



# Flesh, Gold and Wood

The Saint-Denis altarpiece in Liège and the question of partial paint practices in the 16<sup>th</sup> century

## **Flesh, Gold and Wood**

SCIENTIA ARTIS 18



Published by the  
Royal Institute for Cultural Heritage (KIK-IRPA) | Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK) |  
Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA)  
Jubelpark 1 | Parc du Cinquantenaire 1  
B-1000 Brussels  
www.kikirpa.be

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, without the prior permission in writing of the publisher, or as expressly permitted by law, or under terms agreed with the appropriate reprographics rights organization.

Editor-in-chief: Hilde De Clercq  
Editing: Elisabeth Van Eyck  
Image processing: Bernard Petit  
Layout: Damien Rocour (La Page)

Every effort has been made to comply with legal copyright requirements. The publisher will be pleased to rectify any omission brought to their notice at the earliest opportunity.

ISBN 978-2-930054-40-7

## Flesh, Gold and Wood

**The Saint-Denis altarpiece in Liège and the question of partial paint practices in the 16<sup>th</sup> century**

**Proceedings of the Conference held at the Royal Institute for Cultural Heritage in Brussels, 22-24 October 2015**

**Edited by Emmanuelle Mercier, Ria De Boodt and Pierre-Yves Kairis**

**Royal Institute for Cultural Heritage  
Brussels 2020**

## Table of Contents

<b>Preface</b> Manfred Koller	7
<b>Introduction</b> Emmanuelle Mercier, Ria De Boodt and Pierre-Yves Kairis	11
<b>1 Contexte historique et culturel du retable de Saint-Denis : autour d'Érard de La Marck et de Lambert Lombard</b> Pierre-Yves Kairis	17
<b>2 The half-polychromed wooden altarpiece of Saint-Denis: interdisciplinary study and treatment project step by step</b> Emmanuelle Mercier	37
<b>3 La polychromie partielle du retable de Saint-Denis : un véritable défi analytique</b> Jana Sanyova	79
<b>4 L'apport de la consultation des archives du XIX<sup>e</sup> siècle pour appréhender la polychromie partielle du retable de Saint-Denis. Interventions, point de vue et appréciation des restaurateurs de l'époque</b> Fanny Cayron	99
<b>5 Results of the dendrochronological investigation into the Saint-Denis altarpiece: sculptures, painted wings and cases</b> Pascale Fraiture	115
<b>6 La huche du retable de Saint-Denis : un produit de l'atelier des Borman</b> Catheline Périer-D'Ieteren	149
<b>7 Les Borman et la Renaissance : la prédelle du retable de Saint-Denis</b> Michel Lefftz	179
<b>8 <i>Lambertus pictor</i> in the Saint-Denis church accounts of 1533: new developments</b> Emmanuel Joly	201
<b>9 Les volets peints du retable de Saint-Denis et les débuts de Lambert Lombard à Liège</b> Dominique Allart	215
<b>10 Étude technologique et restauration de quatre panneaux peints du retable de Saint-Denis</b> Claire Dupuy et Dominique Verloo	253
<b>11 The influence of the Saint-Denis altarpiece on Neo-Gothic altarpieces with partial polychromies: the example of some altarpieces of the church of Saint-Waudru in Mons and the Passion altarpiece of Afsnee</b> Delphine Steyaert	283
<b>12 Intermezzo policromato</b> Emmanuelle Mercier	305

Scientific Committee of the Conference:

Christina Ceulemans (KIK-IRPA)

Ria De Boodt (AP University College Antwerp)

Brigitte D'Hainaut-Zveny (ULB)

Pierre-Yves Kairis (KIK-IRPA)

Emmanuelle Mercier (KIK-IRPA)

13	<b>Finishing touch and degradation. Some questions and comments on the partially polychromed Brabantine Saint-Denis altarpiece</b>	307
	Ria De Boodt and Brigitte D'Hainaut-Zveny	
14	<b>Des polychromies partielles aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles et de celle du retable de Saint-Denis : diversités, chronologies, enjeux et raisons d'être</b>	327
	Brigitte D'Hainaut-Zveny	
15	<b>Perceptions of partial polychromy</b>	347
	Julien Chapuis	
16	<b>La Vierge de Berselius, chef-d'œuvre partiellement polychromé d'un sculpteur souabe à Liège</b>	367
	Emmanuelle Mercier et Benoît Van den Bossche	
17	<b>Non-polychromed and partially polychromed wooden sculpture in German-speaking countries and the Netherlands: reflections on the origins, appearance and aesthetics of materials and surfaces</b>	383
	Dagmar Preising, Michael Rief and Barbara Rommé	
18	<b>Traces of polychromy on an organ case of 1541 in Kempen (Germany, NRW)</b>	409
	Ulrich Schäfer and Regina Urbanek	
19	<b>Exemples de sculptures allemandes du XVI<sup>e</sup> siècle partiellement polychromées conservées en France</b>	423
	Sophie Guillot de Suduiraut et Juliette Levy-Hinstin	
20	<b>The polychromy schemes of Late Gothic alabaster sculpture</b>	449
	Kim Woods	
21	<b>Monochromy in Italian Renaissance art</b>	467
	Marco Collareta	
22	<b>Four-language Glossary</b>	477
	Ria De Boodt	
	<b>Illustration Credits</b>	480

## Preface

Manfred Koller\*

Unlike painting, intensive research and international cooperation in the field of painted sculpture, both polychrome and monochrome, started in Europe in the late 1960s. A workgroup on polychrome sculpture within the Committee for Conservation of ICOM was newly established at the 1969 Congress in Amsterdam, coordinated by Paul Philippot, next by Agnes Ballestrem and others. It provided an ideal start-up support. In November 1970 *Studies in Conservation* documented exemplary studies from Scandinavia to Japan, as well as the German-Dutch cooperation on the Herlin Altarpiece in Rothenburg ob der Tauber (Germany). Also in 1970, on the initiative of Johannes Taubert, the international symposium on the restoration of the Angel Salute by Veit Stoss at Saint-Lawrence church in Nurnberg (Germany) introduced a new, practical “communication format”: i.e. workshop discussions (colloquia) directly in front of the originals at the workspace. This new forum enabled straight mutual confrontation, on the one hand with the complex work of art in its problem area and on the other with the results achieved so far, as well as the working methods and restoration goals of the colleagues involved (see my report in *Maltechnik-Restaur*, April 1979). The 1963-1965 restoration of the Holy Blood altarpiece of Tilman Riemenschneider in Rothenburg ob der Tauber, had yielded for the first time pioneering results with regard to rejecting polychromy. However, it was only the research project by the Berlin museums on Riemenschneider's early works, especially the Münnerstädter altarpiece, carried out under the direction of Hartmut Krohm and Eike Oellerman that introduced the problem in Late Gothic sculpture from original “wood colour” to partially painted versions. This caused wider interest and numerous follow-up projects in central and North-Western Europe. Thanks to the 2009 exhibition in Ulm (Germany) on the sculptor Daniel Mauch (Ulm c. 1477-Liège 1540), the Upper Rhine and its western neighbours also came into the picture in this respect.

