. THEOBALD, *Technik des Kunsthandwerks in Zehnten Jahrhundert des Theophilus Presbyter, Diversarum Artium Schedula*, Berlin, 1933. On y trouve des interprétations du procédé mais sans que le lien soit établi entre les chapitres XL et XLI. Il en résulte que le terme « coloration » a été pris dans le sens moderne des procédés d'orfèvre, voir note 64. Quand au terme *atramentum*, il est évidemment très vague puisqu'il désigne n'importe quelle substance noirâtre que cela soit du véritable nielle ou tout simplement de l'encre noire. Voir par exemple A. ILG, *Heraclius von den Farben und Künsten der Römer* (*Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, IV), Vienne, 1873, p. 85, 89, 91. Cependant, dans la traduction du chapitre XL, W. Theobald propose une interprétation précise du terme qui, techniquement, corrobore la théorie (voir D. THOMAS). Tout un traité a été consacré à cet atramentum, qui peut aussi avoir des vertus... médicales, par le médecin et philosophe vénitien P. M. CANEPARIO, *De Atramentis cujuscunque generis. Opus sane novum, hactenus a nemine promulgatum. In sex descriptiones digestum*, Londres, 1660. L'auteur invoque l'autorité d'autres philosophes, et non des moindres, qui se sont intéressés à l'atramentum : Albert le Grand, Avicenne et bien sûr Pic de la Mirandole. Voir ALBERTUS MAGNUS, *De Minerabilis et rebus metallicis*, éd. G. H. RIJFF, Venetiis, P. Schaeffer, 1542, p. 318-319 dont le chap. 2 du Livre V est intitulé « *De natura & substantia atramentorum* ». Isidore de Séville n'ignore pas non plus l'atramentum. Voir *Etymologiarum sive originum, Libri XX*, éd. W. H. LINDSAY, Oxonii, 1911, Livre XIX, 17, 17. Quant à Bartholomaeus Anglicus de Glanvilla, il signale que l'« attrament » est « compté entre les couleurs saintes : car on la fait de flugine sur pierre ardans... » (*Le propriétaire des choses* de Bartholomaeus Anglicus de Glanvilla, translaté en françoys par Jehan CORBICHON. Et a esté revisté par Pierre FERGET, Lyon, M. Husz, 1491, Livre XIX. chap. 33. Cet ouvrage a connu de multiples éditions. Une édition du texte original a notamment été publiée à Cologne en 1472). Aucun de ces auteurs ne reprend cependant la recette de Théophile, ce qui montre que celle-ci n'aurait été connue que pendant une période limitée et dans le cercle restreint des orfèvres rhénomosans.

Conclusion.

Dans le grand groupe des châsses rhéno-mosanes, la châsse de Stavelot a été considérée comme marquant le terme d'une évolution renfermée sur elle-même. Cette châsse est une anthologie, techniquement parfaite mais stylistiquement décadente, des formules rhéno-mosanes. L'œuvre résume le passé mais sans tenir compte de l'évolution générale, si bien qu'il y a hiatus entre son style et sa date. Incontestablement, la châsse de Notre-Dame à Huy appartient à l'école mosane. Par son décor, elle relève de la stylistique romane,



24. Plaques ciselées ornées de cabochons et écoinçons en vernis bruns : a) côté IX à XIV ; b) côté II à VII ; 1/2.

encore qu'une évolution y soit perceptible, et s'inscrit dans la tradition rhéno-mosane. Toutefois, ce n'est pas dans un semis de quatre-feuilles ou de fleurs de lis, ni dans les gracieuses arabesques des rinceaux que la personnalité d'un orfèvre transparaît. Les statuettes sont davantage révélatrices à cet égard. Par leur style, la châsse est gothique. Celle-ci témoigne de la dissociation du milieu rhéno-mosan, de l'ouverture des orfèvres mosans aux nouvelles tendances que le sourire rémois rend plus séduisantes. A ce point de vue, la

châsse de Huy est aussi la première châsse gothique connue de l'école mosane, même si son schéma architectonique reste roman. C'est dire tout son intérêt et l'opportunité qu'il y a à la resituer dans l'évolution générale de l'orfèvrerie mosane. Cette châsse, par son décor original de pseudo-nielle, incite aussi, selon la théorie exposée, à reviser la conception traditionnelle que l'on a de l'orfèvrerie des XIe, XIIe et XIIIe siècles, et des châsses en particulier. A cet égard, l'intérêt de la châsse de Huy dépasse le cadre rhéno-mosan pourtant d'une importance déjà si considérable.

EXAMEN, TRAITEMENT ET RESTAURATION

DENISE THOMAS-GOORIECKX

L'état de la châsse à son arrivée à l'Institut (fig. 6) en août 1967 a nécessité, en vue du traitement, le démontage complet des éléments d'orfèvrerie. Ce démontage des quelque sept cent soixante pièces métalliques — fixées au coffre de bois par quelque trois mille clous — fournit l'occasion de faire des constatations d'ordre historique et technique.

Pour ne pas intervertir les pièces au cours du traitement et du remontage, nous avons compartimenté l'œuvre suivant la convention schématisée à la figure 7.

Description matérielle

Les dimensions de la châsse hors-tout sont de 121 cm de long, 36 cm de large et 60,5 cm de haut.

Le coffre, support de l'orfèvrerie, est aussi le logement de la cassette à reliques ; il est fait de pièces de chêne clouées ou chevillées et date de l'origine de la châsse. Un socle de 5 cm d'épaisseur supporte cette construction en forme de chapelle à toit à deux versants. Une ouverture rectangulaire de 99 × 14 cm, ménagée sous le socle, permet l'introduction de la cassette. Deux lattes en fer coulissant dans des étriers de même métal et fixées de façon permanente à la châsse retiennent la planche qui referme l'ouverture.

Certains éléments de l'orfèvrerie étaient encore fixés par des clous d'origine en cuivre à structure fibreuse, étirés et découpés à la main, dorés de la tête à la pointe ; d'autres éléments étaient fixés par toutes sortes de clous soit en laiton, soit en fer de fabrication mécanique qui dénotaient des interventions diverses et souvent malheureuses.

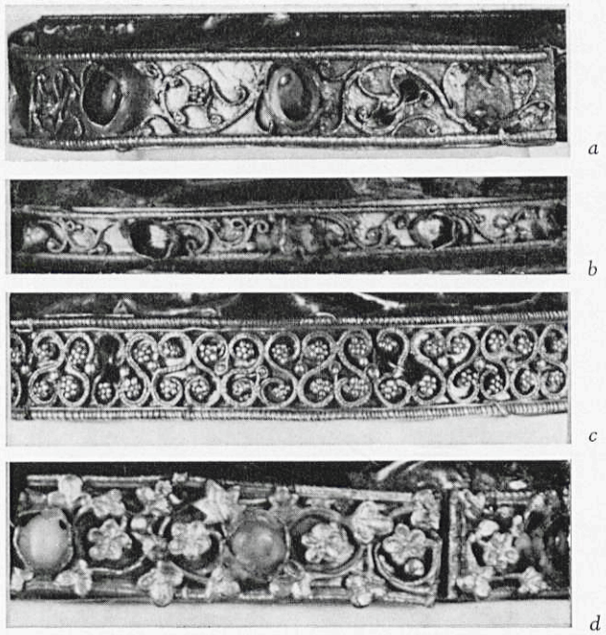
25. Plaques de vernis bruns des pilastres, 1/2.

Les principales pièces de l'orfèvrerie sont les deux *statuettes* des pignons, la Vierge et le Christ, ainsi que les statuettes des douze apôtres alignées de part et d'autre des côtés latéraux. Ces statuettes sont en argent doré, excepté deux d'entre elles qui ont été reconstituées en laiton au XVIIIe siècle. Sur neuf des douze caissons des versants du toit subsistent les restes de reliefs également en argent doré.

Les statuettes et les *reliefs* du toit ont été exécutés au repoussé. On a d'ailleurs retrouvé des traces de poix fondue à la face interne des statuettes et même quelques masses de poix dans certaines têtes (fig. 33). Ces éléments ont été dorés ensuite, car le dessous des socles et le repli dorsal ne le sont que partiellement.

Les statuettes, à l'exception de celle de la Vierge dont l'attache n'est plus d'origine, sont maintenues contre le bois par les plaques décoratives de fond qui contournent le dos des pièces et sont rivetées à un repli du métal (fig. 32 et 36) ; les plaques de fond sont maintenues par le bord des pilastres décorés au vernis brun, eux-mêmes fixés par des filets de perlés cloués ; les socles et les chapiteaux, également cloués, maintiennent les colonnettes. Cette même technique de montage par pose consécutive des divers éléments a été constatée sur la châsse de saint Remacle de Stavelot lors de son traitement en 1954.

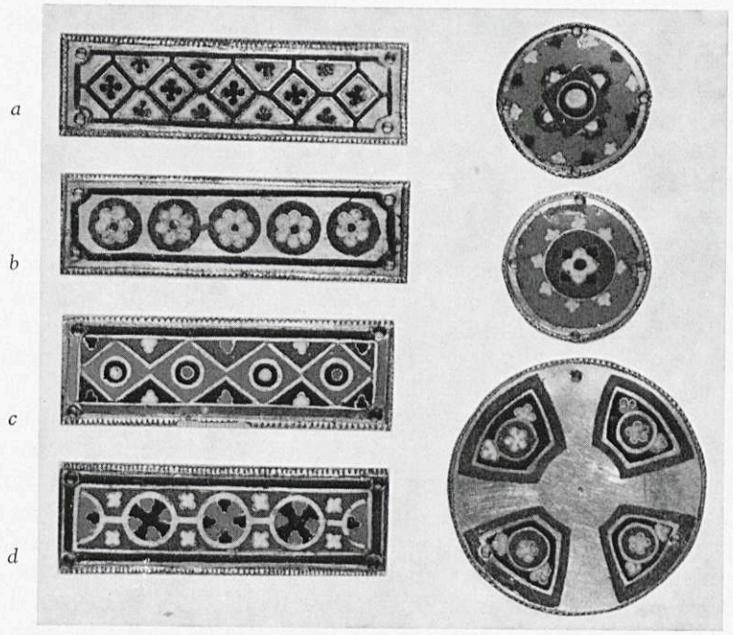
A côté des éléments d'argent doré, la châsse comprend une grande quantité de pièces en cuivre doré.



26. Filigranes des socles des statuettes, 1/1.

Les *fonds gaufrés* sont de quatre types (fig. 20 a-d). Les types a et b sont faits par estampage au moyen d'une matrice à multiples dessins qui pouvait avoir 9,5 à 10 cm de large et environ 23 cm de haut. Les deux autres types sont obtenus au poinçon car on remarque parfois, malgré les lignes de repère gravées préalablement dans la plaque, un décalage des motifs. L'épaisseur des plaques est sensiblement la même pour les types a et b, elle est d'environ 0,3 mm ; les épaisseurs des types c et d sont respectivement d'environ 0,7 et 0,9 mm. On peut supposer que les quatre types sont d'origine puisque plusieurs fonds sont encore fixés aux statuettes par des rivets de même époque. Nous n'avons cependant pas pu déterminer si les fonds des douze statuettes d'apôtres étaient placés par alternance ou groupés par côté, les statuettes ayant été déplacées parfois indépendamment des fonds.

Les *colonnettes* en cuivre doré sont aussi de quatre types. Celles qui séparent les niches latérales sont faites par enroulement de plaques de même technique, à dessins assez semblables mais non identiques aux fonds gaufrés (fig. 20 e-f). Toutes les colonnettes à fleurs de lis et perlé (f) sont faites de deux fragments unis à mi-hauteur, parfois en tête-bêche, sur un bâtonnet en bois, qui a toutes les caractéristiques du bois de viorne (*Viburnum*) ; les autres colonnettes des niches latérales (e) sont faites d'une pièce. Les colonnettes des



27. Plaques émaillées des caissons du toit et des nimbes du Christ et de deux apôtres. 1/2.

pignons, dont plusieurs ont été remplacées, sont groupées par quatre autour d'une colonne centrale au pignon de la Vierge et d'un pilier au pignon du Christ. Les *socles* (fig. 21) et les *chapiteaux* (fig. 22) sont de types variés.

Des *bandes* en cuivre doré, décorées *au repoussé*, sont appliquées sur le glacis du socle (fig. 23 c). De minces *bandes estampées*, également en cuivre doré, couvrent le dessous des trilobes et des gâbles des niches latérales ainsi que les plans obliques sous la corniche, et encadrent les panneaux du toit. Ces bandes, fixées par des clous d'origine, n'avaient certainement jamais été déplacées. Elles présentent des différences d'échelle et d'exécution (fig. 23 a-b).

La crête du toit et des gâbles des pignons est faite par rivetage de *coquilles estampées* en cuivre doré sur une plaque de cuivre ajourée (fig. 19). La partie frontale des trilobes des niches, la partie saillante de la corniche et les cache-supports des pommeaux du toit sont ornés de *plaques ciselées* en cuivre doré. On remarque que d'un côté de la châsse (II à VII) les bords des pièces ciselées portent tous un motif caractéristique alors que de l'autre (IX à XIV) ces bords sont unis (fig. 24). Il en est de même des sertissures des cabochons, hachurées d'une part et unies de l'autre.

Les *gros pommeaux* en cuivre ciselé et doré sont fixés au bois par des supports en fer qui enjambent le faîte du toit (fig. 31). Ces supports sont

cachés par des plaques de cuivre ciselées et dorées de deux types. Les médaillons de ces gros pommeaux sont ornés de *nielle*, identifié par test microchimique des sulfures d'argent, de cuivre et de plomb [66].

De très beaux spécimens de plaques de *vernis brun* décorent les pilastres (fig. 25), les écoinçons et les rampants des petits gâbles latéraux. Les auteurs anciens, et parmi eux le moine Théophile [67], en ont transmis les procédés de fabrication. Nos propres observations et essais confirmèrent qu'en chauffant, en conditions particulières, une plaque de cuivre couverte d'huile de lin, on obtient un enduit de couleur brun rougeâtre allant jusqu'au noir, très adhérent au métal [68], constitué d'oxyde cuivreux ou cuivrique d'après les conditions de chauffe [69]. La technique du vernis brun consiste à graver le décor, à brunir la plaque, puis à dénuder par grattage les surfaces destinées à la dorure, que l'on applique ensuite à l'amalgame.

Il y a aussi une diversité de motifs en *filigrane* qui ornent le socle des statuettes (fig. 26). Six statuettes d'apôtres portent le type a ; la statuette de la Vierge présente le même type (b) en dimensions réduites. Les six autres statuettes d'apôtres sont ornées du type c. Ces filigranes sont fabriqués à partir d'une bande de cuivre sur laquelle sont soudés des fils de cuivre doré préalablement ouvragés et des petits grains en cuivre doré appelés granulés. Un motif perlé est fixé à cette bande haut et bas au moyen d'une fine découpe qui y est faite à intervalles réguliers. Sur le type a le filigrane se développe entre les cabochons et l'éclat de l'or alterne avec les reflets colorés des pierreries. Sur le type c le filigrane, très serré et touffu, se présente sous forme de frise à spires régulières sur fond uni. Pour le type d, il s'agit d'une tout autre technique : le décor végétal, en cuivre ciselé et doré, rampe autour des bâtes des cabochons ; chacun des éléments — fleurs, feuilles, tiges, fruits — est soudé sur un treillis de fils de cuivre et l'ensemble est fixé sur une bande unie. Ce type de filigrane se retrouve sur de nombreuses orfèvreries du XIIIe siècle, notamment sur la croix-reliquaire de Walcourt et le plat d'évangéliaire du trésor de Namur ; nous l'avons également observé sur la châsse de saint Eleuthère à Tournai [70].

Quel que soit le type adopté, ces bandes filigranées sont attachées au socle des statuettes par un fil d'argent tordu à l'intérieur du socle.

[66] Sur le nielle, son identification, son emploi, sa composition, voir A. A. Moss, *Niello*, dans *Études de conservation*, I, 1953, p. 49-62, qui donne également une bibliographie étendue.

[67] W. THEOBALD, *Technik des Kunsthandwerks im Zehnten Jarhundert. Des Theophilus Presbyter Diversarum Artium Schedula*, Berlin, 1933, chap. LXX, p. 129-130 et notes explicatives p. 360-361.

[68] La nuance des vernis bruns permettrait de déterminer l'origine de ces plaques : celles provenant des régions du Rhin ou de la Meuse seraient de ton brun, celles de Saxe ou de Westphalie de ton noir : cf. S. COLLON-GEVAERT, J. LEJEUNE et J. STIENNON, *Art mosan dans la vallée de la Meuse aux XIe, XIIe et XIIIe siècles*, Bruxelles, 1966, p. 60.

[69] F. BOUILLON, *Sur l'oxydation sèche du cuivre et de ses alliages*, dans *Bulletin de la Société chimique de Belgique*, 60, 1951, p. 337-356 et 451-458.

[70] Cette technique particulière est en cours d'examen et fera l'objet d'une publication.

28. «Alsengemme» enchâssée au sommet de la plaque trilobée du pignon du Christ. Macrophotographie 2 ×.

Le toit et les pignons de la châsse portent également des motifs filigranés. Sur le toit, chaque décor filigrané, en forme de T ou de L, est fixé par des rivets sur une plaque en cuivre doré dépassant légèrement chaque branche ; les rivets sont placés dans les sertissures, sous les cabochons. Les plaques ainsi constituées sont posées sur le bois et fixées par le prolongement des branches qui est emprisonné sous les plaques d'émail voisines et cloué en même temps que celles-ci. Ce mode particulier de fixation se retrouve sur la châsse de Stavelot.

L'orfèvrerie comporte aussi de très riches *émaux*. Des plaques rectangulaires en cuivre doré ornées d'émaux champlevés et cloisonnés sont disposées sur l'encadrement des caissons du toit. Une fois encore on constate une nette différenciation entre les émaux de part et d'autre de la châsse. D'un côté (II à VII), les plaques portent des motifs en forme de fleurettes ou de trèfles à quatre feuilles dont les tons sont limités au rouge, au bleu et au noir se détachant sur de l'or en plages parfois très importantes (fig. 27 a et b) ; de l'autre (IX à XIV), les motifs sont plus géométriques, de ton jaune, brun, vert, turquoise et blanc (fig. 27 c et d) à l'exception des petites plaques verticales et d'une plaque de réemploi. La plinthe de la châsse est décorée d'émaux bleus. Les frontons des petits gâbles au-dessus des apôtres sont également émaillés ; ils portent les noms des apôtres en lettres dorées sur émaux champlevés bleus. Les crêtes des frontons sont en cuivre ajouré ; elles sont dorées sur les deux faces d'un côté de la châsse (II à VII) et simplement dorées à l'avant du côté opposé. Aux pignons de la Vierge et du Christ, on retrouve

29. Détails avant restauration montrant

des plaques d'émaux et des lettres dorées sur émaux bleus. Les seuls nimbes retrouvés, aux statuettes du Christ, de saint Barthélemy et de saint Thadée (fig. 27) sont en émaux de même exécution que ceux des plaquettes du toit.

Les *pierreries* qui subsistent d'origine sont en grande partie des cabochons d'améthyste. Une certaine quantité de cabochons en verre peint simule des pierreries de couleur bleue, rose et verte ; ils sont fabriqués suivant une variante de la technique très ancienne des églomisés : chaque cabochon est formé de deux calottes de verre incolore emprisonnant une couche colorée.

Le plus précieux spécimen de pierrerie est certainement la pierre enchâssée au sommet de la plaque trilobée du pignon du Christ (fig. 28). Cette pierre, appelée « Alsengemme » [71], dont on ne connaît encore que quatre-vingt

[71] L'« Alsengemme » tire son nom de l'île danoise d'Alsen où Sønderborg trouva une pierre de ce genre en 1871 : cf. O. F. GANDERT, *Die Alsengemme von Lieveren und ihre niederländischen Verwandten*, Nieuw Drentsze Volksalmanak, Assen, 1958, p. 74.

l'état de délabrement des statuettes.

cinq spécimens [72], est en réalité une cuvette en verre opaque noir surmontée d'une tablette en verre opaque bleu clair [73]. La face bleue porte une intaille représentant deux petits personnages se tenant par la main [74].

[72] GANDERT, *ibidem*. Une bibliographie assez récente concernant les « Alsengemme » est donnée par H. H. VAN REGTEREN ALTENA et M. F. VAN DEN BERG-HAMBURGER, *Een Alsengemme uit Texel (N.H.)*, dans *Helinium*, VII, 1967, p. 60 et 70 et par W. A. VAN ES, *Een Alsengemme uit de Noordoostpolder?*, *ibidem*, p. 71 à 73.

[73] La technique de fabrication de ces petits joyaux est décrite par GANDERT, *op. cit.*, p. 74 : la cuvette inférieure est formée par fusion d'un verre comprimé dans un moule, la tablette bleue supérieure est une deuxième couche de verre fondue sur la première ; les bords sont chamfreinés par polissage, le dessin est gravé.

[74] H. ROOSENS, dans *Archéologie*, Centre national de Recherches archéologiques en Belgique, I, 1969, p. 26, a pu la classer du point de vue iconographique dans le groupe Gandert E 1, que l'on pourrait situer au Xe siècle et qui serait originaire de Westphalie.

30. Tête en laiton de la statuette de saint Barthélemy, 1763. 3/4.

Caractérisation de l'état

Outre un dépôt de poussière grasse, de salissures de toutes sortes, il s'était formé quelques sels sulfatés de cuivre sur les pilastres au vernis brun et des plaques volumineuses de moisissures sous le socle de la châsse. Ces altérations étaient de peu d'importance vis-à-vis des dégâts survenus aux éléments métalliques par l'effet de coups, de chocs et de manipulations trop brutales. C'est ainsi que les statuettes étaient mutilées et défoncées, pour la plupart à hauteur de la taille (fig. 29); certaines d'entre elles avaient été réparées sommairement au XVIIIe siècle au moyen de feuilles de laiton (fig. 34a); les deux statuettes reconstituées portaient une tête emboutie (fig. 30) [75].

Les reliefs qui à l'origine couvraient tout le fond des caissons du toit et dont le bord inférieur formait une avancée, avaient été abîmés au cours du temps; en effet les personnages, lors de la restauration précédente, avaient été découpés et leur silhouette clouée sur de minces feuilles de laiton actuellement réduites en lambeaux [76]. Ces feuilles de laiton (fig. 31) étaient posées sur un coussin de papier qui conférait aux fonds une certaine souplesse.

[75] Ces mêmes têtes de remplacement formées de deux coquilles soudées se retrouvent sur les châsses de saint Mengold et de saint Domitien du trésor de la collégiale de Huy.

[76] Au cours du démontage un spécimen de ces feuilles de laiton plié maintes fois fut retrouvé à l'intérieur d'une statuette restaurée (niche XIII).

Toujours lors de la même restauration, dans le but de tirer le meilleur parti des éléments les mieux conservés, certains reliefs du toit avaient été groupés d'un côté de la châsse (IX à XIV) et certaines statuettes avaient subi le même sort (fig. 7).

Divers éléments ou parties d'éléments avaient disparu : la partie inférieure droite de la crête du pignon de la Vierge et un grand nombre de filigranes qui étaient remplacés au toit, soit par les lames de laiton, soit par des plaques d'émaux disposées sur les anciennes plaques de fond des filigranes.

D'autres éléments avaient été remplacés par des fragments d'époque, mais étrangers à la châsse. Les cache-support latéraux du pommeau surmontant le pignon du Christ étaient remplacés par deux bandes en cuivre doré ciselé; le gâble du pignon de la Vierge et le fond gaufré de la niche XII (fig. 29) étaient réparés au moyen de fragments du même type. Le rampant côté gauche de la niche VII, qui avait perdu son revêtement de vernis brun, était recouvert d'une épaisse plaquette en cuivre doré ornée de cercles concentriques; enfin le sommet de la crête du pignon de la Vierge était réparé au moyen d'un petit fragment ciselé ajouré.

31. Détail du toit en cours de démontage.

Le traitement et la restauration[77]

Après que les éléments décoratifs de la châsse furent démontés (fig. 32) le coffre en bois, débarrassé par brossage des moisissures, fut imprégné d'un fongicide-insecticide (PX-65 de Sadolins) et consolidé par des pièces de chêne là où il n'était plus suffisamment résistant. Le nettoyage des éléments d'orfèvrerie fut exécuté aux ultra-sons sous une fréquence de 40 Kc/seconde dans une solution aqueuse à 5 % de détergent (Xylon) additionnée de 3 à 5 % d'ammoniaque.

Ce procédé permit d'obtenir un nettoyage efficace sans altérer l'état de surface des motifs dorés sur cuivre et sur argent. La dorure des éléments en cuivre reprit tout son éclat ; celle des statuettes et des scènes du toit était

32. Détail des niches en cours de démontage.

[77] L'exécution de ce travail a été confiée à M. Philippe De Coster, restaurateur des orfèvreries

33. Poix de repousseur trouvée dans la tête du Christ et portant l'empreinte du visage.

atténuée dans les creux par une couche noire translucide qui contrastait avec l'éclat des reliefs. Cette constatation fut à l'origine de l'étude de la couche noire [78] qui vraisemblablement était appliquée pour exalter les jeux de lumière.

Les statuettes et reliefs furent ensuite redressés avec soin par pression douce à la main ou à l'aide de poussoirs en bois tendre et là où les cassures étaient jointives elles furent consolidées par une gaze (Tergal crêpeline) appliquée à l'arrière de la paroi au moyen d'une résine époxy (Araldite Ciba).

La restauration des grandes lacunes posait un problème de principe extrêmement grave que l'Institut ne pouvait résoudre seul ; c'est ainsi qu'une commission d'experts se joignit au groupe de travail [79]. Il fut décidé que les grandes lacunes devaient être comblées, afin de retablir les principaux éléments structuraux des statuettes et surtout de soutenir la matière rendue fragile en bordure de ces lacunes. Un mélange, teinté dans la masse, de cire minérale

[78] Voir plus loin, p. 73-74.

[79] Cette commission était constituée du Professeur J. Lavalleye, secrétaire perpétuel de l'Académie royale de Belgique, de M. le doyen Devos, doyen de la Collégiale et de M. G. Piavaux, architecte de la Collégiale représentant la Fabrique d'église. Nous tenons à les remercier ici de l'intérêt constant qu'ils nous ont témoigné durant nos travaux.

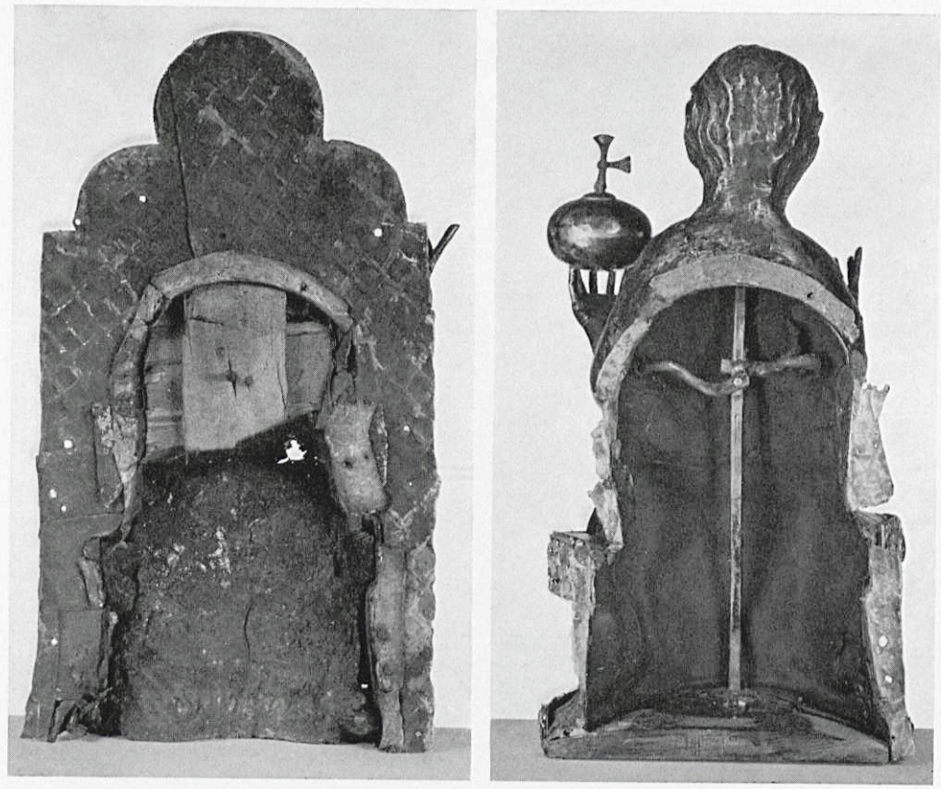
a b

34. Le Christ a) avant restauration ; b) après élimination des adjonctions du XVIIIe siècle ; en dessous : fragments originaux.

35. Le Christ après restauration.

ozokérite et de résines dammar et carnauba contenant en parties égales une charge de talc fut utilisé comme masse de moulage ; cette masse, dont le point de fusion est inférieur à 100° C, peut donc être éliminée facilement ; elle constitue un renforcement valable et évoque des formes sans confusion possible avec la matière d'origine. Elle fut employée par moulage à l'intérieur des pièces (fig. 36 b) et modelée en surface (fig. 35) comme on le voit à la statuette du Christ. A l'exception de celle de saint Thadée qui était dans un excellent état de conservation, les statuettes ont toutes été consolidées de la même façon, mais en moindres proportions. La fausse tête en laiton de saint Barthélemy (fig. 30), après restauration de la statuette, ne pouvait plus s'adapter à celle-ci ; il fut décidé de la remplacer par une tête en cire, reproduction légèrement modifiée d'une physionomie existante et non caractéristique d'un apôtre [80].

[80] La tête en laiton écartée fut remise au trésor pour figurer à la vitrine des pièces historiques isolées.



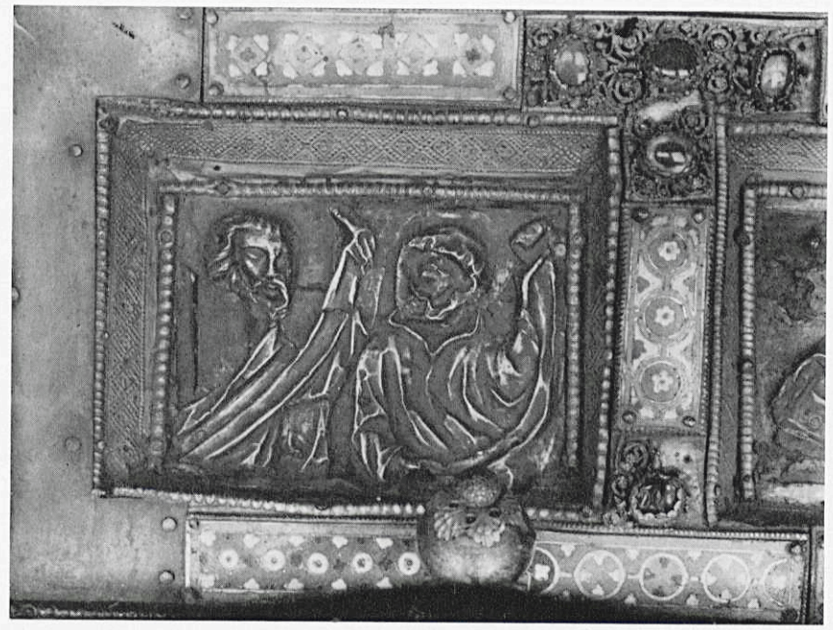
a *b*

36. Dos du Christ avant et après restauration.

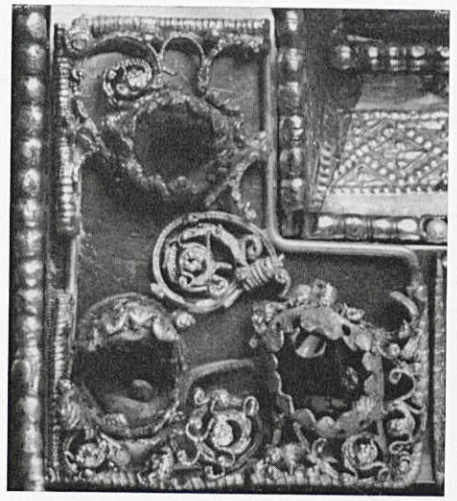
Comme des anomalies avaient été observées dans la disposition des reliefs et statuettes, groupées précédemment suivant leur état de conservation, on décida d'apporter certaines modifications au cours du remontage.

Les études iconographiques [81], complétées d'observations d'ordre technique, permirent de rendre aux statuettes des apôtres leur emplacement probable. D'un côté (II à VII) du coffre le bois du fronton de chaque niche avait été gravé du nom de l'apôtre qui devait l'occuper (fig. 39, en bas). En disposant les plaques d'émaux bleus portant les noms correspondants, nous constations le regroupement de la série de frontons dont la crête était dorée face et revers. Du côté opposé (IX à XIV) le bois des frontons (fig. 39, au centre) était gravé de chiffres correspondant à ceux qui se retrouvaient au revers des autres frontons (fig. 39, en haut). L'examen au binoculaire permit de distinguer les marques anciennes des plus récentes grâce à la superposition des traits.

[81] Voir plus haut l'étude de R. Didier, p. 29-32.



37. L'angle XXVI avant et après restauration, avec reconstitution de l'alternance émaux-filigranes.

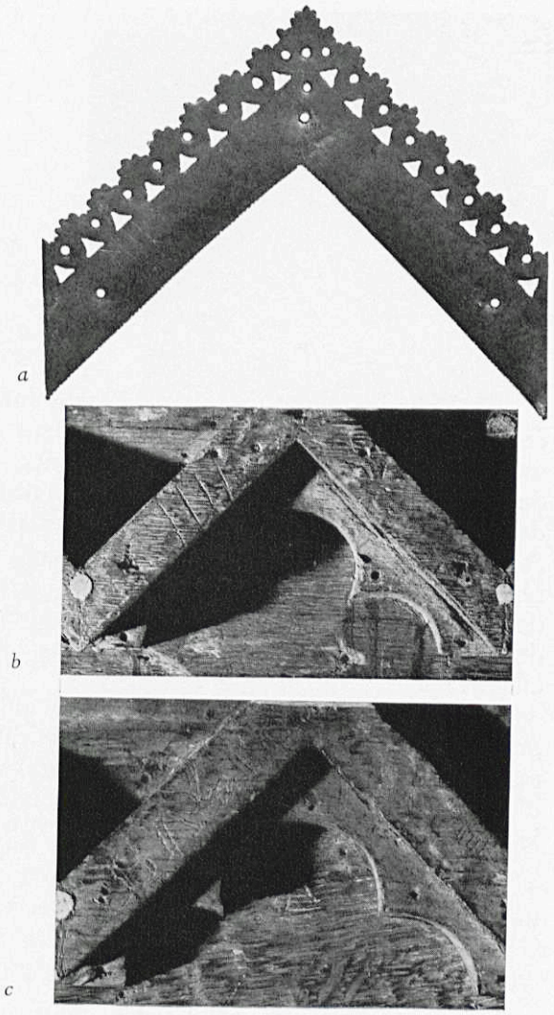


38. Reconstitution d'un motif filigrané à l'aide de fragments dispersés au XVIIIe siècle. 1/1.

Un fronton d'émail bleu, celui de saint Simon (II), à crête dorée sur les deux faces, a pu reprendre ainsi sa place en position XIII, du côté opposé de la châsse (fig. 7). La statuette qui avait été placée sous ce fronton fut identifiée comme saint Jean et réintégra sa place, avec le fronton émaillé correspondant, dans la niche V ; cette identification fut confirmée par une inscription gravée au bord de la plaque gaufrée (fig. 40 a). Une inscription du même type (fig. 40 b) fut retrouvée sur la plaque gaufrée de la niche XII ; elle correspond aux dernières lettres du nom Bartholomé [82]. Cette marque se trouve à présent au bord du fond gaufré de la statuette de saint Paul. Il y aura eu interversion des statuettes des saints Barthélemy, Matthieu et Paul au XVIIIe siècle. Il y eut non seulement interversion de statuettes, mais aussi des têtes des saints Simon et Jean comme l'indique le raccord des traces d'outils de façonnage.

En ce qui concerne les reliefs des caissons du toit, il ne fut apporté aucun changement à leur disposition — si ce n'est un léger décalage des fragments de reliefs qui avaient été centrés erronément — puisqu'aucune donnée certaine ne le permettait. Les minces feuilles de laiton détruites qui leur avaient servi de fond furent remplacées par de la peau de chamois qui par le ton, la souplesse et l'état de surface, modifiés par une application de gomme-laque teintée légèrement de graphite, complétait sans trop de rigidité les restes métalliques.

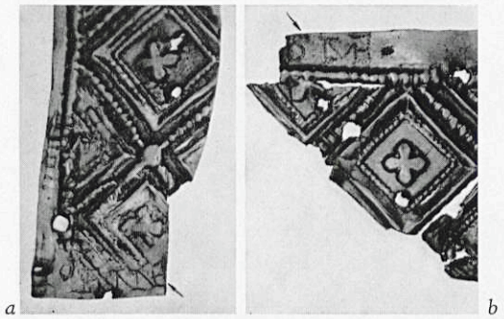
[82] Nous remercions M. Pierre Colman, chef de travaux à l'Université de Liège, qui a bien voulu nous suggérer la signification de ces deux marques.



39. Marques de repère : a) chiffre gravé au dos d'une plaque émaillée, côté IX à XIV, fronton de saint Barnabé ; b) chiffre gravé dans le bois, même fronton ; c) nom gravé dans le bois, côté II à VII, fronton de saint Barthélemy.

La crête du pignon de la Vierge, mutilée à la partie inférieure du côté droit, fut complétée par une plaque en laiton soudée à l'étain que l'on recouvrit de motifs repoussés prélevés à l'arrière de la crête du même pignon (fig. 2).

Au cours du remontage, tous les apports anciens furent respectés. Les additions en laiton, par contre, bien que témoins d'une étape de l'histoire de la châsse, furent écartées lorsque leur présence heurtait trop dans l'ensemble. Parmi elles la statuette de saint Mathieu était détruite à tel point qu'il ne restait que deux possibilités : la remplacer ou conserver la reconstitution en laiton de 1763. Cette dernière solution fut adoptée.



a b

40. Inscriptions gravées sur le bord des fonds gaufrés des niches II (a) et XII (b).

Puisque les angles du toit et la partie inférieure de l'encadrement avaient été remaniés et complétés, en se basant sur des indices certains tels que des marques de position et surtout la présence, sous les émaux de substitution, de plaques en cuivre doré qui avaient servi de fond aux filigranes disparus, il fut décidé de recréer le rythme émaux-filigranes tout autour des caissons (fig. 37). A cette fin des reproductions par moulage d'un filigrane bien conservé furent réalisées en argent doré par les Ateliers d'Art de Maredsous [83]. Les fragments de filigranes anciens qui avaient été découpés au XVIIIe siècle pour compléter des motifs du toit, furent regroupés (fig. 38) et refixés à l'angle XXI de la châsse.

Les lames de laiton qui recouvraient précédemment le socle étaient trop grossières, de couleur mal adaptée et ne s'intégraient plus à la présentation actuelle; elles furent remplacées par une bande en laiton doré de 0,25 mm d'épaisseur dont le bord supérieur est estampé d'un motif perlé et qui rétablit le jeu des proportions de la châsse (fig. 1) [84].

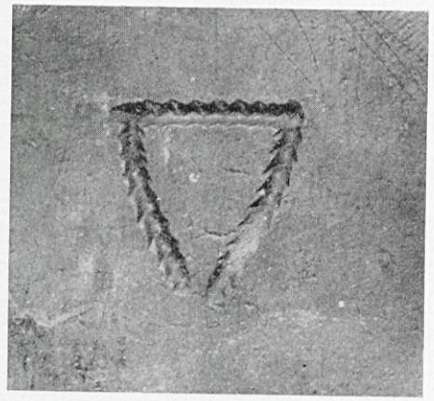
Examens particuliers

A l'occasion de l'identification des matériaux et de la vérification des techniques utilisées au XIIIe siècle, nous avons examiné plus attentivement deux cas particuliers.

Il s'agit d'abord de la technique des *dorures*. Ainsi qu'il a été dit plus haut, les statuettes sont faites par repoussé dans une feuille d'argent. Des mesures prises sur plusieurs d'entre elles et sur des reliefs du toit montrent que l'épaisseur de la feuille varie de 0,15 mm aux endroits très travaillés à

[83] Ces reproductions comportent chacune, à l'arrière d'une sertissure, le poinçon de l'atelier et le millésime de fabrication. Des cabochons de verre teinté permettent de distinguer nettement les plaques filigranées récentes des anciennes.

[84] On notera ici que certaines photographies prises après traitement ne présentent pas cette bande métallique du socle. Ayant voulu que la châsse puisse rentrer à Huy pour les fêtes septennales, nous avons dû réaliser la documentation photographique avant la livraison de la bande dorée.



41. Marque gravée au revers du pilastre gauche de la niche II. Macrophotographie 4,5 ×.

0,36 mm au bord replié, moins battu. Seule la paroi de la statuette de la Vierge atteint environ 0,90 mm d'épaisseur.

Le métal utilisé pour les statuettes du Christ et des douze apôtres est de l'argent très pur; la micrographie de la figure 42a à grossissement 420 × d'une coupe transversale dans la paroi de la statuette de saint Thadée montre qu'il s'agit d'un métal exempt d'inclusions; la micrographie (fig. 42 b) à même grossissement, après mise en évidence de la structure par le réactif Norbury à l'acide chromique, confirme qu'il s'agit de cristaux d'argent et non pas d'un alliage. On voit également qu'il y a liaison intime de la feuille d'argent et de la dorure et que la couche d'or, dont l'épaisseur est évaluée à environ 40 μ, ne se distingue qu'après attaque spécifique de l'argent.

Alors que les autres statuettes sont en argent pur, celle de la Vierge est en argent fortement allié. Quoique de même épaisseur, la dorure est mise ici sur une couche intermédiaire (fig. 42d). Une couche similaire se retrouve au revers non doré de la paroi. Cet examen de la technique des dorures a donc permis de constater une différence essentielle entre la statuette de la Vierge et les autres statuettes.

Le deuxième cas particulier réside dans la *couche noire* translucide qui recouvre les statuettes et les reliefs du toit. Cette couche, d'environ 5 μ d'épaisseur, analysée par microchimie, se révèle être à base de sulfures. Des essais répétés en plusieurs endroits des statuettes des saints Thadée, Simon (ancien Jacques le Mineur), Barnabé et sur celle du Christ présentent partout les mêmes caractéristiques et dénotent aussi la présence de fer et d'or liés chimiquement [85]. Il est vraisemblable que cette couche, inorganique et constituée

[85] La combinaison de ces éléments rend d'ailleurs la mise en solution difficile.

principalement de sulfures, ait été plutôt appliquée intentionnellement à chaud ; la dorure y serait alors entrée en réaction.

Cette déduction permit le rapprochement avec la technique décrite par le moine Théophile, qui consistait à colorer l'or au moyen de vitriol de fer transformé en sulfure qu'il nomme *atramentum* ; cette technique produit dans des conditions bien déterminées une couche noire appelée par lui *nigello*, couche qui doit ensuite être polie avec soin [86]. La recette telle qu'elle est décrite par Théophile a été éprouvée au laboratoire sur une lame d'argent doré ; elle produit en effet une couche adhérente ressemblant à du nielle. La composition de cette couche n'est évidemment pas celle du vrai nielle : elle ne contient ni cuivre ni plomb.

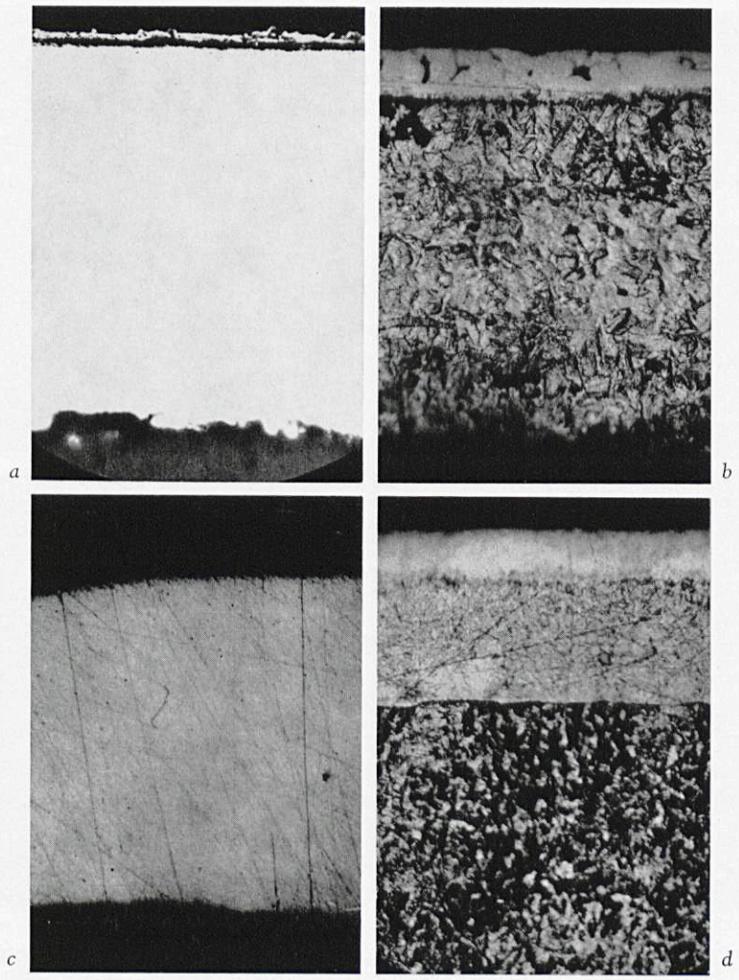
En examinant attentivement d'autres orfèvreries du XIIIe siècle, il faut constater que toutes ces pièces importantes ont été nettoyées, mais gardent par-ci par-là des restes de couche noire ; c'est le cas des châsses de saint Remacle de Stavelot, de la Vierge à Aix-la-Chapelle, de Charlemagne, aussi conservée à Aix-la-Chapelle, de la châsse des Trois Rois de Cologne [87] et enfin de la châsse de sainte Elisabeth de Marburg. Sur cette dernière on observe aux deux statuettes des pignons des restes de noir alors que les statuettes des longs côtés présentent un état de surface piqûré aux endroits creux et absolument lisse aux prohéminences et aux taches de lumière [88].

Si nous avons tenté d'éclaircir certains problèmes, d'autres le seront par l'étude des nombreux échantillons et documents techniques réalisés. C'est ainsi que le séjour à l'Institut d'une œuvre de cette importance fournit l'occasion très rare d'établir une base documentaire objective qui, jointe à celle provenant d'autres œuvres, permettra de progresser dans la connaissance des problèmes techniques de l'orfèvrerie ancienne.

[86] THEOBALD, *op. cit.*, p. 92, chap. XL, *Das Farben des Goldes*. Ch. DE L'ESCALOPIER, (1843), traduit le terme par « niello » et dans l'*Encyclopédie théologique* (1863) il est traduit par « nielle ».

[87] Trois petits fragments d'argent doré noirci qui nous avaient été remis au cours du traitement de cette châsse ont donné les mêmes résultats par analyses microchimiques de la couche noire que sur la châsse Notre-Dame de Huy.

[88] Qu'il nous soit permis de remercier Mgr. Erich Stephany, Domherr de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, qui nous a facilité les examens des châsses de la région rhénane, en particulier de celles d'Aix-la-Chapelle, et nous a aimablement encouragés dans nos recherches. Nous désirons également témoigner notre gratitude aux membres responsables du trésor de la cathédrale de Cologne et aux orfèvres qui nous ont montré leurs travaux en cours. Nous tenons à remercier aussi les membres du conseil de Fabrique de l'église Ste-Elisabeth de Marburg, ainsi que M. J. L. Brouwers, architecte, conservateur du trésor de l'église St-Servais de Maastricht, pour son inlassable dévouement. Nous avons une pensée reconnaissante envers feus Mgr. Hoster, de Cologne et le Professeur Dr. Usener, de l'Université de Marburg.



42. Coupes transversales dans les parois des statuettes de saint Thadée et de la Vierge : a) saint Thadée, coupe sans attaque métallographique, 420 × ; b) la même coupe au même grossissement après attaque : mise en évidence de la dorure ; c) la Vierge, coupe sans attaque, 95 × : épaisseur totale de la paroi ; d) partie supérieure de la même coupe après attaque, 420 × : mise en évidence de la dorure et de la couche intermédiaire.

ANALYSE DE QUELQUES ÉCHANTILLONS DE DORURE

Luc Maes et Liliane Masschelein-Kleiner

Nous avons tenté de préciser la composition de la dorure à partir de quelques échantillons caractéristiques.

Statuette de la Vierge

1. *Diffraction des rayons X*

L'analyse a été effectuée sans prélèvement sur une surface noire du visage. Nous trouvons de l'argent (ASTM 4-0783), de l'or (ASTM 4-0784) ou un alliage or-argent et du sulfure d'argent (ASTM 14-72).

2. *Microsonde électronique*[89]

Nous avons analysé la surface (côté = env. 100 μ) d'un fragment d'argent doré noirci provenant du bord du trône sur le côté gauche de la statuette (fig. 43).

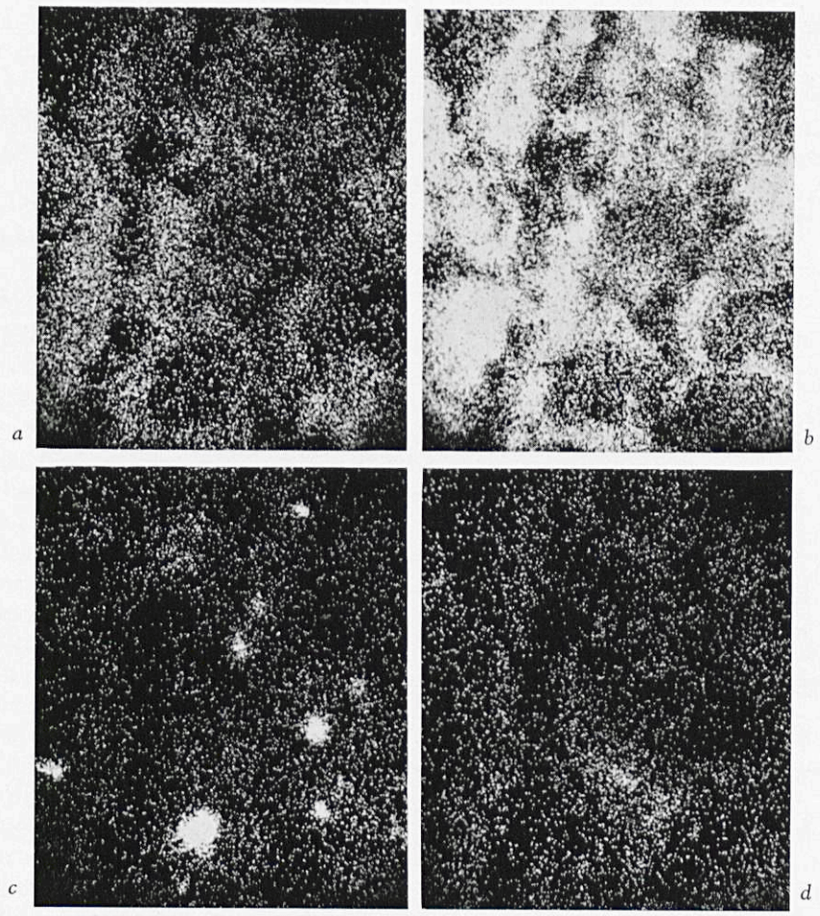
a) Répartition de l'argent.
b) Répartition du soufre : l'identité de distribution des deux éléments, soufre et argent, justifie la présence de sulfure d'argent.
c) Répartition du fer : teneur faible sur l'ensemble de l'échantillon avec quelques agglomérats dispersés.
d) Répartition de l'or : faible teneur, sans correspondance avec les autres éléments. La marbrure est en relation avec le relief de l'échantillon. On ne peut établir de relation quantitative d'un document à l'autre, car le blanchissement dépend du temps d'exposition.

La répartition des éléments a ensuite été étudiée sur la coupe transversale d'un morceau d'argent doré noirci provenant du bord d'une cassure, au pli du manteau (fig. 44).

a) Répartition de l'or, face externe, convexe. L'échantillon présente deux zones de concentration, une zone d'or quasi pur d'environ 30 μ d'épaisseur en surface, et une zone couvrant le restant de l'échantillon où l'or moins concentré est réparti uniformément.
b) Répartition du mercure, face externe, convexe.
c) Comptage des teneurs en or et en argent de la face interne, suivant la droite tracée sur la photo : la teneur en argent diminue à une vingtaine de microns de la surface.
d) Semblable à b), face interne, concave. Les deux faces présentent une couche contenant du mercure : sur la partie analysée, l'épaisseur de cette couche est d'environ 35 μ du côté extérieur et 20 μ du côté intérieur.

N.B. L'échantillon ne contient pas de cuivre.

[89] Ces analyses ont pu être effectuées grâce à la bonne obligeance de MM. Tramasure et J. Croegaert, de la firme Glaverbel. Nous tenons à les en remercier.



43. Statuette de la Vierge. Répartition des éléments à la surface d'un échantillon d'argent doré noirci, mise en évidence par la microsonde électronique : a) argent ; b) soufre ; c) fer ; d) or.

Conclusions

La statuette de la Vierge est réalisée à l'aide d'un alliage or-argent. La dorure semble avoir été effectuée en trempant le métal dans un amalgame or-argent-mercure, car il est présent des deux côtés de l'alliage central.

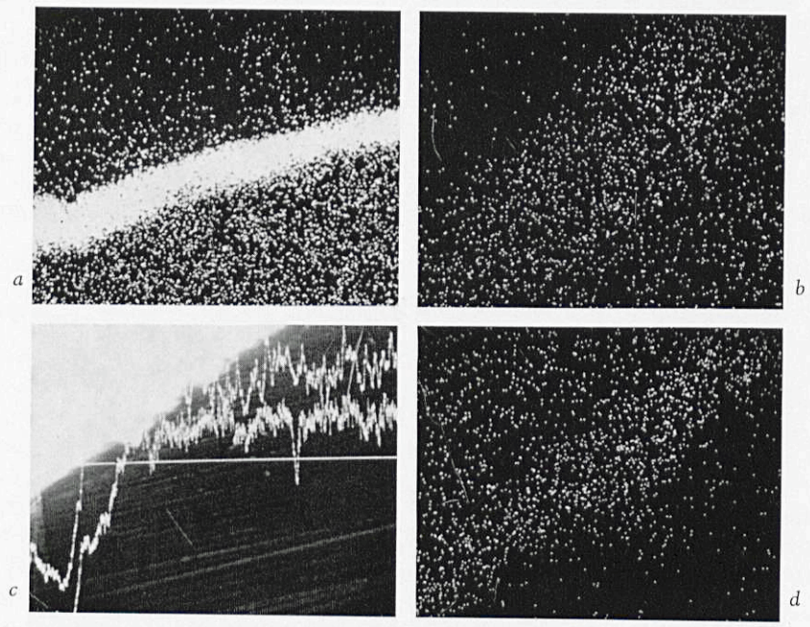
Une couche d'or quasi pur, épaisse de 30 μ, recouvre la face convexe. L'appauvrissement en argent du côté concave pourrait indiquer un lavage, par exemple à l'acide nitrique.

La couche noire contient essentiellement du sulfure d'argent.

1. *Diffraction des rayons X*

Les analyses ont été effectuées sans prélèvement sur le côté gauche de la statuette représentant saint Mathias et sur le visage de saint Thadée.

A nouveau, nous trouvons de l'or, de l'argent et du sulfure d'argent.



44. Statuette de la Vierge. Coupe transversale d'un échantillon d'argent doré noirci : a) répartition de l'or, face externe ; b) répartition du mercure, face externe ; c) comptage des teneurs en or et en argent, face interne ; d) répartition du mercure, face interne.

2. *Fluorescence des rayons X*

De l'argent doré et noirci, de l'argent doré et de l'argent noirci ont été analysés sur des échantillons prélevés sur le Christ, au drapé de la poitrine et sous le socle ; sur le saint Barnabé, sous la main, au bord replié de la statuette et sous le socle ; et sur saint Mathias, sous le bord replié et sous le socle. Les résultats sont groupés dans le tableau ci-après ; ils ne constituent pas une mesure directe de la concentration des éléments, mais indiquent la proportionnalité de la teneur d'un même élément dans les divers échantillons.

L'argent doré et noirci contient principalement de l'or, de l'argent, du mercure, du soufre et un peu de cuivre.

L'argent doré contient de l'or, de l'argent, du mercure, un peu de cuivre mais pas de soufre.

L'argent noirci contient de l'argent et du soufre, un peu de cuivre et des traces d'or et de mercure.

A l'intérieur d'un fragment du Christ, on identifie de l'argent quasi pur avec un peu de cuivre et des traces de mercure.

Tous les échantillons sont souillés par des traces de chlore, de calcium, de potassium et de fer.

3. *Microsonde électronique*

L'étude de la surface a été effectuée sur trois fragments du saint Barthélemy : de l'argent doré et noirci provenant d'un pli du drapé, de l'argent doré prélevé sur le bord replié arrière et de l'argent noirci en dessous du socle. Les trois échantillons sont constitués d'argent, d'or, de cuivre, de beaucoup de soufre et de traces de chlore, de fer et de calcium.

Les comptages de la teneur en fer n'établissent aucune différence significative entre les échantillons, qui en contiennent tous des traces.

La répartition des éléments a été étudiée, à l'aide d'une microsonde Cameca [90], sur la coupe d'un fragment d'argent doré noirci provenant d'un pli du vêtement (fig. 45).

a) Photographie de la surface par électrons absorbés : les stries proviennent du polissage ; les éléments les plus lourds sont rendus par un noircissement plus prononcé.
b) Répartition de l'argent.
c) Répartition de l'or : il forme une couche d'environ 40 μ d'épaisseur située au-dessus de l'argent.
d) Répartition du cuivre : même image que la répartition de l'argent avec en outre une très faible teneur dans la couche superficielle et des traces dans la couche d'or.
e) Répartition du soufre : uniquement à la surface de l'échantillon.
f) Répartition du mercure : elle coïncide avec la répartition de l'or. L'inclusion très concentrée du côté inférieur gauche de la photo contient aussi un peu d'or et de l'argent.

Il n'y a pas de fer, ni dans la masse, ni à la surface de l'échantillon.

Conclusions

Les statuettes du Christ et des Apôtres sont faites d'argent contenant du cuivre. La dorure, d'environ 40 μ d'épaisseur, est appliquée à l'amalgame or-mercure.

La couche superficielle contient beaucoup de soufre, du cuivre et de l'argent.

[90] Nous remercions M. Ph. Basseville, de la firme Cameca, pour son aide efficace.

Conditions expérimentales

a) Diffraction des rayons X : tous les diagrammes ont été pris au goniomètre Tube Cu 30kV 20mA, compteur proportionnel.

b) Fluorescence des rayons X : appareil Siemens Kristalloflex et S.R.S. Tube Cr et W 50kV, 40mA.
z > 22-cristal : LiF-compteur à scintillation
z < 22-cristal : AdP, (PET)-compteur à flux gazeux.

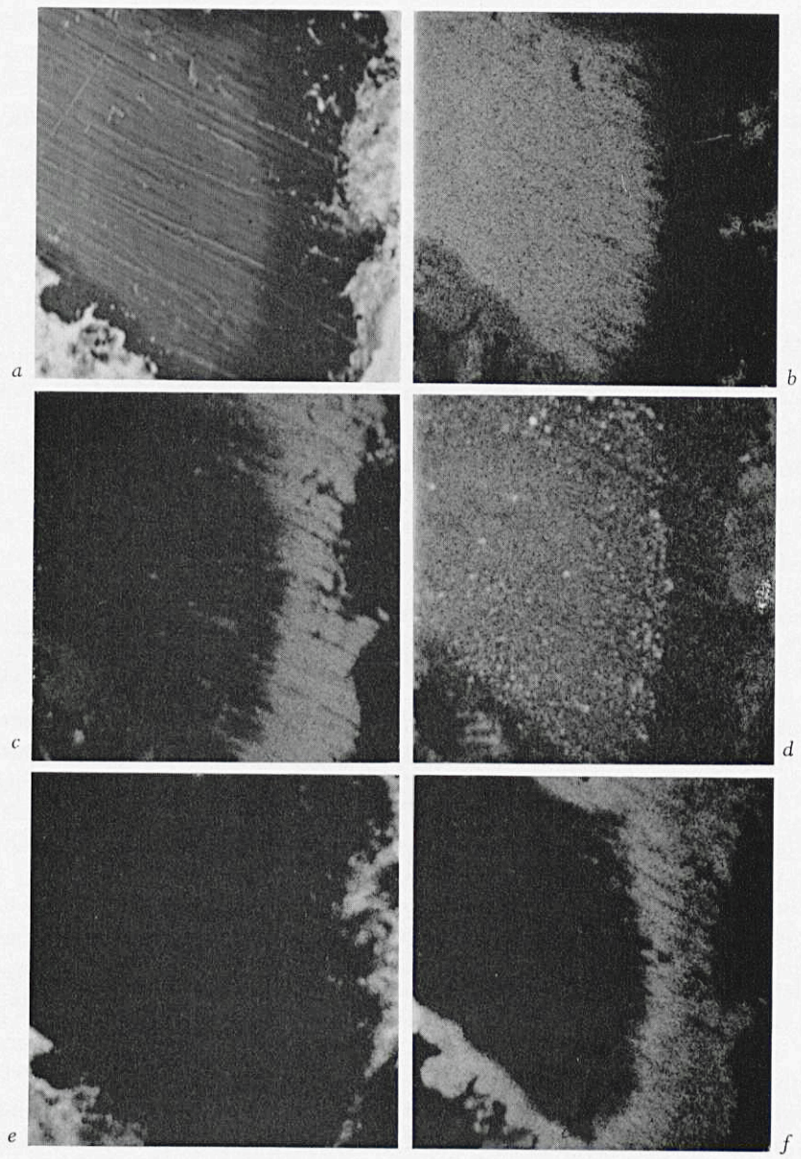
c) Microsonde électronique :
sonde AEI : 25kV-0,2μA cristal : mica-compteur proportionnel.
sonde Cameca : 20kV-0,08μA cristal : PET-compteur proportionnel.

	Argent doré et noirci			Argent doré			Argent	Argent noirci		Revers
	Christ	St Barnabé	St Mathias	Christ	St Barnabé	St Mathias	Christ	St Barnabé	St Mathias	Christ
Ag*	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
Au	70	40	80	70	170	210	0	6	7	0,1
Hg	6	13	14	3	13	7	0	3	1,5	1
Cu	4	5	2	2	5	5	3	6	3,5	4,5
S	70	60	50	0	0	0	–	27	7	0
Cl	30	75	15	–	66	110	55	84	35	75
Ca	7	17	8	–	17	36	29	96	6	–
K	11	8	9	–	23	37	30	10	6	7
Fe**	1150	1160	1250	1180	1180	1120	1230	1150	1180	–

* Le taux en argent est pris comme référence (= 100).
** Indique les impulsions par minute sur une même surface pour tous les échantillons.

Examens : Mme Denise Thomas-Goorieckx (examen général et étude des métaux); M. Luc Maes et Mme Liliane Masschelein-Kleiner (diffraction et fluorescence X); M. Jozef Vynckier (matériaux organiques).

Traitement et restauration : MM. Philippe De Coster (bois et orfèvrerie) et Michel Annaert (projet et exécution des modelages de restauration).



45. Statuette de saint Barthélemy. Répartition des éléments dans la coupe d'un fragment d'argent doré noirci, mise en évidence par la microsonde électronique : a) photographie de la surface par électrons absorbés; b) répartition de l'argent; c) répartition de l'or; d) répartition du cuivre; e) répartition du soufre; f) répartition du mercure.

Van de vier reliekschrijnen, die deel uitmaken van de schat van de collegiale kerk van Hoei, werd dat van Onze-Lieve-Vrouw steeds als het minst belangrijke beschouwd. Daar er punten van overeenkomst zijn met het schrijn van Stavelot en gezien de versieringen relatief eenvoudig zijn, werd het stuk steeds beschouwd als de verstoteling van de groep Rijnland-Maaslandse en Maaslandse relikwieschrijnen. De uiterst vervallen staat van het werk kon enkel deze negatieve waardering versterken. Bij nader toezicht kan men echter kwaliteiten ontdekken en blijkt het werk minder archaïserend dan men tot nu toe voorhield. De stijl van de beeldjes is niet meer de traditioneel Rijnland-Maaslandse van de jaren 1200. Ondanks de gehavende en vervallen toestand is het reliekschrijn van Hoei, omdat het kon ontsnappen aan de radicale 19de en 20ste eeuwse restauratie, paradoxaal een der best bewaarde schrijnen die tot ons gekomen zijn.

Dank zij de originele staat van het metaal kon men een weinig gekend procédé ontdekken : het pseudo-niëllowerk.

Geschiedenis

Men weet weinig over de oorsprong van het reliekschrijn. De hypothese, dat het geschonken zou zijn aan de kerk van Hoei, door de kanunnik-koorzanger Jean, schijnt niet te kunnen weerhouden worden. De eerst gekende vermelding vindt men in een inventaris van 1274. Die datum is dus een *terminus ante quem*. In 1763 werd het schrijn, evenals dat van de H. Domitianus, op een ambachtelijke manier gerestaureerd. In 1794 werd de schat van de kerk ontruimd en het schrijn kwam terug uit Denemarken in 1813. Door al die zwerftochten waren nieuwe beschadigingen ontstaan, die niet werden hersteld. Op 3 augustus 1967 wordt het schrijn naar het Instituut overgebracht om er gerestaureerd te worden. Op 7 augustus 1970 neemt het werk zijn plaats weer in in de schat van de kerk van Hoei.

Archeologische studie

Het type van het reliekschrijn is dat van een open sarcofaag met een tentdak. Het is versierd met beeldjes en halfverheven drijfwerk in verguld zilver, met geciseleerde of gestampte platen in verguld koper, met emailwerk, bruine vernissen, filigraanwerk en met edelgesteenten. Een van die stenen, gevat in de puntgevel van het Christusbeeldje is een intaglio van het « Alsengemne »-type. De dakknoppen zijn verhoogd met niëllo. De restauratie van 1763 is duidelijk merkbaar door het gebruik van messing. De hoofden van twee apostelen dateren van deze periode. Verschillende gebruikte fragmenten zijn afkomstig van de reliekschrijnen van de H. Domitianus en van de H. Mengold. De opstelling van de apostelen werd ook veranderd en er is een verwisseling van lichamen en hoofden gebeurd. Die veranderingen en de talrijke beschadigingen zijn te zien op twee gravures van 1854 en 1862.

De iconografie van het schrijn stelt geen problemen, vermits de beelden Christus, de H. Maagd en de apostelen voorstellen. Jammer genoeg konden de

voorstellingen op de bas-reliëfs niet geïdentificeerd worden, daar de beschadigingen veel te omvangrijk zijn.

Men kan een hele reeks merktekens noteren, vooral op het hout en aan de achterkant van het emailwerk. Enkele zijn origineel. Dank zij die merken, de technische en iconografische gegevens en ook dank zij het feit dat de namen van de apostelen op het blauwe emailwerk voorkomen, kon men de oorspronkelijke opstelling van de beeldjes reconstrueren. De puntgevels waren oorspronkelijk versierd met afwisselend email- en filigraanwerk. Dat type van decor vond men ook eventueel op het voetstuk terug.

Het reliekschrijn van Onze-Lieve-Vrouw werd steeds onderzocht en beschreven in verband met dat van Stavelot (1263-1268). Het werk is door zijn type getrouw aan de Romaanse opvattingen en aan de Rijnland-Maaslandse traditie. De puntgevels zijn evenwel een weinig slanker. Het werk behoort door heel zijn decoratief systeem en de gebruikte technieken ook tot die traditie. Technisch gezien moet het niet onderdoen voor andere reliekschrijnen van de Rijnland-Maaslandse groep. Sommige beeldjes van Hoei vertonen een verwantschap met die van het St.-Remaclusschrijn en met die van het O.-L.-Vrouweschrijn van Aken (1215-1238). Maar het gaat hier om een verwantschap van type en niet van stijl. Te Hoei is de stijl het meest van al geëvolueerd en zeer duidelijk gotisch verwant met de Reimse beeldhouwkunst van de jaren 1245-1255. Het schrijn van Hoei is Maaslands, dateert van de jaren 1260-1270 en getuigt van het doordringen van de nieuwe Reimse opvattingen in het Maasgebied.

De beeldjes te Hoei zijn bedekt met een origineel niëlloglacis dat men voorstelt « pseudo-niëllo » te noemen. Men vindt sporen van deze techniek terug op andere Rijnland-Maaslandse relikwieschrijnen. Anderzijds wordt het, na de 13de eeuw in onbruik geraakte procédé, ook besproken door de monnik Theophilius.

Indien het reliekschrijn van Hoei door zijn architectonisch schema Maaslands is, is het door zijn beeldjes het eerste gekende gotische schrijn van de Maaslandse school. Het werk moet dus ingelast worden in de evolutie van deze school. Door zijn origineel decor met pseudo-niëlloversiering is het werk een aansporing om de traditionele opvattingen van de Rijnland-Maaslandse edelsmeedkunst van de 11de, 12de en 13de eeuw te herzien.

Onderzoek, behandeling en restauratie

Bij het demonteren van het schrijn — ongeveer 760 elementen genageld op de eikenhouten kern — konden zekere technische en terzelfder tijd archeologische vaststellingen gedaan worden.

De beeldjes zijn uitgevoerd in drijfwerk in verguld zilver, twee ervan werden in de 18de eeuw in messing gereconstrueerd. Talrijke elementen zijn in verguld koper : de platen in de nissen met gestampte of ingestempelde motieven (4 typen), de zuiltjes (4 typen), gestampte en gedreven banden, gestampte schelpen, geciseleerde platen en dakknoppen. Deze dakknoppen zijn versierd met niëllo en de zuiltjes tussen de nissen met bruine vernissen. Het voetstuk van de beeldjes, het dak en de punt-

gevels zijn versierd met filigraanwerk van vier verschillende typen. Champlevé- en cloisonné-emailplaatjes versieren de omlijstingen van de verschillende vakken van het dak, de frontons van de puntgevels en de plint van het schrijn; de drie bewaarde nimbussen zijn eveneens geëmailleerd. De originele edelgesteenten zijn meestal halfrond geslepen amethysten (cabochons); er zijn ook beschilderde glascabochons en een uiterst zeldzaam specimen van het « Alsengemne »-type.

Naast een vettige stofafzetting en diverse bevuilingen vertoonde het schrijn beschadigingen ontstaan door schokken : verminkte en ingedeukte beeldjes, vooral op de hoogte van het middel, die summier met messing hersteld waren in de 18de eeuw, de reliëfs van het dak waren beschadigd, de best bewaarde onderdelen waren aan een zijde van het schrijn gegroepeerd geworden. Bovendien waren verschillende originele elementen, vooral van het filigraanwerk, verdwenen; sommige werden vervangen door oude fragmenten die niet tot het schrijn behoorden.

Na de demontage werd het hout doordrenkt met behulp van een insekten- en zwammendodend produkt en vervolgens verstevigd. Het edelsmeedwerk werd ultrasonisch gereinigd om de vergulding aan de oppervlakte niet aan te tasten. Vervolgens werden de ingedeukte beeldjes en reliëfs hersteld. De restauratie van de grote leemten stelde ons voor een principieel probleem en werd besloten in overeenstemming met een commissie van experten : zij werd uitgevoerd met behulp van een specie (mengsel van minerale was en harsen) die binnenin de stukken werd gegoten en aan de oppervlakte werd gemodelleerd. Op die manier werden de stukken versterkt en werd ook de leesbaarheid der vormen hersteld, terwijl de originele delen duidelijk te onderscheiden blijven.

Bij het terug in elkaar zetten van het werk kon, dank zij de iconografische studie en de technische waarnemingen, de waarschijnlijk oorspronkelijke opstelling der beelden en de juiste afwisseling tussen het filigraan- en emailwerk op het dak weer hersteld worden. Het ontbrekend filigraanwerk werd vervangen door filigraan in verguld zilver, dat vervaardigd werd met behulp van de vorm van een goed bewaard stuk. De grove plaatjes in messing die het voetstuk bedekten werden op hun beurt vervangen door een band in vergulde messing.

Twee bijzonderheden werden door ons diepgaander onderzocht. Toen de verguldingstechnieken van naderbij bekeken werden, noteerde men een merkbaar verschil tussen het beeld van de H. Maagd — metaalfolie met een dikte van ong. 0,90 mm, erg onzuivere zilverlegering, vergulding aangebracht op een tussenlaag — en de beeldjes van Christus en de apostelen — metaalfolie van 0,15 tot 0,36 mm dikte, zeer zuiver zilver, vergulding zeer goed gehecht aan het zilver. Wij hebben eveneens getracht de zwarte doorschijnende laag, die voorkomt op de niet-uitspringende delen van de beeldjes en de taferelen op het dak, te identificeren. Deze sulfidehoudende laag werd waarschijnlijk opzettelijk heet aangebracht. De studie van deze techniek bracht ons ertoe ze in verband te brengen met deze die door Theophilius wordt beschreven in de 11de eeuw, en die erin bestond goud zwart te maken met behulp van ijzersulfaat omgezet in sulfide en vervolgens te polijsten. Deze techniek kon in het laboratorium nagebootst worden op een vergulde zilverplaat.

Analyse van enkele verguldsels

De verschillende monsters werden geanalyseerd met de X-stralen diffractie, de X-stralen fluorescentie en de microsonde. Bij het onderzoek onderscheiden wij twee soorten monsters, namelijk deze afkomstig van de H. Maagd en deze afkomstig van de Christus en van de apostelen. Voor de eerstgenoemde vinden wij een goud-zilverlegering waarrond, blijkbaar door onderdompeling, een amalgaam goud-zilver-kwik. De buitenzijde is dan nog bedekt of aangerijkt met goud waarop zich een zwarte laag bevindt die voornamelijk uit zilversulfide bestaat. De Christus en de apostelen zijn samengesteld uit zilver met weinig koper en langs buiten verguld met een 40 μ dikte goudlaag die als amalgaam werd opgebracht. De zwarte laag bestaat hier eveneens vooral uit zwavel, zilver en weinig koper.

HET FOTOARCHIEF VAN HET INSTITUUT

EEN INVENTARIS VAN HET BELGISCH KUNSTBEZIT

RAPHAËL VAN DE WALLE

Ondanks zijn reeds jarenlange, ononderbroken actie op het gebied van de inventarisatie van het nationaal kunstpatrimonium, ondervinden wij dat het Fotoarchief van het Instituut nog zeer weinig bekend is. Het is daarom ongetwijfeld nuttig een deur te openen op de werking van dit departement, ten behoeve van de navorsers en van hen die op een of andere wijze begaan zijn met de beveiliging van het kunstbezit.

In het actieprogramma van het Archiefdepartement is de systematische fotografische inventarisatie van het kunstpatrimonium de allereerste opdracht. De hoogdringendheid van die taak wordt nog beklemtoond door de gerichtheid van de moderne maatschappij, waarin het cultuurgoed ten onder gaat aan de economische evolutie: beschermde landschappen worden niet ontzien door de industrieuitbreiding, historisch belangrijke gebouwen worden onder de vlag van de urbanisatie zonder meer gesloopt, onvervangbare kunstwerken vergaan bij gebrek aan de middelen om de conservatie ervan te verzekeren.

ONTSTAAN EN EVOLUTIE

De oorsprong van het departement van het Fotoarchief gaat terug tot het jaar 1900, toen in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis het Fotografisch Atelier werd opgericht [1]. Het werd in 1943 samengesmolten met de Belgische Documentatiedienst die sedert 1920 bestond. Op die wijze werden de technische mogelijkheden uitgebreid van dit organisme dat tot doel had de foto- en iconografische documentatie samen te brengen van de nationale kunstwerken.

Bij de bestaande documentatie, die aanvankelijk vooral samengesteld was uit persknipsels, postkaarten en foto's, werd na de oorlog 1914-18 een eerste belangrijk fonds van 12.000 negatieven gevoegd, dat door de bezetter zelf was verwezenlijkt en kon aangekocht worden met geblokkeerde marken.

[1] Zie ook P. COREMANS, *Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis. Belgische Documentatiedienst en Laboratorium voor Physico-Chemische Opzoekingen. Bedrijvigheid dezer diensten in den schoot van het Commissariaat Generaal voor Passieve Luchtbescherming, gedurende de periode 1940-1944, ten bate van de Belgische Kunstwerken*, (Brussel, 1945) (gehectografeerde tekst).

Bij het uitbreken van de tweede wereldoorlog had het Fotografisch Atelier het aantal negatieven opgevoerd tot 30.000. Die fotodocumentatie was echter niet voldoende om het mogelijk te maken, in geval van beschadiging of vernieling door oorlogsgeweld, de monumenten en kunstwerken te herstellen of te bestuderen. Het was daarom dat Jean Capart, Hoofdconservator van de Musea, aan Paul Coremans, die sedert 1934 de leiding had van de Fotografische Dienst en de Laboratoria, de opdracht toevertrouwde de fotoinventaris samen te stellen van de Belgische kunstwerken naar het voorbeeld van andere landen zoals Duitsland, Frankrijk, Groot-Brittannië, Nederland en Spanje. Het aanvatten van die activiteit werd in de hand gewerkt door de intentie van de bezetter een zelfde actie, maar voor eigen rekening, te voeren en door het voorstel tot samenwerking van Stan Leurs, Adviseur-Generaal voor Monumentenzorg bij het Commissariaat-Generaal voor 's Lands Wederopbouw (C.G.L.W.). Een akkoord werd bereikt waarbij dit organisme de belangrijkste zendingen zou financieren, terwijl de verwezenlijkte negatieven in de Documentatiedienst zouden berusten. De systematische werking kon verzekerd worden vanaf 1941, toen de nodige kredieten ter beschikking werden gesteld door het Commissariaat-Generaal voor Passieve Luchtbescherming (C.G.P.L.).

Spijts tegenkantingen en moeilijkheden, werden in de periode van 1940 tot 1945, dank zij de bezieling van Paul Coremans en het enthousiasme van zijn medewerkers, bij de 160.000 fotografische opnamen verwezenlijkt. Bovendien werden, in die zelfde periode, van verschillende fotografen meer dan 50.000 negatieven aangekocht, waarvan de helft bestond uit het fonds van Paul Becker uit Brussel.

De aanzienlijke uitbreiding van de Fotografische Dienst en de Laboratoria voor Fysische en Chemische Opzoekingen rechtvaardigde, na de oorlog, hun afscheiding van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis en hun oprichting als een onafhankelijke wetenschappelijke instelling met een specifieke opdracht. Dit gebeurde bij Besluit van de Regent van 24 juni 1948 (met terugwerkende kracht tot 1 januari 1946) onder de benaming van Centraal Iconografisch Archief voor Nationale Kunst en Centraal Laboratorium der Belgische Musea (ACL). De bevoegdheid en de werking van het Archief werden als volgt omschreven: « Het verzamelen en de waarde doen uitschijnen van al de iconografische documenten die betrekking hebben op de landschappen, evenals op de geschiedkundige monumenten en nationale kunstwerken — zowel de nog bestaande als die welke reeds verdwenen zijn — in binnen- en buitenland. Deze sectie zal in de eerste plaats zorgen voor het tot stand brengen en het bijhouden van een volledige fotografische aanwijzingsinventaris van de nationale kunstwerken, alsmede voor de samenstelling van reeksen prenten over nationale kunst die in hoofdzaak bestemd zijn voor het onderwijs in al de graden ».

Bij Ministerieel Besluit van 10 november 1948 werd een belangrijke centralisatie doorgevoerd door de verzamelingen negatieven, evenals de fotografische uitrusting, van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te

Brussel en te Antwerpen — de enige instellingen die er bezaten — over te brengen naar het Archief, dat verder zou instaan voor de fotografische inventarisatie van hun kunstwerken.

In de daaropvolgende jaren werd de opdracht van het Archief duidelijker bepaald, de technische uitrusting werd aangepast en het kader werd uitgebreid door de aanwerving van administratief personeel, fotografen en kunsthistorici. Nadat de instelling vaste vorm had gekregen, werd bij Koninklijk Besluit van 17 augustus 1957 de benaming gewijzigd in « Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium » (KIK).

In het gebouw, waarin het Instituut in oktober 1962 zijn intrek nam, kon het Fotoarchief tot volledige ontplooiing komen in de voor elke bestemming speciaal ingerichte lokalen die samen bijna 2.000 m² beslaan [2]. Het maakt een van de drie departementen uit van het Instituut, waarvan het statuut als wetenschappelijke instelling van het eerste niveau vastgesteld werd bij Koninklijke Besluiten van 21 april en 3 mei 1963.

OPDRACHT

In het raam van de organieke opdracht van het Instituut, die bestaat in de bescherming en de wetenschappelijke bestudering van het nationaal kunstbezit, ligt de taak van het Fotoarchief namelijk in het systematisch aanleggen van de *Aanwijzende Fotoinventaris van het Belgisch Kunstpatrimonium*.

Het gaat dus om een *inventaris*, waarmee een systematisch opgemaakte lijst van monumenten en kunstwerken bedoeld wordt, die er uiteraard naar streeft zo volledig mogelijk te zijn. Het is een *foto*inventaris, waaronder verstaan wordt dat hij samengesteld wordt aan de hand van wit-zwartopnamen van om het even welk formaat. Die fotoinventaris is *aanwijzend*, in de zin dat de fotografische opnamen en de daarbijhorende identificatie terzelfdertijd noodzakelijk en voldoende zijn om het geïnventariseerde voorwerp te kenmerken en het te onderscheiden van andere van dezelfde soort. Hij moet er daarenboven op gericht zijn het voorwerp op een objectieve wijze weer te geven zonder artistieke interpretatie. Het betreft ten slotte een inventaris van het *Belgisch kunstpatrimonium*, waaronder de produktie verstaan wordt van onze kunstenaars en kunstambachtslui bewaard in België, maar ook in het buitenland. Hij bestrijkt het domein van de bouwkunst, de beeldhouwkunst, de schilderkunst en de toegepaste kunst, evenals de oudheidkunde en de volkskunde.

Een dergelijke fotoinventaris kan in een belangrijke mate bijdragen tot de studie, de beveiliging en de restauratie van het kunstbezit.

[2] P. COREMANS, *Het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium en zijn nieuwbouw. Historiek en opdracht van het Instituut*, in dit *Bulletin*, VII, 1964, bl. 72-92.

Voor de *studie* is het belangrijk dat de samenstelling van de inventaris niet door esthetische beschouwingen, noch door een waardebeoordeling wordt bepaald, maar wel door het objectief criterium van het wetenschappelijk belang. Dit slaat zowel op de kunstgeschiedenis en de oudheidkunde, als op de volkskunde en de geschiedenis met een regionaal of lokaal aspect. Het terrein dat hierbij bestreken wordt, gaat van de kunstuitingen uit de voorgeschiedenis tot de hedendaagse kunst en beslaat zowel de verdwenen kunstwerken als de nog bestaande en zowel de moeilijk toegankelijke als de overbekende. Van praktisch nut is ongetwijfeld de groepering in één centraal gelegen instelling van die fotodocumentatie, die vrij toegankelijk is en waarbij een uitgebreid catalogussysteem ruime opzoekingsmogelijkheden biedt. Van niet minder belang is het bestaan van de negatieven, die toelaten afdrukken aan te kopen voor een persoonlijke documentatie of als illustratie bij een wetenschappelijke studie.

Ook de *beveiliging* van het kunstbezit tegen vernieling, vervreemding en diefstal, wordt door die fotografische inventarisatie in de hand gewerkt. In dat opzicht kan het fotodocument als een bewijsmiddel gebruikt worden. Het is in die geest dat de Ministers voor Cultuur in 1967 aan het Instituut de opdracht toevertrouwden dringend een fotorepertorium aan te leggen van het meubilair der Belgische bedehuizen dat, wegens de liturgische vernieuwingen en spijts de bestaande wetgeving terzake, in veel gevallen willekeurig wordt verwijderd of verkocht.

De fotoinventaris is eveneens van grote betekenis voor de *restauratie* van het kunstbezit, omdat hij, zowel van het geheel als de details van het monument of het kunstvoorwerp, het objectief beeld bewaart waarnaar kan teruggegrepen worden bij de herstelling van beschadigingen of zelfs bij de reconstructie van een vernield kunstwerk. Dit maakt een niet onbelangrijk aspect uit van de samenwerking tussen het Archief en de andere departementen van het Instituut, nl. de Conservatie en de Laboratoria. Ook door de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen worden die fotodocumenten dikwijls als richtsnoer aangewend om gebouwen naar hun oorspronkelijk uitzicht te herstellen.

Inventarisatieopdracht

Uit wat voorafgaat is het duidelijk dat de inventarisatieopdracht van het Fotoarchief beantwoordt aan een informatie- en een studieopdracht. Op die drie activiteiten, die onderling nauw met elkaar samengaan, is de ganse organisatie van het departement afgestemd zoals blijkt uit de verschillende afdelingen : de Fotografische Dienst, de Inventaris en de Fototheek.

De fotografische inventarisatie gebeurt volgens een planmatige geografische spreiding en een welbepaalde methode. Terwijl tijdens de tweede wereldoorlog de zendingen werden ingericht waar de uitvoeringsmogelijkheden voorhanden waren en het kunstbezit het meest bedreigd was, wordt sedert 1946 het princiep gehuldigd per gerechtelijk kanton en beurtelings

in elk van de twee taalgebieden de fotoinventaris op te maken. Zo werden achtereenvolgens de kantons Aalst, Chimay en Aat afgewerkt en vervolgens de drie kantons Brugge en de twee kantons Luik; sedert enkele jaren worden nu de vier kantons Antwerpen geïnventariseerd. In elke gemeente, behorend tot het bestreken kanton, worden op een systematische wijze algemene opnamen gemaakt van landschappen en waterlopen, straten en pleinen, buitenopnamen van private gebouwen, buiten- en binnenopnamen van openbare gebouwen en van alle voorwerpen met kunst- of oudheidkundige waarde die erin bewaard worden.

Behalve het systematisch aanleggen van de fotoinventaris per kanton, worden ook stelselmatig de verzamelingen en de aanwinsten gefotografeerd van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis en de Algemene Directie voor Kunst en Letteren van het Ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur te Brussel. Ook wordt de gelegenheid van sommige belangrijke tentoonstellingen in het land te baat genomen om de aanwezige kunstwerken, behorend tot het nationaal kunstbezit, te fotograferen. Andere belangrijke aspecten van de inventarisatie zijn de fotografische opnamen van de voorwerpen herkomstig van archeologische vondsten, die door de Nationale Dienst voor Opgravingen en andere archeologische centra aan het Instituut voor behandeling worden toevertrouwd, evenals de zendingen in het binnen- en het buitenland ingericht in samenwerking met het Nationaal Centrum voor Navorsingen over de Vlaamse Primitieven. Regelmatig worden ook oude fondsen verworven van negatieven die zeer belangrijk zijn voor de verdwenen of beschadigde kunstwerken, door de ver teruggaande periode die zij meestal bestrijken.

De fotografische inventarisatie van de in behandeling zijnde kunstwerken gebeurt in nauwe samenwerking met de departementen van de Conservatie en de Opzoekingslaboratoria. Het belangrijke van die opnamen is evenwel dat zij in het Instituut in optimale omstandigheden kunnen gebeuren. Behalve de aanwijzende opnamen voor de fotografische inventarisatie van het kunstwerk, worden er ook andere gemaakt die noodzakelijk zijn voor de behandeling en voor een eventueel meer uitgebreid technisch of kunsthistorisch onderzoek; hiervoor doet de Fotografische Dienst ook beroep op speciale technieken, zoals infrarood-, ultraviolet- en röntgenopnamen evenals de kleurenfotografie [3].

Ook het fotorepertorium van het meubilair van de Belgische bedehuizen is afgestemd op het traditioneel werkschema van het Archief. Wegens de hoogdringendheid ervan gebeurt de uitvoering met uitzonderlijke middelen. Het terrein van die inventarisatie is beperkt tot de kunstvoorwerpen die in de katholieke openbare bedehuizen bewaard worden. De leiding van dit pro-

[3] In dat domein werden reeds meer dan 21.000 wit-zwartopnamen gemaakt, waarvan ruim 6.000 röntgenfilms. De ongeveer 4.000 kleurenopnamen zijn diapositieven van het formaat 9 × 12, 13 × 18 of 18 × 24 cm.

gramma berust bij het personeel van het Fotoarchief, terwijl de uitvoering ervan toevertrouwd is aan een werkgroep die van een zekere autonomie geniet. De prospectie gebeurt gelijktijdig in de negen provincies en is in handen van een tiental kunsthistorici, die hiervoor speciaal werden opgeleid, terwijl de opnamen gemaakt worden door particuliere fotografen, die voor dit doel in het ganse land worden aangeworven [4]. De prospectors zijn tevens verzocht de kunstwerken te noteren waarvan de materiële toestand een behandeling of betere bewaringsvoorwaarden noodzakelijk maakt.

Elke inventariszending wordt voorbereid door een van de kunsthistorici van het Archief. Na kennis te hebben genomen van de reeds bestaande fotodocumenten en de publikaties — vooral inventarissen en catalogi — met betrekking tot de te fotograferen kunstwerken, legt hij ter plaatse een prospectiebezoek af en noteert volgens een vast schema op een speciaal formulier alle nodige gegevens voor hun precieze lokalisatie en identificatie [5]; hij belast zich verder met de praktische regelingen opdat de zending in de beste voorwaarden zou kunnen verlopen [6]. De uitvoering ervan wordt vervolgens toevertrouwd aan de technici van de Fotografische Dienst, die om het even welke foto kunnen verwezenlijken in het gamma van de gewone, de breedhoek- en de teleopnamen, evenals de macrofotografie [7]. De negatieven worden in het Instituut ontwikkeld en gecontroleerd, waarna van elk een afdruk gekleefd wordt op de analytische steekkaart die bestemd is voor de fototheek, terwijl de negatieven gerangschikt worden in een ondergronds depot [8].

Het is onontbeerlijk even uit te weiden over de lokalisatie- en identificatiegegevens, die een belangrijk deel uitmaken van de inventaris en de basis vormen van het informatiesysteem. De lokalisatiegegevens betreffen de gemeente en het gebouw of de particuliere verzameling waartoe het kunstwerk behoort.

[4] Het voor die actie aangenomen formaat van de negatieven is 56 × 72 mm.

[5] Naargelang van de bestuurstaal van de gemeente waar het gefotografeerde zich bevindt, wordt het opdrachtformulier in het Nederlands of het Frans opgemaakt. Voor het buitenland gebeurt dit steeds in het Frans en voor de particuliere verzamelingen gewoonlijk in de taal van de eigenaar.

[6] Voor de buitenzendingen zijn het in hoofdzaak de datum en het uur van de opnamen, de naam en het adres van de verantwoordelijke ter plaatse, de karakteristieken van de elektrische installatie en de eventuele moeilijkheden bij de uitvoering zoals het ontbreken van elektriciteit, de hoge opstelling van de voorwerpen, het tegenlicht, enz.

[7] De negatieven zijn op platen of op film gemaakt en bevatten meerdere formaten aangeduid door een letter die het negatiefnummer vergezelt: 24 × 36 mm, 56 × 72 mm en 6 × 9 cm (M), 9 × 12 cm (E), 13 × 18 cm (A), 18 × 24 cm (B), 24 × 30 cm (C), 30 × 40 (D) en 40 × 40 cm (F).

[8] De negatieven zijn door een dubbel papieren kaftje beschermd en, volgens hun formaat, in groepen van tien tot twintig in kartonnen dozen opgeborgen die rechtopstaand gerangschikt worden op metalen rekken. De negatiefnummers worden aangebracht op de negatieven, de kaftjes, de dozen en de rekken. De totale oppervlakte van het negatievendepot bedraagt 342 m², waarvan de nuttige opbergruimte reeds voor 35 % is ingenomen.

Berlare (Bareldonk), kapel O.-L.-Vrouw van VII Smarten genoemd O.-L.-Vrouw van Groenderstrate, Kapelleplein.

Verzameling Pieters, Jozef, Ketelvest 87, 9000 Gent.

De identificatiegegevens hebben betrekking op de benaming van het kunstwerk, het voorgestelde onderwerp, de naam van de kunstenaar, de herkomst, de periode en de stijl, de materie en de behandeling ervan. In die beknopte beschrijving worden ook authenticiteitsgegevens opgenomen, zoals signaturen en merken, evenals inscripties en de afmetingen van het kunstwerk.

Retabelfragment, de Geseling, Brussels atelier (merk op rugzijde: hamer), herkomstig van een voormalig Passieretabel uit de St.-Pieterskerk te Leuven, eind 15de eeuw, eik, gepolychromeerd, 47 × 45 × 15.

Schilderij, Intocht van Christus te Brussel, James Ensor (gesign. o.r.: J. Ensor), 1888 (gedat. o.r.), doek, olieverf, 247,5 × 425,5.

Beeldjes van een jongen en een meisje als symbool van de lente, Doorniks werk, 2de helft 18de eeuw, porselein, h. (jongen) 13,4, (meisje) 13,9.

Informatieopdracht

De informatieopdracht, die volgt op de inventarisatiefase, is toevertrouwd aan de Fototheekafdeling. Het exploitatieprobleem dat hierbij gepaard gaat, behelst de doelmatige openstelling van de samengebrachte fotodocumentatie voor de navorsing, om het even van welk gezichtspunt de vraagsteller de documentaire inhoud benadert. De vraag naar documenten kan inderdaad een synthetisch karakter hebben, wanneer de lokalisatie- en identificatiegegevens betrekking hebben op een gedetermineerd document of groep documenten, zoals bijvoorbeeld « de schilderijen van Henri Deprez bewaard in de St.-Denijskerk te Luik ». De vraag heeft daarentegen een analytisch karakter wanneer één of meer identificatiegegevens als basis genomen worden voor de groepering van de gewenste documenten, zoals « de doopvonten van de 15de eeuw ».

Het documentatiesysteem is uitgewerkt met de beschikbare middelen en in functie van de stijgende behoeften. De snelle aangroei van de documentatie, die vandaag om en bij de 450.000 opnamen beslaat, is er echter de oorzaak van dat de middelen door de behoeften zijn voorbijgestreeft en dat de documentaire inhoud niet ten volle kan worden geëxploiteerd. De ontwikkeling van de automatische informatieverwerking biedt nochtans in dit verband nieuwe mogelijkheden en het is dan ook in dit perspectief dat het documentatiesysteem van nu af wordt aangepast.