\* Former professor at both Universities of Art, Vienna

Fifty years after Oellermann's pioneering work on the Riemenschneider altarpiece in Rothenburg, the international symposium held at the KIK-IRPA in Brussels in October 2015 has continued the combination of restoration practice and research discussion with a new impetus and a still wider horizon. One half of 20 contributions dealt with the creation of the Saint-Denis altarpiece, its restoration history, carvings, carpentry, partial polychromy and painted wings. The others explored the aftermath of the Saint-Denis altarpiece on the Neo-Gothic altarpieces of the region, discussing the phenomenon of renunciation and partial polychromy as a time phenomenon, as well as its traces in the Meuse region, the Lower Rhine, the Low Countries and in the works of German origin preserved in French museums. Moreover, some partial polychromies of Gothic alabaster sculptures in England and France, and the monochromes of the Italian Renaissance from Giotto to Vasari were presented. It demonstrates the importance of the material as such and its imitation by colouring for the history of sculpture. As well as how influential the illusionistic transformation of the material substance has been within a design with bright colours and metal editions in almost every level of spatial conception for architectural sculptures, altarpieces, and sculpture groups, both monumental and small sculptures. All this offered a broad spectrum of the interaction between sculpture and surface design. By exploring this diversity, the study of the Saint-Denis altarpiece in Liège has expanded our technological knowledge, and not just with the first evidence of benzoic oil for the wood colouring of sculptures. Furthermore, with its combination of flesh tones, gilding and wood-coloured clothing, backgrounds and architectural ornaments, this project has revealed previously unknown partially polychrome compositions from the transition era from Late Gothic to Renaissance. The present publication vividly communicates those new insights and their first reception at the 2015 colloquium in the international discourse on these phenomena. It therefore documents the current state of knowledge at the highest level, with which future similar restoration and investigation projects will have to compete.



## Introduction

Emmanuelle Mercier, Ria De Boodt and Pierre-Yves Kairis

The recent treatment of the Brussels altarpiece of the church of Saint-Denis in Liège by the Royal Institute for Cultural Heritage (Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium-KIK / Institut royal du Patrimoine artistique-IRPA) has yielded a lot of new information on the genesis and execution of this unique and monumental work of art. Above all, it has uncovered a partial polychromy that is exceptional in the context of the former Low Countries and the Prince-Bishopric of Liège in the 16<sup>th</sup> century. This unexpected discovery raises questions about the use of this type of polychromy in these regions. The new findings on this altarpiece were presented at the conference and the related issues discussed. The discovery of partial polychromy was also placed in the context of European tradition (and that of German-speaking countries in particular). A comparison with analogous practices on other supports facilitated both the exploration of these topics in depth and the reflection on their formal implications for sculpture.

Within KIK-IRPA, it is an axiom often repeated: the restoration of a work of art is always the privileged moment for a thorough technical investigation. The treatment of the monumental altarpiece from the Saint-Denis church in Liège was no exception. Its presence at KIK-IRPA, from March 2012 to April 2014, has led to a large-scale study. This study and its subsequent restoration culminated in an international symposium during the fall of 2015 in which the exploration of the altarpiece was expanded to its national and international context. The results of this meeting are presented here, enriched with new data from the subsequent restoration of part of the painted shutters that once adorned this altarpiece but are now scattered.

The Saint-Denis altarpiece has long been in sight at KIK-IRPA. It was the last Brabantine retable preserved in Belgium that had not yet been investigated. Since the end of the 1990s, a detailed report was drawn up at the institute that emphasizes the value of multiple analyses, conservation and restoration treatments for this important piece of Belgian heritage.

Amazing and enigmatic! It has indeed hidden many unsolved mysteries. Firstly, as to its origin: almost all specialists assumed Brussels provenance based on stylistic considerations, despite the remarkable lack of marks related to manufacture in the capital of Brabant. The uncertainties about the workshop(s), in Brussels or elsewhere, which on the one hand designed the main case and on

Fig. 0.1 Saint-Denis altarpiece, detail, a mourning woman and a child in the *Crucifixion*, Liège, Saint-Denis church



**Fig. 0.2** Meeting of the scientific committee at the Royal Institute for Cultural Heritage in Brussels in 2012

the one hand the predella, remained. Another atypical feature is: while all the Brabantine altarpieces were originally polychrome and gilded, this one shows a partial polychromy, or rather a semi-polychromy, to use the terminology of the specialists, which is not at all consistent with in the traditions of our regions. Most specialists therefore assumed that the altarpiece was completely stripped during the 19<sup>th</sup> century; so this hypothesis needed to be validated or not.

The actual restoration, in which no less than eighteen conservators-restorers and trainees participated under the direction of Emmanuelle Mercier, was preceded by more than six months of technological investigations in various directions. Paradoxically, this study became increasingly complex due to the exceptionally good state of preservation of the altarpiece: unlike most preserved retables, it had never been dismantled before. Coincidence was out of the question, so the KIK-IRPA made an explicit decision to respect the integrity of the object as much as possible and to investigate the vast majority of the statuettes and reliefs on the spot.

This long research led to conclusions that surprised many. The semi-polychromy turned out to be original, and moreover in an exceptional state of preservation. This created a major challenge and made it necessary to reconsider the

entire study of the altarpiece and to broaden the field of investigation: the semi-polychromy did not fit into the traditions of the altarpieces in the Low Countries, unlike certain German areas. That is why it was necessary to define the context: at the beginning of the 16<sup>th</sup> century, Liège was the capital of one of the approximately three hundred principalities in the Holy Roman Empire and thus the ties between the German and the Low Countries were strong.

All questions about this altarpiece are far from being solved. But the in-depth study was conducted under the supervision of a scientific committee consisting of renowned experts, so that KIK-IRPA could more than ever confirm its motto of interdisciplinarity; the current volume is proof of this. Not all problems have been solved, but the specialists have opened up new, promising research strategies. Dendrochronology, chemistry, archival science, metrology, technical examination, stylistic analysis, etc. were involved. These proceedings contain important new work hypotheses that, for that reason alone, are of lasting value, even if they are sometimes contradictory. There is no doubt that these will prove very stimulating for future research. The newly drawn paths made it possible to question prevailing ideas, such as: the 19<sup>th</sup> century restorations, the posteriority of the carved predella with regard to the main case, the multitude of workshops that have been established, the late dating (after the stay of Lambert Lombard in Italy), painted shutters that adorned the case, etc.

Once the originality of the partial polychromy was demonstrated, the symposium's organizing committee wanted to broaden the reflection on this and place it in its European context. By the end of March 2013 a number of Dutch, German and English specialists in Brabantine altarpieces were invited to an expert meeting at KIK-IRPA with some members of the scientific committee and the conservators-restorers involved<sup>1</sup>. The issue of partial polychromy, especially best known by our German colleagues in particular, became the main topic of the day and led to an exchange of thoughts and information, in-depth discussions and to the spontaneous decision that this subject deserved a symposium. And so it happened.

We are greatly indebted to the joint efforts of the David-Constant Fund of the King Baudouin Foundation and Fonds Baillet Latour, so that this restoration and research could be carried out. We can never thank them enough for the decisive support they offer time and again for the preservation and promotion of our country's cultural heritage. We are absolutely grateful to everyone who has contributed in one way or another to the success of both the restoration and the scientific studies that find their ultimate expression in this book. Therefore, thank you fund patrons, administrators, management and publication department of KIK-IRPA, members of the church factory and staff of Saint-Denis in Liège, members of the scientific committee<sup>2</sup>, participators at the expert meeting, all researchers, conservators-restorers and trainees involved; in particular the authors of the contributions collected here and the chairs of the sessions; and finally Brigitte D'Hainaut-Zveny (ULB) and Christina Ceulemans (director of KIK-IRPA at the time) who together with us organized the symposium.



Finally, thanks also to the speakers at the symposium of 22-24 October 2015 who all have submitted their papers for these proceedings. Two extra articles have even been added. In the first Brigitte D'Hainaut-Zveny deepens her share of the contribution she did in collaboration with Ria De Boodt, i.e. about the contextualization of the partial polychromy. The second is made by Claire Dupuy and Dominique Verloo, both conservators-restorers at KIK-IRPA who treated four panels painted on both sides, which originally served as wings of the altarpiece of Saint-Denis. By happy coincidence, these panels were restored at KIK-IRPA from April 2016 till May 2019. The research carried out during this restoration undoubtedly deserved to be included in the current publication, even though this inevitably led to a postponement of its release. The conservators-restorers of the panels offered us important additional conclusions from their studies that were conducted as part of the treatment. In addition, those enabled Dominique Allart to re-address the questions on the painted panels she had dealt with in her communication.

All the research done on the Saint-Denis altarpiece in recent years has confirmed and even strengthened its exceptional character, making it classified as a national treasure in 2021 (Treasure of the French Community of Belgium).

## Notes

- 1 The meeting happened at KIK-IRPA on 28 March 2013 in order to compare the Saint-Denis altarpiece with similar productions in other geographical areas: Dr. Barbara Rommé, Peter te Poel, Dr. Dagmar Preising, Michael Rief, Marc Peez, Dr. Ulrich Schäfer. Most of them as well as members of the scientific committee have contributed on the subject in this volume.
- 2 Members of the scientific committee: Prof. Dominique Allart; Prof. Ria De Boodt; Prof. Brigitte D'Hainaut-Zveny; Jean-Albert Glatigny; Sophie Guillot de Suduiraut; Prof. Michel Lefftz; Prof. Catheline Périer-D'Ieteren; Myriam Serck-Dewaide; Dr. Delphine Steyaert; Dr. Emile van Binnebeke; Prof. Benoît Van den Bossche.



# 1

## Contexte historique et culturel du retable de Saint-Denis : autour d'Érard de La Marck et de Lambert Lombard

Pierre-Yves Kairis\*

### Du renouveau dans le diocèse de Liège au temps d'Érard de La Marck

Pour contextualiser le retable de la Passion et de la Vie de saint Denis de l'ancienne collégiale homonyme à Liège (fig. 2.1 et 2.34), il convient préalablement de rappeler que cette ville était jadis la capitale d'une principauté ecclésiastique relevant du Saint-Empire romain germanique, donc tout à fait indépendante politiquement des Pays-Bas. Dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, les liens étaient toutefois étroits, sur le plan économique en particulier, vu l'imbrication géographique de la principauté au sein des Pays-Bas, alors sous tutelle espagnole. Ces liens seront déterminants pour notre propos, dans la mesure où les reliefs du retable sont attribués à un atelier bruxellois et les volets peints à un atelier liégeois.

Il faut souligner que Liège disposait alors d'une zone d'influence très large, étant donné la taille de son diocèse jusqu'à la réforme de 1559. Beaucoup plus étendu que la principauté, il s'étalait de Chimay à Bois-le-Duc et de Bouillon à la Zélande ; il comptait 1676 paroisses ainsi que septante-trois collégiales et grandes abbayes, sans oublier la jeune université de Louvain. Au vu des très nombreuses églises et maisons conventuelles, la capitale épiscopale, on ne s'en étonnera pas, était l'une de ces villes dites aux cent clochers.

La date exacte de la réalisation du retable exécuté pour Saint-Denis, l'une des sept collégiales de Liège, n'est pas connue. Elle se situe nécessairement entre 1522, année où l'exécution d'un nouveau retable est évoquée lors d'une réunion du chapitre, et 1537, date d'un premier nettoyage<sup>1</sup>. Il est un personnage-clé,

\* Chef de la cellule Recherches en histoire de l'art et inventaire à l'Institut royal du Patrimoine artistique, Bruxelles

Fig. 1.1 Hans von Reutlingen, buste-reliquaire de saint Lambert, 1508-1512, argent repoussé, ciselé et gravé, en partie doré et peint, H. 159 cm, Liège, Trésor de la cathédrale

au pays de Liège, pour cette période autour de la réalisation de ce retable : le prince-évêque Érard de La Marck en personne. Originaire de Sedan, où il naquit en 1472, celui-ci a été élu à la fin de l'année 1505 sur le trône épiscopal de Liège, avec l'appui du roi de France. Il est décédé en 1538, après un long règne souvent qualifié de *réparateur*. Le pays de Liège avait en effet terriblement souffert du sac de sa capitale perpétré par les troupes de Charles le Téméraire à l'automne 1468 ainsi que de la véritable guerre civile qui avait opposé, au xv<sup>e</sup> siècle, quelques grandes familles patriciennes locales.

Durant plus de trente ans, Érard a véritablement régénéré la vie politique, économique, spirituelle et artistique de Liège. Son rôle fut déterminant dans la revitalisation culturelle en particulier<sup>2</sup>. Certes, les témoignages contemporains à son propos sont souvent contradictoires, selon qu'ils émanent de ses partisans ou de ses détracteurs, mais ils reconnaissent généralement son intelligence, son instruction, sa grande connaissance des langues non moins que ses qualités diplomatiques alliées à une grande ambition que certains ont traduite par le mot vanité<sup>3</sup>. Il fut surtout un ardent opposant à la Réforme, dont les prémices se firent jour à Liège à partir de 1519. Il a fait de son diocèse un rempart contre le luthéranisme et l'anabaptisme, à la grande satisfaction du Saint-Siège.

Si l'on en croit le professeur Halkin, exégète d'Érard, celui-ci avait trois grandes obsessions : les honneurs, l'argent et la mort<sup>4</sup>. S'il pouvait se montrer avareux – Érasme en a fait les frais – il était riche, très riche, immensément riche. Il a même joué le rôle de banquier pour Charles Quint et ses proches. Mais il fut avant tout un généreux mécène. On ne compte pas les institutions qui ont bénéficié de son soutien financier, spécialement les édifices religieux de Liège et de Bruxelles. Nul doute qu'il fût le catalyseur du remarquable bouillonnement artistique qui caractérisa Liège sous son règne.