De documentaire basisgegevens van elk gefotografeerd bouwwerk of voorwerp worden samengebracht in de rubrieken van de analytische steekkaart (zie bl. 98-99), die beschreven wordt aan de hand van de identificatiegegevens van het opdrachtformulier. Die steekkaart heeft als formaat

24 × 30 cm en is bedrukt met een rooster waarin de namen van de verschillende rubrieken vermeld zijn. De foto is op de voorzijde gekleefd.

Waar het document tot voor enkele jaren slechts op de voorzijde werd beschreven op een wijze die weinig overzichtelijk en beperkt exploiteerbaar is, heeft het nu, door de aanduiding van de rubrieken, aan leesbaarheid gewonnen en maakt die genormaliseerde vorm het systeem beter omschakelbaar naar de automatische informatieverwerking.

Om de documenten vanuit verschillende gezichtspunten te kunnen terugvinden, is het noodzakelijk dat de basiskarakteristieken, vervat in de beschrijving, volgens de bovengenoemde analytische rubrieken worden ontleed. Die analyse moet namelijk toelaten de afgeleide steekkaarten te maken voor de verwijzende catalogi.

De hierbij gebruikte terminologie is beschikbaar in de leeszaal van de Fototheek onder de vorm van indexen die beantwoorden aan de rangschikking van de catalogi [9]. De typologische index bevat de conventioneel aangenomen benamingen voor de aspecten van het landschap, de gebouwen, de architecturale details en de kunstvoorwerpen. De trefwoorden werden opgenomen in een classificatie die volgens een hiërarchische structuur van het algemene naar het bijzondere verloopt [10]. Het hierna volgend schema geeft een overzicht van de hoofdrubrieken en de eerste classificatieniveaus.

Archeologie: Prehistorisch, Gallo-Romeins, Frankisch en Merovingisch
Architectuur (detail): Baldakijn, Balk, Balkon, Balkzool, Band, Basis, Bedaking, Bevloering, Bindsteen, Boog en Bogenrij, enz.
Aspect: Bos en Woud, Golfbreker, Grot, Haven, Kanaal, Openbare Weg, enz.
Ethnografie (rangschikking volgens werelddeel)
Gebouw: Abdij, Apotheek, Badinrichting, Bank, Begijnhof, Belfort, Bestuursgebouw, Beurs, Bisdom, Brug, Commanderij, Crypt, Duivetoren, enz.
Meubilair: Afgietsel, Altaar, Bedevaartvaantje, Biechtstoel, Blazoen, Boekband, Ceramiek, Communiebank, Cultusobject, Decoratie, Doksaal, Doopvont, Drukwerk, Email, Ex-voto, Folklore, Gerechtigheid, enz.
Natuurlijke Historie: Botanica, Geologie, Zoölogie
Oudheid: Egypte, Griekenland en Rome, Voor-Azië
Verre Oosten (rangschikking volgens land)

De iconografische index, die de conventionele trefwoorden en trefzinnen groepeert die gebruikt worden om het uitgebeelde onderwerp uit te drukken, heeft, naargelang van de rubrieken, een hiërarchische of alfabetische classificatiestructuur. Die index heeft zich ontwikkeld en is verbeterd door de opeen-

[9] Voor de eenvormigheid van het systeem is de terminologie in eenzelfde taal gesteld; hiervoor werd van het begin af het Frans aangenomen. Nochtans worden de verschillende indexen ook systematisch in het Nederlands vertaald met verwijzing naar de Franstalige term.

[10] De tot hiertoe gebruikte trefwoordenlijst zou, in functie van ruimere mogelijkheden voor een eventuele automatisering, verder dienen uitgewerkt te worden.

volgende aanvullingen en herzieningen en zal in de toekomst gestabiliseerd worden. De hoofdrubrieken ervan zijn hierna opgesomd.

Christelijke Godsdienst: Oud Testament, Nieuw Testament, Christelijk geloof, Heiligen
Niet-Christelijke Godsdiensten
Occultisme
Mythologie
Literatuur
Historische Gebeurtenissen
Personalia
Topografie
Natuur
Mens en Gemeenschap
Fantastische voorstellingen
Wapens en Emblemen
Allegoriën en Symbolen

De index van de auteurs — kunstenaars of kunstambachtslui — is ingedeeld volgens de uitgeoefende bedrijvigheid: schilderkunst, beeldhouwkunst, enz. De auteursnamen zelf werden in feite niet in lijst gebracht maar, naargelang van de aangroei van nieuwe documenten, onmiddellijk in de steekkaartencatalogi zelf aangevuld [11]. Voor de overige basiskarakteristieken — de herkomst, de chronologische en de technologische gegevens — zijn er tot nu toe geen indexen uitgewerkt, omdat zij slechts als bijkomstige elementen de structuur bepalen van de verwijzingscatalogi en bovendien algemeen bekende begrippen zijn [12].

Na de analyse van het document worden, volgens de aanduidingen van de rubriek « verwijzingen », de verschillende afgeleide steekkaarten gemaakt. Zij zijn de basis van de verwijzingscatalogi, die de toegang tot de documentatie volgens enkelvoudige of gecombineerde gezichtspunten mogelijk maken. Het corpus van de steekkaart bestaat enerzijds uit de lokalisatiegegevens, de rangschikking van het document, het negatiefnummer en anderzijds uit de beschrijving zoals die op de analytische steekkaart voorkomt. Het hoofd, dat de bovenrand van de steekkaart inneemt, is voor de eenvormigheid in het Frans opgemaakt en wordt samengesteld uit één of meer gecombineerde analytische gegevens.

De rangschikking van het document gebeurt in de fototheek waar, naargelang van de lokalisatiegegevens, drie hoofdgroepen te onderscheiden zijn, nl. België, het buitenland en de particuliere verzamelingen [13]. De afdelingen schilderijen, wandtapijten en handschriften worden afzonderlijk gerangschikt

[11] De schrijfwijze van de namen is gesteund op volgende werken: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, uitgegeven door U. Thieme, F. Becker en H. Vollmer, 37 delen, Leipzig, 1907-1950; *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, uitgegeven door H. Vollmer, 6 delen, Leipzig, 1953-1962.

[12] Het zou de gelijkvormigheid van het systeem ten goede komen, indien ook voor die karakteristieken de terminologie conventioneel zou worden vastgelegd.

[13] In de fototheek — een lokaal van 346 m² — worden de documenten in groepen van 50 tot 60 opgeborgen in stevige kartonnen mappen, die in metalen rekken worden geplaatst. Reeds de helft van de beschikbare ruimte is ingenomen door de ongeveer 8.000 bestaande mappen.

wegens het groot formaat van de documenten. De klassering gebeurt vooreerst alfabetisch per gemeente, voor het buitenland ook per land, of volgens de naam van de eigenaar voor de particuliere verzamelingen. De benaming van het gebouw of de instelling, die de bewaarplaats is van het gefotografeerde voorwerp, wordt vervolgens als klasseringsgegeven omgezet in het Franstalig trefwoord uit de typologische classificatieindex dat ermee overeenstemt:

Enseignement, *Académie* — Koninklijke Academie voor Schone Kunsten.

De rangschikking verloopt verder volgens het Franstalig trefwoord uit de typologische index dat met het gefotografeerde overeenkomt of volgens de naam van de kunstenaar; de onderverdeling gebeurt meestal chronologisch of ook nog volgens het inventarisnummer.

De afgeleide steekkaarten (7,5 × 12,5 cm) worden naar hun hoofd gerangschikt in de verwijzingscatalogi, waarvan de structuur gebaseerd is op de verschillende indexen [14]. De typologische catalogus is hiërarchisch opgebouwd en in het algemeen chronologisch onderverdeeld aan de hand van het tijdvak of de stijl en verder alfabetisch volgens de bewaarplaats [15]. In de auteurscatalogus worden de steekkaarten alfabetisch gerangschikt volgens de familienaam en de voornaam van de kunstenaar of de ambachtsman en verder alfabetisch volgens de bewaarplaats [16]. De steekkaarten die opgenomen worden in de iconografische catalogus worden, naargelang van de rubriek, chronologisch of alfabetisch onderverdeeld [17]. Een numerieke catalogus van de negatieven laat toe die te identificeren.

De raadpleging van de documentatie gebeurt in de leeszaal van het Archief op elke werkdag, de zaterdag uitgezonderd, van 9,30 tot 12 uur en van 14 tot 17 uur [18]. Daar worden door de verantwoordelijken de gewenste documenten ter inzage voorgelegd; dit kan min of meer vlug gebeuren in de mate dat de gestelde vraag samenvalt met de rangschikking van de documentatie [19].

Bestellingen kunnen ter plaatse gedaan worden of eventueel ook per brief mits een voldoende identificatie van de gewenste documenten opgegeven wordt [20]. Sommige inlichtingen, zoals de formaten en de prijslijst, kunnen in de leeszaal of op schriftelijke aanvraag bekomen worden.

[14] Aangezien de verkoop van foto's van de kunstwerken bewaard in het buitenland en in particuliere verzamelingen onderworpen is aan de toelating van de eigenaar, zijn de overeenstemmende catalogi slechts toegankelijk op verzoek.

[15] De typologische catalogus telt ongeveer 880 verschillende trefwoorden.

[16] De catalogus van de auteurs bevat rond de 11.000 namen.

[17] De iconografische catalogus groepeert meer dan 2.000 trefwoorden en -zinnen.

[18] Adres: Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Jubelpark 1 (kant Renaissancelaan), 1040 Brussel. Tel.: 02/35.41.60 tot 69.

[19] Het jaarlijks gemiddelde aantal bezoekers tijdens de laatste vijf jaar ligt rond de 650; het aantal dat in 1966 slechts 465 bedroeg, steeg tot meer dan 900 in 1970.

[20] Voor de laatste vijf jaar is het gemiddelde aantal afgeleverde fotografische afdrukken om en bij de 22.000 per jaar.

De reproduktie van de fotodocumenten is onderworpen aan de bepalingen vastgesteld bij Ministerieel Besluit van 23 juni 1955. De tekst ervan wordt gevoegd bij elke levering van fotografische afdrukken [21].

Studieopdracht

De studieopdracht van het Archief is gericht op de exploitatie van de fotodocumentatie voor wetenschappelijke doeleinden.

De individuele navorsingen zijn de weerspiegeling van de specialisatie van ieder en de mogelijkheden die door het Archief geboden worden. De kunsthistorici bekwamen zich aldus in het domein dat door de beschikbare documentatie en de verrijking ervan belangstelling verdient. Van hun kant staan de fotografen in voor het onderzoek naar betere technieken, zowel wat betreft de opname en het afdrukken als de conservatie van de negatieven. Een vorm van samenwerking is de interdisciplinaire, waarbij de kunsthistorici samen met de technici van de Opzoekingslaboratoria en de Conservatie gezamenlijk het behandelde kunstwerk vanuit historisch standpunt onderzoeken en de resultaten van hun bevindingen elkaar bevestigen of aanvullen. Die wetenschappelijke bijdragen worden hoofdzakelijk gepubliceerd in dit *Bulletin* dat sedert 1958 verschijnt. Daarin vindt men ook in de jaarlijkse Kroniek een overzicht van de verschillende activiteiten van het Archief.

De collectieve publikaties, waarvoor het ganse Archiefdepartement instaat, zijn de fotoinventarissen die sedert 1948 verschenen zijn. Een eerste reeks werd gepubliceerd voor de gerechtelijke kantons Aalst, Chimay en Aat [22]. In 1965 volgde de inventaris van de drie gerechtelijke kantons Brugge [23] en in 1966 werd die van de twee gerechtelijke kantons Luik afgesloten met een bijdrage in onderhavig *Bulletin* [24].

In verband met het fotorepertorium van het kerkmeubilair van de Belgische bedehuizen, wordt voor 1972 de publikatie voorzien van de eerste reeks afgewerkte kantons. Dit repertorium zal niet alleen een kostbaar werkinstrument uitmaken voor de kunsthistorische navorsing, maar tevens voor de beveiliging van het nationaal kunstpatrimonium.

Gezien zijn organiek statuut is het Archiefdepartement aangewezen om, zowel systematisch als volgens een urgentieprogramma, het nationaal kunst-

[21] Die reglementering voorziet voor wetenschappelijke publikaties vrijstelling van reproduktierecht, mits de herkomst van de foto vermeld wordt en het Instituut bij de verschijning een bewijsexemplaar ontvangt.

[22] *Aanwijzende fotografische inventaris van het Belgisch patrimonium van kunst en geschiedenis. Kanton Aalst*, Brussel, 1948; *Inventaire photographique indicatif du patrimoine artistique belge d'art et d'histoire. Canton de Chimay*, Brussel, 1948; *Inventaire photographique indicatif... Canton d'Ath*, Brussel, 1950.

[23] *Aanwijzende fotografische inventaris van de drie rechterlijke kantons Brugge*, (Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium), Antwerpen, 1965.

[24] P. Colman en A.-M. Didier-Lamboray, *L'inventaire photographique du patrimoine artistique de Liège*, in dit *Bulletin*, IX, 1966, bl. 94-113.

patrimonium fotografisch vast te leggen. De middelen ontbreken echter in grote mate opdat die essentiële functie ten volle zou kunnen vervuld worden. Er is vooreerst een totaal gebrek aan directe informatie tussen de verschillende diensten die verantwoordelijk zijn voor het kunstbezit, wat als gevolg heeft dat het Fotoarchief, in dringende gevallen, te laat of helemaal niet kan ingrijpen. Wat de praktische uitvoeringsmogelijkheden betreft, is er vooral een tekort aan technici-fotografen. In die sector is het personeelskader namelijk sedert meer dan vijftien jaar ongewijzigd gebleven, terwijl de behoeften aan onmiddellijke inventarisatie merkelijk zijn gestegen. Daarenboven wordt de inventaris steeds meer geremd door de eisen van de exploitatie van de documentatie, terwijl ook de bewaringsvoorwaarden van het fonds van de negatieven meer en meer de aandacht opeist, indien men wil verhinderen dat het met de tijd teloor gaat.

Het fotorepertorium is de weerspiegeling van de huidige crisistoestand; het geeft een voorlopige oplossing aan een dringende nood, door beroep te doen op een extra ploeg van tijdelijke wetenschappelijke medewerkers en op particuliere fotografen. De activiteit van de drie eerste jaren laat toe enkele belangrijke besluiten naar voor te brengen. Op het vlak van de prospectie zijn goede resultaten bereikt, aangezien meer dan 90.000 voorwerpen werden genoteerd. Met dit resultaat voor ogen, werd dezelfde werkwijze aangenomen voor de fotoinventaris van de burgerlijke woonhuizen te Brussel, waarvoor reeds meer dan 5.000 opnamen in lijst werden gebracht. Indien de vooruitgang van de prospectie bevredigend mag genoemd worden, dan is de achterstand van de fotografische opnamen aanzienlijk — bijna 50 % van de prospectie; dit is blijkbaar te wijten enerzijds aan de te lage eenheidsprijs en anderzijds aan het te zwakke rendement van de fotografen. Die toestand verhindert op meer fotografen beroep te doen en aan hen ook sommige occasionele of dringende zendingen toe te vertrouwen. Om aan dit probleem een oplossing te geven, zou ook eventueel kunnen overwogen worden de wetenschappelijke medewerkers, na een vormingsstage, zelf de opnamen te laten maken.

Ook op het vlak van de informatie stellen zich steeds meer problemen. Aangezien het technisch personeel reeds ontoereikend is om tegemoet te komen aan de noden van de inventarisatie, zouden de bestellingen van fotografische afdrukken moeten afgeremd worden, aangezien die voortdurend vermeerderen en de allereerste opdracht van het Archief dreigen lam te leggen. Die beperking zou echter gebeuren ten koste van de documentaire informatie, die eveneens deel uitmaakt van de opdrachten van het Instituut, en van de contacten met andere instellingen die bevorderlijk kunnen zijn voor het onderzoek naar meer rationele exploitatiemethodes.

Kortom, in de mate dat het Fotoarchief over het nodige personeel en de kredieten beschikt voor het voeren van een grootscheepse actie, zal het Instituut niet alleen zijn eigen opdracht naar behoren kunnen vervullen, maar daarenboven de draaischijf kunnen zijn voor alle initiatieven die de inventarisatie beogen van het nationaal kunstbezit en daardoor bijdragen tot de cultuurspreiding en de valorisatie van ons patrimonium.

LOCALISATION / LOKALISATIE
Lieu de conservation / Bewaarplaats: Gent
MUSÉE — Museum voor Schone Kunsten, inv. 1922 D
Gand
MUSÉE des Beaux-Arts, inv. 1922 D

Propriétaire / Eigenaar

CLASSEMENT / RANGSCHIKKING: SCULPTEUR — Delvaux, Laurent 1761

NEGATIF / NEGATIEF: 208244 B

ACL 1971

DESCRIPTION *(dénomination, utilisation primitive et actuelle, iconographie, auteur, signature, marque, provenance, date, style, matière, dimensions, etc.)*

BESCHRIJVING *(benaming, oorspronkelijk en huidig gebruik, iconografie, auteur, handtekening, merk, herkomst, datum, stijl, materie, afmetingen, enz.)*

Wijwatervat in vorm van beeldhouwwerk, voorstellend een engeltje met schelp, Delvaux, Laurent (gesign. o. : L. Delvaux), 1761 (gedat. o.), marmer, 40×29×19

Bénitier en forme de sculpture, représentant angelot avec coquille, Delvaux, Laurent (signé en b.: L. Delvaux), 1761 (daté en b.), marbre, 40×29×19

1. DONNÉES TYPOLOGIQUES / TYPOLOGISCHE GEGEVENS

a. EAU, *Bénitier*
b. SCULPTURE

2. DONNÉES ICONOGRAPHIQUES / ICONOGRAFISCHE GEGEVENS

Angelot avec coquille

BIBLIOGRAPHIE / BIBLIOGRAFIE

a. Willame, G., Laurent Delvaux, Brussel-Parijs, 1914, bl. 73, nr. 179

3. AUTEURS

Delvaux, Laurent

4. PROVENANCE, CENTRE DE FABRICATION, ÉCOLE / HERKOMST, PRODUCTIECENTRUM, SCHOOL

5.-6. DONNÉES CHRONOLOGIQUES / CHRONOLOGISCHE GEGEVENS

5. Époque / Tijdvak: 1761

6. Style / Stijl:

7.-8. DONNÉES TECHNOLOGIQUES / TECHNOLOGISCHE GEGEVENS

7. Matière ou support / Materie of drager: marbre

8. Technique / Techniek:

RÉFÉRENCES / VERWIJZINGEN Documents / Documenten

Fiches dérivées / Afgeleide steekkaarten: num. / 1a+5 / 1b+7+5 / 3+5 / 2+5 /

ETABLIE / OPGEMAAKT: R. Van de Walle 28/11/71

LES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DE L'INSTITUT

UN INVENTAIRE DU PATRIMOINE ARTISTIQUE BELGE

Raphaël Van de Walle

En dépit de leur action ininterrompue durant de longues années dans le domaine de l'inventaire du patrimoine artistique, nous constatons que les Archives photographiques de l'Institut sont encore très peu connues. Il semble donc utile de mettre en lumière l'activité de ce département au bénéfice des chercheurs et de tous ceux qui, sous une forme quelconque, s'occupent de la préservation des œuvres d'art.

La tâche principale des Archives est l'établissement systématique de l'inventaire photographique du patrimoine artistique belge. L'urgence de cette mission s'accentue chaque jour du fait des tendances de la société moderne, dans laquelle les biens culturels sont trop souvent sacrifiés à l'évolution économique : des sites protégés ne sont pas ménagés par l'extension industrielle, des monuments historiques importants sont démolis sous prétexte d'urbanisation, des œuvres d'art irremplaçables se dégradent faute de moyens d'en assurer la conservation.

HISTORIQUE

L'origine du département des Archives photographiques remonte à 1900, date de création d'un Atelier photographique au sein des Musées royaux d'Art et d'Histoire [1]. En 1943, celui-ci fusionna avec le Service de la Documentation belge, qui existait déjà depuis 1920. Ainsi s'élargirent les possibilités techniques de cet organisme qui avait pour objectif de rassembler la documentation photographique et iconographique relative aux œuvres d'art nationales.

A la documentation existante, qui au début se composait surtout de coupures de presse, de cartes postales et de photographies diverses, s'ajouta après la guerre 1914-18 un premier fonds important de 12.000 négatifs photographiques réalisés par l'occupant, fonds qui fut acquis avec des marks bloqués.

[1] Voir aussi P. Coremans, *Musées royaux d'Art et d'Histoire. Service de la Documentation belge et Laboratoire de recherches physico-chimiques. Activité de ces services au sein du Commissariat général à la Protection aérienne passive, pendant la période de 1940-1944, au profit des œuvres d'art belges,* (Bruxelles, 1945) (texte polycopié).

Lorsqu'éclata la deuxième guerre mondiale, le nombre de négatifs s'élevait à 30.000. Cette documentation n'était pas suffisante pour contrôler la restauration ou l'étude des monuments et œuvres d'art en cas de dégradation ou de destruction par fait de guerre. C'est pourquoi Jean Capart, conservateur en chef des Musées, décida de confier à Paul Coremans, chef du Service photographique et des Laboratoires depuis 1934, la mission de constituer l'inventaire photographique des œuvres d'art nationales à l'exemple d'autres pays comme l'Allemagne, l'Espagne, la France, la Grande-Bretagne et les Pays-Bas. Le démarrage de cette opération fut stimulé par l'intention qu'avait l'occupant de poursuivre cet inventaire à son propre compte et par la proposition de coopération de Stan Leurs, conseiller général pour la conservation des monuments au Commissariat général pour la Reconstruction du Pays (C.G.R.P.). Un accord fut conclu suivant lequel cet organisme financerait les missions les plus importantes, tandis que le Service de Documentation conserverait les négatifs. L'action devint systématique à partir de 1941, lorsque les crédits nécessaires furent mis à la disposition de la C.G.R.P. par le Commissariat général pour la Protection aérienne passive (C.P.A.P.).

En dépit des oppositions et difficultés, près de 160.000 prises de vue furent effectuées pendant la période 1940-1945, grâce à l'énergie de Paul Coremans et à l'enthousiasme de ses collaborateurs. En outre, au cours de cette même période, plus de 50.000 négatifs furent acquis de différents photographes ; la moitié proviennent du fonds de Paul Becker à Bruxelles.

Après la guerre, l'extension du Service photographique et des Laboratoires de recherches physico-chimiques justifia leur détachement des Musées royaux d'Art et d'Histoire et leur érection, par Arrêté du Régent du 24 juin 1948 (avec effet rétroactif au 1er janvier 1946), en une institution scientifique indépendante avec une mission propre, dénommée Archives centrales iconographiques d'Art national et Laboratoire central des Musées de Belgique (ACL). La mission des Archives y est définie comme suit : « Rassemblement et mise en valeur de tous les documents iconographiques se rapportant aux sites, ainsi qu'aux monuments historiques et aux œuvres d'art nationales — tant existants que disparus — en Belgique et à l'étranger. Cette section entreprendra, en tout premier lieu, la constitution et la tenue à jour d'un inventaire photographique indicatif complet des œuvres nationales ainsi que l'établissement de séries d'images d'art national, destinées en ordre principal à l'enseignement à tous les degrés ».

Une centralisation importante fut décidée par l'Arrêté ministériel du 10 novembre 1948 en vertu duquel les négatifs et l'équipement photographique des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles et d'Anvers — seules institutions qui en possédaient — seraient transférés aux Archives, qui dorénavant se chargeraient d'établir l'inventaire photographique de leurs collections.

Au cours des années suivantes, la mission des Archives fut précisée, l'équipement technique adapté et le cadre élargi par le recrutement de personnel administratif, de photographes et d'historiens d'art. Après que l'institution eût pris sa forme définitive, sa dénomination fut modifiée

en « Institut royal du Patrimoine artistique » (IRPA) par Arrêté royal du 17 août 1957.

Dans le bâtiment occupé par l'Institut depuis octobre 1962, les Archives photographiques ont pu se développer dans des locaux spécialement équipés[2] qui totalisent près de 2.000 m². Elles constituent un des trois départements de l'Institut, dont le statut comme institution scientifique du premier niveau fut établi par Arrêtés royaux des 21 avril et 3 mai 1963.

MISSION

Dans le cadre de la mission organique de l'Institut, dont l'objectif est la protection et l'étude scientifique du patrimoine artistique national, la tâche des Archives photographiques consiste notamment en l'établissement systématique de l'*Inventaire photographique indicatif du Patrimoine artistique belge*.

Il s'agit donc d'un *inventaire*, c'est-à-dire d'un relevé systématique des monuments et œuvres d'art qui, par définition, tend à être le plus complet possible. Cet inventaire est *photographique*, ce qui veut dire qu'il est dressé sous forme de prises de vue en noir et blanc de tous formats. Cet inventaire photographique est *indicatif*, en ce sens que tant les photographies que leur identification sont à la fois nécessaires et suffisantes pour caractériser l'objet inventorié et le distinguer des autres de la même catégorie. Il doit en outre viser à montrer le sujet d'une façon objective, sans interprétation artistique. Il s'agit enfin d'un inventaire du *patrimoine artistique belge*, c'est-à-dire de la production de nos artistes et artisans conservée en Belgique, mais aussi à l'étranger. Celle-ci s'étend aux domaines de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des arts appliqués, ainsi qu'à l'archéologie et au folklore.

Un inventaire photographique ainsi conçu ne peut manquer de jouer un rôle dans l'étude, la protection et la restauration du patrimoine artistique.

Pour l'*étude*, il est important que l'établissement de l'inventaire ne s'inspire pas d'appréciations esthétiques ni de considérations de valeur vénale, mais du critère objectif de l'intérêt scientifique. Ceci concerne aussi bien l'histoire de l'art et l'archéologie que le folklore et l'histoire régionale ou locale. Le domaine couvert va de l'expression artistique de l'homme préhistorique jusqu'à l'art contemporain et concerne aussi bien les œuvres disparues que celles qui existent encore et aussi bien celles qui sont difficiles d'accès que les œuvres très connues. Le fait que cette documentation photographique est groupée dans une institution centrale où elle est librement accessible et où elle se double d'un jeu de catalogues présentant de multiples possibilités d'investigations constitue sans nul doute un grand avantage pratique. Les négatifs, de leur côté, rendent possible l'achat d'épreuves destinées à une documentation personnelle ou à l'illustration d'une étude.

[2] P. COREMANS, *L'Institut royal du Patrimoine artistique et son nouveau bâtiment. Historique et mission de l'Institut*, dans ce *Bulletin*, VII, 1964, p. 9-30.

La *protection* du patrimoine artistique contre la dénaturation, l'aliénation et le vol bénéficie elle aussi de cet inventaire. Le document photographique devient alors un témoin. C'est dans cet esprit qu'en 1967 les Ministres de la Culture confiaient à l'Institut la mission de dresser rapidement un répertoire photographique du mobilier des sanctuaires du pays ; dans de nombreux cas, en effet, celui-ci est enlevé ou vendu d'une façon arbitraire à la suite des rénovations liturgiques et en dépit de la législation existante.

L'inventaire photographique se révèle d'une grande importance aussi pour la *restauration* du patrimoine artistique ; il conserve en effet du monument ou de l'œuvre d'art des images objectives d'ensemble et de détail auxquelles on peut recourir lors de la restauration de dégâts ou même lors de la reconstitution d'une œuvre détruite. Ceci représente un aspect important de la collaboration des Archives avec les autres départements de l'Institut, notamment la Conservation et les Laboratoires. En outre, la Commission royale des Monuments et des Sites utilise souvent les documents photographiques comme témoins lors des restaurations de monuments.

Mission d'inventaire

Compte tenu de ce qui précède, il est évident que la mission d'inventaire des Archives photographiques est en même temps une mission d'information et d'étude. Toute l'organisation du département est axée sur ces trois activités, qui sont liées étroitement et se reflètent dans les différentes sections : le Service photographique, l'Inventaire et la Photothèque.

L'inventaire est dressé en fonction d'une répartition géographique systématique et suivant une méthode définie. Alors que pendant la deuxième guerre mondiale les missions étaient organisées selon les moyens d'exécution disponibles et les impératifs d'urgence, depuis 1946 le principe est respecté de dresser l'inventaire par canton judiciaire et alternativement dans chacune des deux régions linguistiques du pays. Ainsi ont été achevés successivement les cantons d'Alost, de Chimay et d'Ath, ensuite les trois cantons de Bruges et les deux cantons de Liège ; depuis quelques années, le travail se poursuit par les quatre cantons d'Anvers. Dans chaque commune du canton entrepris on procède d'une façon systématique à des prises de vue générales des paysages et cours d'eau ainsi que des rues et places publiques, de l'extérieur des bâtiments privés, de l'extérieur et de l'intérieur des bâtiments publics et de tous les objets qui y sont conservés et qui présentent une valeur artistique ou archéologique.

Outre l'établissement systématique de l'inventaire par canton, les Archives procèdent à la photographie des collections et acquisitions des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, des Musées royaux d'Art et d'Histoire et de la Direction générale des Arts et Lettres du Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture. Elles profitent également de l'occasion offerte par certaines expositions de photographier les œuvres appartenant au patrimoine national.

D'autres aspects importants de l'inventaire sont la photographie d'objets de fouilles confiés à l'Institut pour traitement par le Service national des fouilles et d'autres centres archéologiques ainsi que les missions organisées en Belgique comme à l'étranger en collaboration avec le Centre national de Recherches « Primitifs flamands ». Régulièrement aussi, les Archives procèdent à l'acquisition d'anciens fonds de négatifs ; en raison de la date généralement reculée des prises de vue, ces fonds sont particulièrement intéressants pour les œuvres disparues ou altérées.

L'inventaire photographique des œuvres en traitement se fait en collaboration étroite avec les départements de la Conservation et des Laboratoires. Un des avantages de ces prises de vue est qu'elles peuvent se réaliser à l'Institut dans des conditions optimales. En plus des photographies indicatives destinées à l'inventaire des œuvres d'art, d'autres sont réalisées pour les besoins du traitement et d'une étude éventuelle dans le domaine de la technique ou de l'histoire de l'art ; le Service photographique fait alors appel à des techniques spéciales telles que l'infra-rouge, l'ultra-violet, la radiographie et la photographie en couleur [3].

Le répertoire photographique du mobilier des sanctuaires de Belgique est lui aussi axé sur le schéma de travail traditionnel des Archives. L'exécution en est cependant assurée grâce à des moyens exceptionnels, en raison de l'urgence. Le domaine de ce répertoire est limité aux objets d'art conservés dans les sanctuaires catholiques publics. L'organisation de cette opération est entre les mains des Archives, tandis que l'exécution du programme est confiée à un groupe de travail qui jouit d'une certaine autonomie. La prospection a lieu simultanément dans les neuf provinces et est confiée à une dizaine d'historiens d'art spécialement préparés à cet effet ; les prises de vue sont réalisées par des photographes privés engagés dans tout le pays [4]. A l'occasion de cette opération, les prospecteurs sont invités à repérer les œuvres dont l'état nécessite un traitement ou de meilleures conditions de conservation.

Chaque mission d'inventaire est préparée par un des historiens d'art des Archives. Après avoir pris connaissance des documents existants et des publications — inventaires et catalogues surtout — relatives aux œuvres à photographier, il poursuit la prospection sur place en faisant le relevé sur un formulaire spécial de toutes les données nécessaires à leur localisation et à leur identification précises, suivant un schéma donné [5], et en prenant les dispositions pratiques indispensables au bon déroulement de la mission [6].

[3] Dans ce secteur, plus de 21.000 prises de vue en noir et blanc ont été réalisées, dont plus de 6.000 radiographies. Les 4.000 documents en couleurs sont des diapositives de format 9 × 12, 13 × 18 et 18 × 24 cm.

[4] Le format des négatifs adopté pour cette action est le 56 × 72 mm.

[5] Suivant la langue administrative de la commune où est conservé l'objet photographié, le formulaire de mission est rédigé en français ou en néerlandais. Pour les pays étrangers, le français est employé et pour les collections particulières la langue du propriétaire est généralement d'usage.

[6] Pour les missions hors de l'Institut, ce sont principalement la date et l'heure des prises de vue, le nom et l'adresse du responsable sur place, les caractéristiques de l'installation électrique et

La réalisation proprement dite de celle-ci est alors confiée aux techniciens du Service photographique, qui effectuent toute la gamme des prises de vue ordinaires, au grand angle, au téléobjectif et en macrophotographie [7]. Les négatifs sont ensuite développés et contrôlés à l'Institut, une épreuve est collée sur la fiche analytique destinée à la photothèque, tandis que les négatifs sont entreposés dans un dépôt souterrain [8].

Il apparaît indispensable de s'étendre un moment sur les données de localisation et d'identification, qui constituent une part importante de l'inventaire et la base du système d'information. Les données de localisation se rapportent à la commune et à l'immeuble ou à la collection particulière.

> Bousval, chapelle Notre-Dame dite du Tri-au-Chêne, rue du Château.
> Collection Jean Dupont, rue Haute 87, 6650 Bastogne.

Les données d'identification se rapportent à la dénomination de l'œuvre, au sujet représenté, au nom de l'artiste, à la provenance, à l'époque et au style, à la matière et à son traitement. Dans cette description sommaire sont reprises des données d'authenticité telles que les signatures et les marques ainsi que les inscriptions et les dimensions de l'œuvre.

> Fragment de retable, la Flagellation, atelier bruxellois (marque au revers : marteau), provenant d'un ancien retable de la Passion de l'église Saint-Pierre à Louvain, fin XVe siècle, chêne polychromé, 47 × 45 × 15.
>
> Peinture, Entrée du Christ à Bruxelles, James Ensor (signé en b. à dr. : J. Ensor), 1888 (daté en b. à dr.), toile, huile, 247,5 × 425,5.
>
> Statuettes d'un garçon et d'une fille symbolisant le printemps, atelier de Tournai, 2e moitié XVIIIe siècle, porcelaine, h. (garçon) 13,4, (fille) 13,9.

Mission d'information

La mission d'information, qui découle de celle de l'inventaire, est confiée à la section de la Photothèque. Ici se pose le problème de l'exploitation du

d'éventuelles difficultés d'exécution comme l'absence d'électricité, l'emplacement élevé des objets, le contre-jour, etc.

[7] Les négatifs photographiques sont réalisés sur plaques ou sur films et comprennent plusieurs formats indiqués par une lettre qui accompagne le numéro de négatif : 24 × 36 mm, 56 × 72 mm et 6 × 9 cm (M), 9 × 12 cm (E), 13 × 18 cm (A), 18 × 24 cm (B), 24 × 30 cm (C), 30 × 40 cm (D) et 40 × 40 cm (F).

[8] Les négatifs sont protégés par une double chemise en papier et, suivant leur format, groupés par dix à vingt dans des boîtes en carton rangées debout sur des rayons métalliques. Les numéros de négatifs sont indiqués sur les négatifs, les chemises, les boîtes et les rayons. La superficie du dépôt de négatifs est de 342 m² ; 35 % de la surface utile sont déjà occupés.

fonds, c'est-à-dire de la mise à la disposition rationnelle de la recherche de cette documentation photographique, quel que soit l'angle sous lequel le demandeur aborde le contenu documentaire. La question posée peut en effet être synthétique si l'ensemble des données de localisation et d'identification se rapportent à un document ou à un groupe de documents déterminés, par exemple « les peintures de Henri Deprez conservées à l'église Saint-Denis à Liège ». La question est par contre analytique si une ou plusieurs données d'identification sont prises comme base pour le groupement des documents souhaités, ainsi « les fonts baptismaux du XVe siècle ».

Le système de documentation s'est développé selon les moyens disponibles et les nécessités du moment. A cause de l'accroissement rapide de la documentation, qui compte aujourd'hui près de 450.000 prises de vue, les moyens ont été rapidement dépassés par les besoins et le contenu documentaire ne peut être exploité à fond. Le développement de l'information automatique offre cependant de nouvelles possibilités à cet égard, et c'est dans cette perspective que le système de documentation est adapté dès aujourd'hui.

Les données documentaires de base de chaque édifice ou objet photographié, fournies par le formulaire de mission, sont réparties dans les rubriques de la fiche analytique (voir p. 98-99). Cette fiche, qui mesure 24 × 30 cm, est pourvue d'une grille imprimée portant les titres des différentes rubriques. La photographie est collée au recto.

Jusqu'il y a quelques années, le document était décrit uniquement sur le recto de la fiche, suivant un système peu clair et d'exploitation limitée. Il a désormais acquis une meilleure lisibilité, tandis que la normalisation de la forme l'a mieux préparé au traitement automatique de l'information.

Afin de permettre de repérer les documents à partir de différents points de vue, il est indispensable que les données de base contenues dans la description soient analysées suivant les rubriques analytiques mentionnées ci-dessus. Cette analyse doit notamment permettre de faire les fiches dérivées destinées aux catalogues de renvoi.

La terminologie adoptée est disponible dans la salle de lecture de la Photothèque sous forme d'index correspondant au classement des catalogues [9]. L'index typologique contient les dénominations conventionnelles utilisées pour les aspects des paysages, les immeubles, les détails d'architecture et les objets d'art. Les mots-clefs sont groupés selon une classification qui passe du général au particulier suivant une structure hiérarchique [10]. Le schéma suivant donne un aperçu des rubriques principales et des premiers niveaux de classification.

[9] Dans un souci d'unité, la terminologie est rédigée dans une même langue, le français, mais des index néerlandais renvoient aux termes français correspondants.

[10] La liste des mots-clés actuellement en usage devrait être élaborée davantage et ainsi mieux préparée à une éventuelle automatisation.

ANTIQUITÉ : Asie Antérieure, Égypte, Grèce et Rome
ARCHÉOLOGIE : Préhistoire, (période) Gallo-romaine, (période) Franque et mérovingienne
ARCHITECTURE (détail) : Allège, Appareil, Arcade et Arcature, Baie, Balcon, Base, Bretêche, Cariatide-atlante-hermès, etc.
ASPECT : Bois et Forêt, Brise-lames, Canal, Cours d'eau, etc.
ETHNOGRAPHIE (classement par continent)
EXTRÊME-ORIENT (classement par pays)
HISTOIRE NATURELLE : Botanique, Géologie, Zoologie
IMMEUBLE : Abbaye, Arc de triomphe, Bain, Banque, Beffroi, Béguinage, Bourse, Caserne, Château, Château d'eau, etc.
MEUBLE : Arme et Armure, Armoire, Autel, Banc de communion, Banc de marguillier, Bijou, Blason, Cage, Carte-plan-maquette, Céramique, Chaire de vérité, Chauffage, Chemin de croix, etc.

L'index iconographique, où sont consignés les mots et les phrases-clés conventionnels qui définissent le sujet représenté, est conçu selon une classification hiérarchique ou alphabétique, suivant les rubriques. Cet index s'est développé et amélioré au gré des additions et revisions, et nous veillons à sa stabilisation. Les rubriques principales sont indiquées ci-après.

RELIGION CHRÉTIENNE : Ancien Testament, Nouveau Testament, Croyance chrétienne, Saints
RELIGIONS NON CHRÉTIENNES
OCCULTISME
MYTHOLOGIE
LITTÉRATURE
ÉVÉNEMENTS HISTORIQUES
PERSONALIA
TOPOGRAPHIE
NATURE
HOMME ET SOCIÉTÉ
FANTASTIQUE
ARMOIRIES ET EMBLÈMES
ALLÉGORIES ET SYMBOLES

L'index des auteurs — artistes et artisans — est divisé suivant l'activité exercée : peinture, sculpture, etc. Les noms eux-mêmes ne sont pas mis en liste mais sont ajoutés au catalogue à mesure de l'accroissement de la documentation [11]. Pour les autres caractéristiques de base — la provenance, les données chronologiques et technologiques — les index n'ont pas encore été établis ; en effet il ne s'agit que d'éléments complémentaires pour la structure des catalogues de renvoi et de notions généralement connues [12].

Après l'analyse du document, les différentes fiches dérivées sont dressées selon les indications de la rubrique « références ». Elles constituent la base des catalogues de renvoi qui rendent la documentation accessible suivant les

[11] L'orthographe des noms est basée sur les ouvrages suivants : *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, édité par U. THIEME, F. BECKER et H. VOLLMER, 37 vol., Leipzig, 1907-1950 ; *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler der XX. Jahrhunderts*, édité par H. VOLLMER, 6 vol., Leipzig, 1953-1962.

[12] Le système gagnerait en unité si la terminologie conventionnelle de ces caractéristiques était également fixée.

points de vue simple ou combiné. Le corps de la fiche se compose d'une part des données de localisation, de classement du document et de son numéro de négatif, d'autre part de la description telle qu'elle figure sur la fiche analytique. L'en-tête, qui remplit le bord supérieur de la fiche, se compose d'une ou plusieurs données analytiques.

Le classement du document se fait dans la photothèque suivant le lieu de conservation. On y distingue trois groupes : la Belgique, l'étranger et les collections particulières [13]. Les sections de la peinture, de la tapisserie et des manuscrits sont distinctes en raison du format des documents. Le classement est d'abord alphabétique par commune, pour l'étranger aussi par pays, et suivant le nom du propriétaire pour les collections particulières. La dénomination de l'immeuble ou de l'institution où l'objet photographié est conservé, est convertie au mot-clé de l'index typologique avec lequel elle s'accorde :

Enseignement, *Académie* royale des Beaux-Arts

Le classement se fait ensuite suivant le mot-clé de l'index typologique correspondant au sujet photographié ou suivant le nom de l'artiste ; la subdivision est généralement faite par ordre chronologique ou encore par numéro d'inventaire.

Les fiches dérivées (7,5 × 12,5 cm) sont rangées selon leur en-tête dans les catalogues de renvoi dont la structure correspond à celle des différents index [14]. Le catalogue typologique est généralement subdivisé chronologiquement par époque ou par style, puis alphabétiquement par lieu de conservation [15]. Dans le catalogue des auteurs, les fiches sont classées par ordre alphabétique suivant le nom de famille et le prénom de l'artiste ou de l'artisan, puis alphabétiquement par lieu de conservation [16]. Les fiches reprises dans le catalogue iconographique y sont classées dans un ordre chronologique ou alphabétique, suivant la rubrique [17]. Un fichier numérique des négatifs constitue le catalogue d'identification de ceux-ci.

La consultation de la documentation se fait dans la salle de lecture des Archives, chaque jour ouvrable, excepté le samedi, de 9 h. 30 à 12 h. et de 14 à 17 h. [18]. Les documents souhaités y sont donnés en consultation par les préposés, plus ou moins rapidement suivant que la question posée corres-

[13] Dans la photothèque — un local de 346 m² — les documents sont groupés par 50 à 60 dans des dossiers en carton rigide rangés sur des rayons métalliques. Plus de la moitié de l'espace disponible est déjà prise par les quelque 8.000 dossiers existants.

[14] La vente des photographies des œuvres conservées à l'étranger et dans les collections particulières étant soumise à l'autorisation du propriétaire, les catalogues de renvoi correspondants ne sont accessibles que sur demande.

[15] Le catalogue typologique compte environ 880 mots-clés différents.

[16] Le catalogue des auteurs contient environ 11.000 noms.

[17] Le catalogue iconographique groupe plus de 2.000 mots et phrases-clés.

[18] Adresse : Institut royal du Patrimoine artistique, Parc du Cinquantenaire 1 (côté avenue de la Renaissance), 1040 Bruxelles. Tél. 02/35.41.60 à 69.

pond plus ou moins directement au classement de la documentation [19]. Des commandes peuvent être faites sur place ou éventuellement par correspondance, à condition qu'une identification suffisante soit donnée des documents souhaités [20]. Certains renseignements, comme les formats et le tarif, peuvent être obtenus dans la salle de lecture ou par écrit.

La reproduction des documents photographiques est soumise aux conditions fixées par l'Arrêté ministériel du 23 juin 1955. Le texte en est joint à chaque fourniture d'épreuves photographiques [21].

Mission d'étude

La mission d'étude dévolue aux Archives porte sur l'exploitation de la documentation photographique dans des buts scientifiques.

Les recherches individuelles sont le reflet de la spécialisation de chacun et des possibilités des Archives. Ainsi, les historiens d'art approfondissent le secteur qui mérite de l'intérêt à la fois en fonction de la documentation disponible et dans le but de l'enrichir. Les photographes, de leur côté, contribuent à l'amélioration des techniques photographiques, tant en ce qui concerne la prise de vue et le tirage que la conservation des négatifs. La forme de collaboration est interdisciplinaire ; elle permet aux historiens d'art, en accord avec les techniciens des Laboratoires de recherches et de la Conservation, d'étudier l'œuvre d'art du point de vue historique et de confirmer ou de compléter les résultats de leurs expériences. Ces contributions scientifiques sont publiées principalement dans ce *Bulletin*, qui paraît depuis 1958. On y trouve aussi, dans la Chronique annuelle, une vue d'ensemble des activités des Archives. Les publications collectives, assurées par l'ensemble du département, sont les inventaires photographiques publiés depuis 1948. Une première série sortit de presse pour les cantons judiciaires d'Alost, Chimay et Ath [22]. En 1965 parut l'inventaire des trois cantons judiciaires de Bruges [23] et en 1966 celui des deux cantons de Liège fut clôturé par un article dans le présent *Bulletin* [24].

[19] Les cinq dernières années, la moyenne annuelle des visiteurs s'est située autour de 650 ; le nombre de ceux-ci, qui n'était que de 465 en 1966, s'est élevé jusqu'à 900 en 1970.

[20] Pour les cinq dernières années, le nombre moyen d'épreuves fournies s'est situé aux environs de 22.000 par an.

[21] Cette réglementation prévoit l'exonération des droits de reproduction pour des publications scientifiques, pour autant que la provenance de la photographie soit mentionnée et que l'Institut reçoive un exemplaire justificatif de l'ouvrage.

[22] *Aanwijzende fotografische inventaris van het Belgisch patrimonium van kunst en geschiedenis. Kanton Aalst*, Bruxelles, 1948 ; *Inventaire photographique indicatif du patrimoine artistique belge d'art et d'histoire. Canton de Chimay*, Bruxelles, 1948 ; *Inventaire photographique indicatif... Canton d'Ath*, Bruxelles, 1950.

[23] *Aanwijzende fotografische inventaris van de drie rechterlijke kantons Brugge*, (Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique), Anvers, 1965.

[24] P. Colman et A.-M. Didier-Lamboray, *L'inventaire photographique du patrimoine artistique de Liège*, dans ce *Bulletin*, IX, 1966, p. 94-113.

Dans le cadre du répertoire photographique du mobilier des sanctuaires de Belgique, la publication de la première série des cantons achevés est prévue pour 1972. Ce répertoire ne sera pas seulement un instrument précieux pour la recherche dans le domaine de l'histoire de l'art; il constituera également un moyen de protection du patrimoine artistique national.

En vertu de son statut organique, le département des Archives est appelé à dresser l'inventaire photographique du patrimoine artistique national et cela aussi bien suivant un programme d'urgence que d'une manière systématique. Les moyens manquent cependant dans une large mesure pour que cette fonction essentielle soit pleinement remplie. Il y a d'abord une absence totale d'information directe entre les services responsables du patrimoine culturel; il s'ensuit qu'en cas d'urgence les Archives photographiques ne peuvent intervenir que tardivement ou même pas du tout. En ce qui concerne les moyens d'exécution pratiques, il y a surtout un manque de techniciens-photographes dans le cadre de l'Institut; ce secteur est resté inchangé depuis plus de quinze ans, tandis que les besoins d'un inventaire immédiat ont sensiblement augmenté. En outre, l'inventaire est de plus en plus freiné par les exigences de l'exploitation des documents, tandis que le fonds des négatifs demande une attention accrue afin de prévenir sa dégradation.

Le répertoire photographique est le reflet de la crise actuelle; il donne une solution temporaire à une nécessité urgente en faisant appel à une équipe spéciale de collaborateurs scientifiques et photographes privés. L'activité des trois premières années permet de tirer des conclusions intéressantes. Au niveau de la prospection, de bons résultats ont été atteints puisque plus de 90.000 objets ont été relevés. Forts de cette expérience, nous avons adopté la même méthode de travail pour l'inventaire photographique des habitations civiles de Bruxelles; plus de 5.000 photographies ont déjà été proposées. Si la prospection progresse d'une manière satisfaisante, la prise de vue proprement dite accuse un retard considérable — près de 50 % de la prospection; ce retard est dû d'une part au prix unitaire trop bas, de l'autre au faible rendement des photographes. Cet état de choses empêche de faire appel à plus de photographes et de leur confier certaines missions occasionnelles ou urgentes. Une solution à ce problème serait de confier la réalisation des prises de vue aux prospecteurs eux-mêmes, après un écolage dans le domaine de la photographie.

Au niveau de l'information aussi se posent de plus en plus de problèmes. Comme le personnel technique est déjà insuffisant pour subvenir aux besoins de l'inventaire, il faudrait freiner les commandes de photographies qui risquent par leur accroissement continuel de submerger la mission primordiale des Archives. Mais cette restriction ne pourrait se faire qu'au détriment de l'information documentaire, qui est une des missions de l'Institut, et des contacts entre institutions qui favorisent la recherche de méthodes d'exploitation plus rationnelles.

Bref, ce n'est que dans la mesure où les Archives photographiques disposent du personnel et des crédits nécessaires à une action de grande envergure, que l'Institut peut non seulement remplir convenablement sa propre mission, mais devenir le pivot de toutes les initiatives qui visent à inventorier les œuvres d'art nationales et contribuer ainsi pleinement à la diffusion et à la mise en valeur de notre patrimoine artistique.

JAN II VAN CONINXLO

HET VEELLUIK VAN VORST EN DE BENEDICTUSLUIKEN VAN BRUSSEL

LE POLYPTYQUE DE FOREST ET LES VOLETS DE SAINT-BENOIT DE BRUXELLES

KUNSTHISTORISCHE STUDIE

Paul Vanaise

Een gelukkig toeval heeft gewild dat binnen bijna eenzelfde tijdsspanne het Instituut twee kunstwerken heeft behandeld die kunsthistorisch zo dicht bij elkaar aansluiten dat zij niet anders dan samen kunnen, ja zelfs moeten besproken worden [1].

Het veelluik van de Sint-Denijskerk te Vorst (afb. 2-7) en de *Benedictusluiken* van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel (afb. 16-18) hebben inderdaad meerdere bijzonderheden gemeen.

Beide kunstwerken zijn niet gesigneerd, maar worden in de gespecialiseerde (en algemene) kunsthistorische literatuur doorgaans aan dezelfde schilder toegeschreven: Jan van Coninxlo [2]. Deze toeschrijvingen zullen hier nog bekrachtigd worden en de identiteit van de kunstenaar zelfs nader bepaald: Jan II van Coninxlo, zoon van gelijknamige polychromeur Jan I.

[1] Deze vaststelling werd reeds gedaan en derhalve knoopt onderhavige studie aan bij de bijdrage: J. Maquet-Tombu, *Les van Coninxlo et les abbayes bénédictines*, in *Apollo. Chronique des Beaux-Arts*, 3de jg., juni-juli 1943, bl. 16-21. Daar worden inderdaad uitsluitend die twee kunstwerken besproken, zowel van kunsthistorisch als van iconografisch standpunt uit, en het is op grond van deze ontledingen dat Maquet-Tombu terecht de twee composities heeft toegelicht.

[2] De stamboom van het geslacht van de van Coninxlo's, evenals de biografie en het œuvre van de respectieve leden van deze vrij uiteenlopende schildersfamilie, zijn nog ver van opgehelderd: hypothesen en toeschrijvingen, leemtes en steeds onbeantwoorde vragen zijn nog buitenmatig talrijk in de literatuur; nog te talrijk zijn ook de bijdragen of aanhalingen waar onvoldoende of geen onderscheid wordt gemaakt in de levensbeschrijving en in het œuvre van meer dan één naamgenoot uit deze familie, zo bv. wat betreft Cornelis I en II, Pieter I en II en Jan I en II. Om zich te vergewissen van onze nog zeer embryonale kennis ter zake, volstaat het de notities te lezen die K. Zoege von Manteuffel heeft gewijd aan de *van Coninxloo*'s in Thieme-Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, VII, Leipzig, 1912, bl. 301-305, of die welke A.-J. Wauters publiceerde in de *Biographie*

Verder zijn de respectieve opdrachtgeefsters ook naamgenoten: Margaretha I en II de Liedekerke, tante en nicht, 21ste en 22ste abdis van de voormalige Benedictinessenabdij te Vorst [3]. Beide werken stammen dus niet alleen uit hetzelfde atelier, maar waren ook bestemd voor hetzelfde bedehuis: de abdijkerk — en niet de parochiekerk — van Vorst, waar zij gedurende meer dan twee eeuwen als *retrotabula* boven twee altaarmensa's prijkten.

Bovendien vervulden de twee schilderstukken dezelfde functie: het waren de beschilderde deuren van twee retabelkisten waarin verscheidene, gebeeldhouwde en gesneden tafereeltjes in kleinsculptuur het hoofdthema vormden van een iconografische uitbeelding waarvan de geschilderde voorstellingen op de binnen- en keerzijden van de (alleen te Vorst dubbele) luiken de aanvullende illustratie zijn. Immers, naar een inboedelinventaris van 7 mei 1795 van de voormalige abdij stond toen nog in de abdijkerk, boven een altaar *un tableau de bois peint des deux côtés, l'intérieur représentant l'histoire de Benoit ci devant saint, en sculpture* [4]. Dit is voorwaar het *Benedictusretrotabulum* waarvan de kist verdwenen is, terwijl de deuren ervan besproken Brusselse *Benedictusluiken* zijn. In die inventaris treffen wij nog de vermelding aan van een ander retabel, maar niet van de altaartafel waarvan de dubbele luiken van de Sint-Denijskerk te Vorst de deuren zijn geweest. Was deze altaarkast reeds vóór 1795 overgebracht in de deels van de abdij afhankelijke parochiekerk (waarvan de inboedel niet is opgenomen in genoemde inventaris), of werd ze ver buiten het abdijcomplex in veiligheid gebracht? Wat er ook van zij, toch zijn wij de overtuiging toegedaan dat ook de centrale compositie van het Vorstse veelluik een gebeeldhouwde retabelkist is geweest, en niet een beschilderd middenpaneel. De iconografische reconstitutie van het ensemble wijst ook in die zin [5].

Tenslotte trof dus ook dezelfde verminking beide œuvres: de luiken werden op een bepaald tijdstip — wellicht op het einde van de 18de eeuw bij het retabel van Vorst en tussen 1795 en 1803 bij het voormalige *Benedictus-*

nationale, vol. 21, dl. 2, s.n. *Schernier*, Brussel, 1913, kol. 696-703. Voegen wij daarbij de bijdragen van J. Maquet-Tombu, *Une œuvre inédite de Jan van Coninxlo*, in *Gazette des Beaux-Arts*, VI, 1931, bl. 148-159 (veelluik van Vorst); Idem, *Bernard van Orley et son entourage* (ged. juni 1942), in s.a., *Bernard van Orley 1488-1541*, Brussel, Société royale d'Archéologie de Bruxelles, 3de jg., 1943, bl. 153-163; Idem, *Les van Coninxlo et les abbayes bénédictines*, in *Apollo. Chronique des Beaux-Arts*, 3de jg., juni-juli 1943, bl. 16-21 en okt.-nov. 1943, bl. 16-21, en tenslotte de recentere notities over Jan [I en III], Cornelis [I een II] en Pieter [II] van Coninx'o, in L. van Puyvelde, *La peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel*, Parijs, 1962, bl. 371-372. Men kan bijgevolg niet beogen in het raam van onderhavige studie een z.g. exhaustieve, noch een (steeds te mijden) selectieve bibliografie op te geven, op gevaar af de lezer een waar kluwen aan te bieden dat hij niet bij machte zou zijn naar behoren af te wikkelen.

[3] *Monasticon belge*, IV. *Province de Brabant*, 1ste vol., Luik, 1964, bl. 207-208. Maquet-Tombu (*op. cit.* van juni-juli 1943, bl. 17) stelt voor dat Margaretha II de Liedekerke de opdrachtgeefster zou zijn geweest van beide ensembles. Hoe waarachtig haar betoog ook moge wezen, toch zijn wij die mening niet toegedaan, zoals verder blijken zal.

[4] Deze inboedelinventaris zullen wij commentariëren in een bijdrage die eerlangs verschijnt in het *Bulletin van de Kon. Musea voor Schone Kunsten van België*.

[5] Zie de hiernavolgende iconografische bespreking van J. Lafontaine-Dosogne.

retabel — gescheiden van hun respectief middengedeelte [6]. Verder werden de twee gebeeldhouwde retabels tot op heden nog niet teruggevonden. De deuren ervan zijn daarentegen bewaard te Vorst en te Brussel waar zij thans als schilderijen zijn tentoongesteld, en als dusdanig worden gewaardeerd. Hier kan men nu falen in de kunsthistorische en esthetische beoordeling van de twee ensembles als men vergeet dat die « schilderijen » als retabelluiken werden ontworpen; m.a.w. als men zich niet inspant om denkbeeldig de respectieve voornaamste, maar verloren middenstukken voor de geest te roepen, en bijgevolg de luiken thans te « zien », of als luisterrijke picturale tegenhangers van een hoofdzakelijk vergulde en gepolychromeerde compositie in kleinsculptuur, of als de sluitstukken ervan, met de oorspronkelijke bestemming de vergulde en gepolychromeerde retabels af te sluiten om de aanschouwing ervan te beletten [7].

De twee ensembles zijn ook complementair op meer dan één punt: vooreerst in het œuvre van Jan II van Coninxlo, en vervolgens in hun respectieve iconografie.

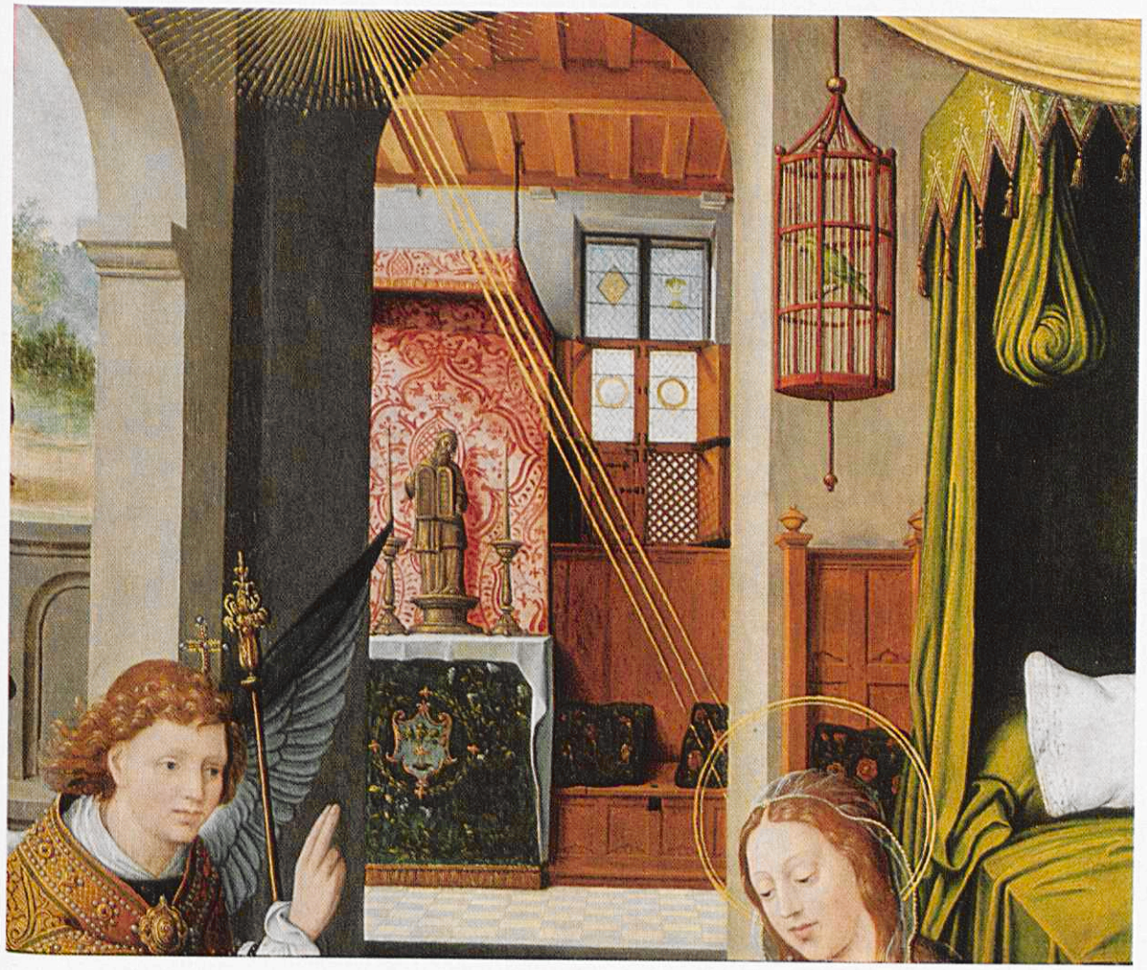
Het veelluik van Vorst is immers wellicht een goede tien jaar ouder dan de 1552 gedagtekende Brusselse luiken. Men kent evenwel op zijn minst een tweetal zekere werken van die schilder die vallen in de periode ca. 1540-1552: een triptiek die in 1546 werd geschilderd en een paar ook door deze kunstenaar beschilderde luiken van een eveneens verloren middengedeelte (retabel of paneel) die, naar het ons voorkomt, ca. 1550 te dagtekenen zijn. Op deze werken uit de Brusselse periode van de schilder komen wij trouwens nog terug.

Voorts zijn de deuren van Vorst en van Brussel ook iconografisch en iconologisch complementair als men rekening houdt met de heiligenverering in de voormalige abdij onder Margaretha I en II de Liedekerke. Tijdens het bestuur van eerstgenoemde moet de cultus van de H. Anna bijzonder in ere zijn geweest. Toen werden alleen reeds bij de van Coninxlo's, de luiken besteld voor twee *retrotabula* toegewijd aan die heilige: nl. aan Cornelis I of II (zie verder) en aan Jan II, het ensemble van Vorst in kwestie. Dit verhaalt, het verloren retabel incluis, de *H. Maagschap*, maar verruimt tegelijk de thematiek tot de verheerlijking van de H. Maagd als Anna's dochter én als de Moeder van het Kindje Jezus, de Zoon Gods [8].

[6] Vooropgesteld tijdstip voor de ontmanteling van beide retabels wordt verantwoord in de in noot 4 aangekondigde publikatie.

[7] Over de picturale belangrijkheid van de toenmalige vergulde en met kleuren opgehoogde retabels, zie A. Ballestrem, *Un témoin de la conception polychrome dans les retables bruxellois au début du XVIe siècle*, in dit *Bulletin*, X, 1967-68, bl. 36-44. Genoemde auteur bepleit dit nogmaals terecht in haar bijdrage *Sculpture polychrome, Bibliographie*, in *Studies in Conservation*, 15, 1970, bl. 253-271, ons bereidwillig ter kennis gebracht, waarvoor onze oprechte dank.

[8] Zie daarover Maquet-Tombu (*op. cit.* van juni-juli 1943) en de hiernavolgende bijdrage gewijd aan de iconografie.



1. Detail van de *Boodschap*. Vorst, St.-Denijskerk. *Détail de l'*Annonciation. *Forest, église St-Denis.*

Deze cultus, die niet eigen is aan de benedictijnenorde, bleef zeer levendig onder Margaretha II de Liedekerke vermits, toen zij abdis was, een vooraanstaande benedictines van de abdij (een priores ?) aan Jan II van Coninxlo nog een tweede compositie bestelde, de 1546 gedateerde triptiek, ditmaal uitsluitend gewijd aan de H. Maagschap [9]. Margaretha II de Liedekerke, die zich herinnerde dat haar voorgangster en tante de authenticiteit van de relieken van de locale Merovingische H. Alena had doen erkennen, bleef ook de cultus van de Vorstse marterales getrouw, en wel op een ongebruikelijke manier. Die abdis is immers de opdrachtgeefster geweest van de Brusselse luiken waar, over de twee keerzijden, een Mis van de H. Gregorius is afgebeeld. Daar ziet men op de altaarmensa een ogenschijnlijk verguld retabel waarop o.m. het beeldje rechts de H. Alena moet zijn, gelet op de rechterbanderol met opschrift *Sancta Helena* [10]. In dit retabel heeft de abdis dus de locale, niet benedictijnse heilige willen vereren in een ditmaal aan twee heilige benedictijnen gewijd altaarstuk.

H. Gregorius de Grote is inderdaad de eerste benedictijn die tot paus werd verkozen (590-604), en verder komen in die *Mis* de aan Gregorius eigen doctrine van de eucharistie en theologie van de opportune doeltreffendheid van de mis tot uiting [11]. Dit zou reeds een afdoende verklaring zijn waarom dit populairste tafereel uit het leven van de h. benedictijnse Paus op de keerzijden voorkomt van de deuren van o.m. dit *retrotabulum*. Maar er is meer. Gregorius is ook als apostolische protagonist van het benedictinisme de eerste biograaf geweest van H. Benedictus van Nurcia (ca. 480-547), patriarch van de Westerse monniken [12]. De binnenzijden van de Brusselse luiken verhalen nu enkele gebeurtenissen uit de *Vita* van Benedictus als heilige en wonderdoener, terwijl het verloren retabel nog heelwat meer moest verbeelden uit zijn leven [13]. De aanwezigheid van zijn eerste biograaf op de keerzijden van de luiken is dus, als het ware, o.m. bedoeld om de vrome ingewijden ook in te leiden in de verering van de stichter van de benedictijnenorde waarvan de abdij van Vorst de regel en de leer in ere hield en verspreidde. Het iconografische programma van de Brusselse luiken is dus drievoudig en aanvullend: benevens de eredienst van de twee meest vooraanstaande HH. van de benedictijnen, welke iconologisch respectievelijk de heiligheid van Gregorius en Benedictus verheerlijkt, zijn er ook de heilsleer van de eucharistie en van de mis, de stichtelijke voorbeeldigheid van het leven van Benedictus, en tenslotte — maar discreet —het martelarenschap van de locale H. Alena, die alhoewel gesproten uit heidense ouders, de dood verkoos boven de verloochening van haar christelijk geloof [14]. Deze thematiek werd wellicht door de schenkster, de abdis Margaretha II de Liedekerke, uitgedacht en de uitbeelding ervan door haar besteld bij de beeldsnijder en de schilder die vrij getrouw de gegeven richtlijnen hebben moeten volgen.

[9] Cf. bl. 138.
[10] Zie hierover de bemerkingen van J. Lafontaine-Dosogne.
[11] Dom Ph. SCHMITZ, *Histoire de l'Ordre de Saint-Benoît*, 2de uitg., Maredsous, I, 1948, bl. 15-40.
[12] *Ibidem, loc. cit.*
[13] Cf. noot 8; zie ook de *H. Benedictustriptiek* toegeschreven aan het atelier van Jan II van Coninxlo uit de Brusselse Musea, hiernavolgend afgebeeld onder nr. 19.

JAN II VAN CONINXLO, ZIJN MILIEU EN ZIJN RELATIES MET DE HOUTBEWERKERS EN RETABELMAKERS

Er wordt voorgehouden — o.i. terecht — dat de van Coninxlo's afkomstig zijn van Koningslo, een nog heden bestaand gehucht van Vilvoorde. Het patronymicum van de familie is bovendien wel *van Coninxlo*, hetgeen veronderstelde herkomst bevestigt, en niet *Schernier (Scernier)* die door meerdere leden van dit schildersgeslacht (van de 15de-16de eeuw) als toenaam aan hun patronieme naam werd gevoegd, o.m. door Jan I, vader van Jan II van Coninxlo [15]. Verder zouden wij hier willen opmerken dat Jan II de vallei van de Zenne, met niet ver van haar linkeroever de plaats Koningslo (benoorden Brussel) en met aan haar rechteroever Vorst (bezuiden Brussel), zeer goed heeft gekend. De Zennevallei was toen de natuurlijke verbindingsweg bij uitstek tussen de plaats die de bakermat zou zijn geweest van de familie van de schilder — zo niet zijn geboorteplaats, in 1488 — en het toenmalige reeds toonaangevende artistieke centrum Brussel, en verder de nog meer zuidwaarts gelegen abdij van Vorst die, minstens bij een paar van Coninxlo's, verscheidene kunstwerken heeft besteld. De aantrekkingskracht die van Brussel uitging, lokte ook menige kunstenaars aan uit Brabant die, zowel in de hoofdstad, als in naburige centra waar werkgelegenheid werd verschaft, actief zijn geweest. Dit was ook het geval met Jan II die voorzeker veelvuldig — ook om relaties te onderhouden met zijn naasten — door de Zennevallei heeft gereisd van Noord naar Zuid en van Zuid naar Noord, terwijl hij het toen nog gave, landelijke landschap in zijn geheugen opnam om er zijn landschapschildering mee in zijn taferelen te stofferen. Menigvuldig zijn immers in zijn œuvre, o.m. in de Vorstse en Brusselse luiken, de bosjes of boomgroepen die wortel schieten in zachtgolvende, tot aan de horizon reikende zandgronden, terwijl frisse, groene weilanden op de voorgrond van

[14] De *Vita Alenae* wordt evenwel aangezien als een hagiografische roman; Dom Ph. PODEVIJN, *De Heilige Alena van Vorst. Critische studie van de Vita Alenae*, in *De Brabantse Folklore*, XXI, 1949, bl. 163-174 en St. AXTERS O.P., *Geschiedenis van de Vroomheid in de Nederlanden*, Antwerpen, I, *De Vroomheid tot rond het jaar 1300*, 1950, bl. 84 en 419. Dat geschiedkundig bitter weinig geloofwaardigs steekt in deze legende, ontdoet niets, maar versterkt nog de stichtelijke bedoelingen waarmee die roman werd verzind en de kennis ervan gecultiveerd in de vrome Vorstse zielen met het oog roepingen aan te wakkeren, want, in tegenstrijdigheid met wat meer dan eens werd beweerd in het verleden, was die kloostergemeenschap niet een communauteit van kanonikessen van adellijken bloede (cf. *Monasticon, op. cit.*, bl. 189).
[15] Wij komen terug op het juiste patronymicum van de van Coninxlo's in een andere bijdrage waarvan sprake in noot 28.

168 × 85 cm

2. *Visioen van Elia* (binnenzijde van het linker binnenluik). Vorst, St.-Denijskerk. Vision d'Elie (*face du volet intérieur gauche*). *Forest, église St-Denis.*

zijn openluchtschilderingen zich uitstrekken. Zo zag er ook de Zennevallei uit, in het bijzonder ter hoogte van Vorst dat juist gekenmerkt is door een sterk niveauverschil (ca. 80 m) op minder dan 1 km vogelvlucht [16]. Vandaar ook die bronnen op de zanderige hellingen van de met eiken en haagbeuken bedekte heuvelkammen, die waterloopjes en die vijvers te midden van de weigronden in de vallei, gezichten welke men in het werk van de schilder vaak aantreft (zie afb. 2, 3, 17) en die ook het natuurlijke kader waren van o.m. de toenmalige Benedictinessenabdij van Vorst.

Maar indien Jan II van Coninxlo o.i. het zuivere Brabantse natuurschoon van jongsaf heeft gewaardeerd, dan werd hij voorzeker, en niet in mindere mate, beïnvloed door het milieu waarin hij werd groot gebracht, en later zelf

[16] Over de toponymie en topografie van Vorst en omstreken, zie L. VERNIERS, *Histoire de Forest lez Bruxelles*, Brussel, 1949, bl. 10-31 en 37-48, evenals de platen bl. 11, 22 en 49. Daar treft men een prent van Hans Collaert (ca. 1600) en een paar tekeningen van Paul Vitzthumb (1802 en 1806) aan, die alle drie het toenmalige, dun beboste, zanderige en glooiende landschap weergeven van en nabij Vorst. Verder stipt Verniers ook meerdere toponieme plaatsnamen aan met *Coninck* en die zinspelen op de vrije warande (*op. cit.*, bl. 18, 19 en 21). Het is wellicht ook geen toeval dat het « Lo », o.m. in Koningslo nabij Vilvoorde, ook wijst op een aldaar bestaande beboste streek op hoge zandgronden; cf. M. GYSSELING, *Toponymisch woordenboek*, s.l., 1960, bl. 626, s.v. *Lo*. Onderhavige bijdrage was reeds opgesteld toen wij kennis namen van de monumentale studie van S. PIERRON, *Histoire illustrée de la Forêt de Soignes*, Brussel, s.d., 3 dln. Niet zonder enige belangstelling vernamen wij dat ook luidens Pierron (*op. cit.*, III, bl. 361), Jan II van Coninxlo in zijn landschapschilderingen menig 16de-eeuws landschapsgezicht van de Zennevallei of van het Zoniën Bos in beeld heeft gebracht.

nog heeft gewerkt. Wij denken hier aan zijn bijna dagelijkse omgang, niet alleen met schilders, maar ook met beeldsnijders, kleinstekers, polychromeurs en houtbewerkers zoals schrijnwerkers, timmerlieden, paneel-, lijsten- en kistenmakers, kortom met al die kunstenaars en kunstambachtslui die betrokken waren bij het vervaardigen van met deuren voorziene gebeeldhouwde altaarkasten of van met scharnieren sluitende drie- of veelluiken. Hoorde de kunstenaarsactiviteit van zijn vader Jan I en van (zijn oom?) Cornelis I van Coninxlo niet tot die milieus, eerder dan tot die van de schilders waartoe de werkzaamheden te rekenen zijn van Jan II, zijn broer Pieter II [17] en van (zijn neef?) Cornelis II? De groepsgewijze opgestelde personages van Jan II, zijn ruimtelijk nog geïsoleerde landschapstukken en de in onderscheidene plans opgebouwde enscenering van zijn taferelen, schijnen ons nog duidelijk te wijzen op de invloed van de 16de-eeuwse Brabantse retabels op Jan's werken, die niet zo dicht staan bij de sinds ca. 1525 reeds volkomen Italianiserende schilderkunst van de toenmalige Antwerpse of Brusselse grootmeesters (Q. Metsys of B. van Orley) [18]. Meer dan één geschilderde compositie van Jan II lijkt in haar geheel of in haar onderdelen, nog een picturale

[17] Deze Pieter is niet te verwarren met Pieter I van Coninxlo, alias « de Royaulme », die ca. 1479-1513 werkte, o.m. in opdracht van Margaretha van Oostenrijk.

[18] Zelfs een B. van Orley werd beïnvloed door de Brabantse kleinsculptuur; cf. J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *La sculpture à l'époque de Bernard van Orley*, in *Bernard van Orley, op. cit.* van 1943, bl. 193-196.

168 × 85 cm

3. *H. Maagschap* (binnenzijde van het rechter binnenluik). Vorst, St.-Denijskerk. Sainte Parenté (*face du volet intérieur droit*). *Forest, église St-Denis.*

166,5 × 84,5 cm

4. *Boodschap* (binnenzijde van het linker buitenluik). Vorst, St.-Denijskerk. Annonciation (*face du volet extérieur gauche*). *Forest, église St-Denis.*

5. *Nativitas* (buitenzijde van de binnenluiken). Vorst, St.-Denijskerk.

168 × 85 cm

5. Nativité (*revers des volets intérieurs*). *Forest, église St-Denis.*

166 × 84 cm

6. *Aanbidding der Wijzen* (binnenzijde van het rechter buitenluik). Vorst, St.-Denijskerk. Adoration des Mages (*face du volet extérieur droit*). *Forest, église St-Denis.*

transpositie — laat staan pendant — te zijn van een gebeeldhouwd tafereel van een altaarkast. Dit hoeft ook niet te verwonderen als eraan herinnerd wordt dat Jan II meerdere luiken heeft geschilderd voor een gesculpteerd *retrotabulum*. Zo heeft hij ook dikwijls het gereedschap kunnen gadeslaan van de timmerlieden, de lijsten- en kistenmakers die voor de beeldsnijders, de polychromeurs en de schilders van retabelkasten en -luiken arbeidden. Komt daarvan niet die nauwkeurigheid waarmee hij de halfronde ijzeren handboor met kruk, de omslagboor, de handzaag en de handbijl van de H. Jozef schilderde in één van de Vorstse luiken (afb. 7)?

Zoals boven reeds medegedeeld, mogen wij vooropstellen dat het ensemble van Vorst en zeker dat van Brussel de deuren zijn geweest van een nu verloren altaartafel in beeldhouwkunst.

Over wat wij het *Benedictusretabel* (Brussel) zouden noemen, kan maar weinig worden verondersteld in verband met de scheppers ervan: constructief vertonen de panelen en de omlijstingen van de luiken, naast punten van overeenkomst, ook afwijkingen met die van het met dubbele luiken sluitende *H. Maagschapretabel* van Vorst [19]. Wel mag men vooropstellen dat de verloren *Benedictustafel* een Brussels retabel was, vermits de deuren ervan, nabij of te Brussel, door Jan II nog in opdracht van Margaretha II de Liedekerke werden geschilderd in 1552 [20]. Zo behoren deze schilderstukken tot de laatste maanden van de Brusselse periode van de schilder, aangezien deze nog in hetzelfde jaar naar Antwerpen verhuisde, waarheen zijn broer Pieter II hem reeds was voorgegaan sind 1544 [21].

Zekerheid bestaat echter aangaande de Brusselse herkomst van het verloren *H. Maagschapretabel* van Vorst: het is te Brussel vóór 1540 gesneden, gepolychromeerd, gekist en ingelijst geworden, aangezien Jan II de deuren ervan rond die datum beschilderde, zoals verder zal worden uiteengezet. Maar er is meer. Men treft onderaan de buitenste rand van de omlijsting van de linkerbuitendeur van het veelluik het keurmerk aan van de Brusselse lijsten- en kastenmakers (afb. 8). Het stelt een gelijkbenige passer voor, met een graadboog, en met tussen de benen, een omgekeerde kleine schaaf (men ziet rechts de handgreep of stoot en de inkeping voor de schuine stand van de beitel in de schaaf).

Terwijl het keurmerk van deze lijsten- en kistenmakers nog niet voldoende bestudeerd is, toch werd het reeds op meerdere Brusselse retabels van ca. 1475 en van de eerste helft van de 16de eeuw gerepereerd, zowel op de hout-

[19] Voor deze en volgende bemerkingen van meer technische aard verwijzen wij naar de hierbij aansluitende bijdrage van N. Goetghebeur en R. Guislain-Wittermann, die de twee ensembles hebben behandeld.

[20] Vergeten wij niet dat het gebruikelijk was dat een altaartafel én zijn deuren klaar kwamen vooraleer deze laatsten naar het atelier van de schilder werden overgebracht.

[21] Over het vertrek van Jan II en Pieter II naar Antwerpen, zie Ph. ROMBOUTS en Th. VAN LERIUS, *De Liggeren der Antwerpsche Sint-Lucas Gilde*, I, Antwerpen, (1872), bl. 148.

166,5 × 84,5 cm

166 × 84 cm

7. *H. Familie met de H. Anna* (buitenzijde van de buitenluiken). Vorst, St.-Denijskerk. Sainte Famille avec Ste Anne (*revers des volets extérieurs*). *Forest, église St-Denis.*

constructie van het lijstwerk van beschilderde retabelluiken, als op de kopshoute zwaluwstaarten van een retabelkist, of nog op de dwarsliggers achteraan de kast, delen waarop men soms ook het Brusselse keurmerk (de drijfhamer) aantreft [22]. Daaruit mag men dus besluiten dat bedoelde lijsten- en kistenmakers tijd- en streekgenoten zijn geweest van o.m. de beeldsnijder Jan Borman, de polychromeurs Jan van Wavre, Cornelis (I) Schernier en Jan I van Coninxlo, evenals van de zonen van laatstgenoemde, de schilders Jan II en Pieter II.

Aansluitend bij deze materiële en technische bemerkingen welke o.m. een licht werpen op de kringen van houtbewerkers met wie Jan II relaties onderhield, dient nog te worden gewezen op een constructieve bijzonderheid van het veelluik van Vorst. Men moet inderdaad vaststellen dat het op één punt indruist tegen de regelen van een degelijke constructieve inlijsting inzake beschilderde deuren van een altaarretabel : de keerzijden van de twee binnenste luiken, die samen de Geboorte voorstellen, steken slechts aan drie zijden in een geprofileerd raam. Alleen aan de binnenkant van die luiken is het raam ook afgesloten door een verticale stijl (afb. 5). Aan de buitenkant daarentegen is dit niet het geval. Daar werden de verticale stijlen van de omlijsting van de respectieve linker- en rechterbuitenluiken — constructiedelen die dus ook de aanslag van de deuren moesten vormen aan deze zijde — niet aangebracht. De reden ligt voor de hand. De keerzijden van de binnendeuren van Vorst werden door de schilder ontworpen als een ogenschijnlijk uit één paneel bestaand middengedeelte van een triptiek waarop zich de volledige *Nativitas*-compositie uitspreidt. Om echter niet te schaden aan de eenheid van het tafereel, heeft Jan II juist op het niet van buitenlijstwerk voorziene rechterpaneel, een in een verticale lat gesneden en achteraf geschilderde zuil aangebracht met houten pinnen (en lijm ?) [23]. Dit gefineerd oplegsel doet dus dienst als makelaar op de aanslag van de dubbele binnendeur welke de verloren altaarkast afsloot. Dit in reliëf voorziene aanvullende element integreert zich volkomen in het picturale tafereel, doordat het aanleunt tegen een reeds massievere in de compositie geschilderde centrale zuil, als ware de tweede opgelegde zuil een ontdubbeling van de eerste. Dat is ook zo door de schilder gewild vermits, bij de verwijdering van dit mettertijd beschadigd (en reeds vernieuwd ?) oplegsel, de oorspronkelijke onderliggende tekening ervan aan het licht is gekomen (afb. 21). Daaruit blijkt ook genoegzaam de oorspronkelijkheid van de compositorische rol van deze zuil-makelaar. Deze dubbele zuil schraagt immers het vooruitspringende gebinte van het dak van de z.g. stal, in feite de ruïnes van een verlaten vorstelijke woonst. Bovendien staat iconografisch de dubbele zuil ook op haar plaats in het *Geboortetafereel*. Zij is centraal en het *Nativitas*-gebeuren heeft er zich achter afgespeeld. Hier wordt

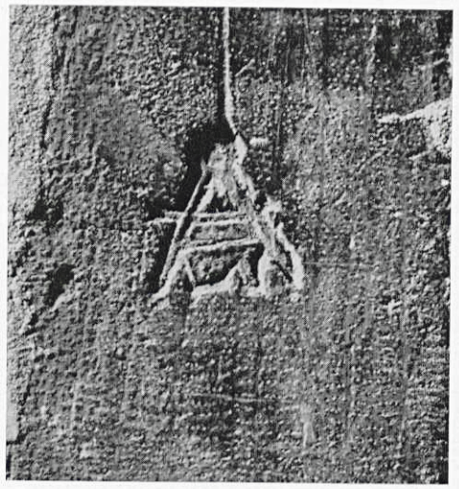
[22] Zie bijlage, bl. 133-134.
[23] Zie daarover meer in de hiernavolgende technisch georiënteerde studie.

dus met de 14de-eeuwse traditie aangeknoopt als zou de H. Maagd, rechtstaand en aanleunend tegen een zuil, in fijn marmer gehouwen, het Kindje Jezus hebben gebaard [24]. De wijze waarop de schilder de constructieve zwakheid van zijn uit een dubbele deur bestaand centraal paneel heeft willen verhelpen, wordt dus door de compositie en de iconografie van zijn *Nativitas* goed gemaakt : de makelaar, die zich substitueert aan een verticale stijl van lijstwerk, dus aan het werk van een lijstenmaker, is uit het oogpunt van de compositie en van de iconografie verantwoord [25].

DE TOESCHRIJVING VAN DE LUIKEN VAN VORST EN BRUSSEL AAN JAN II VAN CONINXLO

Na Hulin de Loo heeft Maquet-Tombu reeds gewezen op enkele aan Jan II specifieke figuratieve stijlkenmerken. Hier zullen wij echter de stijlargumenten staven door te wijzen op de overtuigende stilistische verwantschap tussen de ensembles van Vorst en van Brussel en een tweetal andere œuvres die onbetwistbaar schilderijen zijn van Jan II [26] ; zij situeren zich bovendien chronologisch tussen de twee hier bestudeerde composities. Worden bedoeld de 1546 gedagtekende *Sint-Annatriptiek* en de getekende luiken uit ca. 1550, uit de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Brussel [27].

[24] Over de pseudo-Bonaventura versie *surgens Virgo appodiavit se ad unam columnam*, uit de *Meditationes Vitae Christi*, zie J. Van Herck, *De factor traditie in de iconografie*, in *Miscellanea Joze Duverger*, Gent, 1968, I, bl. 436-437.
[25] De bedoelingen van Jan II mogen hier wel als uitzonderlijk worden bestempeld. Niet alleen omdat reeds in de vroege 16de eeuw de oorspronkelijke iconologische betekenis van de zuil in dit specifieke decor verloren was voor de meeste van zijn tijdgenoten die, alhoewel zij de kostbare zuil nog uitbeelden, haar op een plaats aanbrachten in hun compositie welke het *appodiavit se ad unam columnam* voor de H. Maagd onmogelijk maakte, zoals terecht opgemerkt door J. Van Herck (cf. *supra*), maar ook omdat een tafereel dat zich uitspreidt over twee luiken doorgaans door de verticale stijlen van het lijstwerk in tweeën wordt gedeeld. Daarvan getuigen de vele deuren van 16de-eeuwse retabels of triptieken. Wel bestaan er enkele uitzonderingen op deze regel ; zo b.v. de keerzijde van de luiken van het aan Jan Gossaert toegeschreven *Malvagna-triptiek* van ca. 1513 (Museum Palermo) en voorstellend de Verleiding van Adam en Eva. Daar staat de geschilderde boomstam op de plaast waar men de verticale stijlen had verwacht van het buitenlijstwerk (cf. K. G. Boon, in *Cat. tent. Jan Gossaert genaamd Mabuse*, Brugge, juli-aug. 1965, bl. 23 en pl. I c).
[26] Wij laten buiten bespreking de geschilderde en *1514 Jan van Coninxlo, brussel* gedagtekende en getekende luiken van het Brusselse retabel van de *Kindsheid en Passie van Onze Heer* van de kerk van Jäder (Södermanland in Zweden) (cf. de cl. ACL M 64323-64360). Terwijl zij — behalve de signatuur — ook de stijlcritische criteria vertonen om die luiken op te nemen in het œuvre van de familie van Coninxlo, en dat het zelfs niet uitgesloten is dat de schilder ervan mogelijks wel onze Jan II zou zijn geweest (in 1514 was hij immers ongeveer 25 jaar oud), toch koesteren wij enige terughoudendheid omtrent de identificatie van die Jan met onze schilder, de desbetreffende literatuur ten spijt (cf. noot 2). De factuur van de luiken van Jäder pleiten o.i. meer ten gunste van een archaïserende derderangsschilder (Jan I ?) dan voor een nog niet stijlvaste jonge schilder (Jan II).
[27] *Cat. Schilderkunst, Oude Meesters*, 1957, respect. nrs. 109 en 110 a-b. Wij laten ook buiten beschouwing de *H. Benedictustriptiek* van dezelfde musea ; ze is immers niet gedagtekend noch gesigneerd, alhoewel wij ook denken dat het drieluik stamt uit « l'atelier de Jan van Coninxlo » (cf. Maquet-Tombu, *op. cit.*, van okt.-nov. 1943).



8. Brussels keurmerk op de omlijsting van het linker buitenluik, 1/1. Vorst, St-Denijskerk. *Marque bruxelloise sur le cadre du volet extérieur gauche*, 1/1. *Forest, église St-Denis.*

Het Veelluik van Vorst

Als men het heeft over de luiken van de parochiekerk van Vorst en over de schilder ervan, wordt steeds een *Sint-Annaretabel* vermeld dat voor de toen zeer nabij de abdij een deels *intra muros* gelegen Sint-Denijskerk werd vervaardigd, en waarvan de deuren door een Cornelis van Coninxlo, alias Schernier, werden beschilderd luidens een kenbaar gemaakte doch nooit gepubliceerde betaling van 1511-1512 [28]. Maar onmiddellijk voegt men eraan toe dat 1° de luiken waarvan sprake in de onuitgegeven archieftekst van 1511-1512, niet mogen vereenzelvigd worden met het bewaarde veelluik van

[28] Het is A.-J. Wauters die blijkbaar voor het eerst van dit betalingstuk gewaagt, een eerste maal in zijn bijdrage *Corneille van Coninxloo et le triptyque de l'abbé de Tuegele au musée de Bruxelles*, in *Revue de Belgique*, 2de serie, LV, 1909, bl. 110, en een tweede maal in zijn notitie over *Corneille Schernier, dit van Coninxloo*, in *Biographie nationale, op. cit.* in noot 2. Een jaar te voren, in 1912, wordt de mededeling van Wauters van 1909 reeds overgenomen door K. Zoege von Manteuffel in zijn notitie over *Cornelis van Coninxloo* in THIEME-BECKER's *Lexicon, op. cit.*, bl. 301. Zo geraakte zij alom bekend in de desbetreffende, algemene of gespecialiseerde literatuur; zie b.v. FIERENS-GEVAERT, *La peinture en Belgique. Les Primitifs flamands*, dl. IX, hfdst. XXXII: *les Van Coninxloo*, Brussel, s.d., bl. 241, of bovengenoemde bijdragen van MAQUET-TOMBU, *op. cit.* (cf. noot 2). Op dit punt is Schrijfster de recencie hier indachtig geweest op haar bijdrage van 1931 waar geen sprake is van de archieftekst van 1511-1512, en ipso facto van het verdwenen *St.-Annaretabel* van Cornelis I (of II) van Coninxlo. Zij werd daarop opmerkzaam gemaakt door P. SAINTENOY, *Bibliographie*, in *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 4, 1932, bl. 106. Vandaar de aanvulling van deze leemte in Maquet-Tombu's bijdrage van juni-juli 1943.

Maar zoals alle kunsthistorici die de mededeling van Wauters hebben benut, citeert laatstgenoemde auteur evenmin de originele, steeds onuitgegeven en in het Vlaams gestelde archieftekst waarvan men nochtans weet dat Wauters die alleen heeft gekend dankzij een hem overgemaakte handschriftelijke nota van A. Pinchart, nota welke deze archivaris nooit heeft gepucliceerd. In feite berusten dus die citaten van de kunsthistorici op een derdehandse bron waarvan de juistheid van

Vorst dat, op stilistische gronden, na 1512 moet worden gedagtekend, en 2° dat bovengenoemde schilder Cornelis bijgevolg evenmin als auteur in aanmerking kan komen voor de dubbele luiken van Vorst [29]. Doch, eens voor altijd moet worden gezegd dat de aanhaling van dat *Sint-Annaretabel* van ca. 1511-1512 uit den boze is als men de Vorstse en Brusselse luiken bespreekt, daar geen direct kunsthistorisch verband bestaat tussen het eerste en de twee andere *retrotabula* [30]. Wij kunnen ons inderdaad alleen op stijlfactoren beroepen om de schilder te identificeren van de ensembles van Vorst en Brussel: de vergelijkende studie ervan met analoge stijlkenmerken uit ditmaal getekende en (of uitsluitend) gedagtekende schilderstukken van Jan II van Coninxlo zijn de enige argumenten waarop — voorlopig — de bewijsvoering van de toeschrijving aan die schilder kan worden doorgevoerd.

Eerst zouden wij de aandacht willen vestigen op de stoel van de H. Anna in het linkerbuitenluik van Vorst. Zijn rugleuning bestaat uit twee boven elkaar gespijkerde en met borduurwerk versierde fluwelen dwarsstukken, onderaan met franjes gegarneerd. De rechtstanden van de leuning zijn afgedekt door een vierkantig houten dekplaatje, bekroond door een kleine bol. De x-zetel van de schriftgeleerde links uit het linkerbinnenluik van Brussel, voorstellend Jezus in de Tempel, lijkt van achteren gezien een pendant ervan, zozeer zijn de rechtstanden en de fluwelen dwarsstukken van de rugleuning — waarop én het monogram én de signatuur van Jan II van Coninxlo zijn aangebracht — gelijksoortig (het borduurwerk en de franjes incluis). Verder zijn ook zeer gelijkaardig het O.-L.-Vrouwe- en H. Jozeftype uit het rechterbuitenluik van Vorst (afb. 7) en het centrale paneel van de Brusselse triptiek (afb. 14). Dezelfde bemerking geldt voor de figuratieve stijl van menigvuldige andere personages uit beide werken. Wij stippen o.m. aan de zittende Maria Cleophas en haar tweede zoon, Simon Zelotas uit het rechterluik van de binnendeur van Vorst (afb. 3) en de eveneens zittende Maria Salome en haar oudste zoon, Jacobus de Meerdere, uit het middenpaneel van de *H.-Annatriptiek* uit de Brusselse Musea (afb. 14). Indien de haartooi of de houding verschillend zijn, toch is de gelijkenis van de respectieve gelaatstrekken opvallend. Men mag zelfs gewagen van een volkomen identische kinderfiguur

de berichtgeving (bovendien geïnterpreteerd vermits in het Frans vertaald), nooit werd gecontroleerd, noch aan de hand van de nota van Pinchart, noch aan de hand van de authentieke bron. Het zou ons echter te ver leiden thans hierop in te gaan. Derhalve komen wij daarop terug in een persklare korte bijdrage die uitgaat van de teruggevonden 16de-eeuwse betalingstaten en gewijd zal zijn aan *Het verloren St.-Annaretabel van de St.-Denijskerk te Vorst en Cornelis I of II van Coninxlo (1511-1512)*.

[29] Dit is o.m. de redenering die Maquet-Tombu erop nahoudt. Maar meteen sluit zij de hypothese uit dat die Cornelis Cornelis II van Coninxlo kan zijn geweest, terwijl deze schilder nog werkzaam was na het overlijden van zijn naamgenoot Cornelis I, ca. 1527; cf. WAUTERS, en K. ZOEGE VON MANTEUFFEL, *loc. cit.*, en niet *in 1517* zoals verkeerderlijk werd megedeeld door MAQUET-TOMBU, *op. cit.* van juni-juli 1943, bl. 16.