### Mécénat princier et introduction progressive de l'art ancien

En architecture, cette effervescence artistique se marqua en particulier dans les travaux du maître d'œuvre Aert van Mulcken, originaire de la région de Tongres et attesté entre 1518 et 1536<sup>5</sup>. On le trouve sur les principaux chantiers liégeois de l'époque d'Érard, tels ceux de l'abbatiale bénédictine Saint-Jacques, de la collégiale Saint-Martin, du palais princier voire de l'hôtel de Cortenbach. À l'instigation de l'abbé Jean de Coronmeuse, alias de Cromois, il réédifie l'abside, le transept et la nef de l'église Saint-Jacques et en fait un chef-d'œuvre du gothique flamboyant. Au même moment, il travaille pour la cathédrale Saint-Lambert et s'active à la reconstruction du chœur de Saint-Martin dans un style plus archaïsant, avant de s'occuper du palais d'Érard, puis de la restauration du prieuré de Saint-Séverin-en-Condruz, qui dépend de la famille de La Marck et à l'ornementation duquel on va trouver deux grands maîtres au service du prince.

À la reconstruction de Saint-Martin est aussi associé un ingénieur dinantais encore méconnu, Paul de Richelle ou de Ryckel<sup>6</sup>. Érard de La Marck a surtout employé ce grand entrepreneur à la reconstruction des remparts de Dinant à partir de 1534, puis de Liège à partir de l'année suivante. Le décès d'Érard le laissa sans protection et il mourut sous les coups de maçons jaloux en 1541. Toujours est-il qu'on lui doit la conception de portes dans les remparts qui illustrent les premières constructions de style maniériste italien ; on songe en particulier à la porte Saint-Léonard (fig. 1.2), décorée entre 1545 et 1555, sorte de préfiguration de la façade Renaissance du porche de l'église Saint-Jacques (1558-1560).

En fait, c'est d'abord dans les arts dits décoratifs que l'italianisme s'est progressivement infiltré à Liège. À cette époque glorieuse d'Érard remonte l'un des chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie européenne du xvi<sup>e</sup> siècle : le buste-reliquaire de saint Lambert, exécuté entre 1508 et 1512 à la demande du prince lui-même (fig. 1.1). Il a été réalisé par l'un des plus grands orfèvres du temps, l'Aixois Hans von Reutlingen, comme l'a définitivement démontré la découverte de son poinçon lors de la restauration effectuée à l'IRPA en 1971-1972<sup>7</sup>. Si l'on en croit l'audacieuse hypothèse de Michel Lefftz, l'orfèvre aixois se serait inspiré d'un modèle sculpté par Maître Balthazar, qui dirigeait l'un des plus importants ateliers de ce temps au pays de Liège<sup>8</sup>. On ne manquera pas de souligner la relation que la plinthe du reliquaire entretient, dans sa structure, avec les prédelles des retables brabançons. Les scènes figurées s'inspirent de la *Vita* du saint honoré, comme ce sera le cas quelques années plus tard dans la prédelle du retable de Saint-Denis. Le fait était assez exceptionnel dans les retables et on peut se demander s'il s'agit d'une coïncidence et si la structure narrative de la prédelle du retable de Saint-Denis ne s'inspire pas de l'articulation du récit de la vie de saint Lambert évoqué dans la base du reliquaire (fig. 1.3). Du reste, Jules Helbig proposait jadis d'attribuer le retable de Saint-Denis à des sculpteurs



1.2



1.3

Fig. 1.2 L. Foller, *Vue du nord de la porte Saint-Léonard à Liège*, 1887, dessin, 30 x 23 cm, Liège, Grand Curtius, inv. I/25/29

Fig. 1.3 Présentation du buste-reliquaire de saint Lambert et du retable de Saint-Denis dans une même salle lors de la grande exposition de l'art ancien au pays de Liège qui s'est tenue durant l'Exposition universelle de Liège en 1905. D'après J. DESTREE, *L'orfèvrerie sur les bords de la Meuse, in L'art ancien au Pays de Liège* (cat. exp., Liège), Liège, 1905, juste après la p. XIV



1.4

Fig. 1.4 Maître des Heures de Jean de Noville, *Massacre des Innocents*, détail du *Livre d'Heures de Jean de Noville*, f° 55 v°, vers 1519, manuscrit, Liège, Bibliothèque de l'Université, ms. 3591

Fig. 1.5 D'après Bernard van Orley, *Jugement dernier*, détail, 1528, vitrail, Bruxelles, cathédrale Saint-Michel-et-Sainte-Gudule

de la famille Zutman, alias Suavius, par comparaison avec le buste-reliquaire, alors attribué à Henri Zutman<sup>9</sup>. On le notera avec intérêt, les éléments les plus novateurs de ce reliquaire sont sans doute les huit *putti* qui surmontent la plinthe: ils traduisent une timide introduction de l'italianisme au pays de Liège.

Contrairement à ce que l'on a imaginé, la Renaissance italienne a pénétré dans les arts du pays de Liège bien avant le retour d'Italie, en 1538 ou 1539, du grand peintre local que fut Lambert Lombard (1505/1506-1566). L'enluminure paraît en avoir été le premier vecteur, comme en témoigne le *Livre d'Heures de Jean de Noville*, que l'on situe vers 1519<sup>10</sup>. On y découvre notamment une miniature inspirée de la célèbre gravure du *Massacre des Innocents* de Marcantonio Raimondi (fig. 1.4). Par un curieux concours de circonstances, cette gravure d'après Raphaël sera également réinterprétée sur un volet d'un triptyque peu connu attribué au début de la carrière de Lambert Lombard, le peintre officiel du prince-évêque<sup>11</sup>.

C'est dans le vitrail que l'ornementation à l'italienne va prendre tout son essor, à partir des années 1520. Pensons aux verrières de Saint-Jacques (à partir de 1525) ou au somptueux vitrail de Léon d'Oultres à la collégiale Saint-Paul (1530). Érard de La Marck semble avoir joué un grand rôle personnel dans ce domaine, tant il a offert de verrières à décors Renaissance aux églises du pays de Liège et même au-delà. Citons les verrières de la collégiale Saint-Martin à Liège (1527), la grande verrière du *Jugement dernier* à la collégiale Sainte-Gudule à Bruxelles (1528; fig. 1.5)<sup>12</sup> ou encore celles de l'abbaye de Herkenrode, aujourd'hui à la cathédrale de Lichfield (1532-1539). Le fastueux prince-évêque avait encore offert des verrières à de nombreuses autres églises: à la collégiale Saint-Pierre à Liège, à la collégiale Saint-Hadelin à Visé, à l'église Saint-Guidon à Anderlecht, à la chartreuse de Scheut, aux prieurés de Rouge-Cloître et de Sept-Fontaines, voire peut-être également à l'église Saint-Bavon à Haarlem<sup>13</sup>.