[30] Het baart bijgevolg enige verwondering als in de inleiding op het commentaar over de hier besproken werken van Jan van Coninxlo, ook Maquet-Tombu boven aangehaald archiefdocument van 1511-1512 nog als één van *les éléments les plus sûrs* noemt om haar stijlkritische toeschrijving van de luiken in kwestie aan Jan van Coninxlo in te leiden; *op. cit.* van juni-juli 1943, bl. 16.

9. Links : H. Jacobus de Mindere uit de *H. Maagschap*. Vorst, St.-Denijskerk. Rechts : jongetje uit de *Vermenigvuldiging der Broden*. Brussel, Kon. Musea voor Schone Kunsten. *A gauche : St Jacques le Mineur dans la* Sainte Parenté. *Forest, église St-Denis. A droite : jeune garçon dans la* Multiplication des pains. *Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts.*

als men de kleine Jacobus de Mindere uit de *Apostolische Afstamming van de H. Anna* van Vorst gaat vergelijken met het jongetje links uit de *Vermenigvuldiging der Broden* op de keerzijde van het rechterluik van Brussel (afb. 9): enkele jaren scheiden die twee „kinderportretten", maar ook een tiental jaren is verlopen tussen het ontstaan van de respectieve schilderijen. Zo even gewaagden wij van portretten. Wij zijn immers de mening toegedaan dat Jan II van Coninxlo de leden van zijn eigen gezin en die van zijn naaste verwanten meermalen als modellen heeft gekozen voor de personages uit zijn schilderijen. Het is inderdaad opmerkenswaardig dat ook onder de mannentypes gelijkenissen zijn aan te stippen. Zo b.v. lijkt éénzelfde type nu eens Alpheus uit te beelden in het laatstgenoemde Vorstse luik, dan eens Cleophas in het *H. Maagschapspaneel* van de Brusselse triptiek (afb. 10). Merkwaardiger

nog is de beeltenis van Zebedeus uit de *H. Maagschap* van het veelluik van Vorst en die van Salomas uit gelijknamige centrale compositie van de *St.-Annatriptiek* (afb. 3 en 14). Niet alleen de gelijkenis is opvallend — ondanks het verschillende hoofddeksel, — maar ook de houding van de twee personages: beide, in driekwartpose, staren de toeschouwer aan. Dit is de gebruikelijke wijze waarop een schilder zichzelf portretteert, zodat men de vraag kan stellen of wij hier niet te doen hebben met het zelfportret van de schilder. Wat er ook van zij, toch menen wij dat de figuratieve stijlovereenkomst tussen het veelluik van Vorst en de twee zekere werken van Jan II van Coninxlo geen twijfel laat omtrent de toeschrijving aan die kunstenaar van de Vorstse luiken.

De Benedictusluiken van Brussel

Behalve de reeds boven aangehaalde landschappen met hoge gezichtseinder en beboste heuvelkammen, welke men zowel in deze deuren als in het veelluik van Vorst, of in de *St.-Annatriptiek* en in de *Vermenigvuldiging der Broden* (Brussel) aantreft, zijn er hier — op het eerste gezicht — minder elementen aanwezig die getuigen van een opvallende figuratieve stijlverwantschap. Dit is o.i. niet zozeer te wijten aan de weliswaar steeds evoluerende en rijpere factuur van de schilder (Jan II was in 1552 de 64 nabij), maar veeleer aan de door hem uit te beelden taferelen waarvan wij in zijn œuvre geen tegenhangers vinden. De *Gregoriusmis*, die qua enscenering volkomen traditionalistisch is, om niet te zeggen archaïserend, zozeer sluit het tafereel nog aan bij de vroeg-16de- en zelfs 15de-eeuwse analoge composities, groepeert uitsluitend denkbeeldige ecclesiastische types die steeds in dergelijke uitbeeldingen moeten fungeren. Wat de *Benedictusluiken* zelf betreft, kan men evenmin analoge monnikenfiguren in andere zekere schilderijen van de kunstenaar aanwijzen. Het anekdotisch keukeninterieur uit het linkerbinnenluik en het *déjeuner sur l'herbe* uit het rechter, zijn genrestukken die — voor zover onze kennis reikt — ook nieuw aandoen in het œuvre van Jan II. Maar iets pleit toch, naar het ons voorkomt, ten voordele van de onbetwistbare toeschrijving van de Brusselse luiken aan die schilder, nl. de uitnemende frisse kleuren van het landschap, de vergezichten, de doorzichten door de vensterramen of doorheen de opeenvolgende interieurs. Zij herhalen zich als een constante in besproken taferelen van de kunstenaar en getuigen van de hem eigen schilderkunstige visie en picturaal zuivere en glanzende techniek.

MARGARETHA I EN II DE LIEDEKERKE ALS SCHENKSTERS VAN DE VORSTSE EN BRUSSELSE ENSEMBLES

Eerstgenoemde was de 21ste abdis van de voormalige Benedictinessenabdij van Vorst. Men weet dat haar abatiaat dat liep van 23 juli 1500 tot

25 september 1541 [31] een essentieel moment is geweest in de geschiedenis van de communauteit, niet alleen tengevolge van het teruggrijpen naar de ware observantie van de regel van de benedictijnenorde, maar ook dankzij het beleid van die abdis. De administratie van de abdij en van haar bezittingen werd gerenoveerd, de oude rechten en privileges terug hersteld. Margaretha I de Liedekerke heeft ook gezorgd de luister te verhogen van de erediensten die gehouden werden in de abdijkerk en in de aan de abdij toebehorende parochiekerk. Daarvan getuigen de bestellingen van het uit vijf delen bestaande groot antifonarium (waarin opdrachtgeefster driemaal geknield is afgebeeld) en dat bestemd was voor het koor van de abdijkerk [32], en van de verloren *St.-Annatafel* voor de Sint-Denijskerk waarvan de deuren door Cornelis I of II Schernier werden geschilderd [33]. De boekbanden en een miniatuur uit de dl. I en V van dat antifonarium dragen de wapens van de abdij (drie geplante bomen van sinopel door een gouden kroon met drie bladeren en twee parels omgeven) en van de abdis (drie naar links klimmende leeuwen van goud op azuur). Diezelfde wapens komen nu ook voor op het *Boodschapstafereel* van het veelluik van Vorst (afb. 1). Maar aangezien de abdis werd opgevolgd door haar nicht Margaretha II de Liedekerke, voerde deze laatste hetzelfde wapen, en kan men bijgevolg ook haar als schenkster aanzien van het *H. Maagschapretabel* met dubbele deuren, naargelang men het ensemble van Vorst dagtekent uit juist vóór of juist nà 1541. Op grond van stijlstudie alleen is dit onmogelijk, omdat het veelluik precies rond de jaren 1540 moet gesitueerd worden maar niet nader kan gedagtekend worden. Vandaar de hypothese van Maquet-Tombu als zou het veelluik besteld zijn geworden door Margaretha II de Liedekerke, en wel in 1542, naar aanleiding van de heroprichting van de oude, vervallen O.-L.-Vrouwekapel van de Sint-Denijskerk ingevolge een ordonnantie van die abdis van 15 mei 1542 [34]. Hoe overtuigend deze argumentatie ter staving van deze hypothese ook moge zijn op het eerste gezicht, toch lijkt zij moeilijk houdbaar, rekening houdend met de twee volgende feiten:

1° het nu verloren *St.-Annaretabel*, waarvan Cornelis I of II Schernier in 1511-1512 de deuren schilderde, was reeds bestemd voor en stond wel in de parochiekerk; bovendien is er geen enkele reden om te veronderstellen dat het in 1542 werd overgebracht naar de abdijkerk, noch dat het toen reeds was verdwenen. Waarom dan een tweede analoge, en ditmaal van dubbele deuren voorziene altaartafel bestellen voor dezelfde Sint-Denijskerk? Is dit reeds opzichzelf niet onwaarschijnlijk?

2° vooropstellen dat Jan II van Coninxlo het veelluik schilderde ca. 1542, is normaliter aanvaarden dat de eigenlijke retabelkast besteld was en klaar kwam, de deuren incluis, vóór 1542, waardoor de datum van de bestelling van het geheel zou moeten verschoven worden tot het laatste of voorlaatste jaar van het bestuur van Margaretha I de Liedekerke. Deze veronderstelling lijkt ons geloofwaardiger, te meer daar deze altaarkist bestemd was voor en heeft gestaan in de abdijkerk, waarvoor Margaretha I ook het antifonarium had besteld, en dit retabel, net zoals de volumes van het koorboek, het wapen draagt van de abdij en de abdis. Verder is het ook zeer waarschijnlijk dat de gesculpteerde beeltenis van de opdrachtgeefster

[31] Aangaande de abdissen de Liedekerke, cf. *Monasticon, op. cit.*, bl. 207-208.

[32] De koorboeken zijn nu in het bezit van de abdij van Westmalle; H. Nelis, *Antiphonaires enluminés de l'abbaye de Forest (1500-1502). Notes bibliographiques*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, I, 1931, bl. 213-221. Het is per vergissing dat Verniers (*op. cit.*, bl. 53, n. 3) dit vijfdelig antifonarium van Westmalle voorstelt als *une vie « de sainte Alène » manuscrite* (naar een weinig betrouwbare bron: P. Pieren, *Monographie de Forest*, Brussel, s.d.).

[33] Zie noot 28.

[34] *Op. cit.* van juni-juli 1943, bl. 17. Hier gewaagt Maquet-Tombu niet meer van haar eerste hypothese vooropgezet in haar bijdrage van 1931 (cf. noot 2), nl. als zou het veelluik van Vorst kunnen gestaan hebben in de abdijkerk, meer bepaald in de kapel gewijd aan de HH. Barbara en Anna (*op. cit.*, bl. 155). Verniers (*op. cit.*, bl. 67), neemt laatstgenoemde hypothese over als een bewezen feit; zo deed ook Pierron (*op. cit.*, III, bl. 360).

10. Links: Salomas uit het drieluik van de *H. Maagschap* (1546). Brussel, Kon. Musea voor Schone Kunsten. Rechts: Zebedeus uit de *H. Maagschap*. Vorst, St.-Denijskerk. *A gauche : Salomé dans le triptyque de la* Sainte Parenté (*1546*). *Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts. A droite : Zébédée dans la* Sainte Parenté. *Forest, église St-Denis.*

fungeerde in de verloren centrale kist van dit nieuwe altaarstuk dat kan zijn besteld in 1540, ter gelegenheid van de veertigste verjaring van de aanstelling van Margaretha I de Liedekerke aan het hoofd van de voormalige Benedictinessenabdij.

Op grond van deze veronderstellingen zijn wij dus geneigd laatstgenoemde, en niet haar nicht en opvolgster, als opdrachtgeefster aan te zien van het veelluik van Vorst, zonder daarom de datering ervan, ca. 1540, te moeten herzien.

De 1552 gedagtekende *Benedictusluiken* werden daarentegen geschilderd ten tijde van het bestuur van Margaretha II de Liedekerke (september 1541-19 mei 1560). Dus ook het verloren *Benedictusretabel* werd tijdens haar abatiaat besteld. Alhoewel de luiken niet voorzien zijn van het wapen van de abdij, toch mocht reeds blijken waarom ook dit *retrotabulum* voor deze religieuze instelling werd vervaardigd. Maar een iconografisch detail uit de *Gregoriusmis* is eveneens revelerend voor de opdrachtgeefster. Het zijn de vers geplukte madeliefjes die, samen met viooltjes en twijgjes, op het vloertapijt dat over de altaartrede ligt, werden uitgestrooid. Zij zijn een discrete, maar onloochenbare toespeling op de voornaam van de schenkster van die tafel : Margaretha II de Liedekerke, die naar het voorbeeld van haar tante en voorgangster, haar stempel heeft gedrukt op het beleid en de verdere bloei van de communauteit waarvoor zij verantwoordelijk was. Zoals boven werd uiteengezet, heeft wellicht zijzelf de iconografische thematiek uitgedacht die Jan II van Coninxlo en de onbekende beeldsnijder hebben moeten uitbeelden en waarvan uiteindelijk alleen de beschilderde luiken bekend zijn, precies zoals dit het geval is met het thans in de parochiekerk van Vorst bewaarde veelluik.

Gedurende ongeveer twee en een halve eeuw zijn de twee *retrotabula* in kwestie in hun geheel bewaard gebleven; geen twee volle eeuwen zijn verstreken sinds zij ontmanteld werden en de gebeeldhouwde kasten verdwenen. Zijn zij nog ergens bewaard, en indien niet, zijn er nergens gesculpteerde fragmenten uit tentoongesteld ? Voorlopig blijft dit nog steeds een open vraag.

BIJLAGE : HET KEURMERK VAN DE BRUSSELSE LIJSTEN- EN KASTENMAKERS

Het keurmerk in kwestie van de Brusselse, o.i. lijsten- en kastenmakers, lijkt tot voor korte tijd alleen de aandacht te hebben weerhouden van Jos. Destrée die het voor het eerst releveerde op het *Passieretabel van Claude de Villa*, ca. 1475-80 (Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel, inv. 3006; voor nadere datering ervan zie J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Les retables brabançons, 1450-1550*, 3de uitg., Brussel, 1943, bl. 22).

Destrée, die dit keurmerk alleen *marque au compas* noemt, alhoewel hij het volledig reproduceert, heeft het achtereenvolgens aangezien 1°) als het merk van de *screenwerkers (huchiers)*, 2°) als dat van de Brusselse *imagiers* (klaarblijkelijk een *lapsus memoriae*), en 3°) als de stempel waarmee men het *architecturale deel* van een Brussels retabel keurde (hier moet wellicht uitsluitend het schrijnwerk van lijsten en kasten bedoeld zijn, en niet het kunstige metselriewerk binnen de retabelcompositie) : Jos. DESTRÉE, *Etude sur la sculpture brabançonne au Moyen Age*, Brussel, 1894, bl. 139-140 en bl. 135, afb. 2; IDEM, *Catalogue de l'Exposition d'Art ancien bruxellois*, juli-sept., Brussel, 1905, *Supplément : Sculptures*, nr. 8, en IDEM, *Tapisseries et sculptures bruxelloises à l'Exposition d'Art ancien (1905)*, Brussel, 1906, I, bl. 69 en bl. 90, afb. 1 (Mej. M. Sonkes heeft ons gewezen op het bestaan van dit keurmerk op bovengenoemd *Passieretabel* en op laatstgenoemde studie van Jos. Destrée, waarvoor wij haar hier danken).

De oudste ons bekende, maar ditmaal gedagtekende altaartafel waarop ook het zgd. passersmerk voorkomt, is het *Sint-Jorisretabel* van Jan Borman van 1493 (Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel, inv. 362; cf. J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Le retable de Saint Georges de Jan Borman*, Brussel, 1947; cl. ACL van de in bovengenoemde studie niet vermelde merken : A 127457 en 127458).

Ook zijn er nog andere laat-15de of 16de-eeuwse *retrotabula* bewaard, vooral in Zweden, met de Brusselse drijfhamer en (of) het zgd. merk met passer : de twee *Passieretabels* van Strängnäs, ca. 1480-90 en ca. 1495-1505 (cl. ACL van besproken merk : M 64532 en 64444); het retabel van *O.L.Vrouw* en van het *Lijden van Christus* te Skepptuna, begin 16de eeuw (cl. ACL van het merk in kwestie : M 64049), en een analoge altaartafel van Villberga, ca. 1500-1515 (cl. ACL van dat merk : M 64117). Voor de approximatieve datering van deze enkele der nog in Zweden bewaarde retabels, zie J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Les retables brabançons conservés en Suède*, Brussel, 1948; J. ROOSVAL, *Schnitzaltäre in Schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Borman*, in *Zur Kunstgeschichte des Auslandes*. XIV, Straatsburg, 1903, en IDEM, *Retables d'origine néerlandaise dans les pays nordiques*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1933, III, bl. 136-158 en 1934, IV, bl. 311-320.

Het mag gelukkig worden geheten dat de studie van de Brabantse retabels, o.m. ook van die in Zweden bewaard, én van hun respectieve merken, opnieuw grondig hernomen wordt door Mevr. Gh. Derveaux-Van Ussel. Zij was zo bereidwillig ons toe te laten — waarvoor wij haar hier onze dank betuigen — kennis te nemen van de fotografische documentatie die onder haar leiding, en met de hulp van het Hoofd van het fotografisch atelier van het KIK, in Zweden werd verwezenlijkt tijdens een eerste studiereis (1969). Een voorproef van de vernieuwende studie krijgen wij in Gh. DERVEAUX-VAN USSEL, *De laatgotische Brusselse skulptuur* (en de daarbij aansluitende notities) in de catalogus van de tentoonstelling *Aspecten van de laatgotiek in Brabant*, Leuven, Sted. Museum, sept.-nov. 1971, bl. 306-315

en vlgd. Aldaar wijdt Derveaux-Van Ussel o.m. een bijzondere aandacht aan het hier besproken merk ,,met de passer''. Toch betreuren wij dat in deze inleidende studie nu eens gewag wordt gemaakt van een keurstempel *met de passer waaronder een mal* (*op. cit.*, bl. 310), dan eens van een stempel *met passer en schaaf* (*op. cit.*, bl. 330, nr. BB/13) en verder van een keurmerk *met een passer* (zonder meer) (*op. cit.*, bl. 367, nr. BB/36 en bl. 368, afb. 1). In feite gaat het o.i. om drie zelfde keurstempels *met passer en omgekeerde schaaf* (al zijn ze op ongelijke wijze ingeslagen geworden). Bovendien treft men dit keurmerk niet uitsluitend aan op de bak van de Brusselse retabels (*op. cit.*, bl. 310), maar ook op het eenvoudig lijstwerk van beschilderde retabelluiken. Dit is nu precies het geval te Vorst waar dit merk prijkt op het lijstwerk van de linkerbuitendeur van het veelluik. Ook in bovengenoemd retabel van Villberga steekt een beschilderd luik waar de keurstempel in kwestie in haar lijstwerk is ingeslagen geworden.

Derhalve beschouwen wij nog voorlopig dat de stempel, te Vorst aangetroffen, een passer met graatboog en een omgekeerde schaaf voorstelt (een schabloon zou wellicht meer moeten zijn uitgesneden), en verder dat hij het keurmerk is ten behoeve van de Brusselse lijsten- en kastenmakers onder wie Jan II vanConinxlo er meer dan één heeft moeten kennen.

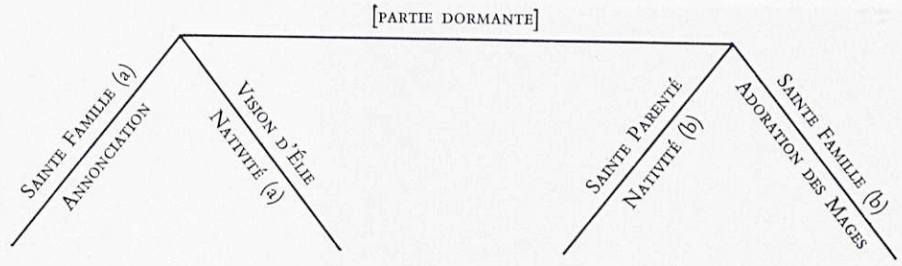
ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE

JACQUELINE LAFONTAINE-DOSOGNE

LE POLYPTYQUE DE L'ÉGLISE SAINT-DENIS À FOREST

L'examen de ce polyptyque et la compréhension des scènes qui y sont représentées réclament du spectateur un double effort. En effet, il s'agit d'un triptyque à doubles volets, qu'il convient de manipuler avec circonspection si l'on veut ne pas perdre le fil conducteur qui unit les sujets, et la partie centrale manque: la comparaison avec des cycles similaires et l'imagination peuvent seules tenter d'y suppléer.

Il convient d'aller de l'ouvert au fermé. Le polyptyque entièrement ouvert, et les doubles volets rabattus latéralement (fig. 2 et 3), on voit, à gauche, la Vision d'Élie et, à droite, la Sainte Parenté, amputée du groupe principal ordinairement composé de sainte Anne, saint Joachim, saint Joseph, la Vierge et l'Enfant Jésus; ces deux représentations sont, chronologiquement, la première et la dernière du cycle, et encadraient la partie dormante, qui a disparu et qu'aucun document ne permet de reconstituer. La suite se déroule suivant l'ordre chronologique. Lorsque les volets intérieurs sont fermés, les volets extérieurs restant ouverts, à gauche apparaît l'Annonciation (fig. 4), au centre la Nativité (fig. 5) et à droite l'Adoration des Mages (fig. 6). Enfin, les volets extérieurs fermés offrent une composition unique, groupant sainte Anne et la Sainte Famille à Nazareth (fig. 7). Le croquis ci-dessous permettra de localiser les sujets:



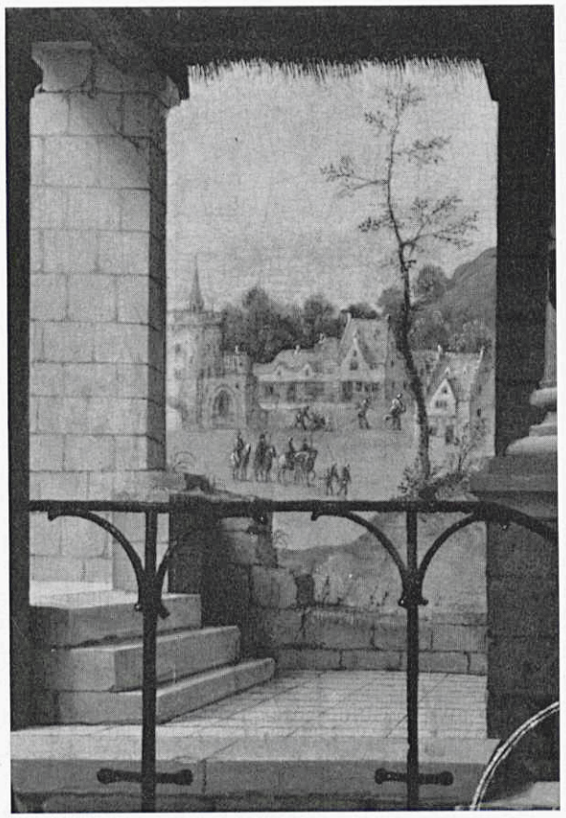
11. Le polyptyque de Forest, schéma de répartition des sujets iconographiques. *Het veelluik van Vorst, schema van de opstelling van de iconografische onderwerpen.*

L'énumération qui vient d'être faite donne une idée tronquée de la richesse iconographique de l'œuvre, car les thèmes principaux sont le plus souvent accompagnés d'un ou même deux thèmes subsidiaires, figurés à petite échelle dans le paysage ou dans une portion d'architecture [35].

La première scène, la *Vision d'Élie* (fig. 2), nous transporte sur le Mont Carmel. Dans le haut, près d'une église, une femme, en qui il faut reconnaître Emérence, la mère de sainte Anne, converse avec un groupe de moines; au centre, un autre groupe est agenouillé derrière le prophète Elie assistant à une vision: d'une femme endormie s'élève un rameau de feuillage au sommet duquel brille dans une gloire un enfant nu aux mains jointes. Il s'agit de la vision de la nuée rafraîchissante, symbolisant l'Immaculée Conception [36]. L'enfant ne peut donc être que la Vierge, quoique cette représentation soit exceptionnelle, et la femme est sans doute sainte Anne, sa mère. Le thème du rameau, qui s'inspire de l'Arbre de Jessé, a également été appliqué au couple d'Anne et Joachim, parents de la Vierge. Un tableau de Cornelis van Coninxlo aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (nº 108, signé et daté de 1526) les montre assis côte à côte; au sommet du rameau dont les racines sortent de leurs corps apparaît la Vierge en buste allaitant l'Enfant dans une gloire. Il s'agit, en fait, d'une figuration symbolique de l'Immaculée

[35] Pour le cycle de l'Enfance de la Vierge, je me permets de renvoyer à J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident*, Bruxelles, Acad. roy. de Belgique, 2 vol., 1964-65, surtout t. II; IDEM, *Les représentations de l'Enfance de la Vierge dans les Pays-Bas méridionaux*, dans *Fédér. archéol. et hist. de Belgique. Annales du Congrès de Liège 1968. XLe session*, Liège, I, 1969, p. 181-198.

[36] Cf. C. EMOND, *Iconographie carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, Bruxelles, Acad. roy. de Belgique, 2 vol., 1961, p. 62-63 et 242-243.



12. Massacre des Innocents, détail de l'*Adoration des Mages*. Forest, église St-Denis. *Kindermoord te Bethlehem, detail uit de* Aanbidding der Wijzen. *Vorst, St.-Denijskerk.*

Conception [37]. Quant à Emérence, ses représentations ne sont pas rares à l'époque, en particulier dans l'art de nos régions. Elles ne se limitent d'ailleurs pas à la mère de sainte Anne, mais font intervenir aussi son époux Stollanus et son autre fille Hysmérie. Un tableau comme celui du Musée Saint-Sauveur à Bruges [38] révèle un véritable démarquage du cycle de sainte Anne au profit de ses parents, puisqu'on y voit Emérence au Mont Carmel, ses fiançailles avec Stollanus, leur mariage et la naissance de sainte Anne ; la Vision d'Elie

[37] Cf. *Musées roy. des Beaux-Arts. Catalogue de la peinture ancienne*, Bruxelles, 1957, nº 108 ; Lafontaine-Dosogne, *Les représentations...*, fig. 5 et p. 191. Joachim désigne en outre du doigt un agneau : l'Agnus Dei. Le thème central est accompagné de deux épisodes qui le précèdent : l'Annonciation à Joachim et la Rencontre à la Porte dorée.

[38] Cf. G. de Schoutheete de Tervarent, *Sur un tableau du Musée Saint-Sauveur à Bruges*, dans *Les énigmes de l'art au moyen âge*, II. *Art flamand*, Paris, 1941, p. 31-33 ; on y trouvera également d'autres exemples. Aussi, du même auteur, *Le retable de Sainte Anne au Musée de Francfort*, *ibid.*, p. 35-46, ainsi que Lafontaine-Dosogne, *Iconographie...*, p. 43 et 55, fig. 11.

13. Fuite en Egypte, détail de l'*Adoration des Mages*. Forest, église St-Denis. *Vlucht naar Egypte, detail uit de* Aanbidding der Wijzen. *Vorst, St.-Denijskerk.*

est ici celle de la Vierge en buste avec l'Enfant dans la nuée. Cette iconographie trouve son origine dans toute une littérature inspirée par les Carmes, et qui était surtout répandue vers la fin du XVe et la première moitié du XVIe siècle [39]. Il n'est donc nullement étonnant d'y trouver une allusion dans notre polyptyque. Le thème du polyptyque de Forest, avec la Vierge enfant nue, se retrouve dans le triptyque de Jan II van Coninxlo de Bruxelles (nº 109, signé et daté de 1546) (fig. 14) [40], en haut à gauche du volet droit ouvert ; à côté sont représentés la Naissance d'Anne et le Mariage d'Anne et Joachim, tandis que la partie inférieure est occupée par les Offrandes de Joachim refusées par le grand-prêtre. Nous reviendrons sur d'autres scènes de cette œuvre importante.

[39] Cf. les ouvrages cités de Schoutheete et de Emond.

[40] Cf. *Catalogue de la peinture ancienne*, nº 109.

La *Sainte Parenté*, ou *Lignée d'Anne* (fig. 3), figure de façon incomplète sur le volet qui fait pendant. Ce thème, extrêmement répandu depuis le dernier tiers du XVe siècle, s'inspire de la légende médiévale du *Trinubium* de sainte Anne [41] : celle-ci se serait encore mariée deux fois après la mort de Joachim, d'abord avec Cléophas, ensuite avec Salomé ; de chacun, elle aurait eu une fille nommée Marie, comme la Vierge. Marie Cléophas épousa Alphée, dont elle eut quatre enfants : Jacques le Mineur, Simon, Jude, Joseph le Juste. Ces personnages, accompagnés de Cléophas, se trouvent à gauche du panneau, sauf Jacques le Mineur, assis aux pieds de Marie Salomé ; à droite sont groupés, outre Salomé, Marie Salomé, son époux Zébédée et leurs deux enfants, Jacques le Majeur et Jean l'Évangéliste. (Ces enfants sont considérés comme les cousins du Christ et les futurs apôtres.) A ce tableau de famille, où chaque personnage est nommé par une inscription ornant le vêtement, le groupe principal manque, ainsi qu'il a été dit. Le triptyque de Jan II van Coninxlo offre un excellent exemple de ce thème, qui occupe tout le panneau central (fig. 14) : Marie, Anne et l'Enfant sont assis sur un vaste trône, auquel viennent s'accouder Joachim et Joseph, tandis que les deux groupes des deux autres Maries avec leur famille se trouvent inversés par rapport à la disposition de notre volet. Outre l'évocation de la Sainte Trinité, relevons la présence de trois autres thèmes se rapportant aux parents de la Vierge : la Charité d'Anne et Joachim ; Joachim, retiré à la montagne, reçoit l'annonce de l'ange ; la Rencontre des époux à la Porte dorée. En outre, Anne trinitaire — c'est-à-dire portant la Vierge et Jésus — est encore représentée sur le volet droit fermé : c'est pratiquement une répétition du motif central de la scène de la Parenté. Le volet gauche ouvert montre des épisodes de la mort de sainte Anne tandis que la donatrice, tenant une banderolle où s'inscrit une invocation à la sainte, est représentée sur ce volet fermé. L'ensemble du triptyque de Jan van Coninxlo est donc intégralement consacré à la légende de sainte Anne, à l'exclusion de scènes se rapportant proprement à la Vierge ou à l'Enfance du Christ.

Ce n'est pas le cas du polyptyque de Forest, où les autres scènes représentées sur les volets appartiennent au cycle de l'Enfance du Christ.

Dans l'*Annonciation* à la Vierge (fig. 4), Marie, agenouillée devant un livre d'Heures posé sur le prie-Dieu, reçoit le rayon lumineux qui sort de la bouche de Dieu le Père, figuré dans une nuée ; dans ce rayon brille la colombe du Saint-Esprit. L'ange Gabriel, également agenouillé, lève la main dans le signe de l'annonce. Un autre épisode est figuré à petite échelle dans une baie : c'est la Visitation, évoquée par l'étreinte de Marie et Elisabeth,

[41] De nombreux auteurs ont abordé le sujet, notamment B. KLEINSCHMIDT, *Die Heilige Anna. Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum*, Düsseldorf, 1930 ; on trouvera des références dans *Iconographie...*, II, surtout p. 110-111. Une des plus belles représentations de ce thème est celle du triptyque de Quentin Metsys consacré à sainte Anne aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, cf. *Catalogue de la peinture ancienne*, n° 299.

14. Triptyque de la *Parenté de Ste Anne* (1546). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts. *Drieluik van de* H. Maagschap *(1546). Brussel, Kon. Musea voor Schone Kunsten.*

sur un fond de paysage. La représentation s'enrichit encore d'une chapelle avec un autel marqué des armoiries de l'abbaye, reprises sur les vitraux avec celles de la donatrice [42].

La *Nativité* du Christ (fig. 5) relève du type devenu traditionnel dans le courant du XVe siècle : la Vierge et saint Joseph, ainsi que des anges, sont agenouillés devant l'Enfant, posé nu sur un linge, à même le sol ; l'âne et le bœuf sont relégués dans une annexe de la vaste demeure en ruines, de type antique, qui sert de cadre à l'événement. Quoique à l'arrière-plan, l'épisode des bergers est largement traité, en trois petites scènes : au sommet d'une colline, deux bergers gesticulent en regardant un groupe de trois anges flottant au-dessus d'eux ; au bas de la même colline, deux bergers conversent avec un ange descendu auprès d'eux, tandis que trois autres anges volent groupés dans le ciel, lisant la musique inscrite sur leur banderolle ; enfin, les deux silhouettes qui pénètrent dans la propriété, par la baie du fond, semblent être les mêmes bergers, qui s'en viennent adorer l'Enfant. Un tel développement de l'Annonce aux bergers, qui ne va d'ailleurs pas sans une certaine répétition, est assez exceptionnel.

Dans l'*Adoration des Mages* (fig. 6), ceux-ci, qui représentent traditionnellement les trois âges et dont le plus jeune est un nègre coiffé d'un turban, offrent leurs précieux présents à Jésus ; Marie tient l'Enfant sur ses genoux, sous le regard de Joseph. Deux autres épisodes, qui se rattachent à celui-ci, sont peints dans le paysage ; à gauche, le Massacre des Innocents (fig. 12), à droite, la Fuite en Égypte (fig. 13). Ce dernier thème comporte un élément, certes devenu traditionnel depuis l'art roman, mais qu'il est intéressant de relever, car il appartient à la tradition des récits apocryphes, et non évangéliques : une idole païenne s'enflamme et s'écroule au passage de l'Enfant divin. [43] Le même motif se trouve, notamment, dans un des panneaux de l'église de Strängnas, en Suède, qui furent attribués successivement à Jan van Coninxlo et à Colin de Coter. [44]

La *Sainte Famille* (fig. 7) clôt le polyptyque sur une scène paisible. A droite, Joseph se livre à ses occupations de charpentier, tandis que Marie s'absorbe dans sa broderie ; à gauche, Jésus joue avec Anne : la grand'mère a abandonné son livre sur ses genoux pour tendre à l'Enfant quelques fleurs.

Ce dernier thème, auquel une place de choix a été conférée, puisqu'il occupe les revers des deux volets extérieurs fermés, rend difficile la supposition de l'existence d'un complément à la Parenté d'Anne sur la partie dormante du retable. En combinant le volet de la Parenté de sainte Anne (fig. 3) et les deux volets de la Sainte Famille (fig. 7) on obtient une image complète

[42] Voir plus haut, p. 130, les commentaires de P. Vanaise.

[43] Le fait est rapporté dans le *Pseudo-Matthieu*, XXIII (il s'agit, dans le texte, des 365 idoles du temple d'Hermopolis), mais non dans la *Légende dorée*, qui est bien souvent impropre à rendre compte de tous les motifs iconographiques des épisodes qu'elle rapporte.

[44] Document ACL B 23050.

15. Retable de Skånela. Uppsala, cathédrale. *Retabel uit Skånela. Uppsala, kathedraal.*

de la Parenté, à l'exception de Joachim. L'argument n'est pas absolument décisif, car les répétitions ne sont pas rares, par exemple sur le triptyque de Jan van Coninxlo, où une Anne trinitaire vient encore s'ajouter à la vaste représentation de la Parenté. Mais il est d'autres arguments, si l'on considère l'ensemble du cycle.

Si variable que puisse être le choix des scènes, au point qu'on ne peut définir un cycle-type, le programme des polyptyques et des retables contemporains apparaît dominé par un thème central et un fil conducteur assure à l'ensemble une certaine homogénéité, en dépit de manques ou même de redites. Nous l'avons vu à suffisance, il ne s'agit pas ici d'une œuvre exclusivement consacrée à la légende de sainte Anne, comme c'est souvent le cas à cette époque de grand développement du culte de la mère de la Vierge. Entre les représentations d'Emérence et de Jésus enfant, quelques épisodes de la vie des parents de la Vierge, mais surtout de l'Enfance de celle-ci, devaient à coup sûr opérer l'indispensable joint. Il paraît donc certain que la partie dormante groupait plusieurs scènes.

Si la partie dormante était un panneau peint, il ne pouvait comporter, pour rester en harmonie avec les volets, qu'une grande composition, accompagnée de deux à quatre scènes à petite échelle. Il serait tentant de reconstituer une composition analogue à celle du tableau de Cornelis van Coninxlo,

ce qui aurait l'avantage d'assurer une place de choix à Joachim, négligé dans les scènes de la Sainte Parenté et (comme il est d'ailleurs normal) de la Sainte Famille. Toutefois, le rameau symbolisant le processus de l'Incarnation ferait double emploi avec celui de la Vision d'Elie, et on ne peut admettre une redite de ce genre. S'il s'agissait d'un retable sculpté — la chose est possible, car la formule du retable sculpté accompagné de volets peints se rencontre souvent à l'époque —, on pourrait concevoir la présence d'un plus grand nombre de scènes, représentées à peu près à la même échelle. Le choix des scènes pourrait se rapprocher de celui du retable de Léau [45] ou du retable de Skånela (fig. 15), ce dernier étant accompagné de volets peints. [46] Dans le retable de Léau, il s'agit du Mariage d'Anne et Joachim, des Offrandes refusées, de la Rencontre à la Porte dorée, de la Nativité de la Vierge et de sa Présentation au Temple. Dans celui de Skånela, on voit Joachim à la montagne et Anne avec sa servante (au lieu des Annonciations habituelles), la Rencontre à la Porte dorée, la Nativité de la Vierge, sa Présentation au Temple et Anne trinitaire, Anne et Marie étant assises sur un trône avec l'Enfant. Ce cycle est complété par les volets peints : d'une part, le Mariage d'Anne et Joachim et les Offrandes refusées, de l'autre la Mort et les Funérailles de Joachim ; les volets fermés offrent une Sainte Parenté complète. Le retable de Skånela était donc surtout consacré aux parents de la Vierge.

Il serait illusoire de chercher à déterminer les scènes représentées sur le retable de Forest. Elles appartenaient sans doute à un répertoire analogue, mais devaient être davantage centrées sur la Vierge (avec, notamment, une Nativité, une Présentation au Temple et un Mariage), puisqu'elles sont suivies d'épisodes de l'Enfance du Christ. De la Vision d'Elie au Christ enfant, le programme de ce polyptyque — d'une exceptionnelle ampleur — montrait la réalisation de la promesse contenue dans l'Immaculée Conception. D'autre part, cette œuvre s'intègre parfaitement bien dans le milieu de Jan II van Coninxlo : par l'esprit comme par l'iconographie — que l'on songe à la Vision d'Élie —, elle s'apparente au triptyque de Bruxelles de cet artiste.

LES VOLETS DU RETABLE DE SAINT BENOIT AU MUSÉE DE BRUXELLES

Ces volets, qui encadraient à l'origine un retable sculpté, proviennent de l'abbaye bénédictine de Forest, et se situent donc dans le même milieu que le polyptyque conservé dans l'église Saint-Denis. Ils sont également

[45] Cf. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconographie...*, II, fig. 14 et p. 56. Par ses ornements Renaissance, ce retable est l'un des plus récents de la série ; il est daté de 1565.

[46] Cf. J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Le retable bruxellois de Skånela en Uppland*, dans *Bull. de la Soc. roy. d'Archéologie de Bruxelles*, n° 1, janv.-mars 1936, p. 27-33, fig. 1-3 ; cf. aussi du même auteur, *Les retables brabançons, 1450-1550*, 3e éd., Bruxelles, 1943, et *Les retables brabançons conservés en Suède*, Bruxelles, 1948. Ce retable est conservé à la cathédrale d'Uppsala. Nous reproduisons, grâce à l'obligeance de Mme Gh. Derveaux, attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, un cliché pris lors de la mission de 1969.

attribués à Jan II van Coninxlo [47]. Ils portent à l'avers des représentations d'épisodes de la vie de saint Benoît, à laquelle le retable était aussi consacré, [48] et, sur les deux revers, une composition unique, la Messe de saint Grégcire.

Les épisodes de la vie de saint Benoît

Le volet gauche représente le Miracle du tamis brisé et le volet droit le Repas avec le curé de Monte Preclaro, deux des premiers épisodes de la vie du saint. On sait que l'unique source de cette *Vita* est constituée par le Livre II des *Dialogues* de saint Grégoire le Grand, qui l'écrivit à une époque où le souvenir du saint demeurait encore vivant chez certains de ses disciples [49]. Au XIIIe siècle, la *Légende dorée* s'en inspira [50].

Les événements de la vie de saint Benoît, qui naquit à Nursie (Ombrie) vers 480 et mourut au Mont-Cassin vers 547, peuvent se répartir en trois étapes : sa jeunesse et son expérience érémitique, son activité monastique dans la région de Subiaco, et enfin son installation définitive au Mont-Cassin, où il élabora et formula la *Regula Monachorum*, laquelle, distincte de la règle orientale de saint Pachôme, devait devenir la base du monachisme occidental. La *Vita* est fertile en épisodes édifiants qui inspirèrent les artistes. L'illustration la plus ancienne se trouve dans un manuscrit de 1072-86, le *Vat. lat. 1202* de la Bibliothèque Vaticane, de style byzantinisant [51]. Elle est suivie de près, au XIIe siècle, par la série de chapiteaux sculptés de Saint-Benoît-sur-Loire, l'abbaye de Fleury ayant hérité des reliques — ou d'une partie importante de celles-ci — à un moment où le monastère du Mont-Cassin avait cessé ses activités [52]. L'iconographie du saint se répandit ainsi dans la chrétienté occidentale, mais c'est l'art italien qui en a conservé le plus grand nombre et la plus grande variété d'illustrations [53].

[47] Voir plus haut le texte de P. Vanaise, p. 129.

[48] La chose est attestée par l'inventaire de 1795, cf. *ibid.*, p. 113.

[49] Saint Grégoire, qui fut moine lui-même avant de devenir pape, dit tenir ses renseignements de quatre anciens disciples de saint Benoît ; cf. *Acta Sanctorum (ASS), Martii III*, 1865, 21 mars, p. 273-287.

[50] T. DE WYZEWA, *La légende dorée*, Paris, 1929, au 21 mars ; cf. aussi *Bibliotheca Sanctorum*, II, 1962, s.v. *Benedetto di Norcia*, articles par A. LENTINI et (pour l'iconographie) par M. CH. CELLETTI ; *Saint Benoît dans l'art*, I, *Dans la peinture*, Abbaye Saint-Maurice, Clervaux (Luxembourg), s.d. (les illustrations concernent presque exclusivement des œuvres italiennes du XIVe au XVIe siècle ; la série de Galloche et Silvestre, dont il sera question plus loin, est cependant mentionnée) ; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, III. *Les saints*, I, (Paris, 1958), s.v. *Benoît de Nursie* (l'énumération des scènes est incomplète).

[51] Cf. M. INGUANEZ et M. AVERY, *Miniature cassinesi del sec. XI illustranti la vita di S. Benedetto*, Montecassino, 1934 ; plusieurs miniatures sont reproduites dans l'article de la *Bibl. Sanctorum*.

[52] Cf. RÉAU, *Les saints*, p. 197 et 202. Le moine Aigulfe aurait apporté à Fleury, en 672, les ossements de saint Benoît et de sainte Scholastique, retrouvés dans les ruines du monastère (celui-ci avait été mis à sac à la fin du VIe siècle, et la communauté avait alors gagné Rome).

[53] Cf. *Bibl. Sanctorum*, s.v., et *Saint Benoît dans l'art*. Outre les fresques du XIIIe et du XIVe siècle au Sacro Speco de Subiaco, les plus célèbres cycles italiens sont ceux de Spinello Aretino à San Miniato, près de Florence (1387), et de Sodoma et Luca Signorelli au Monte Oliveto Maggiore, près de Naples (1505).

L'art de nos régions en offre divers exemples, dont le plus important pour notre propos est un triptyque peint des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, attribué à l'atelier de Jan II van Coninxlo (fig. 19) [54]. Ouvert, ce triptyque présente un cycle très développé de la vie de saint Benoît. Sur le volet gauche, sont peints le mariage de ses parents et sa naissance — deux scènes banales et communes à de nombreuses représentations de vie de saints, mais qui servent à évoquer un milieu très aisé, — l'épisode du tamis brisé, son ordination et sa conversation avec un jeune homme [55]. La partie dormante a pour sujet central la construction du monastère du Mont-Cassin, traitée de façon réaliste, avec le miracle de la pierre exorcisée — l'édification du monastère sur l'emplacement d'un ancien temple d'Apollon fut en effet marquée par divers incidents d'origine diabolique. Mais de nombreux autres épisodes y figurent à petite échelle : à gauche, saint Benoît nourri dans sa grotte de la vallée de l'Anio par le frère Romain, moine d'un monastère voisin, et le diable brisant la clochette avertisseuse ; le repas apporté par le curé d'une localité voisine à la suite d'une vision de celui-ci ; saint Benoît envoyant son disciple saint Maur sauver le jeune moine Placide de la noyade ; la source que le saint fait surgir afin de pourvoir à l'approvisionnement de trois monastères qui en étaient dépourvus ; à droite, la visite de Totila, roi des Goths, dont le saint dévoile le subterfuge [56]. Sur le volet droit figurent la résurrection de l'enfant que des paysans avaient déposé à la porte du monastère ; le dernier repas du saint avec sa sœur sainte Scholastique, nonne dans un couvent du voisinage ; la mort de celle-ci ; l'apparition d'un ange à saint Benoît et la mort de celui-ci, dont l'âme est enlevée au ciel par deux anges. Ce cycle, si détaillé qu'il soit, est loin d'être exhaustif ; en particulier, plusieurs épisodes de la première période monastique sont omis [57]. Enfin, sur les volets fermés, saint Benoît est figuré à gauche, en abbé et tenant le tamis qui est l'un des attributs de ses représentations isolées [58], et, à droite, la donatrice est agenouillée, tenant une invocation au saint, en présence de sa patronne sainte Barbe.

La tradition des cycles développés s'est poursuivie aux époques suivantes dans nos régions. On en trouve sur des stalles ou des lambris du XVIIe et du XVIIIe siècle et, au XIXe siècle encore, ces sujets furent peints à l'abbaye

[54] *Catalogue de la peinture ancienne*, n° 582 (inv. 362).

[55] Ces deux derniers sujets se rattachent mal à la tradition textuelle. En fait, c'est le frère Romain qui lui fournit la mélote des ermites, et le geste de dénégation que le saint paraît faire au jeune homme pourrait être un souvenir de ses hésitations à prendre la tête de la communauté de Vicovaro.

[56] Totila avait en effet ordonné à son écuyer Rigo de se faire passer pour lui, afin de mettre à l'épreuve la sagacité du saint. Cet épisode, qui se passa en 452, fournit un des rares repères chronologiques de la *Vita*. D'autre part, ce fait et l'épisode de la hache détachée de son manche (voir plus loin) sont révélateurs du rôle des Goths dans la vie de la société italienne de l'époque.

[57] Voir plus loin, l'énumération des tableaux de Galloche et Silvestre.

[58] Le tamis avait été suspendu à l'entrée de l'église d'Affide, où il faisait l'admiration des habitants (*ASS*, p. 276 c).

bénédictine de Maredsous [59]. L'ensemble de peintures le plus important est une série hétérogène de tableaux français des Musées royaux des Beaux-Arts, attribués, d'une part à l'atelier de Philippe de Champaigne (1656-57), de l'autre à Louis Silvestre le Jeune et Louis Galloche (début du XVIIIe siècle) : saint Benoît nourri par le frère Romain dans sa grotte ; le saint recevant la visite du curé de Monte Preclaro, qui lui apporte un repas ; la source miraculeusement jaillie de la montagne ; la hache de l'ouvrier goth, qui était tombée dans le lac, rattachée à son manche ; Placide retiré du lac par le frère Maur ; le pain empoisonné qu'un prêtre du voisinage, dépité, lui envoya, mais qu'un corbeau familier du saint emporta au loin ; la pierre exorcisée au Mont-Cassin ; l'incendie imaginaire, causé par l'idole déterrée et que l'intervention du saint dissipa ; la résurrection de l'enfant de paysans ; la dernière visite de saint Benoît à sainte Scholastique [60]. On s'étonnera de ne pas trouver, dans les deux cycles de Bruxelles, d'illustration de l'épisode le plus significatif de la vie du saint, la remise à ses disciples de la Règle monastique qu'il avait élaborée. Sans doute cela semblait-il aller de soi à des époques aussi éloignées des origines, où le côté édifiant des choses primait sur l'aspect historique.

Revenons-en aux volets qui font l'objet de cette étude. La scène du Miracle du tamis brisé nous fait pénétrer dans la cuisine de la demeure d'Affide [61]. Par la fenêtre ouverte sur une forêt, on voit s'avancer le jeune Benoît, vêtu en bourgeois, suivi à quelques pas de sa nourrice : cela figure l'arrivée dans la première retraite. Mais la nourrice maladroite a brisé un tamis prêté par une voisine : elle fond en larmes devant l'objet gisant sur le sol ; saint Benoît s'est agenouillé et prie pour que le mal soit réparé [62]. L'épisode est l'un des plus fréquemment représentés, et aussi des plus anciennement puisqu'il se rencontre déjà dans le manuscrit de la Vaticane et sur les chapiteaux de Saint-Benoît-sur-Loire. Le traitement vaut surtout par la qualité du réalisme dans le rendu des personnages et particulièrement des objets. L'intérieur de la cuisine constitue une véritable anthologie des usten-

[59] Cf. RÉAU, *Les saints*, s.v. Ajoutons-y, à titre d'exemples, les lambris du XVIIe siècle de la chapelle Saint-Louis et de la salle du chapitre à la cathédrale de Tournai, et les stalles du XVIIIe par G. Évrard à la basilique de Saint-Hubert (documents ACL). Les représentations de Maredsous ont actuellement disparu.

[60] Cf. *Catalogue de la peinture ancienne*, n°s 55 à 64 ; les épisodes de la hache et de sainte Scholastique sont attribués à Galloche, les autres à Silvestre. Mais M. de Montgolfier, par l'étude des sources concernant différentes suites de tableaux de la vie de saint Benoît aux XVIIe et XVIIIe siècles, et des tableaux conservés à Bruxelles et dans des musées français, attribue à Silvestre les épisodes du pain empoisonné, de l'incendie imaginaire et de la visite du curé, à Galloche celui de sainte Scholastique, et à l'atelier de Philippe de Champaigne les six autres (cf. B. DE MONTGOLFIER, *Deux suites de peintures sur la vie de Saint Benoît. Essai de regroupement*, dans *Bull. des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, XI, 1962, p. 285-303). Cf. aussi documents ACL B 117325-6, B 117377-80 et B 182308-11.

[61] Les *ASS* citent également, pour cette localité, les formes Effide, Eufide ou Enfide ; on trouve aussi Afile.

[62] L'illustration correspond au récit des *ASS* et de la *Légende dorée*, sauf en ce qui concerne le cadre, qui devrait être un désert.

184 × 96,5 cm

16. *Le Miracle du tamis brisé* (face du volet gauche). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts. Het Mirakel van de gebroken Zeef (*binnenzijde van het linkerluik*). *Brussel, Kon. Musea voor Schone Kunsten.*

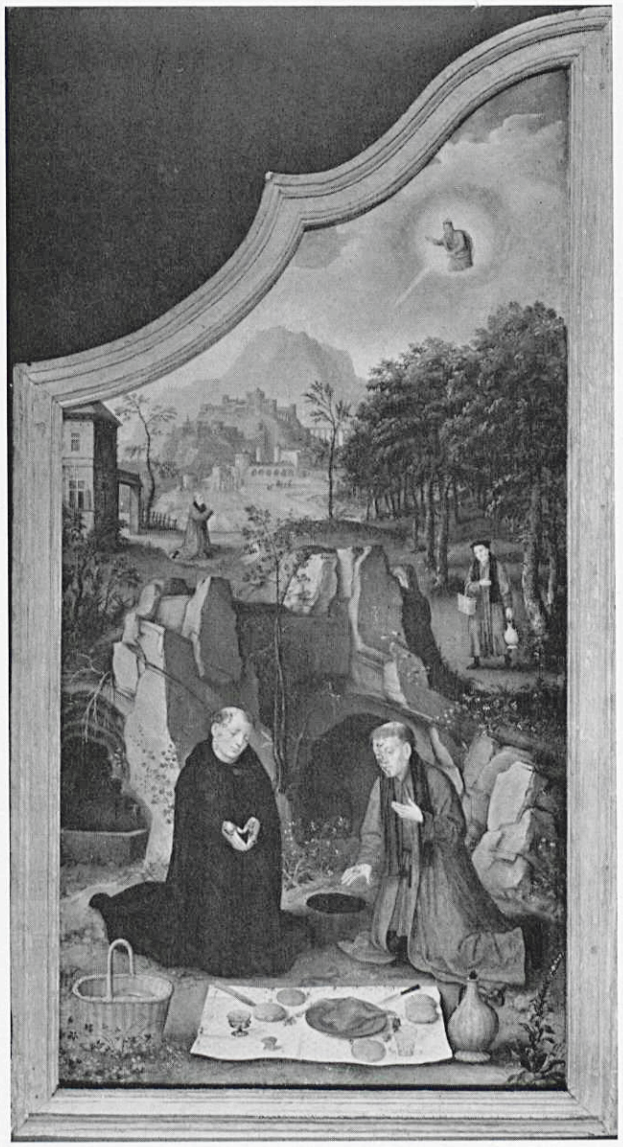
siles employés à l'époque ; le peintre ne s'est pas contenté de détailler tous ceux qui sont habituellement exposés, comme les marmites et les crémaillères de la cheminée, mais il a laissé ouvertes les portes d'une armoire contenant de la vaisselle de céramique et d'étain et la porte de l'office où, parmi d'autres objets, pendent des jambons ; dans le champ, la cage de l'oiseau est suspendue à une corde glissant sur une poulie. Ces objets, dont certains révèlent des qualités techniques très accomplies, mériteraient d'être étudiés pour eux-mêmes. Mais leur rôle dans la composition n'est nullement gratuit : ils contribuent à créer une atmosphère réaliste de bonne tenue du ménage et de calme, où vient éclater le petit drame qui fournira au futur saint l'occasion de son premier miracle.

Le volet droit évoque un épisode beaucoup plus rarement représenté, quoiqu'il se trouve déjà, lui aussi, dans le manuscrit de la Vaticane. Au second plan, le curé de Monte Preclaro [63] est en prière devant sa maison ; Dieu lui apparaît pour l'enjoindre d'aller partager son repas de Pâques avec l'ermite affamé de la Vallée de l'Anio. Muni d'un panier et d'une bouteille enveloppée d'une vannerie, il s'en va, par la forêt, à la recherche de celui-ci. Aux dépens de la chronologie, l'artiste a donné à saint Benoît, vêtu de la coule noire des

[63] Ici aussi il y a correspondance avec les textes, où le curé demeure toutefois anonyme. A ma connaissance, la localité de Monte Preclaro n'est pas davantage mentionnée dans la bibliographie moderne ; elle apparaît pour la première fois dans le *Catalogue de la peinture ancienne* de Fétis en 1863 (renseignement aimablement communiqué par M. Henri Pauwels).

bénédictins, les traits d'un homme mûr, très différent du jeune homme d'Affide, alors qu'un laps de temps de deux ou trois ans seulement sépare les deux événements. Mais c'est avec le même amour des objets que sont figurés les éléments du pique-nique, disposés sur une nappe à même le sol : la volaille froide sur un grand plat d'étain, les assiettes modestes, les couteaux, les miches de pain rondes et surtout les verres délicatement travaillés, en une ravissante nature morte. Le cadre est formé par la grotte, une fontaine, des plantes sauvages. Quant au fond, il est occupé par une représentation de ville, avec un emmarchement menant à des arcades, des murailles fortifiées s'élevant sur la colline et un aqueduc à la romaine, devant une haute et puissante montagne. Il serait tentant de voir là une évocation de la ville de Cassino et du Mont-Cassin, à moins qu'il ne sagisse de l'énigmatique Monte Preclaro.

Le retable sculpté qui constituait la partie centrale de l'œuvre comportait nécessairement plusieurs scènes, également consacrées à la vie du saint. Le triptyque peint de Bruxelles donne sans doute une bonne idée du répertoire en usage à l'époque, et certains des thèmes qui y figurent pouvaient se retrouver sur le retable. Mais chaque artiste peut accorder aux scènes une valeur différente. Par exemple, dans le triptyque, l'épisode du curé de Monte Preclaro n'occupe qu'un espace modeste, au second plan de la partie centrale, tandis qu'il couvre un volet entier de notre retable. Par ailleurs, le fait qu'il se passe peu d'événements entre l'épisode du tamis brisé et celui du repas est gênant, car il faudrait supposer que la suite chronologique entre les volets



184 × 98 cm

17. *Le Repas de St Benoît avec le curé de Monte Preclaro* (face du volet droit). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts. Het Eetmaal van de H. Benedictus met de pastoor van Monte Preclaro (*binnenzijde van het rechterluik*). *Brussel, Kon. Musea voor Schone Kunsten.*

et la partie dormante n'était pas respectée. La chose, à vrai dire, est plus courante et moins inattendue lorsque cette partie dormante est un retable sculpté plutôt qu'une peinture. A partir de là, il est permis d'imaginer une série de scènes se rapportant à la vie monastique de saint Benoît, à son œuvre du Mont-Cassin et jusqu'à sa mort. Il n'est cependant pas nécessaire de supposer l'existence d'un cycle complet, analogue à celui du triptyque peint qui était tout entier consacré à saint Benoît. Ici, en effet, les revers des volets ont reçu un autre sujet.

La Messe de saint Grégoire

Le triptyque, fermé, offre une ample représentation, bien équilibrée en ses différentes parties, de la Messe de saint Grégoire [64]. Ce thème, qui relève d'une tradition tardive, probablement romaine, que la *Légende dorée* ne connaît pas encore, apparaît au XVe siècle. Il illustre l'apparition du Christ au pape dans la crypte de l'église romaine de Santa Croce in Gerusalemme, apparition qui serait inspirée d'une icône byzantine représentant le Christ aux blessures devant la croix [65]. Les compositions les plus simples, qui sont aussi les plus anciennes, montrent le saint pape agenouillé devant un autel, sur lequel apparaît, debout dans son tombeau ouvert, le Christ aux mains liées. Le thème s'enrichit rapidement, à la fois des instruments et symboles de la Passion — les *Arma Christi* — et de personnages accessoires : anges, diacres, ecclésiastiques. Par ailleurs, le Christ peut affecter diverses attitudes : il est à mi-corps dans son tombeau, il en sort et se tient debout sur l'autel, il se croise les bras sur la poitrine ou les ouvre largement pour montrer ses plaies, il fait jaillir le sang de son flanc dans un calice. Ce dernier motif est souvent mis en relation avec la rédemption des âmes du Purgatoire [66].

Le thème, auquel s'attachaient de nombreuses indulgences, fut des plus populaires aux XVe et XVIe siècles, et il est abondamment représenté dans

[64] Cf. J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *La Messe de saint Grégoire. Étude iconographique*, dans *Bull. des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, VIII, 1959, p. 3-34; K. KÜNSTLE, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Freiburg-i.-Br., I, 1928, p. 486 sqq.; E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1922, p. 98 ssq.; RÉAU, *Les saints*, s.v. *Grégoire le Grand; Bibliotheca Sanctorum*, VII, 1966, art. *Gregorio I* par V. MONACHINO et (pour l'iconographie) par P. CAMMATA. Sur les *Vitae* du saint (mort en 604) ainsi que sur ses représentations isolées, cf. J. CROQUISON, *Les origines de l'iconographie grégorienne*, dans *Cahiers archéologiques*, XII, 1962, p. 249-62.

[65] MÂLE, *op. cit.*, reproduit à la fig. 49 une gravure d'Israël van Mecheln *(sic)* d'après l'icône en question; les inscriptions sont en grec, ou imitent le grec, mais le style paraît plus italien que byzantin. KÜNSTLE, *op. cit.*, p. 487, souligne d'ailleurs que ce type était déjà répandu dans l'art italien du XIVe siècle. Quant à RÉAU, *op. cit.*, il estime que l'icône devrait représenter le type byzantin du Christ Helkomenos (Christ aux blessures se tenant au pied de la croix avant la Crucifixion), ce qui paraît vraisemblable.

[66] Cf. BORCHGRAVE D'ALTENA, *op. cit.*, p. 3 sqq. Il semble que l'origine en soit la rédemption de l'âme de Juste, un moine de saint Grégoire, pour lequel ce dernier dit trente messes : c'est ainsi que l'a représenté Luigi Capponi dans le palliotto de marbre de l'église Saint-Grégoire au Celius (XVe s.), cf. *Bibl. Sanctorum*, s.v., col. 257-58 et 285 sqq.

184 × 96,5 cm

184 × 98 cm

18. *La Messe de St Grégoire* (revers des volets) (1552). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts. De Mis van St.-Gregorius (*buitenzijde van de luiken*) (*1552*). *Brussel, Kon. Musea voor Schone Kunsten.*

diverses techniques : miniatures, gravures, peintures, retables sculptés. Dans les polyptyques, il est fréquemment mis en relation avec des scènes de la Passion du Christ — c'est le cas du retable anversois de Munstermaifeld [67] ou du triptyque peint de Jeanne van de Maerke par Colin de Coter aux Musées royaux des Beaux-Arts [68] — et avec des scènes évoquant l'eucharistie [69]. Mais il peut être associé à d'autres sujets. Ainsi, le célèbre polyptyque de Bernard van Orley de l'Assistance publique de Bruxelles présente, ouvert, un cycle de la vie de la Vierge autour du thème central de la Mort et de l'Assomption ; fermé, il offre une représentation de la Messe de saint Grégoire, tandis que les donatrices figurent sur les volets latéraux [70]. On peut estimer ici que le lien est l'idée de la Rédemption par l'Incarnation dont la Vierge fut l'instrument. Nous verrons plus loin ce qu'il faut penser de l'association du thème avec un cycle de la vie de saint Benoît.

La composition représentée sur nos volets s'ordonne de façon symétrique autour de l'axe horizontal de la table d'autel. Le pape, agenouillé en bas dans la partie droite, contemple la vision du Christ qui apparaît en haut dans la partie gauche, vu à mi-corps debout dans son tombeau, les bras ouverts. Le saint porte une chasuble d'un riche brocart à décor végétal, ornée d'une croix brodée et gemmée sur laquelle un Christ est peint ou brodé. Les deux diacres qui l'entourent, tenant un cierge d'une main et agitant de l'autre ici un encensoir, là une clochette, ont des dalmatiques assorties. A droite sont encore figurés un abbé ou un évêque, mitré, et un sous-diacre qui écarte une tenture ; à gauche, un autre sous-diacre fait le même geste, tandis que deux ecclésiastiques — un cardinal et un chanoine — tenant des croix processionnelles, sont agenouillés (le premier ressemble par les traits et l'expression du visage au saint Benoît du *Repas avec le curé*). A gauche encore, le regard se pose sur une fontaine de chœur avec un aquamanile orné d'un mascaron et pénètre enfin dans la sacristie.

Dans le champ supérieur, autour du Christ, sont disposés les instruments et les symboles de la Passion, sans souci apparent de la chronologie et comme au petit bonheur. Sur le volet gauche figurent les vêtements du Christ et les trois dés avec lesquels ils furent joués, les trois pots d'onguent des Marie, la lanterne de l'Arrestation, les tenailles, le marteau, un bras dont la main a disparu (elle évoquait sans doute le coup de poing du soldat brutal), l'échelle, la croix avec la couronne d'épines et le panneau marqué [IN]RI, l'éponge,

[67] BORCHGRAVE D'ALTENA, *op. cit.*, fig. 26, p. 22 ; la partie centrale est sculptée, les volets sont peints.

[68] *Catalogue de la peinture ancienne*, n° 580 (daté de 1522) ; BORCHGRAVE D'ALTENA, *op. cit.*, p. 18. Un tableau de la collection Lundhurst, représentant Jésus au Jardin des Oliviers, associe ce thème avec une Messe de saint Grégoire enclose dans une nuée (document ACL B 66662).

[69] Cf. notamment les exemples cités par RÉAU, *Les saints*, s.v.

[70] Cf. A.-M. BONENFANT-FEYTMANS, *Le patrimoine artistique de l'Assistance publique de Bruxelles*, Bruxelles, 1950, n° 3 et pl. II-IV ; *Gloires des Communes belges. Exposition du Crédit communal de Belgique. Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 15 oct.-15 déc. 1960*, (Bruxelles), 1960, n° 198.

la colonne de la Flagellation avec les verges et le martinet, surmontée du coq du Reniement de saint Pierre ; sur le volet droit sont représentés les bustes de saint Pierre et de la servante, le voile de Véronique, le profil de Judas avec sa bourse [71], les bustes de Caïphe et de Pilate, l'aiguière sur un plateau évoquant le Lavement des mains, et encore les trois clous, deux gourdins entrecroisés dans un bandeau noué, une main tenant le roseau, une autre tenant une touffe de cheveux arrachés, le glaive de saint Pierre et l'oreille de Malchus, une torche rappelant l'Arrestation de Jésus. Les événements ainsi symbolisés vont du Jardin des Oliviers à la Mise au tombeau. Notre exemple est particulièrement riche en motifs iconographiques, mais il reste équilibré et fidèle à la tradition [72].

Sur l'autel sont posés un livre ouvert sur un porte-missel, un calice entre deux chandeliers, la tiare de saint Grégoire, deux burettes et un baiser de paix en métal doré représentant une Crucifixion dans un cadre orné. Les portions d'architecture sont détaillées avec autant d'attention et d'amour que les objets et les vêtements ; la console de droite porte la date de 1552 [73]. Le devant d'autel est un superbe antependium de brocart bleu à motifs dorés, et sur le sol s'étend un tapis vert, semé de fleurettes. Le dallage est orné de motifs géométriques, qui permettent heureusement de mesurer la distance, dont il faut tenir compte dans l'ensemble de la composition, qui sépare la partie peinte des volets : il y manque un motif et demi, ce qui correspond à la largeur des cadres. De la sorte, sur l'autel, le calice prend sa vraie place, à égale distance des chandeliers. Cela permet aussi d'équilibrer le dernier élément dont il reste à parler, le retable ou prédelle qui occupe l'espace central, entre la table d'autel et le tombeau.

Dans un certain nombre de représentations, et en tout cas lorsque le Christ est sorti de son tombeau, ce dernier élément se transforme en une prédelle, ou un retable, souvent ornée de scènes de la Passion : il en est ainsi, notamment, dans le tableau de l'école tournaisienne — qui a aussi été attribué au Maître de Flémalle — des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles [74]. Notre composition non seulement comporte à la fois le tombeau et le retable, mais ce dernier élément revêt un aspect exceptionnel : une base en marbre vert est surmontée d'une plaque de marbre rouge dans laquelle se creusent trois niches abritant des statues assises. Niches et statues ont un aspect doré brillant qui fait songer, soit à des plaques de métal travaillées au repoussé,

[71] Cette partie, très mutilée aujourd'hui, est encore bien lisible sur une ancienne photographie des Musées royaux des Beaux-Arts, malheureusement non datée (document ACL B 117463).

[72] En revanche, dans le tableau du Maître de la Parenté de la Vierge des Musées royaux des Beaux-Arts figure un nombre exceptionnellement élevé de têtes, qui envahissent tout le fond, cf. *Catalogue de la peinture ancienne*, n° 556 (document ACL B 212557). Un tableau du Musée épiscopal d'Utrecht montre non seulement les têtes mais les personnages vus de trois-quarts groupés derrière le tombeau, cf. BORCHGRAVE D'ALTENA, *op. cit.*, fig. 31, p. 26.

[73] Sur cette date, voir le texte de P. Vanaise, p. 132.

[74] *Catalogue de la peinture ancienne*, n° 108 ; BORCHGRAVE D'ALTENA, *op. cit.*, fig. 17, p. 14.

soit, et plus vraisemblablement, à du bois sculpté et doré. L'ensemble pourrait d'ailleurs être en bois, partiellement marbré. L'iconographie en est également exceptionnelle. Il s'agit de trois personnages féminins : à gauche, une femme enveloppée d'un long voile et tenant un livre sur les genoux, assise de face ; au centre, la Vierge tenant en son giron l'Enfant qui se détourne vers la première figure ; à droite, une femme assise de trois-quarts, tendant les bras vers la figure centrale. Les têtes de ces personnages se perdent malheureusement dans la nuée bleue qui sépare la zone terrestre de celle de la vision, et la figure de gauche est gravement entamée. Des banderolles inscrites aident toutefois à les identifier. Celle de gauche, qui était partiellement dissimulée par le missel, a disparu dans la lacune ; elle devait être très brève. L'inscription du milieu se lit ainsi : · *Jesus* (?) · *Virgo* · *virginium* (sic) puis apparemment *Ave*. Celle de droite est parfaitement claire : *Sancta Helena*. Le personnage de gauche doit être sainte Anne, et le geste de l'Enfant vers elle est normal. La sainte de droite a été identifiée, non comme la mère de l'empereur Constantin, qui aurait pu être mise en relation avec la sainte Croix — ce serait d'ailleurs un cas unique dans l'iconographie de la Messe de saint Grégoire —, mais comme sainte Alène, révérée à Forest, et dont le tombeau est conservé dans l'église Saint-Denis [75]. Cette jeune martyre chrétienne mourut en 640 et fut ensevelie à Forest, à l'endroit où, en 1105, s'éleva un monastère de bénédictines. En 1193, son corps fut élevé par Godescalc, abbé d'Afflighem, et, en 1582, il fut enfermé dans une châsse d'argent [76]. Sa *Vita* est une compilation de la fin du XIIe siècle, et le tombeau de Saint-Denis remonte probablement à la même époque. La dalle gravée qui le surmonte représente la sainte voilée et tenant un livre, avec l'inscription + SCA HELENA [77]. Le texte latin des *Acta Sanctorum* a la forme *Alena*, et il existe encore d'autres variantes de ce nom [78]. Non seulement l'inscription du tombeau atteste de façon sûre que la sainte figurée sur le retable de notre composition est bien la martyre forestoise, mais la forme Helena est également utilisée au XVIe siècle, comme en témoigne un texte de 1524 concernant la vérification des reliques [79]. Lorsque l'on sait qu'un culte était rendu à sainte Anne dans l'abbaye de Forest, culte dont témoigne, entre autres, le polyptyque de Saint-Denis, on ne s'étonnera pas de trouver, autour de la figure centrale de la Vierge, la mère de celle-ci et la martyre locale.

[75] Cf. J. MAQUET-TOMBU, *Les van Coninxlo et les abbayes bénédictines*, dans *Apollo. Chronique des Beaux-Arts*, n° 23, juin-juillet 1943, p. 16-20, surtout p. 19.

[76] *ASS, Junii* IV, 1867, 17 juin, p. 315-323 ; *Bibl. Sanctorum*, 1, 1961, art. d'Al. D'HAENENS ; L. VAN DER ESSEN, *Études critiques et littéraires sur les Vitae des saints mérovingiens de l'ancienne Belgique*, Louvain, 1907, p. 320-21 ; RÉAU, *Les saints*, s.v. *Alène de Forêt ou de Bruxelles (19 juin)*. Cf. aussi L. VERNIERS, *Histoire de Forest-lez-Bruxelles*, Bruxelles, 1949, p. 53-54.

[77] Cf. A. WAUTERS, *Tombeau de sainte Alène à Forêt*, dans *Revue d'histoire et d'archéologie*, I, 1859, p. 211-213, pl. I (avant p. 231) ; G. DES MAREZ, *Guide illustré de Bruxelles. Monuments civils et religieux*, T.C.B., Bruxelles, 1958, p. 393.

[78] Ainsi que le rapporte RÉAU, *loc. cit.*

[79] *ASS*, p. 332 B. L'église Saint-Denis conserve en outre deux reliquaires (mentionnés dans le texte qui vient d'être cité) et une statue de la sainte ; cf. *Catalogue de l'exposition Trésors d'art du*

19. Atelier de Jan II van Coninxlo, triptyque de la *Vie de St Benoît*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts. *Atelier van Jan II van Coninxlo, drieluik van het* Leven van de H. Benedictus. *Brussel, Kon. Musea voor Schone Kunsten.*

La Messe de saint Grégoire des volets de Bruxelles vaut certes par ses qualités esthétiques, qui permettent de l'attribuer au maître Jan II van Coninxlo, et par l'abondance des motifs iconographiques qu'elle comporte. Mais ce qui fait son originalité, c'est la référence à la sainte forestoise. C'est par là aussi que s'explique le groupement des deux sujets, la vie de saint Benoît et la Messe de saint Grégoire, le commun dénominateur étant deux cultes célébrés à l'abbaye de Forest : celui du fondateur de l'ordre, qui est bien normal, et celui de la martyre locale. Le fait que saint Grégoire soit l'auteur de la *Vita* de saint Benoît [80] a pu créer un lien supplémentaire entre les deux thèmes.

ÉTUDE TECHNIQUE

Nicole Goetghebeur, Regine Guislain-Wittermann
et Leopold Kockaert

EXAMEN DE LABORATOIRE

Le Polyptyque de Forest

La composition et la structure sont schématisées dans le tableau ci-après.

La composition des couleurs est semblable à celle du XVe siècle, excepté dans les nuances de vert, qui contiennent souvent une couche de fond bleue.

Le smalt est utilisé discrètement, dans les couches de fond et dans les couleurs composées.

Dans toutes ces couches nous avons trouvé un liant à base d'huile.

Plusieurs coupes contiennent, entre l'enduit de craie et la couche de blanc de plomb, une couche grise à noire qui pourrait correspondre au dessin préparatoire.

Brabant. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, juin-juillet 1954, (Bruxelles), 1954, n°s 352 et 353 pour les reliquaires (documents ACL B 152844 et B 152850).

Un tableau du XVIe, de style populaire, également à l'église Saint-Denis, offre un cycle d'une dizaine d'épisodes de la vie de sainte Alène.

L'Antiphonaire de l'abbaye de Westmalle, exécuté vers 1500 par Julien de Gavre pour l'abbesse Marguerite de Liedekerke, alors à la tête de l'abbaye de Forest, comporte une miniature représentant sainte Alène, cf. Nelis, *op. cit.* à la n. 32, p. 220.

[80] Toutefois, l'appartenance de saint Grégoire à l'ordre des Bénédictins est discutée car, s'il fut moine, il semble qu'il n'adoptât pas la *Regula Monachorum* dans son monastère du Celius, mais bien une doctrine très proche, cf. *Bibl. Sanctorum*, s.v., col. 229.

Les volets de Bruxelles

Hormis les rouges des franges du devant d'autel, les couleurs sont de composition simple. Le smalt, pigment qui apparaît au XVIe siècle, est utilisé ici en couches pures.

La technique picturale n'est cependant pas aussi simple qu'elle ne paraît à première vue : en effet, le liant est soit de la détrempe, soit à base d'huile, ou encore un mélange des deux, suivant les pigments utilisés ou l'effet recherché. C'est ainsi que les couches riches en smalt sont peintes à la détrempe ou à l'émulsion huile-protéines. Ce fait peut s'expliquer soit par le souci d'augmenter le pouvoir couvrant de ce pigment, soit par crainte d'altération du smalt dans un liant huileux.

Deux coupes montrent des traits noirs, situés dans ce cas-ci sur la couche de blanc de plomb. Il s'agit de dessin à base de carbone, mais il n'a pas été possible d'en préciser la nature exacte.

L. K.

CONSTRUCTION ET TECHNIQUE PICTURALE

Le Polyptyque de Forest

Supports et cadres: 4 panneaux de chêne, de 4 éléments verticaux chacun, peints sur les deux faces ; cadres originaux polychromés avec élément supérieur en accolade.

Dimensions avec cadres :

Panneau 1	*Sainte Famille* (gauche) *Annonciation*	166,5 × 84,5 cm
Panneau 2	*Sainte Famille* (droite) *Adoration des Mages*	166 × 84 cm
Panneau 3	*Nativité* (gauche) *Vision d'Élie*	168 × 85 cm
Panneau 4	*Nativité* (droite) *Sainte Parenté*	168 × 85 cm

Préparation: craie et colle animale, imprégnée à la partie supérieure, mince, lisse, friable, très soluble dans l'eau.

Dessin: au pinceau, noir animal à liant aqueux
au crayon, matière non identifiée.

Couche d'impression, observée dans 12 échantillons sur 14 : blanc de plomb, liant huileux.

STRUCTURE ET COMPOSITION DE LA MATIÈRE PICTURALE

POLYPTYQUE DE FOREST

BLEU	VERTS			JAUNE	ROUGES		BRUNS		GRIS
— 2, *face : robe Vierge, ombre* — 2, *face : tunique mage de droite*	— 2, *face : manteau mage noir* — 2, *face : manteau mage agenouillé*	— 2, *revers : feuillage*	— 2, *face : plante 1er plan*	— 2, *face : manche mage de droite*	— 2, *face : manteau saint Joseph*	— 2, *face : manteau saint Joseph, ombre*	— 2, *face : genou mage noir*	— 2, *revers : manteau saint Joseph*	— 2, *revers : colonne appliquée* — *idem, zone contiguë*
			vernis 10 µ						
	glacis vert foncé (résinate de cuivre?) 15 à 25 µ		vert transparent (résinate de cuivre?) 5 à 20 µ						
	malachite? blanc de plomb à base d'huile 15 à 20 µ	vernis 10 µ	grains verts à bruns (malachite altérée?) 10 à 25 µ		vernis 5 à 10 µ	garance fixée noir broyé peu de vermillon à base d'huile 20 µ	vernis 5 à 10 µ		
blanc de plomb azurite (traces de malachite) noir broyé avec ou sans rouge organique (garance?) à base d'huile 30 à 50 µ	blanc de plomb azurite à base d'huile 10 à 20 µ	blanc de plomb azurite smalt et peu d'ocre à base d'huile 15 à 40 µ	blanc de plomb ocre et noir broyé à base d'huile (seuil de pierre) 20 à 25 µ	double oxyde de plomb-étain calcite à base d'huile 60 µ	vermillon peu de rouge organique (garance?) à base d'huile 20 à 25 µ	vermillon à base d'huile 5 à 10 µ	noir broyé ocre et vermillon à base d'huile 15 à 20 µ	smalt noir broyé rouge organ. (garance?) peu d'ocre à base d'huile 30 à 50 µ	blanc noir broyé quelques grains d'ocre? (non analysés) 20 à 40 µ
Blanc de plomb à base d'huile 10 à 30 µ									
	trait continu noir animal 5 à 25 µ					trait continu noir animal 5 µ			
Préparation: craie et colle animale, imprégnée 400 µ ou plus									

Les épaisseurs sont indiquées en microns (µ), soit en millièmes de mm

VOLETS DU RETABLE DE SAINT BENOIT

VIOLET	BLEU	VERT	JAUNES		ROUGES					BRUNS	
— 1, *revers : vêtement Christ violet-gris, lumière* — 1, *revers : idem, ombre* — 2, *revers : dalmatique saint Grégoire*	— 2, *revers : tenture bleu-gris* — 2, *face : ciel*	— 1, *revers : tapis* — 1, *revers : idem, ombre* — 2, *face : feuillage*	— 1, *revers : fond jaune clair (gloire)*	— 1, *revers : brocart dalmatique*	— 1, *revers : rouge vif orangé franges antependium* — 1, *revers : idem, ombre*	— 2, *revers : chape évêque, lumière*	— 2, *revers : chape évêque, ombre*	— 2, *revers : fond rose (gloire)*	— 1, *revers : brun-rouge marbrure retable*	— 1, *revers : marbrure retable*	— 1, *face : carrelage*
					vernis 10 µ						
					vermillon à base d'huile 10 à 25 µ	rouge organ. (garance?) à base d'huile 15 à 20 µ					
					rouge organ. (garance?) à base d'huile 20 à 30 µ	blanc de plomb à base d'huile 10 à 15 µ					
		résinate de cuivre 20 µ	vernis 15 µ	rouge organ. (garance?) à base d'huile 10 à 15 µ	vermillon à base d'huile 10 à 15 µ	ocre rouge à base d'huile 15 à 20 µ	rouge organ. (garance?) quelques grains de smalt? à base d'huile 40 µ		vernis 5 à 20 µ	brun organ. quelques grains noirs et rouges 20 à 50 µ	brun organ. 10 µ
smalt rouge organ. avec ou sans ocre blanc de plomb (lum.) émulsion huile-protéines? 30 à 50 µ	smalt détrempe à base de protéines 20 à 50 µ	blanc de plomb malachite à base d'huile (émulsion?) 40 à 80 µ	double oxyde de plomb-étain? quelques grains de vermillon à base d'huile 50 à 60 µ	jaune de Naples? ocre rouge à base d'huile 25 à 30 µ	smalt 15 à 20 µ (brocart bleu sous-jacent)	vermillon à base d'huile 15 µ	ocre rouge vermillon à base d'huile 10 à 20 µ	rouge organ. (garance?) vermillon blanc de plomb peu de smalt et noir à base d'huile (émulsion?) 25 à 40 µ	rouge organ. (garance?) vermillon noir broyé à base d'huile 10 µ	vermillon noir broyé peu de smalt et garance? à base d'huile 20 à 30 µ	blanc de plomb? quelques grains noirs et bleus (non analysés) 60 à 80 µ
trait noir de carbone? (pann. 1, revers) 5 à 10 µ											
Blanc de plomb à base d'huile 5 à 20 µ											
Préparation: craie et colle animale, imprégnée environ 200 µ											

Couche picturale, analysée dans 14 échantillons du panneau 2 : voir tableau ci-dessus.

Les panneaux sont collés à joints plats et chevillés.

Les cadres des panneaux 1 et 2 comportent des battées. Aux panneaux 3 et 4, côté *Nativité*, ils n'ont pas de montant extérieur ; au panneau 4, celui-ci est remplacé par une latte de chêne formant mauclair, façonnée en forme de colonne, peinte et chevillée (fig. 21). A l'autre face, le montant extérieur est taillé dans le panneau même, évitant ainsi la fixation d'une demi-épaisseur de cadre, et la moulure supérieure, d'une pièce, est chevillée au support ; aux panneaux 1 et 2, cette moulure est taillée dans une planche de 17 cm de large et complétée dès l'origine au moyen de pièces de bois rapportées aux coins extérieurs et dans les courbes. Des encoches de charnières s'observent aux montants intérieurs des panneaux 1, 2 et 4 ; le montant correspondant du panneau 3 a été remplacé ultérieurement.

Le profil des cadres est mouluré, sauf les traverses inférieures qui sont plates avec talus, et les cadres du polyptyque fermé, également plats avec une petite moulure en creux au bord intérieur. Les assemblages sont à tenons et mortaises, chevillés. La polychromie originale des cadres, sur préparation blanche, est noir et or sur bolus ocre à l'intérieur du polyptyque et rouge foncé et or au polyptyque fermé (*Sainte Famille*) ; au montant intérieur droit de la *Sainte Famille*, une bande d'environ 2 cm de large est réservée dans la préparation (trace de mauclair disparu ?). Une marque avec compas et rabot est estampée sur la tranche des cadres des panneaux 1 et 2.

La construction particulière des panneaux 3 et 4 et de leurs cadres (fig. 5) provient du fait que, pour la *Nativité*, le peintre a cherché à créer une scène continue qui ne soit pas interrompue par le cadre ; il a alors imaginé de masquer le joint par la colonne appliquée qui fait partie de la composition et contribue à accentuer l'effet de perspective en faisant coïncider le premier plan avec le plan du tableau.

La préparation est appliquée sur toute la surface des panneaux et des cadres, à l'exception d'une bande de 2 cm de large sous une partie du mauclair du panneau 4 et au bord du montant du panneau 2.

Sur cette préparation, le peintre a exécuté son dessin, à l'aide tantôt d'un pinceau et d'encre noire, tantôt d'un crayon ; quelques traits de fusain ont été trouvés sous le mauclair (fig. 21). Par endroits, surtout dans le ciel et les parties claires de l'architecture, le dessin transparaît à travers la couche picturale, mais c'est la photographie infra-rouge qui a permis de l'étudier.

Dans l'architecture, on trouve un dessin linéaire de simple mise en place, au pinceau, tracé à main levée et guidé par un instrument rectiligne dans les carrelages. Ce dessin est généralement suivi de près lors de l'exécution de la peinture. Dans le haut de l'*Adoration des Mages* (bout de poutre et muret en ruine), un dessin ombré de lavis déborde la peinture. Dans la partie supérieure des panneaux de la *Sainte Famille* s'observe un dessin abondant : quatre

arcades en plein cintre ombrées de hachures croisées et, dans chacun des deux coins extérieurs, deux cercles accolés en forme de huit placés en oblique ; ce projet a été abandonné.

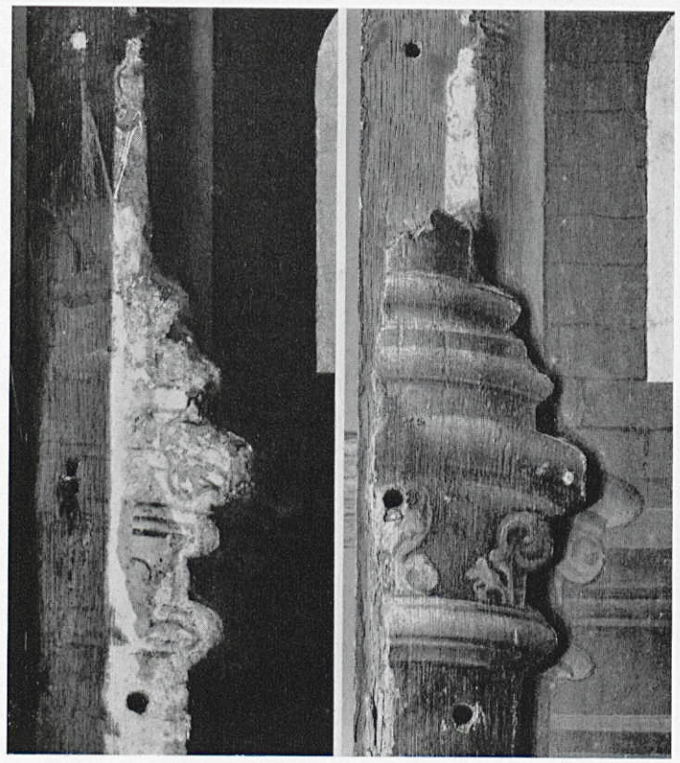
Dans les paysages, il n'y a que peu de dessin apparent, ceci en partie à cause de l'opacité des verts aux infra-rouges. Par endroits dans le ciel, une ligne sinueuse situe sommairement les groupes d'arbres ; dans le paysage de gauche de la *Sainte Famille*, un enchevêtrement de lignes tracées au pinceau passe à travers les maisons. Dans les deux cas, il s'agit d'un simple dessin

20. Détail de la *Vision d'Elie* (Forest) en infra-rouge, env. 1/4. *Infrarood-detail van de* Visioen van Elia (*Vorst*), *ca. 1/4*.

de mise en place. Dans la *Vision d'Élie* (fig. 20) un paysage de rochers aux tonalités brunâtres laisse transparaître un dessin nettement plus poussé, exécuté au crayon ; les arêtes sont indiquées par des lignes sinueuses et les plans d'ombre hachurés de petites lignes parallèles qui, déjà à ce stade, suggèrent les plans des rochers à la manière d'un jeu de facettes.

Dans les personnages, le dessin, visible en quelques rares endroits, est généralement assez poussé : lignes dessinant les formes et les plis, petites hachures parallèles souvent courbées dans le sens de la forme, qui ne se bornent pas à indiquer les plans d'ombres mais déjà leur donnent un modelé. Ce dessin est particulièrement abondant et significatif dans le manteau de la sainte Anne de la *Vision d'Élie* et dans la robe de Marie Cléophas, assise à

21. Détail du volet droit de la *Nativité* (Forest) en infrarouge et sous lumière oblique, env. 1/2. *Detail van het rechter luik van de* Nativitas (*Vorst*) *: opname in infrarood en onder schuinlicht, ca. 1/2.*



22. Marie Salomé, détail de la *Sainte Parenté* (Forest). *Maria Salome, detail uit de* H. Maagschap (*Vorst*).

gauche dans la *Sainte Parenté*. Le dessin du manteau de sainte Anne (fig. 20), fermement tracé à l'aide d'un crayon, est fait surtout de grandes lignes courbes reprises plusieurs fois dans les creux des plis et terminées en crochets. Il est ombré par des hachures obliques incurvées dans le sens de la forme et entrecroisées pour indiquer les plans d'ombres de différentes intensités, ce qui donne déjà à ce stade une image complète et nuancée du modelé, qui sera suivi fidèlement lors de l'exécution picturale. Dans la *Sainte Parenté*, le dessin, tracé au pinceau à l'encre noire, est plus lourd ; il présente cependant des caractéristiques assez semblables dans l'écriture : lignes reprises, crochets, hachures en virgules parfois entrecroisées ; les nuances dans les ombres sont obtenues par des différences de densité de l'encre.

Une mince couche de blanc de plomb à l'huile recouvre ce dessin, le laissant cependant encore transparaître.

La construction picturale est celle que l'on observe fréquemment dans la peinture figurative occidentale, où la sensation de l'espace est obtenue en

suivant la progression logique des objets, partant du fond vers le premier plan : le ciel et le sol, puis les arbres, puis les personnages sur le paysage ou l'architecture. Les zones de superposition sont étroites et donc peu visibles, ce qui montre, au stade de la peinture comme à celui du dessin, une précision dans l'exécution et une absence de recherche ou d'hésitation.

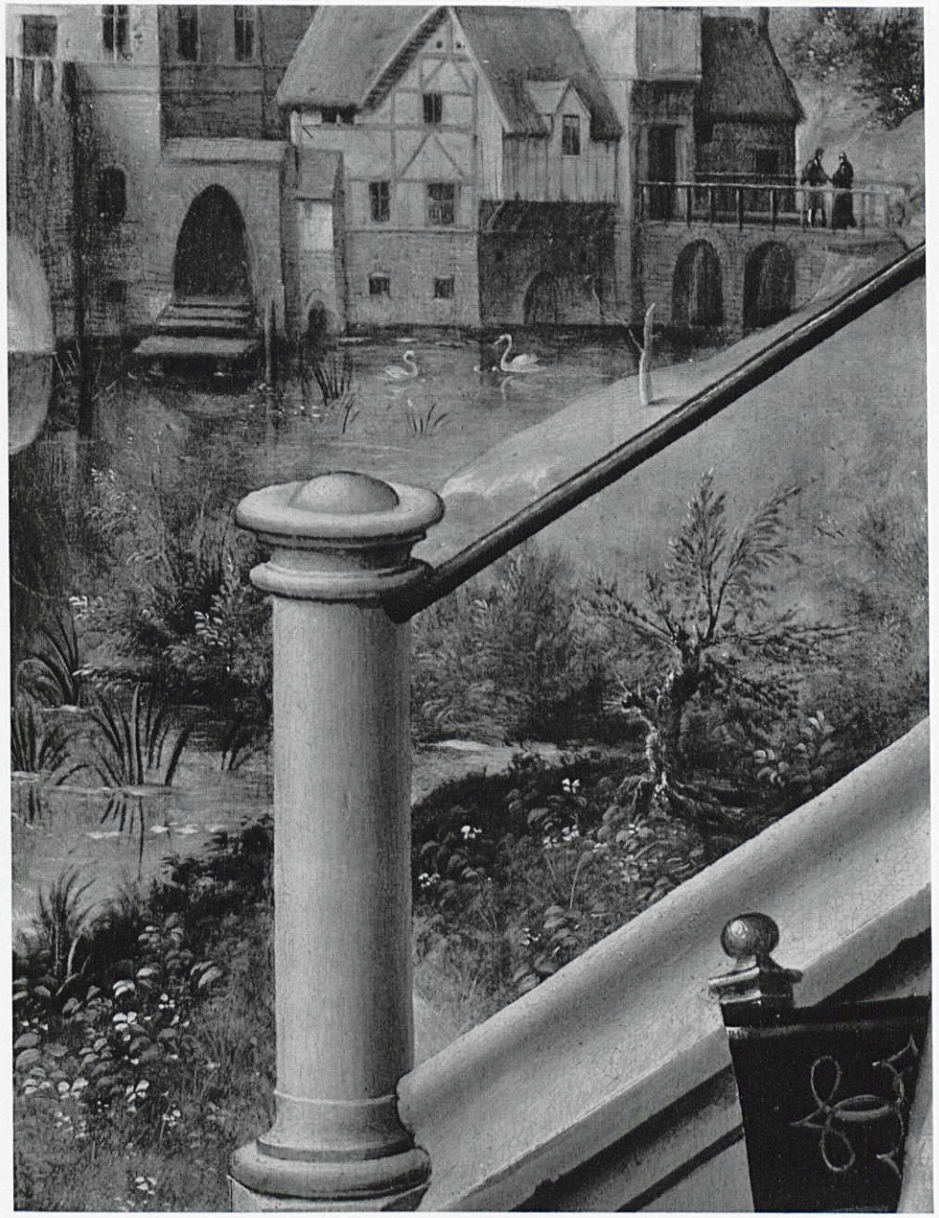
Les ciels sont de tonalité gris blanchâtre, avec de légères indications de nuages et des reflets roses près de l'horizon.

Les paysages, particulièrement celui de la *Vision d'Élie*, sont construits sur un premier ton, vert ou brun foncé, appliqué en glacis transparents dans les lumières, plus denses dans les ombres, aux stries de pinceau lisibles. Sur cette couche, le modelé général du sol est donné par une couche de tonalité vert bleuté très claire, de densité variée, des bruns ou des verts sombres pour les accents d'ombres les plus forts, laissant visible comme ton moyen la première couche de glacis. Ensuite viennent les détails des rochers, des feuillages, des troncs d'arbres. Malgré une similitude de construction picturale, le paysage de la *Sainte Parenté* se distingue de celui de la *Vision d'Élie* par une plus grande opacité des matières picturales et une vision plus limitée de l'espace. Dans la *Sainte Famille* et l'*Adoration des Mages*, le paysage est presque monochrome, très bleu, peint d'ailleurs avec de l'azurite, alors que les autres paysages présentent une grande variété de tons et que certains arbres sont même peints en glacis bruns.

Les architectures sont traitées par aplats de gris opaques, de valeurs différentes, juxtaposés et limités strictement aux parties visibles. Par endroits, de fins contours gris clairs ou noirs, tracés à main levée, soulignent la limite des éléments et accentuent les différences de plans (fig. 23). Les carrelages du premier plan sont peints par aplats de couleurs juxtaposées ou superposées sur un ton de fond et les joints dessinés d'un trait de peinture. Dans les arrière-plans, ces joints sont parfois incisés dans la matière picturale sans être repris au pinceau ; c'est le cas dans l'*Annonciation*.

Les carnations sont peintes au moyen d'une technique lisse et fondue, au modelé peu accusé et aux ombres grisâtres (fig. 22).

Les vêtements sont d'une technique conforme à la tradition de la peinture flamande depuis le XVe siècle pour les superpositions de glacis dans les rouges et les verts (fig. 1). Les particularités de la palette de ce peintre sont les bruns assez clairs contenant du smalt vraisemblablement altéré, aux ombres devenues trop claires, de l'Enfant Jésus et de saint Joseph dans la *Sainte Famille*, les oranges vifs (non identifiés) du petit saint Jean l'Évangéliste dans la *Sainte Parenté* et de l'ange au premier plan de la *Nativité*, ainsi que les verts de l'*Annonciation* (baldaquin du lit, drap sur le lutrin) et dans l'*Adoration des Mages* (manteau du mage noir) : ces drapés sont constitués d'une ou deux couches de vert sur une base bleue. Il est difficile de déterminer dans quelle mesure ce bleu intervient dans l'aspect final ; dans les lumières, il est recouvert de vert jaunâtre opaque, dans les ombres il influence peut-être légèrement le vert qui le recouvre. Les ombres de certains drapés sont d'une tonalité différente de celle du vêtement : ainsi, les drapés blancs



23. Détail de la *Sainte Famille* (Forest). *Detail uit de* H. Familie (*Vorst*).

ont des ombres bleues dans les vêtements de la Vierge des trois scènes intérieures du polyptyque, violettes dans ceux de l'ange de l'*Annonciation*, roses dans ceux de la Vierge de la *Sainte Famille* et rouge rosé dans la robe verte du mage agenouillé. Un des anges de la *Nativité* porte une robe violette dont les hautes lumières sont orangées. Ces tons changeants apparaissent déjà au XVe siècle dans la peinture flamande, mais sont employés plus fréquemment au XVIe. Tous les autres vêtements sont ombrés ton sur ton, les rouges et les roses au moyen de glacis de garance (?) en forte épaisseur dans les parties sombres. C'est dans les drapés que se trouvent les empâtements les plus épais, surtout dans les ombres bleues, vertes et rouges, où les fortes épaisseurs de matière picturale sont rendues nécessaires par le faible pouvoir couvrant des matériaux employés. Dans les hautes lumières, les reliefs des coups de pinceau sont assez lisibles et suivent généralement la direction des plis par un tracé en courbes un peu molles, sauf dans les plis cassés du manteau blanc de la Vierge de l'*Annonciation* et de la *Nativité*, où les stries des coups de brosse modèlent des plans en facettes.

N. G.

Les volets de Bruxelles

Supports et cadres: 2 panneaux de chêne, de 3 éléments verticaux chacun, peints sur les deux faces; cadres apparemment originaux, décapés; élément supérieur en accolade.

Dimensions avec cadres:

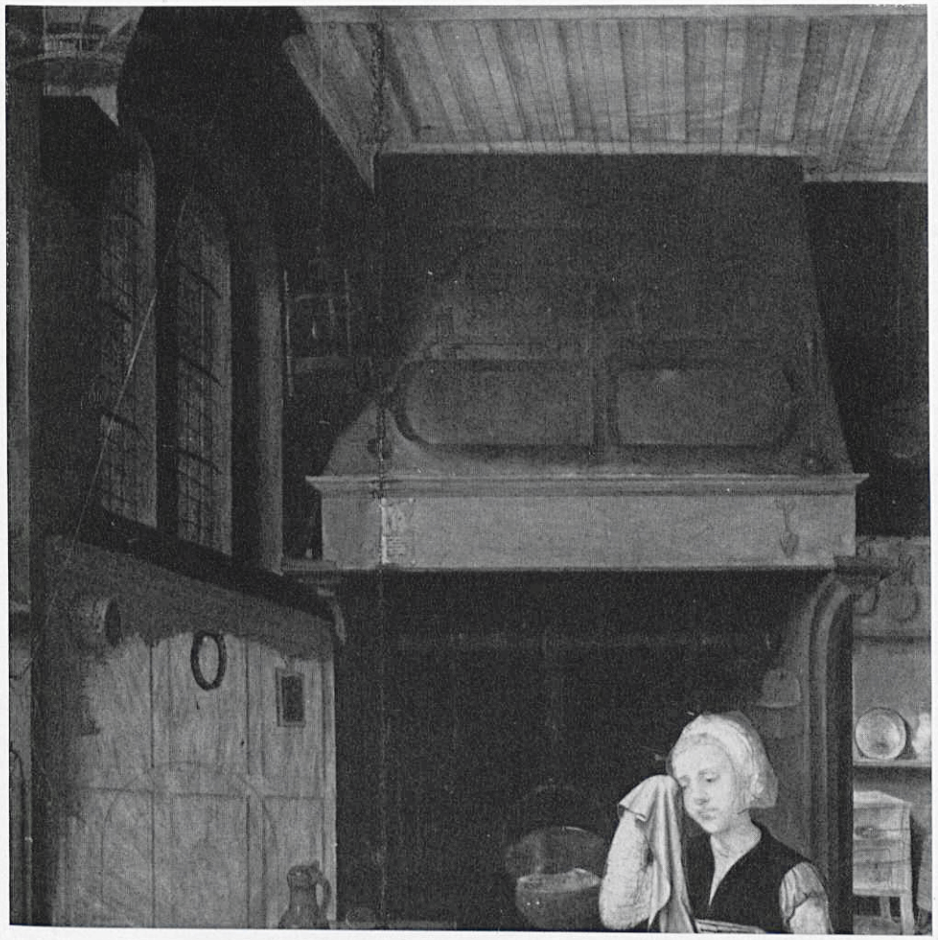
Panneau 1	*Le Miracle du tamis brisé* *La Messe de saint Grégoire* (gauche)	184 × 96,5 cm
Panneau 2	*Le Repas de saint Benoît avec le curé de Monte Preclaro* *La Messe de saint Grégoire* (droite)	184 × 98 cm

Préparation: craie et colle animale, imprégnée à la partie supérieure, très soluble à l'eau.

Couche d'impression, observée dans 15 échantillons sur 20: blanc de plomb, liant huileux.

Dessin, observé dans 2 échantillons: crayon de carbone, marquant un creux dans la couche d'impression.

Couche picturale, analysée dans 20 échantillons sur les quatre faces : voir tableau p. 157.



24. Détail du *Miracle du tamis brisé* (Bruxelles) en infra-rouge, env. 1/4. *Infrarood detail uit het* Mirakel van de gebroken Zeef (*Brussel*), *ca. 1/4.*

Les cadres sont assemblés à onglets sur la face et à angle droit au revers à l'aide de tenons et mortaises chevillés. Des encoches de charnières s'observent en haut et en bas des deux montants intérieurs. Les cadres sont moulurés, y compris l'élément inférieur. Au revers, ils sont munis d'une latte rapportée d'environ 1 cm de large, qui maintient les panneaux dans leur cadre; cette latte est due à une intervention moderne.

Le bon état des supports n'ayant pas nécessité de réparation de joints, il n'a pas été possible de vérifier le mode d'assemblage des éléments.

La préparation est couverte d'une couche blanche sur laquelle le peintre applique le dessin préparatoire avec lequel il ébauche une première mise en place, qu'il ne suit pas toujours lors de l'exécution picturale (fig. 24, lambris du mur gauche et fig. 25, meuble derrière saint Benoît). Les formes sont alors indiquées largement en lignes souples et les grands plans ombrés sommairement en longues hachures, sans encore annoncer les valeurs ni les détails du modelé (ainsi les rochers de la grotte et le château — fig. 26 — à l'arrière-plan du *Repas*, et le rideau à gauche de l'autel de la *Messe de saint Grégoire*).

25. Détail du *Miracle du tamis brisé* (Bruxelles) en infra-rouge, env. 1/4. *Infrarood detail van het* Mirakel van de gebroken Zeef (*Brussel*), *ca. 1/4.*

Par endroits, surtout dans les vêtements, l'artiste cherche ensuite, en les reprenant, la place de certains détails, l'orientation, la longueur d'un pli (fig. 25), ce qui donne au dessin un aspect un peu confus. Contrastant avec le caractère libre et spontané de ce dessin, certains éléments architecturaux, telles les poutres du plafond, sont tracés à la règle (fig. 24).

L'artiste étend alors les grandes surfaces de ton froid ; il épargne les zones destinées aux couleurs chaudes pour tirer parti du fond clair de la couche d'impression et y appliquer de minces couches translucides. Sur ces grands plans de couleur se superposent ensuite certains éléments déjà prévus au dessin et des objets plus petits, peints spontanément sans dessin préparatoire. Ainsi, dans le *Miracle du tamis brisé* (fig. 24), il a d'abord peint les murs de pierre grise de la cuisine en épargnant la silhouette de la servante, le bois des lambris, du plafond et du front de la cheminée. Cette surface de ton froid est étalée à larges coups de brosse et empiète généreusement sur la zone destinée aux lambris, tandis que le plafond de bois et la servante sont soigneusement épargnés ; la table, prévue au dessin, et les ustensiles de cuisine — tels la cruche, l'écumoire et le soufflet — sont peints en superposition. Sur l'autre volet et sur les revers, on observe le même processus de construction picturale, illustré par deux détails significatifs : dans le *Repas de saint Benoît avec le curé de Monte Preclaro*, la grande masse de verdure à mi-distance à droite laisse libre, en gros, la silhouette du prêtre qui apporte le repas ; dans la *Messe de saint Grégoire*, la robe du Christ, déposée sur le bord du tombeau, a été épargnée dans la pierre grise qui en aurait modifié le ton chaud, et peinte directement sur la couche d'impression. Cette construction, déjà lisible à l'œil nu, apparaît nettement en photographie infrarouge.

Quant à la technique picturale, sa caractéristique la plus frappante est le contraste entre opacités et transparences. Les opacités s'observent le plus souvent dans les tons froids, comme les murs gris de la cuisine et de la chapelle de la *Messe*, mais aussi dans certains tons chauds, comme le rouge de la jupe de la servante et celui du manteau du cardinal à gauche de l'autel. Les transparences se situent principalement dans les tons chauds — boiseries et vêtement brun violacé de saint Benoît dans le *Miracle*, vêtement violet brunâtre du curé et le sol dans le *Repas* et vêtements de l'évêque à droite de l'autel de la *Messe* ; certaines zones bleues — ciel du *Repas* et rideaux de l'autel, — peintes avec du smalt, sont également transparentes. Les couleurs opaques, mélangées à du blanc dans les lumières, demandent des hautes lumières en superposition ; par contre, les couleurs transparentes, éclairées directement depuis le fond, sont rehaussées de blanc dans les hautes lumières sous un glacis général, et les ombres obtenues, soit par superposition de plusieurs couches, soit par empâtement.

L'écriture picturale, qui est l'aspect le plus caractéristique du processus de création, montre une grande diversité de moyens d'expression. Bien qu'il néglige quelque peu le volume et l'espace, l'artiste, sur la base ton moyen-ombre-lumière, rend chaque matière avec ses caractéristiques propres : la

masse solide et froide d'un mur de pierre; l'éclat et la dureté des ustensiles ménagers en métal, différenciant le cuivre et le laiton de l'étain et du fer et rendant sensibles la densité et la rigidité propres à chacun (fig. 27); la variété des tissus, qui tombent différemment selon leur texture et leur poids; la douceur des carnations, dont le modelé est rehaussé d'accents graphiques (fig. 28); la légèreté des cheveux, rendue par des hautes lumières en pâte assez sèche (fig. 28); enfin, la masse touffue des feuillages, exprimée par un ton moyen à partir duquel des touches sombres creusent les ombres, tandis que des touches empâtées progressent vers la lumière (fig. 29).

R. G.-W.

La parenté indéniable de ces deux œuvres, jointe à la similitude de leurs proportions et de l'échelle des scènes, appelait cette confrontation. Nous avons tenté de voir si cette parenté se vérifiait sur le plan de la structure et de la technique picturales.

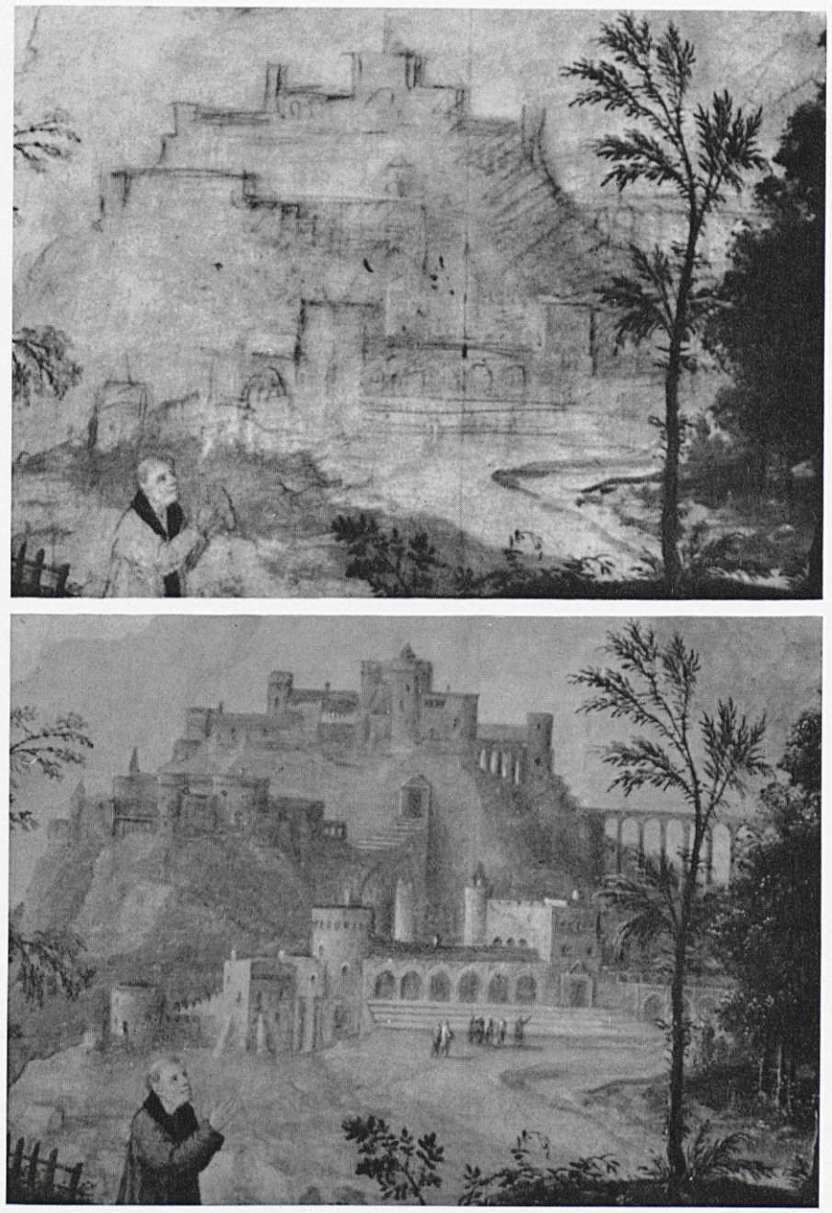
L'examen de celles-ci montre quelques différences dans la composition et la structure, dans l'emploi des pigments et même dans les outils du dessin préparatoire. Ces différences sont toutefois secondaires par rapport à celles, très marquées, qui s'observent dans le caractère et la fonction du dessin: dessin précis avec indication de valeurs d'ombres et d'orientation des plans, surtout dans les drapés, à Forest; dessin libre de simple mise en place sans indication de modelé à Bruxelles. Parallèlement, la construction et l'écriture picturales des volets de Forest montrent une application encore assez traditionnelle, tandis que ceux de Bruxelles se caractérisent par une liberté beaucoup plus grande.

Ces différences ne sont pas nécessairement le fait de deux artistes distincts. L'évolution de la vision et de la technique d'un artiste et la diversité des moyens d'expression de la peinture flamande au XVIe siècle peuvent les expliquer. Des examens d'œuvres authentifiées et si possible datées de Jan van Coninxlo devraient permettre de vérifier si nos deux retables s'intègrent dans sa production.

ÉTAT DE CONSERVATION ET TRAITEMENT

Le Polyptyque de Forest

L'état de conservation de la couche picturale des volets de Forest était remarquablement bon. Un traitement était toutefois devenu nécessaire en raison de l'état branlant des encadrements, de quelques soulèvements dangereux et de lacunes dans les deux volets extérieurs (panneaux 1 et 2), de joints ouverts (totalement au panneau 1, partiellement aux autres) et de l'aspect terne des peintures dû à la crasse et aux vernis assombris. Les seules



26. Détail du *Repas de St Benoît et du curé de Monte Preclaro* en infrarouge (en haut) et en lumière normale, env. 1/3. *Detail uit het* Eetmaal van de H. Benedictus met de pastoor van Monte Preclaro : *infrarode* (*boven*) *en normale opname, ca. 1/3.*

traces d'interventions antérieures étaient un surpeint qui couvrait des réparations en bois tendre vermoulu aux cadres des panneaux 3 et 4 (montant gauche et traverses inférieures) et les retouches de lacunes dans le visage du mage agenouillé du panneau 2 et le paysage du fond de la *Sainte Famille*, panneau 1.

Le traitement a débuté par la fixation de la couche picturale à la cire-résine ; ensuite, la polychromie originale des cadres a été dégagée du surpeint, les cadres et les panneaux ont été consolidés et les réparations anciennes remplacées par des pièces de chêne et polychromées. Les peintures ont été décrassées et dévernies. Les lacunes qui, à l'exception de celles citées plus haut, étaient de dimensions très réduites, ont été mastiquées et retouchées ainsi que les fissures et les joints. On a enfin appliqué une couche de vernis à retoucher (Talens).

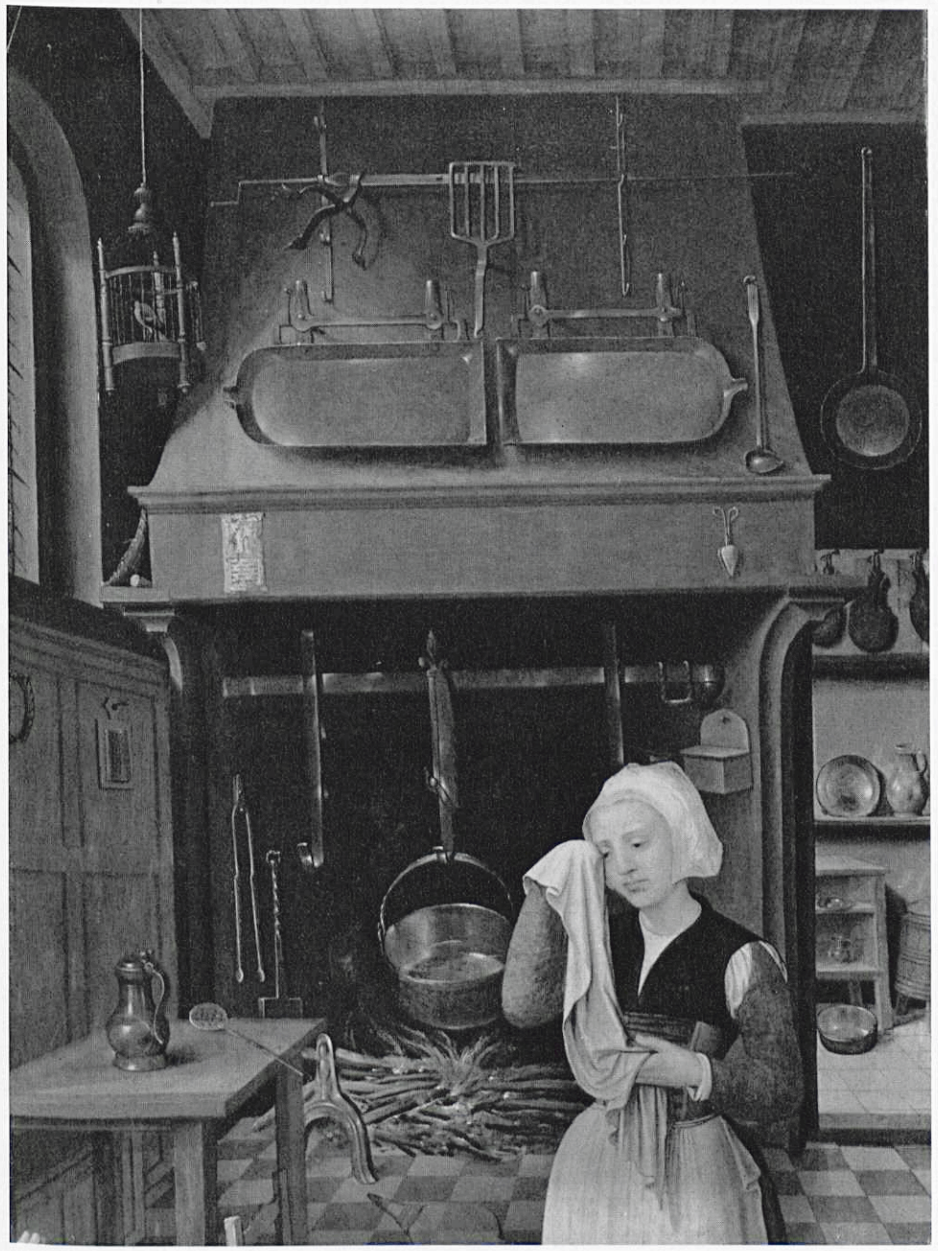
Les volets de Bruxelles

L'état de conservation des volets de Bruxelles est très différent suivant qu'il s'agit des faces ou des revers. Les faces sont presque intactes ; le seul dégât s'observait sur le *Miracle du tamis brisé*, où la couche picturale a été endommagée et largement surpeinte le long du joint droit qui avait été recollé. Les revers, par contre, montrent de graves lacunes, en particulier de larges bandes qui avaient été rabotées le long des joints pour permettre le collage de taquets de renforcement ; ces lacunes, de même que les cadres, avaient été grossièrement teintées en brun foncé. Le vernis était assombri et jauni.

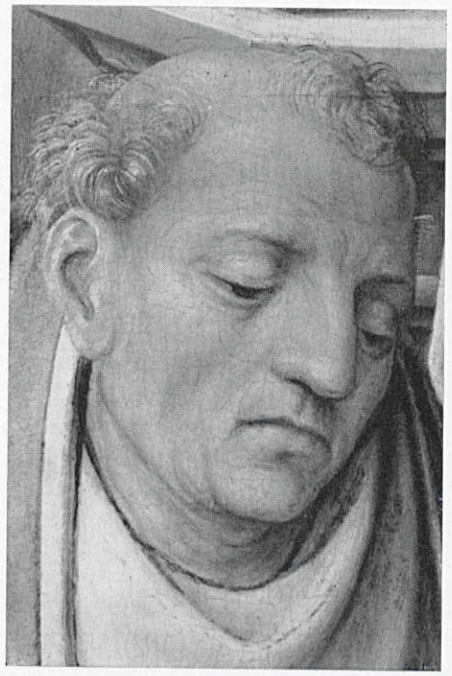
Après fixation des soulèvements, on a procédé au dévernissage puis à une imprégnation générale à la cire. Les lacunes de la face et certaines petites lacunes du revers ont été intégrées. Par contre, les grandes lacunes du revers ont été seulement nettoyées, de même que les cadres, afin de retrouver le ton naturel du bois. Les taquets ont été amincis et nettoyés afin de rejoindre le ton du bois original ; ils furent laissés en place, à la fois comme justification des lacunes et pour rompre l'effet optique de celles-ci. Une couche de vernis à retoucher (Talens) a été appliquée sur les faces, tandis que les revers, à cause de leurs lacunes, ont été protégés par une mince couche de cire (Cosmoloïd + A wax).

Examen : Polyptyque de Forest : MM. Jean Thissen et Leopold Kockaert.
Volets de Bruxelles : M. Leopold Kockaert.

Traitement : Polyptyque de Forest : Mlle Marie-Élisabeth de Ramaix, Mlle Nicole Goetghebeur et Mme Thérèse Wanty ; cadres : MM. Louis Delvaulx et Michel Lefebvre. Volets de Bruxelles : Mme Regine Guislain-Wittermann et Mlle Anne Kruse. Supports : M. Jozef Grosemans.



27. Détail du *Miracle du tamis brisé* (Bruxelles). *Detail uit het* Mirakel van de gebroken Zeef (*Brussel*).



28. Détail de la *Messe de St Grégoire* (Bruxelles). *Detail uit de* Mis van St.-Gregorius (*Brussel*).

JAN II VAN CONINXLO.
LE POLYPTYQUE DE FOREST ET LES VOLETS DE ST BENOIT DE BRUXELLES.
HET VEELLUIK VAN VORST EN DE BENEDICTUSLUIKEN VAN BRUSSEL

Etude sur le plan de l'histoire de l'art

Le traitement par l'Institut des volets de Forest et de Bruxelles a permis d'étudier ceux-ci de plus près et de reprendre les questions qui, dans la littérature les concernant, sont demeurées sans réponses satisfaisantes ou même n'ont point encore été posées. L'identité du peintre méritait d'être précisée. Il s'agit de Jan II van Coninxlo, fils du polychromeur Jan I. Les commanditaires des peintures respectives ont été Marguerite I et II de Liedekerke, tante et nièce, successivement 21e et 22e abbesse de l'ancienne abbaye bénédictine de Forest (de 1500 à 1541 et de 1541 à 1550).

Le polyptyque et les volets de saint Benoit ont encore d'autres points communs. Ils ont orné deux autels d'un même sanctuaire, à savoir l'église abbatiale, et non pas l'église paroissiale de Saint-Denis de Forest. En plus, ces volets encadraient à l'origine deux retables sculptés et polychromés, tous deux disparus, celui de Forest depuis la fin du XVIIIe siècle et celui de la *Vie de saint Benoît* en 1795.

Le hasard a cependant voulu que les volets du polyptyque ont été remis à l'église paroissiale de Forest, tandis que les volets de saint Benoît ont été déposés peu avant 1803 au *Musée du département de la Dyle*.

Les volets de saint Benoît (1552) sont le complément des volets de Forest (vers 1540), aussi bien sur le plan de la chronologie que de l'iconographie.

Deux œuvres certaines de Jan II se situent précisément après 1540 et avant 1552 : d'une part, le triptyque de la *Sainte Parenté* (1546), de l'autre une paire de volets (vers 1550) dont l'un représente Jésus au Temple, l'autre les Noces de Cana et les revers la Multiplication des pains (la partie dormante de ces derniers, panneau peint ou retable sculpté, n'existe plus) ; toutes deux sont conservées aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles.

Sur le plan iconographique, le polyptyque de Forest témoigne de la vénération de Marguerite I de Liedekerke pour sainte Anne et la Vierge. Nous savons d'autre part que l'abbesse vouait aussi un culte à sainte Alène, dont elle avait fait authentifier les reliques. Sa nièce a respecté ce culte puisque la figure de sainte Alène orne, avec d'autres, le retable devant lequel saint Grégoire officie pendant sa célèbre Messe, peinte au revers des volets de Bruxelles. Mais en fait Marguerite II de Liedekerke témoigne ici de sa vénération pour les deux grands saints bénédictins : saint Grégoire le Grand, protagoniste du bénédictinisme et premier biographe de saint Benoît de Nurcie dont la face intérieure des volets de Bruxelles nous montre quelques scènes de sa vie ; les principaux épisodes figuraient cependant sur le retable sculpté aujourd'hui perdu.

D'autre part, il est démontré que Jan II van Coninxlo, né peut-être à Koningslo même, chérissait la vallée de la Senne pour en avoir repris maints sites dans ses paysages servant d'arrière-plan à ses personnages. Le peintre avait aussi coutume de réunir ces derniers en groupes équilibrés, manière qui lui venait très certainement des sculpteurs de retables brabançons. Cette influence n'a rien d'étonnant quand on met en évidence le milieu familial et professionnel dans lequel Jan II œuvrait : polychromeurs (son père Jan I et Cornelis I van Coninxlo, son oncle ?), sculpteurs de figurines de retables, huchiers et fabricants d'encadrements. Jan II a dû connaître bon nombre d'entre eux puisque ces derniers avaient réalisé e.a. les retables à volets dont le peintre a reçu les parties mobiles pour les orner de ses « tableaux ». On peut même affirmer que, outre les sculpteurs, les dits huchiers et encadreurs de panneaux étaient bruxellois, comme en témoigne la marque au compas avec en dessous un rabot renversé. Cette marque — qui était la leur — est encore mal connue. Mais déjà on peut affirmer qu'elle a été frappée sur les caisses et deux fois — à notre connaissance — sur l'encadrement de retables bruxellois. Ces retables se situent tous entre 1476 et 1540 environ. La dernière date approximative est précisément celle du polyptyque de Forest dont l'encadrement du volet gauche extérieur porte la marque en question. Ce qui plus est, on constate qu'ici Jan II a imposé sa volonté — en tant que peintre — à celui qui a encadré les volets intérieurs de Forest. Sur leurs faces extérieures s'étend en effet de part en part toute une Nativité où aucune brisure — fût-ce celle provoquée par les montants verticaux et médians de l'encadrement des deux volets — ne vient couper en deux la dite composition. L'astuce inventée pour masquer le joint des deux panneaux, consiste

dans l'application sur le volet droit d'un mauclair sous la forme d'une colonne en relief et peinte. Ce dernier est apposé contre une colonne plus forte, peinte dans la composition même et chevauchant les deux volets. Ainsi Jan II réhabilite également une tradition iconographique ancienne, à savoir que la Vierge enfanta l'Enfant Jésus adossée à une riche colonne, tradition dont le sens iconologique n'était déjà plus connu de la plupart de ses contemporains.

Enfin, si une comparaison poussée entre d'une part le polyptyque de Forest et les volets de saint Benoît, et d'autre part deux œuvres certaines du peintre, conduit à une attribution quasi certaine des panneaux étudiés à Jan II van Coninxlo, une dernière remarque s'impose. Il existe, en effet, une évidente parenté entre certaines figures d'hommes, de femmes et d'enfants dans l'œuvre du peintre, au point que l'on est en droit de supposer que Jan II a pris plus d'une fois des membres de sa famille comme modèles. Peut-être même a-t-il pris son propre visage comme modèle, tant l'Alphée du volet de Forest (vers 1540) et le Cléophas de la *Sainte Parenté* de Bruxelles (1546) sont ressemblants. La pose adoptée par ces deux personnages est pour le moins extrêmement troublante quand on songe à la « manière » même de l'autoportrait à cette époque.

Quel que soit cependant l'intérêt de cette étude, la qualité picturale indéniable du polyptyque et des volets de saint Benoît de Bruxelles, mérite déjà que ces œuvres sortent de l'oubli dans lequel elles étaient tenues depuis bientôt trente ans.

De twee bestudeerde werken zijn niet alleen toe te schrijven aan een zelfde kunstenaar, maar zijn ook uit dezelfde abdij afkomstig. De schilderijen zijn eveneens verwant naar hun onderwerp, daar zij vereringen oproepen die alle plaatsvonden in de abdij van Vorst : die van de H. Anna, de H. Benedictus en van de plaatselijke martelares de H. Alena.

De panelen van het veelluik van Vorst vertonen acht vlakken, waarop zich een uitgebreide cyclus afspeelt. Bij het hoofdonderwerp zien wij telkens een of meerdere bijkomstige taferelen, die op kleinere schaal behandeld worden : het Visioen van Elia en de Ontvangenis van de H. Anna, de Boodschap en de Bezoeking, de Nativitas met de Verkondiging aan de Herders, de Aanbidding der Wijzen met episoden van de Vlucht naar Egypte en de Kindermoord te Bethlehem, de H. Familie te Nazareth in aanwezigheid van de H. Anna. Het laatste tafereel loopt over beide gesloten buitenluiken en maakt het slot uit van het veelluik. Wanneer het volledig is opengesteld ziet men bovendien rechts, een onvolledige voorstelling van de H. Maagschap : Cleophas en Salome, de twee echtgenoten van Anna die volgden na Joachim, hun dochters Maria met beider echtgenoten Alpheus en Zebedeus alsook hun kinderen. In die voorstelling ontbreekt de voornaamste groep met de H. Maagd en Kind, Jozef, Anna en Joachim. Daar men echter die personages, zonder Joachim, terugvindt in de H. Familie, is het uitgesloten dat die nog eens zouden overgenomen zijn op het centrale gedeelte. Dit deel, waarschijnlijk een

gebeeldhouwd retabel, bevatte ongetwijfeld taferelen die de overgang tussen de Ontvangenis en de Boodschap illustreerden : het zijn de gebeurtenissen die de geboorte van de H. Maagd voorafgingen en waar Anna en Joachim een voorname rol vervullen en episoden uit de jeugd van Maria tot aan haar huwelijk met Jozef. Hoewel de H. Anna een bijzondere figuur is van het veelluik, is zij toch niet het enige onderwerp, zoals het wel voorkomt in andere werken die haar verheerlijken. Wegens de grote ontwikkeling van de cyclus is het dus moeilijk een naam te geven aan dit ensemble. Het werk is bovendien door de iconografische behandeling nauw verwant met een drieluik van dezelfde schilder uit het museum van Brussel.

Op de luiken van het retabel van de H. Benedictus, uit het museum van Brussel, zijn twee onderscheiden onderwerpen afgebeeld : geopend vertonen de luiken twee taferelen uit het leven van de H. Benedictus en gesloten de Mis van de H. Gregorius. Wij kennen het leven van de H. Benedictus uit het Boek II van de *Dialogen* van St.-Gregorius de Grote. De uitbeeldingen van deze *Vita* zijn talrijk. In de zelfde Kon. Musea voor Schone Kunsten vindt men hiervan twee belangrijke voorbeelden met een uitgebreide cyclus : een drieluik toegeschreven aan het atelier van Jan II van Coninxlo en een 17de-18de-eeuws Frans schilderij. Dank zij die werken kan men zich een idee vormen van de taferelen die voorkwamen op het verloren gebeeldhouwd retabel. Welke het juist waren is des te moeilijker te bepalen, daar de twee

29. Détail du *Repas de St Benoît et du curé de Monte Preclaro* (Bruxelles). *Detail uit het* Eetmaal van de H. Benedictus met de pastoor van Monte Preclaro (*Brussel*).

episoden op de luiken nauw chronologisch aansluiten. De heilige op het tweede paneel is weliswaar sterk verouderd, maar die verbrekingen van de chronologie komen veel voor bij beschilderde luiken met een gebeeldhouwd retabel. De Mis van de H. Gregorius is een zeer geliefd onderwerp voor de tijd. Alhoewel er een groot aantal iconografische elementen in voorkomen is het werk opmerkelijk door zijn evenwichtige compositie. Uitzonderlijk is hier dat er tussen het altaar en het graf van Christus een gebeeldhouwd retabel voorkomt, waarschijnlijk in verguld hout, met de zittende beelden van de H. Anna, de H. Maagd met Kind en de Vorstse H. Alena (hier *Helena* geschreven). Het is de samenhang met Vorst en misschien ook het feit dat de H. Gregorius de auteur is van de *Vita* van de H. Benedictus, die de kunstenaar ertoe hebben aangezet beide onderwerpen te behandelen op hetzelfde drieluik.

Technische studie

De beide reeksen schilderijen werden ter gelegenheid van hun behandeling onderworpen aan een materieel onderzoek, teneinde na te gaan of hun toeschrijving aan Jan II van Coninxlo op technische gronden kon bevestigd worden.

Alle dragers zijn in eik; de lijsten van Vorst hebben nog hun oorspronkelijke polychromie, die van Brussel werden aangepast en gedecapeerd. De grondlaag in beide gevallen is krijt en lijm bedekt door loodwit.

De schetstekeningen zijn te Vorst met penseel en stift uitgevoerd, te Brussel enkel met stift; de functie en het karakter zijn zeer verschillend : preciese tekening met aanduiding van schaduwen en vlakken, vooral in de plooien, te Vorst; vrije schets enkel voor de plaatsaanduiding, zonder modelering, te Brussel. Evenwijdig hiermee is ook de picturale structuur van de schriftuur van de panelen uit Vorst veel strikter traditioneel, terwijl op die uit Brussel de werkwijze veel vrijer is. Als bindmiddel wordt te Vorst enkel olie, te Brussel zowel tempera als olie aangetroffen.

Deze verschillen wijzen niet noodzakelijk op twee verschillende meesters. Ze kunnen het gevolg zijn van een evolutie in visie en techniek van eenzelfde meester of van de verscheidenheid van uitdrukkingsmogelijkheden in de Vlaamse 16de-eeuwse schilderkunst.

De bewaringstoestand van de Vorstse luiken is merkwaardig goed, maar opstaande delen en leemten in de verflaag van panelen 1 en 2, open voegen en een verdonkering van de composities hebben een behandeling noodzakelijk gemaakt : fixatie van de verflaag, blootlegging van de originele polychromie op de ramen, versteviging en herstel van ramen en panelen, reiniging, bijschildering van de leemten. De voorzijden van de Brusselse luiken zijn bijna intact gebleven; de buitenzijden vertonen echter zware leemten, in het bijzonder onder vorm van brede banden geschaafd langs de voegen bij het lijmen van de klampen; de verflaag werd gefixeerd, het vernis verwijderd en het geheel geïmpregneerd met washars; de grote leemten werden gereinigd om de natuurlijke tonaliteit van het hout terug te verkrijgen.

UNE BRODERIE FLORENTINE DU XVe SIÈCLE FRAGMENT D'UN ANTEPENDIUM EXÉCUTÉ POUR L'ORDRE DE VALLOMBREUSE (?)

ESSAI D'IDENTIFICATION ICONOGRAPHIQUE

JEAN-PAUL ASSELBERGHS

Les Musées royaux d'Art et d'Histoire possèdent depuis 1911, grâce au legs généreux du grand collectionneur Gustave Vermeersch, une délicate broderie italienne du XVe siècle (fig. 1), représentant la mort ou les funérailles d'une sainte femme [1]. Si l'iconographie n'en avait pas été autrement précisée, son analogie stylistique avec une pièce du Victoria and Albert Museum (fig. 2) avait été relevée par Isabelle Errera dès 1911 [2]. Cette dernière broderie, qui appartient au musée londonien depuis 1857, fut publiée en 1890 par Louis de Farcy qui croyait y reconnaître sainte Françoise Romaine en prière [3]. George Kaftal a identifié récemment cette scène, qui représente la mort de sainte Verdiane [4].

D'autre part, de Farcy avait souligné que la composition de la broderie de Londres « rappelle les tableaux d'école florentine du Musée de Cluny n° 6340 et 6341 » [5]. Ces derniers, également brodés (fig. 3 et 4), figurent sous ces numéros dans le catalogue de 1883 [6]; ils représenteraient des épisodes de la vie de saint Dominique (6340, le saint dans les flammes et 6341, le saint prêchant et menacé par la foule) et leur authenticité paraît un peu douteuse à la Conservation actuelle du musée [7].

[1] Tx. 1350. Legs Vermeersch. I. ERRERA, *Musées royaux des Arts décoratifs. Tissus et broderies de la collection Vermeersch. Guide sommaire*, Bruxelles, 1911, p. 16-17, n° 40; M. CALBERG, *Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles. Broderies historiées du Moyen Age et de la Renaissance*, Liège, s. d., p. 11 et pl. 13; *Cat. Exposition Per Firenze*, Bruxelles, 1967, p. 44, n° 144.

[2] ERRERA, *op. cit.*, p. 17.

[3] L. DE FARCY, *La broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours*, Paris, 1890, p. 128, n° 54, pl. LIV.

[4] G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence, 1952, col. 1009, fig. 1136; *Cat. Exhibition Decorative Arts of the Italian Renaissance 1400-1600*, Detroit, 1958-59, p. 80, n° 180, fig. p. 87.

[5] DE FARCY, *ibidem*.

[6] E. DU SOMMERARD, *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art de l'Antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, 1883, p. 505.

[7] Lettre du 14 janvier 1970 de Mme Geneviève Souchal, conservatrice, qui a droit à toute ma reconnaissance pour son aide précieuse.

Il existe en effet de grandes similitudes entre les quatre broderies. Outre les analogies stylistiques évidentes déjà relevées, il en est d'autres, matérielles, qui mènent à croire qu'elles ont fait partie d'un même ensemble ; tout d'abord les dimensions qui sont, à deux ou trois millimètres près, identiques :

Bruxelles :	0,313	×	0,453 m
Londres :	± 0,314	×	± 0,451 m [8]
Paris (6340) :	0,314	×	0,452 m
Paris (6341) :	0,316	×	0,452 m ;

ensuite une particularité de leur état de conservation : les trous de clous qu'on relève au bord de chaque pièce. Ceci est particulièrement évident dans les pièces de Bruxelles et de Londres, qui ont été photographiées sans cadre, mais se distingue également sur celles du Musée de Cluny.

La technique et les coloris semblent confirmer une origine commune. Un examen technique et chimique des pièces de Londres et de Paris, aussi poussé que celui auquel fut soumise celle de Bruxelles, permettrait d'être plus affirmatif à ce sujet, mais il me semble avoir reconnu, ici et là, les mêmes couleurs et les mêmes procédés techniques que Mme de Hasque décrit dans les pages suivantes pour la pièce de Bruxelles.

Venons-en maintenant aux problèmes iconographiques dont la solution, sans être entièrement satisfaisante, me paraît la plus plausible.

L'iconographie de la broderie de Londres (fig. 2) ne peut prêter à aucune équivoque : la recluse de Castelfiorentino est trouvée morte, à genoux, dans la cellule qu'elle a partagée pendant trente-quatre ans avec les deux serpents qui l'accompagnent dans toutes ses représentations [9], tandis que sonnent les cloches et que deux anges emportent l'âme de Verdiane au paradis.

La scène de la pièce n° 6340 du Musée de Cluny (fig. 3) peut être identifiée avec la même certitude : c'est l'épreuve du feu subie avec succès en 1067 par le bienheureux Pierre Igné en présence de saint Jean Gualbert, fondateur de l'Ordre de Vallombreuse en 1055, et ce pour confondre l'évêque simoniaque de Florence, Pierre Mezzabarba, de Pavie. L'analogie avec une des trois peintures des portes du reliquaire de l'abbaye de Passignano est frappante [10].

Sainte Verdiane étant revendiquée et vénérée par les Vallombrosans [11], il est tentant d'essayer de reconnaître également dans les deux broderies

[8] Ces mesures, un peu différentes de celles du catalogue de l'exposition de Detroit, ont été communiquées par Mlle Levey, Research Assistant au Victoria and Albert Museum, que je remercie de son aimable collaboration.

[9] KAFTAL, *op. cit.*, col. 1007-1010.

[10] *Ibidem*, col. 576 et fig. 666. La même scène, brodée, semble orner le bas d'une tunicelle de la fin du XVe siècle, du Museo degli Argenti de Florence, mais la mauvaise photographie publiée de ce vêtement, qui comporte d'autres scènes de la vie monastique (peut-être de saint Jean Gualbert) ne permet pas d'être affirmatif (cf. *L'antico Tessuto d'Arte italiano nella Mostra del Tessile nazionale*, Rome, 1938, p. 34, n° 126 et fig. 92).

[11] D. F. TARANI, *L'Ordine Vallombrosano. Note storico-cronologische*, Florence, 1921, p. 159 et 163.

figures 1 et 4 des épisodes de la vie (ou de la mort) de saints ou bienheureux de cet Ordre dont le siège et les nombreuses maisons se trouvaient en Toscane, mais qui rayonna dans toute l'Italie et même jusqu'au cœur de la France [12].

A première vue, la deuxième broderie du Musée de Cluny (fig. 4) pourrait représenter le bienheureux, ou saint [13], Pierre Igné dénonçant la corruption de l'évêque Pierre de Pavie qui, accompagné de son clergé, lance sur lui ses hommes de main. Cependant deux choses s'opposent à cette identification : le moine prédicateur porte ici un nimbe, alors qu'il en est dépourvu dans la scène, postérieure à ses prédications, où il affronte l'épreuve du feu en présence de saint Jean Gualbert qui, lui, porte un nimbe ; d'autre part aucune de ses *Vies*, ni aucune de celles de saint Jean, ne relatent cet incident : Pierre de Pavie se tint toujours à l'écart des coups de main, meurtriers à l'occasion, qu'il suscita contre les moines vallombrosans de l'abbaye de San Salvi, toute proche de Florence [14]. Il en va tout autrement de l'archevêque de Milan, Gui, dont la simonie teintée de nicolaïsme et la corruption n'avaient rien à envier à son collègue florentin, imité en cela par les membres de son clergé qui se transformaient en chasseurs passionnés, en usuriers, ou en tenanciers d'endroits mal famés [15]. Saint Arialde Alciato, diacre et chanoine milanais, qui avait reçu l'habit vallombrosan des mains de saint Pierre Igné, soutenu par les disciples que saint Jean Gualbert lui envoyait, entama la lutte contre l'évêque de Milan qui, poussé à bout par l'excommunication obtenue contre lui à Rome par saint Erlembalde, compagnon d'Arialde, se présenta, revêtu des insignes de sa dignité usurpée et accompagné de tout son clergé, à l'église métropolitaine de Sainte-Marie-Majeure où Arialde avait, à l'aube du jour de la Pentecôte, convoqué le peuple de Milan pour confondre définitivement l'indigne prélat [16]. Celui-ci, grâce à son éloquence qui faisait appel au chauvinisme des Milanais et à leur dévotion à saint Ambroise, parvint à soulever l'assemblée contre Arialde et Erlembalde et lança ses séides contre les deux prédicateurs, à la suite de quoi Arialde fut laissé pour mort tandis que Erlembalde parvint à s'en tirer. C'est cette scène qui, me semble-t-il, pourrait être représentée sur la broderie du Musée de Cluny.

Deux arguments peuvent être opposés à cette identification : l'agression a lieu sur une place publique au lieu de se situer dans l'église Sainte-Marie-Majeure ; peut-être l'artiste qui a dessiné le modèle de la broderie a-t-il jugé qu'il était impossible de rendre l'effet de foule, qu'il a réussi en disposant en perspective le groupe de gauche, s'il inscrivait sa composition dans un espace architectural clos forcément restreint par la dimension du panneau et l'échelle relativement grande des personnages, comme il l'a fait dans les

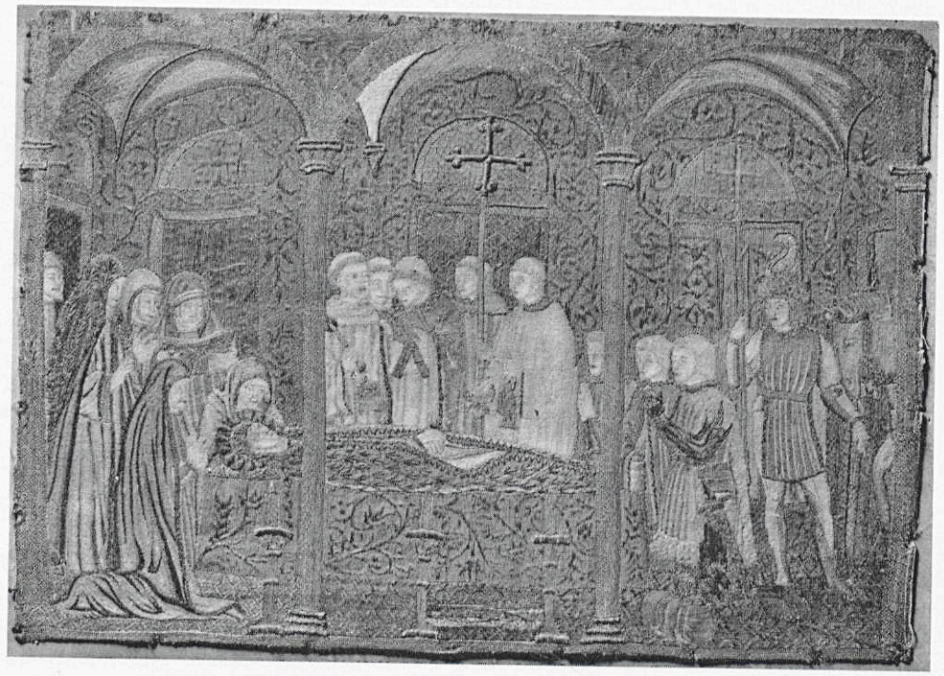
[12] *Ibidem*, p. 74-95.

[13] A. SALVINI, *S. Pietro Igneo, Monaco di Vallombrosa, Vescovo e Cardinale*, Alba, [1928].

[14] D. F. TARANI, *Della Vita di S. Giovanni Gualberto, Fondatore di Vallombrosa*, Udine, 1903, p. 57-59.

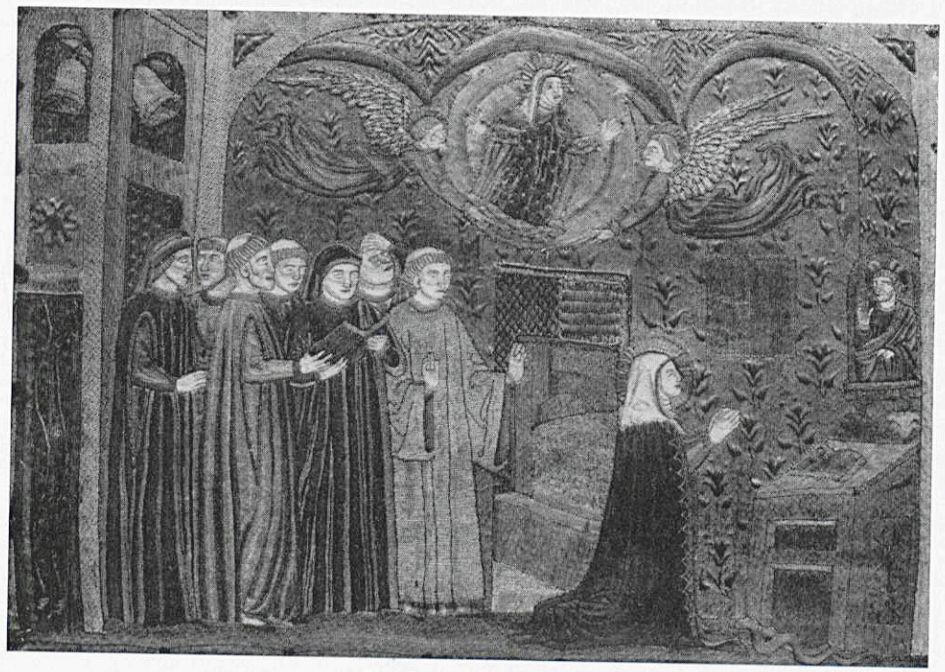
[15] SALVINI, *op. cit.*, p. 41-42.

[16] C. PELLEGRINI, *I Santi Arialdo ed Erlembaldo*, Milan, 1897, p. 313-318.



0,313 × 0,453 m

1. *Vénération du corps de sainte Humilité (?)*, avant traitement. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire.



0,314 × 0,451 m

2. *Mort de sainte Verdiane*. Londres, Victoria and Albert Museum.

0,314 × 0,452 m

3. *Saint Pierre Igné subissant l'épreuve du feu*. Paris, Musée de Cluny.

0,316 × 0,452 m

4. *Saint Arialde assailli sur l'ordre de l'archevêque de Milan (?)*. Paris, Musée de Cluny.

pièces de Londres et de Bruxelles. Il a pu donc préférer transporter la scène sur la grand'place de Milan sur laquelle s'ouvrait, entre autres sanctuaires, l'église métropolitaine. D'autre part, on peut s'étonner du fait que saint Erlembalde ne figure pas dans cette scène. On peut, me semble-t-il, l'expliquer par le désir de mettre en valeur le rôle prépondérant joué en cette circonstance par saint Arialde qui, affaibli par ses graves blessures, devait d'ailleurs être assassiné quelques jours après sur l'ordre de l'archevêque Gui [17]. De plus saint Arialde fut rapidement honoré par l'Ordre de Vallombreuse : sa canonisation par le pape Alexandre II, en 1067, l'année qui suivit sa mort, mise en doute par certains, mais toujours défendue par les Vallombrosans [18], fut suivie rapidement, en 1075, de la rédaction, par le moine André de Vallombreuse, de sa *Vie*, sur la commande du bienheureux Rodolphe Galligai, successeur de saint Jean Gualbert à la tête de l'Ordre. Ce manuscrit fut copié et distribué aux douze monastères que l'Ordre comptait à l'époque [19] et fut à l'origine de la vénération particulière de saint Arialde par les Vallombrosans. Il n'en va pas de même pour saint Erlembalde qui ne figure pas dans les listes de saints de cet Ordre, puisqu'il ne revêtit jamais l'habit monastique (il avait en 1063 reçu du pape Alexandre II le titre de gonfalonier de l'Église romaine), et dont le culte fut limité à l'archidiocèse de Milan [20]. Si les broderies qui nous occupent ont été, comme je le crois, exécutées pour l'Ordre de Vallombreuse, il est normal que l'attention, ici aussi, soit concentrée sur saint Arialde.

Reste la quatrième broderie, celle des Musées royaux d'Art et d'Histoire. Malgré l'absence de preuves formelles, je voudrais y reconnaître la dépouille de sainte Humilité exposée à la vénération générale. Humilité Negosanti, originaire de Faenza et veuve d'Ugolotto Caccianemici, fondatrice et abbesse du monastère de Saint-Jean-l'Évangéliste à Florence [21], fut la seule sainte reconnue par l'Ordre, en dehors de sainte Viridiana, ermite que d'autres congrégations disputaient aux Vallombrosans [22]. Au terme d'une vie fort longue, édifiante et active, l'annonce de son décès, survenu le 22 mai 1310 au monastère qu'elle avait fondé, attira une telle foule qu'on dut exposer son corps pendant plusieurs jours « pour donner satisfaction au peuple » [23]. Ne serait-ce pas cette exposition qui est représentée dans notre broderie ? Posé sur un catafalque devant lequel brûlent trois cierges, le corps de la sainte est vénéré par ses moniales et des fidèles, tandis que, debout au centre, le clergé conduit la prière. Dans le groupe des moniales, il en est une, la seconde à partir de la gauche, qui se distingue par la décoration plus riche de son manteau, parsemé de motifs en fils d'or comme celui de la sainte (la robe de sainte

[17] *Ibidem*, p. 332-333.
[18] *Ibidem*, p. 456-465 ; TARANI, *op. cit.*, p. 96.
[19] PELLEGRINI, *op. cit.*, p. 458-459 et 482-483.
[20] *Ibidem*, p. 470 et 472-473.
[21] TARANI, *op. cit.*, p. 163-164.
[22] ERCOLANI, *Vita di S. Umiltá*, Pescia, 1910, p. 216.
[23] G. M. BROCCHI, *Vite de Santi e Beati fiorentini*, I, Florence, 1742, p. 303.

Verdiane, élevée au ciel par des anges, l'est également dans la broderie de Londres). Ne s'agirait-il pas de la bienheureuse Marguerite de Faenza, disciple bien-aimée de sainte Humilité, qui lui succéda à la tête du monastère florentin [24] ?

On peut se demander, à juste titre, si la présence du jeune seigneur, portant l'épée au côté, agenouillé sur un coussin aux pieds de la sainte et suivi par son écuyer qui tient son cheval, n'a pas une signification spéciale. Ce détail ne se réfère à aucune scène connue de la vie de sainte Humilité. On ne peut évidemment exclure la possibilité d'une autre identification de cette scène, mais il m'a été impossible d'en trouver de meilleure.

Il est intéressant de rapprocher cette broderie du panneau peint représentant la Mort de sainte Humilité qui fait partie d'un retable consacré aux épisodes de la vie de la sainte, peint par Pietro Lorenzetti, provenant de l'église du monastère vallombrosan de San Salvi à Florence et conservé principalement au Musée des Offices [25]. L'iconographie de ces deux œuvres, fort différentes en ce qui concerne le style et surtout la composition, présente autant de similitude que de dissemblance : dans les deux cas la scène se passe dans une église, la sainte est étendue sur un catafalque et l'assistance nombreuse est groupée autour d'elle, le clergé, croix processionnelle en tête, mène la prière, mais dans la peinture des femmes éplorées remplacent les jeunes seigneurs de la broderie et des moines remplacent les moniales (ce qui est au moins aussi étrange au point de vue iconographique que la présence des jeunes gens dans la broderie). D'autre part, dans la peinture est représenté à gauche, au-dessus du groupe principal, un miracle qui se produisit pendant l'exposition de la sainte : une pierre d'autel proche, s'étant mise à transpirer, est examinée par cinq moines stupéfaits. Ce détail n'est pas repris dans la broderie mais ceci n'infirme pas pour autant son identification : le cycle peint par Lorenzetti en 1341 d'une façon fort anecdotique présente parfois plusieurs épisodes juxtaposés dans un même compartiment du retable [26]. L'artiste qui a « inventé » les broderies qui nous occupent vise manifestement plus à la synthèse, chargé, comme il semble, de représenter l'événement le plus significatif de la vie des saints ou bienheureux vallombrosans. Il lui aurait été difficile, d'ailleurs, d'inscrire cet étrange miracle dans sa composition si bien équilibrée, comme il avait pu le faire avec la montée au ciel de l'âme de sainte Verdiane qui couronne la broderie de Londres en lui donnant son équilibre.

Il n'est pas possible d'entreprendre ici l'étude stylistique de ces quatre broderies dont l'iconographie vraiment exceptionnelle ne permet pas des rapprochements aussi concluants que ceux faits récemment par Adolphe

[24] TARANI, *op. cit.*, p. 164.
[25] KAFTAL, *op. cit.*, col. 494-496, fig. 575 ; L. RÉAU, *Iconographie de l'Art chrétien*, III. *Iconographie des saints*, II, Paris, 1958, p. 666.
[26] KAFTAL, *op. cit.*, col. 489-495, fig. 572-577.

S. Cavallo [27], David Van Fossen [28] et Ruth Gronwoldt [29] dans le cas de broderies florentines de la fin du XIVe siècle et qui représentent toutes les scènes de la Vie de la Vierge ou du Christ dont il était assez facile de trouver des équivalents en peinture. Nos quatre broderies semblent d'un style plus évolué, plus libre, plus original que celles du groupe étudié par ces trois chercheurs, tandis qu'elles doivent être antérieures à la magnifique série brodée de l'*Histoire de saint Jean-Baptiste* dessinée vers 1465 par Pollaiolo pour le baptistère de Florence [30]. Datons-les prudemment de la première moitié du XVe siècle.

Reste le problème de leur provenance.

Elles sont trop hautes pour avoir fait partie de la frise supérieure d'un antependium, comme la bande brodée du Toledo Museum of Art, haute de 0,143 m [31], ou celle de San Egidio à Florence, haute de 0,18 m [32]. Leurs dimensions et leur forme parfaitement rectangulaire ne permettent pas de les considérer comme des ornements de dalmatique ou de tunicelle qui sont soit plus petits, soit trapézoïdaux [33]. Il est beaucoup plus vraisemblable qu'elles aient fait partie, avec plusieurs autres, d'un antependium qui comportait, de chaque côté d'une grande composition occupant toute la hauteur, trois rangées horizontales de deux ou trois panneaux, comme c'est le cas dans l'antependium de la collégiale de Manresa en Catalogne, brodé au milieu du XIVe siècle par le Florentin Geri Lapi [34] ou dans la reconstitution tentée par David Van Fossen à partir de douze broderies de la *Vie du Christ* un rien plus petites que les nôtres [35]. Le nombre restreint des broderies groupées ici ne permet évidemment pas de considérer cette solution autrement que comme une hypothèse plausible. Ce qui est plus certain, c'est qu'elles ont dû être exécutées pour un sanctuaire de l'Ordre de Vallombreuse; comme la pièce de Londres est entrée au Victoria and Albert Museum dès 1857, il est possible qu'elles aient été aliénées ou pillées, et disséminées à l'époque napoléonienne, l'Ordre ayant été supprimé entre 1810 et 1819 [36].

[27] *A Newly Discovered Trecento Orphrey from Florence*, dans *The Burlington Magazine*, CII, 1960, p. 505-510.
[28] *A Fourteenth-Century Embroidered Florentine Antependium*, dans *The Art Bulletin*, L, 1968, p. 141-152.
[29] *A Florentine Fourteenth-Century Orphrey in the Toledo Museum of Art*, dans *Apollo*, LXXXIX, 1969, p. 350-355.
[30] A. BUSIGNIANI, *Pollaiolo: il Paramento di San Giovanni (Forma e Colore. I Grandi Cicli dell'Arte)*, Florence, 1965.
[31] GRONWOLDT, *op. cit.*
[32] M. SCHUETTE et S. MÜLLER-CHRISTENSEN, *La Broderie*, Paris, 1963, p. 46, nº 321-323.
[33] *Ibidem*, p. 46, nº 324; *L'antico Tessuto d'Arte italiano nella Mostra del Tessile nazionale*, Rome, 1938, fig. 92, 114 et pl. XXII.
[34] M. SALMI, *Il Pallioto di Manresa e l' « Opus florentinum »*, dans *Bollettino d'Arte*, série II, t. X, 1930-31, p. 385-406.
[35] *Op. cit.*
[36] TARANI, *op. cit.*, p. 28.

TECHNIQUE ET TRAITEMENT

NADINE DE HASQUE-GODENNE

TECHNIQUE

L'ouvrage est une broderie de 31,3 × 45,3 cm exécutée sur un support fait de deux toiles superposées de teinte bise. L'arrière du support a été entièrement encollé, procédé qui a souvent été employé pour donner une certaine rigidité aux broderies anciennes.

Texture

Les deux toiles du support sont de nature différente:
— une première toile, en coton, composée de fibres filées en torsion Z et tissée en croisure toile, et comptant respectivement 25 et 16 fils au cm;
— au dos de la première, une toile de lin, constituée de fibres filées en torsion Z et tissées en croisure toile. La densité de cette toile n'a pu être déterminée.

Sur ce support, la totalité des broderies est exécutée en fils métalliques or et argent et en soies polychromes.

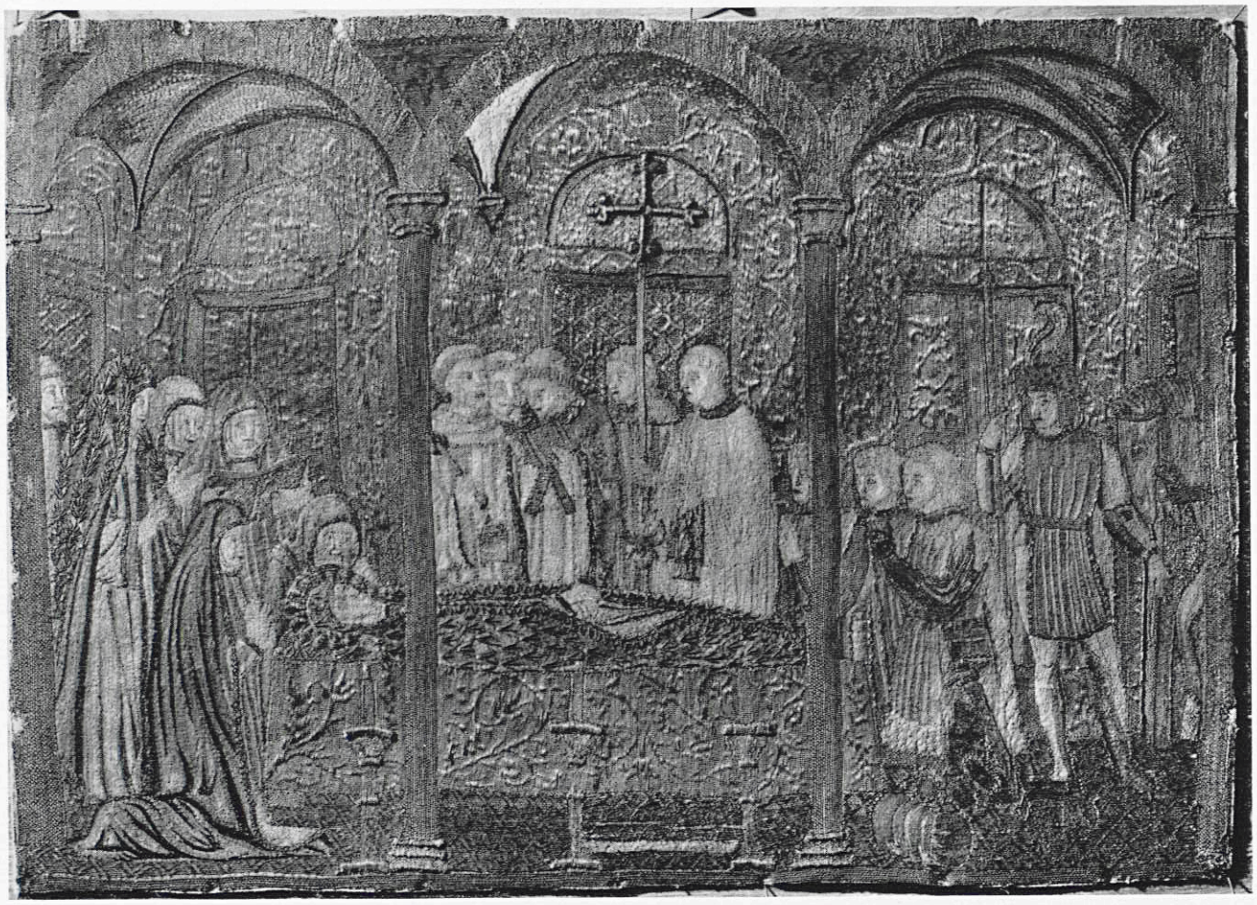
Les fils d'or et d'argent sont composés d'une âme en soie sur laquelle s'enroule une fine bandelette de feuille métallique, en torsion S. La feuille est de l'argent doré pour les fils d'or et de l'argent pour les fils d'argent. Les points d'attache des fils métalliques sont des fils de soie. Les cordonnets en argent sont composés d'un faisceau de six fils métalliques assemblés en torsion S. Les fils métalliques or et argent qui dessinent des palmettes et des fléchettes, sont composés de deux fils métalliques assemblés en torsion S.

Les fils de soie sont de huit teintes, créées à partir de trois colorants différents:
— rouge: kermès;
— trois dégradés de bleu: indigo;
— deux dégradés de jaune: gaude;
— deux dégradés de vert: mélange de gaude et d'indigo;
— en outre, deux dégradés de brun et un de beige: ces colorants n'ont pu être identifiés, par impossibilité d'échantillonnage.

Tous ces colorants sont d'origine naturelle.

Technique d'exécution

L'ouvrage est exécuté principalement à l'aide de deux points élémentaires: le point fendu et le point couché.



5. *Vénération du corps de sainte Humilité (?)*, après traitement. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire.

6. Schéma de répartition des points en fils métalliques.
Les zones non dessinées correspondent aux points fendus, brodés exclusivement en fils de soie.

Le premier est un point qui ressemble à un point de chaînette très fin et très serré. Il consiste en un point piqué qui est refendu par l'aiguille pour exécuter le second et ainsi de suite. Le modelé des formes s'obtient uniquement par la direction des rangées de points. Par exemple, pour les visages, les points dessinent d'abord les sourcils, suivent ensuite l'ovale puis tournent autour des pommettes (voir schéma fig. 7). Le même procédé est utilisé pour le drapé des vêtements. Ce point est le seul réalisé uniquement en soie.

La couchure à plat est la plus simple et la plus ancienne des techniques pour l'application de l'or sur un tissu. Un premier travail consiste à tendre sur le dessin de nombreux fils métalliques très serrés se recouvrant presque les uns les autres et formant ainsi des stries parallèles ; seule la face du tissu se trouve recouverte. La deuxième étape est la fixation des fils métalliques par une série de fils de soie perpendiculaires aux premiers et espacés d'environ 3 mm. Ces points de soie, disposés en quinconce ou en losange, fixent le tout sur la toile de fond et accroissent la solidité de l'ouvrage. Ce travail au point de couchage donne une parfaite impression de masse et d'homogénéité. L'or en couchure est employé de différentes manières, schématisées à la figure 6 : pour les éléments architecturaux, le volume est donné par un dégradé de tons des fils d'attache en soie ; le sol est agrémenté d'un effet de carrelage rendu par une couchure à plat losangée ; des motifs décoratifs tels que les rinceaux sont obtenus en espaçant plus ou moins les fils d'attache pour former une véritable peinture à l'aiguille.

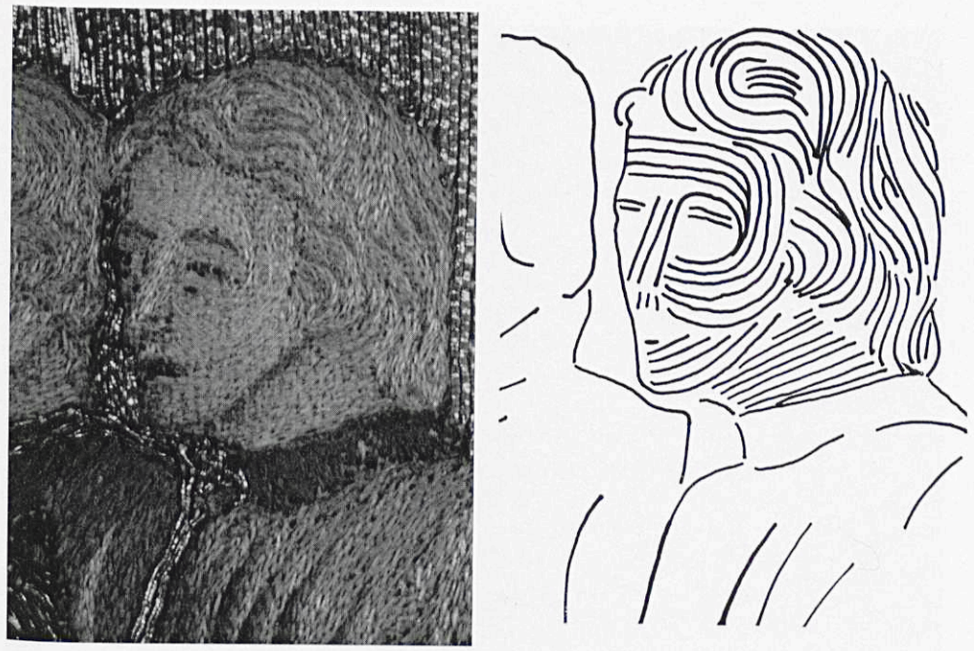
D'autres points sont encore employés, tels que la broderie au piqué d'or (voir aussi la fig. 6) : un point plat exécuté avec du fil d'or sur un rembourrage de fines cordes. Les fils métalliques qui les recouvrent forment un genre de tissu que l'on brode de points plus ou moins serrés, pour rendre les ombres et les lumières. On voit encore des ornements en cordonnets de fils d'argent qui encadrent les éléments architecturaux et des palmettes de fils d'or sur un fond de broderie au point fendu.

ÉTAT DE CONSERVATION

L'ensemble est très souillé, des taches de colle viennent en parsemer la surface et les fils métalliques sont noircis par oxydation.

La colle d'empesage des deux toiles a considérablement affaibli les fibres du support et de la broderie, de sorte que celles-ci sont devenues cassantes. De plus, des conditions défavorables pourraient faire de cette colle un milieu nutritif supplémentaire pour les micro-organismes.

Le caractère hétérogène des fibres est un deuxième facteur d'altération. Les fibres de soie, de coton et de lin, en effet, réagissent différemment aux variations d'humidité, ce qui entraîne des tensions et une accélération de l'usure. C'est ainsi que les fibres de soie, qui de prime abord semblent déteindre, tombent en poussière au moindre toucher. Ce phénomène, qui peut prêter à confusion à l'œil nu, apparaît clairement au binoculaire. Cette usure



7. Tête du jeune seigneur agenouillé à droite : macrophotographie 2 × et schéma montrant l'orientation des points.

est encore accentuée par le frottement des fils de soie sur les arêtes des fils métalliques : les fils sont même brisés à de nombreux endroits, ce qui provoque un relâchement des fils métalliques et parfois leur disparition locale (voir schéma fig. 6).

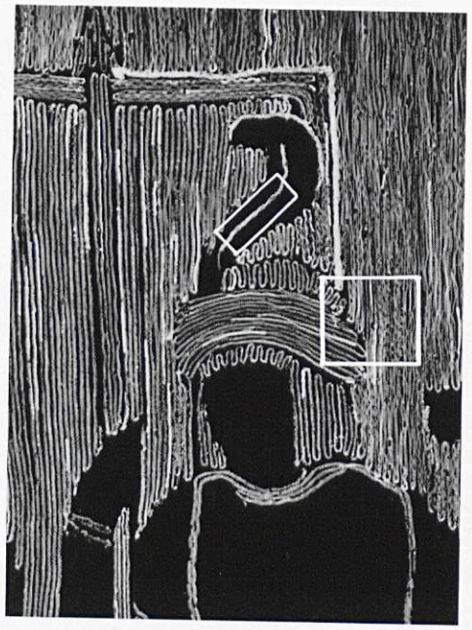
Sur les bords extérieurs, des clous qui étaient situés plus ou moins à 6,5 cm l'un de l'autre, ont troué et déchiré la toile et les fils métalliques.

Les fils de soie bruns ont disparu à deux endroits. Cette dégradation est due au mordançage au fer.

RESTAURATION

Elimination de la colle

Le premier problème posé a été l'élimination de la colle. Plusieurs essais ont été envisagés : dissolution de la colle dans un bain d'eau déminéralisée avec ou sans enzyme, tamponnement à l'aide d'ouate imbibée d'une solution

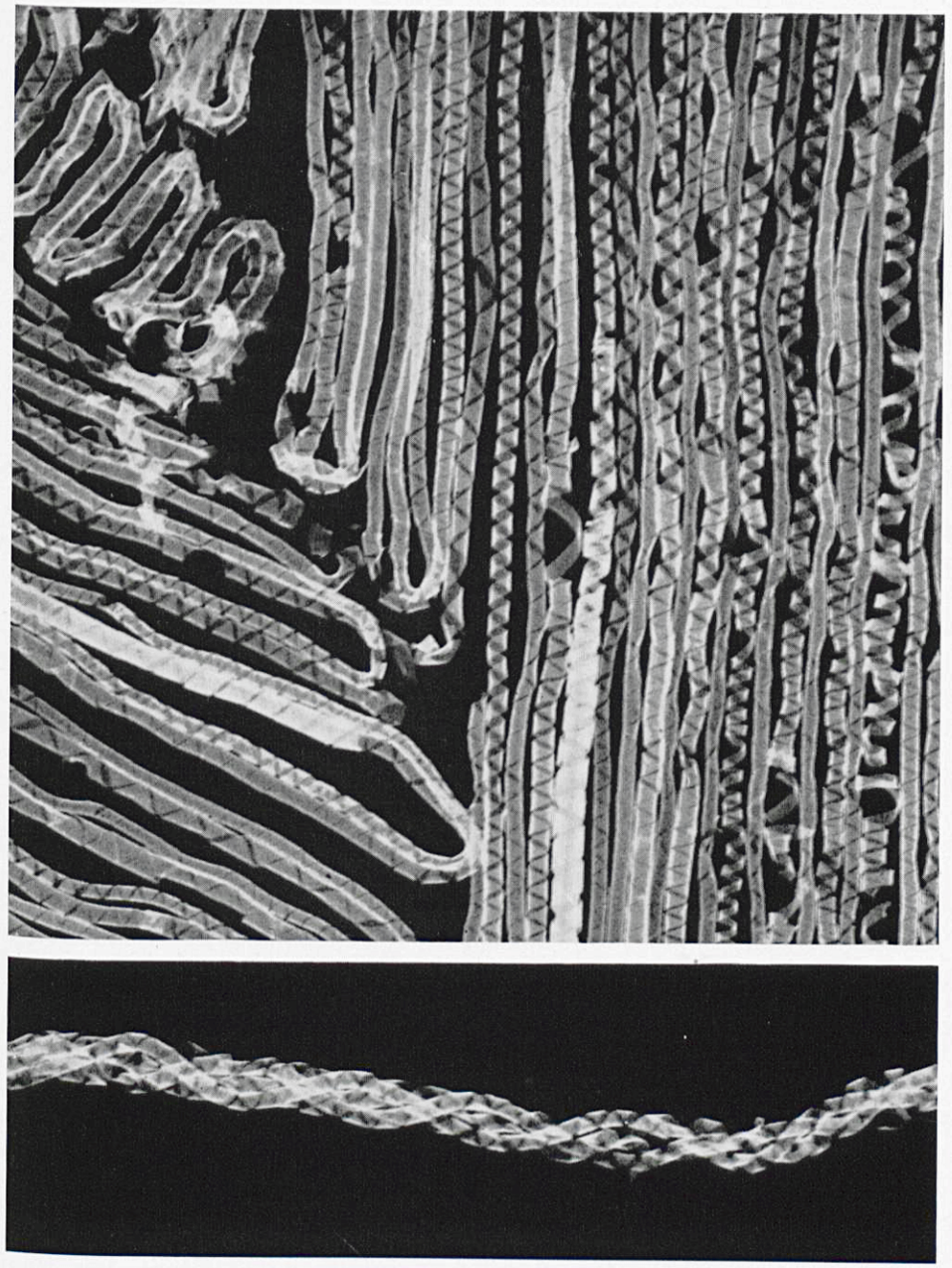


8. Détail 1/1 en radiographie. Les cartouches situent les agrandissements de la fig. 9.

acide 1 % dans l'eau déminéralisée. Après un examen au binoculaire, ces méthodes habituelles ont été rejetées: les fils de soie n'auraient pas résisté au poids de l'eau et au frottement. De plus, la colle risquait d'apparaître à la surface de la broderie lors de sa dissolution. Dès lors, nous avons procédé à un minutieux dégagement mécanique à l'aide de fins scalpels. La colle en vieillissant avait formé des craquelures; il était donc aisé de la faire sauter sans trancher la toile de lin et les fils de soie.

Nettoyage

La deuxième opération a été le nettoyage de la pièce; vu l'usure de la soie, il n'a pas été possible d'appliquer le traitement habituel à l'eau déminéralisée. Nous avons tamponné la broderie avec un coton imbibé de perchloroéthylène. Ce composé dissout bien les souillures grasses sans altérer ni la solidité du filament ni la stabilité des colorants. Le lavage effectué, la broderie présentait encore des taches. Celles-ci furent éliminées par tamponnement d'ouate imbibée d'alcool éthylique à 90°, solvant à évaporation rapide.



9. Détails de la fig. 8, grossissement 10 ×.

Consolidation des fils métalliques

La dernière étape fut la fixation des fils métalliques détachés du support de lin par usure de la soie. Les restaurations ont été faites suivant les techniques anciennes. Les fils d'attache disparus ont été remplacés par des fils de soie de tons presque semblables. Les clous de fixation ayant endommagé les quatre bords extérieurs, il a fallu consolider l'arrière par une toile de coton ocrée sur une largeur de 2 cm. Nous n'avons remplacé aucun fil métallique. C'est pourquoi il subsiste des lacunes où il ne reste que de faibles traces de fils métalliques et de soie brune (voir schéma fig. 6).

Cette véritable peinture à l'aiguille témoigne de l'habileté et de la patience des brodeurs d'autrefois. Malgré son aspect de bonne conservation, elle présente une extrême fragilité. C'est ce qui nous a amenés à préférer des moyens de restauration particulièrement prudents. Il est conseillé de conserver ce genre de broderie sous verre, à l'abri de la poussière, de l'humidité et d'un éclairage trop vif.

CONTRIBUTION DE LA RADIOGRAPHIE

Louis Loose

La broderie étudiée étant composée de fibres textiles et de fils métalliques, il était naturel de songer à la radiographie pour mettre en évidence la technique de fabrication et d'assemblage comme l'état de conservation des fils métalliques.

La radiographie a permis d'enregistrer les parties métalliques; elle fournit un document assez surprenant, même pour ceux qui ont l'habitude de cette technique (fig. 8, détail grandeur nature) [37].

L'intérêt de la radiographie réside néanmoins ailleurs. En examinant à fort grossissement (5 à 10 fois) on voit distinctement les bandelettes d'argent, doré ou non, qui forment les fils (fig. 9, en haut). La figure 9 en bas donne le détail de la structure d'un cordonnet composé de 3 fils métalliques en torsion S.

Le grain de l'émulsion de la radiographie normale ne permettant pas un agrandissement photographique de l'ordre de 10 fois, une nouvelle radiographie fut faite sur film à grain fin. Mais comme celui-ci était alors aussi

[37] Film Structurix D 10, 50 kV, 3 m A, 3" de pose, développement 5'.

plus lent et surtout à contraste trop élevé, on a recherché un contraste adapté aux possibilités du papier photographique; celui-ci fut obtenu en augmentant la pénétration et le temps de pose et en diminuant le temps de développement de la radiographie [38].

Examen: Mme Liliane Masschelein-Kleiner (colorants) et M. Jozef Vynckier (texture).
Traitement: Mme Nadine de Hasque-Godenne.
Radiographie: M. Louis Loose.

EEN FLORENTIJNS BORDUURWERK VAN DE 15DE EEUW. FRAGMENT VAN EEN ANTEPENDIUM VERVAARDIGD VOOR DE ORDE VAN VALLOMBREUSE (?)

Proef van iconografische identificatie

Vier Florentijnse borduurwerken van het midden van de 15de eeuw vertonen een grote stylistische en technische verwantschap : de *Dood van een heilige Vrouw*, in de Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis (afb. 1), twee *Episoden uit het leven van St.-Dominicus*, in het Museum van Cluny (afb. 3 en 4) en de *Dood van St.-Verdiana*, in het Victoria en Albert Museum (afb. 2).

Door de identificatie van dit laatste werk wordt het mogelijk enig licht te werpen op de onzekere iconografie van de andere drie, die eveneens episoden voorstellen uit het leven (en de dood) van heiligen en gelukzaligen van de Orde van Vallombreuse, waartoe St.-Verdiana ook behoorde. Het eerste werk van het Museum van Cluny (afb. 3) stelt de gelukzalige Pietro Igneo voor, die de vuurproef doorstaat in de aanwezigheid van St.-Gualberto, stichter van de Orde. Het tweede (afb. 4) zou de marteling voorstellen van St.-Arialdo Alciato die de corruptie van de aartsbisschop van Milaan aan de kaak stelde. Het borduurwerk van de Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis (afb. 1) tenslotte zou voorstellen hoe het lichaam van St.-Umilità ter verering van het volk wordt getoond in het klooster van St.-Johannes-de-Evangelist te Florence, dat door haar gesticht was.

Blijkbaar maakten deze borduurwerken deel uit van een antependium, dat aan weerszijden van een grote compositie, drie horizontale rijen van twee of drie voorstellingen omvatte en dat te Florence werd besteld voor een van de talrijke Toskaanse heiligdommen van de Orde van Vallombreuse.

[38] Film Structurix D 4, 90 kV, 20 m A, 6" de pose, développement 2'.

Techniek en behandeling

Het borduursel is uitgevoerd op een drager bestaande uit twee doeken, het eerste van katoen, het tweede van linnen, met goud- en zilverdraden en met zijde van elf verschillende tinten, die met zeven kleurstoffen werden bekomen.

Het naaiwerk is hoofdzakelijk opgebouwd met twee basissteken, bovendien zijn op de geborduurde basis andere elementen toegevoegd zoals goudborduursel, vlechtvormige motieven van zilverdraad, architectonische ornamenten en palmetversieringen.

Het stuk was erg vervuild, namelijk door lijmvlekken en de metaaldraden waren zwart geworden. De zijden draden vertoonden aanzienlijke slijtage. Op de randen kwamen spijkergaten voor die de doeken en metaaldraden hadden beschadigd.

De lijmresten werden mechanisch verwijderd met kleine mesjes. Daarna werd de oppervlakte gereinigd door stoppen met katoenen proppen gedrenkt in perchloorethyleen. De loszittende metaaldraden werden door naaien met dezelfde als de oorspronkelijke aangewende steken vastgemaakt. Langs de randen werden ter versteviging ruggelings okerkleurige katoenen banden van 2 cm breedte genaaid.

Bijdrage van de radiografie

De normale radiografie geeft een goed overzicht van de torsie- en vlechttechniek, alsook van de conserveringstoestand van de metaaldraden van het borduurwerk.

Het is echter met een vergroting van 5 tot 10 maal dat ze pas merkwaardig wordt, aangezien dan de structuur van de zilveren bandjes, die de draden en koorden vormen, zichtbaar wordt.

Om dit te bekomen was een gewijzigde radiografische techniek noodzakelijk; er werd gebruik gemaakt van een fijnkorrel-film, met opdrijving van penetratie en belichtingstijd en vermindering van de ontwikkelingstijd om het contrast aan de gradatie van het fotografisch papier aan te passen.

LE DESSIN SOUS-JACENT CHEZ LES PRIMITIFS FLAMANDS

Micheline Sonkes

L'étude du dessin sous-jacent chez les Primitifs flamands en est encore à ses débuts en raison de l'extrême difficulté qu'il y a à constituer une documentation photographique à l'infra-rouge. L'Institut royal du Patrimoine artistique a pu exécuter un certain nombre de ces photographies au cours de la restauration de tableaux dans ses ateliers ou en organisant des missions photographiques en Belgique et à l'étranger, dans les musées ou lors d'expositions. Cette documentation est tout occasionnelle et forcément incomplète. Il nous a semblé cependant intéressant de procéder à un échantillonnage et d'essayer de caractériser le style du dessin sous-jacent chez les principaux artistes du xve siècle dans les Pays-Bas méridionaux en recourant aux publications fragmentaires existantes et en analysant les photographies à l'infrarouge de l'un ou l'autre tableau généralement attribué à ces maîtres.

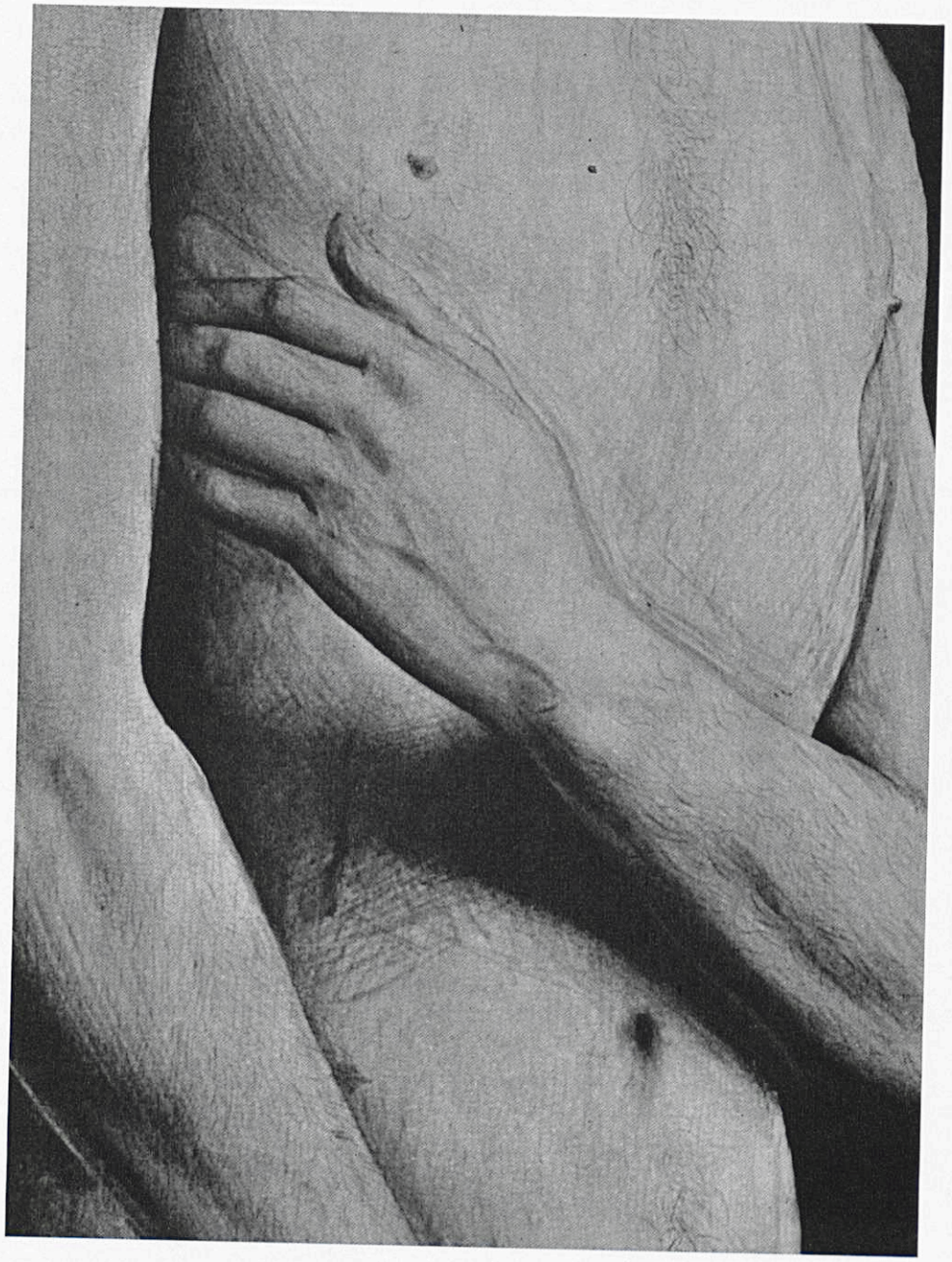
La technique du dessin sous-jacent

Dans les tableaux flamands du xve siècle étudiés jusqu'ici par l'Institut royal du Patrimoine artistique, le dessin est exécuté sur la couche de préparation blanche, à base de craie et de colle animale, et sous la couche d'imperméabilisation, à base d'huile siccative [1].

Plusieurs techniques de dessin ont été observées. Des prélèvements effectués sur l'*Agneau mystique* de Van Eyck (Gand, cathédrale Saint-Bavon) [2] et sur la *Trinité* attribuée au Maître de Flémalle (Louvain, Musée Vander Kelen-Mertens) [3] ont révélé la présence de noir d'os agglutiné à un liant aqueux; il s'agit d'un dessin à la détrempe.

Dans ces deux exemples ainsi que dans le *Portement de croix* de Jérôme Bosch (Gand, Musée des Beaux-Arts, inv. n° 1902 H), ce dessin est appliqué

[1] P. Coremans (sous la direction de), *L'Agneau mystique au laboratoire. Examen et traitement* (*Les Primitifs flamands*, III. *Contributions à l'étude des Primitifs flamands*, 2), Anvers, 1953, p. 17, 75.
[2] Coremans, *op. cit.*, p. 18, 75-76, 120.
[3] J. Taubert, *La Trinité du Musée de Louvain. Une nouvelle méthode de critique des copies*, dans ce *Bulletin*, II, 1959, p. 21.



1. Van Eyck, *Retable de l'Agneau mystique, Adam,* détail en infra-rouge (1/2). Gand, cathédrale Saint-Bavon. Dessin ombré, à la fois soigneux et libre, où les reprises de forme sont assez nombreuses.

au pinceau ; la présence de traits commencés et terminés en pointe ou en boucle, de largeur variable et avec un chargement de matière différent le prouve [4].

Cependant ce tracé est parfois précédé d'une mise en place générale de la composition à l'aide d'une pointe métallique, notamment chez Gérard David, dans la *Vierge et Enfant* au revers du triptyque du *Baptême du Christ* (Bruges, Musée communal, nº 38). Dans certains cas, le dessin est tracé uniquement à l'aide d'une pointe métallique (ou d'une pierre noire ?) ; des surfaces couvertes de hachures posées sans lever la main le démontrent clairement dans le *Mariage mystique de sainte Catherine* de Hans Memlinc (Bruges, hôpital Saint-Jean).

Enfin certains artistes utilisent volontiers différentes techniques sur un même panneau, selon le sujet dessiné. Conjointement avec le pinceau employé pour la mise en place des personnages, ils recourent au dessin incisé dans la préparation pour obtenir un tracé très précis, de certains éléments architecturaux par exemple ; ce procédé apparaît dans l'*Agneau mystique* [5] et dans l'*Épreuve du feu,* de Thierry Bouts (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, nº 66) [6]. La pointe métallique est également utilisée à côté de ces techniques pour certaines plages de tableaux réclamant un tracé particulièrement rigoureux, notamment dans l'*Épreuve du feu* [7].

Le dessin sous-jacent chez Jean van Eyck

L'attribution du retable de l'*Agneau mystique* (Gand, cathédrale Saint-Bavon) à Jean van Eyck, seul ou en collaboration avec Hubert, n'a jamais été contestée, quel que soit le crédit qu'on accorde au quatrain [8]. Son dessin a été caractérisé par P. Coremans et ses collaborateurs [9]. Ce dessin est spontané ; il consiste en une mise en place des éléments principaux que l'artiste n'hésite pas à modifier en cours d'exécution. Par exemple, dans le panneau d'*Adam* (213 × 37 cm), le pied droit du personnage avait originellement une position symétrique à celle du pied gauche d'Ève [10] et sur les volets extérieurs, les quatre panneaux de l'*Annonciation* (deux panneaux de 164,5 × 73 cm ; deux autres de 213,5 × 37 cm) avaient le même décor architectural que les quatre

[4] P. Philippot, dans Coremans, *op. cit.*, p. 95 ; Taubert, *op. cit.*, p. 21 ; R. Van Schoute, *Jérôme Bosch. Problèmes de méthode,* Université catholique de Louvain, mémoire de Licence en archéologie et histoire de l'art, 1957, p. 179 (non publié).

[5] Coremans, *op. cit.*, p. 103-104, 110-111.

[6] A. et P. Philippot, *La Justice d'Othon de Thierry Bouts. Examen stylistique et technique,* dans ce *Bulletin,* I, 1958, p. 43.

[7] Idem, p. 43.

[8] P. Coremans, L. Loose et J. Thissen, *Quelques problèmes particuliers,* dans Coremans, *op. cit.*, p. 120-122 ; P. Post, *Pictor Hubertus d Eyck major quo nemo repertus. Eine Untersuchung zur Genter Altar-Frage auf Grund des Tatsächlichen,* dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* XV, 1952, p. 47-50.

[9] Coremans, *op. cit.*, p. 80-84, 95-97, 98, 119-120.

[10] A. Philippot et R. Sneyers, *État matériel avant traitement,* dans Coremans, *op. cit.*, p. 80 et P. Coremans, L. Loose et J. Thissen, *Quelques problèmes particuliers, ibidem,* p. 98, pl. III, nºs 3-4.

panneaux inférieurs [11]. L'artiste ne cherche pas à préfigurer en grisaille le modelé des figures avec toutes ses subtilités ; au contraire, il dispose largement ses ombres au moyen de hachures appliquées au pinceau [12] (fig. 1). Il recourt aussi à des traits incisés dans la préparation pour la mise en place de certains éléments exigeant plus de précision tels que le dallage, des inscriptions, la couronne aux pieds de Dieu et une série de rayons autour de la colombe sur le panneau de l'*Adoration de l'Agneau* (137,5 × 242 cm) [13].