### Influence du changement de politique sur le mécénat princier

Ces nombreuses verrières offertes à des églises bruxelloises s'insèrent à l'évidence dans la nouvelle politique du prince de Liège. Sur le plan diplomatique, son règne a été marqué par une césure claire et déterminante, en 1518 très précisément<sup>14</sup>. Alors qu'il avait jusque-là été un fidèle allié de la France, Érard de La Marck décida, par le traité de Saint-Trond du 6 mai 1518, un renversement d'alliance complet: il abandonna François I<sup>er</sup> pour se tourner vers Charles Quint! Sans doute faut-il voir là un effet de son mécontentement de n'avoir pu revêtir la pourpre cardinalice que lui avait promise le roi de France – l'empereur lui obtiendra en 1520. Dans la foulée, un second traité a été signé avec les Pays-Bas, le 30 novembre 1518. Il prévoyait la possibilité pour les marchands des deux pays de commercer librement en ne payant que les droits de douane accoutumés, ce qui a grandement facilité les échanges commerciaux entre la principauté et les Pays-Bas. Ce n'est peut-être pas sans intérêt par rapport à la commande du retable de Saint-Denis.





1.6

La liste des voyages du prince à l'étranger, dressée par Paul Harsin, est significative de ce changement de paradigme diplomatique<sup>15</sup>. Jusqu'en 1518, Érard voyagea très régulièrement en France, alors qu'il ne se trouvait jamais dans les Pays-Bas. Il n'y a plus jamais paru par la suite, mais il s'est rendu pratiquement chaque année à Bruxelles ou à Malines. Il faisait véritablement office de proche conseiller de Marguerite d'Autriche, qui conservait même son portrait peint par son peintre officiel, Jan Vermeyen<sup>16</sup>. Ce tableau reflétait l'attachement de la gouvernante des Pays-Bas à son ami le cardinal, désormais ennemi mortel de la France. Selon toute apparence, elle lui a même prêté le maître d'œuvre de son monastère de Brou, Louis van Boghem (ou van Bodeghem), pour préparer la reconstruction du chœur de la cathédrale de Liège avec Aert van Mulcken<sup>17</sup>. Coïncidence à noter, l'atelier Borman ainsi que Guyot de Beaugrant, dont Michel Lefftz suggère la participation à la réalisation de certaines parties de la prédelle du retable de Saint-Denis<sup>18</sup>, travaillaient également à Brou à cette époque.

Tout indique qu'Érard lui-même s'est davantage adressé à des artistes des Pays-Bas après 1518. Ses commandes de tapisseries constituent un révélateur à cet égard. On sait que le prélat en était friand : il en a possédé plus de deux cent trente, mais on n'en a guère conservé qu'une dizaine<sup>19</sup>. En 1514, il fit don à la cathédrale Saint-Lambert d'une suite de tapisseries tissées à Paris. Après 1518 et le changement d'alliance, toutes les tapisseries qu'il a acquises ont été tissées dans les Pays-Bas (parfois d'après des cartons de Lambert Lombard). Les dédicaces de livres sont elles aussi significatives. Comme l'a noté Léon-Ernest Halkin, tous les livres dédiés à Érard jusqu'en 1518 étaient français ; par la suite, ils vinrent des Pays-Bas, d'Allemagne ou d'Espagne<sup>20</sup>.

Parmi les œuvres majeures commandées par Érard dans les Pays-Bas, il faut compter le prestigieux tombeau Renaissance qu'il a fait exécuter, en 1527-1528, pour le chœur oriental de la cathédrale Saint-Lambert ; ce chef-d'œuvre n'est malheureusement plus connu que par quelques anciennes représentations (fig. 1.6). Si l'on ignore le nom du sculpteur, on sait que ce monument fut doré par un orfèvre bruxellois du nom de Pierre Le Comte<sup>21</sup>. L'italianisme y est tellement inscrit que certains ont pressenti un sculpteur d'origine transalpine<sup>22</sup>. C'est un argument un peu léger et l'artiste était sans doute originaire des Pays-Bas, comme le suggère Hadrien Kockerols dans la dernière mais discutabile étude sur le sujet<sup>23</sup>. Dans le décor figuré sur les côtés du sarcophage, peut-être inspiré de Gossart<sup>24</sup>, sont représentées des Vertus (dont certains motifs sont repris à l'une des tapisseries réalisées pour Érard<sup>25</sup>) foulant aux pieds les Vices, représentés par des personnages historiques ou bibliques : Néron, Sardanapale, Judas, Hérode... Cette association d'allégories des Vertus avec des personnages de l'histoire biblique ou de l'histoire antique n'est pas sans intérêt : elle semble annoncer le cycle des Femmes héroïques de l'Antiquité peint, à une date encore discutée, par Lambert Lombard pour l'église de l'abbaye cistercienne de Herkenrode<sup>26</sup>. À l'image du vitrail bruxellois du *Jugement dernier*, le mausolée, surmonté d'un macabre *Memento mori*, traduisait la peur de la mort, la crainte des fins dernières ainsi que la hantise de l'oubli, qui perturbaient beaucoup Érard. Cette obsession l'a même conduit à prendre les

Fig. 1.6 Mausolée disparu d'Érard de la Marck, d'après la *Chronique de Liège jusqu'à l'année 1612* d'Henri Van den Berch, f° 383-383bis, dessin, 27 x 35 cm, Liège, Bibliothèque Ulysse Capitaine, inv. Fonds de Theux, 927

dispositions nécessaires pour obliger les participants à la procession annuelle de la translation de saint Lambert à aller prier devant son tombeau<sup>27</sup>. Pièce particulièrement impressionnante, ce mausolée n'est pas resté sans descendance artistique à Liège<sup>28</sup>.

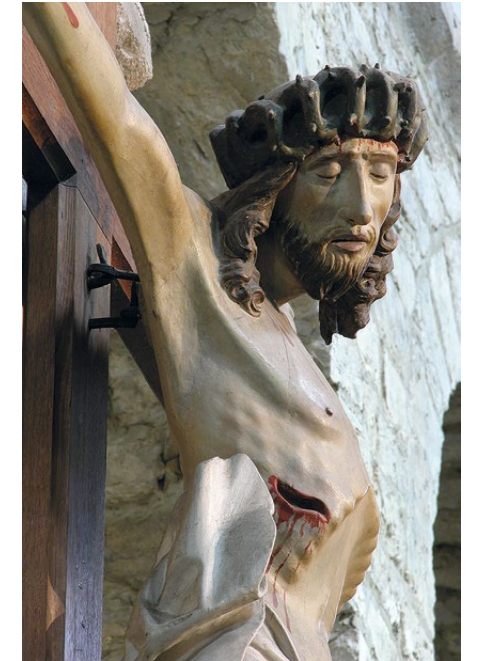
## Efflorescence de la sculpture autour d'Érard

Si l'on suit les récentes hypothèses de Michel Lefftz, le prince fut prodigue en commandes de sculptures. Trois grands ateliers, plus exactement trois grands groupes demeurés dans la tradition gothique, semblent avoir dominé le pays de Liège en ce temps : celui du Maître d'Elsloo<sup>29</sup>, celui du Maître du Calvaire de Fize-le-Marsal (auquel Érard aurait commandé, vers 1526, un *Marianum* destiné à la collégiale de Huy<sup>30</sup>) et celui de Maître Balthazar, alias Balthus de Ryckel, que M. Lefftz présente audacieusement comme sculpteur au service du prince-évêque<sup>31</sup>.

Le *Christ en croix* de l'église de Saint-Séverin-en-Condroz (fig. 1.7) a servi de fil conducteur pour la reconstruction de l'œuvre de Maître Balthazar, auquel la sculpture en question peut être restituée grâce à un document d'archives de 1532<sup>32</sup>. Le même document indique que ce crucifix fut polychromé en ce temps-là par Maître Lambert, peintre officiel du palais. Ainsi donc, à l'époque où était réalisé le retable de Saint-Denis (polychromé après son installation dans la collégiale liégeoise), Lambert Lombard s'occupait personnellement de polychromie de sculpture... Nous découvrons ainsi un entrelacs de liens qui ramènent toujours à l'entourage d'Érard de La Marck : l'église de Saint-Séverin a été rénovée par son maître d'œuvre Aert van Mulcken et le prieur en était son neveu Philippe de La Marck.

À la même époque, la présence d'une autre forte personnalité artistique est attestée dans la capitale de la principauté. On est en droit de se demander si l'activité du grand sculpteur souabe Daniel Mauch, présent à Liège de 1529 environ à sa mort en 1540, n'a pas quelque peu contribué à bouleverser le paysage artistique local<sup>33</sup>. Sa seule œuvre principautaire dûment attestée, grâce à une signature, est l'admirable *Vierge de Berselius* (fig. 16.1), à laquelle Emmanuelle Mercier et Benoît Van den Bossche ont consacré une étude dans le présent ouvrage. D'autres œuvres ont été attribuées à la période liégeoise de l'artiste<sup>34</sup> ; la plus notable est sans conteste la dalle funéraire de Jean de Cromois provenant de l'abbatiale Saint-Jacques (fig. 1.8)<sup>35</sup>.

Une vingtaine d'années après la confection du buste-reliquaire de saint Lambert, ce monument paraît marquer les véritables débuts du style *all'antica* dans la sculpture au pays de Liège et, une nouvelle fois, c'est un artiste allemand qui apparaît au premier rang. Cette pierre tombale dut avoir un grand retentissement en son temps par l'originalité de sa conception. En raison de cet italianisme marqué, elle fut longtemps attribuée à Nicolas Palardin II<sup>36</sup>. Si l'on en



1.7

Fig. 1.7 Balthus de Ryckel, dit Maître Balthazar, *Christ en croix*, détail, vers 1532, bois polychromé, H. 158 cm, Saint-Séverin-en-Condroz, église Saints-Pierre-et-Paul



croit les archives, ce fils d'un obscur sculpteur italien émigré à Liège domina le marché local jusqu'à sa mort en 1559. Pratiquement toute la production sculptée italianisante de ce temps au pays de Liège, en particulier celle en marbre noir, lui fut attribuée. Au vrai, tout cela ne relève que d'une construction intellectuelle qui doit encore être confrontée à l'épreuve des faits, ce Palardin faisant figure d'Arlésienne de la sculpture liégeoise<sup>37</sup>. La dalle de Jean de Cromois pourrait être l'un de ces grains de sable qui conduisent à remettre en cause ces raisonnements attributionnistes strictement théoriques. C'est le nom de Mauch qui paraît aujourd'hui s'imposer pour la réalisation de ce monument d'exception – il suffit d'examiner les angelots, parents directs de ceux figurés dans diverses œuvres de Mauch et en particulier dans la *Vierge de Berselius*. Le sculpteur d'Ulm se révèle maintenant partisan du « goût antique » et détourné du « goût moderne » (gothique) auquel il avait sacrifié dans son pays d'origine. Il participe ainsi pleinement au renouveau artistique qui voit le « gothique de la Renaissance » s'insinuer dans l'art liégeois à partir des années 1520 et dont la prédelle du retable de Saint-Denis constitue l'une des plus remarquables expressions. Pour sûr, Daniel Mauch ne fut pas totalement étranger à cette évolution en bord de Meuse. D'autant que c'était un spécialiste de la polychromie partielle, pratique courante en Allemagne mais absolument pas dans les Pays-Bas ni dans la principauté de Liège, où le retable de Saint-Denis fait figure de brillante exception<sup>38</sup>.

### Le retable et le peintre officiel du prince-évêque

La participation de Lambert Lombard à la réalisation du retable de Saint-Denis ne peut être remise en cause : c'est bien le peintre attiré d'Érard de La Marck et son atelier qui ont réalisé, à Liège, tout ou partie des volets peints de ce retable<sup>39</sup>. Mais tout porte à croire qu'il a été sculpté, ici encore en tout ou en partie, à Bruxelles, très probablement dans l'atelier Borman<sup>40</sup>.

Traditionnellement, à Bruxelles, ce sont les peintres qui se voyaient commander les retables ; ils sous-traitaient statuettes et bas-reliefs aux sculpteurs<sup>41</sup>. Selon toute apparence, c'était également le cas à Liège. La particularité ici, c'est d'avoir un retable sculpté à Bruxelles, alors que les panneaux des volets ont été peints à Liège et que la polychromie des statuettes a très probablement été apposée à Liège également<sup>42</sup>. L'ensemble du retable a donc été réalisé dans deux pays différents. Peut-être les deux traités de 1518, facilitant les échanges commerciaux entre ces deux pays, ont-ils favorisé une telle commande<sup>43</sup>.

Pour la polychromie, on peut d'autant moins exclure la participation de Lambert Lombard et de son atelier que ce maître peignait des statues à cette époque – nous avons évoqué plus haut le cas du *Christ en croix* de Saint-Séverin-en-Condroz<sup>44</sup>. Comme l'indique Dominique Lampson dans sa fameuse biographie de Lombard publiée du vivant même du maître (1565), celui-ci avait en outre une forte inclination pour les « monochromes », à savoir les grisailles, plutôt

Fig. 1.8 Daniel Mauch?, dalle funéraire de Jean de Cromois, vers 1530, relief en calcaire noir de Meuse, 290 x 168 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. RF 560



1.9

que pour les tableaux colorés conventionnels<sup>45</sup>. Or, la semi-polychromie du retable fait en quelque sorte figure de pendant en sculpture à la grisaille en peinture<sup>46</sup>. On ne serait dès lors pas surpris de voir Lombard derrière ce choix d'une polychromie aussi singulière.

Épris d'italianisme avant même son départ pour l'Italie en août 1537, Lombard n'a par ailleurs pas dû manquer de fréquenter un Daniel Mauch qui devait être reconnu comme un pionnier à cet égard dans la sculpture liégeoise, ainsi qu'en témoignent la *Vierge de Berselius* et le monument funéraire de l'abbé de Cromois. Mauch faisant figure de spécialiste de la polychromie partielle, il est difficile d'imaginer une simple coïncidence avec la finition tout à fait originale du retable de Saint-Denis à l'époque où le sculpteur souabe était établi à Liège.