J. Desneux [14] a étudié le dessin sous-jacent de la *Vierge au chanoine van der Paele* (Bruges, Musée communal, n° 161 ; 122 × 158 cm) et de tableaux plus petits comme la *Vierge à la fontaine* (Anvers, Musée royal des Beaux-Arts, n° 411 ; 19 × 12,2 cm) et la *Vierge de Lucques* (Francfort, Institut Städel, n° 98 ; 65,5 × 49,5 cm). Les deux premières de ces œuvres sont authentifiées par une inscription [15]. Le dessin, très abondant, se révèle principalement dans les draperies rouges qui figurent au stade préparatoire avec tous leurs plis, toutes leurs ombres, ce qui n'exclut pas de légères modifications au moment de la mise en couleur. Partout le trait s'affirme direct, rapide et sûr. Des groupes de lignes de longueur et d'intensité variées donnent aux ombres leur densité relative. Dans le tableau de Bruges, la tête du chanoine van der Paele est modelée soigneusement au moyen de hachures disposées presque verticalement ou obliquement, selon la diagonale qui va du coin supérieur droit vers le coin inférieur gauche. Sur sa tempe, des petits groupes de hachures définissent la forme qui n'est pas limitée par un contour [16]. La même technique peut être observée dans l'Enfant (fig. 2). Ajoutons que ce dessin fut exécuté au pinceau.

Dans le double portrait de *Giovanni Arnolfini et sa femme* (Londres, The National Gallery, n° 186 ; 84,5 × 62,5 cm), authentifié avec la plus grande certitude [17], le dessin présente aussi ces caractéristiques mais les changements de composition sont particulièrement nombreux ; ils ont été signalés par M. Davies [18] et J. Desneux [19]. Ils montrent tout un travail d'élaboration.

Le portrait du *Cardinal Albergati* (Vienne, Staatsgalerie, n° 624 ; 35 × 29 cm) est attribué à l'unanimité à Jean van Eyck [20]. La comparaison

[11] P. Philippot, *Vision et exécution eyckiennes*, dans Coremans, *op. cit.*, p. 96-97 ; P. Coremans, L. Loose et J. Thissen, *Quelques problèmes particuliers*, *ibidem*, p. 119-120, pl. lxii.

[12] P. Philippot, *ibidem*, p. 95-96, pl. iii, n° 2.

[13] Coremans, Loose et Thissen, *ibidem*, p. 103-104, 110-111, pl. xv, xvi et xxiv.

[14] J. Desneux, *Underdrawings and « Pentimenti » in the Pictures of Jan van Eyck*, dans *The Art Bulletin*, xl, n° 1, mars 1958, p. 13-15, fig. 2-3, 6, 16.

[15] Voir A. Janssens de Bisthoven, *Le Musée communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge). Bruges (Les Primitifs flamands, 1. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 1)*, 2e éd., Anvers, 1959, p. 62-63, 68-69, et J. Folie, *Les œuvres authentifiées des Primitifs flamands*, dans ce *Bulletin*, vi, 1963, p. 196-197.

[16] Desneux, *op. cit.*, p. 13-15.

[17] Voir M. Davies, *The National Gallery. London (Les Primitifs flamands, 1. Corpus..., 3)*, ii, Anvers, 1954, p. 119, 121, 123.

[18] Davies, *op. cit.*, p. 117-118, pl. cclxxxii, ccxcvi et ccxcviii.

[19] Desneux, *op. cit.*, p. 18, fig. 7-10.

[20] L. Baldass, *Jan Van Eyck*, (Londres, 1952), p. 69.

2. J. van Eyck, la *Vierge au chanoine van der Paele*, détail en infra-rouge (1/2). Bruges, Musée communal. Dessin abondant dans lequel la forme n'est pas toujours limitée par un contour mais peut être définie par des petits groupes de hachures.

3. P. Christus, *Portrait d'homme*, détail en infra-rouge (1/2). Londres, National Gallery. Dessin soigneusement ombré au moyen de hachures très fines et rapprochées; les reprises de forme y sont rares.

(Photo Nat. Gallery, London)

faite par Desneux [21] entre le dessin sous-jacent du tableau et le portrait dessiné du même personnage (Dresde, Kupferstichkabinett, inv. B 58; 21,4 × 18 cm) prend une importance particulière car elle montre une similitude presque absolue entre les deux tracés, les différences enregistrées entre les deux versions étant plutôt d'ordre psychologique que formel. Par exemple, dans la région de l'œil gauche, le peintre a reporté sur son panneau une à une toutes les lignes de son étude préparatoire. Il y a donc concordance totale entre l'étude préparatoire et le dessin sous-jacent du tableau.

[21] Desneux, *op. cit.*, p. 15-17, fig. 11-14.

La *Sainte Barbe* d'Anvers (Musée royal des Beaux-Arts, nº 410; 31 × 18 cm), authentifiée par une inscription [22], présente un cas spécial. Elle est habituellement considérée plutôt comme un tableau inachevé que comme un dessin indépendant; telle est aussi l'opinion de J. Desneux, qui a étudié ce tracé préliminaire [23]. A l'appui de sa thèse, il avance l'argument que tous les détails n'y sont pas traités avec la même précision: dans le paysage à droite de la tour, les rangées d'arbres ont la spontanéité d'une esquisse tandis que les ouvriers au travail au pied du monument sont dessinés avec beaucoup de soin et avec une grande compréhension de leurs gestes individuels. Pour Desneux, il est impensable que Jean van Eyck, s'il avait eu l'intention de faire de cette œuvre un dessin achevé, ait laissé des parties moins étudiées. De plus il juge que le tracé de la robe de la sainte n'est pas plus détaillé que celui du manteau de la Vierge révélé par les rayons infra-rouges dans les tableaux de Bruges et de Francfort cités plus haut. On peut ajouter que l'hypothèse d'un dessin indépendant qui serait resté inachevé est peu probable à cause de l'exécution sur une préparation à la craie, comme pour un tableau, et d'un début d'application de couleur sur le ciel; toutefois l'originalité de celle-ci n'est pas démontrée. La *Sainte Barbe* présente donc un dessin préparatoire visible sur toute la surface du tableau et tout à fait similaire au dessin sous-jacent que les photographies à l'infra-rouge ont permis de déceler sur certaines plages des tableaux de Jean van Eyck cités plus haut. Le même dessin ombré, à la fois soigneux et libre, se retrouve sur tous ces tableaux, quel que soit leur format.

Le dessin sous-jacent chez Petrus Christus

Le *Portrait d'homme* conservé à la National Gallery de Londres (nº 2593; 37,7 × 28,2 cm) est généralement attribué à cet artiste [24]. Il laisse voir du dessin préparatoire dans les carnations et le vêtement rouge du personnage [25] (fig. 3). Dans le visage, où on l'aperçoit le plus nettement, il se compose d'un trait léger qui délimite les formes; quand il traverse une zone d'ombre, par exemple sous la narine et dans l'oreille, il est renforcé par un trait appliqué au stade final de l'exécution picturale. Des hachures très serrées et très fines marquent la tempe et soulignent la mâchoire; elles semblent exécutées au

[22] Voir Folie, *op. cit.*, p. 196.
[23] Desneux, *op. cit.*, p. 19-21.
[24] Voir Davies, *op. cit.*, I, Anvers, 1953, p. 72.
[25] Document en infra-rouge exécuté par la National Gallery de Londres.

pinceau. Elles sont disposées parallèlement et se superposent en sens différents dans les parties les plus sombres où elles se fondent presque complètement, par exemple sous les arcades sourcilières, sur la joue gauche, sous la bouche et le menton. Le relief ainsi obtenu est très simple. Dans les mains des traits de contour et des hachures courtes sont visibles. Dans les zones du vêtement qui ont été percées par les rayons, on aperçoit des ombres légères, assez fondues, dont la forme générale n'est pas toujours délimitée par un contour préalable. On observe des corrections mineures dans l'œil droit du personnage, à son col, à sa manche droite et au chaperon qui pend sous celle-ci.

Le *Portrait d'homme* du County Museum de Los Angeles (inv. L 2100.44-1074; 46,5 × 33,8 cm) [26] présente un dessin préparatoire très semblable. Le trait préliminaire est renforcé dans les parties sombres par le cerne final appliqué au pinceau sur la couche picturale. Des hachures serrées mais peu appuyées créent le modelé dans la zone éclairée tandis qu'elles se fondent complètement en une surface sombre dans la partie droite du visage.

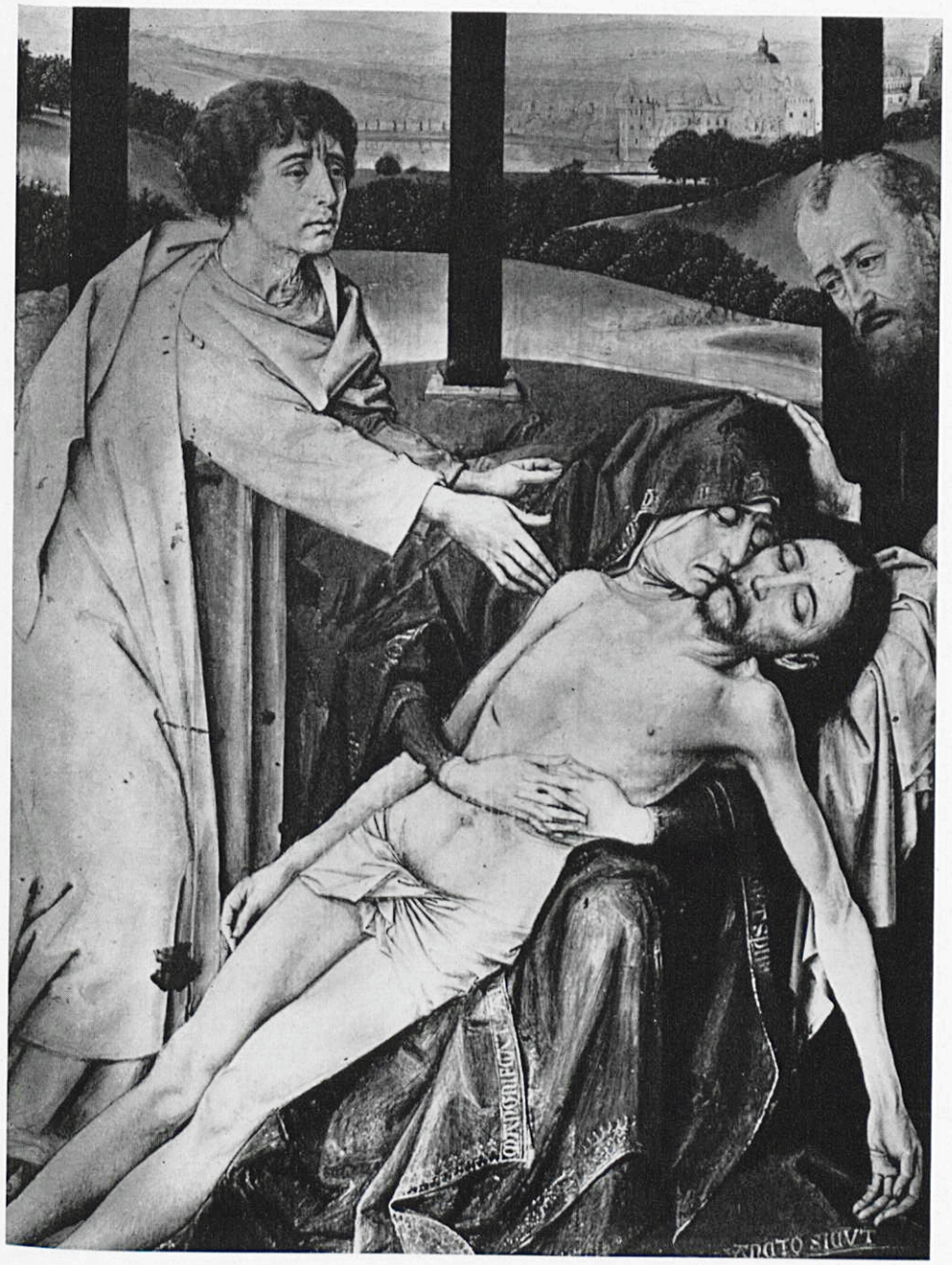
Le dessin n'apparaît presque pas dans le *Portrait de jeune fille* conservé aux Ehem. Staatl. Museen à Berlin (nº 532; 28 × 21 cm) [27], dont l'attribution à Christus, basée sur une inscription du cadre original actuellement perdu, est généralement admise [28]. Les zones d'ombre sont accusées dès le stade préparatoire mais on ne voit guère de traits ou de hachures distinctes sauf dans l'oreille, placée primitivement plus haut.

Chez Petrus Christus les zones d'ombre sont donc indiquées dès le stade du dessin sous-jacent, au moyen de hachures très fines et rapprochées, même fondues, qui suggèrent un volume simple.

Le dessin sous-jacent chez Roger van der Weyden [29]

Le *Triptyque de la Vierge* (*Nativité* et *Pietà*, Grenade, Capilla Real; deux panneaux de 51 × 38,5 cm; *Apparition du Christ à la Vierge*, New York, The Metropolitan Museum of Art, nº 22.60.58; 68 × 39 cm) est attribué presque unanimement à Roger van der Weyden depuis 1908 [30]. Le dessin sous-jacent de la *Nativité* et de la *Pietà* a été étudié par R. Van Schoute [31].

[26] Document ACL nº L 8631 B.
[27] Document ACL nº L 2518 B.
[28] Voir M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, I. *The Van Eycks. Petrus Christus*, Leyde-Bruxelles, 1967, p. 84-85.
[29] Il fera l'objet d'une étude plus développée à paraître ultérieurement, où sera abordé le problème du Maître de Flémalle.
[30] Voir R. Van Schoute, *La Chapelle royale de Grenade* (*Les Primitifs flamands*, I. *Corpus...*, 6), Bruxelles, 1963, p. 93-99.
[31] R. Van Schoute, *Tableaux flamands du XVe siècle de la collection d'Isabelle la Catholique conservés à la Capilla Real de Grenade* (...), Université catholique de Louvain, mémoire de Doctorat en archéologie et histoire de l'art, 1961, p. 307-310; résumé dans *La Chapelle royale...*, *op. cit.*, p. 101.



4. R. van der Weyden, *Triptyque de la Vierge*, *Pietà*, détail en infra-rouge (1/2). Grenade, Capilla Real. Dessin purement linéaire, où les changements de composition, nombreux mais mineurs, apparaissent surtout dans le paysage et les carnations.

5. R. van der Weyden, *Vierge et Enfant*, détail en infra-rouge (1/2). Caen, Musée des Beaux-Arts. Dessin purement linéaire où seule est indiquée la direction générale des plis; un cerne appliqué au stade final de l'exécution picturale renforce le contour des carnations.

Dans la *Nativité* il est particulièrement visible dans les vêtements des personnages où il est assez abondant [32]. Il est purement linéaire, c'est-à-dire qu'il ne comporte ni hachures ni autres éléments qui préfigurent le volume. Les plis sont indiqués de façon assez sommaire par des lignes qui suggèrent leur direction générale, non leur modelé. Quelques-unes paraissent plus accentuées; en fait ce sont des lignes appliquées déjà sur la couche picturale pour renforcer les ombres. L'artiste a tendance à réduire la surface occupée par les vêtements au stade de la peinture par rapport au stade du dessin. Les modifications les plus importantes s'observent dans les carnations [33]. A ces considérations on peut encore ajouter que le dessin est exécuté au pinceau et que les éléments du cadre architectural sont mis en place à main libre. Le contour des carnations est beaucoup plus appuyé, notamment celui des mains de la Vierge et de son menton, celui du dos et des jambes de l'Enfant; il s'agit d'un dessin précisé appliqué sur la couche picturale. Des portions de cercle sont inscrites autour des yeux de la Vierge et de saint Joseph. Dans la *Pietà*, R. Van Schoute [34] attire surtout l'attention sur le paysage et les mains de la Vierge [35] (fig. 4). Le paysage se présente sous la forme d'une série de lignes très nettes, qui délimitent les différentes collines. Elles offrent souvent un léger décalage par rapport au stade de la peinture. Les changements de composition sont nombreux: arbres dessinés qui ne seront pas peints, transformation dans les tours et dans le niveau de la pièce d'eau. Les mains de la Vierge ont été modifiées plusieurs fois, aussi bien dans leur contour que dans leur position. L'auteur signale encore la présence de portions de cercle autour des yeux des personnages. On peut ajouter que des traces d'esquisse à main libre, au pinceau, sont visibles dans la croix, l'écriteau et la gorge du portail d'encadrement. Les carnations sont également limitées de façon plus appuyée et présentent de nombreuses reprises de formes; le corps du Christ notamment était moins long à l'origine. Les visages ont fait l'objet d'études assez poussées mais toujours dans une technique strictement linéaire. Les étoffes, surtout les vêtements de saint Jean, laissent transparaître des lignes indicatrices de la direction des plis. Dans l'*Apparition du Christ à la Vierge*, le dessin [36] est visible surtout dans le manteau du Christ; il se présente sous forme de lignes brisées qui délimitent des contours et des plis plus aigus que ceux qui furent réalisés au stade de la peinture. Les chairs sont souvent cernées par un trait plus marqué, qui est appliqué au stade final de l'exécution picturale. Le Christ et la Vierge

[32] Document ACL n° L 4980 B; repr. partielle dans Van Schoute, *op. cit.*, *Corpus*, pl. CLXI.
[33] Van Schoute, *op. cit.*, mémoire, p. 307-310.
[34] Van Schoute, *op. cit.*, mémoire, p. 310-312; *Corpus*, p. 101-102.
[35] Documents ACL n^{os} L 4979 B (ensemble) et L 7351-7354 B (détails couvrant chacun un peu plus du quart de la surface); repr. de la moitié supérieure dans Van Schoute, *op. cit.*, *Corpus*, pl. CLXXXVII.
[36] Matériel: une photographie en infra-rouge de l'ensemble, envoyée par le Metropolitan Museum of Art de New York.

ont les yeux entourés de portions de cercle. Leurs mains montrent un tracé préliminaire fouillé. Le cadre architectural a été esquissé à main libre. Il semble que le paysage a été mis en place à l'aide de grandes lignes fines mais sûres, comme celui de la *Pietà*.

Le dessin sous-jacent de ce triptyque est donc purement linéaire. Il révèle de nombreuses corrections de détails mais pas de profondes modifications de structure. Il présente une réelle unité à travers les trois panneaux.

Un même type de dessin se décèle dans la *Vierge et l'Enfant entourés des saints Pierre, Jean-Baptiste, Côme et Damien* (Francfort, Städelsches Kunstinstitut, cat. nº 100; 53 × 38 cm), tableau normalement mis en rapport avec le voyage que Roger van der Weyden fit en Italie en 1450 à l'occasion de l'Année sainte [37]. Sur la surface couverte par le document photographique en possession du Centre [38], à savoir la Vierge et les saints Pierre et Jean-Baptiste à mi-corps, le dessin, au pinceau, est assez visible car il y a de nombreux décalages de contour. A l'origine les deux saints étaient moins grands ou placés plus bas: un premier tracé s'observe notamment sous l'avant-bras droit et aux épaules de saint Jean-Baptiste; il a été suivi d'une deuxième mise en place, qui fut exécutée picturalement. Certains contours de ce deuxième stade ont été renforcés par le dessin précisé. Dans les visages, l'élément le plus caractéristique est constitué par les cercles autour des yeux, qui apparaissent sur les joues, correspondant à la première mise en place, puis autour des yeux réalisés au stade pictural. Dans le vêtement de saint Jean-Baptiste, seul percé par les rayons, le dessin se limite à des lignes qui indiquent le bord des plis; le dessin paraît strictement linéaire. Dans les carnations de la Vierge et de l'Enfant, on ne peut guère distinguer le dessin sous-jacent du cerne final; le premier apparaît dans quelques légères modifications et les corrections montrent une tendance à l'élargissement des formes. Le dessin préparatoire se voit encore dans la draperie tendue derrière les deux saints, où quelques grands traits limitent les plis mais il ne semble pas y avoir de hachures qui préfigurent le modelé.

La *Vierge et Enfant* de Caen (Musée des Beaux-Arts, collection Mancel; 50,8 × 32,5 cm), elle aussi, est très généralement attribuée à Roger van der Weyden [39]. Le dessin sous-jacent est visible dans le manteau rouge de la Vierge et dans les carnations de l'Enfant, il est moins apparent dans celles de sa mère [40] (fig. 5). Dans le manteau le dessin se présente sous la forme de lignes d'épaisseur variable, appliquées au pinceau. On l'aperçoit presque tout le long des contours, ce qui indique un léger élargissement des formes au stade pictural. Les plis sont limités par des lignes le plus souvent droites.

[37] Voir M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, II. *Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle*, Leyde-Bruxelles, 1967, p. 15, 19, 64.
[38] Photographie en infra-rouge provenant du musée de Francfort (photo U. Edelmann, Francfort, 1964).
[39] Voir Friedländer, *op. cit.*, p. 23-24, 66, nº 31.
[40] Documents ACL nºs L 10686 B (ensemble) et L 10687-8 B (détails: buste de la Vierge et Enfant).

Elles sont partiellement recouvertes par des traits plus larges, au pinceau, appliqués sur la couche picturale pour renforcer les ombres. Il n'y a pas de hachures destinées à préfigurer le relief. On observe peu de modifications de formes et elles sont mineures, par exemple à droite de la tête de la Vierge, le manteau tombait moins simplement dans la première ébauche. Dans le dessin de l'Enfant les changements sont un peu plus importants. Le principal réside dans le déplacement de son bras droit et de sa poitrine vers la droite. Certains contours des membres et les traits du visage ont été renforcés par un cerne appliqué sur la couche picturale. La tête de la Vierge avait été esquissée plus oblique et sa main droite présente un élargissement au poignet. Dans le visage et les mains, on observe aussi le renforcement partiel du contour par le dessin précisé. Comme dans les deux autres tableaux, le dessin sous-jacent est donc une mise en place linéaire, que l'artiste n'hésite pas à corriger avant l'application de la couleur.

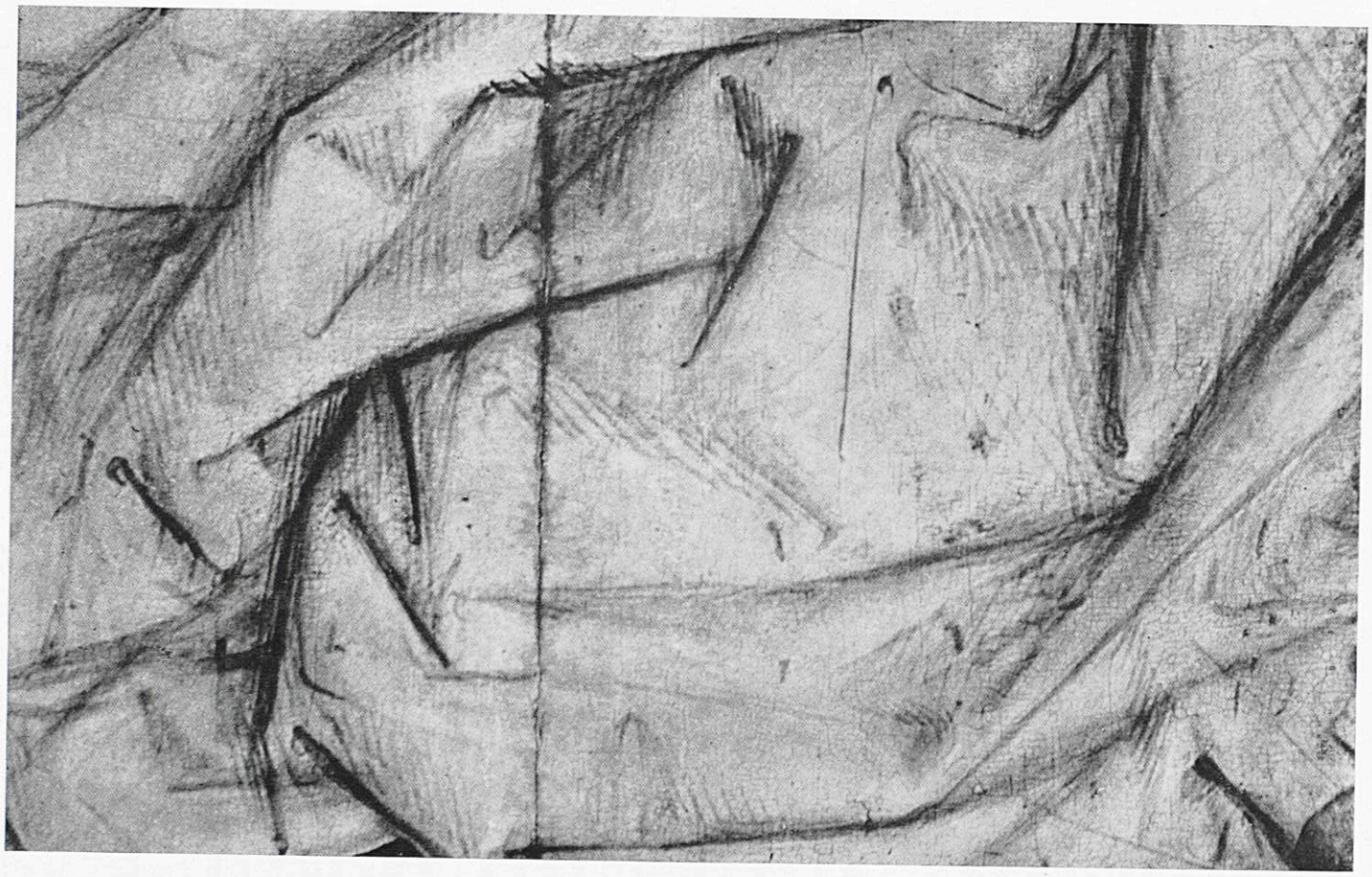
Le dessin sous-jacent chez Thierry Bouts

Le dessin sous-jacent de quelques-unes des œuvres maîtresses de Thierry Bouts a été étudié par R. Van Schoute [41].

La *Justice d'Othon* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, nºs 65-66) est authentifiée par des textes d'archives [42]. La caractéristique essentielle du dessin préparatoire de l'*Épreuve du feu* (325 × 181,5 cm) a été soulignée par A. et P. Philippot [43]: la forme s'y révèle plus ample qu'au stade de la peinture. Trois techniques ont été utilisées. Pour les motifs architecturaux de grandes dimensions, tels que le trône, la fenêtre, les murs, le dessin a été incisé dans la préparation. D'autres motifs comme le pavement et le petit mur du jardin sont tracés à l'aide d'une pointe métallique; l'artiste se livre à des recherches poussées de perspective, recherches dont il reste des indices sur le tableau. Enfin tous les éléments non géométriques sont exécutés au pinceau. Leur mise en place est étudiée sur le panneau même. Les premiers traits sont larges, rectilignes et peu appuyés. Puis des hachures, par bandes, creusent la surface, créent les ombres. Celles-ci sont renforcées dans le creux des plis les plus profonds par un trait accusé souvent terminé par une boucle [44] (fig. 6).

Les mêmes caractères peuvent être observés dans le triptyque du *Saint-Sacrement* (Louvain, collégiale Saint-Pierre; panneau central, 180 × 150 cm, scènes latérales, 85 × 68 cm), œuvre également parfaitement documentée [45]. R. Van Schoute [46] signale les nombreuses reprises de formes notamment dans

[41] R. Van Schoute, *Le dessin de peintre chez Thierry Bouts*, dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'art offerts au Professeur Jacques Lavalleye*, Louvain, 1970, p. 327-333, pl. xci-xcvi.
[42] Voir W. Schöne, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin-Leipzig, 1938, p. 242-244.
[43] A. et P. Philippot, *La Justice d'Othon de Thierry Bouts. Examen stylistique et technique*, dans ce *Bulletin*, I, 1958, p. 31-48, pl. 7 et 9.
[44] A. et P. Philippot, *op. cit.*, p. 43-47.
[45] Voir Schöne, *op. cit.*, p. 240-241.
[46] Van Schoute, *op. cit.*, *Mélanges*, p. 328-329, pl. xcii.



6. Th. Bouts, la *Justice d'Othon*, l'*Épreuve du feu*, détail en infra-rouge (1/2). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts. Dessin ombré dont la mise en place est étudiée sur le panneau même au moyen de traits peu appuyés, puis des hachures sont appliquées par bandes, enfin un trait accusé renforce le creux des plis.

7. Th. Bouts, *Triptyque du Saint-Sacrement*, la *Pâque juive*, détail en infra-rouge (1/2). Louvain, collégiale Saint-Pierre. Dessin ombré où abondent les lignes de recherche de la forme.

8. Th. Bouts, *Triptyque du Saint-Sacrement*, la *Récolte de la manne*, détail en infra-rouge (1/2). Louvain, collégiale Saint-Pierre. Dessin d'une grande sobriété, ombré au moyen de hachures courtes et parallèles.

9. H. van der Goes, la *Mort de la Vierge*, détail en infra-rouge (1/2). Bruges, Musée communal. Dessin calme et réfléchi, dont les ombres sont indiquées dans les moindres détails au moyen de hachures parallèles dont les réseaux se superposent rarement.

les jambes des personnages, surtout dans la moitié droite de la *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech;* ces corrections ont tendance à réduire la surface occupée par les formes au stade de la peinture par rapport à celle du stade initial. Il note aussi le jeu de hachures qui paraît moins libre et plus serré, plus nettement parallèle que dans l'*Épreuve du feu.*

Nous observons encore que les éléments architecturaux : arcades, moulures, pavement, font l'objet d'un tracé extrêmement sobre et net, effectué au moyen d'instruments [47]. Le dessin est plus visible dans les scènes latérales que sur le panneau central. Bien que les mêmes principes de dessin soient valables à travers ces quatre scènes, des différences très marquées s'observent entre les draperies de certains personnages, particulièrement entre celles de l'homme qui découpe l'agneau dans la *Pâque juive* [48] (fig. 7), et celles de la femme à l'avant-plan de la *Récolte de la manne* [49] (fig. 8), toutes deux exécutées au pinceau. Dans le premier cas la mise en place fut très approximative et le modelé par hachures est peu explicite à cause de la confusion due à l'abondance des lignes de recherche de la forme. Dans le deuxième cas au contraire la sobriété est très grande ; les hachures, relativement courtes, sont rigoureusement parallèles et présentent souvent un chargement de matière à l'une des extrémités ; elles semblent tracées par un droitier. Il est fort possible que ces deux personnages n'aient pas été dessinés par la même main.

Le dessin sous-jacent chez Hugo van der Goes

La *Mort de la Vierge* du Musée communal de Bruges (n° 204 ; 146,7 × 121 cm) est attribuée unanimement à cet artiste [50]. Le dessin préparatoire peut être observé principalement dans les vêtements de l'apôtre assis de face au premier plan (fig. 9) et dans ceux du Christ apparaissant à la partie supérieure de la composition [51]. C'est un dessin qui préfigure le relief ; il frappe par sa beauté calme et réfléchie. Exécuté au pinceau, il comprend d'abord un tracé linéaire limité aux contours extérieurs, qui n'est que très rarement modifié ; par exemple on aperçoit une reprise de forme au coin supérieur du pan droit du manteau du Christ et dans le contour de sa main droite. Puis les détails sont mis en place : traits des visages, plis des vêtements. Des corrections tout à fait mineures s'observent dans le dessin des doigts de plusieurs apôtres, entre autres de celui du premier plan à droite. Ce tracé est extrêmement sensible : il est plus appuyé quand il limite des zones d'ombre, par exemple certains plis du manteau de l'apôtre assis de face à l'avant-plan (fig. 9) ; il est ténu et léger quand il circonscrit un plan éclairé : c'est le cas des différentes lignes qui marquent le bord des plis du manteau sur les jambes

[47] Documents ACL nos L 8014 B, L 8016 B et L 8017 B.
[48] Document ACL n° L 7500 B.
[49] Document ACL n° L 8006 B.
[50] Voir F. Winkler, *Das Werk des Hugo van der Goes*, Berlin, 1964, p. 75.
[51] Documents ACL nos L 5358 B-L 5360 B.

du même apôtre. L'artiste précise les moindres détails, sans rien laisser au hasard : dans un pli il limite avec netteté la zone d'ombre et la zone éclairée, sans sécheresse cependant. Puis le dessin ainsi préparé est ombré au moyen de hachures parallèles dont les réseaux se superposent rarement. Elles sont orientées suivant le sens du pli, avec une prédilection pour la diagonale qui va du coin supérieur droit vers le coin inférieur gauche. Ces hachures, appliquées soigneusement mais sans rien de mécanique, sont légères, elles suggèrent un modelé très doux. Les moindres accents du relief d'une main sont étudiés : toutes les veines de la main droite de l'apôtre assis de face au premier plan saillent déjà à ce stade grâce aux ombres posées délicatement entre elles. Dans les visages aussi les détails figurent abondants : plans d'ombre sous les pommettes et de part et d'autre de l'arête du nez, cernes sous les yeux, barbes et moustaches, orientation des mèches de cheveux (fig. 9).

Il y a chez cet artiste un contraste frappant entre le caractère dramatique de l'œuvre achevée et l'aspect calme et raisonné du travail préparatoire. Alors qu'on aurait volontiers imaginé celui-ci tracé par une main qui ne va jamais assez vite, emportée par la fougue créatrice, force est de constater qu'il est l'œuvre d'un maître extrêmement conscient, qui ne laisse rien au hasard et qui a déjà prévu son tableau dans les moindres détails avant même d'effectuer le dessin préparatoire, vu que celui-ci ne révèle aucun changement de composition important.

Le dessin sous-jacent chez Hans Memlinc

Le *Mariage mystique de sainte Catherine* (Bruges, hôpital Saint-Jean ; panneau central, 172 × 172 cm, volets, 176,2 × 79 cm) compte parmi les œuvres les plus généralement attribuées à cet artiste bien qu'il soit établi que l'inscription placée sur le cadre n'est pas originale [52]. Le dessin [53] présente un contraste étonnant avec l'aspect final de l'œuvre : exécuté à la pointe métallique (ou à la pierre noire ?) il est dur, incisif et abondant, il est d'une vigueur qu'on ne s'attend pas à trouver chez ce peintre célébré pour sa douceur. Chaque fois que la couche picturale a pu être percée par les rayons, de nombreux changements de composition ont été décelés. A l'inverse du phénomène observé dans les œuvres de Thierry Bouts, la tendance générale vise à l'élargissement des formes au stade final par rapport au stade du dessin préparatoire, qu'il s'agisse des membres inférieurs de l'Enfant, de la main gauche de la Vierge et de celle de sainte Catherine ou du bras gauche de saint Jean l'Évangéliste sur le panneau central. Les autres changements sont de nature diverse : inclinaison différente d'une tête — par exemple celle de

[52] P. Coremans, R. Sneyers et J. Thissen, *Memlinc's Mystiek Huwelijk van de H. Katharina. Onderzoek en behandeling*, dans ce *Bulletin*, II, 1959, p. 91.

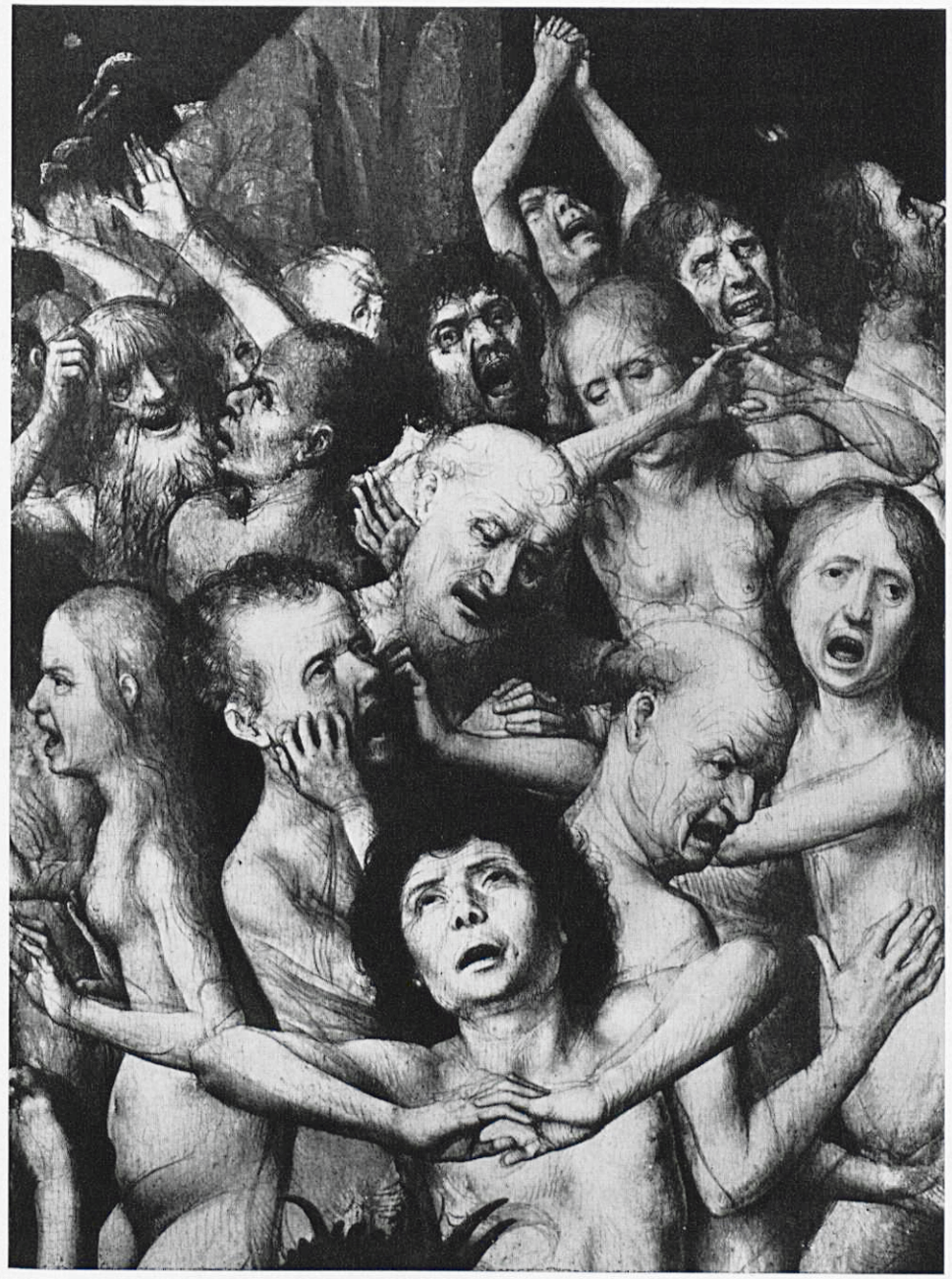
[53] Documents ACL nos L 4403 B, L 4405 B-L 4409 B, L 4411 B, L 4938 B, L 5637 B et L 5668 B.

10. H. Memlinc, le *Mariage mystique de sainte Catherine*, détail en infra-rouge (1/2). Bruges, hôpital Saint-Jean. Dessin vigoureux et incisif, où le relief n'est suggéré que très approximativement par des hachures posées parfois sans lever la main.

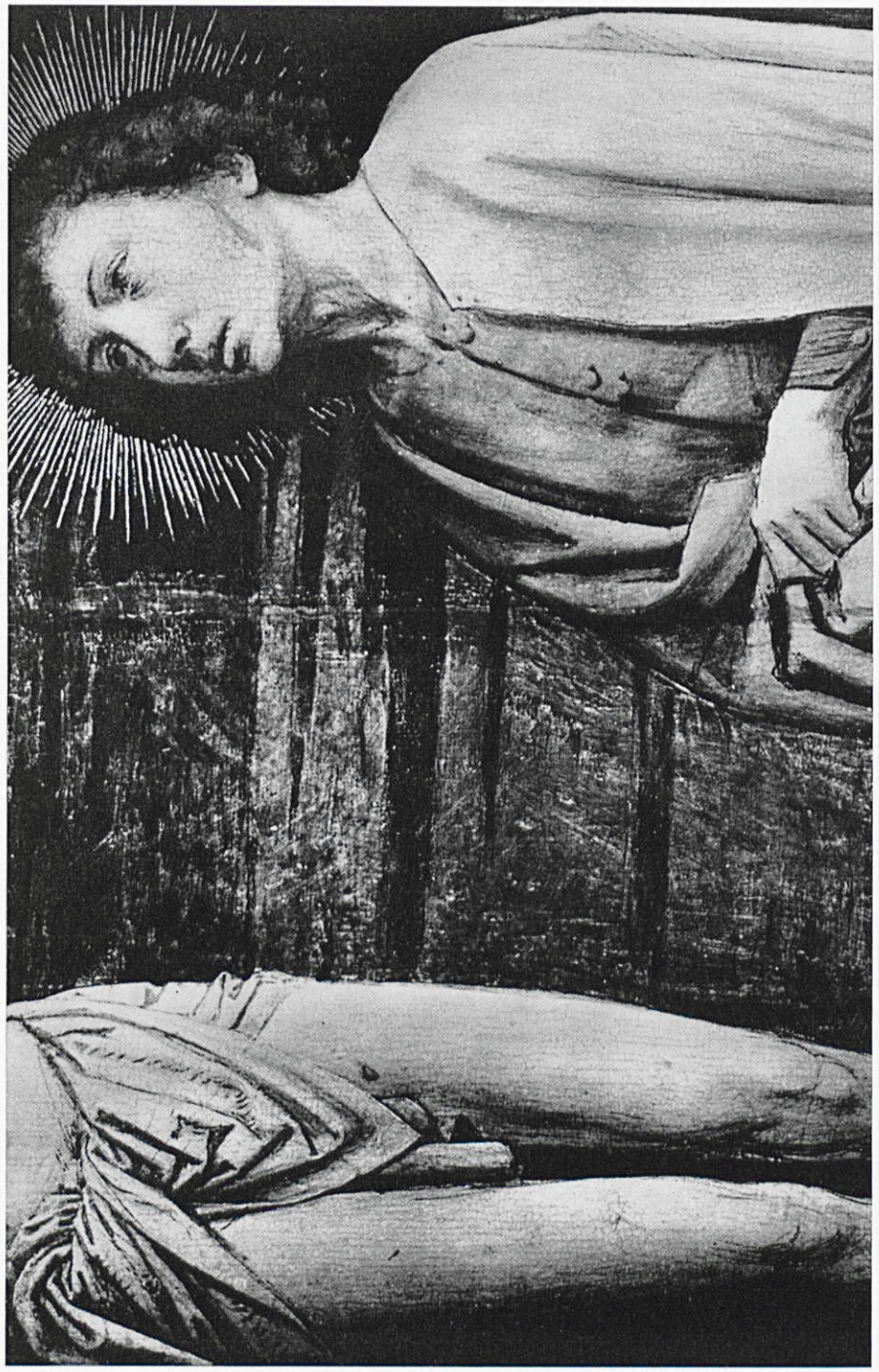
saint Jean l'Évangéliste sur le panneau central [54] (fig. 10), autre position d'une main — la droite du même personnage, modification du costume — le décolleté de la robe de sainte Catherine, transformation du cadre architectural — la base de la colonne à droite du drap d'honneur était située plus bas, plusieurs chapiteaux également, notamment ceux qui sont cachés partiellement par le dais et celui situé à droite de ce dernier, donc au-dessus de la tête de saint Jean l'Évangéliste. Ces éléments architecturaux avaient été mis en place à main libre, ce qui est particulièrement visible au dernier chapiteau mentionné, dont la perspective de l'abaque a été modifiée [55], et à la tour de sainte Barbe. Dans les draperies, les traits sont rectilignes et multiples. Les hachures parallèles sont très libres quant à leur écartement et leur longueur; elles ne suggèrent qu'approximativement le modelé futur avec toute sa complexité et avec son moelleux. Elles traversent parfois plusieurs plis. Dans certains cas elles sont tracées sans lever la main, par exemple dans le manteau de saint Jean l'Évangéliste sur le panneau central et sur le volet droit. Leur direction générale correspond à la diagonale qui va du coin inférieur gauche vers le coin supérieur droit; elles indiquent clairement que l'artiste est droitier. Le modelé est peu important dans les carnations mais tout de même existant dans l'avant-bras droit de saint Jean-Baptiste et dans sa joue droite, dans le corps de l'Enfant, dans le cou de sainte Barbe et dans le visage de saint Jean l'Évangéliste sur le panneau central ainsi que dans la jambe gauche du même saint sur le volet droit.

Le dessin sous-jacent du retable du *Jugement dernier* (Gdańsk, Musée poméranien; panneau central, 221 × 161 cm, volets, 223,5 × 72,5 cm) a été étudié par J. Białostocki [56]. Ce triptyque peut être daté avec précision entre 1466 et 1473; il s'agit donc d'une œuvre relativement ancienne dans la carrière de Memlinc. L'attribution à cet artiste, qui fut rejetée par certains auteurs modernes, ne peut certainement pas être remise en question lorsque le dessin sous-jacent est comparé à celui du *Mariage mystique* [57]. Ce dessin au pinceau, très abondant, permet d'observer toute l'élaboration de l'œuvre: l'artiste modifie continuellement sa composition sur le panneau même et dans un style plein de fougue, par exemple dans les anges buccinateurs et les damnés [58] (fig. 11). La tendance à l'élargissement des formes est la plus fréquente; on l'observe notamment dans l'élu sur la balance et certains damnés [59]. Dans les draperies les plis sont indiqués (à la pointe métallique? à la pierre noire?)

[54] Repr. dans Coremans, Sneyers et Thissen, *op. cit.*, p. 91, fig. 6.
[55] Voir le cliché reproduit sur la couverture du tome II de ce *Bulletin*, 1959.
[56] J. Białostocki, *Les Musées de Pologne (Gdańsk, Kraków, Warszawa)* (*Les Primitifs flamands*, I. *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 9), Bruxelles, 1966, p. 91-93.
[57] Voir Białostocki, *op. cit.*, p. 80-85, 91-94.
[58] Documents ACL n[os] L 10525 B, L 10528 B et L 10536 B; Białostocki, *op. cit.*, pl. CCVII, CCVIII et CCXIV.
[59] Documents ACL n[os] L 10526 B et L 10539 B; Białostocki, *op. cit.*, pl. CCIX et CCXIII.



11. H. Memlinc, le *Jugement dernier*, détail en infra-rouge (1/2). Gdańsk, Musée poméranien. Dessin libre et plein de fougue, où abondent les changements de composition et dont le modelé est très sommaire.



12. G. David, le *Calvaire*, détail en infra-rouge (1/2). Gênes, Palazzo Bianco. Dessin très simple composé de longues lignes qui indiquent le bord des plis et le modelé de certaines formes dans les carnations, et de hachures fort courtes qui préfigurent sommairement le relief des plis.

au moyen de droites surtout; des hachures très incisives préfigurent sommairement le modelé dans le manteau du Christ sur le panneau central et celui de saint Pierre sur le volet gauche [60]. Dans les carnations et au revers des volets [61] la technique des hachures est plus picturale. On peut encore signaler que la direction générale de celles-ci indique un droitier. Ces deux grands triptyques révèlent donc une même main, celle d'une personnalité vigoureuse et impulsive, facilement reconnaissable parce que très caractérisée.

Le dessin sous-jacent chez Gérard David

Le *Triptyque de la Vierge* du Musée du Louvre (inv. R.F. 588; panneau central, 97 × 71,5 cm, volets, 91 × 30,5 cm) est attribué presque unanimement à l'artiste depuis le début du siècle [62]. Les infra-rouges ont percé surtout le manteau de la Vierge sur le panneau central, celui de saint Jean l'Évangéliste sur le volet droit et toutes les carnations [63]. Dans le manteau de la Vierge où on le voit le mieux, il se compose de longues lignes, principalement des droites qui marquent le bord des plis, et de hachures parallèles, relativement courtes, disposées assez parcimonieusement et en sens variés suivant les plis: elles ne constituent qu'une indication très sommaire du relief. On n'observe guère de changements de composition dans cette partie du tableau. Dans les carnations de la Vierge et de l'Enfant il y a peu d'ombre et très peu de dessin, qui ne semble pas avoir été corrigé. Par contre les cheveux de la Vierge sont dessinés plus abondamment: les différentes mèches ont été prévues avant l'application de la couche picturale. Le dessin est assez linéaire dans le manteau de saint Jean l'Évangéliste sur le volet droit. Des lignes inemployées révèlent une certaine recherche de mise en place des plis et du contour. Dans les visages des deux saints Jean et celui du donateur le dessin est léger et ferme. Des hachures parallèles, disposées selon la diagonale qui va du coin supérieur droit vers le coin inférieur gauche, apparaissent aux tempes, aux pommettes et dans le cou de ces personnages. Au revers, Adam et Ève ont fait l'objet d'une étude de modelé plus poussée, au moyen de hachures parallèles assez abondantes, parfois superposées en plusieurs sens mais généralement orientées de la même façon que sur les volets intérieurs. Des différences minimes mais nombreuses s'observent entre le tracé primitif et celui fixé par la couche picturale: la tendance la plus générale est un élargissement des formes au stade final par rapport au dessin initial.

[60] Documents ACL nos L 10521 B et L 10531 B; Białostocki, *op. cit.*, pl. cciii et ccxi.
[61] Documents ACL nos L 10527 B, L 10542 B et L 10547 B; Białostocki, *op. cit.*, pl. ccvi, ccxvi et ccxvii.
[62] Voir H. Adhémar, *Le Musée National du Louvre. Paris (Les Primitifs flamands, 1. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 5)*, Bruxelles, 1962, p. 106-107.
[63] Documents ACL nos L 2551 B-L 2553 B et L 9281 B.

Dans le triptyque du *Baptême du Christ* (Bruges, Musée communal, nos 35-39; panneau central, 130 × 96,5 cm, volets, 132 × 43 cm) dont l'attribution à Gérard David est aussi très généralement admise [64], le dessin se révèle principalement dans le manteau de la Vierge et la chemise de l'Enfant, sur le volet extérieur gauche [65]. Il se compose d'une première série de lignes, abondantes, très fines et fermes, tracées à l'aide d'une pointe métallique, qui constituent une recherche de mise en place. Sur cette esquisse de longues lignes au pinceau, d'épaisseur variable, marquent le bord des plis. Ce deuxième stade est sommaire et assez grossier; sauf un pli du manteau de la Vierge creusé de quelques hachures près du genou droit de l'Enfant, il est purement linéaire. Il ne correspond qu'imparfaitement au stade final: à partir de ce schéma l'artiste va améliorer son drapé en diversifiant ses plis, en les brisant afin de rompre la monotonie des trop longues droites et de leur donner plus de caractère. Sur les panneaux intérieurs on peut observer du dessin préparatoire dans les carnations [66]. Il est à la fois soigné et libre. Des hachures fines et fermes, disposées parallèlement selon la diagonale qui va du coin supérieur droit vers le coin inférieur gauche, préfigurent le modelé d'un cou, font saillir une pommette, soulignent une mâchoire. Dans les mains et les pieds, le contour du stade préparatoire est apparent presque partout ce qui suppose un léger agrandissement des formes au stade de la couche picturale. Le dessin apparaît peu dans le manteau de saint Jean-Baptiste, pourtant rouge: il semble que le tracé devait être principalement linéaire et qu'il a été suivi de près au stade final: par-ci par-là on observe une ligne de recherche. Il y a une analogie certaine entre le dessin du triptyque ouvert et celui des volets du *triptyque de la Vierge*.

Le *Calvaire* du Palazzo Bianco de Gênes (no 9; 101 × 88 cm) présente un dessin sous-jacent similaire dans ses principes [67]. On l'aperçoit principalement dans le corps et le perizonium du Christ et dans les vêtements de saint Jean (fig. 12). Exécuté au pinceau et peut-être renforcé à la pierre noire, c'est un dessin simple, composé de longues lignes droites. Dans le manteau du saint de très rares groupes de hachures fort courtes préfigurent le relief; on les retrouve sur le perizonium du Christ. Le corps de celui-ci est légèrement ombré, notamment aux membres, par de longues lignes disposées dans le sens de ceux-ci. Dans les visages, les mains et les pieds, le dessin est sobre et précis et parcimonieusement ombré. Les formes sont plutôt amplifiées au stade de la mise en couleur.

[64] Voir A. Janssens de Bisthoven, *Le Musée communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge). Bruges* (*Les Primitifs flamands*, I. *Corpus...*, 1), 2e éd., Anvers, 1959, p. 37.
[65] Document ACL no L 5355 B.
[66] Documents ACL nos L 5353 B et L 461 E.
[67] Document ACL no L 2672 B.

13. J. Bosch, le *Portement de Croix*, détail en infra-rouge (1/2). Gand, Musée des Beaux-Arts. Dessin presque linéaire, formé d'un trait net, souvent discontinu, qui préfigure les lignes de force du relief.

Le dessin sous-jacent chez Jérôme Bosch

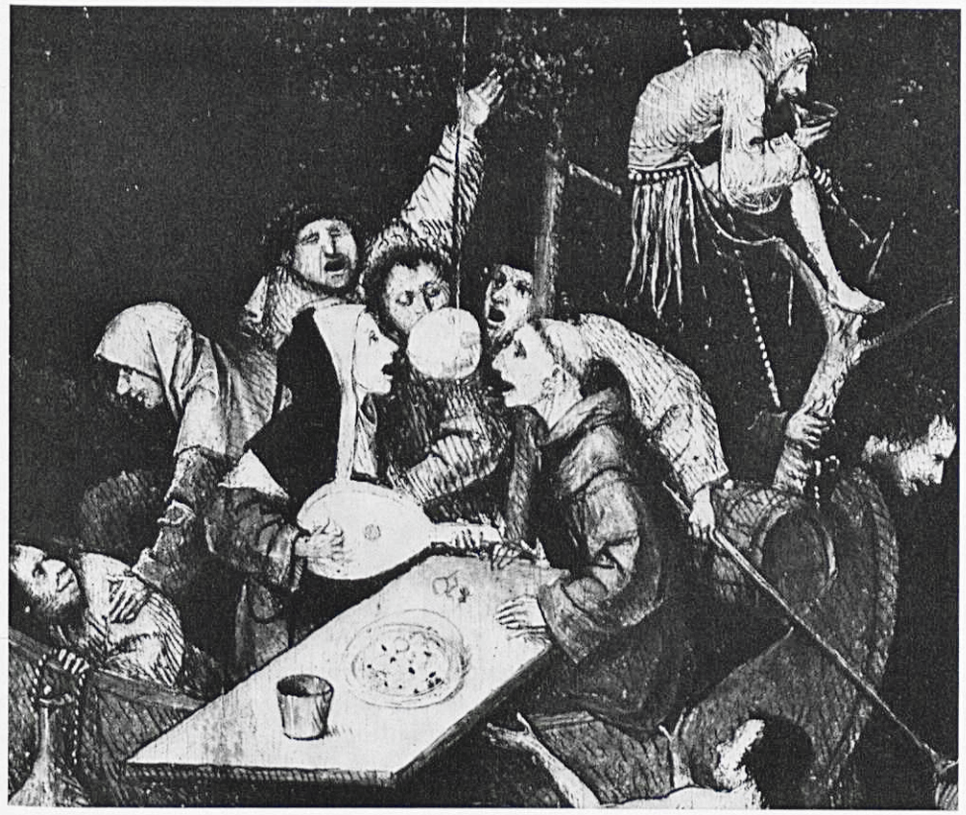
Le *Portement de croix* du Musée des Beaux-Arts de Gand (inv. no 1902 H; 74 × 81 cm), généralement attribué à cet artiste, a été étudié par R. Van Schoute [68]. La mise en place des différents éléments de la composition se fait au moyen d'un trait au pinceau simple, souvent discontinu, parfois nerveux et hésitant, qui n'est pas nécessairement le contour définitif des figures, soit que le dessin soit englobé dans la forme définitive, soit qu'il la dépasse (fig. 13). Le premier cas se présente beaucoup plus souvent, au point qu'on peut y déceler une tendance générale; on l'observe par exemple dans le nez du

[68] R. Van Schoute, *Le Portement de Croix de Jérôme Bosch au musée de Gand. Considérations sur l'exécution picturale*, dans ce *Bulletin*, II, 1959, p. 47-57; Idem, *Over de techniek van Jeroen Bosch*, dans *Jheronimus Bosch Bijdragen*, (Eindhoven, 1967), p. 77.

soldat casqué à l'extrême droite, dans celui du mauvais larron du coin inférieur droit et dans la tête du Christ [69]. Les traits principaux des visages sont ajoutés sous la forme d'une ligne nette, discontinue, cassée aux angles ; ils préfigurent les lignes de force du relief. Le dessin est parfois très schématique : dans la main droite du Christ et dans celle d'un bourreau placé entre lui et Véronique [70] de simples lignes ne suggèrent que la direction générale des doigts et n'indiquent pas leur contour définitif. Des hachures parallèles permettent de situer certaines ombres : sur les bajoues du personnage au centre du rang supérieur [71] on voit des petites lignes minces et sur les doigts du moine du coin supérieur droit, des traits perpendiculaires à la direction générale et légèrement courbés (fig. 13). Cependant les ombres sont rares dans le dessin sous-jacent de ce tableau, dessin qui est limité à l'essentiel.

Un tout autre genre de dessin s'observe dans la *Nef des fous* du Musée du Louvre à Paris (inv. R.F. 2218 ; 58 × 32,5 cm), dont l'attribution à Bosch est presque unanimement acceptée [72]. Il a été caractérisé par R. Van Schoute [73]. Ici les rayons ont percé la couche picturale dans les personnages et dans la barque [74] (fig. 14). Ils ne révèlent guère de changements de composition mais de très nombreuses modifications des formes. Le dessin est abondamment ombré par des hachures disposées selon la diagonale qui va du coin supérieur gauche vers le coin inférieur droit ; l'auteur insiste sur le caractère un peu systématique de l'exécution de certaines plages. Nous ajouterons que ces hachures trahissent un gaucher. Toute la surface de la barque en est couverte ; dans les parties les plus éclairées, elles se réduisent à des traits interrompus, à des tirets et dans la partie sur laquelle la planche projette son ombre, elles se resserrent jusqu'à devenir une surface presque noire. Ces hachures couvrent des personnages entiers, sans s'interrompre pour marquer les crêtes des plis : c'est le cas de l'homme placé entre la béguine et le moine. Elles sont renforcées par des hachures plus courtes mais orientées dans la même direction, qui donnent leur volume à ces personnages complètement dans l'ombre. Ces dernières sont tracées avec un pinceau chargé d'une matière plus sombre. Il nous semble qu'on puisse reconstituer de la manière suivante le processus du peintre. Après une première mise en place des personnages, au trait, avec un pinceau chargé d'une matière assez diluée, un réseau de hachures est appliqué à l'aide de la même matière. Puis avec des pigments plus foncés ou additionnés de moins de liant, l'artiste corrige son dessin, il ajoute des accents et renforce certaines ombres par des hachures plus courtes ; on peut suivre ces démarches sur le bras gauche qu'un personnage d'arrière-plan lève à côté du mât. Il semble que dans son dessin préparatoire l'artiste ait voulu non seulement préfigurer les volumes mais aussi les valeurs.

[69] Repr. dans Van Schoute, *op. cit.*, *Bulletin*, fig. 3.
[70] Repr. dans Van Schoute, *ibidem*, fig. 3.
[71] Repr. dans Van Schoute, *ibidem*, fig. 6.
[72] Voir H. Adhémar, *Le Musée National du Louvre. Paris* (*Les Primitifs flamands*, I. *Corpus...*, 5), Bruxelles, 1962, p. 26-30.
[73] Van Schoute, *op. cit.*, *Jheronimus Bosch Bijdragen*, p. 77.
[74] Repr. dans Adhémar, *op. cit.*, pl. XXII.



14. J. Bosch, la *Nef des fous*, détail en infra-rouge (1/2). Paris, Musée du Louvre. Dessin abondamment ombré, où les modifications des formes sont particulièrement nombreuses.

Le fragment de tableau représentant une *Allégorie*, conservé à la Yale University Art Gallery de New Haven, Connecticut (35 × 32 cm) [75], révèle un dessin analogue bien que les hachures y jouent un rôle moins important et que les applications d'un deuxième réseau de hachures, plus courtes, soient plus rares ; on en trouve entre autres sur la draperie gris-bleu sombre à l'avant-plan.

[75] Repr. dans Adhémar, *op. cit.*, pl. XXIII ; voir aussi Van Schoute, *op. cit.*, *Jheronimus Bosch Bijdragen*, p. 77.

Un troisième cas se présente avec le triptyque de la *Tentation de saint Antoine*, du Museu Nacional de Arte Antiga de Lisbonne (inv. nº 1498; panneau central, 131,5 × 119 cm, volets, 131,5 × 53 cm), œuvre signée dont l'authenticité n'est pas discutée [76]. Le dessin du triptyque ouvert [77] s'apparente assez fort à celui de la *Nef des fous* et de l'*Allégorie* mais les hachures sont orientées principalement dans l'autre sens, c'est-à-dire selon la diagonale qui va du coin supérieur droit vers le coin inférieur gauche; elles indiquent plutôt un droitier. Ce triptyque révèle d'abondants changements de composition, toute une recherche non seulement quant à la mise en place des différents éléments mais même quant à leur choix, par exemple sur la terrasse où est agenouillé le saint au centre du panneau central et sur la colonne à droite de ce podium. Ce premier tracé abandonné est purement linéaire. Puis dans les parties jugées correctement placées l'artiste applique un premier réseau de hachures, moins abondantes que dans la *Nef des fous* : on en voit par exemple sur les deux contre-marches à droite du saint dans le panneau central, sur la tour à l'extrême droite du volet droit et sur la draperie déposée sur l'arbre mort du même panneau. Enfin le dessin est corrigé et les ombres renforcées à l'aide d'une couleur moins diluée, notamment sur le groupe autour de la table au panneau central. Cependant sur le panneau gauche principalement, des hachures sont appliquées aussi suivant l'autre diagonale, par exemple dans la robe du saint secouru par ses compagnons et sur la cape du petit monstre dans le coin inférieur droit du même panneau. Les revers portent deux scènes en grisaille dont le dessin a été étudié par R. Van Schoute [78]. Ce dessin se révèle dans les nombreux changements de composition: il montre une tendance généralisée au rétrécissement des formes lors de la mise en place définitive. Par contre des reprises de formes ne doivent guère être signalées et les hachures sont peu abondantes.

Le cas de Jérôme Bosch est donc particulièrement complexe: droitier ou gaucher, dessin sommaire ou étude poussée, mais toujours nettement caractérisé; peut-être attribue-t-on trop d'œuvres à cet artiste ou avait-il des collaborateurs.

Conclusion

Certaines caractéristiques générales peuvent être dégagées de ce premier aperçu qui n'est basé, rappelons-le, que sur un nombre restreint de cas: l'artiste flamand du xve siècle qui se livre à un travail créateur prépare la mise en couleur de son tableau par un dessin qui est une mise en place des formes principales à l'aide de lignes.

Puis les individualités s'accusent.

[76] Voir L. Baldass, *Jheronimus Bosch*, 2e éd., Vienne-Munich, 1959, p. 240.

[77] Voir les photographies à l'infra-rouge prises au Rijksmuseum à Amsterdam, en 1958, à l'occasion de l'exposition « Middeleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden ».

[78] Van Schoute, *op. cit.*, *Jheronimus Bosch Bijdragen*, p. 77-78, repr. fig. 32-34.

Seul parmi les peintres étudiés ici, Roger van der Weyden se limite à ce stade. Chez les autres artistes, les ombres sont alors indiquées au moyen de hachures parallèles disposées le plus souvent selon une des diagonales; ce premier réseau est renforcé par endroits au moyen d'un ou de plusieurs autres appliqués dans des sens différents.

La composition semble étudiée sur le panneau même, par exemple chez Hans Memlinc et chez Jérôme Bosch, elle fait l'objet de certaines modifications chez Jean van Eyck, Roger van der Weyden et Thierry Bouts tandis qu'elle est déjà parfaitement mise au point avant le premier trait chez Hugo van der Goes.

Les éléments architecturaux sont tracés avec rigueur, à l'aide d'instruments, c'est le cas chez Bouts, ou bien ils sont esquissés librement, à main levée, chez Van der Weyden et chez Memlinc.

Le stade final offrira des formes plus resserrées qu'elles ne le sont dans le tracé préparatoire, par exemple chez Bouts, ou bien des formes plus amples, comme chez Memlinc et dans une mesure moindre chez David.

L'artiste réalise un dessin de droitier, tels Thierry Bouts, Memlinc et Jérôme Bosch dans la plus grande partie de la *Tentation de saint Antoine* de Lisbonne, ou un dessin de gaucher, tel Jérôme Bosch dans la *Nef des fous* du Louvre. La présence de ces deux sortes de dessin chez Bosch pose un problème; l'hypothèse la plus plausible qui permette de le résoudre est que Bosch a travaillé avec au moins un collaborateur. L'absence de hachures chez Roger van der Weyden ne permet guère de déceler s'il est droitier ou gaucher.

Le modelé apparaît au stade préparatoire avec toutes ses nuances chez Hugo van der Goes, très étudié mais susceptible de légères modifications lors de la mise en couleur chez Jean van Eyck ou bien il est indiqué parcimonieusement chez Gérard David et chez Jérôme Bosch dans le *Portement de Croix* de Gand, ou bien encore il ne correspond que très approximativement à son aspect final chez Memlinc; enfin il est inexistant chez Roger van der Weyden. Ce modelé est obtenu au moyen de hachures très serrées, fondues même, chez Petrus Christus, ou bien au moyen de hachures nettement distinctes, chez Jérôme Bosch; ces hachures sont parfois posées sans lever la main chez Hans Memlinc.

Le dessin peut être calme et réfléchi: Petrus Christus et Hugo van der Goes représentent le mieux cette attitude; il est libre et abondant chez Jean van Eyck; parfois aussi il est tracé avec une spontanéité qui le fait verser même dans la confusion: Hans Memlinc illustre surtout cette tendance.

On peut conclure que les œuvres de chacun des grands maîtres flamands du xve siècle se caractérisent nettement au stade du dessin sous-jacent. Par contre la différence dans les formats des tableaux n'amène pas de modifications fondamentales de la technique de l'artiste; elle peut tout au plus influencer le degré d'aisance de son dessin; les œuvres de Jean van Eyck mentionnées dans cette étude le montrent clairement et dans une moindre mesure celles de Christus et de Bouts.

Dit artikel is een poging tot het karakteriseren van de onderliggende tekening van de grote Vlaamse Primitieven op basis van enkele geauthentiseerde werken die hen algemeen toegeschreven worden. Deze onderliggende tekening is meestal met penseel en tempera op de witte plamuurlaag aangebracht. Zij kan echter ook in de plamuurlaag ingegrift zijn of erop zijn getekend met een metalen stift (of zwarte steen ?). Sommige schilders wenden zelfs deze verschillende technieken aan op eenzelfde schilderij.

Bij Jan van Eyck (*Lam Gods*, Gent; *O.-L.-Vrouw met Kanunnik van der Paele*, Brugge; *O.-L.-Vrouw aan de Fontein* en *H. Barbara*, Antwerpen; *Lucca-Madonna*, Frankfort; *Giovanni Arnolfini en zijn vrouw*, Londen; *Kardinaal Albergati*, Wenen) vinden wij een overvloedige, nauwkeurige en toch vrije onderliggende tekening, breed geschaduwd door evenwijdige arceringen of soms ingegrift. Bij het aanbrengen van de kleurlaag werd meermaals van het getekend patroon afgeweken.

Ook bij Petrus Christus (*Mansportret* te Londen en Los Angeles; *Meisjesportret*, Berlijn) duidt de onderliggende tekening het reliëf aan. De arceringen zijn hier echter zeer dun en zo dicht dat zij in de sterk geschaduwde partijen in elkaar versmelten. Er zijn slechts geringe compositiewijzigingen.

De tekening van Rogier van der Weyden (*Triptiek van O.-L.-Vrouw*, Granada en New York; *O.-L.-Vrouw met het Kind en de HH. Petrus, Johannes de Doper, Cosmus en Damianus*, Frankfort; *O.-L.-Vrouw met het Kind*, Caen) is heel anders, zuiver lineair. De lijnen duiden de algemene richting aan van de plooien, niet hun modelé. Men merkt talrijke compositiewijzigingen, vooral in de vleespartijen waarvan het tracé ten slotte versterkt wordt door een met het penseel op de verflaag getekende omtreklijn. Het architecturaal kader is met de vrije hand geschetst.

Dierik Bouts (*De Vuurproef*, Brussel; *Triptiek van het H. Sakrament*, Leuven) wendt meermaals verschillende technieken aan naargelang het geometrische motieven (ingegrifte tekening en tekening met metaalstift) ofwel personages (penseel tekening) betreft. Het is kenmerkend dat de vormen van de onderliggende tekening ruimer zijn dan diegene die de meester uiteindelijk zal schilderen. De tekening duidt eveneens het reliëf aan.

De tekenwijze van Hugo van der Goes (*Dood van O.-L.-Vrouw*, Brugge) is kalm en doordacht. Zijn compositie blijkt grondig bestudeerd alvorens hij tot het schetsen overgaat. Na het aanbrengen van de omtreklijnen duidt hij tot in de minste details de schaduwlijnen aan bij middel van parallele arceringen, maar zelden gekruist.

Heel anders is de tekening van Hans Memlinc (*Mystiek huwelijk van de H. Katharina*, Brugge; *Laatste Oordeel*, Gdańsk), krachtig, snijdend en overbodig met zeer talrijke compositiewijzigingen. Bij het eindstadium, het aanbrengen van de zichtbare verflaag, heeft de schilder de tendens de vormen te verruimen ten opzichte van de voorbereidende tekening. Zijn zeer vrije arceringen, soms geschetst zonder de hand te heffen, duiden slechts bij benadering het later te verwezenlijken modelé aan.

Bij Gerard David (*Triptiek van de H. Maagd*, Parijs; *Doopsel van Christus*, Brugge; *Calvarie*, Genua) is de tekening zeer eenvoudig en samengesteld uit lange lijnen die de plooienrand aanduiden en uit evenwijdige eerder korte arceringen, die karig verspreid zijn en naargelang de plooien in verschillende richtingen uitgaan en slechts een summiere anduiding geven van het reliëf.

De tekening van Hieronymus Bosch (*Kruisdraging*, Gent; *Narrenschip*, Parijs; *Allegorie*, New Haven; *Bekoring van St.-Antonius*, Lissabon) is somtijds bijna lineair, somtijds integendeel overvloedig geschaduwd; zij vertoont bijwijlen slechts enkele vormwijzigingen, een andere maal zeer talrijke compositieveranderingen. Daar men daarenboven in sommige schilderijen arceringen van een rechtshandige, in andere werken arceringen van een linkshandige opmerkt moet men zich de vraag stellen of het œuvre dat algemeen aan Bosch wordt toegekend niet aan verschillende schilders moet toegeschreven worden.

Uit deze studie blijkt hoe de schilderijen van elk van de grote 15de-eeuwse Vlaamse meesters zich duidelijk kenmerken op het stadium van de onderliggende tekening.

121 × 94,4 × 28,8 cm

1. Retable de la *Parenté de sainte Anne*, atelier brabançon vers 1500, chêne polychromé. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire.

LE RETABLE DE LA PARENTÉ DE SAINTE ANNE D'AUDERGHEM

NOTE TECHNIQUE

Agnes Ballestrem

Les Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles comptent dans leur collection de retables une des œuvres les plus remarquables qui soit conservée de la riche production des ateliers brabançons des environs de 1500. Le retable de la *Parenté de Sainte Anne* — plus connu sous le nom de retable d'Auderghem [1] — mérite un intérêt particulier, tant pour sa qualité artistique que pour le bon état de conservation de sa polychromie (fig. 1).

Le sujet est présenté dans le cadre d'une belle architecture gothique. La Vierge, sainte Anne et l'Enfant sont placés au centre sur un banc au dossier ajouré, dont la partie centrale se développe en un dai ; sur celui-ci, Dieu le Père se tient debout, bénissant de la main droite et tenant un livre ouvert dans la main gauche. Dans un beau mouvement de composition, vingt-quatre personnages de la parenté de sainte Anne sont disposés autour du groupe central. Deux anges musiciens survolent l'ensemble.

Confié à l'Institut en 1968 pour un traitement de conservation et de remise en état, le retable fut entièrement démonté. Le traitement a consisté essentiellement en la consolidation[2] et le nettoyage de la polychromie ainsi que la remise en état de la caisse. Nous donnons ici les observations faites à cette occasion sur sa construction et les techniques de sa polychromie.

La caisse se présente actuellement dans un état fragmentaire : les deux planches latérales et la base ont disparu. Les deux montants verticaux de l'encadrement ont été sciés sur toute leur hauteur (fig. 2) ; la partie supérieure de l'arc en accolade a disparu ; des traces sur l'extrados de cet arc indiquent que des fleurons ainsi que le prolongement des montants — vraisemblablement des pinacles — ont été également sciés (fig. 3). Nous pensons que la partie ajourée autour des deux écussons se profilait contre un fond poly-

[1] Inv. 327. Une étude historique et stylistique sera prochainement consacrée à ce retable par Mme Ghislaine Derveaux, attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, dans le *Bulletin* de ces musées.

[2] Fixage à l'émulsion d'acétate de polyvinyle.

chromé — probablement doré — aujourd'hui disparu. Il est utile de se référer à cet égard au fond de la caisse, soigneusement doré derrière les parties ajourées des absides (fig. 4 et 5).

Une restauration antérieure a terminé en pointe la partie supérieure de l'arc. Il ne nous semble nullement prouvé que cette solution soit conforme à la conception originale. Lors d'une autre restauration, on avait complété la caisse en la fermant latéralement avec des planches de sapin; une base du même bois fut placée à ce moment. Ces dernières adjonctions — par ailleurs fortement vermoulues — ont été éliminées; seule la reconstitution de la base était indispensable pour le montage et la solidité de l'ensemble.

Le *bois* employé pour la caisse et pour les sculptures est du chêne de bonne qualité scié sur quartier. L'*assemblage* de la caisse ainsi que de la partie architecturale est fait à l'aide de chevilles carrées en bois de dimensions différentes. Ce travail est très soigné. Au dos de la caisse, composé de trois planches à joint vif, on observe les traces de deux traverses horizontales d'environ 9,5 cm de large, qui étaient fixées à l'aide de chevilles carrées partiellement conservées. L'une était placée le long du bord supérieur, l'autre à une hauteur d'environ 28 cm. Des restes de polychromie rouge — peut-être une imitation de marbre — y sont également conservés, sauf à l'emplacement des traverses. Les sculptures étaient fixées dans la caisse à l'aide de grands clous forgés [3].

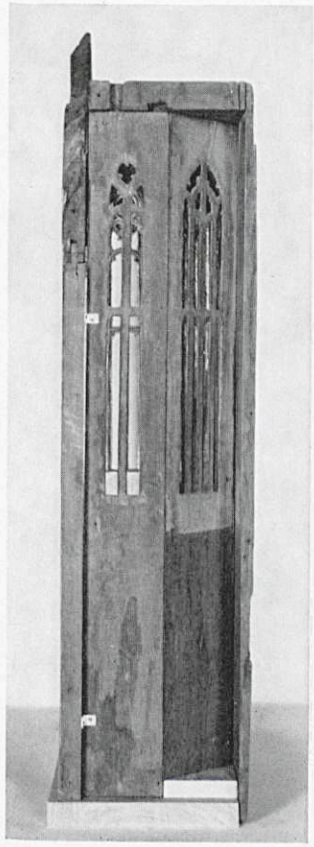
Le bon état de conservation de la *polychromie* nous permet d'admirer tout particulièrement la richesse et le raffinement de celle-ci. Les techniques employées sont très variées: le jeu des couleurs opaques ou transparentes, les contrastes très nuancés entre surfaces mates et brillantes, ainsi que les décors appliqués ou poinçonnés ont permis à l'estauffeur de mettre en valeur la forme sculptée en modulant par ces techniques le jeu de la lumière. Il réussit en outre à donner l'illusion parfaite de personnages réels, vêtus de brocarts, de velours et de soie (fig. 7).

Une description plus détaillée mettra en évidence la virtuosité technique de l'artiste-artisan de l'époque.

Une *préparation* blanche à base de craie et de colle animale recouvre le bois partout où la polychromie doit être appliquée. Cette couche varie en épaisseur: elle est plus épaisse et recouverte de bolus orangé sous la feuille d'or où elle doit servir de fond élastique au moment du brunissage.

La *dorure*, qui est prédominante, est à liant aqueux et brunie, à l'exception des cheveux et de certains fins décors où elle est à liant huileux sur fond jaune et non brunie. Sur le fond de la caisse, la feuille d'or n'a été appliquée que derrière les parties ajourées de l'architecture, pour des raisons d'économie;

[3] Lors du dernier traitement, ceux-ci ont été remplacés par des vis en laiton pour faciliter les démontages.



2. Le côté gauche de la caisse. Les planches latérales ont disparu.

3. Détail de l'encadrement montrant des traces d'éléments sciés.

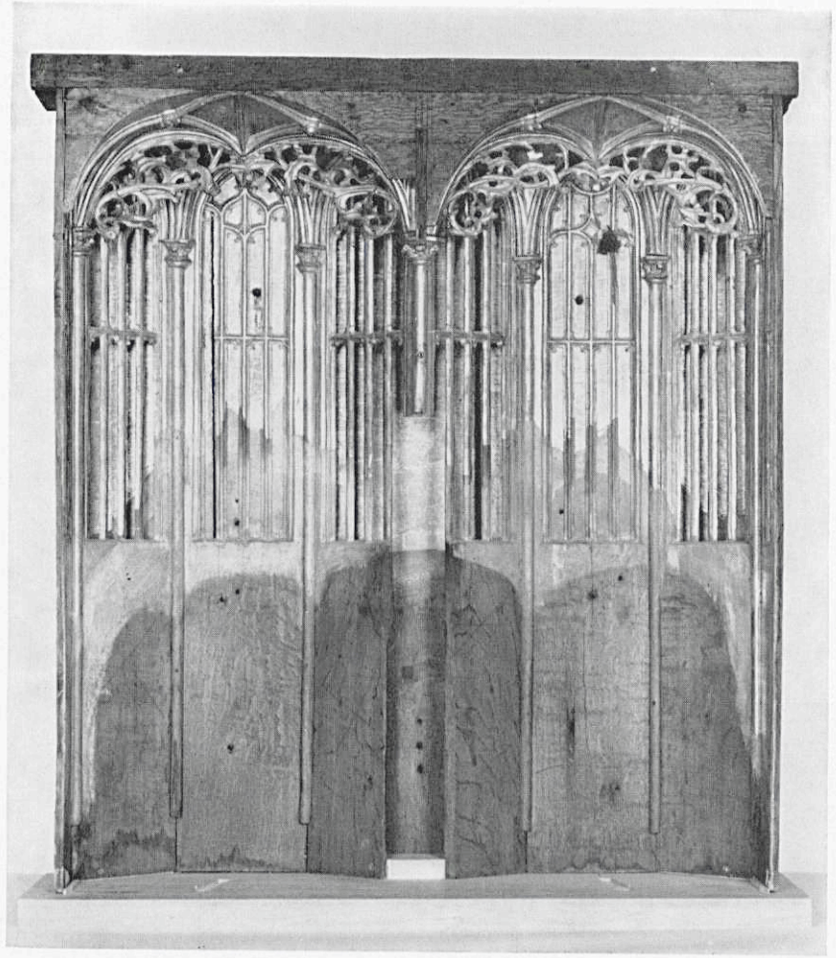
la silhouette des groupes sculptés y est également réservée (fig. 4). L'espace compris entre les parties dorées a été recouvert d'une couche d'ocre jaune pour éviter que le bolus orangé ou la préparation blanche y apparaissent. Les marques à la sanguine sur le bois ou gravées sommairement dans la préparation (fig. 4 et 6) délimitent les zones d'application de la préparation (sanguine) ou de la feuille d'or (traits gravés) sur le fond de la caisse, les deux absides et certaines sculptures.

De la *feuille d'argent* sur fond blanc a été employée à quelques endroits — les coiffes de quatre personnages à l'arrière-plan — et y sert de fond à des *laques rouges* ou *vertes*, augmentant ainsi l'éclat de ces couleurs. Il nous

4. Le fond de la caisse, la planche supérieure et la base renouvelée. La feuille d'or n'est appliquée que derrière les parties ajourées des absides, sommairement délimitées par des traits gravés, et la silhouette des groupes sculptés y est également réservée.

semble intéressant de constater que les couleurs rouges et vertes de ce retable sont toujours des laques — donc des couleurs transparentes — sur feuille métallique.

Des *bleus* de surface mate — cristaux d'azurite sur fond noir à liant aqueux, — très fragiles et facilement encrassés, sont très usés et ne jouent plus guère leur rôle dans la gamme chromatique de l'œuvre.



5. Les absides placées contre le fond de la caisse avant l'application de l'encadrement.

Certaines coiffes et des écharpes de surface mate sont peintes de *couleurs claires* et décorées de rayures — bleu clair à rayures bleu foncé, rose à rayures garance, blanc à rayures bleues ou rouges. Cette technique suggère, semble-t-il, un tissu léger du genre coton.

Les *carnations* — très pâles pour les femmes, plus soutenues pour les hommes — ont une surface lisse légèrement brillante où on ne devine que peu les traces du pinceau. Les yeux — cernés de brun en dessous et de noir

au-dessus, — les sourcils, les cils et — pour les hommes — le début de la barbe ainsi que les rides aux coins des yeux sont finement tracés au pinceau. Les ongles sont cernés de brun, les cheveux sont bruns chez les hommes, dorés chez les femmes et les enfants.

Le caractère précieux des vêtements est surtout créé par l'emploi de la technique des *brocarts* appliqués. Imitant les draps d'or ou d'argent de l'époque, ces minces feuilles préfabriquées dans des moules avec un mélange souvent à base de cire sont dorées et rehaussées de couleurs, puis collées sur les parties à décorer. Les motifs décoratifs des brocarts sont floraux à l'exception d'un ruban dont on trouve des fragments le long du bord des manteaux des femmes au premier plan, qui semble être une imitation de ruban plissé et cousu le long des bords. Les brocarts ont été employés de deux façons : sur toute la surface d'un vêtement ou localement sur un fond

6. Le fond de l'abside gauche montrant différentes étapes d'application de la polychromie : 1. marques à la sanguine sur le bois ; 2. préparation blanche ; 3. marques gravées dans la préparation ; 4. bolus orangé ; 5. couche d'ocre jaune ; 6. feuille d'or.

7. Groupe de personnages du fond à gauche.

rouge ou vert. Les premiers font penser à des draps d'or, les seconds à des velours brochés.

Une autre technique de décor est employée avec virtuosité sur le retable : celle de l'*or ciselé*. Après application de la feuille d'or, mais probablement avant brunissage [4], la surface dorée est travaillée au ciselet comme il est

[4] Des essais ont en effet montré que le motif ciselé est plus visible quand le fond de la partie en creux reste mat, à cause d'une réflexion différente de la lumière.

courant de le voir sur des pièces d'orfèvrerie [5]. Un tel décor à motifs floraux orne le trône et les deux bancs au premier plan du retable (fig. 1).

Examens : M. Leopold Kockaert (pigments, liants).
Traitement : Mme Christiane De Nijs-De Brucker (fixage et nettoyage) ;
M. Gaston Coudron (menuiserie).

[5] Nous avons eu l'occasion de comparer des ciselets d'orfèvre avec des traces de ciselet trouvées sur un fragment de retable anversois conservé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Certaines de ces ciselures correspondent aux formes et aux dimensions de ces outils.

HET H. MAAGSCHAPRETABEL VAN OUDERGEM. TECHNISCHE NOTA

Het *H. Maagschapretabel* van Oudergem werd bij zijn behandeling in 1968 uit elkaar genomen en zo konden technische waarnemingen gemaakt worden, inzonderheid over de zeer goed bewaarde polychromie, die op geraffineerde en realistische wijze de personages, gekleed in brokaat, fluweel en zijde, weergeeft, met behulp van ondoorzichtige of doorzichtige kleuren, mat of glanzend oppervlak, opgelegde of ingestempelde decors.

De polychromie is als volgt samengesteld : witte grondlaag met waterig bindmiddel ; gebruineerd verguldsel met waterig bindmiddel op oranje bolus (klederen) ; olievergulding op gele bolus (haren en fijne versieringen) ; geciseleerde goudfolie (stoelen) ; zilverfolie op witte grond bedekt door rode of groene lak ; bleek roze inkarnaat voor de vrouwen, iets donkerder voor de mannen, steeds met glad oppervlak ; ogen omrand met bruin (onder) en zwart (boven), wenkbrouwen, wimpers en rimpels met het penseel getrokken ; nagels omrand met bruin ; blauw met mat oppervlak ; opgelegde brokaten met bloemmotieven.

TOESCHRIJVING AAN FRANÇOIS WALSCHARTZ VAN TWEE KOPIEËN NAAR DE SINT-ROCHUS VAN CARLO SARACENI

Raphaël Van de Walle

Deze bijdrage stelt zich tot doel twee niet bekende kopieën naar het schilderij *Sint-Rochus verzorgd door een engel* van Carlo Saraceni, toe te schrijven aan François Walschartz die de meest „Vlaamse" schilder genoemd wordt van de 17de-eeuwse Luikse school.

De eerste kopie hangt in de doopkapel van de Sint-Amanduskerk te Heffen (Antwerpen) (afb. 1) [1]. Dit schilderij, waaromtrent geen herkomstgegevens bekend zijn, werd steeds beschouwd als een waardevol kunstwerk van de 17de-eeuwse Spaanse school [2]. Een tweede kopie behoort toe aan de Prinsen de Ligne en staat als een altaarstuk opgesteld in de kapel van het kasteel van Belœil (afb. 2) [3]. Ook betreffende dit schilderij zijn de herkomstgegevens niet te achterhalen. Het werd tot nu toe aangezien als een werk uit de school van Caravaggio [4]. Beide composities gaan evenwel terug op een schilderij dat bewaard wordt in de Galerij Doria-Pamphili te Rome en dat op stilistische gronden door A. Moir en voorgaande kunsthistorici toegeschreven werd aan Carlo Saraceni, gezegd de Venetiaan (afb. 3) [5]. Boven-

[1] Doek, 171 × 119 cm. Het bevindt zich in een bedenkelijke staat van bewaring ; het werd gedoubleerd na 1814. Dit kan men afleiden uit de stroken papier waarmee het gedoubleerde doek op het spieraam was gekleefd en die afkomstig zijn van verschillende nummers van de jaargang 1814 van het tijdschrift *Affiches-Berichten* (gepubliceerd te Mechelen).

[2] [F. Donnet], *Provincie Antwerpen, Provinciaal Comiteit van Monumenten, Inventaris der Kunstvoorwerpen in de openbare gestichten bewaard*, Antwerpen, 4de aflevering, 1910, bl. 414. In de kerk van Heffen bevindt zich een archiefstuk *Staet van inventaris der meubelen toebehoorende de kerk van Heffen, het jaer OHJC 1829* waarin het schilderij van de H. Rochus echter zonder meer vermeld wordt.

[3] Doek (gedoubleerd), 192 × 120 cm.

[4] *Château de Belœil. Catalogue sommaire des collections*, Brussel, z.d., nr. 3. Ter wille van zijn verwantschap met het doek van Saraceni, wordt het nu in het kasteel van Belœil beschouwd als een schilderij van deze kunstenaar.

[5] Doek, 190 × 127 cm. Het werd gedoubleerd, is zeer beschadigd en vertoont veel overschilderingen. Het doek is samengesteld uit een middendeel van 114,5 cm breed waaraan aan weerszijden, waarschijnlijk bij een latere herstelling, een strook is vervangen of toegevoegd. H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlijn, (1924), bl. 451 ; R. Longhi, *Ter Brugghen e la Parte Nostra*, in *Vita artistica*, nr. 6, 1927, bl. 112, voetnoot ; A. Porcella, *Carlo Saraceni*, Venetië, 1929, bl. 17 en 40 ; A. Moir, *The Italian Followers of Caravaggio*, Cambridge, 1967, bl. 277 ; A. Ottani Cavina, *Carlo Saraceni*, Milaan, 1968.

dien wordt dit doek door Moir gesitueerd tijdens de laatste twee jaren van de artistieke loopbaan van de kunstenaar in Venetië, d.w.z. tussen 1618 en 1620 [6].

De overeenstemming tussen de twee kopieën en het originele doek is omzeggens volledig wat betreft de algemene compositie, het zonder variante uitgebeelde onderwerp en zelfs de schaal der uitvoering.

Het tafereel, dat zich afspeelt in een rotsachtige omgeving, vertoont een diagonale compositie gaande van rechtsboven tot linksonder, waarbij de hoofdlijn gevormd wordt door het lichaam van de H. Rochus die, gezeten op een rotsblok, achteroverleunt steunend op zijn pelgrimsstaf. De overhoekse opstelling, aan weerszijden van die diagonaal, van de engel en de hond brengt op gelukkige wijze evenwicht tussen de samenstellende delen van het schilderij.

Het iconografisch gegeven werd ontleend aan het leven van de H. Rochus van Montpellier (14de eeuw) die voorgesteld wordt met zijn twee meest gebruikelijke attributen: de engel die zijn pestbuil verzorgt en de hond die hem een brood brengt [7]. Saraceni sloot aldus aan bij de gangbare iconografie zoals die in het begin van de 17de eeuw vooral in Italië, Frankrijk en de Nederlanden verspreid was. Immers, alhoewel de oudst bewaarde voorstelling van de heilige dateert van het eind van de 14de eeuw [8], verschijnen de engel en de hond in de iconografie van de H. Rochus pas in de loop van de 16de eeuw — de engel rond 1550 [9]. Ofschoon de heilige reeds in de 15de eeuw in gans Europa, dat voortdurend te lijden had onder pestepidemieën, zeer populair geworden was, verspreidde zijn volkse verering zich het meest in Italië waar de heilige had geleefd en in het bijzonder in Venetië waar zijn relieken in 1485

[6] De overige aangehaalde auteurs spreken zich niet uit over de plaats en de periode van ontstaan. Omstreeks het midden van de 17de eeuw en tot 1924 (eerste toeschrijving aan Saraceni door H. Voss) werd het schilderij, nochtans ten onrechte, beschouwd als een werk van Bartolomeo Schidone, een tijdgenoot van Saraceni, op grond van de inventaris van de erfstelling Pamphili opgericht door Paus Innocentius X tijdens zijn pausdom van 1644 tot 1655.

[7] Dit tafereel situeert zich in de Noorditaliaanse stad Piacenza waar de heilige, terugkerend van zijn pelgrimstocht naar Rome tijdens dewelke hij de pestlijders had genezen, zelf door de pest werd aangetast. Om zijn omgeving niet te besmetten, trok hij zich daar in het woud terug om er in de afzondering te sterven. God zond hem echter een engel die hem vertroosting bracht en zijn wonde verzorgde terwijl een hond, die de heilige in het woud had ontdekt, hem dagelijks kwam voeden met een brood dat hij van de tafel van zijn meester, de edelman Gottardo Pallastrelli en de latere H. Gothard, had weggenomen. J. Timmers, *Symboliek en iconographie der christelijke kunst*, Roermond-Maaseik, 1947, bl. 984-985; E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Parijs, 1949, bl. 190-191; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Parijs, III, 1959, bl. 1155-1161. De ganse levenscyclus van de H. Rochus wordt geïllustreerd door de twaalf panelen van 1517 uit de Sint-Jacobskerk te Antwerpen die aan een Antwerps anonieme meester worden toegeschreven (cf. F. Prims, *De Sint-Rochusschilderijen in de collegiale kerk van Sint-Jacob te Antwerpen*, Antwerpen, 1933).

[8] Beeld in hout, Grenoble, Museum voor Schone Kunsten.

[9] Réau, *op. cit.*, bl. 1158 en 1159.

uit Montpellier werden overgebracht [10]. Het zal dus ook wel geen toeval geweest zijn dat de Venetiaan Carlo Saraceni die Sint-Rochus heeft geschilderd [11].

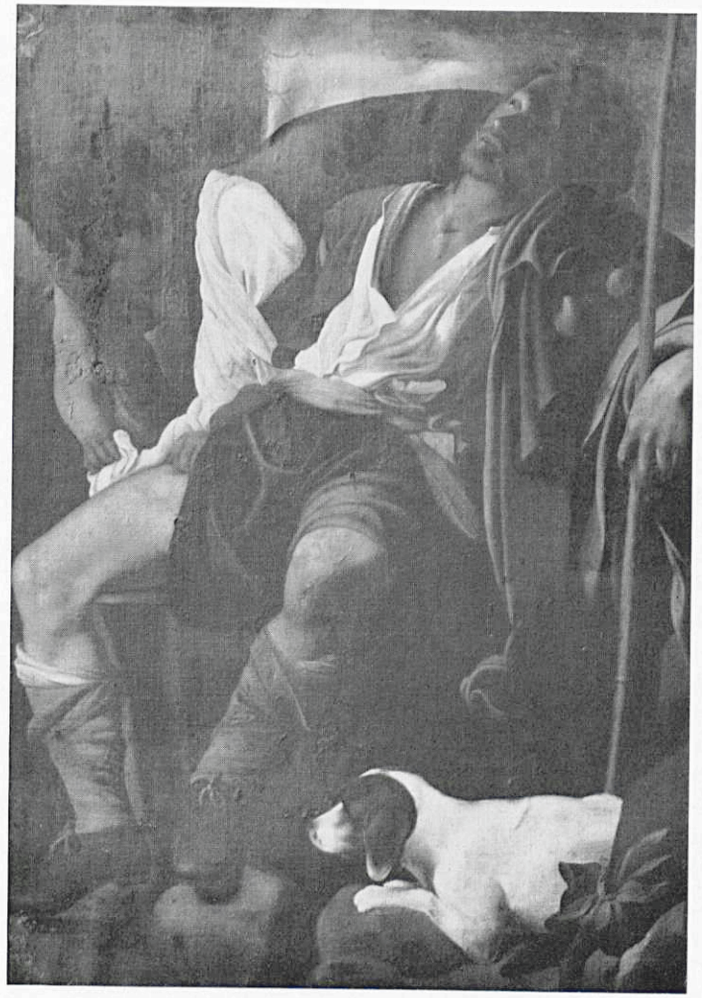
Ook wat de schaal betreft, is er een belangrijk punt van overeenkomst tussen de drie hier bestudeerde doeken, alhoewel er onderlinge verschillen bestaan tussen hun respectieve afmetingen en formaat. Zo is het schilderij van Belœil, ten opzichte van dit van Rome, aan de rechterzijde een vijftal centimeter smaller. Het doek van Heffen daarentegen is aan de bovenkant bijna twintig centimeter korter dan dat van Belœil. Die vaststelling laat toe voorop te stellen, zoals trouwens verder zal kunnen aangetoond worden, dat de kopie van Belœil meer dan waarschijnlijk teruggaat op het doek van Rome en die van Heffen op dit van Belœil.

De algemene stijl en de detailbehandeling van de schilderijen van Belœil en Heffen vertonen inderdaad zulkdanige punten van overeenkomst enerzijds en zulkdanige verschillen met het werk van Rome anderzijds, dat beide eerstgenoemde doeken niet aan Saraceni kunnen worden toegeschreven.

Het *Sint-Rochus*tafereel van Rome is zonder twijfel typerend voor de stijl van die schilder. Als navolger van Caravaggio, beheerste hij het *clair-obscur*-procédé volledig en wist het aan te wenden om het perspectief, het modelé en de expressieve kracht van zijn figuren te verhogen. Men vindt er ook zijn bijna sculpturale wijze van schilderen in terug en zijn tendens om de personages in een overvloedig plooienspel te omhullen. Ofschoon het bekend is dat Saraceni van meerdere van zijn schilderijen replieken heeft gemaakt, toch ontbreken die karakteristieken in opmerkelijke mate in de doeken van Belœil en Heffen. Ze zijn ogenschijnlijk het werk van een kunstenaar die niet vertrouwd was met het Italiaans pathetisch realisme en met die ongewone kleur- en lichteffecten, iemand die de aan Saraceni zo eigen drapering op een geheel verschillende wijze in zijn kopieën overnam. Meer nog, wanneer men bepaalde details onderling vergelijkt, doet men de overtuiging op dat de auteur van de kopieën van Belœil en Heffen niet dezelfde kan zijn als die van het werk van Rome. Dergelijke details zijn ongetwijfeld de linkerhand van de H. Rochus, het hoofd en de rechterhand van de engel, de plooienbehandeling van het kleed dat over diens schouder hangt, de gordel en de slobkousen van de H. Rochus, het brood onderaan het schilderij en de takken in de linkerbovenhoek. Daarenboven stelt men in de doeken van Belœil en Heffen een aarzeling vast in het aanwenden van het *clair-obscur*-procédé waardoor sommige delen noodzakelijkerwijs gedetailleerd werden waar ze in het schilderij van Saraceni door het licht-donkereffect vervaagden.

[10] Mâle, *op. cit.*, bl. 191; Réau, *op. cit.*, bl. 1156.

[11] In het Museo di Capodimonte te Napels wordt bovendien een tweede, verschillende compositie bewaard die de H. Rochus voorstelt met de hond en die op grond van stilistische gegevens eveneens aan Saraceni wordt toegeschreven (cf. Voss, *op. cit.*, bl. 451 en Moir, *op. cit.*, bl. 277)



171 × 119 cm

1. F. Walschartz, *Sint-Rochus verzorgd door een engel.* Heffen, Sint-Amanduskerk.

De stilistische en koloristische vergelijkingen en het onderzoek van bepaalde biografische gegevens laten toe de beide kopieën van Belœil en Heffen met vrij grote zekerheid toe te schrijven aan één en dezelfde auteur: de in Antwerpen geschoolde Luikse schilder François Walschartz.

Bij de bestudering van de algemene stijl, de detailbehandeling, het koloriet en de schildertechniek komt men tot de vaststelling dat de doeken van Belœil

192 × 120 cm

2. F. Walschartz, *Sint-Rochus verzorgd door een engel.* Belœil, verzameling van de Prinsen de Ligne.

en Heffen zeer nauw aansluiten met de schilderijen die van François Walschartz bekend zijn en dat beide composities hoogstwaarschijnlijk aan die kunstenaar moeten worden toegeschreven. Alhoewel die werken talrijke punten van overeenkomst vertonen met meerdere andere die reeds tot het œuvre van Walschartz behoren, is de overeenstemming wat stijl en koloriet betreft vooral sprekend in de *Aanbidding der Herders* uit de Onze-Lieve-

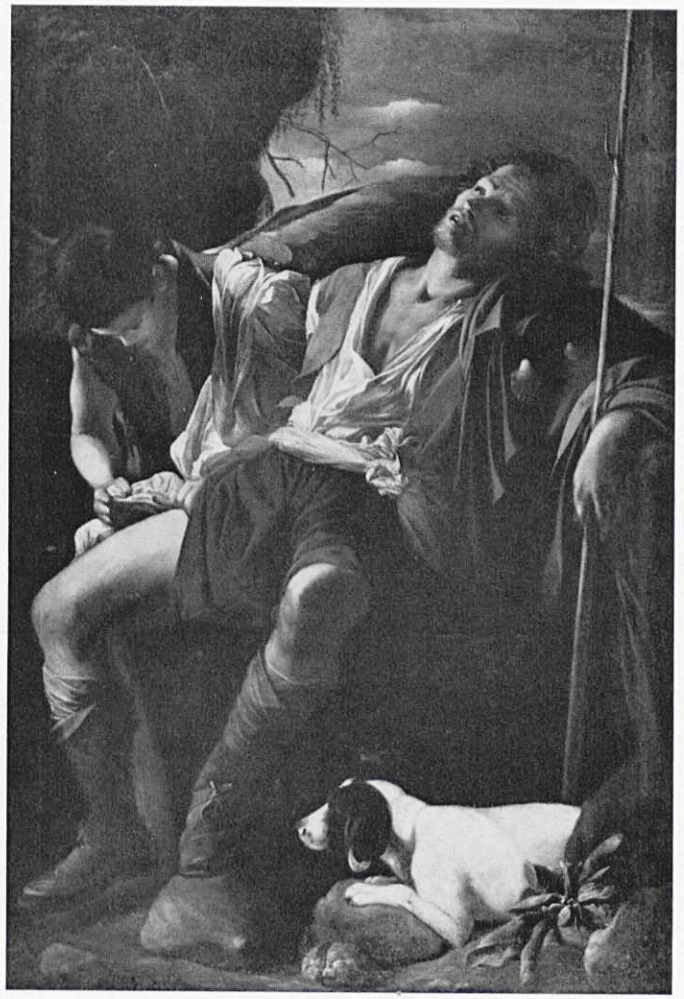
Vrouwekerk te Foy-Notre-Dame (afb. 4) [12] en *Samson verraden door Dalila* uit het Curtiusmuseum te Luik (afb. 5) [13]. Het eerste, een gesigneerd werk, is ongetwijfeld een frappante getuigenis voor de Antwerpse scholing van de kunstenaar terwijl het tweede herinnert aan een werk van Rubens, *Samson en Dalila,* bewaard in de verzameling H. Köser-Neuerburg te Hamburg en tevens duidelijk de Italiaanse caravageske invloed verraadt. Er bestaat overigens een duidelijk contrast wat compositie en schildertechniek betreft tussen de nogal primitief aandoende *Samson verraden door Dalila* en de technisch veel hoger staande *Aanbidding der Herders,* waarbij ook de *Sint-Rochus*-taferelen kwalitatief aansluiten.

Al heeft Walschartz nooit veel stijlvastheid verworven, toch zijn er bepaalde stijlkenmerken die hij zich heeft eigen gemaakt en die zich ook in elk der vier vergeleken schilderijen manifesteren. Het zijn vooral dezelfde weerkerende warme kleurtonaliteiten, de ophopingen van textiel rond de figuren en het ingehouden *clair-obscur* waardoor het perspectief wordt vervlakt en het detailleren van de voorstelling noodzakelijk wordt.

De toeschrijving aan François Walschartz is in het bijzonder gesteund op de vergelijking van welbepaalde details uit de beide *Sint-Rochus*taferelen met analoge detailbehandelingen in de twee bovengenoemde schilderijen. Vooral de vormgeving van de handen en de benen is zeer gelijkend in die werken, terwijl het precies diezelfde details zijn die duidelijk verschillen van de wijze waarop Saraceni ze schilderde. Het diepgegroefde aangezicht van Sint-Rochus, dat door de Italiaanse schilder op een expressieve, bijna pathetische wijze werd weergegeven, contrasteert eveneens zeer fel met de zachte, uitdrukkingloze gelaatstrekken van de Sint-Rochusfiguren van Belœil en Heffen die aansluiten met de eveneens expressieloze gezichten van Dalila en de Heilige Maagd uit de twee werken van Walschartz. Ook de drapering, die bij Saraceni los en vloeiend is, wordt in de werken van Belœil en Heffen samengebundeld in harde wrongen, wat helemaal overeenstemt met de bekende werkwijze van Walschartz.

Het koloriet van de doeken vanBelœil en Heffen is een ander argument om de toeschrijving aan Walschartz terdege te staven. Behalve de tonaliteit van beide composities, die volledig in de lijn ligt van het œuvre van die schilder, zijn er bepaalde kleuren en kleurschakeringen die voorkomen in beide *Sint-Rochus*taferelen evenals in de *Aanbidding der Herders* en in *Samson verraden door Dalila* en wel meestal om de kleur van gelijkaardige onderdelen van het schilderij weer te geven. Zo is het opvallend dat hetzelfde okergeel gebruikt werd om sommige lichaamsdelen te schilderen in de vier composities en dat men er dezelfde grijsgroene en lichtbruine kleuren aantreft om bepaalde kledingstukken weer te geven. Andere zoals het helblauw en de grijze, groene

[12] Doek, 258 × 196 cm.
[13] Doek, 121 × 152 cm.



190 × 127 cm

3. C. Saraceni, *Sint-Rochus verzorgd door een engel.* Rome, Galerij Doria-Pamphili.

(Cliché Ist. Centrale del Restauro, Roma)

en bruine tonen, die de achtergronden en de donkere partijen vullen, komen eveneens voor in elk van de vier hier vergeleken schilderijen.

De beide werken van Belœil en Heffen vertonen ook eenzelfde schildertechniek, die vooral gekarakteriseerd wordt door een zeer dunne verfbekleding en grafische *empasto's* die nochtans bijna geen reliëf hebben. Die eenheid blijkt ook uit het onderzoek van sommige details zoals het op toon brengen

van de okergele huidskleur en de schakering in donkerder tonen door het op elkaar aanbrengen van meerdere glacislagen. Ook herkent men dezelfde lichte borsteltechniek in de haartooi van de dienaar van Dalila en van de herders uit de *Aanbidding*, waarmee de baard en het haar van de H. Rochus en het haar van de engel werd geschilderd maar die echter grondig verschilt van de grovere techniek van Saraceni.

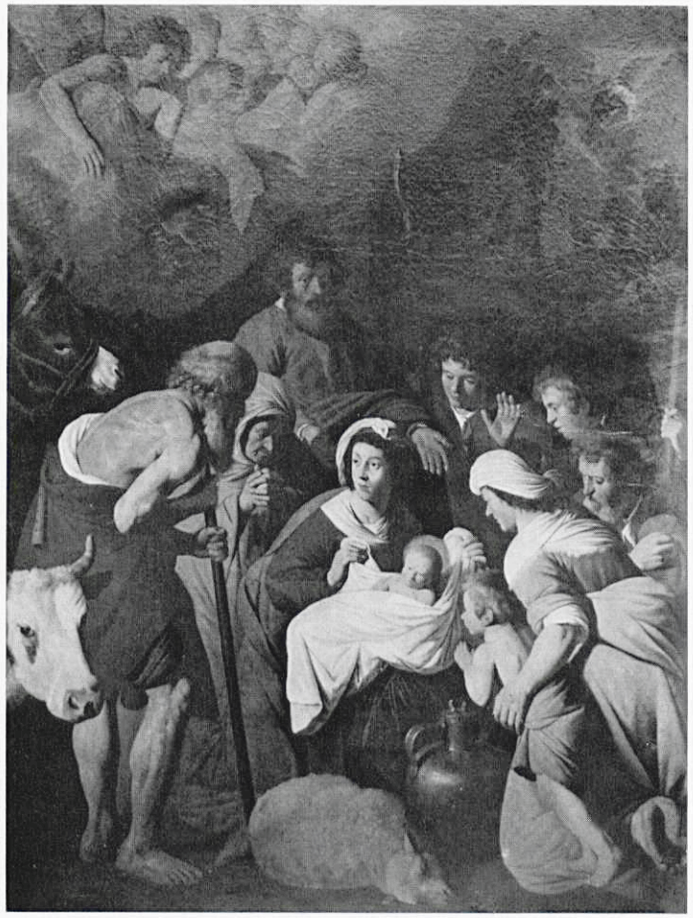
Behalve stilistische en koloristische vergelijkingen zijn er ook biografische gegevens betreffende Walschartz die helemaal aansluiten met onze bewijsvoering. Deze kunstenaar, die tussen 1618 en 1620 naar Italië vertrok en er tot 1635 verbleef, behoorde tot de kring van Saraceni [14]. Daar er omtrent die Italiaanse reis verder zeer weinig met zekerheid geweten is en ook de gevolgde reisweg onbekend bleef, is het derhalve niet uitgesloten dat Walschartz eerst enige tijd verbleef in sommige kunststeden van Noord-Italië zoals Florence, Venetië en Bologna vooraleer hij mogelijks doorgereisd is naar Rome [15]. Door de meeste auteurs wordt aangenomen dat Walschartz bij Carlo Saraceni ging samenwerken — wat zeker goed mogelijk is aangezien Saraceni, na het vertrek van Caravaggio in 1606 en de dood van Adam Elsheimer in 1610, in Rome een leidinggevend kunstenaar was —, alhoewel sommige anderen menen dat het in het atelier van Guido Reni was dat Walschartz actief was [16]. Ofschoon dus de concrete gegevens betreffende de Italiaanse periode van Walschartz zeer beperkt zijn, toch sluit de chronologie noch de feitelijkheid uit dat deze kunstenaar, tijdens zijn verblijf in Italië, het *Sint-Rochus*tafereel van Belœil naar dat van Saraceni heeft gekopieerd. Die stelling wordt trouwens bevestigd door het in het Instituut uitgevoerde laboratoriumonderzoek dat toeliet de vezel van het schilderdoek als hennep te identificeren [17]. Zoals bekend is, werd die textielvezel wel in Italië echter niet in de Nederlanden gewonnen. Naargelang van de aanwezigheid van Saraceni te Rome en Venetië en de reisweg van Walschartz, kan die kopie ontstaan zijn of te Rome in de loop van 1618 of 1619 of te

[14] A. von Würzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Wenen-Leipzig, 2, 1910, bl. 839; U. Thieme en F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, 35, 1942, bl. 107-108; R. H. Wilenski, *Flemish Painters 1430-1830*, 1, 1960, bl. 685. Volgens deze laatste zou Walschartz nog in Luik werkzaam zijn geweest in 1618, wat echter niet uitsluit dat hij nog in de loop van datzelfde jaar naar Italië kon zijn vertrokken.

[15] Alhoewel enkele auteurs vermelden dat hij in die stad heeft verbleven, wordt geen argument naar voor gebracht om die bewering te staven.

[16] De ene mogelijkheid sluit echter de andere niet uit, aangezien Walschartz pas in 1635 uit Italië is teruggekomen en hij achtereenvolgens bij Saraceni en, na diens overlijden, bij Reni werkzaam kan geweest zijn.

[17] De draad is gesponnen in Z-winding. Het doek is grof geweven in lijnwaadkruising en heeft een gemiddelde weefdichtheid van 6 tot 7 verticale en 8 tot 9 horizontale draden per cm. Het vergelijkend onderzoek van het schilderij van Rome, dat op verzoek van het Instituut door het Istituto Centrale del Restauro te Rome en met de medewerking van Prof. I. Faldi, Superintendent van de Galerij Corsini, kon geschieden, gaf wezenlijk dezelfde Italiaanse karakteristieken als resultaat. Ook niet op grond van de laboratoriumanalyse van de genomen verfmonsters kon besloten worden tot een verschil in schildertechniek met de andere onderzochte schilderijen van Heffen en Belœil.

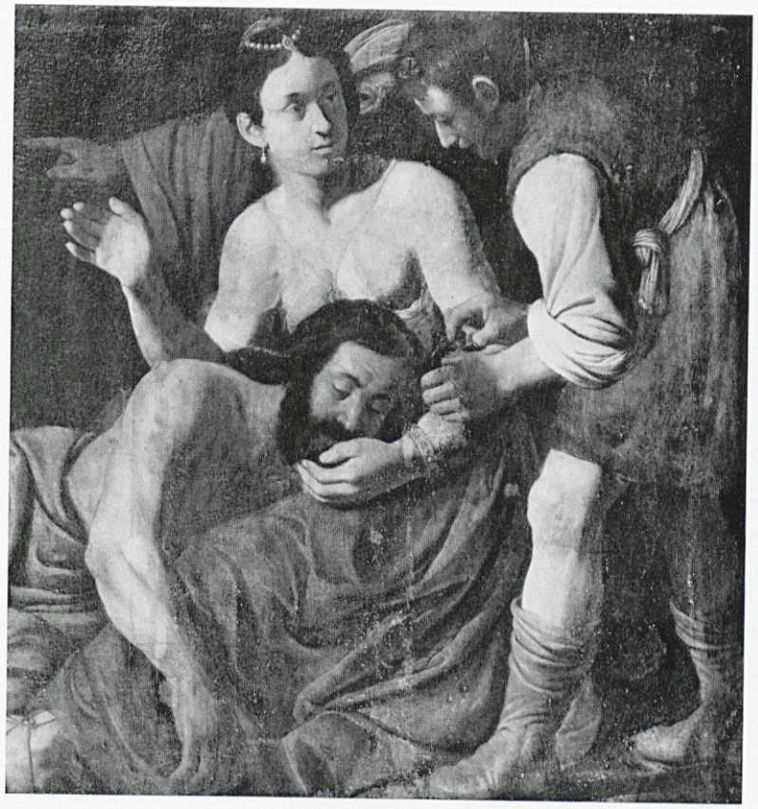


258 × 196 cm

4. F. Walschartz, *Aanbidding der Herders*. Foy-Notre-Dame, O.-L.-Vrouwekerk.

Venetië tussen 1618 en 1620. Die laatste mogelijkheid zou aansluiten met de boven aangehaalde bewering van A. Moir, volgens dewelke het doek van Saraceni om stilistische redenen in Venetië moet worden gesitueerd tijdens de laatste twee jaren van het leven van deze kunstenaar, d.w.z. tussen 1618 en 1620 [18]. Aangezien Walschartz pas uit Italië terug was in 1635, kan hij de

[18] Moir, *op. cit.*, bl. 277. Wij kunnen echter moeilijk aannemen dat men tot een dergelijk besluit kan komen — en aldus een periode afbakenen van minder dan drie jaar — uitsluitend aan



5. F. Walschartz, *Samson verraden door Dalila*, rechter deel. Luik, Curtiusmuseum.

kopie van Belœil evenwel ook gemaakt hebben na de dood van Saraceni in Venetië of in Rome, waar het oorspronkelijk schilderij zich in elk geval bevond rond 1650 [19]. Geen enkel gegeven laat echter toe uit te maken wat de meest waarschijnlijke mogelijkheid is. Chronologisch zou het schilderij van Belœil moeten geplaatst worden tussen 1618-1620 — de periode waarin het origineel geschilderd werd door Saraceni en die ook samenvalt met het tijd-

de hand van stijlkenmerken van het werk van een schilder zoals Saraceni waarvan steeds werd benadrukt dat hij geen eigen persoonlijke stijl had, andere kunstenaars nabootste en zich aanpaste aan de wisselvallige smaak van de kunstliefhebbers. Dit wordt trouwens tegengesproken door J. Philippe die zegt dat de reis van Walschartz naar Italië ten vroegste heeft plaats gehad in 1620, bewering die echter niet wordt gemotiveerd (cf. J. Philippe, *Rubens et la peinture liégeoise du XVIIIe siècle*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XIX, 1950, bl. 51-65).

[19] Cf. voetnoot 5.

stip van de reis van Walschartz naar Italië — en 1635 — het jaar dat Walschartz van zijn reis terug was.

Alhoewel de kopie uit de Sint-Amanduskerk te Heffen minder krachtig is van uitvoering en van picturaal mindere kwaliteit dan die uit het kasteel van Belœil, toch mag om meerdere redenen aangenomen worden dat zowel het eerste als het tweede schilderij van de hand van François Walschartz is. Behalve door de stijlbehandeling en het koloriet die, zoals boven gezegd, in de twee schilderijen in grote mate overeenstemmen, wordt die dubbele toeschrijving gestaafd door het bekende feit dat Walschartz bepaald een voorliefde had voor het kopiëren van de werken van Rubens en naar eenzelfde schilderij meerdere kopieën maakte die echter onderling eveneens zeer verschillend zijn van afmetingen, uitvoering en picturale kwaliteit [20]. Het schilderij uit de Sint-Amanduskerk te Heffen is vermoedelijk voor dit bedehuis besteld geworden aan François Walschartz die als schilder in de streek van Antwerpen en Mechelen reeds bekendheid had verworven en die het heeft nageschilderd naar zijn eerste kopie. Ook die stelling wordt gesteund door de laboratoriumanalyse die uitgewezen heeft dat het schilderdoek uit vlasvezels bestaat, waarvan de cultuur in de Nederlanden echter niet in Italië te situeren is [21]. Het *Sint-Rochus*tafereel van Heffen is naar alle waarschijnlijkheid ontstaan tussen 1635, het jaar van de terugkeer van Walschartz uit Italië, en zijn overlijden te Luik in 1665 of 1675. Door het ontbreken van een precieze datering van de bekende werken van Walschartz, is het onmogelijk dit element als oriënteringspunt aan te wenden om door stilistische vergelijkingen het tijdstip van ontstaan nader te bepalen.

De identificatie en de bestudering van de schilderijen van François Walschartz worden zeer bemoeilijkt door het heterogeen karakter van zijn œuvre dat voor een groot deel bestaat uit kopieën naar werken van tijdgenoten. Naast tal van schilderijen, gekopieerd naar of geïnspireerd op composities van Rubens, die de uitdrukking zijn van zijn Antwerpse scholing, zijn er slechts weinig elementen in zijn schilderijen aanwezig die op de invloed wijzen die deze ontvankelijke kunstenaar tijdens zijn verblijf in Italië zeker heeft ondergaan. Mogen de doeken van Belœil en Heffen deze leemte in zekere mate aanvullen en tevens bijdragen tot een betere kennis van de uitstraling van het caravagisme dat door François Walschartz op een persoonlijke wijze werd geïnterpreteerd [22].

[20] Naar de *Aanbidding der Wijzen* van Rubens uit de Sint-Jan de Doperkerk te Mechelen (paneel, 320 × 278 cm) maakte Walschartz de kopieën bewaard in de Sint-Antoniuskerk te Luik (paneel, ± 156 × 195 cm), in de pastorie van Maasmechelen (Mechelen-aan-de-Maas) (doek, 122 × 127 cm) en in het Asile de la Vieillesse te Luik (doek, 125 × 125 cm).

[21] De draad is gesponnen in Z-winding. Het doek vertoont een betrekkelijk gesloten weefpatroon met lijnwaadkruising en heeft een dichtheid van 16 verticale en 10 tot 11 horizontale draden per cm.

[22] Wij houden eraan de heren D. Coekelberghs en Ph. Huisman te danken voor de gegevens die zij ons hebben verstrekt.

ATTRIBUTION A FRANÇOIS WALSCHARTZ DE DEUX COPIES DU SAINT ROCH DE CARLO SARACENI

Deux copies inconnues du *Saint Roch secouru par un ange* de Carlo Saraceni (Rome, Galerie Doria-Pamphili) sont attribuées ici au peintre liégeois François Walschartz. La première, qui appartient à la collection des princes de Ligne au château de Belœil, était auparavant attribuée au Caravage, tandis que la deuxième, conservée à l'église de Heffen (Anvers), est considérée jusqu'à présent comme une œuvre de l'école espagnole du XVIIe siècle.

Les trois tableaux sont presque identiques au point de vue de la représentation du sujet et de la composition. Une étude comparative plus approfondie du style et du traitement des détails révèle à la fois une étroite parenté entre les tableaux de Belœil et de Heffen et une nette disparité entre le tableau de Rome et ceux de Belœil-Heffen.

L'attribution des deux copies à François Walschartz est ensuite basée sur l'examen des données chronologiques, encore précisées par l'analyse des fibres de la toile — chanvre pour Belœil et lin pour Heffen — et sur la comparaison de certains éléments de style et de coloris avec des tableaux connus de ce peintre.

TRAITEMENT DE PIERRES SCULPTÉES CONTAMINÉES PAR LES SELS ET CONTRÔLE DU DESSALEMENT

AGNES BALLESTREM, PIERRIK DE HENAU et MICHEL DUPAS

Même dans un musée, la conservation des pierres sculptées peut poser de sérieux problèmes lorsque celles-ci contiennent des sels. Le jeu des variations de température et d'humidité de l'air, provoquant des condensations suivies d'évaporations, engendre à la longue des dégâts parfois importants à la surface des pierres salées, par la mise en solution, la migration et la recristallisation incessante des sels. Aux condensations d'humidité atmosphérique, il faut encore ajouter les apports accidentels d'eau.

En milieu climatisé, les réactions salines, bien que fortement ralenties, ne sont pas nulles et pour des sculptures dont il importe avant tout de conserver la surface nous préférons, chaque fois que l'état matériel le permet, supprimer la cause principale des dégâts et réaliser l'extraction des sels par l'eau. Cette méthode est peu onéreuse et présente un maximum de garanties, pour autant que la pierre traitée ne subisse aucune contamination ultérieure.

Nous avons tenté, à l'occasion des quelques cas d'altération par les sels examinés à l'Institut, de dégager certaines conditions de traitement et de déterminer les moyens de contrôle simples qui permettent de suivre l'évolution des opérations.

Les méthodes employées à l'Institut sont l'immersion de la pierre dans l'eau et l'extraction des sels au moyen de pâtes à base de pulpe de papier [1]. Quelques essais de la méthode Kratz [2], qui consiste à aspirer l'eau à travers la pierre, ont également été tentés sur petits échantillons.

Dans la première méthode, basée sur la diffusion des sels, l'objet, après avoir subi ou non une consolidation des parties fragiles par imprégnation

[1] M. VUNJAK, *O ciscenju eflorescenija soli (salitre) sa zidnih slika* (Le nettoyage des efflorescences de sels (salpêtre) sur les peintures murales), dans *Zbornika zastite spomenika kulture*, VIII, 1957, p. 51-55 et IX, 1958, p. 9-16.

[2] A. KRATZ, *Eine neue Methode der Steinrestaurierung*, dans *Museumskunde*, vol. 33, 1963, p. 32-39 ; IDEM, dans *Restaurierung und Konservierung. Bericht von der 5. Tagung der Arbeitsgemeinschaft des technischen Museumspersonals in Berlin*, Berlin, I, 1964, p. 46-55.

de Calaton C.A. (nylon soluble de I.C.I.) à 5 % dans l'alcool, est immergé entièrement dans un bain d'eau de ville ; l'eau est renouvelée périodiquement en fonction de l'évolution de la salinité, contrôlée par dosage chimique ou par mesure de la résistivité électrique.

Dans la seconde méthode, basée sur la migration des solutions salines, la pierre, préalablement mouillée, est recouverte d'une couche de pulpe de papier humide d'environ 1 cm d'épaisseur. Les sels, entraînés vers la surface par évaporation de l'eau, pénètrent dans la pulpe et y cristallisent lors du séchage. L'évolution du traitement est suivie par analyse chimique des sels contenus dans un échantillon moyen de pâte sèche.

Avec le mastaba de Neferirtenef [3] s'est posé pour l'Institut le premier problème de traitement des grands ensembles sculptés. Le mastaba est composé d'un grand nombre de pierres de dimensions diverses (160 × 24 × 24 cm ; 116 × 42 × 38 cm ; 75 × 32 × 25 cm) dont la face intérieure est décorée de bas-reliefs et d'hiéroglyphes. Le monument comprend en outre deux grandes stèles monolithes de 180 × 285 × 45 cm. Des restes de polychromie sont conservés. Les blocs étaient entreposés depuis de nombreuses années dans le sous-sol des musées.

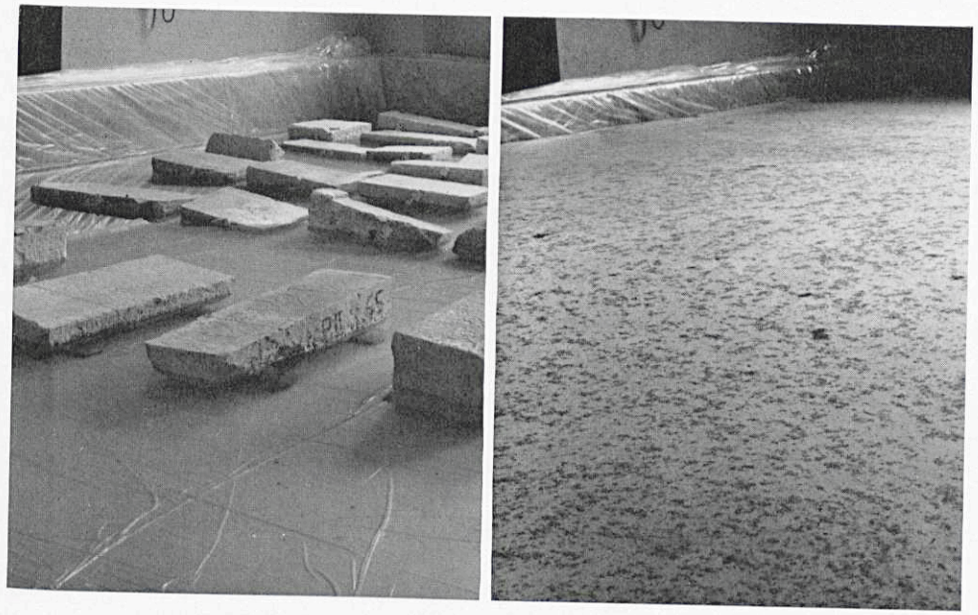
La pierre, un calcaire argileux relativement dur, blanc jaunâtre à texture tantôt subcompacte tantôt schistoïde, présentait en de nombreux endroits des sels, marqués par une pulvérulence ou un écaillement. L'analyse microchimique d'un prélèvement de poudre montrait la présence abondante de chlorure de sodium et un peu de gypse dû à des restaurations au plâtre.

Vu les dimensions et le volume des pierres à traiter, il a été décidé de les immerger dans l'eau pour extraire les chlorures responsables de l'effritement de la roche. A cet effet, et pour employer la solution la moins onéreuse possible, une salle du musée fut transformée en un vaste bassin de traitement par la construction d'une cuve en bois de 8 × 15 × 0,65 m, tapissée d'une feuille de Visqueen (polyéthylène U.C.B.) qui la rendait étanche. Pour éviter toute déchirure du plastique, les pierres étaient placées sur des traverses de bois (fig. 1). Les deux grandes stèles, pour des raisons de manutention, ont été traitées dans des cuves de même construction adaptées à leurs dimensions.

Après fixation des restes de polychromie au nylon, la première mise sous eau eut lieu le 13 juillet 1964 ; le traitement ne fut arrêté, et les pierres mises à sécher à l'air, que deux ans plus tard.

En principe, deux échantillons d'eau ont été prélevés régulièrement par le musée, l'un avant chaque vidange, l'autre à la fin, et leurs résistivités mesurées à l'Institut. Des mesures de pH réalisées à l'aide d'une électrode

[3] Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire. Tombeau égyptien de la ve dynastie provenant de Sakkarah, offert à la Belgique en 1905 par le gouvernement égyptien. Cf. B. Van de Walle, *Le mastaba de Neferirtenef aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. Notice sommaire*, Bruxelles, 1930.



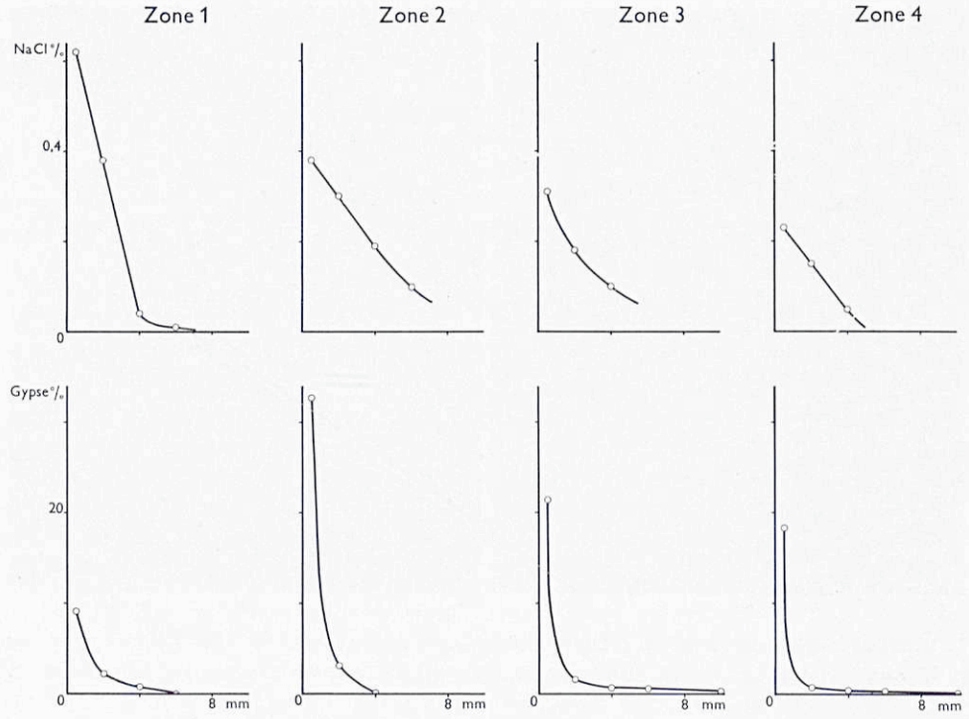
1. La cuve spécialement aménagée aux Musées royaux d'Art et d'Histoire pour le traitement des pierres du mastaba de Neferirtenef, avant et pendant l'immersion.

spécifique des cations monovalents ont fait l'objet d'un second contrôle du dessalement. Appliquées d'abord aux échantillons de la première année, parallèlement aux mesures de résistivité, elles devinrent ensuite le seul moyen de contrôle de l'évolution du traitement pour les échantillons de la seconde période. Malheureusement la dérive due au vieillissement de l'électrode spécifique rendait assez aléatoire l'interprétation des résultats. Pendant le dessalement, la présence d'algues vertes a nécessité l'emploi de Cétavlon à 2 $^{0}/_{00}$, comme désinfectant du bain.

Si dans l'ensemble le traitement s'est montré efficace, quelques pierres ont manifesté une reprise d'efflorescence un an après leur sortie de l'eau. Le contrôle, en effet, n'est valable que globalement et ne tient pas compte des variations de structure et de teneur en sels propres à chaque pierre.

La *Mise au tombeau* de Mainvault, datée 1390-1410/15 et actuellement conservée au musée d'Ath, est constituée de deux groupes en craie d'Avesnes polychromée (96 × 150 × 34 cm et 116 × 48 × 27 cm) [4]. Elle faisait

[4] Cf. R. Didier, *La Mise au tombeau de Mainvault provenant de l'ancienne abbaye d'Ath et le problème de la sculpture de 1400*, dans ce *Bulletin*, x, 1967-68, p. 54-86.



2. *Mise au tombeau* de Mainvault. Répartition de la teneur en sels en fonction de la profondeur à différents emplacements de la sculpture.

partie jusqu'en 1960 d'un grand *Calvaire* situé au sommet du mont de Mainvault [5]. Placée au pied de la croix dans une construction en pierre peu profonde, elle y était exposée aux intempéries. Le traitement, avant son installation au musée d'Ath, a essentiellement consisté en un examen stratigraphique des nombreuses couches de surpeint qui défiguraient l'œuvre et le dégagement de restes importants de la polychromie originale [6]. On a observé dès le début de ce traitement, des soulèvements des couches de peinture et des pertes de fragments de sculpture sous la poussée des sels, notamment sur le côté gauche du groupe principal, le sarcophage et le corps du Christ. Il faut signaler que ces altérations ne se manifestaient que sur la partie sculptée. Ceci est dû sans doute aux conditions d'exposition.

[5] Didier, *op. cit.*, p. 57.

[6] Cf. M. Annaert, *La Mise au tombeau de Mainvault... Note technique sur le traitement, ibidem*, p. 86-89.

En vue d'étudier l'altération de la pierre et surtout de décider d'un traitement éventuel, un examen de la répartition des sels en surface et en profondeur a été entrepris. Pour l'analyse, des prélèvements en tranches ont été réalisés sur une surface de 4 cm², en cinq endroits de la sculpture: 1) devant, en bas à gauche, partie chancreuse sous la polychromie; 2) flanc gauche, à mi-hauteur, polychromie altérée; 3) et 4) milieu du dos, respectivement en haut et en bas, pierre nue apparemment non altérée; 5) flanc droit, à mi-hauteur, polychromie peu altérée. Les tranches successives, prélevées au grattoir, mesuraient respectivement 0,5 - 1,5 - 2,0 - 2,0 et 4,0 mm d'épaisseur.

Les sels extraits à l'eau distillée sont dosés [7] et leurs teneurs exprimées en gypse ($CaSO_4 . 2H_2O$) et en chlorure de sodium (NaCl). Il en ressort que dans la couche superficielle les teneurs en gypse varient de 9 à 32 %, celles en chlorure de sodium, de 0,1 à 0,6 %. D'autre part, les sels restent concentrés à la surface; les teneurs diminuent très rapidement au-delà de 2 mm (graphiques fig. 2). Des essais d'extraction de sels par applications de compresses humides ont été réalisés trois fois successivement, de deux en deux jours, sur une même surface de 40 cm². Après chaque extraction, la teneur en gypse a été déterminée; les chlorures présents en faible quantité n'ont pas été dosés.

Pour connaître l'efficacité de la méthode, la quantité de gypse extraite (0,033 g) a été comparée à celle réellement présente à l'endroit traité (2,54 g), calculée à partir de l'analyse d'un prélèvement de 4 cm².

Si le rendement de l'opération (1,3 %) fut dérisoire, les causes en sont que le gypse est peu soluble dans l'eau et que le séchage des tampons est beaucoup trop rapide. La durée réelle du traitement n'était en fait que de quelques heures (3 × 3 heures) au lieu de 6 jours.

Au vu des résultats de cette analyse, de l'essai d'extraction, du bon état général de la pierre après dégagement de la polychromie originale, et eu égard à son exposition future au musée d'Ath, il fut décidé de ne procéder à aucun traitement d'extraction de sels mais de consolider les quelques parties pulvérulentes avec une solution à 6 % de nylon (Calaton) dans l'alcool.

Un autre cas s'est présenté avec dix reliefs en pierre du XVIIe siècle amenés à l'Institut en 1966 en vue de leur conservation. Ces reliefs décoraient les façades des maisons du Grand Béguinage de Louvain et mesuraient de 75 × 63 × 8 à 50 × 44 × 15 cm.

La plupart d'entre eux, sculptés dans la craie d'Avesnes, plus rarement dans le calcaire lédien, ou modelés en terre cuite, étaient couverts d'épaisses couches de badigeons, notamment de chaux. L'état de conservation de la

[7] Les dosages des sels furent réalisés suivant les méthodes publiées par M. Dupas, *L'analyse chimique des pierres calcaires et de leurs altérations dans les monuments. Conseil international des Monuments et des Sites. Colloques sur l'altération des pierres. Bruxelles, 1968*, Paris, 1970, p. 69-79.

pierre était varié, allant du soulèvement des couches de peinture à la pulvérisation de la surface jusqu'à une profondeur de 1 à 2 cm. Dans ce cas, les profils du relief étaient retenus par les couches solides des badigeons.

Un examen microchimique montrait la présence de sels, surtout des sulfates et des chlorures. Six pierres ont été immergées dans une cuve en bois tapissée d'une feuille de plastique et remplie d'eau de ville; comme le traitement se déroulait en été, cette cuve était exposée ouverte à l'extérieur du bâtiment. Après la première extraction, deux pierres ont été retirées: l'une présentait des restes de dorure, l'autre perdait trop de matière en surface; leur traitement ne s'est poursuivi qu'après décapage et consolidation au nylon. Les quatre autres pierres ont été traitées également par immersion, mais en atelier.

Le contrôle des extractions de sels a été réalisé en mesurant régulièrement la résistivité de l'eau des bains. Le renouvellement d'eau s'est effectué lorsque cette résistivité tendait vers un palier indiquant un ralentissement de la diffusion. Si, pour le premier lot, le contrôle fut faussé par les évaporations et les apports d'eau de pluie, les courbes de traitement des quatre dernières sculptures sont, par contre, très significatives (fig. 3); le palier obtenu à la fin de la quatrième extraction, parfaitement marqué, justifiait l'arrêt du traitement.

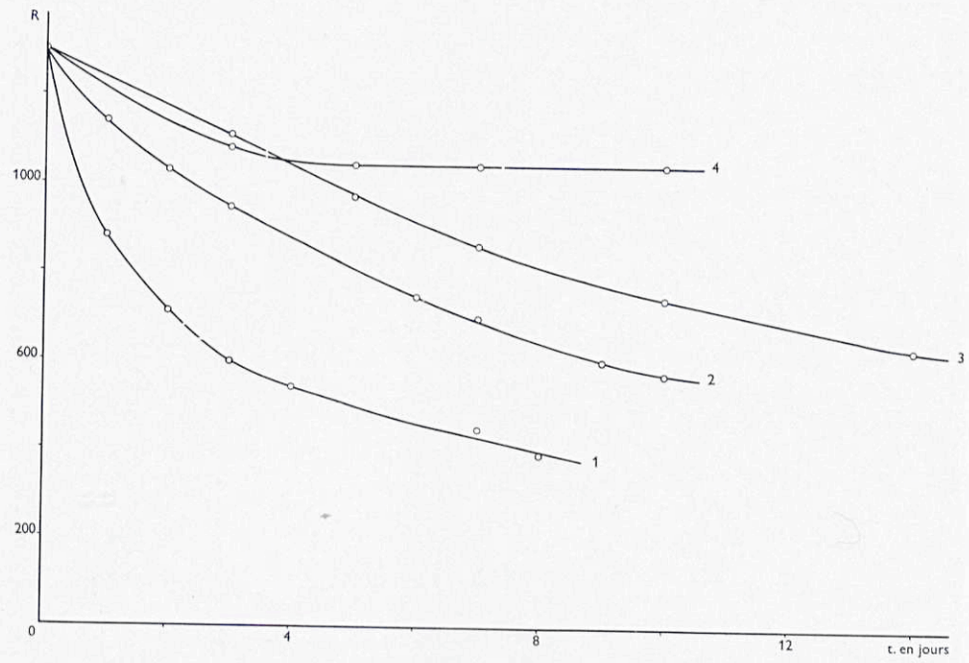
Parallèlement à ces contrôles, les résistivités de solutions titrées de chlorure de sodium ont été mesurées à 25° C; ces mesures ont permis de suivre la concentration en sels du bain, exprimée en chlorure de sodium. Connaissant le volume d'eau utilisé pour chaque bain et la concentration équivalente en chlorure de sodium de l'eau de ville, le calcul montre que la teneur en sels, exprimée en NaCl, extraite pour les quatre premières pierres était de 820 grammes. Le même contrôle, effectué pour les deux sculptures immergées après décapage, indique que celui-ci élimine une quantité importante de sels.

Il est intéressant de remarquer que les badigeons superficiels, en absorbant les sels, ont évité la destruction d'une grande partie de la surface sculptée.

Après décapage, certaines surfaces encore pulvérulentes furent consolidées avec une solution de nylon (Calaton) à 5 % dans l'alcool. En vue d'un contrôle comparatif, d'autres furent imprégnées en surface de solutions de méthylmétacrylate à 3 % (Imperplex) ou de silicone (silicone Goldschmidt) à 10 % dans du White Spirit. Vu l'impossibilité de protéger efficacement les reliefs débarrassés de leurs badigeons contre les influences directes des intempéries, il fut décidé de les exposer dorénavant à l'intérieur et de les remplacer sur les façades par des moulages.

Le *Couronnement de la Vierge* qui orne le tympan à l'intérieur du porche nord de l'église Saint-Jacques à Liège (fig. 5) a fait l'objet d'un traitement [8]

[8] Cf. *Chronique 1966-67. Matériaux pierreux*, dans ce *Bulletin*, X, 1967-68, p. 245.



3. Reliefs du Béguinage de Louvain. Évolution des résistivités des bains successifs (1 à 4) en fonction du temps d'immersion.

avant sa participation aux expositions « L'Europe gothique » à Paris et « Liège et Bourgogne » à Liège en 1968. L'œuvre, du XIVe siècle, est constituée de deux sculptures en pierre d'Avesnes polychromée, le *Christ* (137 × 65 × 50 cm) et la *Vierge* (133 × 68 × 53 cm). Les deux pièces, très poussiéreuses, étaient recouvertes de quelques minces couches de surpeint, ocre pour les vêtements, rose pour les carnations. Des altérations du support provoquées par des sels se manifestaient sur toute la surface sculptée: fissurations et clivages dans la surface (fig. 6), perte de nombreuses parties des riches drapés des vêtements (fig. 4). Des examens microchimiques et stratigraphiques ont révélé d'une part la présence de sulfates et de chlorures, d'autre part une polychromie originale bien conservée: or avec bords noirs pour les vêtements et pour les cheveux, rose pour les carnations, blanc pour le voile de la *Vierge*. Cette polychromie, à base de liant huileux, était appliquée sur une couche de bouche-pores de minium de plomb et de blanc de plomb à base de liant aqueux. Comme les surpeints des vêtements s'enlevaient assez facilement, il fut décidé de les retirer avant l'envoi du groupe aux expositions. Le dégagement des carnations, plus difficile, fut laissé pour une deuxième phase du traitement.

4. *Vierge* du *Couronnement de la Vierge* de l'église Saint-Jacques à Liège avant traitement.

Sans consolidation, au moins provisoire, des parties affaiblies par les cristallisations, les pièces n'étaient pas transportables. Pressés par le temps et vu les dimensions des sculptures, nous avons décidé de consolider les parties fragiles avec une solution de 2 % de nylon (Calaton) dans l'alcool éthylique et de procéder à deux extractions par application de pulpe de papier humide pour tenter d'appauvrir la surface en sels.

La première application, réalisée du 24 janvier au 12 février 1967, a montré que la pâte de papier séchait plus vite que la pierre. A la seconde application, réalisée du 12 février au 1er mars, la même constatation fut faite, le séchage ayant été contrôlé par mesure de conductivité électrique au moyen d'un Hydromat de Gann.

5. Le *Couronnement de la Vierge* après traitement.

Trois échantillons de pulpe prélevés sur le *Christ* et un échantillon moyen prélevé sur la *Vierge* ont fait l'objet d'un contrôle de la teneur en sels pour chacune des deux extractions. Pour rendre les résultats d'analyse significatifs, en admettant que l'épaisseur de la pâte est à peu près constante sur la pierre, les concentrations des différents sels sont exprimées en % du poids de pulpe sèche. L'examen des résultats montre que le rendement est meilleur pour la seconde extraction.

	Gypse	Chlorure de sodium	Nitrate de sodium
Christ 1ère extraction	0,66 %	0,06	0,02
2ème »	0,85	0,1	0,02
Vierge 1ère »	1,06	0,18	0,03
2ème »	1,33	0,66	0,12

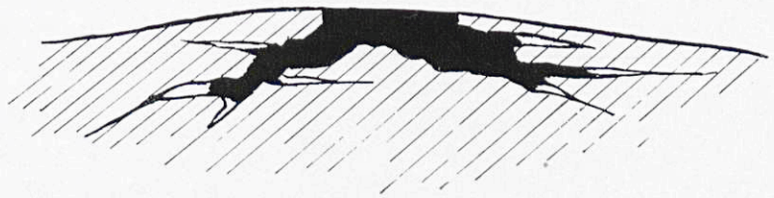
Après le retour du groupe des expositions de Paris et de Liège, une deuxième phase du traitement a essentiellement consisté en un dégagement des carnations, une consolidation des parties fragiles et un traitement de finition de la surface. Les carnations, rose clair avec yeux bleus cernés de brun pour la *Vierge*, rose plus soutenu avec yeux bruns cernés de brun pour le *Christ*, se sont révélées de très belle qualité et bien conservées. Pour assurer une plus grande solidité aux parties les plus affaiblies par l'action des sels, notamment les bords des vêtements, il fut décidé de fermer les chancres qui s'y étaient formés (fig. 6) avec un mortier de poudre de pierre-chaux-émulsion d'acétate de polyvinyle (4/2/1). Des essais ont montré que le bouchage des lacunes sans reconstitution des formes perdues aurait sérieusement alourdi et faussé l'expression formelle de l'œuvre. Ce phénomène peut sans doute s'expliquer par le fait qu'une lacune due à des altérations typiques de la pierre reste lisible comme telle tandis qu'une intervention de conservation qui ne tient compte que des exigences techniques s'impose comme un apport étranger sans relation avec l'expression de l'œuvre. Pour éviter que des taches claires et sombres influencent les jeux de la lumière ambiante sur les pièces, les parties trop claires furent légèrement teintées. La continuité chromatique de la surface ainsi obtenue favorise nettement la lisibilité des volumes. Pour protéger les surfaces des dépôts de poussière, les pièces ont été recouvertes d'une mince couche d'encaustique à base de cire microcristalline [9]. Des recommandations d'entretien prévoient un dépoussiérage annuel et le renouvellement éventuel de l'encaustique.

La participation à l'exposition « L'Europe gothique » de deux petites colonnes du XIIe siècle conservées au Musée Mayer van den Bergh à Anvers imposa également leur traitement. Leur fût en calcaire tendre, d'environ 80 cm de haut, est sculpté d'un personnage féminin. Un ancien traitement de surface au moyen d'une matière cireuse n'avait pas bloqué les sels et causa d'importants dégâts. Non seulement le soulèvement de très nombreuses écailles donnait aux pierres un aspect hideux, mais encore une altération aussi poussée ne permettait pas leur transport sans un traitement préalable.

[9] Cf. H. J. PLENDERLEITH, *La conservation des antiquités et des œuvres d'art*, trad. par P. PHILIPPOT, Paris, 1966, p. 378.

La matière cireuse, principalement un méthyl-phényl silicone, a été extraite en majeure partie par des compresses au xylol puis au tétrachlorure de carbone. Deux extractions des sels à la pulpe de papier furent réalisées, du 25 janvier au 14 février et du 14 février au 1er mars 1967, pour appauvrir la surface en sels, avant le départ des colonnettes pour Paris.

Elles éliminèrent 2 à 3 % de chlorure de sodium et plus de 1 % de gypse, exprimés en % du poids de pulpe sèche. Après l'exposition, le traitement fut poursuivi par bains d'eau de ville. Les caisses d'emballage ayant servi à leur transport ont été doublées d'une feuille de plastique et employées comme cuves de traitement. Du 18 septembre 1968 au 1er mars 1969, l'eau des bains, contrôlée par des mesures de résistivité et des dosages de chlorures, a dû être renouvelée treize fois. Enfin, le séchage a été réalisé sous pulpe de papier pour éviter toute concentration des sels résiduaires à la surface des sculptures. L'analyse de la pulpe a permis de constater que malgré le grand



6. Schéma montrant le type d'altération du *Couronnement de la Vierge* et la pénétration du mortier dans un chancre.

nombre d'extractions, la teneur en composés nitrés était encore notable (0,3 et 0,9 % du poids de pulpe sèche) alors que les chlorures et les sulfates étaient en quantité négligeable (0,1 à 0,2 %).

Après ce traitement la surface, légèrement pulvérulente, fut imprégnée d'une solution de résine acrylique (Paraloïd) à 2 % dans le toluol.

Un autre problème a été posé par la *Vierge à l'Enfant* en craie d'Avesnes (131 × 80 × 70 cm) de la Commission d'Assistance publique d'Anvers. Sculptée en 1635 par Huybrecht van den Eynden, elle fut placée sur un socle à une hauteur d'environ 1,50 m à un angle de la cour intérieure du Maagdenhuis. De grandes plaques de pierre polychromée, l'une portant les dates 1634, 1635, 1636 et un sonnet, les autres des médaillons allégoriques ou des écussons en bas-relief, servent de fond à la sculpture. Un auvent recouvre le monument.

7. La *Vierge à l'Enfant* de l'Assistance publique d'Anvers en cours d'empâtement à la pulpe de papier.

Jusqu'en 1965, l'ensemble était recouvert d'épaisses couches de peinture, blanches pour la Vierge, polychromes pour les fonds. A cette date, une firme privée a procédé à un décapage de la sculpture. L'année suivante, des efflorescences de sulfate de sodium, accompagnées d'un peu de carbonates et de chlorures alcalins, apparaissaient à la surface de la pierre. En 1969, l'accroissement des efflorescences et l'affaiblissement de la surface ont nécessité le traitement de la pierre à l'Institut.

L'œuvre, par sa forme et ses dimensions, ne se prêtait pas facilement à l'extraction de sels par immersion. Il fut décidé de procéder à la pulpe de papier. Un renouvellement trop fréquent de la pulpe risquait cependant d'endommager davantage un état de surface déjà fragile. On a donc placé la base de la sculpture dans un bain d'eau d'une hauteur de 10 cm environ, léchant la partie recouverte de pulpe humide. Un apport continu d'eau était ainsi assuré par capillarité et l'évaporation devait entraîner les sels dans la pâte (fig. 7).

Un mois plus tard et malgré l'apport d'eau, la pulpe présentait des parties relativement sèches. A ces endroits, les sels cristallisaient sous le papier à la surface de la pierre. Pour remédier à cet inconvénient, nous avons essayé de remplacer la pulpe par une pâte à pores plus fins, mieux adaptée aux dimensions des pores de la pierre d'Avesnes; en outre, cette pâte devait permettre un séchage plus lent, une grande facilité d'application et une adhérence convenable à la pierre. Après quelques essais, le résultat a été obtenu grâce à un mélange de pulpe humide et de kaolin. La pulpe de papier, préalablement désagrégée dans un grand volume d'eau, est essorée à la main; on y ajoute peu à peu le kaolin en malaxant jusqu'à obtention d'une pâte lisse exempte de grumeaux et se travaillant facilement à la main.

La sculpture une fois recouverte de cette pâte, l'extraction a été poursuivie dans les mêmes conditions durant deux mois; une solution à 5 % de pentachlorophénate de soude a été utilisée comme désinfectant pour éviter tout développement de moisissures.

L'opération à la pulpe seule extrayait, par rapport au poids de pulpe sèche, 2 % de sulfates, 3,3 % de nitrate de sodium et 3,4 % de chlorure de sodium. Au cours de l'extraction à la pâte pulpe-kaolin, l'apparition de zones brunâtres a motivé plusieurs renouvellements de l'enduit, localisés aux endroits d'évaporation maximale. Par l'adjonction de kaolin, les rapports en poids des sels extraits ne correspondent plus aux précédents.

La substance brune, très soluble dans l'eau, est constituée d'un mélange de sucres dont la présence n'est pas expliquée.

Si le contrôle n'a pas été fait, une estimation de l'intensité de la coloration brune a néanmoins permis de suivre le traitement; l'extraction a été arrêtée lorsque la pâte ne se colorait presque plus aux endroits renouvelés. Le séchage de la pierre, également réalisé sous pâte papier-kaolin, a duré quatre mois, la pâte restant légèrement humide alors que la pierre était sèche.

Un essai de la méthode Kratz a été réalisé sur un fragment de la jambe de l'enfant, pour nous permettre de contrôler la marche de l'extraction des sels et d'en vérifier les possibilités d'application. Le fragment cylindrique, d'environ 30 cm de hauteur sur 8 à 10 cm de diamètre, fut emballé dans une chemise en caoutchouc siliconé, qui laissait libres les deux extrémités. L'une d'elles plongeait dans l'eau de ville, l'autre était raccordée à une pompe à vide qui permettait la circulation de l'eau à travers la pierre. Les quatorze extractions exécutées neuf heures par jour, dix à l'eau de ville suivies de quatre à l'eau distillée, ont été contrôlées par l'analyse des fractions d'eau recueillie.

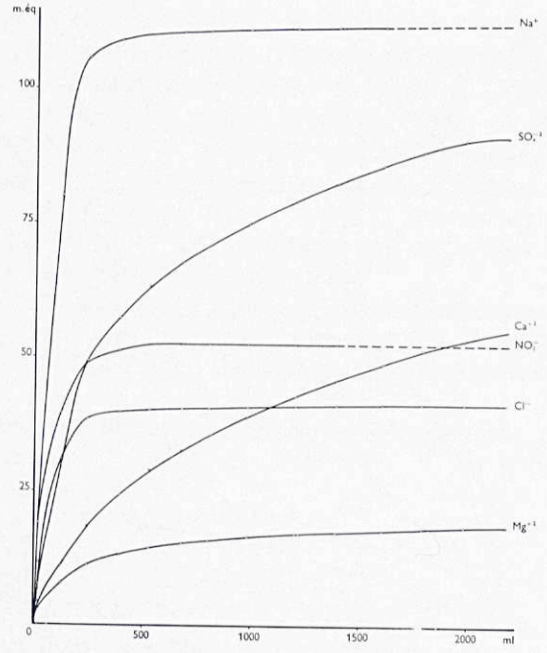
Les courbes (fig. 8) montrent que les nitrates et les chlorures alcalins sont rapidement extraits, contrairement au gypse. Les sels de magnésium, pourtant très solubles, s'extraient moins vite que ceux des alcalins. On remarque d'autre part que le rapport sulfates/calcium tend rapidement vers l'unité, c'est-à-dire que les sulfates alcalins sont également éliminés dès les premières extractions.

RÉSULTATS D'EXTRACTIONS PAR LA MÉTHODE KRATZ

N° de l'extraction	Volume d'eau récupérée en cm³	Sels extraits en milliéquivalents						Rapport des milliéquivalents
		Anions			Cations			
		Sulfates	Chlorures	Nitrates	Calcium	Magnésium	Sodium	Sulfates/ Calcium
1	16	6,64	7,85	11,8	4,45	2,66	19,0	1,45
2	105	23,3	23,05	27,7	6,64	5,04	61,0	3,51
3	120	19,43	7,6	9,5	7,44	3,60	25,62	2,61
4	150	7,85	1,25	2,25	5,68	1,78	3,36	1,38
5	135	6,05	0,46	1,15	4,90	1,35	1,06	1,23
6	150	4,46	0,22	0,04	3,57	0,88	0,48	1,25
7	125	2,51	0,11	0,02	2,15	0,44	0,18	1,17
8	180	4,73	0,21	0,02	4,09	0,80	0,27	1,16
9	220	4,31	0,22	0,02	3,84	0,54	0,29	1,12
10	190	3,27	0,19	traces	3,05	0,43	0,18	1,07
11	213	3,36	0,18	—	3,11	0,41	0,13	1,08
12	183	2,65	0,05	—	2,46	0,34	—	1,08
13	194	2,06	0,02	—	1,92	0,21	—	1,07
14	195	1,92	0,01	—	1,81	0,20	—	1,06
Eau de ville	1.000	1,23	0,63	0,21	5,55	1,48	0,1	

La grande quantité de bicarbonate de calcium rétablit le bilan anions-cations de l'eau de ville.

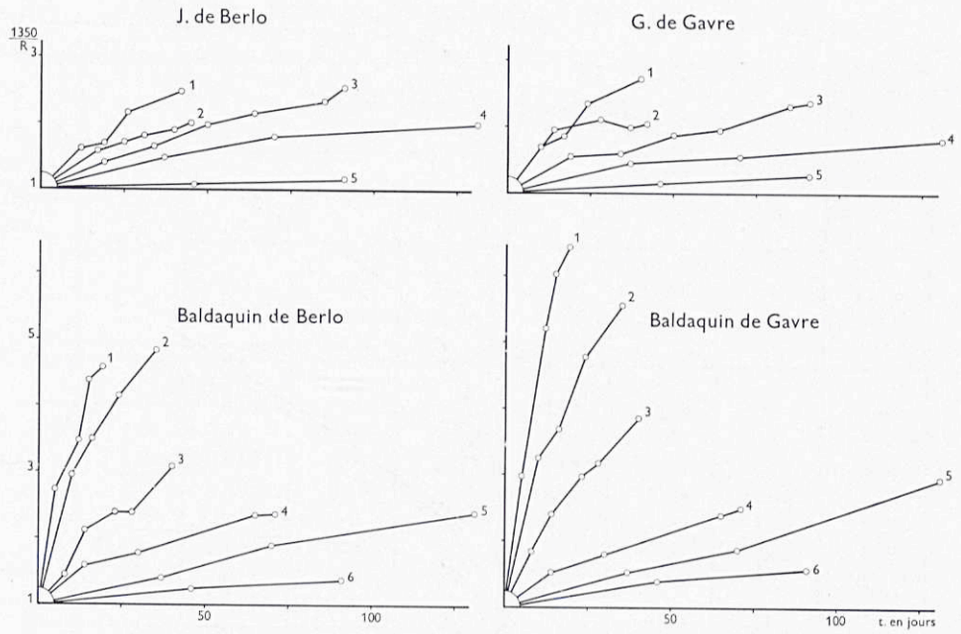
Dans une extraction de ce type la quantité d'eau récupérée est plus faible que celle passant réellement au travers de la pierre et l'évaporation est relativement importante dans la chambre à vide. L'extraction d'eau liquide cesse lorsque la pompe est arrêtée et la chambre en dépression. Il est probable, compte tenu des structures poreuses du matériau, que le transport d'eau à l'intérieur de la pierre se fait par mélange eau-vapeur. L'aspiration crée dans le matériau une colonne d'appauvrissement en sels suivant les chemins préférentiels de circulation d'eau et pour des objets sculptés à grand développement de surface, la vitesse de déplacement sera nettement moindre dans la région superficielle.



8. *Vierge à l'Enfant* de l'Assistance publique d'Anvers. Extraction de sels de la jambe de l'enfant par la méthode Kratz. Évolution de la teneur en milliéquivalents en fonction de la quantité d'eau recueillie.

Après démoulage, la pierre était recouverte de moisissures noires, identifiées à *cladosorium sphaerospermum Penzig*, par Monsieur G. L. Hennebert, professeur à l'Institut agronomique de Louvain. Un *pénicillium* a également été isolé. Seul un traitement à la vapeur de bioxyde de chlore réussit à éliminer ces taches noires.

Après dessalement et séchage de la sculpture, la surface, légèrement pulvérulente, fut consolidée avec une solution de résine acrylique (Paraloïd) à 2 % dans le toluol et les nombreux fragments détachés (les plus petits d'entre eux avaient été dessalés par immersion) ont été recollés avec une colle à base de polyester (Akemi) avec introduction de tenons en bronze. Après traitement, la pièce fut de nouveau exposée à son emplacement original. Son entretien et surtout sa protection efficace contre les influences des intempéries d'une grande ville à climat maritime posent des problèmes qui ne sont pas encore résolus.



9. Les gisants de Mons. Évolution de la salinité des bains successifs (1 à 6) en fonction du temps d'immersion, le rapport des résistivités étant sensiblement égal à l'inverse du rapport des concentrations.

En 1967, deux sculptures du XIVe siècle en pierre d'Avesnes, demandées pour figurer à l'exposition « L'Europe gothique » à Paris, ont fait l'objet d'un examen. Il s'agit des gisants de *Guillaume de Gavre* et *Jeanne de Berlo*, exposés sur un socle de bois dans la chapelle Saint-Calixte à Mons, qui proviennent de l'abbaye de Cambron-Casteau [10].

Guillaume de Gavre, sculpture de 210 × 62 × 39 cm, surmontée d'un baldaquin taillé dans un autre bloc de 66 × 75 × 29 cm, présentait une grave désagrégation de la surface qui effaçait le dessin héraldique du bouclier et réduisait nettement la résistance des arêtes. L'altération de *Jeanne de Berlo*, sculpture de 197 × 64 × 35 cm et de son baldaquin, de 69 × 75 × 26 cm, semblait négligeable.

L'examen de grattis de surface des deux sculptures a révélé une forte quantité de sels dus sans aucun doute à l'exposition primitive de celles-ci à l'abbaye ; l'emplacement original n'est pas connu, mais quelques gisants de la même époque y sont encore exposés dans des niches en plein air.

[10] Cf. *Chronique 1966-67. Matériaux pierreux*, dans ce *Bulletin*, X, 1967-68, p. 246.

La mesure de la capacité de rétention d'eau de la poudre de surface variait de 0,5 à 5 % du poids sec pour des humidités relatives de 65 à 90 %. Bien que non hygroscopiques, les sels peuvent favoriser les retenues d'eau de condensation et, par leur mise en solution, migrer et recristalliser. A ce titre, le sulfate de soude en teneurs faibles (1 à 5 mg par cm²) peut amener, en moins de trois mois, des dégâts à la surface de pierres tendres.

Les gisants ont été amenés à l'Institut, au début de 1969, pour traitement. Après dépoussiérage à l'aspirateur, les quatre pierres ont été immergées en cuves séparées dans l'eau de ville durant treize mois.

Le contrôle du dessalement par mesures de résistivité détermina le renouvellement des eaux. L'évolution du traitement est donnée par les courbes de variations du rapport de la résistivité de l'eau de ville à celle du bain en fonction du temps (fig. 9).

De mesures faites précédemment, en exprimant la concentration (c) des sels en mg/l, on tire la relation :

$$\log c = a - b \log R,$$

où R est la résistivité en ohm/cm².

Avec notre appareillage $b \simeq 1{,}05$ pour NaCl et 1,19 pour le gypse ; en première approximation on peut donc dire que les courbes de la figure 9 expriment également le rapport de la concentration en sels extraits à celle de l'eau de ville en fonction du temps.

Connaissant le volume d'eau utilisé pour chaque bain et les teneurs en sels de l'eau de ville, l'analyse de la solution, au moment du renouvellement du bain, donne la quantité des différents sels extraits. L'estimation du volume des pierres permet en outre de tracer, en fonction du temps, des courbes cumulatives des quantités de sels enlevés lors de chaque extraction ; ces teneurs sont exprimées en grammes par mètre cube de pierres (fig. 10).

La plupart des anomalies présentées par les courbes sont dues à un apport d'eau destiné à compenser l'évaporation.

L'expression des quantités de sels par rapport au volume de la pierre ne correspond pas à la réalité. Il faudrait en effet exprimer ces courbes en fonction de la surface de l'objet, surface souvent difficile voire impossible à évaluer. Pour les baldaquins, à peu près équivalents en volume et en surface, on constate que la teneur en sels est plus importante pour celui de Guillaume de Gavre, sauf en ce qui concerne le gypse. La même observation peut être faite pour le gisant de Gavre, bien que les surfaces des deux grandes sculptures puissent ne pas être équivalentes.

La concentration des sels restant dans les pores de la pierre après la dernière extraction est au minimum celle présente dans le bain. La connaissance de la porosité de la craie d'Avesnes (35 % en volume) permet de calculer la teneur minimale restant dans chacune des pierres dessalées.

RÉSULTATS D'ANALYSES

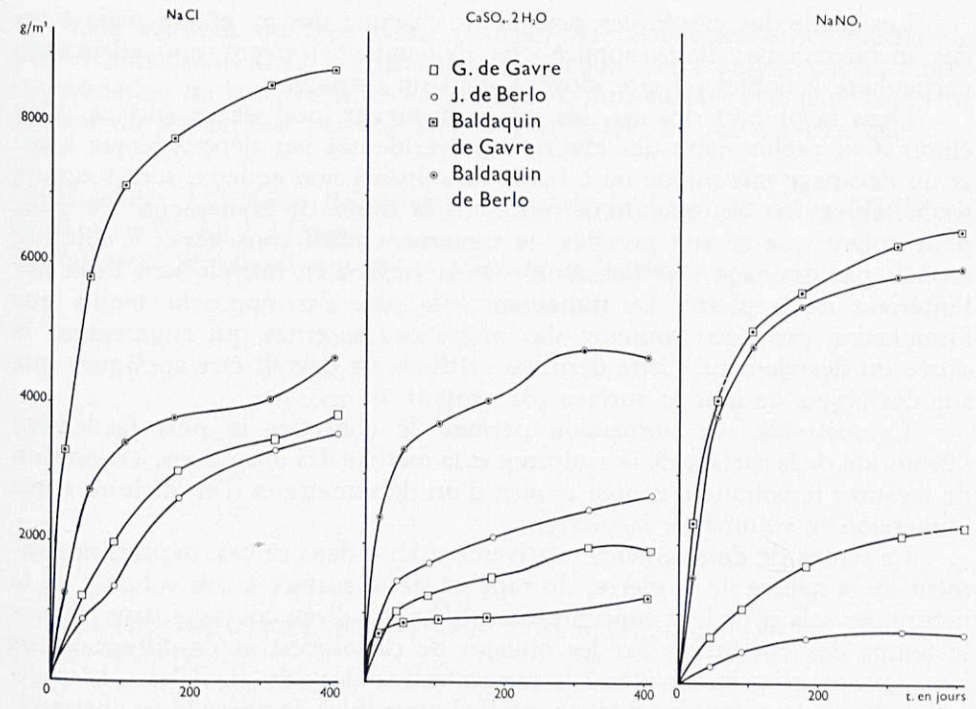
	Gisants		Baldaquins		Total
	J. de Berlo	G. de Gavre	J. de Berlo	G. de Gavre	
Vol. d'eau des bains en l.	1180	1240	203	203	
Vol. estimé de pierres en cm³	330	340	90	93	
Quantité de sels en g :					
chlorure de sodium	1192	1272	418	819	3701
gypse	907	641	433	115	2096
nitrate de sodium	245	754	538	609	2146
Quantité minimale en g de sels restant dans les pierres après la dernière extraction, la porosité étant d'environ 35 % du volume					
chlorure de sodium	12,5	15,5	9,5	4,5	
gypse	20,0	13,0	3,5	5,5	
nitrate de sodium	2,0	6,0	2,0	3,5	

Pour empêcher toute concentration des sels résiduels en surface, le séchage des pierres s'est effectué sous pâte de pulpe de papier-kaolin.

Deux échantillons moyens de pâte sèche, prélevés l'un sur le gisant de Gavre, l'autre sur celui de Berlo, ont été analysés. En raison des difficultés analytiques rencontrées depuis l'introduction de kaolin dans la pâte, celle-ci est calcinée à 500° C afin d'annihiler l'adsorption et de permettre une meilleure filtration lors de l'extraction des sels à l'eau déminéralisée.

Le pouvoir couvrant a été évalué à partir de pâte fraîchement préparée : 50 g de pâte sèche correspondent à une surface moyenne couverte de 80 cm². Les résultats d'analyse rapportés à l'unité de surface ainsi déterminée montrent qu'il restait encore respectivement 2,1 et 2,5 mg/cm² de gypse, 0,25 et 0,4 mg/cm² de chlorure de sodium. Les nitrates sont décomposés à 500° C. Ces résultats montrent que le séchage sous pâte était utile. Toutefois, il serait nécessaire de définir une composition standard de la pâte. On a pu montrer que les proportions en poids papier-kaolin-eau oscillent entre 1/4/4 et 1/6/6. En outre, pour un même poids de papier, les surfaces couvertes dans les deux cas extrêmes sont sensiblement les mêmes et légèrement supérieures à celles obtenues à partir de la pulpe de papier uniquement.

Le traitement fut achevé par la consolidation des surfaces avec une solution de nylon (Calaton) à 2 % dans l'alcool éthylique. Les fragments détachés, notamment les jambes du chevalier, furent recollés avec une colle à base de polyester (Akemi) avec introduction de tenons en bronze pour les



10. Les gisants de Mons. Courbes cumulatives des quantités de sels extraits lors de chaque bain, exprimées en grammes par mètre cube de pierre.

morceaux lourds. Le bouchage des joints s'est fait avec le mortier poudre de pierre-chaux-émulsion d'acétate de polyvinyle (4/2/1). Il nous reste à signaler que des petits fragments de polychromie ont pu être observés lorsque les pierres étaient mouillées : des traces de bouche-pores orange sur le chevalier ; des restes plus importants sur sa femme : rose clair à surface lisse pour les carnations, dorure sur fond orange pour l'extérieur du manteau, bleu pour l'intérieur, blanc pour le voile et bleu pour le coussin.

CONSIDÉRATIONS SUR LES MÉTHODES DE DESSALEMENT ET LEURS CONTRÔLES

Le choix d'une méthode de dessalement dépend essentiellement de l'objet à traiter, non seulement de son état matériel, mais aussi de la nature de la polychromie, du gabarit, du rapport apparent de la surface au volume et enfin du temps dont on dispose et du résultat que l'on désire obtenir.

Les méthodes employées présentent chacune des avantages mais aussi des inconvénients; leurs applications demandent souvent une adaptation particulière à l'objet ou aux moyens dont on dispose.

Dans la plupart des cas, les sels se trouvent localisés en surface. Une élimination préliminaire des matières pulvérulentes par dépoussiérage à sec et un décapage mécanique ou à l'aide de solvants non aqueux, sont toujours souhaitables, car ces opérations réduisent la durée du traitement. De plus, pour autant que ce soit possible, le traitement idéal consisterait à éliminer les sels par drainage vers l'ensemble de la surface en introduisant l'eau par l'intérieur de la pierre. Le traitement à la pâte s'en approche tandis que l'immersion provoque toujours des migrations internes qui augmentent la durée du dessalement. Cette dernière méthode ne devrait être appliquée que sur des objets de grande surface par rapport au volume.

La méthode par immersion permet de contrôler le plus facilement l'évolution de la surface de la sculpture et la marche des opérations, à condition de mesurer le volume d'eau au moyen d'un débitmètre et d'en déduire après immersion le volume de la pierre.

Le temps de dessalement, relativement long dans ce cas, dépend notamment de la nature de la pierre, du rapport de sa surface à son volume, de la nature des sels et de leur concentration. L'emploi d'eau courante peut réduire le temps des opérations car les vitesses de dissolution et de diffusion sont inversement proportionnelles à la concentration des sels dans l'eau. L'application d'un tel procédé rend tout contrôle impossible; de plus elle est onéreuse, au même titre que l'emploi d'eau distillée. Cependant, un lavage à l'eau, avant immersion, permet d'éliminer une grande partie des sels de surface et doit donc être recommandé. L'observation montre qu'il n'y a pas avantage à employer un grand volume d'eau à chaque bain: le contrôle devient plus délicat car le palier de concentration est long à atteindre. Le renouvellement d'eau étant moins fréquent, des algues peuvent en outre se développer dans l'eau stagnante.

Enfin, à l'arrêt du traitement, plus le volume des pores de la pierre est élevé par rapport à la surface de la sculpture, plus la concentration des sels en surface sera grande lors du séchage. Il est utile d'en absorber la plus grande partie par un épiderme de pâte ou de sable.

Les méthodes à la pâte offrent plusieurs variantes quant à la nature de la pâte et la quantité d'eau mise en œuvre. De ce fait, elles présentent un très grand intérêt dans les traitements de surface. Elles permettent notamment de traiter des sculptures dont l'état de surface ou la polychromie ne supporte pas un séjour prolongé dans l'eau, ou encore celles dont le gabarit rend l'immersion difficile.

Le contrôle de l'évolution de la surface est malaisé, celui du degré de dessalement l'est davantage encore si l'on ne peut déterminer la composition exacte de la pâte et son pouvoir couvrant. Enfin les temps nécessaires au dessalement dépendent en grande partie de la quantité d'eau employée et de la nature du matériau.

Une méthode du type Kratz pourrait être appliquée à des pierres de petites dimensions dont la surface fragile risque d'être endommagée. Après consolidation de la surface, les sels devraient être enlevés soit par l'intérieur grâce à un forage, soit par une face non sculptée, au dos par exemple.

Méthodologie: Mlle Agnes Ballestrem et M. Pierrik de Henau; contrôles: M. Pierrik de Henau et M. Michel Dupas.
Traitements: M. Michel Annaert et Mlle Agnes Ballestrem.

ONTZOUTINGSBEHANDELINGEN VAN ENKELE STENEN BEELDEN EN HUN CONTROLE

Ook in het kader van een museum kan de conservatie van stenen beeldhouwwerken van grote afmetingen ernstige problemen met zich meebrengen, wanneer deze materialen met een te hoge zoutconcentratie verzadigd zijn. Boven een klimatisering verkiezen wij ofwel de zoutextractie door diffusie volgens de water dompelmethode, ofwel de migratie van zout-oplossingen volgens de methode gebruikmakend van bevochtigde papierpulp pasta's.

Sinds 1964 hebben wij, ter gelegenheid van enkele verweringsproblemen door te hoge zoutconcentraties die ons gesteld werden, getracht sommige behandelingswijzen tot ontwikkeling te brengen en eenvoudige controlemogelijkheden op punt te stellen, die het mogelijk moeten maken om de evolutie in de behandeling na te gaan.

De keuze ener ontzoutingsmethode hangt voornamelijk af van het te behandelen voorwerp. Daarbij dient men rekening te houden met de materiële toestand van het voorwerp, met zijn allure, zijn wezenlijke oppervlakte-volume verhouding, de aard zijner eventuele polychromie en uiteindelijk ook van de behandelingstijd waarover men beschikt en van de resultaten die men er wenst uit te halen.

In de meeste gevallen zijn de zouten op het oppervlak gelocaliseerd. Een stofverwijdering, mechanische schuring en water-voorwassing beperken heel dikwijls de duur van de behandeling.

De pastamethoden kunnen, door de verandering die aan te brengen zijn in de pastasamenstelling en in de gebruikte hoeveelheid water, van groot belang zijn bij de oppervlaktebehandelingen.

In het geval van de dompelmethode migreren de zouten binnenin de steenmassa tijdens de initiële behandelingsfase. Daarom kunnen enkel steenmassa's met een geringe volume-oppervlakte verhouding, op deze wijze behandeld worden.

Waar de controle van de oppervlakteveranderingen en van de behandelingsgang bij de dompelmethode zeer gemakkelijk verloopt, geschieden anderzijds deze operaties onder grote moeilijkheden gedurende de pastamethodes. De eerste methode geeft ons door weerstandsmetingen en analysen van het badwater een duidelijk beeld van de verschijnselen die zich tijdens de behandeling voordoen. Zij laat daarenboven toe te beslissen over het al dan niet stopzetten van de behandeling, en stelt ons tevens in staat een inzicht te verwerven zowel in de hoeveelheden geëxtracteerde als resterende zouten. Met dit doel volstaat het enkel de gebruikte hoeveelheden water, het volume en de porositeit van de behandelde steenmassa te meten. Tijdens de tweede, alternatieve methode is het nodig eerst de juiste samenstelling van het dekkingsvermogen van de pasta vast te leggen, wil men een inzicht krijgen in de hoeveelheid geëxtracteerd zout per eenheid van oppervlak van het materiaal. Een concentratie van 1 à 5 mg/cm² natriumsulfaat volstaat immers om tamelijk grote verweringen op het oppervlak van zachte steen te veroorzaken.

Een methode van het Kratz-type gebruikt met min of meer groot succes, mag in overweging genomen worden in geval van steenmaterialen met kleine afmetingen, en waarvan het broze oppervlak tijdens het ontzoutingsproces zou kunnen beschadigd worden. Na oppervlakteconsolidatie kunnen de zouten geëxtracteerd worden door opzuiging van het water doorheen de steenmassa, ofwel binnenin dank zij een boring, ofwel langs een niet-gebeeldhouwd oppervlak, bijvoorbeeld de rugzijde.

ÉTUDE TECHNIQUE DE LA TAPISSERIE TOURNAISIENNE AUX XVe ET XVIe SIÈCLES

L'exposition *Tapisseries armoriées et de la vie quotidienne* [1] organisée par la ville de Tournai en 1970 nous fournit l'occasion de poursuivre l'étude technique entamée lors de l'exposition de 1967 et dont les résultats ont été publiés [2].

Les échantillons, des bouts de fils de quelques millimètres prélevés au dos de treize des tapisseries exposées, ont permis l'identification des colorants et mordants ainsi que la détermination du mode de filature. Nous tenons à exprimer notre gratitude aux détenteurs des pièces pour avoir autorisé ces prélèvements qui sont d'ailleurs sans danger pour la conservation des tapisseries et permettent de poursuivre la détermination des matières premières et des techniques. Le prélèvement d'échantillons sur les autres tapisseries exposées aurait permis de mener ces recherches d'une façon plus systématique.

Les densités de tissage ont été déterminées sur la plupart des pièces et la documentation photographique des œuvres exposées a été complétée.

Les méthodes d'examen mises en œuvre sont les mêmes que précédemment ; nous ne revenons donc pas sur les considérations déjà exprimées dans l'article précédent.

LES COLORANTS

Liliane Masschelein-Kleiner et Luc Maes

L'ensemble de tapisseries réunies à Tournai en 1970 [1] présentait un intérêt tout particulier pour l'étude de l'évolution de la technique tinctoriale tournaisienne au cours des XVe et XVIe siècles. La découverte de l'Amérique apporte en effet à l'Europe une foison de colorants nouveaux, tels la cochenille, le campêche, le vieux fustic, qui vont concurrencer les teintures traditionnelles.

[1] J.-P. Asselberghs, *Catalogue de l'exposition Tapisseries armoriées et de la vie quotidienne*, Tournai, 1970.

Rappelons la grande sobriété des coloris utilisés dans les tapisseries tournaisiennes au XVe siècle [2]. Une sélection de trois colorants suffit à les réaliser : la gaude, la garance et l'indigo. Ces colorants de base présentent une qualité essentielle : l'harmonie de tons préservée malgré le vieillissement. Ils sont, en outre, parfaitement lavables à l'eau, ce qui contribue aussi à leur bonne conservation.

Nous identifions les mordants métalliques par une méthode non destructive : la fluorescence des rayons X [3]. Les colorants sont déterminés par chromatographie en couche mince [3]. L'hydrolyse acide a été légèrement modifiée. Pour éviter un chauffage prolongé qui dégradait parfois les colorants jaunes, nous opérons de la manière suivante. Le bout de laine est placé dans un petit tube à essai (Duran 70 × 7 mm) avec deux gouttes d'acide chlorhydrique dilué (1/1). On chauffe le haut du tube à la veilleuse du bec bunsen. On secoue le tube hors de la flamme de manière à réchauffer la solution tout en concentrant le colorant extrait. On amène presqu'à sec puis on ajoute 0,5 ml environ d'éthanol que l'on réduit de moitié selon le même procédé. Les extraits sont alors chromatographiés sur cellulose acétylée avec le mélange acétate d'éthyle-tétrahydrofurane-eau (6/35/45) décrit précédemment. Le révélateur est l'ester β-aminoéthyle de l'acide diphénylborique [4] 1 % dans le méthanol. Il donne des virages très caractéristiques pour les colorants jaunes, surtout sous lumière ultra-violette.

Les résultats obtenus sont résumés dans le tableau publié en fin d'article.

Tous les *rouges* sont faits de garance. Ils sont parfois nuancés à la gaude (lutéoline) et peut-être au brésil. Nous ne trouvons pas de kermès, dont l'usage était pourtant fréquent au moyen âge.

Il n'y a pas non plus de cochenille, nouveau colorant importé du Mexique dès le début du XVIe siècle, notamment à Anvers [5]. Ces teintures à la garance sont d'habitude mordancées à l'aluminium (alum). Nous trouvons exceptionnellement du cuivre sur la tapisserie n° 31 (cf. tableau). L'usage de ce mordant au moyen âge est incertain. Les règlements médiévaux font mention, d'habitude pour l'interdire, d'une opération dite « mestrer », qui consistait notamment dans l'adjonction au bain de garance d' « airrement » ou couperose [6]. Ce produit est probablement du sulfate de fer. Il pourrait éventuellement être parfois du sulfate de cuivre.

[2] L. Masschelein-Kleiner, N. Znamensky-Festraets et L. Maes, *Les colorants des tapisseries tournaisiennes au XVe siècle. Étude comparative de trois fragments de la bataille de Roncevaux*, dans ce *Bulletin*, X, 1967-68, p. 126-140 ; Idem, *Étude technique de la tapisserie tournaisienne au XVe siècle. Les colorants*, dans ce *Bulletin*, XI, 1969, p. 34-41.

[3] Idem, *op. cit.*, 1969.

[4] J. H. Hofenk-De Graaff, W. O. Th. Roelofs et E. H. Van 't Hul-Ehrnreich, *Natural Dyestuffs (Icom Internat. Council of Museums, Committee for Conservation. Plenary Meeting, Sept. 15-19, 1969, Amsterdam)*, Amsterdam, 1969 ; R. Neu, dans *Naturwissenschaften*, 44 (1957), p. 181.

[5] W. F. Leggett, *Ancient and Medieval Dyes*, Brooklyn, 1944, p. 86.

[6] G. De Poerck, *La draperie médiévale en Flandre et en Artois*, I, Bruges, 1951, p. 183.

Plus singulière encore est la présence de zinc constatée dans une série de tapisseries du XVIe siècle : les tapisseries n°s 20, 24, 25, 26 et 33. Nous l'avions déjà détecté dans certaines laines du XVe siècle [7]. Le métal est présent partout sans distinction de nuances.

Il est peu probable que le zinc joue ici le rôle d'un mordant. Cet usage n'est mentionné qu'au XVIIIe siècle [8]. Peut-être a-t-il été fixé dans la laine au cours de sa manutention. Il pourrait aussi être une impureté d'un mordant comme l'alum ou la couperose.

Les laines *oranges* sont teintes à l'aide d'un mélange gaude et garance sur mordant d'alum.

Les *jaunes* sont faits de gaude sur alum, parfois sur fer.

Les tons *bruns* et *beiges* sont plus ardus à analyser. Nous trouvons fréquemment des colorants synthétiques modernes, preuves de restauration. En effet, les laines anciennes ont mal résisté aux « brunissures » à base de tanins, d'acide gallique et de fer ou encore aux multiples bains d'indigo, de gaude et de garance suivis de « mestrages » nécessaires pour obtenir ces nuances. Nous identifions pour la première fois un nouveau colorant végétal jaune dans deux brins beiges (tapisserie n° 24) et dans un brin de laine brune (tapisserie n° 31). C'est du bois jaune ou vieux fustic *(Morus tinctoria)*. Ce bois tinctorial est originaire de l'Inde occidentale et de l'Amérique tropicale. Il fut importé en Europe par les Espagnols dès 1510 [9]. Bien qu'il soit moins stable à la lumière et au lavage que la gaude, il fut utilisé à cause de son bas prix jusqu'au début du XXe siècle, souvent en mélange avec du bois de campêche. Dans le brin de laine brune, nous le trouvons en présence d'un colorant rouge synthétique, ce qui exclut son authenticité. Il pourrait en être de même dans le cas des laines beiges.

Les *bleus* sont à base d'indigo parfois mêlé à de la garance ou de la gaude. Ces deux plantes tinctoriales ont été fréquemment ajoutées à la cuve d'indigo pour en accélérer la fermentation [10].

Les *verts* sont obtenus généralement à l'aide d'un mélange gaude-indigo. Le mordançage est réalisé à l'alum, au fer et, dans un échantillon de la tapisserie n° 7, à l'étain.

Malgré l'apport massif de colorants exotiques au début du XVIe siècle, il semble que les teinturiers tournaisiens soient restés fidèles aux traditions médiévales. Ce conservatisme est en fait un critère de qualité. En effet, hormis la cochenille, la plupart de ces colorants tels le campêche ou le bois jaune, ont une stabilité fort médiocre.

[7] Masschelein-Kleiner, Znamensky-Festraets et Maes, *op. cit.*, 1969.

[8] L. Reverd, *La manufacture des Gobelins et les colorants naturels*, dans *Hyphé Teppiche, Wandteppiche, Stoffe, Internat. Zeitschrift*, I, 1946, p. 98.

[9] Leggett, *op. cit.*, p. 56.

[10] De Poerck, *op. cit.*, p. 164.

Il est probable, néanmoins, que l'indigo venu des Indes ou de l'Amérique ait remplacé le pastel européen moins riche en colorant, mais le produit reste chimiquement le même.

Etant donné le rôle des coloris dans une tapisserie, il est clair que l'art du teinturier conditionne la qualité de l'œuvre. Pour qu'une tapisserie conserve son dessin au cours du vieillissement, il n'est pas nécessaire que tous les tons soient également solides, il faut surtout que les rapports ombres et lumières soient préservés. Les teinturiers tournaisiens ont su garantir cette harmonie en imposant aux lissiers une palette volontairement sobre.

LA TEXTURE

René Lefève et Jozef Vynckier

Fibres et filature

Les résultats de l'examen microscopique de 41 échantillons de fils de chaîne et 120 échantillons de fils de trame peut être résumé comme suit :

— les chaînes sont en laine non teinte ; sur neuf des treize tapisseries examinées les fils sont doubles, dans trois cas ils sont triples, dans un cas, quadruples ; les fils simples sont toujours filés en torsion Z et assemblés en torsion S ;

— les trames en laine teinte sont des fils doubles, sauf sur une des tapisseries où, sur 10 échantillons, 2 sont des fils simples et 2 autres des fils triples ; les fils simples sont filés en torsion Z et assemblés en torsion S, sauf sur deux tapisseries où les torsions sont inversées dans 1 échantillon sur 10 pour l'une et 4 échantillons sur 15 pour l'autre ;

— 3 seulement des échantillons de trame sont en soie (beige) ; ils sont également composés de 2 fils simples filés en torsion Z et assemblés en torsion S.

Le détail de ces observations est donné au tableau en fin d'article.

On remarque que la plupart des chaînes examinées sont en fils doubles, alors que toutes celles de l'étude précédente [11] sont triples ou même quadruples. Comme il s'agissait alors uniquement de tentures du XVe siècle, on pourrait se demander si cette différence ne serait pas l'indice d'une évolution de la technique. Ceci ne semble cependant pas le cas, puisque des chaînes à fils doubles sont observées sur les trois seules tapisseries du XVe siècle examinées ici et que par contre les fils triples et quadruples appartiennent cette fois à des pièces plus tardives. On s'est demandé également si les chaînes à fils multiples étaient réservées aux grands formats, mais cela n'est pas confirmé par les faits.

[11] R. Lefève et J. Vynckier, *Étude technique de la tapisserie tournaisienne au XVe siècle. La texture*, dans ce *Bulletin*, XI, 1969, p. 42.

Un autre fait frappant est la présence, à certains endroits des tapisseries nos 3 et 7, de fils de trame à torsion inversée. Ils semblent donc d'origine différente ; on ne peut cependant affirmer qu'il s'agit de restaurations, puisque l'analyse des colorants ne les différencie pas nettement des autres (voir le tableau en fin d'article).

Les fils de trame en laine, tout comme ceux de l'étude précédente [11], sont constitués de deux fils simples, sauf sur la tapisserie no 24, où l'on rencontre aussi des fils simples et triples. Ici également, nous ne pouvons que signaler le fait, sans pouvoir l'expliquer.

Tissage

Les densités de tissage ont été déterminées par plusieurs comptages du nombre de chaînes par 5 cm [12] sur des macrophotographies format 24 × 36 mm, réalisées spécialement à cet effet et pourvues d'une échelle centimétrique.

Le résultat de ces comptages est donné au tableau inséré en fin d'article.

Les moyennes du nombre de fils par centimètre, calculées d'après les données de ce tableau et de celui publié antérieurement [13], se présentent comme suit :

Expositions Tournai	Tapisseries examinées		Moyenne des fils par cm	Écarts maxima
	Époque	Nombre		
1967	XVe s.	31	5 1/4	— 3/4, + 1
1970	XVe s.	13	5 1/4	— 1 1/4, + 1
1970	XVIe s.	19	4 1/2	— 1/4, + 1/2

Pour autant qu'elles soient représentatives de l'ensemble de la production tournaisienne, les quarante-quatre tapisseries examinées du XVe et les dix-neuf du XVIe siècle montrent une nette évolution vers un tissage moins fin. La densité de tissage est un aspect technique de l'étude de la tapisserie ancienne qui n'a jamais été étudié de façon systématique ; il serait dès lors prématuré d'attacher trop d'importance à cette constatation. Cependant, elle

[12] Nous avons considéré que les résultats du comptage sont plus précis sur 5 cm. Les résultats publiés dans l'étude précédente portent sur 2,5 cm, mais le lecteur pourra comparer les résultats des deux études en se référant au tableau récapitulatif publié dans le dernier volume de ce *Bulletin*, *op. cit.*, p. 47-49.

[13] Lefève-Vynckier, *op. cit.*, p. 43-45.