On a jadis considéré que les scènes italianisantes de sa prédelle avaient été exécutées plus tardivement, et peut-être même dans un autre atelier, que les scènes gothiques très bormaniennes de la huche; c'est possible, mais un hiatus chronologique est loin d'être assuré. Quoi qu'il en soit, Lambert Lombard paraît avoir joué un rôle fondamental dans la conception même de cette prédelle, divers éléments donnent corps à cette hypothèse. Ainsi de la proposition, dans ce livre-même, de Michel Lefftz relative à la forte imprégnation de l'art de Jean Gossart sur la conception des sculptures de ladite prédelle – les volets peints ont, quant à eux, de longue date déjà été rangés dans la descendance artistique du peintre de Maubeuge<sup>47</sup>. On sait que Lombard rencontra Gossart, dit *Jeannot le Wallon*, à Middelbourg. Si la date de ce séjour n'est pas aisée à déterminer<sup>48</sup>, elle pourrait remonter à l'époque vraisemblable de la conception du retable; est-ce vraiment accidentel?

Nous voulons également pour preuve de l'empreinte de Lambert Lombard sur la prédelle l'examen des trois petits retables sculptés en forme de triptyques qui

Fig. 1.9 Retable de Saint-Denis, détail, retable miniature au fond de l'Arrestation de saint Denis par les soldats du préfet Fescennius, Liège, église Saint-Denis



1.10

ornent le fond de trois des scènes relatives à l'histoire de saint Denis. L'attention ne s'est guère portée sur ces petits éléments décoratifs pourtant bien instructifs.

Le travail des restaurateurs de l'IRPA a permis de déterminer quelles figurines accolées à ces retables miniatures étaient d'origine ou non, car plusieurs petits personnages initialement appliqués sur ces petits retables ont disparu de longue date<sup>49</sup>. C'est le cas pour les trois parties du retable au fond de la scène montrant saint Denis aux pieds de Clément I<sup>er</sup>. L'un des restaurateurs du XIX<sup>e</sup> siècle les a remplacés par un Trône de grâce de style gothique avec un ange de part et d'autre (fig. 7.6).

Dans la scène montrant l'arrestation de saint Denis par les soldats du préfet Fescennius, c'est la figure appliquée à la partie centrale du triptyque qui a disparu. Le restaurateur du XIX<sup>e</sup> l'a remplacée par un groupe avec un Mage agenouillé devant la Vierge portant l'Enfant Jésus (fig. 1.9); il aura en effet jugé que les deux personnages l'encadrant, qui sont bien d'origine, évoquaient eux aussi des Mages. Pourtant, à bien y regarder, l'un porte certes un vase, mais il est curieusement affublé d'un casque avec une ailette (qui pourrait renvoyer à Persée plutôt qu'à Mercure), tandis que l'autre, certes couronné, tient une corne. Coïncidence intéressante, un dessin de Lambert Lombard ou de son atelier repris dans l'Album d'Arenberg conservé au Cabinet des Estampes de Liège (inv. 175) montre un personnage portant une tiare et tenant une corne d'abondance; Godelieve Denhaene y a vu une allégorie du Génie du peuple romain telle qu'on en trouvait sur certaines monnaies de l'époque des empereurs Dioclétien et Galère<sup>50</sup>. Il y a peut-être là une piste à explorer pour identifier le petit personnage à la senestre du triptyque apposé au fond de la scène évoquant l'arrestation de saint Denis. Quoi qu'il en soit, les figurines d'origine encore en place ne se rapportent en tout état de cause pas à la scène évangélique de l'Adoration des Mages; elles renvoient plutôt à une iconographie profane dont le sens nous échappe.

Fig. 1.10 Retable de Saint-Denis, détail, retable miniature au fond de l'Ordination épiscopale de saint Denis par saint Paul



1.11



1.12

Fig. 1.11 Retable de Saint-Denis, détail, partie supérieure du trône au fond de la *Visite de saint Denis au pape Clément I<sup>er</sup>*

Fig. 1.12 Colonne bulbeuse sur fût cylindrique provenant du palais d'Érard de La Marck, vers 1530, Liège, Palais de Justice

Le cas est encore plus évident dans le troisième petit retable, situé au fond de la scène centrale de la prédelle, dans laquelle on reconnaît l'ordination épiscopale de saint Denis. Ce triptyque en réduction se révèle le plus intéressant dans la mesure où toutes les parties sont d'origine (fig. 1.10). Au centre, dans une niche à coquille, apparaît un homme barbu portant pour tout vêtement une sorte de pagne en peau de bête; il tient un globe de la main gauche et une masse dans la main droite. Il est tentant d'y voir une représentation d'Hercule, que l'iconographie montre souvent portant une peau de lion et tenant une massue ainsi que, parfois, une sphère évoquant soit le globe terrestre que le titan Atlas lui avait cédé soit, plus vraisemblablement ici, une pomme d'or du jardin des Hespérides<sup>51</sup>. Les personnages de part et d'autre n'ont pas encore été identifiés. À gauche, un guerrier casqué porte un croissant de lune et, à droite, un souverain couronné tient en main un sceptre.

Contrairement à ce qu'imaginaient les restaurateurs du XIX<sup>e</sup> siècle, ces petits retables évoquent bien des scènes profanes, au contenu un peu ésotérique, renvoyant de toute évidence à l'Antiquité. Tout cela s'apparente à l'esprit des panneaux du retable peints par Lombard et divers disciples. Songeons par exemple à des détails aussi atypiques voire incongrus que la représentation d'un hommage à Priape sur le panneau peint évoquant la comparution de saint Denis devant le préfet Fescennius (fig. 9.10a) ou que les néo-hiéroglyphes inscrits sur l'autel du dieu inconnu dans l'un des panneaux aujourd'hui conservés au Musée des Beaux-Arts de Liège (fig. 9.7a). Tout cela confirme une création dans le contexte humaniste, caractérisé par le souci des érudits de renouer avec l'Antiquité et d'allier les héritages païen et chrétien, une des grandes préoccupations de Lambert Lombard.

Avant le règne d'Érard de La Marck, Liège n'était plus un centre culturel et intellectuel de premier plan. La création d'un collège à la fin du XV<sup>e</sup> siècle a contribué à modifier progressivement cette situation<sup>52</sup>. Malgré l'absence d'imprimeur, un petit monde intellectuel humaniste s'est peu à peu mis en place, grâce à la force d'attraction du prince. Le moine Berselius, un proche d'Érard déjà évoqué, fait un peu figure de modeste pionnier dans ce milieu. Dans le domaine artistique, le peintre et architecte Lambert Lombard, véritable *pictor doctus* passionné par la redécouverte de l'Antiquité, en constitue la figure la plus connue<sup>53</sup>.

On vient de le noter, la prédelle du retable de Saint-Denis offre une remarquable illustration de ce milieu. Tout porte à le croire, Lambert Lombard a été impliqué dans la conception de l'ensemble, voire dans sa polychromie. Ce féru d'italianisme avant même d'avoir visité la Péninsule pourrait avoir conçu tout le programme iconographique des scènes peintes et sculptées illustrant la légende de saint Denis (fig. 1.11)<sup>54</sup>. Voilà qui lui aura permis d'assurer la cohérence avec ses panneaux peints. Il serait tentant d'en déduire que la prédelle sculptée a été réalisée dans un atelier liégeois, ce qui permettrait d'expliquer aussi l'utilisation de chêne régional, issu du bassin mosello-mosan, pour les éléments architectoniques de cette partie du retable<sup>55</sup>. Ce n'est en tout cas pas l'avis du professeur Lefftz, pour lequel les scènes de la prédelle s'inscrivent parfaitement

dans le contexte bruxellois de l'atelier Borman des années 1530, même si cet atelier paraît avoir fait appel à des collaborateurs extérieurs<sup>56</sup>.