SUJET ET LIEU DE CONSERVATION	DATE	N° cat.	COLORANTS							CARACTÉRISTIQUES DE FILATURE						TEXTURE				
										Chaînes		Trames laine		Trames soie			Nombre de chaînes par 5 cm			
			Rouges	Oranges	Jaunes	Bruns	Beiges	Bleus	Verts	Nombre d'échantillons	Nombre de fils simples par chaîne	Nombre d'échantillons	Nombre de fils simples par trame	Nombre d'échantillons	Nombre de fils simples par trame	Nombre de comptages	min.	max.	moy.	Nombre de chaînes au cm
Devant de chaire armorié 130 × 310 cm (Beaune, Hôtel-Dieu)	milieu XVe	1		garance + lutéoline	lutéoline Al	indigo + lutéoline + garance		indigo (Al) Fe		1	2	6	2			3	19	20	19,7	4
Trois coussins armoriés 53 × 53 cm 55 × 17 cm 44 × 63 cm (Beaune, Hôtel-Dieu)		2														3	24	27	25,7	5 1/4
La Chasse au faucon 323 × 337 cm (Minneapolis Institute of Arts)		17														4	24	29	27,25	5 1/2
Tenture de lit armoriée 270 × 175 cm (Beaune, Hôtel-Dieu)	3e 1/4 XVe	3	garance Al 1 échant. en TS 1 échant. en TZ	garance Al garance + lutéoline (Al)	lutéoline Al		sans colorant	indigo Al		1	2	9 1*	2 2*			5	22	31	26	5 1/4
La Chasse au léopard 467 × 370 cm (Ratisbonne, hôtel de ville)		18														5	22	27	24,2	4 3/4
La Chasse au furet 300 × 360 cm (San Francisco, De Young Mem. Mus.)		19	garance + lutéoline Al			tanins (?) Fe			indigo + lutéoline (Al)	3	3	9	2			4	22	32	28	5 1/2
La Tonte des moutons 165 × 224 cm (Bruxelles, Musées roy. d'Art et d'Hist.)		27														4	22	25	23,75	4 3/4
La Mise en barrique 305 × 183 cm (The Toledo Museum of Art)		35														4	24	28	26	5 1/4
Deux Ours avec les armoiries dites de Juvénal des Ursins 257 × 457 cm (Paris, Musée du Louvre)	2e moitié XVe	4														4	22	22	22	4 1/2
Tapisserie aux armes de Belinus 258 × 155 cm (Winchester College)		5														3	27	32	29,3	5 3/4
Dames et bûcherons 95 × 230 cm (Paris, Musée du Louvre)		34														3	30	32	30,7	6 1/4
« *Mille-Fleurs* » aux armoiries de John Dynham 380 × 363 cm (New York, Metropolitan Mus., Cloisters Coll.)	fin XVe	6	garance Al			lutéoline Al	lutéoline Al 1 échant. en soie		indigo + lutéoline Al ou Fe	8	2	9	2	1	2	3	24	27	25,3	5
La Mort du cerf 270 × 215 cm (Institut de France, château de Langeais)		23														4	25	35	29,75	6
« *Mille-Fleurs* » aux armes de Maille et d'Interville 285 × 303 cm (The Detroit Institute of Arts)	début XVIe	7	garance Al	garance Al garance + lutéoline (échant. en TS)	lutéoline Al 1 échant. en TS 1 échant. en TZ	tanins (?) Fe	? (tanins) Al 1 échant. en TS 1 échant. en TZ	indigo	indigo + lutéoline AlSn (échant. en TS)	1	2	11 4*	2 2*			3	20	28	24	4 3/4
« *Mille-Fleurs* » aux animaux 215 × 320 cm (Paris, coll. Antoine Perpitch)		11														3	20	23	21,3	4 1/4
Le Départ pour la chasse au faucon 315 × 295 cm (Cambridge, Fogg Art Museum, Harvard University)		20	garance + lutéoline Al(Zn)	garance (Al)		tanins (?) Fe(Zn) garance + lutéoline Al idem Fe			indigo + lutéoline Fe(Al) idem Zn	4	3	13	2			4	22	24	23	4 1/2
La Chasse au faucon 283 × 153 cm (Providence, Rhode Island School of Design, Mus. of Art)		21														3	22	23	22,3	4 1/2

TS = torsion S TZ = torsion Z

* = Torsion inversée : fils simples filés en torsion S et assemblés en torsion Z

Sujet et lieu de conservation	Date	N° cat.	COLORANTS							CARACTÉRISTIQUES DE FILATURE						TEXTURE				
										Chaînes		Trames laine		Trames soie			Nombre de chaînes par 5 cm			
			Rouges	Oranges	Jaunes	Bruns	Beiges	Bleus	Verts	Nombre d'échantillons	Nombre de fils simples par chaîne	Nombre d'échantillons	Nombre de fils simples par trame	Nombre d'échantillons	Nombre de fils simples par trame	Nombre de comptages	min.	max.	moy.	Nombre de chaînes au cm
Les Joyeux bergers 350×343 cm (Londres, Victoria a. Albert Museum)		28														4	22	27	24,5	5
Les Bûcherons 380×520 cm (Paris, Musée des Arts décoratifs)		33	garance AlZn	garance + lutéoline (Al)		lutéoline FeZn	lutéoline (Fe)(Zn)	indigo Al idem Zn	lutéoline + indigo Al(Zn)	1	3	7	2			6	23	30	25,6	5
Le Mois d'avril ou la chasse au faucon 285×380 cm (Paris, coll. privée)	vers 1520	22														4	20	25	22,75	4 1/2
La Chasse au loup 258×210 cm (The Detroit Institute of Arts)	vers 1525	26	garance Al(Zn)					indigo		1	2	3	2			4	21	23	21,75	4 1/4
Bergers et chasseurs 345×380 cm (New York, Metropolitan Museum)		31	garance + lutéoline (Al) garance (Al)Cu	garance + lutéoline	lutéoline Al	bois jaune + colorant synth.	lutéoline (Al) idem en soie	indigo + lutéoline Al	lutéoline + indigo Al	1	2	6	2	1	2	4	21	24	22,75	4 1/2
Les Bûcherons 315×338 cm (New York, Metropolitan Museum)		32	garance + lutéoline Al			lutéoline Al	garance + lutéoline	indigo + lutéoline Al	indigo + lutéoline Al idem AlFe	10	2	8	2			4	23	24	23,75	4 3/4
Tapisserie aux armes de Croy-Melun 310×306 cm	2e 1/4 XVIe	10														4	21	24	22,75	4 1/2
La Joyeuse compagnie 253×495 cm (New York, coll. French and Co.)		16														4	22	24	22,75	4 1/2
La Partie de chasse 265×200 cm (Direction de l'Architecture, château d'Azay-le-Rideau)		24	garance (Al)(Zn)		lutéoline (Fe)(Zn)		bois jaune Fe(Zn) (éch. en soie) bois jaune Al 2 éch. sans colorant	indigo Zn	indigo + lutéoline Al(Zn)	7	2	6 2 2	2 3 1	1	2	3	23	24	23,3	4 3/4
La Chasse à l'ours 357×271 cm (Chicago, The Art Institute)		25	garance (brésil?) (Al)(Zn) garance + lutéoline AlZn	garance + lutéoline Al	lutéoline	lutéoline tanins (?) FeZn		indigo indigo + lutéoline garance	indigo + lutéoline Zn			10	2			5	20	22	21,2	4 1/4
« *Mille-Fleurs* » à médaillon armorié 150×290 cm (Cambridge, Fogg Art Museum, Harvard University)	1re moitié XVIe	8	garance Al	garance + lutéoline Al				campêche		2	4	4	2			5	20	29	24,4	5
Tapisserie aux armes des Cobos et Molina (Bruxelles, Banque de Paris et des Pays-Bas) 250×238 cm		9														5	20	28	24	4 3/4
Verdure à grandes feuilles 300×450 cm (Chicago, The Art Institute)		12														4	22	24	22,75	4 1/2
Verdure avec animaux 327×270 cm (Direction de l'Architecture, château d'Azay-le-Rideau)		13		garance (Al)			lutéoline Zn		indigo + lutéoline Fe(Al) idem Zn	1	2	7	2			3	22	23	22,7	4 1/2
Scènes de bergerie et de chasse 170×388 cm (Paris, Musée de Cluny)		30														4	22	24	23	4 1/2

semble indiquer qu'il y a eu à Tournai une évolution contraire à la tendance générale des autres centres de production importants [14] où « le grain des tapisseries s'affina au fur et à mesure qu'augmenta l'influence de la peinture sur l'esthétique des haute et basse lices » [15]. Il serait dès lors intéressant d'étudier les rapports historiques entre cette évolution technique et le déclin de la tapisserie tournaisienne au XVIe siècle.

TECHNISCHE STUDIE VAN DE DOORNIKSE TAPIJTKUNST IN DE 15DE EN 16DE EEUW

Deze vroeger reeds aangevatte studie werd verder doorgevoerd ter gelegenheid van de tentoonstelling *Tapisseries armoriées et de la vie quotidienne*, gehouden te Doornik in 1970. Ook thans werden van een aantal tapijtwerken de kleurstoffen en de weefselstructuur onderzocht.

De kleurstoffen

Niettegenstaande in de 16de eeuw nieuwe kleurstoffen uit Amerika ingevoerd werden, zijn de Doornikse ververs de middeleeuwse gewoonten trouw gebleven. Opnieuw vinden wij indigo, soms gemengd met kraplak of wouw, als basis voor de blauwe tinten; indigo met wouw voor groene tinten; kraplak voor de rode. Oranje wordt bekomen door een mengsel van kraplak en wouw, terwijl de gelen op basis van wouw zijn. Wij vinden geen kermes, dat nochtans in de middeleeuwen gebruikt werd, noch cochenille waarvan geweten is dat het in Antwerpen werd ingevoerd in het begin van de 16de eeuw. Voor het eerst vinden wij geelhout *(Morus tinctoria)* in de beige en bruine tinten. Dit zou nochtans van restauraties kunnen komen.

In het geheel beschouwd, behoudt de Doornikse 16de eeuw het eenvoudige kleurengamma van de 15de eeuw, dat dank zij de gradering in kleurvastheid (blauw, rood, geel) een goed behoud van de licht-schaduwcontrasten verzekert.

[14] Les vingt-trois tapisseries bruxelloises et présumées bruxelloises du milieu du XVe au XVIIIe siècle reprises par R.-A. D'HULST, *Vlaamse wandtapijten van de XIVde tot de XVIIIde eeuw*, Bruxelles, 1960, comptent entre 6 et 10 fils au centimètre.

[15] Cf. R.-A. WEIGERT, *La tapisserie et le tapis en France*, Paris, 1964, p. 3.

De textuur

De kettingdraden zijn uit niet-geverfde wol en meestal dubbel, soms driedubbel en in een geval vierdubbel. De enkelvoudige draden zijn steeds in Z-winding gesponnen en in S-winding samengetorst.

De inslagdraden in geverfde wol of soms in zijde hebben meestal dezelfde structuur, zij zijn ook dubbel, uitgezonderd op een stuk waar tevens enkele en driedubbele draden voorkomen en op twee andere stukken waar sommige draden een tegengestelde winding hebben.

De verschillen waargenomen in de spinwijze van de draden kunnen tot dusver niet verklaard worden als aanwijzingen voor een algemene evolutie in de techniek van de tapijtweefkunst.

De weefdichtheid van 32 werken werd bepaald door het meten van het aantal kettingdraden per 5 cm.

Deze metingen en die van de vorige studie schijnen te wijzen op een evolutie naar grovere weefsels in de 16de-eeuwse Doornikse tapijtweefkunst.

PROEFBEHANDELING VAN NAT OPGEGRAVEN HOUT MET POLYETHYLEENGLYCOL (II)

René Lefèvre en Jozef Vynckier

In een vorige bijdrage [1] werd aangetoond dat nat opgegraven hout, ook zonder de aanwending van warmte, behoorlijk kan geconserveerd worden door onderdompeling in een waterige oplossing van Carbowax 4000 [2], op voorwaarde dat de beginconcentratie van het bad niet hoger is dan 40 % en dat de volumeverhouding tussen het hout en de badvloeistof niet groter is dan 1/3.

Een open vraag bleef nochtans de verklaring van het feit dat aanzienlijk meer vulstof opgenomen wordt dan de hoeveelheid, die normaal door de diffusie kan geleverd worden. Thans is gebleken dat de gedeeltelijke verdamping van het water uit het hout, tussen het ogenblik van de opgraving en dat van de onderdompeling in het behandelingsbad, hier verantwoordelijk voor is.

Dit werd nagegaan, dank zij twee houtfragmenten, afkomstig van de opgraving van het Gallo-Romeins heiligdom van Sequana, bij de bronnen van de Seine, die ons in natte toestand voor behandeling werden toevertrouwd door het Musée archéologique de Dijon[3].

Stuk I is het beeldje van een paard (afb.), eiken, onecht kwartier, ca. 12,5 × 9 × 4,5 cm, met een gewicht bij aflevering van 358 g; stuk II is een regelmatig plankje, eiken, kwartier, 15 × 6 × 0,7 cm met een gewicht van 55 g. Het hout zag er nog gaaf uit maar was sponsachtig en vrij zacht.

Eerst werd nagegaan of het hout, sinds de opgraving, al een deel van zijn doordrenkingswater verloren had. Daartoe werden de stukken onmiddellijk in water ondergedompeld en periodisch gewogen; hierbij werd geen gewichtsverandering vastgesteld. Dan werden de stukken ondergedompeld in water met een kiemdodend quaternair ammoniumzout (Cetavlon 0,1 %); het bad werd gedurende 36 uur verwarmd tot ca. 85° C maar ook tijdens deze fase veranderde het gewicht praktisch niet. Het stond dus vast dat het

[1] R. Lefèvre en J. Vynckier, *Proefbehandeling van nat opgegraven hout met polyethyleenglycol*, in dit *Bulletin*, IX, 1966, bl. 206-212.

[2] Polyethyleenglycol van de firma Union Carbide International Company, New York.

[3] R. Martin, *Sculptures en bois découvertes aux sources de la Seine*, in *Revue archéologique de l'Est et du Centre-Est*, XIV, 1963, bl. 7-35.

h. 12,5 cm
Beeldje van een paard (Stuk I) uit het Gallo-Romeins heiligdom van Sequana (Boergondië), na behandeling. Dijon, Musée archéologique.

gewicht van de stukken constant zou blijven bij onderdompeling zowel in koud als in warm water.

Voor de eigenlijke behandeling werden de stukken samen ondergedompeld in een oplossing van nagenoeg 40 % Carbowax 4000 in water (dichtheid 1,068 bij 21° C). De volumeverhouding tussen hout en vloeistof bedroeg ca. 1/6. De stukken bleven aanvankelijk boven drijven maar van meet af aan nam hun gewicht toe en na enkele dagen zonken ze op de bodem. Uit periodische wegingen bleek dat de stukken regelmatig verzwaarden, tot na 59 dagen het gewicht van stuk I constant bleef op 105 % van zijn aanvangsgewicht en dat van stuk II op 104 %.

Trapsgewijs werd dan de concentratie van de oplossing opgevoerd door verdamping van het water en door toevoeging van verzadigde oplossing, tevens werd het bad af en toe verwarmd tot 55° C. Daardoor steeg het gewicht van beide stukken om een constante waarde van ca. 113 % te bereiken als ze op de 108ste dag uit de warme verzadigde oplossing werden genomen.

De gewichtstoename van de stukken komt nagenoeg overeen met die welke kan voorzien worden als zijnde uitsluitend het gevolg van het diffusieverschijnsel. De schijnbaar abnormaal hoge gewichtstoename bij de vorige proefbehandeling is dus eenvoudig te verklaren door het feit dat bij het bepalen van het aanvangsgewicht van de stukken geen rekening werd gehouden met het water dat tussen de opgraving en de behandeling uit de stukken verdampt was. Door die verdamping ontstonden immers open ruimten in het hout, die tijdens de onderdompeling eveneens door Carbowaxoplossing opgevuld werden.

Bij de voltooiing van de behandeling werd gepoogd de overtollige vulstof, die zich na de onderdompeling nog aan de oppervlakte van de stukken bevindt, zoveel mogelijk te laten binnendringen in het hout. Daartoe werden de voorwerpen uit de warme oplossing onmiddellijk in een droogstof op 50° C geplaatst. Door het verdampen van het water ontstonden echter na enige uren zeer kleine barstjes aan de oppervlakte van het hout. De stukken werden dan opnieuw in de warme oplossing Carbowax ondergedompeld teneinde de barstjes te laten toezwellen waarna ze terug in de droogstof werden geplaatst. Deze werkwijze moest nog driemaal herhaald worden vooraleer de neiging tot barstvorming achterwege bleef. Daarna liet men de stukken langzaam afkoelen in de oven en verder drogen aan de lucht. Hun gewicht daalde hierbij tot resp. 85 en 80 % van het aanvangsgewicht.

Tenslotte werd het nog resterende dunne vulstoflaagje aan het oppervlak van het hout verwijderd door wrijven met een vochtige spons.

Afgezien van een lichte doorbuiging van stuk II is de behandeling volledig bevredigend: de stukken hebben hun oorspronkelijke vorm behouden, het hout heeft een behoorlijke stevigheid en kreeg zijn natuurlijk uitzicht weer.

TRAITEMENT D'ESSAI AU POLYÉTHYLÈNE-GLYCOL
DE BOIS DE FOUILLES GORGÉS D'EAU (II)

De nouveaux essais au Carbowax 4000 confirment les conditions de traitement déjà publiées (ce *Bulletin*, IX, 1966, p. 206-212) et expliquent que la quantité de produit absorbée excède parfois largement celle que l'on peut normalement attendre d'une simple diffusion: dans ces cas, il y a eu évaporation partielle de l'eau d'imprégnation du bois entre la fouille et le traitement.

Il s'est avéré aussi que l'imprégnation à la surface est meilleure et l'aspect plus satisfaisant lorsque l'on sèche les objets traités à l'étuve à 50° C. Il faut cependant compenser l'eau évaporée en interrompant ce séchage par des immersions répétées dans une solution chaude de Carbowax, afin d'éviter l'apparition de crevasses à la surface du bois.

KRONIEK

1969

FOTOARCHIEF

De activiteiten van het departement van het Archief worden op die wijze vermeld, dat het aandeel van elke afdeling bij de samenstelling en de exploitatie van de fotoinventaris in het licht wordt gesteld.

FOTOGRAFISCHE DIENST

In 1969 verwezenlijkten onze technici 9 439 fotografische opnamen van gebouwen, openbare verzamelingen en tentoonstellingen, benevens de kunstwerken gefotografeerd voor de Opzoekingslaboratoria en de Conservatie, het Centrum « Vlaamse Primitieven » en de Nationale Dienst voor Opgravingen. Dit cijfer omvat 1 994 speciale opnamen waaronder 1 564 röntgen- en 430 infraroodopnamen evenals 471 kleurenopnamen, hetzij 221 op groot formaat en 250 diapositieven 24 × 36 mm. Vermelden wij in het bijzonder de gemeenschappelijke zending met de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis naar Zweden in september 1969, tijdens dewelke 577 wit-zwart opnamen en 250 kleurendiapositieven naar Antwerpse en Brusselse retabels van de 16de eeuw werden aangemaakt. Daarenboven werden fotografische vergrotingen op groot formaat uitgevoerd voor het Belgisch paviljoen op de Wereldtentoonstelling van Osaka en voor de tentoonstelling « Bruegel. De schilder en zijn wereld » in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Voor deze laatste expositie evenals voor de tentoonstelling « De anonieme Vlaamse Primitieven » in het Groeningemuseum te Brugge, werden 172 röntgenopnamen en 54 kleurenvergrotingen 40 × 50 gerealiseerd.

FOTOGRAFISCHE INVENTARIS

De aangroei van het inventarisfonds bedraagt 6 296 fotodocumenten. Buiten die documenten, die ter beschikking staan van de vorsers in de leeszaal van de fototheek, werden 7 370 opnamen gemaakt in het raam van het Repertorium van het meubilair van de Belgische bedehuizen.

Gebouwen en openbare verzamelingen

ANTWERPEN, St.-Paulus- en St.-Jacobskerk, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Museum Vleeshuis, Museum Mayer van den Bergh en Museum Middelheim : 645 opnamen.

Brussel, Ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur, Algemene Directie voor Kunst en Letteren : 775 opnamen, o.a. naar werken van hedendaagse kunstenaars verworven in 1969.

Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, 860 opnamen waarvan 33 in de afdeling van de Oudheid, 329 in die van de Kunstnijverheid en 414 in de afdelingen van de Volkskunde, de Folklore en het Verre-Oosten.

Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België : 457 opnamen, hetzij 313 in het Museum voor Oude Kunst en 144 in het Museum voor Moderne Kunst.

Brussel, huizen : 215 opnamen in de omgeving van de Broekstraat en het Noordstation.

Gent, Museum voor Folklore : 20 opnamen.

Hasselt, Stedelijk Museum : 20 opnamen.

Sint-Niklaas, Stedelijk Museum : 31 opnamen.

Repertorium van het meubilair van de Belgische bedehuizen

Voor de scherminventaris, toevertrouwd in 1967 aan het Instituut door het Ministerie van Cultuur, werden in 1969 27 359 religieuse kunstvoorwerpen genoteerd door onze wetenschappelijke medewerkers in de verschillende provincies, hetzij : Antwerpen 2 924, Brabant 2 372, Henegouwen 2 694, Limburg 2 471, Luik 5 093, Luxemburg 4 982, Namen 3 559, Oost-Vlaanderen 1 128 en West-Vlaanderen 2 136.

Het aantal opnamen, verwezenlijkt door private fotografen, bedraagt 7 370, als volgt verdeeld over de verschillende provincies : Antwerpen 976, Brabant 879, Henegouwen 1 095, Limburg 782, Luik 634, Luxemburg 430, Namen 471, Oost-Vlaanderen 553 en West-Vlaanderen 1 550.

Tentoonstellingen

755 opnamen werden gemaakt naar aanleiding van volgende tentoonstellingen : Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, « Schilderkunst in België ten tijde van Henri Leys »; Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim, « 10e Biennale ». Brugge, Groeningemuseum, « De anonieme Vlaamse Primitieven ». Brussel, Galerij Robert Finck, « Pieter Breughel de Jonge ». Charleroi, Paleis voor Schone Kunsten, « François-Joseph Navez et ses élèves » en « Frans Masereel ». Gent, Museum voor Schone Kunsten, « Ensor in de Gentse verzamelingen ». Elsene, Stedelijk Museum, « Félicien Rops ». Lier, Stedelijk Museum, « Belforten ». Mechelen, Kultureel Centrum Burgemeester Antoon Spinoy, « Het Fauvisme in de Europese kunst ». Namen, Maison de la Culture, « Aquarelles et gouaches ». Oostende, Casino-Kursaal, « Europaprijs voor schilderkunst »; Museum voor Schone Kunsten, « Creten-Georges ». Sint-Joost-ten-Node, Museum « Hôtel Charlier », « Een halve eeuw schilder- en beeldhouwkunst, 1860-1914 ». Tubize, Musée de la Porte, « Trésors d'art du doyenné de Tubize ». Wellin, Syndicat d'initiative, « Art religieux populaire en Haute-Lesse ». Zolder, Gemeentehuis, « Zolder door de eeuwen heen ».

Verwerving van fotografische negatieven

913 negatieven werden opgenomen in onze documentatie. Die negatieven zijn herkomstig van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen te Brussel, de voormalige firma « Photo Acta » te Brussel en de fotografen Hendrix te Antwerpen en Wastiau te Chaumont-Gistoux.

Centrum « Vlaamse Primitieven »

Voor het Nationaal Centrum voor Navorsingen over de Vlaamse Primitieven werden 285 opnamen verwezenlijkt naar schilderijen van de Vlaamse school van de 15de eeuw.

Nationale Dienst voor Opgravingen

Behalve de opnamen van de voorwerpen door de Nationale Dienst voor Opgravingen voor behandeling aan het Instituut toevertrouwd, werden 204 negatieven verwezenlijkt naar voorwerpen herkomstig van vondsten te Beerlegem, Borsbeek, Engelmanshoven, Hamoir, Heverlee, Oudenburg en Saint-Mard.

Departementen van de Opzoekingslaboratoria en de Conservatie

Van de werken toevertrouwd aan het Instituut, werden een groot aantal opnamen gerealiseerd, vóór, tijdens en na behandeling. Teneinde nutteloze herhalingen te vermijden, verwijzen wij naar de kroniek van de departementen van de Opzoekingslaboratoria en de Conservatie waar elk van die werken wordt vermeld op het ogenblik dat zijn behandeling voltooid is.

In dit domein verwezenlijkte de Fotografische dienst 898 negatieven waarvan 477 speciale opnamen met inbegrip van 120 röntgenopnamen, en 100 kleurenopnamen. De fotografische opnamen voor en na behandeling werden opgenomen in de documentatie van het Archief en zijn ter beschikking van de vorsers : vermelden wij in het bijzonder de *Volkstelling te Bethlehem*, de *Val der Opstandige Engelen* en de *Aanbidding der Wijzen* van Bruegel uit de Kon. Musea voor Schone Kunsten van België en het retabel van Claude de Villa uit de Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis.

Voor de verschillende afdelingen zijn die foto-documenten als volgt verdeeld : *Schilderijen* : 302; *Houten beeldhouwwerk* : 122; *Metalen en legeringen* : 181; *Steenachtige materialen* : 21.

FOTOTHEEK

In 1969 hebben meer dan 850 vorsers de foto-documentatie in de leeszaal van het Archief geraadpleegd.

Aan het grootste deel van de verzoeken tot raadpleging kon worden voldaan, dank zij de klassering van de documenten die alfabetisch per gemeente is. Niettemin werd in 1969 een aanzienlijke inspanning gedaan om de documentatie nog beter toegankelijk te maken door de verbetering van de rubrieken van de systematische, iconografische en van de kunstenaarscatalogi.

Meer dan 1 700 bestellingen van foto's werden in de leeszaal of schriftelijk gedaan wat de aflevering van meer dan 21 000 fotodocumenten vertegenwoordigt, waarvan ruim een vierde bestemd was voor het buitenland.

DEPARTEMENTEN OPZOEKINGSLABORATORIA EN CONSERVATIE

SCHILDERIJEN

Brussel, Kon. Musea voor Schone Kunsten, P. Bruegel de Oude (ca. 1525-1569), *Volkstelling te Bethlehem*, eiken, 116 × 164,5 cm, gesigneerd en gedateerd 1566, cat. 680. Wegens een begin van schilvervorming in het bovenste deel van de verflaag en opstaande verfdelen, was een conserveringsbehandeling noodzakelijk geworden. Vlekkenvormend vergeeld en nagedonkerd vernis — o.m. op de sneeuw — verstoorde de ruimte-uitbeelding. Het paneel vertoonde een verbuiging die duidelijk merkbaar was aan de bovenste plank. Deze vervorming kon gerecht worden in een vochtige omgeving; het paneel werd verstevigd door drie losse dwarslatten in aluminium en de achterkant werd met was ingewreven. Om de voorstelling van heel de beschilderde oppervlakte mogelijk te maken werd aan de boven- en onderkant een 1 cm brede lat toegevoegd. Na hechting van de verflaag met was-hars kon men dank zij de reiniging en een zeer licht vernis, heel de gamma van de picturale waarden, de ruimte-uitbeelding en de nuanceringen van de schriftuur in eer herstellen.

Brussel, Kon. Musea voor Schone Kunsten, P. Bruegel de Oude (ca. 1525-1569), *Val der opstandige Engelen*, eiken, 118,5 × 162,5 cm, gesigneerd en gedateerd 1562, cat. 79. De behandeling van de Bruegels van de musea die ondernomen werd ter gelegenheid van de vierhonderdste verjaring van de dood van de kunstenaar, was de aanleiding tot de reiniging van dit werk. Het verkeerde in een zeer goede staat maar een dik vernis onderdrukte alle kwaliteiten die weer aan het licht waren gekomen in de andere werken. Bij de verwijdering van het vernis, kwam slechts een enkele lacune — links langs de onderste voeg — te voorschijn en enkele slijtages in het middengedeelte. Maar hierdoor werd vooral het meesterlijk luchtperspectief in de voorstelling onthuld. De speling van de dwarslatten van de parkettering werd hersteld en een 1 cm brede lat werd als niet-beschilderde boord aan de onder- en bovenkant van het paneel toegevoegd om alzo gans de beschilderde oppervlakte te kunnen voorstellen.

Brussel, Kon. Musea voor Schone Kunsten, Meester van de abdij van Diligem, *Laatste Avondmaal met geestelijke Schenker*, eiken, 69 × 59 cm, cat. 593. Conserverings- en reinigingsbehandeling ter gelegenheid van de tentoonstelling « Anonieme Vlaamse Primitieven » te Brugge in 1969 : enkele loszittende verfdelen in het midden werden gefixeerd; een dik en geel nagedonkerd vernis werd verwijderd, alsook overschilderingen langs de voeg aan de rechterbenedenkant; enkele ontbrekende gedeelten werden aangevuld.

Brussel, Kon. Musea voor Schone Kunsten, J. Ensor (1860-1949), *De Kool*, doek, 67,5 × 79,5, twee maal gesigneerd en gedateerd 1880, cat. 338. Het doek was zeer verzwakt en vervormd; de afdrukken van de randen van het spieraam waren duidelijk te zien. De drager werd verstevigd met behulp van een was-harsdoublering en het te lichte spieraam vervangen. Daar het schilderij nog nooit was behandeld, was zijn exsudaat nog gaaf aanwezig, alsook een vernis in goede staat. Het volstond dus om het vuil te verwijderen met behulp van met speeksel bevochtigde proppen wat. Hierdoor kon het gebruik van oplosmiddelen uitgesteld worden, die verantwoordelijk zijn voor de verwering van de oppervlakte van relatief jonge schilderijen.

Doornik, Museum voor Schone Kunsten, anoniem Vlaams meester, 16de e., *De Geestelijke Verwanten van de H. Franciscus van Assisi*, eiken, 102 × 70 cm, inv. 390. De overal loszittende delen van de verflaag maakten een behandeling noodzakelijk. Dit werk, van goede uitvoering, was reeds eerder verschillende malen gerestaureerd met grove stopsels en overdadige overschilderingen van de belangrijke lacunes. Het werk werd eerst verstevigd met behulp van was; dan werd de verflaag en de oude polychromie van het raam vrijgelegd. Na verwijdering van de overschilderingen, bleken de vroegere restauraties van de leemten onbruikbaar en moesten ze verwijderd worden; gezien hun aantal en omvang beperkte men zich tot het blootgelaten hout een eenvormige waarde te geven.

Opmerking : sporen van scharnieren op de twee stijlen.

Doornik, Museum voor Schone Kunsten, P. Bril (1554-1626), *Landschap met Cephalus en Procris*, eiken, 53 × 85 cm, inv. 32. Het paneel was erg kromgetrokken en gebarsten langs de voeg door inwerking van een op de voeg gelijmde lat en door twee brede dwarslatten die tegendraads op de rugkant gekleefd waren. Na hechting van de verflaag langs de barsten werd het paneel van zijn toevoegingen ontlast en is zo merkelijk terug gerecht. Verder werden de breuken en de voeg gelijmd, de drager met klampen verstevigd en de achterkant doordrenkt met bijenwas. Het vernis werd verwijderd en de schade aan de voeg en enkele kleine leemten werden bijgeschilderd.

Opmerking : merkteken van Antwerpen (o.a. handen en kasteel).

Gaasbeek, « Kasteel-Museum », A. Sallaert (ca. 1590-1657/58), *De Aartshertogin Elisabeth schiet de gaai bij de gaaischieting van de Grote Handboog*, doek, 148,5 × 240 cm. Het linker gedeelte van het schilderij was, op het niveau van het koor van de kerk, zwaar beschadigd; het was gebrekkig gedoubleerd, waardoor verfdelen verplaatst en verloren waren gegaan; overschilderingen en vernis die de compositie verzwaarden vervalsten de kleurengamma en de leesbaarheid van de vormen en de plans. Door de reiniging ontdekte men de ernst van de schade, de slankheid van de architectuur en de geestigheid van de kleine personages. Bij de restauratie ging men uit van een werk met dezelfde compositie, bewaard in de Kon. Musea voor Schone Kunsten te Brussel. Men beperkte zich tot de wedersamenstelling van de architecturale elementen en de essentiële plans.

Luik, Museum Curtius, G. David (school), *H. Maagd met Kind*, eiken, 106 × 75 cm, inv. MX 2527. Dit exemplaar van een dikwijls door R. van der Weyden gecopieerde voorstelling, moest behandeld worden wegens enkele plaatselijk loszittende delen van de verflaag. Een dik vergeeld vernis werd verwijderd om de was-hars die als kleefmiddel werd gebruikt te laten doordringen. Een algemene overschildering van de achtergrond en nagedonkerde retouches in het gelaat van het kind en aan de hand

van de H. Maagd werden verwijderd; de slijtages van de achtergrond en leemten werden bijgewerkt.

Lier, Museum Wuyts-Van Campen en Baron Caroly, D. Teniers II (1610-1690), *De jaloerse Vrouw*, eiken, 37 × 27,5 cm, gesigneerd, inv. 61. De verflaag was nog zeer slecht aan de drager gehecht en daardoor waren reeds belangrijke delen van de verflaag afgevallen, gelukkig beperkt in de achterplans; de doorzichtigheid van de schilderij was bovendien aangetast door vernis, vlekkenvormende lijmophopingen en retouches. Nadat de verflaag was gehecht en gereinigd, werden de leemten ingevuld. Dat werd zeer bemoeilijkt door het spel van dichtheid en doorschijnendheid van de originele materie.

Verviers, Gemeentelijk Museum, anoniem Brussels meester (?), einde 15de e., *H. Sebastianus en H. Antonius*, eiken, 37,7 × 31,3 cm, inv. 12. De voegen van de volkomen losgekomen drager werden gelijmd en de erg afschilferende verflaag gehecht. Het vernis en een grijze sombere algemene overschildering die de slijtage in de mantel van de H. Antonius verborg werden verwijderd. De achterkant werd met was-hars doordrenkt.

Verviers, Gemeentelijk Museum, J. de Robionoy, 3 retabelluiken, *Geboorte van Christus, Genezing van de Verlamde* (gesigneerd en gedateerd 1560) en *Verrijzenis van Christus*, eiken, 114 × 72,5, 119 × 72 en 119 × 72,5, cat. 134. De voegen van de panelen waren losgekomen door de hinderende opgelijmde dwarslatten; weinig vernis, maar vervuild door vlekken en uitstromingen en nagedonkerd door vroegere retouches. Na hechting van de verflaag werden de dwarslatten weggenomen en de voegen gelijmd. Reiniging, retouche van de voegen en integratie van enkele lacunes.

Volgende schilderijen ondergingen een meer alledaagse behandeling :

Anderlecht, St.-Pieters- en Guidokerk, anoniem Vlaams meester, gedateerd 1555, triptiek van de *H. Christoffel*, eiken, centraal gedeelte 130 × 98 cm, luiken 123 × 49 cm.

Brussel, Ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur, J. Delhaye, *Personage met het Gedicht*, ged. 1949, Unalit, 126 × 75 cm, inv. 6444.

Brussel, Museum van de Openbare Onderstand, Vlaamse school, 17de e., *H. Maagd en Kind met de kleine Johannes de Doper*; Vlaamse school, 16de e., triptiek van de *Aanbidding der Wijzen*, eiken, 102 × 140,4 cm, T. 17.

Brussel, Kon. Musea voor Schone Kunsten, G. van de Woestijne, *Portret van Mevr. de Graaff*, doek, 122,5 × 107 cm, inv. 6520; Th. van Thulden, *Portret van de Aartshertog Ferdinand van Oostenrijk*, hout, 40 × 52 cm, cat. 467 (in depot op het Koninklijk Paleis).

Brussel, Koninklijk Paleis, pasteltekeningen van het einde van de 18de e., *Portretten van de Hertog en de Hertogin François-Ferdinand-Antoine van Saxen-Coburg-Saalfeld*, doek, beide 57 × 44 cm, inv. 2075-2076; anoniem meester, 19de e., *Bloemen*, hout (ovaal), 75 × 61,5 cm; H. Carpentero, *Jongen met Hond*, doek, 47 × 36 cm, gesigneerd, inv. 359; Th. De Heuvel, *De Liefdesverklaring*, doek, 54 × 44 cm, gesigneerd en ged. 1850, inv. 341; J. Geirnaert, *De Mosseleneter*, mahoniehout, 46 × 35,5 cm, gesigneerd, inv. 229; Goyers, *De gelukkige Vader*, doek, 52 × 62 cm,

gedateerd 1858, inv. 282; Kraut, *Portret van de Koning van Roemenië*, doek, 115 × 82 cm, gesigneerd en ged. 1917, inv. 2431; V. Lagye, *De Ongelovige*, mahoniehout, 63 × 82,5 cm, gedateerd 1862, inv. 443; J. Montigny, *Een Novemberavond*, doek, 69 × 111,5 cm, gesigneerd, inv. 884; F. Vervloet, *Zicht op Napels*, doek, 69 × 62 cm, gedateerd 1851, inv. 64.

Gaasbeek, « Kasteel-Museum », T. Verhaecht, *De Grote Markt van Brussel*, doek, 60 × 101 cm.

Herstal, Gemeentelijk Museum van Herstal, L. De France, *De onderdrukking van de kloosters door Jozef II*, doek, 49,5 × 60,5 cm.

Le Rœulx, kasteel, verzameling van de Prins de Croy-Rœulx (op verzoek van de Administratie voor Kunsten en Letteren), A.-Fr. van der Meulen, *De Belegering van Doornik*, doek, 97 × 115 cm en *De Belegering van Freiburg*, doek, 97 × 113 cm; A. van Dijck (kopie), *Portret van Marie-Claire de Croy en van Filips-Eugene de Croy, haar zoon*, doek, 202 × 115 cm.

Lier, Museum Wuyts-Van Campen en Baron Caroly, P.-P. Rubens (naar), *Voorspraak van H. Teresa van Avila voor de zielen van het Vagevuur* (schets), hout, 45 × 37 cm, inv. 57.

Neten, St.-Johannes-de-Doperkerk, J. Gossart (kopie), *Aanbidding der Wijzen*, eiken, 148,6 × 121,5 cm.

MUURSCHILDERINGEN

Bois-et-Borsu (Luik), St.-Lambertuskerk, muurschilderingen, 14de e. Voor de winter 1969-70, ging een ploeg van het Instituut over tot de versteviging van de gevaarlijk verweerde zones van de noordmuur van het schip. Het vervolg van de werkzaamheden werd toevertrouwd aan een Luiks restaurateur, de h. Jacques Folville. Zie ook dit *Bulletin*, IX, 1966, bl. 238.

Leuven, St.-Kwintenskerk, noord- en zuidwand van het koor, fragmenten van *Taferelen uit het leven van de H. Kwintens*, ongeveer 3,5 × 7 m. Bij het einde van de restauratie van de kerk ontdekte men resten van muurschilderingen. Om de werken niet te onderbreken moest men dringend het belang en de uitgestrektheid van deze schilderingen onderzoeken. Door de tijd gebonden zonden wij een ploeg ter plaatse om de fragmenten muurschildering en pleister vrij te leggen en te verstevigen. Om de originele resten op de voorgrond te plaatsen werd de pleister ongeveer 2 mm inspringend opnieuw aangebracht. De materiële toekomst van deze schilderingen is alzo verzekerd en de werkelijke restauratie zal kunnen gebeuren wanneer het programma dat toelaat.

Opmerking : een geldstuk uit de tijd van Filips de Schone, verzonken in de mortel van de noordwand verschaft een *terminus post quem* voor de datering van de schilderingen (cf. P. Naster, in *Revue belge de Numismatique et de Sigillographie*, 115, 1969, bl. 359).

Luik, Museum Curtius, fragmenten van Romeinse fresco's, 2de-3de e., afkomstig van de opgravingen van de Archeologische Kring Henegouwen-Condroz in de vicus van Vervoz, 1965. Deze fragmenten van de wanden van een koudbadinrichting met

een decor van waterplanten alsook een fragment van de oorspronkelijke vloer werden afgenomen en voor behandeling naar het Instituut overgebracht in 1967 en 1968. Zij werden gereinigd en gemonteerd op dragers in polyester verstevigd met aluminium hoekstijlen.

Luik, St.-Antoniuskerk, noordelijke zijbeuk. Een grote *Dood van Maria* (3,2 × 1,2 m), waarschijnlijk van het einde van de 18de e., zeer beschadigd en bedekte bovendien een *Kroning van Maria* (?) van het einde van de 13de e., afgenomen en overgebracht op een stijve drager in 1967 (zie dit *Bulletin*, x, 1967-68, bl. 207). Het werk werd ontlast van de resten plafonnering en de verflaag gehecht met polyvinylalcohol aan 2,5 en 5 %. Dan ging men over tot het retoucheren van het patroon witte stippen waar de kalk aan het oppervlakte doorkwam. De leemten werden geïntegreerd, daar waar het nodig was de leesbaarheid te herstellen zonder beroep te doen op de verbeelding van de restaurateur. De restauratie van de *Kroning van Maria* (?) werd toevertrouwd aan de h. Albert Dubois, van Luik.

Luik, St.-Bartholomeuskerk, zuidelijk transept, een monumentale *H. Christoffel* en een zeer fragmentarisch paneel van de *H. Maagd met Kind*, beide ongeveer 17 m². Het Instituut werd geraadpleegd om de juiste behandeling te bepalen, die toevertrouwd werd aan de h. Albert Dubois van Luik.

Mechelen, O.-L.-Vrouw-over-de-Dijlekerk, zuid-oost muur van het koor. De lacunes van het groot paneel met de *Parabel van de verloren Zoon* (16de e.) werden verder geretoucheerd met waterverf in *regatini*. Zie ook dit *Bulletin*, ix, 1966, bl. 239.

Sint-Huibrechts-Hern (Limburg), St.-Hubertuskerk. De werken werden voortgezet in 1969, o.m. met de medewerking van de h. Stanislas Stawicki, hoofdrestaurateur van het Staatsatelier van Schilderijen te Warschau. De voor de leesbaarheid van het geheel onontbeerlijke retouches werden uitgevoerd op het tweede register van de zuid-oostwand en ook op de groep met de pelgrims en op de *Bekering van de H. Hubertus* op de noordwand van het schip. Zie ook dit *Bulletin*, viii, 1965, bl. 239; ix, 1966, bl. 239; x, 1967-68, bl. 208; xi, 1969, bl. 216.

Vossem (Brabant), St.-Pauluskerk. Tijdens de restauratiewerken aan de kerk in 1968, werden muurschilderingen ontdekt op de zuidwand van het koor. In september 1969 ging het Instituut over tot proefnemingen om deze schilderingen vrij te leggen. Zij werden gedecapeerd met de scalpel en gefixeerd met behulp van Primol en polyvinylalcohol aan 2,5 %. Door verder doorgedreven steekproevenonderzoeken zal men weldra de omvang en de conserveringstoestand van deze muurschilderingen kunnen bepalen, die bedekt zijn met verschillende lagen moeilijk te verwijderen kalkverf.

Waregem (√est-Vlaanderen), het « Roze Huis », vroegere woonplaats van Gustave van de Woestijne. Een *Kruisiging* (0,65 × 0,50 m) door de kunstenaar geschilderd in 1920-22 op de muur van een kamer van het eerste verdiep, werd door het Instituut afgenomen in 1969.

GEPOLYCHROMEERD HOUT

Brussel, Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis, *Passieretabel* genaamd *Retabel van Claude de Villa*, Brussels atelier, 1470-80, gepolychromeerd eiken, 253 × 252 × 26,5 cm, inv. 3006. Dit werk — een der belangrijkste Brusselse retabels — was onherkenbaar geworden door een zeer dikke laag vuil, vooral op de gebeeldhouwde groepen, en door een vroegere behandeling met paraffine. Bij de behandeling werd de moderne polychromie op de kist en op de architectonische versieringen gehecht en werd het geheel gereinigd.

Polychromie : plamuur van veranderlijke dikte van krijt en dierlijke lijm; vergulding op oranje bolus met waterhoudend bindmiddel en op okergele grond met oliehoudend bindmiddel; bleekroze carnaties voor de vrouwen, meer benadrukt voor de mannen, met glad oppervlak; mat blauw op zwarte grond; paars met grove blauwe korrel en mat oppervlak op okergele grond; blauwachtig grijs met glad oppervlak; turkoois met mat oppervlak; doorzichtig donkergroen op ondoorzichtig lichtgroen en doorzichtig groen op metaalblad; doorschijnend donkerrood (kraplak of kraplak + kermes) op ondoorschijnend lichtrood of op metaalblad; bleekroze met mat oppervlak : opgelegde brokaten met bloemenmotieven; wit met mat oppervlak plaatselijk versierd met rode streepjes.

Brussel, Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis, *Retabel van de H. Maagschap* genaamd *Retabel van Oudergem*, einde 15de e., gepolychromeerd eiken, 109 × 93,5 cm, inv. 327. Zie de bijdrage bl. 226-234.

Brussel, Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis, retabelfragment, *Geseling*, Brussels atelier, einde 15de e., gepolychromeerd eiken, 46 × 33 cm, inv. 866. Zelfde behandeling als de *Kruisafneming* van hetzelfde retabel, gerestaureerd in 1968 : de resten witte overschildering werden verwijderd, de polychromie gereinigd en de beschadigingen te wijten aan een vroegere restauratie werden geïntegreerd.

Polychromie : wit plamuur met waterhoudend bindmiddel, dikker onder de vergulding; vergulding op oranjerode bolus met waterhoudend bindmiddel; zeer benadrukte roze carnaties, bleker voor de Christus; wenkbrauwen getekend met bruin; de ogen omrand met rood aan de boven- en met zwart aan de onderkant; monden : vermiljoen + kraplak; de nagels hebben bruine kringen; de gewrichten zijn roder; mat blauw met waterhoudend bindmiddel op zwarte grond; groen in twee lagen (waarschijnlijk resinaat op malachiet); levendig geel met mat oppervlak; donkerbruin, lichtbruin (haren); wit met eerder mat oppervlak.

Nassogne (Namen), St.-Mononkerk, twee *Engelen* toegeschreven aan J. Del Cour (1631-1707), gepolychromeerd linden, h. 155 cm. De verwijdering van zes lagen witte overschilderingen bracht een oude polychromie aan het licht die deels oorspronkelijk en deels de getrouwe weergave van de oorspronkelijke is. De gekleurde stoffering die aldus te voorschijn kwam levert een belangrijke bijdrage tot de visie van de barokbeeldhouwkunst in onze streken, die men zich al te zeer monochroom voorstelt. De toestand van deze beide beelden vergde een insektenwerende en verstevigingsbehandeling van het plaatselijk zeer vermolmde hout door impregnering met Xylamon LX-verhardend.

De volgende beelden ondergingen een conserveringsbehandeling of een reiniging :

Brussel, Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis, fragment van een Maaslandse retabel, *Dood van Maria*, 1ste helft 13de e., inv. 915; retabelfragment, *Dood van Maria*, Zuidelijke Nederlanden, rond 1475, inv. r. 16.

GERAARDSBERGEN, O.-L.-Vrouwhospitaal, *H. Jozef en Kind*, 17de e.; *O.-L.-Vrouw van de Rozenkrans*, einde 17de-begin 18de e.

HENRIPONT, kapel van O.-L.-Vrouw van Genaden, *O.-L.-Vrouw van Genaden*, begin 19de e. (?).

Het laboratorium deed authenticiteitsbepalingen o.a. op verzoek van het Museum van Mariemont te MORLANWELZ-MARIEMONT.

METALEN EN LEGERINGEN

NDO = Nationale Dienst voor Opgravingen

AARLEN, Luxemburgs Museum, ijzeren sleutel, hakmes en bronzen schminkpotje afkomstig uit de opgravingen van de Romeinse villa te Sesselich, 1968, en enkele ijzeren voorwerpen uit een Gallisch graf van Nivelet. Mechanische behandeling*; het nog niet volledig gemineraliseerde hakmes werd bovendien electrochemisch behandeld.**

ANTWERPEN, Museum Mayer van den Bergh, fragment van een gotische fontein, zilver-goudlegering, verguld en met resten doorschijnend emailwerk, 15de e., h. 15 cm, cat. 462. De groene zouten die plaatselijk op de vergulding voorkwamen lieten veronderstellen dat het hier om een vergulde koperlegering ging. Een onderzoek bracht aan het licht dat wij te doen hebben met edelsmeedwerk; tijdens de reiniging kwam er trouwens een merkteken te voorschijn. Het vuil werd ultra-sonisch verwijderd in een detergente oplossing (Xylon) en resten zwarte patina werden onder de groene zoutafzetting vrijgelegd met behulp van in alcohol gedrenkte stokjes week hout.

BAVAI (Frankrijk), bergplaats van de opgravingen, Romeinse bronzen armband uit de opgravingen van 1968 en een Merovingische gesp met beslagplaat in vertind brons. De armband werd gereinigd met de diamantspits en de vervormde patina van de vertinde gesp werd opgelost in zeer verdund zwavelzuur.

BEERLEGEM (Oost-Vlaanderen), ronde gouden fibula uit de opgravingen van de NDO, ø 44 mm. Ultra-sonische reiniging in een detergente oplossing (Xylon) en montage op een plexiglasplaat.

BRUSSEL, Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis, vierlobbig fylacterion van de H. Maria van Oignies, verguld koper, filigraanwerk, bruine vernissen, emailwerk en gepolijste edelstenen op eikenhout, 13de e., ø 22 cm, inv. 3673. In het vooruitzicht van zijn deelname aan de tentoonstelling « The Year 1200 » te New York in 1970 werd het stuk gedemonteerd, het hout verstevigd en de metalen delen werden ultra-sonisch gereinigd in een detergente oplossing (Xylon).

DOORNIK, opgravingen van de NDO, 1961-63, een ijzeren schaar gehecht aan een slijpsteen en een loden rolletje, laat-Romeinse periode. De voorwerpen werden mechanisch gedecapeerd en het geheel gemonteerd op een plexiglasplaat.

DOORNIK, opgravingen van de NDO, 1967, 15 laat-Romeinse bronzen voorwerpen. Electrochemische behandeling.**

FARCIENNES (Henegouwen), vondst van Openbare Werken in een vroegere arm van de Samber, overgemaakt door de NDO, ijzeren zwaard met ingelegde versieringen in messing en een ingestempeld merkteken, 15de e. Dank zij de gestabiliseerde toestand van het stuk, veroorzaakt door zijn langdurig verblijf in het water, kon de behandeling beperkt blijven tot een polijsting met fijnkorrelig schuurpapier en amarilrubber.

HACCOURT (Luik), opgravingen van de NDO, 1967, fibula, bronzen geldstukken en lepel, Romeinse tijd. De blauwe patina van de fibula en de versiering van de lepel werden vrijgelegd met behulp van draaiende slijpsteentjes; electrochemische behandeling** van de geldstukken.

HAMOIR (Luik), opgravingen van de NDO, 1968, ronde gouden Merovingische fibula versierd met filigraan en edelstenen, ø 45 mm, en klein gouden medaillon. Het medaillon werd ultra-sonisch gereinigd in een detergente oplossing (Xylon). De fibula werd gereinigd met cyaankali en gemonteerd op een drager van plexiglas; decorelementen gelijkend op parels werden geïdentificeerd : gegoten zilver.

HAMOIR (Luik), opgravingen van de NDO, 1968, 17 bronzen Merovingische sierstukken. Electrochemische behandeling.**

HAMOIR (Luik), opgravingen van de NDO, 1968 en 1969, 178 ijzeren voorwerpen (o.a. zwaarden, scramasaxen, umbo's, lanspunten en gespen, waarvan 12 met zilver gedamasceerd), Merovingische periode. Electrochemische behandeling** van de nog niet volkomen gemineraliseerde stukken en mechanische reiniging van de te erg gemineraliseerde voorwerpen.

HOEI, O.-L.-Vrouwekerk, kleine zilveren grafkelk van bisschop Theodoinus van Beieren, 11de e., h. 7,3 cm. Ultra-sonische reiniging in een detergente oplossing (Xylon) en versteviging van de gebarsten voet met een epoxyhars (« Araldite Ciba »). Door een metallografisch onderzoek en door analysen met röntgen-fluorescentie en -diffractie kon de vervaardigingstechniek bepaald worden : zilver met sulfidepatina, goudsporen, vooral binnenin de kelk.

HOEI, O.-L.-Vrouwekerk, reliekschrijn van Onze-Lieve-Vrouw, ca. 1200, verguld zilver en koper, email- en niëllowerk, bruine vernissen, gepolijste ongeslepen edelstenen op eikenhouten kern. De behandeling werd voltooid in augustus 1969. Zie de bijdrage bl. 5-85.

KOKSIJDE (West-Vlaanderen), Museum van de Abdij ter Duinen, middeleeuwse handschoen in ijzer en leder. Het metaal werd gereinigd met draaiende slijpsteentjes en geconserveerd met polyvinylacetaat.

* De mechanische behandelingen worden meestal uitgevoerd met behulp van motoren van veranderlijke drijfkracht, met een toerental van 1 200 per minuut. De werktuigen — siliciumcarbide slijpsteentjes, schijfjes in amarilrubber, zaagschijfjes, diamantspitsen, stalen frezen en metalen borstels — worden aangewend naargelang de staat van de oppervlakte, de duurzaamheid van het materiaal of de gevormde corrosieprodukten.

** Electrolyse zonder stroom door vorming van een galvanisch koppel tussen het voorwerp en zinkkorrels — of, voor de broze stukken, een aluminiumblad — in een waterige oplossing van bijtende soda.

Leuven, St.-Kwintenskerk, geldstuk in zilverlegering, eind 15de e., ingesloten in de mortel van een muurschildering in het koor. Het opschrift werd zichtbaar gemaakt door het stuk te reinigen in mierenzuur.

Oudenburg (Oost-Vlaanderen), opgravingen van de NDO, 1964 en 1968, ijzeren werktuigen en gespen, bronzen sieraden en geldstukken, laat-Romeinse periode. Electrochemische behandeling** van de gecorrodeerde voorwerpen.

Rosmeer (Limburg), ronde gouden Merovingische fibula, versierd met filigraan en edelstenen, ø 64 mm. Zie de bijdrage in dit *Bulletin*, xi, 1969, bl. 73-81.

Saint-Mard (Luxemburg), opgravingen van de NDO, 1961-63, fragmenten van een fibula met resten emailwerk en bronzen ring, Romeinse periode. Behandeling met draaiende slijpsteentjes en diamantspits.

Authenticiteitsbepalingen werden bovendien door het Laboratorium verricht op verschillende voorwerpen, te koop aangeboden bij de Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel en het Museum van Mariemont te Morlanwelz-Mariemont.

STEENACHTIGE MATERIALEN

Brussel, Commissie van Openbare Onderstand, *H. Maagd met Kind*, 17de e., beschilderde kalksteen, h. 126 cm, inv. s. 2. Het werk was verminkt door een moderne bonte polychromie. De behandeling bracht een originele witachtige verflaag aan het licht. Het beeld bestaat uit twee blokken die aan de heupen bijeengehouden werden door twee beenderen die dienst deden als inwendige verbindingspennen. Na behandeling werden de delen weer samengevoegd en vastgeankerd met ijzeren krammen verzonken in polyester.

Charleroi, Archeologisch Museum. Het onderzoek van tien fragmenten van « beschilderde bepleistering » uit het Romeins tijdvak, voorstellend de verschillende typen van muurschilderingen uit de villa van Rognée, opgegraven tijdens de voorbije eeuw, werd uitgevoerd als complement tot de studie die door de h. Brulet, conservator van het museum, ondernomen werd (cf. R. Brulet, in *Bull. van de Kon. Commissie voor Monumenten en Landschappen*, xviii, 1969, bl. 1-39).

Luik, St.-Pauluskathedraal. De redding van de beschilderingen op de caissonverstevigingen der spitsbogen heeft het op puntstellen van een nieuw-soortige techniek van steenvoeging vereist. Een techniek die toelaat het geheel haar gewenste cohesie terug te geven zonder enerzijds te moeten schaden aan de permeabiliteit van het kalkachtige tufsteen en zonder anderzijds de beschilderingen door overvloedig gebruik van water al te sterk te beschadigen. Een mortel verrijkt met kunstharsen voldoet aan deze voorwaarden.

Morlanwelz-Mariemont, Museum van Mariemont, idool der Cycladen, 1ste mill. voor J. C., witte marmer. Vermits er zoutafzettingen verschenen na de herklevingsbehandeling met Araldite, uitgevoerd in 1966, werden de zouten uit het beeld geextraheerd volgens de papierpulp-methode.

In de werkplaatsen werden de volgende stukken eveneens aan een behandeling onderworpen :

Antwerpen, Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst (Middelheim), St. Blomberg, *De Dans*, 1945, roze Schotse zandsteen, h. 46,5 cm, cat. 44 en O. Zadkine, *De Dromer van het Woud*, 1952, roze zandsteen, h. 100 cm, cat. 365.

Herstal, Gemeentelijk Museum van Herstal, porseleinen vaas, 1830.

Het laboratorium heeft verder in de werkplaatsen meegewerkt aan behandelingen van steenmaterialen, die zich meer en meer richten naar afdoende methodes om de oplosbare zouten in water te extraheren. Zie artikel bl. 247-268.

Behandelingsadviezen werden gegeven, in verband met volgende problemen :
Aat, Stadhuis : reiniging van de voorgevel met als doel het aspect van de gevelstenen beter tot uiting te laten komen, en reconstructieproeven voor de gevelhiaten aan de hand van reconstructiestenen op basis van synthetische bindmiddelen (Kalkerit).
Antwerpen, Etnografisch Museum : advies in verband met de mogelijkheden tot restauratie van het Orteliushuis, waarin het museum is ondergebracht.
Brussel/Schaarbeek, Josaphat-park, E. Caneel, groepsbeeldhouwwerk, *Lentevreugde* : aanwijzigingen in verband met de restauratie.
Fontaine-L'Évêque, Museum van de Mijn : studie betreffende de conservatiemogelijkheden van de uitgeruste galerij onder het kasteel-stadhuis, en van het er tentoongestelde mijn-materiaal.

In het kader van de reinigingen en behandelingen van monumenten, werden verschillende verplaatsingen ondernomen, o.m. naar Aat, Antwerpen, Brussel, Lokeren en Abbeville (Frankrijk).

Het laboratorium heeft verder gewerkt aan de vastlegging van een analyse-methode in verband met de samenstelling en de verweringsprodukten van in België gebruikte gesteenten, o.a. de nitraten en aluminium.

Het laboratorium heeft een studie voortgezet in verband met reinigingsmethoden en -produkten, de bescherming van gevelstenen, en heeft, in de mate van haar mogelijkheden, deelgenomen aan de controle van handelsprodukten, die voorgesteld werden bij openbare aanbestedingen.

Het vastleggen van een consolidatie-techniek voor de ongebakken klei, werd op het Instituut verder uitgewerkt door de scheikundige, gesubsidieerd door het Rome Centrum, en behandelingsproeven werden herhaald in Irak, in het kader van het opgravingsprogramma van de Universiteit van Turijn.

In het kader van de studie voor de bescherming van het boeddistisch heiligdom van Borobudur (Indonesië) — geleid voor de Unesco, door prof. C. Voûte, van het Internationaal Instituut voor Luchtfotografie en Bodemonderzoek te Delft (Nederland), en voortgezet door Mej. G. Yvert, van het Laboratorium voor Sporeplantenstudie van het Nationaal Museum te Parijs, — heeft het Instituut een identificatie- en karakteriseringsopdracht verricht op enkele gesteente-stalen, pigmenten, bindmiddelen, en mortels met het oog op het opstellen van een behandelingsprogramma. Deze onderzoekingen hebben uitgewezen dat de basismaterialen praktisch niet verweerd zijn. Het probleem van de redding van dit heiligdom herleidt zich uitsluitend tot een probleem van stabiliteit, van controle der afwateringen, en van een regelmatig onderhoud dat de toename van de biologische afzettingen moet tegengaan.

Het laboratorium is verder eveneens overgegaan tot verschillende authenticiteits-onderzoeken, identificatietesten op voorwerpen en analyseopdrachten op diverse steenachtige materialen, o.a. mortel.

Het Instituut heeft meegewerkt aan de opnamen en commentaren voor het gedeelte « Verwering van steenmaterialen » van de film betreffende de luchtverontreiniging, verzorgd door het Ministerie van Volksgezondheid.

ORGANISCHE MATERIALEN

(Voor het onderzoek en de behandeling van schilderijen en gepolychromeerde beeldhouwwerken, zie de betreffende rubrieken.)

Antwerpen, Etnografisch Museum, Indische devotieschildering op katoendoek, 97 × 72 cm, inv. ae. 64.21.6. Versteviging door doublering met Tergal crêpeline volgens de *heat sealing*-methode (Mowilith DM 5 en DM V1).

Bavai (Frankrijk), bergplaats van bodemvondsten, opgravingen van 1968, verkoolde weefselresten en indrukken van weefsels op een verkoolde materie. De aard van de vezels kon niet meer bepaald worden; vezels gesponnen in Z-winding en geweven in keper-kruising.

Beerlegem (Oost-Vlaanderen), opgravingen van de NDO, 1956, vulling uit een Merovingische glazen bekertje en weefselresten. Kleiachtige vulling; enkele vezels zijn wol, gesponnen in Z-winding.

Boulogne (Frankrijk), opgravingen van mej. Cl. Seillier, 1969, weefselresten, 5de-6de eeuw. Bastvezels gesponnen in Z-winding en geweven in lijnwaadkruising; behandeling : reiniging met water en alcohol, versteviging door impregneren met een 2,5 %-oplossing polyvinylbutyral in alcohol.

Brussel, privé-verzameling, J. Ensor (1860-1949), tekening uit de reeks *De onbekwame geneesheren*, inkt en potlood op wit papier, 210 × 165 mm, getekend. Verwijdering van roestkleurige schimmelvlekken door lokaal bleken met natrium-chloriet-formaldehyde (methode I, R. J. Gettens, in *Museum*, v, 1952, 2, bl. 116-130), gevolgd door onderdompelen van de tekening in een 2 % oplossing van chloramine T en spoelen met stromend water.

Doornik, opgravingen van de h. Michaux, 1966-67, weefselrest. Vlasvezels gesponnen in Z-winding en omwonden in S-winding met een smalle reep koperfolie; weefpatroon : gebroken keperkruising.

Doornik, opgravingen van de h. Coulon, 1967, resten organische materialen uit een laat-Romeins graf. Identificatie : o.a. beenderresten.

Hamoir (Luik), opgravingen van de NDO, 1968-69, hout- en textielresten, enz., aangetroffen op ijzeren en bronzen voorwerpen uit Merovingische graven. Identificatie : eiken *(Quercus)*, essen (?), taxis *(Taxus)*, wol, bastvezels, been versierd met inkervingen, hoorn, leder. Behandeling : reiniging en versteviging van zekere fragmenten door impregneren met oplosbare nylon (Calaton, 2,5 % in alcohol).

Sint-Niklaas-Waas, Oudheidkundige Kring van het Land van Waas, perkament met de statuten van de Rederijkerskamer « De Goudblomme », 1710, 80 × 66 cm.

Reinigen door tamponnering met bevochtigde watteprojes en vlak maken door het perkament, na verblijf in een vochtige atmosfeer, op te spannen en aldus te laten drogen.

Tervuren, Kon. Museum voor Midden-Afrika, giften van magische aard uit het graf van koning Cyilima II († ca. 1740), opgegraven in 1969 te Gaseke (Rwanda). Behandeling van sommige vochtige houten en ivoren voorwerpen met polyethyleen glycol (Carbowax 4000).

Tielrode (Oost-Vlaanderen), opgravingen van de h. Dewulf op de Steenakker, 1969, houten schrijftafeltje, vermoedelijk Romeins. Houtsoortbepaling : populieren *(Populus)*.

Tongeren, Provinciaal Gallo-Romeins Museum, opgravingen 1954, fragment van een Merovingisch houten emmertje met ijzeren hengsel, inv. 5067. Identificatie van de houtresten : taxis *(Taxus)*.

Bovendien heeft het laboratorium enkele authenticiteitsbepalingen uitgevoerd van stukken te koop aangeboden aan de Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel en aan het Museum van Mariemont te Morlanwelz-Mariemont, alsook identificaties van houtsoorten en pigmenten voor het Rheinisches Landesamt für Denkmalpflege te Bonn (Bondsrep.).

ANALYSE DOOR SPECTROSCOPIE EN CHROMATOGRAFIE

(De analysen uitgevoerd op bepaalde werken, worden in de overeenkomstige rubriek vermeld.)

Studie der bindmiddelen, kleefmiddelen en oude vernissen

Japans zetmeel, aanbevolen voor het kleven van het papier bij het doubleren van de *Aanbidding der Wijzen* van Bruegel (Brussel, Kon. Musea voor Schone Kunsten; cf. dit *Bulletin*, xi, 1969), werd aan een onderzoek onderworpen. Een 10 jaar oud zetmeelmonster bleek bij de analyse wat azijnzuur, wat valeriaanzuur en wat melkzuur te bevatten; toch blijft de totale zuurgraad laag : boven pH 5.

Wij hebben in olie met het toenemen van de ouderdom, een stijgend gehalte van een dicarbonzuur, nl. azelaïnezuur waargenomen. Er is echter geen rechtstreeks verband dat de datering mogelijk maakt daar te veel andere faktoren een rol spelen : klimaat, pigmenten, diepte van de laag, enz.

Conserveringsmiddelen

Daar Araldite een kleefmiddel is dat gebruikt wordt voor het lijmen van scheuren in doeken, werd van dit produkt de verenigbaarheid nagegaan met verschillende bindmiddelen, gebruikt voor het retoucheren van schilderijen. De testen hadden betrekking op ei-tempera en op Araldite-verf. De ei-tempera weerstond het best, hoewel in beide gevallen de buigzaamheid van de verflaag behouden bleef.

De restauratie van edelsmeedwerk vereist vaak het maken van afgietsels. Daartoe wordt siliconenrubber (Wacker Silicone) aangewend. Door verouderingstesten werd de passiviteit van dit produkt ten opzichte van zilver aangetoond.

Voor het reinigen van oude textielweefsels werd de doeltreffendheid van niet-ionische detergentia in gedemineraliseerd water aangetoond; ze zijn zonder gevaar zowel voor de vezels als voor de natuurlijke kleurstoffen.

Studie van de oude kleurstoffen

Kleurstoffenanalyse op de tapijtwerken van de tentoonstelling te Doornik in 1969 toont de eenvoud aan van de verfstoffen, gebruikt in Doornik in de 15de eeuw. Alle tinten worden bekomen, uitgaande van drie fundamentele kleurstoffen : meekrap, wouw en indigo (zie dit *Bulletin*, XI, 1969, bl. 34-41).

Radiokoolstof-datering

In 1969 werden 17 monsters gedateerd, waarvan wij enkel de voornaamste aanhalen. De bekomen uitslagen evenals de verslagen der dateringen werden gepubliceerd door M. DAUCHOT-DEHON en J. HEYLEN in *Radiocarbon*, vol. 13, nr. 1, 1971, bl. 29-31.

Archeologische monsters

ALBA FUCENS (Italië), opgraving door het Nationaal Centrum voor Archeologische Opzoekingen in Centraal- en Zuid-Italië, 1966 : houtskool. BRUGGE, opgraving van de NDO in de voormalige kathedraal St.-Donatius, 1955 : houten baken, gebruikt voor het afbakenen van de omtrek van het gebouw. FLORENVILLE, opgraving van de NDO op Romeinse wisselplaats Chameleux-Florenville, 1966 : houtskool.

Geologische monsters

UITKERKE, VARSENARE, WENDUINE (West-Vlaanderen), voor het Hydrogeologisch Opzoekingscentrum van de Rijksuniversiteit van Gent : schelpen en turf met het oog op de stratigrafische studie van het Oostelijk deel van de Belgische kust.

CENTRALE BIBLIOTHEEK

Aanwinsten	1 085	publikaties
Geëxcerpeerde publikaties of artikels	2 057	
Catalogus	14 608	bibliografische steekkaarten, hetzij 2 665 naamkundige, 10 976 systematische (CDU) en 967 topografische steekkaarten.
Bezoekers	2 604	
Uitgeleende werken	1 769	
Interbibliothecaire uitleendienst	718	aanvragen.

DIVERSE ACTIVITEITEN

RAADPLEGINGEN

De h. René SNEYERS, directeur a.i., werd gevraagd deel te nemen aan een werkgroep, belast door de Raad van Europa om de problemen te bestuderen van de gefragmenteerde en verspreide kunstwerken; een eerste werkvergadering had plaats te Straatsburg in maart 1969.

De h. Gilbert BULTINCK, vorser van het Rome-Centrum, zette van september tot november 1969 zijn studie verder van de conservering van adobe (ongebakken kleistenen) in het Iraqi-Italian Institute of Archaeology te Bagdad. Hij ging ook over tot de eerste toepassingen in de verschillende archeologische vindplaatsen in Iraq.

De h. René SNEYERS, directeur a.i., nam in november 1969, als raadgevend UNESCO-expert, deel aan een tweede zending voor de studie van de conserveringsproblemen van de monumenten en archeologische plaatsen van het oude Griekenland (Athene, Corinte, Toricos, Santorini).

ONDERRICHT

De h. Georges MESSENS, restaurateur, gaf in de hoedanigheid van UNESCO-consultant, een seminarie van twee maanden over de restauratie van schilderijen aan de stagiairs van het Centro de Estudios para la Conservación de Bienes Culturales « Paul Coremans » te Mexico (juli-augustus 1969).

STUDIE- EN INFORMATIEVERBLIJVEN

In het raam van de onderzoekingen van de werkgroep « Gepolychromeerde Beeldhouwwerken » van het Conserveringscomité van ICOM, verbleef de restauratrice, mej. Agnes BALLESTREM, een maand aan het Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege te Munchen in januari 1969.

De h. Luc MAES, technisch ingenieur, maakte zich vertrouwd met de technieken van diffractie en fluorescentie van X-stralen in de laboratoria Siemens te Karlsruhe (jan. 1969).

De h. Eric SCHWARZ, leerling-restaurateur, nam van maart tot juni 1969 deel aan een vervolmakingsstage voor conservering en restauratie van muurschilderingen, ingericht door het Rome-Centrum dat hem hiervoor een beurs toekende.

Mevr. Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE, geattacheerde bij de Fotografische Inventaris, deed een studieverblijf van drie weken in Armenië en Georgië, dank zij een toelage van het Belgisch Sowjet kultureel verdrag (mei 1969).

De h. Denis COEKELBERGHS, geattacheerde bij de Fotografische Inventaris, vervolgde zijn opzoekingen over de Belgische schilders die te Rome verbleven tussen 1700 en 1830, te Venetië en te Rome, met een beurs van het Belgisch Historisch Instituut te Rome (april-mei 1969). Hij bezocht ook het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie te Den Haag en het British Museum te Londen (nov. 1969).

Mevr. Liliane Masschelein-Kleiner, eerste assistente, had een kort verblijf in de Abegg Stichting te Riggisberg (Zwitserland), centrum dat zeer gedocumenteerd en onderlegd is in de textielconservering (nov. 1969).

De h. Michel Dupas, technisch ingenieur scheikunde, verbleef een week aan het fysico-chemisch laboratorium van het Nationaal Vorsingscentrum van de Ceramiek te Parijs (december 1969) om zich vertrouwd te maken met de methoden voor analysen van de silicaten en met fysische technieken, nl. emissie- en absorptie-spectrofotometrie.

Mej. Anne Kruse, leerling-restauratrice, doorliep een stage van zes maanden, vanaf december 1969, in het Istituto Centrale del Restauro te Rome, met een beurs van het Rome-Centrum.

ZENDINGEN

Het Instituut verleende zijn medewerking aan een studie van de Vlaamse retabels in Zweden, uitgevoerd op initiatief van de Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis. Tijdens een eerste prospectiezending in september 1969, werd er documentatie-materiaal verzameld over 17 Brusselse of Antwerpse retabels in het Historisch Museum te Stockholm en in de kerken van Zuid-Zweden. Mevr. Guislaine Derveaux, geattacheerde bij de Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis, bestudeerde de retabels van kunsthistorisch standpunt; mej. Agnes Ballestrem, restauratrice, deed de technische onderzoekingen en de h. Roger Versteegen, hoofd van het fotografisch atelier, stond in voor de fotografische documentatie.

COLLOQUIA, CONGRESSEN

Mevr. Liliane Masschelein-Kleiner, eerste assistente, deed een mededeling over de analyse van kleurstoffen aangewend in de 15de-eeuwse Doornikse tapijten op de dag van de analytische chemie, gehouden door de Belgische Chemische Vereniging in de Universiteit van Luik op 21 mei 1969.

Als lid van de werkgroep « Gepolychromeerde Beeldhouwwerken » bracht mej. Agnes Ballestrem, restauratrice, een bibliografie en een schema van een onderzoekingsverslag voor gepolychromeerde beelden naar voor, op de vergadering van het Conserveringscomité van Icom te Amsterdam in september 1969.

Tijdens de bijeenkomst van het Conserveringscomité van Icom te Amsterdam in september 1969, hebben de restauratrices, mej. Nicole Goetghebeur en mevr. Regine Guislain-Wittermann, een mededeling gedaan op de vergadering van de werkgroep « Oosterse Schilderingen », over de toepassingsmogelijkheden van Japans papier bij de restauratie van een temperaschildering op een Westers doek.

Mevr. Liliane Masschelein-Kleiner, eerste assistente, nam deel aan het colloquium over Rembrandt te Amsterdam in september 1969 en deed er de mededeling : *Bijdrage tot de studie van oude bindmiddelen.*

TENTOONSTELLINGEN

Het Instituut was betrokken bij de verwezenlijking van de tentoonstelling « Bruegel, de schilder en zijn wereld », ingericht door de Kon. Musea voor Schone Kunsten

van België van 20 augustus tot 16 november 1969 ter herdenking van de 400ste verjaardag van de dood van de kunstenaar. De Fotografische Dienst — en meer in het bijzonder de heren Roger en Jean Versteegen — vervaardigde de levensgrote foto's van 47 originele werken van Bruegel, alsook de vergrotingen van detailfoto's in de didactische en technische afdeling van de tentoonstelling. De zaal gewijd aan de schildertechniek van de meester, werd voorbereid door mevr. Regine Guislain-Wittermann, restauratrice, en mej. Jacqueline Folie, assistente, onder de leiding van de h. Albert Philippot, hoofdrestaurateur. Benevens het tonen van technische documenten, gemaakt tijdens de behandeling van de drie werken van het Brussels museum, poogde deze afdeling een inzicht te brengen in de stadia van de picturale schepping bij Bruegel, zijn soberheid, zijn vrijheid van expressie en tevens in het karakter van zijn picturale schriftuur.

STAGES EN STUDIEVERBLIJVEN

VERVOLMAKINGSSTAGE

De stage 1969-1970 moest normaal in het Nederlands doorgaan. De vorming van de jonge restaurateurs, die voor dit programma in aanmerking konden komen, was echter nog niet beëindigd. Daarom werd deze jaargang voorbehouden voor de verdere opleiding van jonge scheikundigen en enkele restaurateurs wiens vervolmaking, in het kader van de programma's van hun respectieve instellingen, niet kon uitgesteld worden.

Scheikundigen

Mej. Luisa Maria Picciochi Azevedo Alves (Portugal), scheikundige aan het Instituto José de Figueiredo te Lissabon, stipendiaat van de Portugese regering (10 nov. 1969-2 okt. 1970);

de h. Omotayo Yekinni Dawodu (Nigeria), toekomstig archeologisch scheikundige aan het Department of Antiquities te Lagos, stipendiaat van Unesco (17 nov. 1969-15 okt. 1970);

de h. Bel Kacem Omezine (Tunesië), toekomstig archeologisch scheikundige aan de Direction des Musées nationaux, Le Bardo, stipendiaat van de dienst voor Ontwikkelingssamenwerking (Ministerie van Buitenlandse Zaken) (3 nov. 1969-15 okt. 1970);

de h. Ramon Sanchez-Cuenca (Spanje), gezonden door het Instituto Central de Conservación y Restauración van Madrid (3 nov. 1969-30 juni 1970);

de h. Jovan Vasić (Joegoslavië), scheikundige aan het Instituut voor de Bescherming van de Culturele Monumenten te Belgrado, stipendiaat van de Belgische regering (23 jan.-10 juli 1970);

mej. Gloria Vera (Mexico), scheikundige aan het Centro Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Mexico, stipendiaat van de Belgische regering (3 nov. 1969-31 dec. 1971).

Restaurateurs

Mevr. Maria Rosario ALOMAR (Spanje), gezonden door het Instituto Central de Conservacion y Restauracion, Madrid (3 nov. 1969-30 juni 1970);

de h. Edgar BOSMAN (Zuid-Afrika), leerling-restaurateur aan het Zuid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad, stipendiaat van de Zuidafrikaanse regering (3 nov. 1969-26 juni 1970);

mevr. Klara DEAK (Hongarije), restauratrice aan het Museum voor Schone Kunsten van Budapest, stipendiaat van de Belgische regering (3 nov. 1969-20 april 1970).

STUDIE- EN INFORMATIEVERBLIJVEN

De h. Wayidi ADAMON, conservator-museograaf van het Ethnografisch Museum van het Instituut voor Toegepaste Onderzoekingen van Dahomey te Porto-Novo, stipendiaat van UNESCO, deed in het Instituut een informatieverblijf van vier weken (18 aug.-12 sept. 1969). Zijn bijzondere aandacht ging uit naar het textiel en de metalen. Dit verblijf werd georganiseerd in samenwerking met het Centraal Laboratorium en het Museum voor de Tropen te Amsterdam, alsook met het Museum voor Centraal-Afrika te Tervuren.

De h. W. BONNAERENS, medewerker van Prof. Lambrechts van de Gentse Universiteit, kwam zich vertrouwd maken met onze methoden voor de behandeling van archeologische vondsten, om ze toe te passen op voorwerpen gevonden in Turkije (4-8 juli 1969).

De h. Raymond BOUDET-DALBIN, scheikundige ter beschikking gesteld van de Oudheidkundige Diensten van Soedan door het Franse Ministerie van Buitenlandse Zaken, verbleef een week in onze laboratoria (18-22 aug. 1969) alvorens naar Soedan te vertrekken. Hij zal daar meewerken aan de inrichting van het laboratorium in de nieuwe lokalen van het museum van Kartoem.

De h. Michel BOURBON, hoofd van de Restauratiedienst van het Musée de l'Homme te Parijs, volbracht in december 1969 een informatieverblijf van een week in onze laboratoria en ateliers voor conservatie.

Mevr. Sylvaine BRANS, restaurateur van het Louvre en de Musées nationaux, deed in het schilderijenatelier een algemeen informatiebezoek (3-6 juni 1969).

De h. Dimiter KASSABOFF, hoofd van het muurschilderingenatelier van het Instituut van de Monumenten van de Cultuur te Sofia, deed een informatieverblijf van twee weken (2-12 dec. 1969).

De h. Charles MOMMEN, restaurateur aan het Museum Plantijn-Moretus te Antwerpen, deed een korte informatiestage om zich vertrouwd te maken met het onderzoek en de conservatie van papier (3-7 febr. 1969).

Mej. Erika SCHAEFFER, scheikundige aan het National Museum of Human History te Ottawa, deed een informatieverblijf van een week in de laboratoria (26-30 juli 1969).

De h. Stanislaw STAWICKI, hoofdrestaurateur van het Staatsatelier voor Schilderijen te Warschau, verbleef twee maanden in het Instituut om zich op de hoogte te stellen

van onze conservatiemethoden, meer bepaald op het gebied van de muurschilderingen (4 april-30 mei 1969).

De h. Sylvain VERMEULEN, nieuwe wapensmid van de Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis (Museum van de Hallepoort), deed een korte praktische stage voor de behandeling van ijzeren voorwerpen, nadat hij een basisopleiding had genoten in het Vleeshuis te Antwerpen (4-12 nov. 1969).

NATIONAAL CENTRUM VOOR NAVORSINGEN OVER DE VLAAMSE PRIMITIEVEN

AANGROEI VAN DE DOCUMENTATIE

Bibliotheek		272	publikaties
Fototheek		594	documenten
Inventarissen	±	7 500	steekkaarten
Dossiers van schilderijen	±	40	stuks.

Excerperen van de gespecialiseerde literatuur (een twintigtal lopende tijdschriften) en van de veilingscatalogen van grote kunstgalerijen, historische navorsingen in het archief van het Godshuis te Beaune, genealogische en heraldische opzoekingen in het Handschriftenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek te Brussel.

PUBLIKATIES

In de reeks *Bijdragen tot de studie van de Vlaamse Primitieven* verscheen in de loop van oktober 1969 het 5de boekdeel : *Dessins du XVe siècle : groupe Van der Weyden. Essai de catalogue des originaux du Maître, des copies et des dessins anonymes inspirés par son style*, door Micheline SONKES, wetenschappelijk secretaris van het Centrum.

Het is een kritische catalogus waarin honderdveertig tekeningen in zes categorieën ondergebracht worden : Originele tekeningen van Rogier van der Weyden — Kopieën naar bewaarde schilderijen — Kopieën naar verloren schilderijen en tekeningen die zeer nauw verwant zijn met bewaarde werken — Tekeningen waarvan de stijl herinnert aan deze van Rogier van der Weyden — Verkeerdelijk aan Van der Weyden of aan zijn kring toegeschreven tekeningen — Toegeschreven tekeningen die niet konden teruggevonden worden.

Deze studie steunt op vergelijkingen met schilderijen daar noch archiefdocumenten noch letterkundige bronnen hierover betekenisvolle aanduidingen geven.

Aan Rogier toegeschreven tekeningen : een *Mansportret* uit het Kupferstichkabinett te Berlijn; een *Vrouwenportret* uit het British Museum te Londen; een *Hoofd van een oude man* uit het Ashmolean Museum te Oxford; een *Hoofd van O.-L.-Vrouw* uit het Louvre te Parijs en een *O.-L.-Vrouw met zegenend Kind* uit het Museum Boymans-van Beuningen te Rotterdam.

Aan de Meester van Flémalle toegeschreven tekeningen : geen enkele tekening bereikt de kwaliteit van de panelen van deze Meester; er bleven dus blijkbaar geen originele tekeningen van hem bewaard. De studie van de tekeningen van deze groep

biedt bijgevolg geen beslissende elementen tot het oplossen van het mysterie van de Meester van Flémalle. Desondanks laat zij ons kopieën van verloren schilderijen kennen waaronder verschillende nauw verwant waren met originele schilderijen van Rogier van der Weyden en tevens met aan de Meester van Flémalle toegeschreven werken.

De kritische catalogus wordt gevolgd door drie hoofdstukken, respectievelijk gewijd aan de techniek, de iconografie en de esthetiek. Als besluit behandelt de auteur de uitstraling van Rogiers tekenkunst.

ZENDINGEN

Florence : voortzetting van de bibliografische en archivalische navorsingen, door de voorzitter van het Centrum, tot voorbereiding van het Corpus van de Uffizi en Bargello Musea (april 1969).

Beaune : excerperen, door twee wetenschappelijke medewerkers, van de 19de-eeuwse archieven, die betrekking hebben op het retabel van het *Laatste Oordeel* van Rogier van der Weyden dat in het Godshuis te Beaune wordt bewaard (juni 1969).

Brugge : twee fotografische zendingen, gezamelijk door het Centrum en het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium uitgevoerd, ter gelegenheid van de tentoonstelling « Anonieme Vlaamse Primitieven » (juni en september 1969).

VARIA

Medewerking tot voorbereiding van de tentoonstellingscatalogus « Anonieme Vlaamse Primitieven » : de voorzitter van het Centrum schreef de inleiding; de wetenschappelijk adjunct-secretaris stelde 22 nota's op van de 106.

De voorzitter van het Centrum werd ter consultatie naar Urbino geroepen bij gelegenheid van de restauratie van de schilderijen van Justus van Gent in het Hertogelijk Paleis aldaar. Het voorafgaandelijk onderzoek dat aan de basis van de restauratie ligt steunt hoofdzakelijk op de gegevens die door de voorzitter van het Centrum in het *Corpus* Urbino werden gepubliceerd.

Deelname aan de heruitgave van de *Altniederländische Malerei* van Max J. Friedländer. Aanvullen van de lijst van schilderijen en opstellen van de *Addenda* op basis van de documentatie van het Centrum; controle van de Engelse vertaling. Deel iv. *Hugo van der Goes*, kwam in oktober 1969 van de pers. Gelijktijdig verscheen in dezelfde reeks deel v. *Geertgen tot Sint Jans and Jerome Bosch.*

Medewerking tot het oprichten van de fototheek van de geschiedenis van het middeleeuwse plattelandsleven van het Belgisch Centrum voor Landelijke Geschiedenis (Universiteiten te Gent en te Leuven). De oprichting van deze fototheek gebeurde hoofdzakelijk op basis van de iconografische en kritische documentatie van het Centrum.

STUDIEVERBLIJF VAN SPECIALISTEN

De h. Albert Châtelet, docent aan de Universiteit te Straatsburg;

de h. Martin Davies, directeur van de National Gallery te Londen;

E. P. Gerlach, O.F.M. Cap., 's-Hertogenbosch;

Miss Ursula Hoff, Acting Deputy Director van de National Gallery of Victoria, Melbourne;

mej. Madeleine J. O'Jarrelly, van de National Gallery of Ireland te Dublin;

Prof. Dr. Ottmar Kerber, Giessen;

de h. Jean Lacambre, assistent aan de Afdeling Schilderijen van het Museum van het Louvre, Parijs;

mevr. Suzanne Urbach, adjunct-conservator aan het Museum voor Schone Kunsten te Budapest, stipendiaat van de Culturele Akkoorden (oktober-december 1969).

Studenten

De h. I. Lorne Campbell van het Courtauld Instituut van de Universiteit te Londen, stipendiaat van de Belgische regering, beëindigde in het begin van 1969 een in 1968 begonnen stage.

De h. Joël Upton, Bryn Mawr College (Pa. U. S. A.).

CHRONIQUE

1969

La chronique est une sélection des travaux les plus significatifs de l'Institut, et non un rapport d'activité qui se prétende complet.

ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES

Les activités du département des Archives ont été réparties de façon à mettre en évidence l'apport de chacune de ses sections à la constitution et à l'exploitation de l'inventaire photographique.

SERVICE PHOTOGRAPHIQUE

En 1969, nos techniciens ont réalisé 9 439 prises de vue de bâtiments, de collections publiques et d'expositions, ainsi que d'œuvres photographiées pour les Laboratoires de recherches et la Conservation, le Centre des Primitifs flamands et le Service national des Fouilles. Ce chiffre comprend 1 994 prises de vue spéciales, dont 1 564 radiographies et 430 infra-rouges, ainsi que 471 clichés en couleur, soit 221 en grand format et 250 diapositives 24 × 36 mm.
Signalons la mission de coopération avec les Musées royaux d'Art et d'Histoire, envoyée en Suède en septembre 1969 et au cours de laquelle 577 prises de vue en noir et blanc et 250 diapositives en couleur ont été réalisées de retables anversois et bruxellois du XVIe siècle. En outre, des agrandissements photographiques de grandes dimensions ont été exécutés pour le pavillon belge de l'Exposition internationale d'Osaka et pour l'exposition « Bruegel. Le peintre et son monde » aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Pour cette dernière ainsi que pour l'exposition « Les Primitifs flamands anonymes » au Musée Groeninge à Bruges, 172 radiographies et 54 agrandissements 40 × 50 en couleur ont été réalisés.

INVENTAIRE PHOTOGRAPHIQUE

L'accroissement du fonds de l'inventaire s'élève à 6 296 documents photographiques. En plus de ces documents, qui sont à la disposition des chercheurs dans la salle de lecture de la photothèque, 7 370 prises de vue ont été réalisées dans le cadre du Répertoire du mobilier des sanctuaires de Belgique.

Bâtiments et collections publiques

ANVERS, églises St-Paul et St Jacques, Musée royal des Beaux-Arts, Musée du Vleeshuis, Musée Mayer van den Bergh et Musée Middelheim : 645 prises de vue.

BRUXELLES, Ministère de l'Education nationale et de la Culture, Direction générale des Arts et Lettres : 775 prises de vue, e.a. des œuvres d'artistes contemporains acquises en 1969.

BRUXELLES, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 860 prises de vue dont 33 dans la section de l'Antiquité, 329 dans celle des Industries d'art et 414 dans la section des Arts populaires, du Folklore et de l'Extrême-Orient.

BRUXELLES, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique : 457 prises de vue, soit 313 au Musée d'Art ancien et 144 au Musée d'Art moderne.

BRUXELLES, maisons : 215 prises de vue réalisées dans les quartiers du Marais et de la gare du Nord.

GAND, Musée du Folklore : 20 prises de vue.

HASSELT, Musée communal : 20 prises de vue.

SAINT-NICOLAS, Musée communal : 31 prises de vue.

Répertoire du mobilier des sanctuaires de Belgique

Pour l'inventaire de protection confié à l'Institut par le Ministère de la Culture en 1967, 27 359 objets d'art religieux ont été relevés en 1969 par nos collaborateurs scientifiques dans les différentes provinces, soit : Anvers 2 924, Brabant 2 372, Flandre occidentale 2 136, Flandre orientale 1 128, Hainaut 2 694, Liège 5 093, Limbourg 2 471, Luxembourg 4 982 et Namur 3 559.
Le nombre de prises de vue réalisées par des photographes privés s'élève à 7 370, réparties par province comme suit : Anvers 976, Brabant 879, Flandre occidentale 1 550, Flandre orientale 553, Hainaut 1 095, Liège 634, Limbourg 782, Luxembourg 430 et Namur 471.

Expositions

755 prises de vue ont été faites à l'occasion des expositions suivantes : ANVERS, Musée royal des Beaux-Arts, « Schilderkunst in België ten tijde van Henri Leys »; Musée de Sculpture en plein air (Middelheim), « 10e Biennale ». BRUGES, Musée Groeninge, « Les Primitifs flamands anonymes ». BRUXELLES, Galerie Robert Finck, « Pierre Brueghel le Jeune ». CHARLEROI, Palais des Beaux-Arts, « François-Joseph Navez et ses élèves » et « Frans Masereel ». GAND, Musée des Beaux-Arts, « Ensor in de Gentse verzamelingen ». IXELLES, Musée communal, « Félicien Rops ». LIERRE, Musée communal, « Belforten ». MALINES, Centre culturel bourgmestre Antoon Spinoy, « Le Fauvisme dans l'art européen ». NAMUR, Maison de la Culture, « Aquarelles et gouaches ». OSTENDE, Casino-Kursaal, « Prix Europe de peinture »; Musée des Beaux-Arts, « Creten-George ». SAINT-JOSSE-TEN-NOODE, Musée « Hôtel Charlier », « Un demi-siècle de peintures et de sculptures, 1860-1914 ». TUBIZE, Musée de la Porte, « Trésors d'art du doyenné de Tubize ». WELLIN, Syndicat d'initiative, « Art religieux populaire en Haute-Lesse ». ZOLDER, Maison communale, « Zolder door de eeuwen heen ».

Acquisition de négatifs photographiques

913 négatifs photographiques ont été incorporés dans notre documentation. Ces clichés proviennent de la Commission royale des Monuments et des Sites à Bruxelles, de l'ancienne firme « Photo Acta » de Bruxelles et des photographes Hendrix d'Anvers et Wastiau de Chaumont-Gistoux.

Centre des « Primitifs flamands »

Pour le Centre national de recherches « Primitifs flamands », 285 prises de vue ont été réalisées de tableaux de l'école flamande du XVe siècle.

Service national des Fouilles

En plus des photographies d'objets confiés à l'Institut pour traitement par le Service national des Fouilles, 204 prises de vue ont été réalisées d'objets provenant de fouilles à BEERLEGEM, BORSBEEK, ENGELMANSHOVEN, HAMOIR, HEVERLEE, OUDENBURG et SAINT-MARD.

Départements des Laboratoires de recherches et de la Conservation

Des œuvres confiées à l'Institut, un grand nombre de photographies a été effectué avant, pendant et après traitement. Afin d'éviter des répétitions inutiles, nous renvoyons à la chronique des départements des Laboratoires de recherches et de la Conservation, où chacune des œuvres est mentionnée au moment où son traitement est terminé.
Dans ce domaine, le Service photographique a réalisé 898 clichés, dont 447 prises de vue spéciales parmi lesquelles 120 radiographies, et 100 prises de vue en couleurs. Les prises de vue réalisées avant et après traitement sont incorporées dans la documentation des Archives et accessibles aux chercheurs; signalons en particulier le *Dénombrement de Bethléem*, la *Chute des anges rebelles* et *l'Adoration des Mages* de Bruegel des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique et le retable de Claude de Villa des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles.
Pour les différents secteurs, ces documents photographiques sont répartis comme suit : *Peintures* : 302; *Bois sculptés* : 122; *Métaux et alliages* : 181; *Matériaux pierreux* : 21.

PHOTOTHÈQUE

En 1969, plus de 850 chercheurs ont consulté la documentation photographique dans la salle de lecture des Archives.
La plupart de ces demandes de consultation ont pu être satisfaites grâce au classement même des documents, qui est alphabétique par noms de communes. Néanmoins, un effort considérable a été fait en 1969 pour rendre la documentation plus accessible par l'amélioration des rubriques des fichiers systématique, iconographique et des artistes.
Plus de 1 700 commandes de photographies ont été faites sur place ou par correspondance, ce qui représente une fourniture totale de plus de 21 000 documents photographiques, dont plus d'un quart était destiné à l'étranger.

DÉPARTEMENTS DES LABORATOIRES DE RECHERCHES ET DE LA CONSERVATION

PEINTURES

BRUXELLES, Musées royaux des Beaux-Arts, P. Bruegel l'Ancien (vers 1525-1569), *Dénombrement de Bethléem*, chêne, 116 × 164,5 cm, signé et daté 1566, cat. 680. Un

début de pelliculage dans la partie supérieure de la composition et des soulèvements ont rendu un traitement de conservation indispensable. Des vernis jaunis et assombris formant taches, notamment sur la neige, étouffaient l'expression de l'espace. Le panneau accusait une courbure particulièrement marquée à la planche supérieure. Cette déformation a été corrigée par redressement en atmosphère humide, fixation de trois traverses coulissantes en aluminium et encaustiquage du revers; une latte de 1 cm de large a été collée comme bord non peint dans le haut et le bas du panneau, pour permettre la présentation de la totalité de la surface peinte. Après fixation de la couche picturale à la cire-résine, le nettoyage et un très léger vernis ont permis de retrouver toute la gamme des valeurs picturales, le rendu de l'espace et les délicatesses de l'écriture.

Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, P. Bruegel l'Ancien (vers 1525-1569), *Chute des anges rebelles*, chêne, 118,5 × 162,5 cm, signé et daté 1562, cat. 79. Le traitement des Bruegel des musées, entrepris à l'occasion du quatrième centenaire de la mort de l'artiste, a amené le nettoyage de cette œuvre par ailleurs en très bon état, mais dont l'épais vernis étouffait toutes les qualités remises en évidence sur les autres tableaux. Le dévernissage a mis au jour une seule lacune, à gauche, le long du joint inférieur, et quelques usures dans la partie centrale, mais il a surtout révélé la perspective aérienne magistrale de cette œuvre. La liberté de jeu des traverses du parquetage a été rétablie et une latte de 1 cm de large a été collée comme bord non peint dans le haut et dans le bas du panneau pour permettre la présentation de la totalité de la surface peinte.

Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, Maître de l'abbaye de Dilighem, *Dernière Cène avec donateur ecclésiastique*, chêne, 69 × 59 cm, cat. 593. Traitement de conservation et nettoyage à l'occasion de l'exposition « Les Primitifs flamands anonymes » à Bruges en 1969 : fixage de quelques soulèvements au centre; élimination d'un vernis épais et jaune opacifié par un fixage, ainsi que de surpeints le long du joint et des bords droit et inférieur; intégration de quelques lacunes.

Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, J. Ensor (1860-1949), *Le Chou*, toile, 67,5 × 79,5 cm, signé deux fois et daté 1880, cat. 338. Toile très affaiblie et déformée; peinture marquée par les arêtes du châssis. Le support a été consolidé par un doublage à la cire-résine et le châssis, trop léger, remplacé. Cette peinture n'avait pas encore subi de traitement et possédait encore son exsudat intact et un vernis en bon état, qu'il suffit de décrasser à l'aide d'ouate humectée de salive, retardant ainsi l'intervention des solvants, responsable de l'altération de l'épiderme des peintures relativement jeunes.

Gaasbeek, château-musée, A. Sallaert (vers 1590-1657/58), *L'archiduchesse Isabelle au tir du Grand Serment des Arbalétriers du Sablon*, toile, 148,5 × 240 cm. Tableau ravagé dans la partie gauche, au niveau du chœur de l'église, et doublé maladroitement, avec déplacement et perte d'îlots de peinture; des surpeints et vernis, par leur assombrissement, faussaient la gamme des couleurs et la lisibilité des formes et des plans et alourdissaient la composition. Le nettoyage a révélé en même temps la gravité de ces dégâts, la légèreté de l'architecture et la saveur des petits personnages. La restauration a été faite à partir du tableau de la même composition conservé aux Musées des Beaux-Arts de Bruxelles, en limitant la reconstitution aux éléments architecturaux et aux plans essentiels.

Liège, Musée Curtius, G. David (école), *Vierge à l'Enfant*, chêne, 106 × 75 cm, inv. Mx 2527. Cet exemplaire d'une composition souvent copiée de R. van der Weyden a dû être traité à cause de quelques soulèvements de la couche picturale. Un épais vernis jaune a été enlevé de façon à permettre la pénétration de la cire-résine employée comme adhésif. Un surpeint généralisé du fond, ainsi que des retouches assombries dans le visage de l'enfant et la main de la Vierge, ont été éliminés; l'usure du fond et les lacunes ont été intégrées.

Lierre, Musée Wuyts-Van Campen et Baron Caroly, D. Teniers II (1610-1690), *La Femme jalouse*, chêne, 37 × 27,5 cm, signé, inv. 61. L'adhérence de la couche picturale au support était très mauvaise et avait déjà entraîné d'importantes chutes de couleur, heureusement localisées dans les fonds; les transparences de ce beau petit tableau étaient en outre altérées par des vernis, des îlots de colle formant taches et des retouches. Après le fixage de la couche picturale et le nettoyage, on a procédé à l'intégration des lacunes, rendue particulièrement difficile par le jeu des densités et des transparences de la matière originale.

Tournai, Musée des Beaux-Arts, maître flamand anonyme, XVIe s., *Parenté religieuse de St François d'Assise*, chêne, 102 × 70 cm, inv. 390. Le soulèvement très généralisé de la couche picturale qui imposa le traitement de ce tableau de bonne facture avait déjà exigé plusieurs restaurations, avec masticages grossiers et surpeints généreux des importantes lacunes. La consolidation à la cire a été suivie d'un dégagement de la couche picturale et de la polychromie ancienne du cadre. Après enlèvement des surpeints, les restaurations anciennes des lacunes se révélèrent inexploitables, et il fallut les éliminer; vu leur nombre et leur importance, on se limita à uniformiser la valeur du bois laissé apparent.

Remarque : traces de charnières sur les deux montants.

Tournai, Musée des Beaux-Arts, P. Bril (1554-1626), *Paysage avec Céphale et Procris*, chêne, 53 × 85 cm, inv. 32. Les mouvements du support, entravés par deux larges traverses collées à contre-fil et une latte collée sur le joint, ont provoqué une forte courbure et des fissures parallèles au joint. Après fixage de la couche picturale le long des ruptures du support, le panneau a été libéré de ses adjonctions et s'est sensiblement redressé. On a ensuite procédé au collage des cassures et du joint, à la consolidation du support par des taquets et à l'imprégnation de son revers à la cire d'abeille. Le tableau a été déverni; les dégâts du joint et quelques petites lacunes ont été retouchés.

Remarque : marques d'Anvers (e.a. mains et château).

Verviers, Musée Communal, maître anonyme bruxellois (?), fin XVe s., *St Sébastien et St Antoine*, chêne, 37,7 × 31,3 cm, inv. 12. Collage du support complètement disjoint et fixation de la couche picturale gravement soulevée. Enlèvement du vernis et d'un surpeint général gris sombre masquant l'usure du manteau de St Antoine. Retouche du joint et des usures. Imprégnation du revers à la cire-résine.

Verviers, Musée Communal, J. de Robionoy, trois volets d'un retable, *Baptême du Christ, Guérison du Paralytique* (signé et daté 1560) et *Résurrection du Christ*, chêne, 114 × 72,5, 119 × 72 et 119 × 72,5 cm, cat. 134. Panneaux disjoints, aux éléments contraints par des traverses collées; tableaux peu vernis, mais salis par des taches et des coulées et assombris par d'anciennes retouches. Après fixation de la

couche picturale, les traverses ont été enlevées et les joints recollés. Nettoyage, retouche des joints et intégration de quelques lacunes.

Les tableaux suivants ont fait l'objet d'un traitement de caractère plus banal :

Anderlecht, église Sts-Pierre-et-Guidon, maître flamand anonyme, d. 1555, triptyque de *St Christophe*, chêne, p.c. 130 × 98, volets 123 × 49 cm.

Bruxelles, Ministère de l'Education nationale et de la Culture, J. Delhaye, *Personnage au poème*, d. 1949, Unalit, 126 × 75 cm, inv. 6444.

Bruxelles, Musée de l'Assistance publique, école flamande XVIIe s., *Vierge à l'Enfant avec le petit St Jean-Baptiste ;* école flamande XVIe s., triptyque de l'*Adoration des Mages*, chêne, 102 × 140,4 cm, T. 17.

Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, G. van de Woestijne, *Portrait de Mme de Graaff*, toile, 122,5 × 107 cm, inv. 6520; Th. van Thulden, *Portrait de l'archiduc Ferdinand d'Autriche*, bois, 70 × 52 cm, cat. 467 (en dépôt au Palais royal).

Bruxelles, Palais royal, pastels fin XVIIIe s., *Portraits du duc et de la duchesse François-Ferdinand-Antoine de Saxe-Cobourg-Saalfeld*, toile, 57 × 44 cm chacun, inv. 2075-2076; maître anonyme XIXe s., *Fleurs*, bois (ovale), 75 × 61,5 cm; H. Carpentero, *Jeune garçon au chien*, toile, 47 × 36 cm, signé, inv. 359; Th. De Heuvel, *La Déclaration*, toile, 54 × 44 cm, signé et daté 1850, inv. 341; J. Geirnaert, *Le Mangeur de moules*, acajou, 46 × 35,5 cm, signé, inv. 229; Goyers, *L'Heureux Père*, toile, 52 × 62 cm, daté 1858, inv., 282; Kraut, *Portrait du Roi de Roumanie*, toile, 115 × 82 cm, signé et daté 1917, inv. 2431; V. Lagye, *L'Infidèle*, acajou, 63 × 82,5 cm, daté 1862, inv. 443; J. Montigny, *Un soir en novembre*, toile, 69 × 111,5 cm, signé, inv. 884; F. Vervloet, *Vue de Naples*, toile, 69 × 62 cm, daté 1851, inv. 64.

Gaasbeek, château-musée, T. Verhaecht, *La Grand'place de Bruxelles*, toile, 60 × 101 cm.

Herstal, Musée communal Herstallien, L. De France, *La Suppression des couvents sous Joseph II*, toile, 49,5 × 60,5 cm.

Le Rœulx, château, coll. du Prince de Croy-Rœulx (à la demande de l'Administration des Arts et Lettres), A.-Fr. van der Meulen, *Le Siège de Tournai*, toile, 97 × 115 cm et *Le Siège de Fribourg*, toile, 97 × 113 cm; A. van Dyck (copie), *Portrait de Marie-claire de Croy et de Philippe-Eugène de Croy, son fils*, toile, 202 × 115 cm.

Lierre, Musée Wuyts-Van Campen et Baron Caroly, P.-P. Rubens (d'après), *Ste Thérèse d'Avila intercédant pour les âmes du Purgatoire* (esquisse), bois, 45 × 37 cm, inv. 57.

Nethen, église St Jean-Baptiste, J. Gossart (copie), *Adoration des Mages*, chêne, 148,6 × 121,5 cm.

PEINTURES MURALES

Bois-et-Borsu (Liège), église St-Lambert, peintures murales XIVe s. Avant l'hiver 1969-70, une équipe de l'Institut a procédé à la consolidation des zones dangereusement altérées de la paroi nord de la nef. La poursuite des travaux a été confiée à un restaurateur liégeois, M. Jacques Folville. Voir aussi ce *Bulletin*, IX, 1966, p. 218.

Liège, église St-Antoine, bas-côté nord. Une grande *Dormition de la Vierge* (3,2 × 1,2 m), apparemment de la fin du XVIIIe s., très endommagée et qui recouvrait un *Couronnement de la Vierge* (?) de la fin du XIIIe s., déposée et transposée sur un support rigide en 1967 (cf. ce *Bulletin*, X, 1967-68, p. 238), a été débarrassée de restes de plafonnage et la couche picturale fixée à l'alcool polyvinylique à 2,5 et 5 %. On a procédé ensuite au repiquage du semis de petits points blancs où la chaux affleurait et à une intégration des lacunes là où il était possible de rétablir la lisibilité de la scène sans solliciter l'imagination du restaurateur. La restauration du *Couronnement de la Vierge* (?) a été confiée à M. Albert Dubois, de Liège.

Liège, église St-Barthélemy, transept sud, un *St Christophe* monumental et un panneau très fragmenté de la *Vierge à l'Enfant*, env. 17 m² chacun. L'Institut a été consulté pour orienter le traitement confié à M. Albert Dubois, de Liège.

Liège, Musée Curtius, fragments de fresques d'époque romaine, IIe-IIIe s., provenant des fouilles du Cercle archéologique Hesbaye-Condroz au vicus de Vervoz, 1965. Ces fragments de parois d'un bain froid, à décor de plantes aquatiques, ainsi qu'un fragment du sol original, ont été déposés et amenés à l'Institut pour traitement en 1967 et 1968. Ils y ont été nettoyés et montés sur des supports en polyester renforcés de cornières en aluminium.

Louvain, église St-Quentin, parois nord et sud du chœur, restes de *Scènes de la vie de St Quentin*, env. 3,5 × 7 m. A la fin de la restauration de l'église, des restes de peintures se sont révélés dont il était urgent de vérifier l'intérêt et l'étendue, afin de ne pas interrompre les travaux. Pris par le temps, nous avons délégué sur place une équipe qui a procédé au dégagement et à la consolidation des fragments de peinture et d'enduit. L'enduit a été ensuite reconstitué autour des îlots de peinture, à environ 2 mm en retrait, de manière à mettre en évidence les restes originaux. L'avenir matériel des peintures est ainsi assuré et la restauration proprement dite pourra se faire lorsque le programme le permettra.

Remarque : un demi-gros de Philippe le Beau, noyé dans le mortier de la paroi nord, fournit un *terminus post quem* pour la datation des peintures (cf. P. Naster, dans *Revue belge de Numismatique et de Sigillographie*, 115, 1969, p. 359).

Malines, église Notre-Dame-au-delà-de-la-Dyle, paroi sud-est du chœur. La retouche à la détrempe en *regatini* des lacunes du grand panneau de la *Parabole de l'Enfant prodigue* (XVIe s.) a été poursuivie. Voir aussi ce *Bulletin*, IX, 1966, p. 218.

Sint-Huibrechts-Hern (Limbourg), église St-Hubert. Les travaux ont été poursuivis en 1969, notamment avec la participation de M. Stanislas Stawicki, restaurateur en chef de l'Atelier des Peintures de l'Etat à Varsovie. Les retouches indispensables à la lisibilité de l'ensemble ont été effectuées au deuxième registre de la paroi sud-est ainsi qu'au groupe de pèlerins et à la *Conversion de St Hubert* sur la paroi nord de la nef. Voir aussi ce *Bulletin*, VIII, 1965, p. 258; IX, 1966, p. 218; X, 1967-68, p. 239; XI, 1969, p. 193.

Vossem (Brabant), église St-Paul. Au cours des travaux de restauration de l'église en 1968, des peintures murales ont été mises au jour sur la paroi sud du chœur. En

septembre 1969, l'Institut a procédé à des essais de dégagement de ces peintures par décapage au scalpel et de fixation à l'aide de Primal et d'alcool polyvinylique à 2,5 %. Des sondages plus poussés permettront bientôt de déterminer l'étendue et l'état de conservation de ces peintures, recouvertes de plusieurs couches d'un badigeon tenace.

Waregem (Flandre occ.), la « Maison rose », ancienne demeure de Gustave van de Woestijne. Une *Crucifixion* (0,65 × 0,50 m) peinte par l'artiste en 1920-22 sur le mur d'une chambre au premier étage, fut déposée en 1969 par les soins de l'Institut.

BOIS POLYCHROMÉS

Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, retable de la *Passion*, dit *de Claude de Villa*, atelier bruxellois, 1470-80, chêne polychromé, 253 × 252 × 26,5 cm, inv. 3006. Ce retable — un des plus importants retables bruxellois connus — était défiguré par la souillure, particulièrement épaisse sur les groupes sculptés, et par un paraffinage antérieur. Le traitement a consisté en une fixation de la polychromie moderne de la caisse et de l'architecture et en un nettoyage de l'ensemble.
Polychromie : préparation d'épaisseur variable, à base de craie et de colle animale; dorure sur bolus orangé à liant aqueux et sur fond ocre jaune à liant huileux; carnations rose pâle pour les femmes, plus soutenu pour les hommes, de surface lisse; bleus mats sur fond noir; mauves à gros grains bleus, de surface mate, sur fond ocre jaune; gris bleuâtre de surface lisse; turquoises de surface mate; verts foncés transparents sur verts clairs opaques et verts transparents sur feuille métallique; rouges (garance ou garance + kermès) foncés transparents sur rouges clairs opaques ou sur feuille métallique; roses pâles de surface mate; brocarts appliqués, à motifs floraux; blancs de surface mate localement décorés de rayures rouges.

Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoires, retable de la *Parenté de Ste Anne*, dit *Retable d'Auderghem*, fin xve s., chêne polychromé, 109 × 93,5 cm, inv. 327. Voir article p. 226-234.

Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, fragment de retable, *Flagellation*, atelier bruxellois, fin xve s., chêne polychromé, 46 × 33 cm, inv. 866. Même traitement que la *Descente de croix* du même retable, traitée en 1968 : élimination des restes d'un surpeint blanc, nettoyage de la polychromie et intégration des dégâts dûs à une restauration ancienne.
Polychromie : préparation blanche à liant aqueux, plus épaisse sous la dorure; dorure sur bolus rouge-orange à liant aqueux; carnations rose très soutenu, plus pâle pour le Christ; sourcils tracés en brun; yeux cernés de rouge en bas et de noir en haut; bouches : vermillon + garance; ongles cernés de brun; articulations plus rouges; bleu mat à liant aqueux sur fond noir; vert en 2 couches (probablement résinate sur malachite); jaune vif de surface mate; laque rouge sur vermillon et laque rouge sur dorure (détails); mauve de surface mate; brun foncé, brun clair (cheveux); blanc de surface plutôt mate.

Nassogne (Namur), église St-Monon, deux *Anges* attribués à J. Del Cour (1631-1707), tilleul polychromé, h. 155 cm. L'enlèvement de six couches de surpeints blancs a fait réapparaître une polychromie ancienne reproduisant fidèlement l'originale dont il subsiste un important fragment non recouvert. Le dégagement de cette polychromie constitue un apport intéressant à la vision de la sculpture baroque de nos régions, dont on a trop tendance à croire qu'elle était sans couleur. L'état de ces deux statues a demandé un traitement insecticide et une consolidation du bois localement très vermoulu par imprégnation au Xylamon LX-durcissant.

Les sculptures suivantes ont fait l'objet d'un traitement de conservation ou d'un nettoyage :
Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, fragment de retable mosan, *Dormition de la Vierge*, 1ère m. xiiie s., inv. 915; fragment de retable, *Dormition de la Vierge*, Pays-Bas méridionaux, vers 1475, inv. R 16.
Grammont, Hôpital Notre-Dame, *St Joseph et l'Enfant*, xviie s.; *Notre-Dame du Rosaire*, fin xviie-déb. xviiie s.
Henripont, chapelle Notre-Dame de Grâces, *Notre-Dame de Grâces*, déb. xixe s. (?).

Le laboratoire a effectué des examens d'authenticité à la demande notamment du Musée de Mariemont à Morlanwelz-Mariemont.

MÉTAUX ET ALLIAGES

SNF = Service national des Fouilles

Anvers, Musée Mayer van den Bergh, fragment de fontaine gothique en alliage d'argent et or, doré, avec restes d'émaux translucides, xve s., h. 15 cm, cat. 462. Les sels verts qui apparaissaient par endroits sur la dorure avaient fait croire à un alliage de cuivre doré. Un examen a permis de déterminer qu'il s'agit en fait d'une orfèvrerie, dont le poinçon est d'ailleurs apparu au nettoyage. Nettoyage des salissures en solution détergente (Xylon) sous ultra-sons et dégagement des restes de patine noire sous les sels verts par frottement au moyen de bâtonnets en bois tendre mouillés d'alcool.

Arlon, Musée Luxembourgeois, clé et hachoir en fer et petit pot à fard en bronze provenant des fouilles de la villa romaine de Sesselich, 1968, et quelques objets en fer provenant d'une tombe gauloise à Nivelet. Traitement mécanique*; le hachoir, encore partiellement métallique, a en outre subi un traitement électrochimique.**

Bavai (France), Dépôt des Fouilles, bracelet en bronze d'époque romaine provenant des fouilles de 1968 et plaque-boucle en bronze étamé d'époque mérovingienne. Dégagement du bracelet à la pointe diamantée et solubilisation à l'acide sulfurique très dilué de la patine déformante de la boucle étamée.

* Les traitements mécaniques comportent dans la plupart des cas des interventions à l'aide de moteurs à transmission flexible fonctionnant à 12 000 tours/minute. Les instruments — meulette en carborundum, en caoutchouc émerisé, disque à tronçonner, pointe diamantée, fraise d'acier et brosse métallique — sont choisis en fonction de l'état de surface, de la dureté du matériau ou des produits de corrosion formés.

** Electrolyse sans courant par formation d'un couple galvanique entre la pièce et des granules de zinc — ou, pour les pièces fragiles, une feuille d'aluminium — dans une solution aqueuse de soude caustique.

Beerlegem (Flandre or.), fibule circulaire en or provenant des fouilles du SNF, 1956, ø 44 mm. Nettoyage en solution détergente (Xylon) sous ultra-sons et montage sur une plaque de plexiglas.

Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, phylactère quadrilobé de Ste Marie d'Oignies, cuivre doré, filigranes, vernis bruns, émaux et cabochons sur chêne, XIIIe s., ø 22 cm, inv. 3673. Démontage, consolidation du bois et nettoyage des éléments métalliques en solution détergente (Xylon) sous ultra-sons, en vue de la participation de la pièce à l'exposition « The Year 1200 » à New York en 1970.

Coxyde (Flandre occ.), Musée de l'abbaye des Dunes, gantelet en fer et cuir, moyen âge. La partie métallique a été traitée à la meulette rotative; sa protection est assurée par de l'acétate de polyvinyle.

Farciennes (Hainaut), trouvaille des Travaux publics dans un ancien bras de la Sambre en 1968, transmise par le SNF, épée en fer avec incrustation d'un décor en laiton et d'une marque poinçonnée, XVe s. La stabilité de l'état de la pièce, due à son séjour dans l'eau, a permis de limiter le traitement à un polissage à l'aide de papier abrasif à grain très fin et de meulettes en caoutchouc émerisé.

Haccourt (Liège), fouilles du SNF, 1967, fibule, monnaie et cuillère en bronze, époque romaine. Dégagement à l'aide de meulettes rotatives de la patine bleue particulière de la fibule et du décor de la cuillère; traitement électrochimique ** de la monnaie.

Hamoir (Liège), fouilles du SNF, 1968, fibule mérovingienne circulaire en or décorée de filigranes et de pierreries, ø 45 mm, et petite médaille en or. Nettoyage de la médaille en solution détergente (Xylon) sous ultra-sons. Nettoyage de la fibule au cyanure de potassium et montage sur support en plexiglas; identification des éléments de décor ayant l'apparence de perles fines : argent coulé.

Hamoir (Liège), fouilles du SNF, 1968, 17 pièces de parure en bronze, époque mérovingienne. Traitement électrochimique **.

Hamoir (Liège), fouilles du SNF, 1968 et 1969, 178 objets en fer (notamment épées, scramasaxes, umbos, pointes de lances et boucles dont 12 damasquinées d'argent), époque mérovingienne. Traitement électrochimique ** des pièces restées métalliques et dégagement mécanique * des pièces trop minéralisées.

Huy, collégiale Notre-Dame, petit calice funéraire en argent de l'évêque Théoduin de Bavière, XIe s., h. 7,3 cm. Nettoyage en solution détergente (Xylon) sous ultra-sons et consolidation du pied fissuré à l'aide d'une résine époxy (« adhésif Araldite Ciba »). L'examen métallographique et les analyses par fluorescence et diffraction des rayons X ont déterminé la technique de fabrication : argent à patine de sulfures, traces d'or, en plus forte proportion à l'intérieur de la coupe.

Huy, collégiale Notre-Dame, châsse Notre-Dame, vers 1260, argent et cuivre dorés, émaux, nielles, vernis bruns, cabochons, sur coffre en chêne. Le traitement fut terminé en août 1969. Voir l'article p. 5-85.

Louvain, église St-Quentin, monnaie en alliage d'argent, fin XVe s., incluse dans le mortier d'une peinture murale du chœur. Mise en évidence de l'inscription par nettoyage à l'acide formique à chaud.

Oudenburg (Flandre or.), fouilles du SNF, 1964 et 1968, outils et boucles en fer, objets de parure et monnaies en bronze, époque romaine tardive. Traitement électrochimique ** des fers et des bronzes à corrosion active.

Rosmeer (Limbourg), fibule mérovingienne circulaire en or décorée de filigranes et de pierreries, ø 64 mm. Voir l'article dans ce *Bulletin*, XI, 1969, p. 73-81.

Saint-Mard (Luxembourg), fouilles du SNF, 1961-63, fragments de fibule avec restes d'émail et anneau en bronze, époque romaine. Dégagement à la meulette rotative et à la pointe diamantée.

Tournai, fouilles du SNF, 1967, une paire de forces en fer accolées à une pierre à aiguiser et un petit rouleau de plomb, époque romaine tardive. Décapage mécanique et montage de l'ensemble sur une plaque de plexiglas.

Tournai, fouilles du SNF, 1967, 15 objets en bronze, époque romaine tardive. Traitement électrochimique **.

Le laboratoire a procédé en outre à divers examens d'authenticité de pièces proposées à l'achat, pour les Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles et le Musée de Mariemont à Morlanwelz-Mariemont.

MATÉRIAUX PIERREUX

Bruxelles, Commission d'Assistance publique, *Vierge à l'Enfant*, XVIIe s., calcaire peint, h. 126 cm, inv. S. 2. L'œuvre avait été défigurée par une polychromie moderne bariolée. Le traitement a remis au jour la peinture blanchâtre originale. La statue, constituée de deux blocs de pierre assemblés au niveau des hanches avec deux os comme chevilles internes, a été réassemblée et fixée au moyen de tenons en fer noyés dans du polyester.

Charleroi, Musée archéologique. L'examen de dix fragments de « plâtras peints » d'époque romaine, représentant les différents types de peintures murales de la villa de Rognée fouillée au siècle dernier, a été réalisé en complément de l'étude entreprise par M. Brulet, conservateur du musée (cf. R. Brulet, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, XVIII, 1969, p. 1-39).

Liège, cathédrale Saint-Paul. Le sauvetage des peintures des caissons des voûtes a imposé la mise au point d'une technique nouvelle de rejointoiement des pierres visant à restituer à l'ensemble sa cohésion sans réduire la perméabilité du tuffeau et sans détruire les peintures par un apport d'eau : le mortier enrichi de résine synthétique remplit ces conditions.

Morlanwelz-Mariemont, Musée de Mariemont, idole des Cyclades, 1er mill. av. J. C., marbre blanc. Des efflorescences salines étant apparues après le recollage à l'Araldite effectué en 1966, les sels furent extraits par la méthode à la pulpe de papier.

Les pièces suivantes ont aussi fait l'objet d'un traitement dans les ateliers :

Anvers, Musée de Sculpture en plein air du Middelheim, St. Blomberg, *La Danse*, 1945, grès rose d'Ecosse, h. 46,5 cm, cat. 44 et O. Zadkine, *Le Rêveur de la Forêt*,

1952, grès rose, h. 100 cm, cat. 365. HERSTAL, Musée communal Herstallien, vase en porcelaine, 1830.

Le laboratoire a contribué aux traitements des pierres dans les ateliers qui s'orientent de plus en plus vers des méthodes efficaces d'extraction des sels solubles dans l'eau. Voir l'article p. 247-268.

Des orientations de traitement ont été données dans les cas suivants :
ANVERS, Musée ethnographique : avis sur les possibilités de restauration de la Maison d'Ortelius, qui abrite le musée.
ATH, Hôtel de ville : nettoyage de la façade en vue de la mise en évidence de l'état des pierres et essai de reconstitution des manques par de la pierre reconstituée à liant synthétique (Kalkerit).
BRUXELLES/SCHAERBEEK, Parc Josaphat, E. Caneel, groupe sculpté, *Joie du Printemps* : conseils en vue de la restauration.
FONTAINE-L'EVÊQUE, Musée de la Mine : étude des moyens de conservation de la galerie aménagée sous le château-hôtel de ville et du matériel de mine exposé.

Dans le cadre des nettoyages et traitements des monuments, divers déplacements ont été entrepris, notamment à ANVERS, ATH, BRUXELLES, LOKEREN et ABBEVILLE (France).

Le laboratoire a poursuivi la mise au point des méthodes d'analyse des constituants et produits d'altération des roches utilisées en Belgique, notamment les nitrates et l'aluminium.
Il a continué l'étude des produits et méthodes de nettoyage et de préservation des façades en pierres et, dans la mesure de ses possibilités, a contribué au contrôle des produits commerciaux proposés lors des adjudications publiques.
La mise au point de la technique de consolidation des adobe a été poursuivie à l'Institut par le chimiste subsidié par le Centre de Rome et les essais d'application ont été répétés en Irak dans le cadre du programme des fouilles de l'Université de Turin.

Dans le cadre de l'étude du sauvetage du sanctuaire bouddhique de BOROBUDUR (Indonésie) menée pour l'UNESCO par le professeur C. Voûte, de l'Institut international de Levés aériens et Sciences de la Terre de Delft, et poursuivie par Mlle G. Yvert, du Laboratoire de Cryptogamie du Muséum national de Paris, l'Institut a identifié et caractérisé l'état de quelques échantillons de roches, pigments, enduits et mortiers en vue d'établir le programme de traitement. Ces examens ont permis de constater que les matériaux de base ne s'altèrent pratiquement pas. Le problème du sauvetage du sanctuaire se ramène donc essentiellement à un problème de stabilité, de contrôle des évacuations d'eau et d'entretien périodique visant à éliminer les dépôts biologiques.

Le laboratoire a encore procédé à de nombreux examens d'authenticité, d'identification d'objets et d'analyses de divers matériaux pierreux, notamment des mortiers.

L'Institut a participé à la prise de vue et au commentaire de la partie « Altération des pierres » du film consacré à la pollution atmosphérique réalisé par le Ministère de la Santé publique.

MATÉRIAUX ORGANIQUES

(Pour les examens et traitements de peintures et de bois polychromés, voir les rubriques correspondantes.)

ANVERS, Musée d'Ethnographie, peinture de dévotion indienne sur coton, 97 × 72 cm, inv. AE. 64.21.6. Consolidation par doublage de crêpeline en Tergal selon la méthode du *heat-sealing* (Mowilith DM5 et DM V1).

BAVAI (France), Dépôt des Fouilles, fouilles de 1968, restes de textiles carbonisés et empreintes de textiles sur une matière carbonisée. La fibre n'a pu être identifiée; filage en torsion Z, tissage en croisure sergée.

BEERLEGEM (Flandre or.), fouilles du SNF, 1956, dépôt dans un petit vase en verre et restes de textiles mérovingiens. Dépôt argileux; certaines fibres sont des fibres de laine, filées en torsion Z.

BOULOGNE (France), fouilles de Mlle Cl. Seillier, 1969, restes de textiles, ve-vie s. Fibres libériennes filées en torsion Z et tissées en croisure toile; traitement : nettoyage à l'eau et à l'alcool, consolidation par imprégnation d'une solution à 2,5 % de polyvinylbutyral dans l'alcool.

BRUXELLES, collection particulière, J. Ensor (1860-1949), dessin de la série *Les docteurs incapables*, encre et crayon sur papier blanc, 210 × 165 mm, signé. Elimination de taches de moisissures de couleur rouille par blanchiment local au chlorite de soude-formaldéhyde (méthode I, R. J. GETTENS, dans *Museum*, V, 1952, p. 116-130), suivi d'une brève immersion dans une solution fraîche de chloramine-T à 2 % dans l'eau et d'un rinçage à l'eau courante.

HAMOIR (Liège), fouilles du SNF, 1968-69, restes de bois, textiles, etc., trouvés sur des objets mérovingiens en fer et en bronze. Identification : chêne (*Quercus*), frêne (?), if (*Taxus*), laine, fibres libériennes, os gravés, corne, cuir. Traitement : nettoyage et consolidation de certains fragments par imprégnation d'une solution de nylon soluble (Calaton) à 2,5 % dans l'alcool.

SAINT-NICOLAS-WAAS, Cercle archéologique du Pays de Waas, parchemin portant les statuts de la Chambre de Rhétorique « De Goudblomme », 1710, 80 × 66 cm. Nettoyage par tamponnement de coton humide et aplanissement par séchage sous tension du parchemin préalablement exposé à une atmosphère humide.

TERVUREN, Musée royal de l'Afrique centrale, offrandes magiques provenant de la tombe du roi Cyilima II († vers 1740), fouilles 1969 à Gaseke (Rwanda). Traitement au polyéthylèneglycol (Carbowax 4000) de quelques objets humides en bois et en ivoire.

TIELRODE (Flandre or.), fouilles de M. Dewulf au Steenakker, 1969, tablette en bois, probablement d'époque romaine. Identification du bois : peuplier (*Populus*).

TONGRES, Musée provincial Gallo-romain, fouilles de 1954, fragment d'un seau mérovingien en bois avec anse en fer, inv. 5067. Identification du bois : if (*Taxus*).

TOURNAI, fouilles de M. Michaux, 1966-67, reste de textile. Fil de lin, torsion Z, sur lequel est enroulé en torsion S un fin ruban de cuivre; croisure sergée interrompue.

Tournai, fouilles de M. Coulon, 1967, restes de matériaux organiques provenant d'une tombe romaine tardive. Identification : e.a. os.

Le laboratoire a en outre procédé à des examens d'authenticité de pièces proposées à l'achat aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles et au Musée de Mariemont à Morlanwelz-Mariemont, et à des identifications de bois et de pigments pour le Rheinisches Landesamt für Denkmalpflege à Bonn (Rép. Fédérale).

ANALYSES SPECTROSCOPIQUES ET CHROMATOGRAPHIQUES

(Les analyses appliquées à une œuvre en particulier sont mentionnées sous la rubrique correspondante.)

Etude des liants, adhésifs et vernis anciens

Le doublage sur papier de l'*Adoration des Mages* de Bruegel (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts; cf. ce *Bulletin*, XI, 1969) a amené l'étude de l'amidon japonais proposé comme adhésif. Un échantillon d'amidon vieux de 10 ans, a révélé à l'analyse de l'acide acétique, un peu d'acide valérique et d'acide lactique, mais l'acidité totale reste faible; elle ne dépasse pas le pH 5.

Dans l'huile de lin vieillie, nous avons constaté l'apparition croissante d'un biacide, l'acide azélaïque. Aucune relation directe ne permet une datation, car trop de facteurs interviennent : conditions climatiques, pigments, profondeur de la couche étudiée, etc.

Matériaux de conservation

L'Araldite étant utilisée comme adhésif pour le raccord de déchirures de toiles, on a vérifié la compatibilité de cette matière avec différents liants utilisés dans la retouche des peintures. Les tests ont porté sur des détrempes à l'œuf et des peintures à l'Araldite. C'est la détrempe à l'œuf qui résiste le mieux, bien que la flexibilité de la couche picturale reste bonne dans les deux cas.

La restauration des orfèvreries comporte des étapes de moulage. La matière utilisée à cette fin est un caoutchouc siliconé (Waeker Silicone). Sa passivité vis-à-vis de l'argent a été vérifiée par des tests de vieillissement.

Le nettoyage des textiles anciens s'est révélé efficace avec les détergents nonioniques et l'eau déminéralisée, qui sont sans danger pour les fibres et les colorants naturels.

Etude des colorants anciens

L'analyse des colorants des tapisseries exposées à Tournai en 1969 a montré la simplicité des teintures utilisées à Tournai au XVe siècle : l'ensemble des tons est obtenu à l'aide de trois colorants fondamentaux, la garance, la gaude et l'indigo : voir ce *Bulletin*, XI, 1969, p. 34-41.

Datation par le radiocarbone

En 1969, le laboratoire a daté 17 échantillons dont nous citons les plus significatifs. Les résultats et le commentaire de ces datations ont été publiés par M. Dauchot-Dehon et J. Heylen dans *Radiocarbon*, vol. 13, n° 1, 1971, p. 29-31.

Echantillons archéologiques

Alba Fucens (Italie), fouilles du Centre national de Recherches archéologiques en Italie centrale et méridionale, 1966 : charbon de bois.
Bruges, fouilles du SNF à l'ancienne cathédrale St-Donatien, 1955 : jalon en bois ayant servi à tracer les circonférences de l'édifice.
Florenville, fouilles du SNF au relais romain de Chameleux-Florenville, 1966 : charbon de bois.

Echantillons géologiques

Uitkerke, Varsenare, Wenduine (Flandre occ.), pour le Centre de Recherches hydrogéologiques de l'Université de Gand : coquillages et tourbe, en vue de l'étude stratigraphique de la partie orientale de la côte belge.

BIBLIOTHÈQUE CENTRALE

Accroissement	1 085	publications
Dépouillement	2 057	ouvrages et articles
Catalogue	14 608	fiches incorporées,
		soit 2 665 fiches onomastiques
		10 976 fiches systématiques (CDU)
		et 967 fiches topographiques
Fréquentation	2 604	lecteurs
Prêt intérieur	1 769	ouvrages
Prêt interbibliothèque	718	demandes.

ACTIVITÉS DIVERSES

CONSULTATIONS

M. René Sneyers, directeur a.i., a été appelé à faire partie d'un groupe de travail chargé par le Conseil de l'Europe d'étudier le problème des œuvres d'art démembrées et dispersées; une première réunion de travail s'est tenue à Strasbourg en mars 1969.

M. Gilbert Bultinck, chercheur du Centre de Rome, a poursuivi de septembre à novembre 1969 l'étude de la conservation des briques crues à l'Iraqi-Italian Institute of Archaeology à Bagdad et a procédé aux premières applications dans plusieurs sites archéologiques de l'Irak.

M. René Sneyers, directeur a.i., a participé en novembre 1969, comme expert consultant de l'Unesco, à une deuxième mission chargée d'étudier les problèmes de conservation des monuments et sites de la Grèce antique (Athènes, Corinthe, Thoricos, Santorin).

ENSEIGNEMENT

M. Georges Messens, restaurateur, a donné comme consultant de l'Unesco un séminaire de deux mois sur la restauration des peintures aux stagiaires du Centro de Estudios para la Conservacion de Bienes Culturales « Paul Coremans » à Mexico (juillet-août 1969).

SÉJOURS D'ÉTUDE ET D'INFORMATION

Dans le cadre des recherches du groupe de travail « Sculptures polychromes » du Comité de Conservation de l'Icom, Mlle Agnes Ballestrem, restauratrice, a fait un séjour d'études d'un mois au Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege de Munich en janvier 1969.

M. Luc Maes, ingénieur-technicien, s'est initié aux techniques de diffraction et de fluorescence des rayons X dans les laboratoires Siemens à Karlsruhe (janvier 1969).

M. Eric Schwarz, apprenti restaurateur, a participé de mars à juin 1969 au stage de perfectionnement dans la conservation et la restauration des peintures murales organisé par le Centre de Rome, qui lui a octroyé une bourse à cet effet.

Mme Jacqueline Lafontaine-Dosogne, attaché au Répertoire photographique, a fait un séjour d'études de trois semaines en Arménie et en Géorgie grâce à un subside des Accords culturels belgo-soviétiques (mai 1969).

M. Denis Coekelberghs, attaché au Répertoire photographique, a poursuivi à Venise et à Rome, comme boursier de l'Institut historique belge de Rome (avril-mai 1969), ainsi qu'au Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie à La Haye et au British Museum à Londres (novembre 1969), ses recherches sur les peintres belges ayant séjourné à Rome entre 1700 et 1830.

Mme Liliane Masschelein-Kleiner, premier assistant, a fait un bref séjour à la Fondation Abegg à Riggisberg (Suisse), centre particulièrement documenté et expérimenté dans la conservation des textiles (novembre 1969).

M. Michel Dupas, ingénieur-technicien-chimiste, a passé une semaine au laboratoire de physico-chimie du Centre national d'Etudes et de Recherches céramiques à Paris, en décembre 1969, afin de se familiariser avec les méthodes d'analyse des silicates et les techniques physiques, notamment la spectrophotométrie d'émission et d'absorption atomique.

Mlle Anne Kruse, apprentie restauratrice, a effectué à partir de décembre 1969 un stage de six mois à l'Istituto Centrale del Restauro de Rome, comme boursière du Centre de Rome.

MISSIONS

L'Institut a apporté sa collaboration à une étude des retables flamands conservés en Suède menée à l'initiative des Musées royaux d'Art et d'Histoire. Une première mission de prospection, en septembre 1969, a permis de rassembler une documentation sur dix-sept retables bruxellois et anversois conservés au Musée historique de Stockholm et dans les églises du sud de la Suède. Mme Guislaine Derveaux, attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, a étudié les retables du point de vue de l'histoire de l'art, Mlle Agnes Ballestrem, restauratrice, a procédé à leur examen technique et M. Roger Versteegen, chef de l'atelier photographique, en a réalisé une documentation photographique.

COLLOQUES, CONGRÈS

Mme Liliane Masschelein-Kleiner, premier assistant, a fait une communication sur *L'analyse des colorants utilisés dans les tapisseries tournaisiennes du XVe siècle* à la journée de chimie analytique organisée par la Société chimique de Belgique à l'Université de Liège le 21 mai 1969.

En qualité de membre du groupe de travail « Sculptures polychromes », Mlle Agnes Ballestrem, restauratrice, a présenté une bibliographie et un schéma de rapport d'examen et de traitement des sculptures polychromes à la réunion du Comité de Conservation de l'Icom qui s'est tenue à Amsterdam en septembre 1969.

Lors de la réunion du Comité de Conservation de l'Icom à Amsterdam en septembre 1969, Mlle Nicole Goetghebeur et Mme Regine Guislain-Wittermann, restauratrices, ont présenté une communication sur l'*Application des ressources du papier japonais à la conservation d'une détrempe sur toile occidentale* au groupe de travail « Peintures orientales ».

Mme Liliane Masschelein-Kleiner, premier assistant, a participé au colloque Rembrandt organisé à Amsterdam en septembre 1969 et y a fait une communication intitulée *Contribution à l'étude des liants anciens.*

EXPOSITIONS

L'Institut a participé à la réalisation de l'exposition « Bruegel et son monde » organisée par les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique du 20 août au 16 novembre 1969 pour commémorer le 400e anniversaire de la mort de l'artiste. Le service photographique — et plus particulièrement MM. Jean et Roger Versteegen — a réalisé l'agrandissement photographique en vraie grandeur des 47 tableaux originaux de Bruegel ainsi que les agrandissements des détails qui constituaient la section didactique et la section technique de l'exposition. La salle consacrée à la technique picturale du maître a été préparée par Mme Regine Guislain-Wittermann, restauratrice, et Mlle Jacqueline Folie, assistant, sous la direction de M. Albert Philippot, restaurateur en chef; à côté de documents techniques réalisés lors du traitement de trois tableaux du musée de Bruxelles, cette section visait à montrer les étapes de la création picturale chez Bruegel, sa sobriété et sa liberté d'expression, en même temps que le caractère de son écriture picturale.

STAGES ET SÉJOURS D'ÉTUDE

STAGE DE PERFECTIONNEMENT

Le stage 1969-1970 devait normalement se dérouler en néerlandais. La formation des jeunes restaurateurs susceptibles de s'inscrire à ce programme n'étant pas achevée, nous avons réservé cette année au perfectionnement de jeunes chimistes, ainsi que de quelques restaurateurs dont le perfectionnement ne pouvait être différé dans le programme de leurs institutions respectives.

Chimistes

Mlle Luisa Maria Picciochi Azevedo Alves (Portugal), chimiste à l'Instituto José de Figueiredo à Lisbonne, boursière du gouvernement portugais (10 nov. 1969-2 oct. 1970);

M. Omotayo Yekinni Dawodu (Nigeria), futur chimiste archéologique au Department of Antiquities à Lagos, boursier de l'Unesco (17 nov. 1969-15 oct. 1970);

M. Bel Kacem Omezine (Tunisie), futur chimiste archéologique à la Direction des Musées nationaux, Le Bardo, boursier de l'Office de la Coopération au Développement (Ministère des Affaires étrangères) (3 nov. 1969-15 oct. 1970);

M. Ramon Sanchez-Cuenca (Espagne), envoyé par l'Instituto Central de Conservación y Restauración de Madrid (3 nov. 1969-30 juin 1970);

M. Jovan Vasić (Yougoslavie), chimiste à l'Institut républicain pour la Protection des Monuments de la Culture à Belgrade, boursier du gouvernement belge (23 janv.-10 juillet 1970);

Mlle Gloria Vera (Mexique), chimiste au Centro Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Mexico, boursière du gouvernement belge (3 nov. 1969-31 déc. 1971).

Restaurateurs

Mme Maria Rosario Alomar (Espagne), envoyée par l'Instituto Central de Conservación y Restauración, Madrid (3 nov. 1969-30 juin 1970);

M. Edgar Bosman (Union Sud-africaine), élève restaurateur au Zuid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Le Cap, boursier du gouvernement d'Union Sud-africaine (3 nov. 1969-26 juin 1970);

Mme Klara Deak (Hongrie), restauratrice au Musée des Beaux-Arts de Budapest, boursière du gouvernement belge (3 nov. 1969-20 avril 1970).

SÉJOURS D'ÉTUDE ET D'INFORMATION

M. Wayidi Adamon, conservateur-muséographe au Musée ethnographique de l'Institut de Recherches appliquées du Dahomey à Porto-Novo, boursier de l'Unesco, a fait à l'Institut un séjour d'information de quatre semaines (18 août-12 septembre 1969), plus spécialement dans les secteurs des textiles et des métaux. Ce séjour fut organisé en coopération avec le Laboratoire central et le Musée des Tropiques à Amsterdam, ainsi que le Musée royal de l'Afrique centrale à Tervueren.

M. W. Bonnaerens, collaborateur du professeur P. Lambrechts de l'Université de Gand, est venu se mettre au courant de nos méthodes de traitement d'objets de fouilles afin de les appliquer à des objets trouvés en Turquie (4-8 juillet 1969).

M. Raymond Boudet-Dalbin, chimiste mis à la disposition du Service des Antiquités du Soudan par le Ministère des Affaires étrangères de France, a passé une semaine dans les laboratoires (18-22 août 1969) avant son départ pour le Soudan, où il collabore à l'aménagement du laboratoire dans les nouveaux locaux du Musée de Khartoum.

M. Michel Bourdon, chef du Service de Restauration du Musée de l'Homme à Paris, a passé une semaine d'information dans les laboratoires et ateliers de conservation en décembre 1969.

Mme Sylvaine Brans, restauratrice agréée du Musée du Louvre et des Musées nationaux, a fait à l'atelier des peintures une visite d'information générale d'une semaine (3-6 juin 1969).

M. Dimiter Kassaboff, chef de l'atelier des peintures murales à l'Institut pour les Monuments de la Culture à Sofia, a fait une visite d'information de deux semaines (2-12 décembre 1969).

M. Charles Mommen, restaurateur au Musée Plantin-Moretus à Anvers, a fait un bref stage d'information sur l'examen et la conservation des papiers (3-7 février 1969).

Mlle Erika Schaeffer, chimiste au Musée national de l'Homme à Ottawa, a passé une semaine d'information dans les laboratoires (26-30 juillet 1969).

M. Stanislaw Stawicki, restaurateur en chef de l'Atelier des Peintures de l'Etat à Varsovie, a séjourné deux mois à l'Institut dans le but de s'informer de ses méthodes de conservation, plus particulièrement dans le secteur des peintures murales (3 avril-30 mai 1969).

M. Sylvain Vermeulen, nouvel armurier aux Musées royaux d'Art et d'Histoire (Musée de la Porte de Hal), a fait un bref stage pratique pour le traitement des objets en fer, après avoir reçu une formation de base au Musée du Vleeshuis à Anvers (4-12 novembre 1969).

CENTRE NATIONAL DE RECHERCHES « PRIMITIFS FLAMANDS »

ACCROISSEMENT DE LA DOCUMENTATION

Bibliothèque		272	publications
Photothèque		594	documents
Inventaires	±	7 500	fiches
Dossiers de tableaux	±	40	unités.

En outre, dépouillement de la littérature spécialisée courante (une bonne vingtaine de revues) et de catalogues de vente des grandes galeries d'art, recherches historiques dans les archives de l'Hôtel-Dieu à Beaune, recherches généalogiques et héraldiques au Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Royale de Bruxelles.

PUBLICATIONS

Dans la série *Contributions à l'étude des Primitifs flamands*, le tome 5 : *Dessins du XVe siècle : groupe Van der Weyden. Essai de catalogue des originaux du Maître, des copies et des dessins anonymes inspirés par son style*, par Micheline SONKES, secrétaire scientifique du Centre, est sorti de presse en octobre 1969.

Catalogue critique dans lequel sont répertoriés cent quarante dessins répartis en six catégories : Dessins originaux de Roger van der Weyden — Copies d'après des tableaux conservés — Copies d'après des tableaux perdus ou dessins très proches d'œuvres conservées — Dessins présentant des réminiscences du style rogeresque — Attributions erronées à Roger van der Weyden ou à son entourage — Dessins attribués à Roger van der Weyden et qui n'ont pu être retrouvés.

Etude étayée par des comparaisons établies avec les tableaux en l'absence presque totale de documents d'archives et de sources littéraires.

Dessins attribués à Roger van der Weyden lui-même : un *Portrait d'homme* au Kupferstichkabinett à Berlin; un *Portrait de femme* au British Museum à Londres; une *Tête de vieillard* à l'Ashmolean Museum à Oxford; une *Tête de Vierge* au Musée du Louvre à Paris; une *Vierge à l'Enfant bénissant* au Musée Boymans-van Beuningen à Rotterdam.

Dessins attribués au Maître de Flémalle : aucun d'eux n'atteint la qualité des tableaux classés sous ce nom et ne peut être tenu pour un original. L'étude des dessins indépendants n'apporte donc pas d'éléments décisifs qui permettent de résoudre cette énigme. Elle fait cependant connaître des copies de tableaux disparus dont quelques-uns devaient présenter des liens particulièrement étroits à la fois avec des tableaux non contestés de Roger et avec d'autres attribués au Maître de Flémalle.

Le Catalogue critique est suivi de trois chapitres relatifs à la technique, l'iconographie et l'esthétique. Le rayonnement de Roger van der Weyden dessinateur est esquissé dans la conclusion.

MISSIONS

FLORENCE : continuation des recherches bibliographiques et archivistiques entreprises par le président du Centre en vue de la préparation du Corpus des Musées des Offices et du Bargello (avril 1969).

BEAUNE : dépouillement, par deux collaborateurs scientifiques, des archives du XIXe siècle relatives au retable du *Jugement dernier* de Roger van der Weyden à l'Hôtel-Dieu (juin 1969).

BRUGES : deux missions photographiques organisées conjointement par le Centre et l'Institut royal du Patrimoine artistique à l'occasion de l'exposition des « Primitifs flamands anonymes » (juin et septembre 1969).

DIVERS

Collaboration à la préparation du catalogue de l'exposition des « Primitifs flamands anonymes » : le président du Centre en a rédigé l'introduction et la secrétaire scientifique adjointe 22 des 106 notices.

Le Président du Centre et le directeur de l'Institut royal du Patrimoine artistique ont été appelés en consultation à Urbino à l'occasion de la restauration des tableaux de Juste de Gand conservés au Palais ducal. Signalons que l'examen préalable à ce traitement s'est basé principalement sur les données rassemblées dans le *Corpus* d'Urbino, signé par le président du Centre.

Participation à la réédition de l'*Altniederländische Malerei* de MAX J. FRIEDLÄNDER. A partir de la documentation du Centre, mise à jour des listes de tableaux et rédaction d'*Addenda*; le contrôle de la traduction anglaise est également effectué par un collaborateur scientifique du Centre. Le tome IV, *Hugo van der Goes*, est sorti de presse en octobre 1969. Dans la même série, le tome V, *Geertgen tot Sint Jans and Jerome Bosch* a paru à la même date.

Collaboration à la création de la photothèque de l'histoire des campagnes médiévales du Centre belge d'Histoire rurale (Universités de Gand et de Louvain), dont la réalisation est basée essentiellement sur la documentation iconographique et critique exhaustive du Centre.

SÉJOURS D'ÉTUDE DE SPÉCIALISTES

M. Albert CHÂTELET, chargé d'enseignement à l'Université de Strasbourg;

M. Martin DAVIES, directeur de la National Gallery de Londres;

R. P. GERLACH, O.F.M. Cap., Bois-le-Duc;

Miss Ursula HOFF, Acting Deputy Director à la National Gallery of Victoria, Melbourne;

Miss Madeleine J. O'JARRELLY, de la National Gallery of Ireland à Dublin;

Prof. Dr. Ottmar KERBER, Giessen;

M. Jean LACAMBRE, assistant au Département des Peintures du Musée du Louvre, Paris;

Mme Suzanne URBACH, conservateur-adjoint au Musée des Beaux-Arts de Budapest, boursière des Accords culturels (octobre-décembre 1969).

Etudiants

M. I. Lorne CAMPBELL, de l'Institut Courtauld de l'Université de Londres, boursier du gouvernement belge, qui a terminé en 1969 un stage de 4 mois, commencé en 1968.

M. Joël UPTON, Bryn Mawr College (Pa., U. S. A.).

PUBLICATIONS — PUBLIKATIES

1969

M. Annaert, *La Mise au tombeau de Mainvault provenant de l'ancienne abbaye d'Ath et le problème de la sculpture de 1400. Note sur la restauration,* dans ce *Bulletin,* x, 1967-68, p. 86-90.

M. Annaert, *Note sur le traitement d'une Vierge brabançonne en calcaire polychrome,* dans ce *Bulletin,* x, 1967-68, p. 169-173.

A. Ballestrem, *Un témoin de la conception polychrome des retables bruxellois au début du XVIe siècle,* dans ce *Bulletin,* x, 1967-68, p. 36-45.

F. Bex, *Een niet gekend werk van Jacob Van Oost de Jonge,* in dit *Bulletin,* x, 1967-68, bl. 149-154.

H. Bex-Verschaeren en G. Messens, *Toevoegingen en weglatingen bij de doeken van Henri Evenepoel,* in dit *Bulletin,* x, 1967-68, bl. 91-98.

G. Bultinck, *A Note on the Preservation and Consolidation of Mud-brick Work,* in *Mesopotamia,* III-IV, 1968-69, p. 471-473.

D. Coekelberghs, *Jean-François Van Bloemen et le paysagisme romain du XVIIIe siècle,* dans *Fédération archéologique et historique de Belgique. Annales du Congrès de Liège. Septembre 1968. Quarantième session,* I, Liège, 1969, p. 69-78.

D. Coekelberghs, *Notes d'archives sur quelques peintres flamands du XVIIIe siècle : J. Garemyn, M. Geeraerts, H. de la Pegna et M. de Hase,* dans *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain,* II, 1969, p. 59-63.

D. Coekelberghs, *De tentoonstelling van kerkelijke kunst te Jette en het kunstbezit der parochies,* in *Comté de Jette,* VII, juill. 1968-févr. 1969, bl. 3-4.

D. Coekelberghs, *Le voyage en Italie du peintre Albert Roberti en 1838-1839,* dans *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome,* fasc. XXXIX, 1968, p. 513-553.

P. Coremans, *The Training of Restorers,* in *Problems of Conservation in Museums. (A selection of papers presented to the joint meeting of the Icom Commitee for Museum Laboratories and the Icom Commitee for the Care of Paintings, held in Washington and New York, from September 17 to 25, 1965)* (Centre international d'Etudes pour la conservation des biens culturels et Comité de l'Icom pour les Laboratoires de Musées, Travaux et Publications, VIII), Paris-London, 1969, p. 7-32.

M. Dauchot-Dehon en J. Heylen, *Koolstof 14-datering van schelpen en veen uit het Oostelijk kustgebied (België),* in *Natuurwetenschappelijk Tijdschrift,* 51, 1969, bl. 138-140.

P. de Henau, *Les pierres calcaires de construction. Prévision de leur comportement à partir des lames minces,* dans ce *Bulletin,* x, 1967-68, p. 155-168.

P. de Henau : voir aussi R. Sneyers.

R. Didier, *La Mise au tombeau de Mainvault provenant de l'ancienne abbaye d'Ath et le problème de la sculpture de 1400,* dans ce *Bulletin,* x, 1967-68, p. 55-86.

J. F[OLIE], *Compositions perdues*, dans *Bruegel. Le peintre et son monde (Exposition commémorative du 400e anniversaire de la mort de Pierre Bruegel l'Ancien, Musées royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruxelles)*, (Bruxelles, 1969), p. 102-103.

J. F[OLIE], *Lost Compositions*, in *Bruegel. The Painter and his World (Exhibition Organized on the Occasion of the 400th Anniversary of the Death of the Artist, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels)*, (Brussels, 1969), p. 102-103.

J. F[OLIE], *Verloren ontwerpen*, in *Bruegel. De schilder en zijn wereld (Tentoonstelling ingericht ter gelegenheid van de 400e verjaardag van het overlijden van de kunstenaar, Kon. Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel)*, (Brussel, 1969), bl. 102-103.

J. F[OLIE], *Verlorene Werke*, in *Bruegel. Der Maler und seine Welt (Dokumentationsausstellung anlässlich der vierhundertsten Wiederkehr des Todesjahres von Pieter Bruegel dem Ältere, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel)*, (Brüssel, 1969), S. 102-103.

N. GOETGHEBEUR, *La conservation des peintures orientales. Une réunion internationale d'information à Tokyo et Kyoto en 1967*, dans ce *Bulletin*, x, 1967-68, p. 189-195.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Une église inédite de la fin du XIIe siècle en Cappadoce : la Bezirana kilisesi dans la vallée de Belisirma*, dans *Byzantinische Zeitschrift*, 61, 1968, p. 291-301.

R. LEFÈVE, *Het Laatste Avondmaal van Tongerlo. Materiële gegevens*, in dit *Bulletin*, x, 1967-68, bl. 16-31.

R. LEFÈVE et D. THOMAS-GOORIECKX, *Le transport de la châsse de St Remacle de Stavelot à l'Exposition de Montréal*, dans ce *Bulletin*, x, 1967-68, p. 183-188.

R. LEFÈVE en T. VIJVERMAN, *Het da Vinci-Museum te Tongerlo*, in dit *Bulletin*, x, 1967-68, bl. 32-35.

L. MAES : voir L. MASSCHELEIN-KLEINER.

R.-H. MARIJNISSEN, *Bruegel*, Bruxelles, Arcade, 1969, in-4°, 12 p., 36 pl.

R. H. MARIJNISSEN, *Het kunstwerk in het laboratorium (A. O. Reeks, 1267)*, (Amsterdam, Stichting Ivio, 1969), in-8°, 16 bl., 11 ill.

R. H. MARIJNISSEN, *Werken van Bruegel uit Nederlands en Belgisch openbaar bezit*, (s.l.), Nederlandse Stichting Openbaar Kunstbezit, en Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, in samenwerking met het Prins Bernhardsfonds, 1969, in-4°, 88 bl., afb.

R. H. MARIJNISSEN, *Het wetenschappelijk onderzoek van Bruegels Oeuvre*, in *Vlaanderen*, XVIII, nr. 103, bl. 4-11.

R. H. MARIJNISSEN et M. SEIDEL, *Bruegel*, Bruxelles, Arcade, 1969, in-4°, 385 p., 226 ill., fig.

L. MASSCHELEIN-KLEINER, N. ZNAMENSKY-FESTRAETS et L. MAES, *Les colorants des tapisseries tournaisiennes au XVe siècle. Etude comparative de trois fragments de la bataille de Roncevaux*, dans ce *Bulletin*, x, 1967-68, p. 126-140.

G. MESSENS : zie H. BEX-VERSCHAEREN.

A. et P. PHILIPPOT, *La Dernière Cène de Tongerlo et sa restauration*, dans ce *Bulletin*, x, 1967-68, p. 5-15.

A. PHILIPPOT : voir aussi Ph. R[OBERTS]-J[ONES].

Ph. R[OBERTS]-J[ONES] et A. P[HILIPPOT], *Technique*, dans *Bruegel. Le peintre et son monde (Exposition commémorative du 400e anniversaire de la mort de Pierre Bruegel l'Ancien, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles)*, (Bruxelles, 1969), p. 39-41.

Ph. R[OBERTS]-J[ONES] and A. P[HILIPPOT], *Technique*, in *Bruegel. The Painter and his World (Exhibition Organized on the Occasion of the 400th Anniversary of the Death of the Artist, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels)*, (Brussels, 1969), p. 39-41.

Ph. R[OBERTS]-J[ONES] en A. P[HILIPPOT], *Techniek*, in *Bruegel. De schilder en zijn wereld (Tentoonstelling ingericht ter gelegenheid van de 400e verjaardag van het overlijden van de kunstenaar, Kon. Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel)*, (Brussel, 1969), bl. 39-41.

Ph. R[OBERTS]-J[ONES] und A. P[HILIPPOT], *Technik*, in *Bruegel. Der Maler und seine Welt (Dokumentationsausstellung anlässlich der vierhundersten Wiederkehr des Todesjahr von Pieter Bruegel dem Ältere, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel)*, (Brüssel, 1969), S. 39-41.

A. N. SCHREURS, *Institut royal du Patrimoine artistique, Radiocarbon Dates I*, dans *Radiocarbon*, 10, 1968, p. 29-35.

R. SNEYERS, *Le Jugement dernier de Diest. Notes techniques extraites du dossier de laboratoire*, dans ce *Bulletin*, x, 1967-68, p. 111-119.

R. SNEYERS, *De restauratie van de Bruegelschilderijen uit de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, in *Brabant*, 1969, nr. 4, bl. 32-45.

R. SNEYERS, *La restauration des Bruegel des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, dans *Brabant*, 1969, n° 4, p. 14-27.

R. V. SNEYERS y P. J. DE HENAU, *La Conservación de la Piedra*, in *La Conservación de los Bienes Culturales, con especial Referencia a las Condiciones Tropicales (Museos y Monumentos*, XI), (Paris), Unesco, (1969), p. 223-250.

R. V. SNEYERS et P. J. DE HENAU, *La conservation de la pierre*, dans *La préservation des biens culturels, notamment en milieu tropical (Musées et Monuments*, XI), (Paris), Unesco, (1969), p. 225-254.

D. THOMAS-GOORIECKX : voir R. LEFÈVE.

R. VAN DE WALLE, *Hippolyte Boulenger als schilder van uithangborden*, in dit *Bulletin*, x, 1967-68, bl. 174-182.

J. VYNCKIER, *Een nieuwe techniek ter bereiding van microscopische preparaten van broos hout*, in dit *Bulletin*, x, 1967-68, bl. 121-125.

J. VYNCKIER en G. MESSENS, *Doubleringsmethode voor broos geworden weefsels toegepast op schilderijen*, in dit *Bulletin*, x, 1967-68, bl. 46-54.

N. ZNAMENSKY-FESTRAETS : voir L. MASSCHELEIN-KLEINER.

CENTRE NATIONAL DE RECHERCHES « PRIMITIFS FLAMANDS »

M. Baes-Dondeyne, 22 notices, dans *Primitifs flamands anonymes : Maîtres aux noms d'emprunt des Pays-Bas méridionaux du XVe et du début du XVIe siècle. Exposition organisée par la Ville de Bruges au Groeningemuseum. 14 juin-21 septembre 1969*, Bruges, 1969.

M. Baes-Dondeyne, 22 nota's, in *Anonyme Vlaamse Primitieven. Zuidnederlandse meesters met noodnamen van de 15de en het begin van de 16de eeuw, Tentoonstelling ingericht door de Stad Brugge in het Groeningemuseum. 14 juni-21 september 1969*, Brugge, 1969.

M. Sonkes, *Dessins du XVe siècle : groupe Van der Weyden. Essai de catalogue des originaux du Maitre, des copies et des dessins anonymes inspirés par son style* (*Les Primitifs flamands*, III. *Contributions à l'étude des Primitifs flamands*, 5), Bruxelles, Centre national de recherches « Primitifs flamands », 1969, 334 p., 68 pl.

J.-P. Sosson, *Une expérience : la photothèque d'histoire rurale médiévale*, dans L. Génicot et J.-P. Sosson, *Réalisation et projets du Centre belge d'histoire rurale (Ecole Pratique des Hautes Etudes — Sorbonne. Sixième section : Sciences économiques et sociales)*, n° 31, 1968, p. 132-141.

C. Van den Bergen-Pantens, *Iconographie d'une alliance : les Wouters et les Beste*, dans *Le Parchemin*, mars-avril 1969, 16e série, n° 140, p. 389-401.

C. Van den Bergen-Pantens, *Un diptyque Van der Burch*, dans *Tablettes de Flandres*, IX, Bruges, 1969, 6 p. et pl.

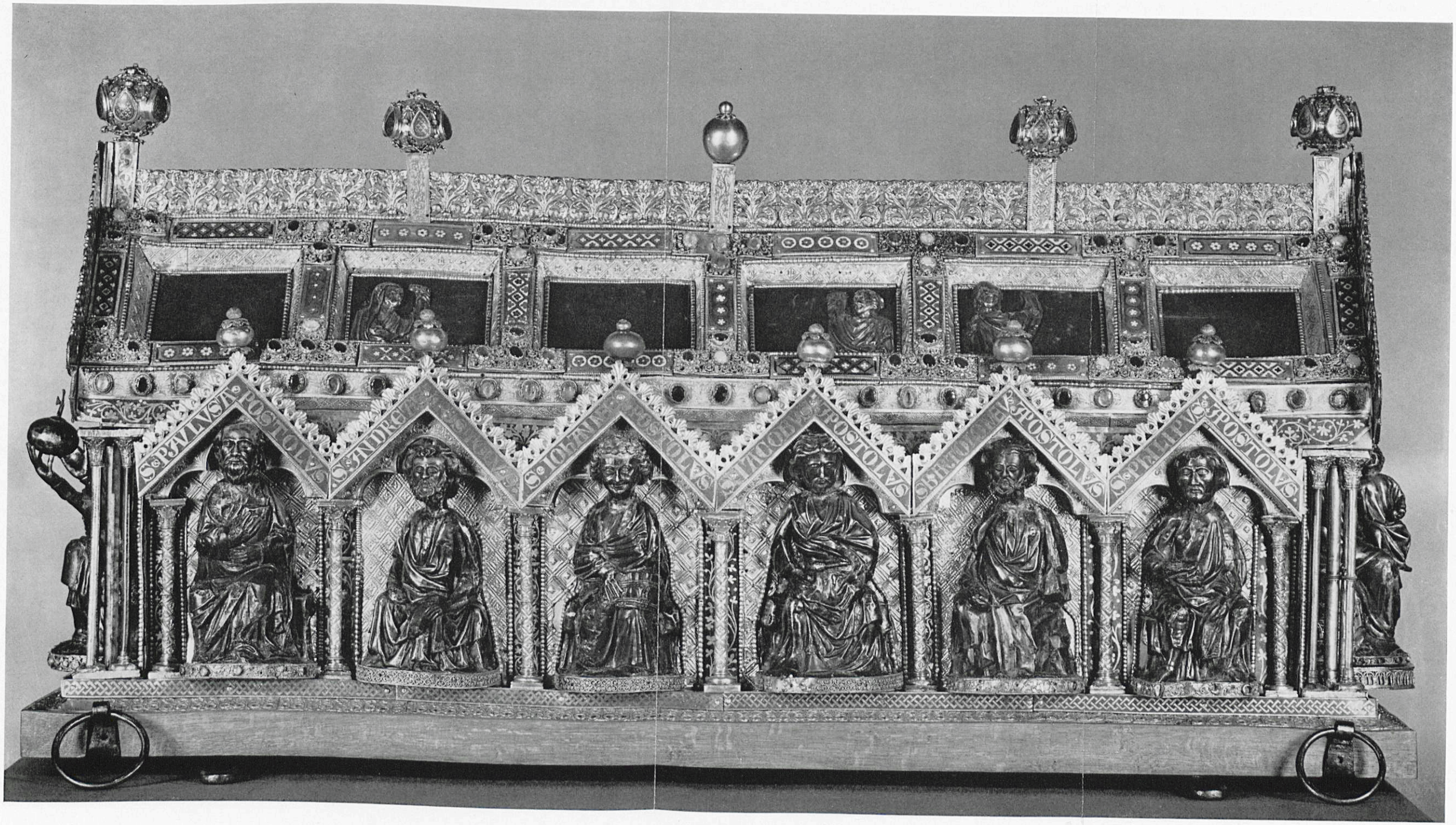
N. Veronee-Verhaegen, *Comments and notes*, dans M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, IV. *Hugo van der Goes*, trad. H. Norden, Leyde-Bruxelles, 1969.

N. Veronee-Verhaegen, *Le Jugement dernier de Diest. Le point de vue de l'historien d'art*, dans ce *Bulletin*, X, 1967-68, p. 99-110.

Les photographies qui ont servi à l'illustration de ce volume (sauf spécification particulière) ont été réalisées par le personnel du Service photographique de l'Institut.

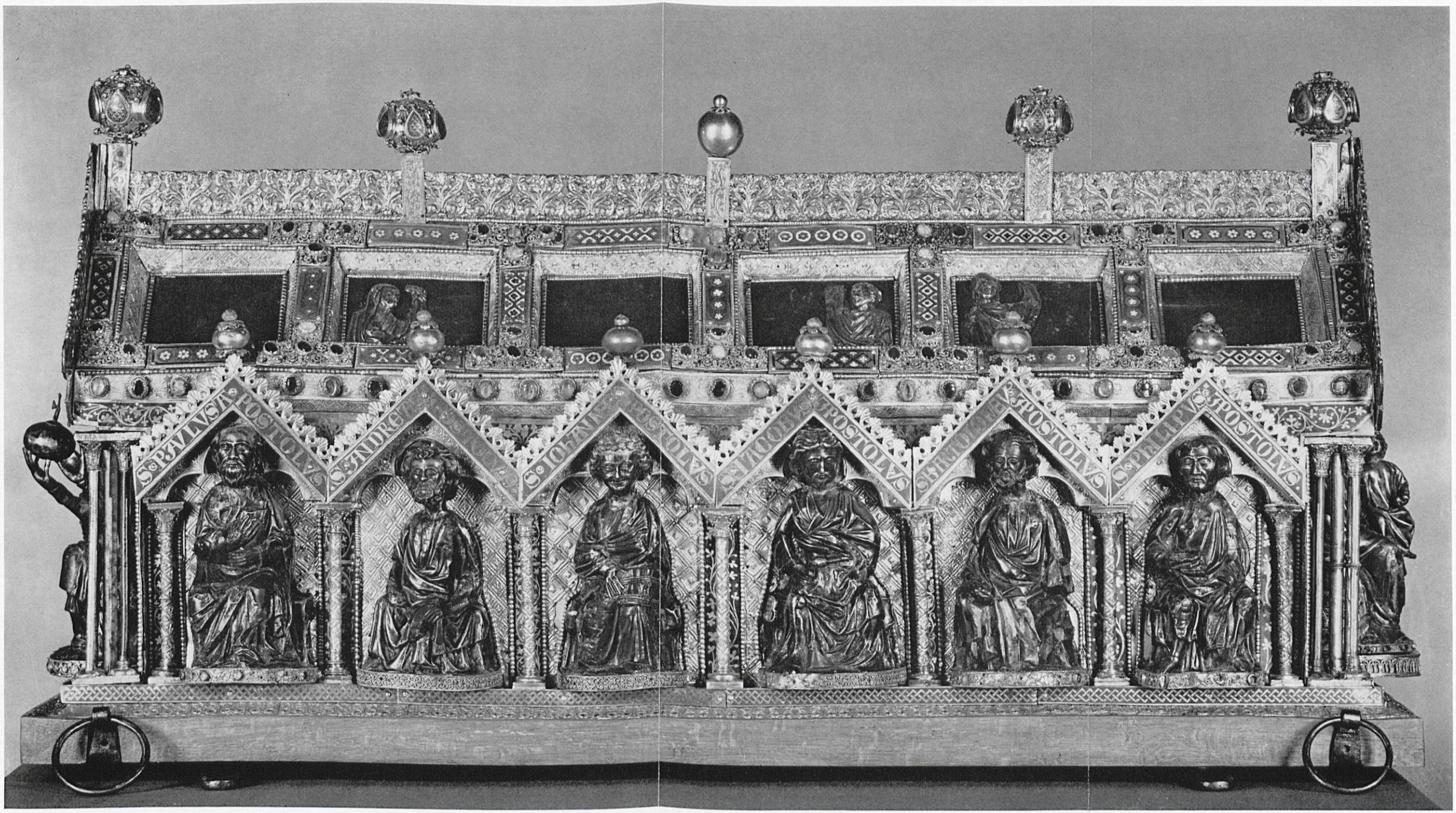
De foto's gebruikt voor het illustreren van dit boekdeel (behalve wanneer anders vermeld) werden gemaakt door het personeel van de Fotografische Dienst van het Instituut.

IMPRIMERIE ERASMUS S.A. LEDEBERG/GAND



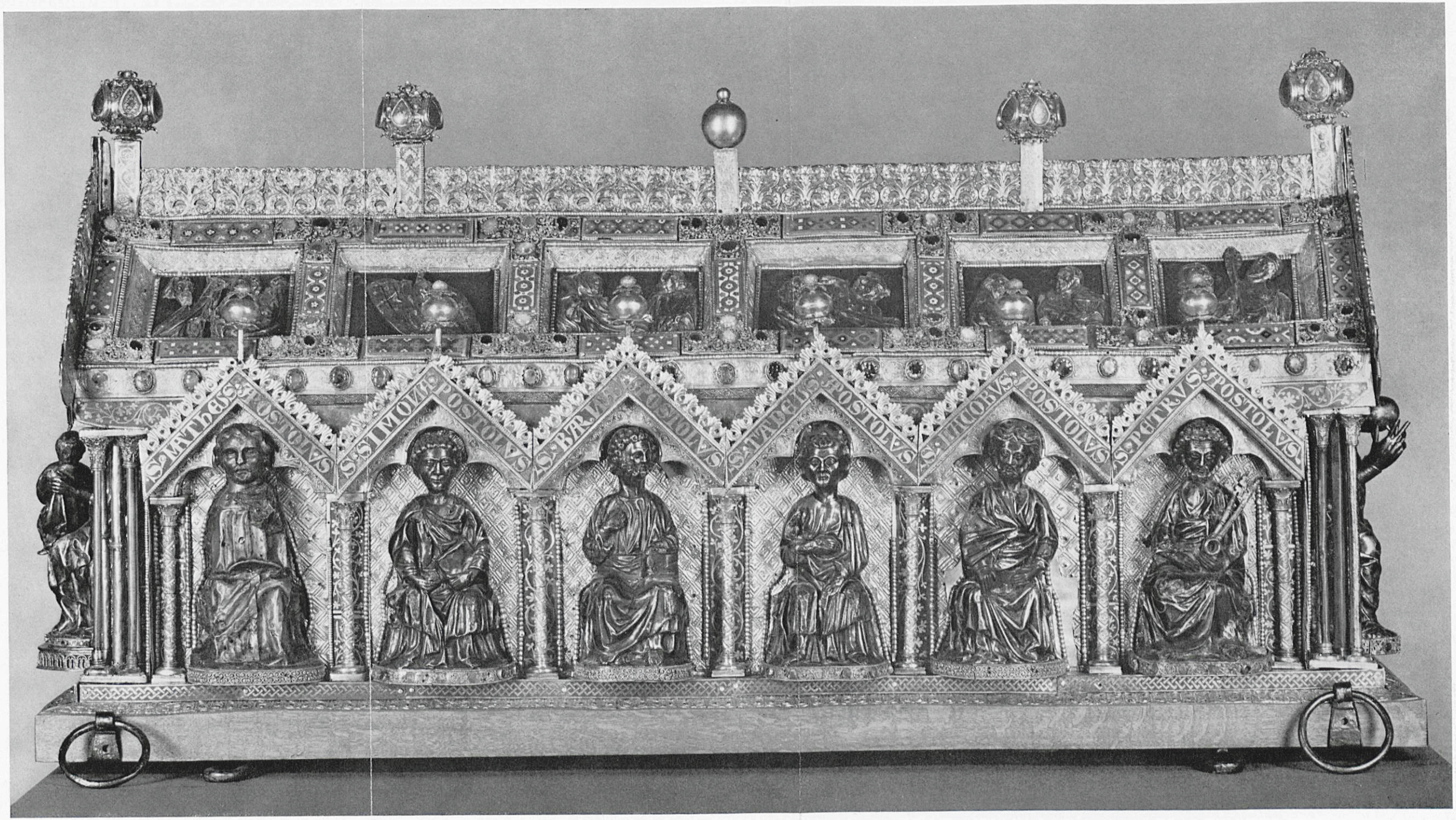
3. Le côté IX à XIV après restauration.

60,5 × 121 cm



3. Le côté IX à XIV après restauration.

60,5 × 121 cm



60,5 × 121 cm

4. Le côté II à VII après restauration.

…TION …ATION …T …TION	Emaux bleus frontons (19) 1	Emaux bleus frontons (19) 2	Filigranes (base des statuettes) (20) 1	(20) 2	(20) 3	Fonds gaufrés (21) 1	(21) 2	(21) 3	(21) 4	Colonnettes: Chapiteaux (22) 1	(22) 2	Fûts (23) 1	(23) 2	Socles (24) 1	(24) 2	(24) 3	Bandes estampées (25) 1 Tr	1 R	1 C	2 Tr	2 R	2 C	Vernis bruns: Pilastres (26) 1	(26) 1bis	(26) 2	Ecoinçons (27) 1	(27) 2	Rampants (28) 1	(28) 2	(28) 3	Plaques ciselées: Trilobes (29) 1	(29) 2	Corniche (30) 1	(30) 2	Reconstitution: Sertissures cabochons (31) 1	(31) 2	Filigranes (20) 1	(20) 2	Fonds gaufrés (21) 1	(21) 2	Statues restaurées en laiton (32)	Attributs ou traces (+repoussé)	Statues Corps	Statues Tête	Marques des frontons FB (7)	Marques des frontons EA (10)	Emaux (19)	Localisation et identification restituées en 1970
…GE									×																																		I	I				I VIERGE
…N	×			×			×			×		× g	× d	× d		× g	×		×				×			× d	× g			×		×		× dg	×		×			×			V	V			V O	II PHILIPPE
…EMY		O	×			×				×		×		×			×	×			× f				×		×			×		×		×	×		×		×		×	× +	III	(32) III 1763			III O	III BARTHÉLEMY
…É		O		×		×				×			×		×		×	×	×	× f			×				×			×		×		×	×			×		×	×	× +	VI	VI			VI O	IV JACQUES le Mineur
…PPE		O	×				×			×		×		×			×	×	×						×		×			×		×		×	×			×		×	×	+	II	XIII			XIV O	V JEAN
… Majeur		O		×			×			×			×			×	×	×				×		×			×			×		×		×	×			×	×				IV	IV			IV O	VI ANDRÉ
		O		×			×			×		×			×		×	×							×	× g				× d		×		×	×		×			×	×		XII	XII			VII O	VII PAUL
…T					×			×																																	×		VIII	VIII				VIII CHRIST
…E	×		×			×				×	×	× gd		× g	× d					×	×	×		× dg		× dg			× dg		×		× dg		× d	× g	×		×		×	×	IX	IX	I	I	IX ×	IX PIERRE
…E	×		×			×				×		×		×						×	×	×	×			×		× d	× g		×		×			×		×		×		×	XIV	XIV	II	II	XIII ×	X JACQUES le Majeur
…BÉ	×			×		×					×	×		×						×	×	×	×			×		× g	× d		×		×		×		×		×			×	X	X	III	III	X ×	XI THADÉE
…EU	×		×				×			×		×		×						×	×	×	×			×			× dg		×		×			×		×	×				XI	XI	IIII	IIII	XI ×	XII BARNABÉ
…Mineur	×		×			×					×	×			×				×	×	×			×		×			× g	× d	×		×			×	×		×		×	× +	XIII	II	V	V	II ×	XIII SIMON
		O		×			×																															×		×	×		VII	VII 1763	VI	VI	XII ×	XIV MATTHIEU

(19) Type 1 (×), revers du crêtage non doré; type 2 (O), revers du crêtage doré.
(20) Type 1, filigrane avec pierreries; type 2, filigrane sans pierreries; type 3, filigrane avec ciselure et pierreries. Le filigrane du socle de la statuette de la Vierge est une variante du type 1. Voir fig 26.
(21) Type 1, petit dessin estampé, fleur de lis avec perlé; type 2, dessin plus grand estampé, quatre-feuilles avec perlé; type 3, petit dessin poinçonné après quadrillage, fleur de lis plus petite et sans perlé; type 4, petite fleur de lis poinçonnée après quadrillage et sans perlé. Les types 1 et 2 sont estampés à l'aide de grandes matrices ayant au moins 20 cm de hauteur. Voir fig. 20a-d.
(22) Type 1, chapiteaux avec double abaque; type 2, avec simple abaque. Le décor floral du chapiteau IV est complété par des fruits. Voir fig. 22.
(23) Type 1, colonnettes en 2 fragments, fleurs de lis avec perlé; type 2, en une pièce, fleurs de lis sans perlé. Le décor est poinçonné après quadrillage. Voir fig. 20e-f.
(24) Type 1, socles moulurés; type 2, socles non moulurés; type 3, socles avec décor floral. Voir fig. 21.
(25) Tr, plaques trilobées; R, rampants; C, corniche. Type 1, grand dessin; type 2, petit dessin.
(26) Type 1, large pilastre d'une seule pièce; type 1bis, large pilastre en 2 pièces; type 2, pilastre étroit en 2 pièces. Fig. 25.
(27) A décor floral. Type 1, mince encadrement; type 2, large encadrement. Voir fig. 24.
(28) Type 1, avec bavures; type 2, sans bavures; type 3, dessin plus grand avec bavures.
(29) Plaques trilobées et ciselées, à décor floral. Type 1, bord uni; type 2, bord hachuré.
(30) Type 1, encadrement sans décor; type 2, encadrement avec décor hachuré. Voir fig. 24.
(31) Type 1, sertissures ciselées; type 2, sertissures unies. Voir fig. 24.
(32) Ces statues ont été restaurées. La tête de la statue III (fig. 30) a été remplacée par une copie légèrement modifiée de la statue IV.

LOCALISATION ET IDENTIFICATION AVANT RESTAURATION	TECHNIQUES ET TYPES																						
	EMAUX BLEUS FRONTONS (19)		FILIGRANES (base des statuettes) (20)			FONDS GAUFRÉS (21)				COLONNETTES							BANDES ESTAMPÉES (25)						
										Chapiteaux (22)		Fûts (23)		Socles (24)			1			2			
	1	2	1	2	3	1	2	3	4	1	2	1	2	1	2	3	Tr	R	C	Tr	R	C	
I VIERGE									×														
II SIMON	×			×			×			×		× g	× d	× d		× g	×		×				
III BARTHÉLEMY		O	×			×				×		×		×			×	×			× f		
IV ANDRÉ		O		×		×				×			×		×		×	×	×	× f			
V PHILIPPE		O	×				×			×		×		×			×	×	×				
VI JACQUES le Majeur		O		×			×			×			×			×	×	×				×	
VII PAUL		O		×			×			×		×			×		×	×					
VIII CHRIST					×			×															
IX PIERRE	×		×			×				×	×	× g d		× g	× d					×	×	×	
X THADÉE	×		×			×				×		×		×						×	×	×	
XI BARNABÉ	×			×		×					×	×		×						×	×	×	
XII MATTHIEU	×		×				×			×		×		×						×	×	×	
XIII JACQUES le Mineur	×		×			×					×	×			×				×	×	×		
XIV JEAN		O		×			×																

LOCALISATION ET IDENTIFICATION AVANT RESTAURATION	VERNIS BRUNS								PLAQUES CISELÉES				RECONSTITUTION														
	Pilastres (26)			Ecoinçons (27)		Rampants (28)			Trilobes (29)		Corniche (30)		SERTISSURES CABOCHONS (31)		FILIGRANES (20)		FONDS GAUFRÉS (21)		STATUES RESTAURÉES EN LAITON (32)	ATTRIBUTS OU TRACES	STATUES		MARQUES DES FRONTONS		EMAUX (19)	LOC… IDEN… RE…
	1	1bis	2	1	2	1	2	3	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2		(+repoussé)	Corps	Tête	FB (7)	EA (10)		
I VIERGE																					I	I				
II SIMON	×			× d	× g			×		×		× dg	×		×			×			V	V			V O	F
III BARTHÉLEMY			×		×			×		×		×	×		×		×		×	× +	III	(32) III 1763			III O	BA
IV ANDRÉ	×				×			×		×		×	×			×		×	×	× +	VI	VI			VI O	JACQ
V PHILIPPE			×		×			×		×		×	×			×		×	×	+	II	XIII			XIV O	
VI JACQUES le Majeur		×			×			×		×		×	×			×	×				IV	IV			IV O	
VII PAUL			×	× g				× d		×		×	×		×			×	×		XII	XII			VII O	
VIII CHRIST																			×		VIII	VIII				
IX PIERRE		× dg		× dg			× dg		×		× dg		× d	× g	×		×		×	×	IX	IX	I	I	IX ×	
X THADÉE	×			×		× d	× g		×		×			×		×		×		×	XIV	XIV	II	II	XIII ×	JACQ
XI BARNABÉ	×			×		× g	× d		×		×		×		×		×			×	X	X	III	III	X ×	
XII MATTHIEU	×			×			× dg		×		×			×		×	×				XI	XI	IIII	IIII	XI ×	I
XIII JACQUES le Mineur		×		×			× g	× d	×		×			×	×		×		×	× +	XIII	II	V	V	II ×	
XIV JEAN																×		×	×		VII	VII 1763	VI	VI	XII ×	M

(19) Type 1 (×), revers du crêtage non doré; type 2 (O), revers du crêtage doré.
(20) Type 1, filigrane avec pierreries; type 2, filigrane sans pierreries; type 3, filigrane avec ciselure et pierreries. Le filigrane du socle de la statuette de la Vierge est une variante du type 1. Voir fig 26.
(21) Type 1, petit dessin estampé, fleur de lis avec perlé; type 2, dessin plus grand estampé, quatre-feuilles avec perlé; type 3, petit dessin poinçonné après quadrillage, fleur de lis plus petite et sans perlé; type 4, petite fleur de lis poinçonnée après quadrillage et sans perlé. Les types 1 et 2 sont estampés à l'aide de grandes matrices ayant au moins 20 cm de hauteur. Voir fig. 20a-d.
(22) Type 1, chapiteaux avec double abaque; type 2, avec simple abaque. Le décor floral du chapiteau IV est complété par des fruits. Voir fig. 22.
(23) Type 1, colonnettes en 2 fragments, fleurs de lis avec perlé; type 2, en une pièce, fleurs de lis sans perlé. Le décor est poinçonné après quadrillage. Voir fig. 20e-f.
(24) Type 1, socles moulurés; type 2, socles non moulurés; type 3, socles avec décor floral. Voir fig. 21.
(25) Tr, plaques trilobées; R, rampants; C, corniche. Type 1, grand dessin; type 2, petit dessin.
(26) Type 1, large pilastre d'une seule pièce; type 1bis, large pilastre en 2 pièces; type 2, pilastre étroit en 2 pièces. Fig. 25.
(27) A décor floral. Type 1, mince encadrement; type 2, large encadrement. Voir fig. 24.
(28) Type 1, avec bavures; type 2, sans bavures; type 3, dessin plus grand avec bavures.
(29) Plaques trilobées et ciselées, à décor floral. Type 1, bord uni; type 2, bord hachuré.
(30) Type 1, encadrement sans décor; type 2, encadrement avec décor hachuré. Voir fig. 24.
(31) Type 1, sertissures ciselées; type 2, sertissures unies. Voir fig. 24.
(32) Ces statues ont été restaurées. La tête de la statue III (fig. 30) a été remplacée par une copie légèrement modifiée de la statue IV.

Localisation et identification restituées en 1970	Fonds gaufrés (21) 1	Fonds gaufrés (21) 2	Fonds gaufrés (21) 3	Fonds gaufrés (21) 4	Colonnettes: Chapiteaux (22) 1	Chapiteaux (22) 2	Fûts (23) 1	Fûts (23) 2	Socles (24) 1	Socles (24) 2	Socles (24) 3	Bandes estampées (25) 1 Tr	1 R	1 C	2 Tr	2 R	2 C	Vernis bruns: Pilastres (26) 1	Pilastres (26) 1bis	Pilastres (26) 2	Ecoinçons (27) 1	Ecoinçons (27) 2	Rampants (28) 1	Rampants (28) 2	Rampants (28) 3	Plaques ciselées: Trilobes (29) 1	Trilobes (29) 2	Corniche (30) 1	Corniche (30) 2
I VIERGE				×																									
II PHILIPPE		×			×		× g	× d	× d		× g	×		×				×			× d	× g			×		×		× dg
III BARTHÉLEMY	×				×		×		×			×	×			× f				×		×			×		×		×
IV JACQUES le Mineur	×				×			×		×		×	×	×	× f			×				×			×		×		×
V JEAN		×			×		×		×			×	×	×						×		×			×		×		×
VI ANDRÉ		×			×			×			×	×	×				×		×			×			×		×		×
VII PAUL		×			×		×			×		×	×							×	× g				× d		×		×
VIII CHRIST			×																										
IX PIERRE	×				×	×	× gd		× g	× d					×	×	×		× dg		× dg			× dg		×		× dg	
X JACQUES le Majeur	×				×		×		×						×	×	×	×			×		× d	× g		×		×	
XI THADÉE	×					×	×		×						×	×	×	×			×		× g	× d		×		×	
XII BARNABÉ		×			×		×		×						×	×	×	×			×			× dg		×		×	
XIII SIMON	×					×	×			×				×	×	×			×		×			× g	× d	×		×	
XIV MATTHIEU		×																											

Localisation et identification restituées en 1970	Sertissures cabochons (31) 1	Sertissures cabochons (31) 2	Filigranes (20) 1	Filigranes (20) 2	Fonds gaufrés (21) 1	Fonds gaufrés (21) 2	Statues restaurées en laiton (32)	Attributs ou traces (+ repoussé)	Statues Corps	Statues Tête	Marques des frontons FB (7)	Marques des frontons EA (10)	Emaux (19)
I VIERGE									I	I			
II PHILIPPE	×		×			×			V	V			V O
III BARTHÉLEMY	×		×		×		×	× +	III	(32) III 1763			III O
IV JACQUES le Mineur	×			×		×	×	× +	VI	VI			VI O
V JEAN	×			×		×	×	+	II	XIII			XIV O
VI ANDRÉ	×			×	×				IV	IV			IV O
VII PAUL	×		×			×	×		XII	XII			VII O
VIII CHRIST							×		VIII	VIII			
IX PIERRE	× d	× g	×		×		×	×	IX	IX	I	I	IX ×
X JACQUES le Majeur		×		×		×		×	XIV	XIV	II	II	XIII ×
XI THADÉE	×		×		×			×	X	X	III	III	X ×
XII BARNABÉ		×		×	×				XI	XI	IIII	IIII	XI ×
XIII SIMON		×	×		×		×	× +	XIII	II	V	V	II ×
XIV MATTHIEU				×		×	×		VII	VII 1763	VI	VI	XII ×

oré; type 2 (O), revers du crêtage doré.
2, filigrane sans pierreries; type 3, filigrane avec ciselure et pierreries. Le filigrane

(24) Type 1, socles moulurés; type 2, socles non moulurés; type 3, socles avec décor floral. Voir fig. 21.
(25) Tr, plaques trilobées; R, rampants; C, corniche. Type 1, grand dessin; type 2, petit dessin.
(26) Type 1, large pilastre d'une seule pièce; type 1bis, large pilastre en 2 pièces; type 2, pilastre étroit en 2 pièces. Fig. 25.

Conclusion.

Dans le
a été conside
elle-même. C
stylistiqueme
passé mais sa
entre son sty
appartient à l

encore qu'u
mosane. To
de lis, ni da

LOCALISATION ET IDENTIFICATION AVANT RESTAURATION	TECHNIQUES ET TYPES																																
	Emaux bleus frontons (19)		Filigranes (base des statuettes) (20)			Fonds gaufrés (21)				Colonnettes							Bandes estampées (25)						Vernis bruns								Plaques ciselées			
										Chapiteaux (22)		Fûts (23)		Socles (24)			1			2			Pilastres (26)			Ecoinçons (27)		Rampants (28)			Trilobes (29)		Corniche (30)	
	1	2	1	2	3	1	2	3	4	1	2	1	2	1	2	3	Tr	R	C	Tr	R	C	1	1bis	2	1	2	1	2	3	1	2	1	2
I VIERGE									×																									
II SIMON	×			×			×			×		× g	× d	× d		× g	×		×				×			× d	× g			×		×		× dg
III BARTHÉLEMY		O	×			×				×		×		×			×	×			× f				×		×			×		×		×
IV ANDRÉ		O		×		×				×			×		×		×	×	×	× f			×				×			×		×		×
V PHILIPPE		O	×				×			×		×		×			×	×	×						×		×			×		×		×
VI JACQUES le Majeur		O		×			×			×			×			×	×	×				×		×			×			×		×		×
VII PAUL		O		×			×			×		×			×		×	×							×	× g				× d		×		×
VIII CHRIST					×			×																										
IX PIERRE	×		×			×				×	×	× gd		× g	× d					×	×	×		× dg		× dg			× dg		×		× dg	
X THADÉE	×		×			×				×		×		×						×	×	×	×			×		× d	× g		×		×	
XI BARNABÉ	×			×		×					×	×		×						×	×	×	×			×		× g	× d		×		×	
XII MATTHIEU	×		×				×			×		×		×						×	×	×	×			×			× dg		×		×	
XIII JACQUES le Mineur	×		×			×					×	×			×				×	×	×			×		×			× g	× d	×		×	
XIV JEAN		O		×			×																											

LOCALISATION ET IDENTIFICATION AVANT RESTAURATION	RECONSTITUTION												LOCALISATION ET IDENTIFICATION RESTITUÉES EN 1970
	Sertissures cabochons (31)		Filigranes (20)		Fonds gaufrés (21)		Statues restaurées en laiton (32)	Attributs ou traces	Statues		Marques des frontons		Emaux (19)	
	1	2	1	2	1	2		(+repoussé)	Corps	Tête	FB (7)	EA (10)		
I VIERGE									I	I				I VIERGE
II SIMON	×		×			×			V	V			V O	II PHILIPPE
III BARTHÉLEMY	×		×		×		×	× +	III	(32) III 1763			III O	III BARTHÉLEMY
IV ANDRÉ	×			×		×	×	× +	VI	VI			VI O	IV JACQUES le Mineur
V PHILIPPE	×			×		×	×	+	II	XIII			XIV O	V JEAN
VI JACQUES le Majeur	×			×	×				IV	IV			IV O	VI ANDRÉ
VII PAUL	×		×			×	×		XII	XII			VII O	VII PAUL
VIII CHRIST							×		VIII	VIII				VIII CHRIST
IX PIERRE	× d	× g	×		×		×	×	IX	IX	I	I	IX ×	IX PIERRE
X THADÉE		×		×		×		×	XIV	XIV	II	II	XIII ×	X JACQUES le Majeur
XI BARNABÉ	×		×		×			×	X	X	III	III	X ×	XI THADÉE
XII MATTHIEU		×		×	×				XI	XI	IIII	IIII	XI ×	XII BARNABÉ
XIII JACQUES le Mineur		×	×		×		×	× +	XIII	II	V	V	II ×	XIII SIMON
XIV JEAN				×		×	×		VII	VII 1763	VI	VI	XII ×	XIV MATTHIEU

(19) Type 1 (×), revers du crêtage non doré; type 2 (O), revers du crêtage doré.
(20) Type 1, filigrane avec pierreries; type 2, filigrane sans pierreries; type 3, filigrane avec ciselure et pierreries. Le filigrane du socle de la statuette de la Vierge est une variante du type 1. Voir fig 26.
(21) Type 1, petit dessin estampé, fleur de lis avec perlé; type 2, dessin plus grand estampé ,quatre-feuilles avec perlé; type 3, petit dessin poinçonné après quadrillage, fleur de lis plus petite et sans perlé; type 4, petite fleur de lis poinçonnée après quadrillage et sans perlé. Les types 1 et 2 sont estampés à l'aide de grandes matrices ayant au moins 20 cm de hauteur. Voir fig. 20a-d.
(22) Type 1, chapiteaux avec double abaque; type 2, avec simple abaque. Le décor floral du chapiteau IV est complété par des fruits. Voir fig. 22.
(23) Type 1, colonnettes en 2 fragments, fleurs de lis avec perlé; type 2, en une pièce, fleurs de lis sans perlé. Le décor est poinçonné après quadrillage. Voir fig. 20e-f.
(24) Type 1, socles moulurés; type 2, socles non moulurés; type 3, socles avec décor floral. Voir fig. 21.
(25) Tr, plaques trilobées; R, rampants; C, corniche. Type 1, grand dessin; type 2, petit dessin.
(26) Type 1, large pilastre d'une seule pièce; type 1bis, large pilastre en 2 pièces; type 2, pilastre étroit en 2 pièces. Fig. 25.
(27) A décor floral. Type 1, mince encadrement; type 2, large encadrement. Voir fig. 24.
(28) Type 1, avec bavures; type 2, sans bavures; type 3, dessin plus grand avec bavures.
(29) Plaques trilobées et ciselées, à décor floral. Type 1, bord uni; type 2, bord hachuré.
(30) Type 1, encadrement sans décor; type 2, encadrement avec décor hachuré. Voir fig. 24.
(31) Type 1, sertissures ciselées; type 2, sertissures unies. Voir fig. 24.
(32) Ces statues ont été restaurées. La tête de la statue III (fig. 30) a été remplacée par une copie légèrement modifiée de la statue IV.