Des détails formels, comme les colonnes à bulbe sur fût cylindrique qui délimitent les trois parties des petits triptyques évoqués ci-dessus, offrent par ailleurs un parallélisme étonnant avec certaines des colonnes du palais d'Érard (fig. 1.12). Si les colonnes bulbeuses ne sont pas rares en ce temps à Liège, dans les vitraux en particulier, celles qui reposent sur un fût cylindrique semblent peu fréquentes. À telle enseigne qu'on peut, une fois encore, se demander s'il s'agit d'un hasard.

### Le prince personnellement à la manœuvre ?

On l'aura compris, le retable de Saint-Denis renvoie, à maints égards, à l'environnement d'Érard de La Marck. Son peintre officiel a non seulement participé à la réalisation, d'une manière ou d'une autre, des panneaux peints qui ornaient les volets, mais il nous paraît avoir également contribué à la conception de l'ensemble de la prédelle ainsi qu'au travail de polychromie, cette semi-polychromie si particulière pour notre région qui s'explique sans doute par ses liens avec Mauch, un spécialiste en la matière. Ces liens semblent d'autant plus vraisemblables qu'on a récemment appris, grâce à la savante démonstration de Stefaan Grieten et Krista De Jonge, que Mauch avait très certainement travaillé pour le compte d'Érard<sup>57</sup>.

On le sait, c'est le chanoine de Saint-Denis Louis (de) Chokier qui, en 1522, préconisa le remplacement du vieux retable qui préexistait à l'autel majeur<sup>58</sup>. On ne s'étonnera pas que la proposition émanât de ce chanoine. Pieux amateur d'art, il avait, une vingtaine d'années plus tôt, offert un retable peint à la chapelle Sainte-Catherine de l'église de la chartreuse de Liège. Sur le panneau central de ce triptyque, il s'était fait représenter au pied de la Vierge en compagnie de saint Louis, son saint patron, et de saint Denis, le patron de sa collégiale<sup>59</sup>. Derrière la requête formulée par Chokier en 1522, ne peut-on toutefois présumer l'appui d'Érard de La Marck? Ne serait-ce que pour une partie de la somme nécessaire. Il est loin d'être assuré que les paiements mentionnés dans les comptes de la collégiale Saint-Denis couvrent la totalité des frais du retable<sup>60</sup>. Ce ne serait pas le seul cas où Érard aurait personnellement versé une partie du montant requis pour une œuvre prestigieuse. Le prince a, par exemple, fourni un quart de la somme nécessaire à la réalisation, à partir de 1526, de la châsse (disparue) de saint Théodard; celle-ci fut ciselée par son orfèvre attitré, Léonard de Bommershoven, pour la cathédrale Saint-Lambert<sup>61</sup>.

À propos de l'intervention du prince-évêque, nous voudrions faire ici état d'une hypothèse de travail. L'élément le plus énigmatique du retable de Saint-Denis, c'est certainement le monogramme ALT reproduit sur le fourreau du glaive d'un des bourreaux du Christ dans la *Crucifixion* de la huche (fig. 1.13 et 6.29)<sup>62</sup>. Par comparaison avec certains retables signés des Borman, il serait tentant d'y



1.13

Fig. 1.13 Retable de Saint-Denis, détail du soldat au cimetière de la *Crucifixion*, avant restauration



reconnaître une signature, mais celle-ci ne s'explique guère<sup>63</sup>. Cette inscription ne renverrait-elle dès lors pas à une abréviation de « Son Altesse » ? Voilà qui pourrait expliquer l'absence de marques d'origine sur le retable ; la mention du prince-évêque comme donneur d'ordre aurait pu valoir garantie, le retable n'ayant à l'évidence pas été acquis sur le marché libre<sup>64</sup>. Cette piste devra être approfondie<sup>65</sup>. Mais un inventaire de l'église Saint-Denis datant de l'année 1846 fait état d'une représentation encore en place des armoiries d'Érard « dans la fenêtre du fond de l'abside », à savoir la verrière centrale qui se situait juste derrière le retable sculpté<sup>66</sup>. L'auteur de l'inventaire en a déduit que le prince avait offert la verrière en question à la collégiale. On peut cependant se demander si ce blason, originellement situé à l'aplomb du retable, ne constituait pas plutôt un hommage du chapitre de la collégiale au prince qui avait contribué au financement du maître-autel. Si Érard en était le donneur d'ordre, cela expliquerait bien des choses...

Au XVII<sup>e</sup> siècle, le vieux retable bruxellois apparaît complètement démodé. Aussi, en sa réunion du 19 septembre 1669, le chapitre de la collégiale envisage-t-il la commande d'un nouvel autel, qui devra être orné d'une peinture<sup>67</sup>. Étrangement, il faudra attendre l'année 1747 avant qu'un nouveau maître-autel soit mis en place (sans peinture), comme si le chapitre avait longtemps renoncé à toucher à une relique du grand prince-évêque du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>68</sup>.

## Notes

- Comme on le constatera à la lecture des diverses contributions sur ce retable dans le présent ouvrage, il semblerait que la réalisation de ce chef-d'œuvre du patrimoine liégeois remonte en fait au début des années 1530. Pour les références d'archives, voir YERNAUX 1951, p. 12-13. Bizarrement, cette petite plaquette de l'archiviste Yernaux, d'une importance fondamentale pour le sujet, a largement échappé à l'attention des spécialistes. Les documents qui y sont mentionnés ont été judicieusement réévalués, avec de nouvelles interprétations, par Emmanuel Joly dans sa contribution au présent volume.
- Beaucoup a été écrit sur le mécénat artistique d'Érard, qui ne peut évidemment être abordé ici dans toutes ses dimensions. On se reportera essentiellement à HALKIN 1980 et à DENHAENE 1990, p. 27-36.
- HALKIN 1954, p. 391.
- HALKIN 1954.
- Sur ce maître d'œuvre, voir le plus récemment JOLY 2016.
- À son sujet, voir en particulier MORA-DIEU 2017, p. 260-272.
- COLMAN 1973-1974, p. 71.
- LEFFTZ 2016, p. 25-30.
- HELBIG 1890, p. 154.
- DENOËL 2006.
- Sur ce triptyque, voir la notice de Cécile Oger dans DENHAENE 2006, p. 494-495.
- Incontestablement d'après des modèles de Bernard van Orley, comme définitivement démontré dans LECOCQ 2019, p. 73-76. Détail intéressant à relever, Érard fut le seul prince à s'associer à Charles Quint pour le financement de vitraux dans la collégiale bruxelloise.
- Selon la liste fournie dans VANDEN BEMDEN 1981, p. 178 et 190.
- HARSIN 1928.
- HARSIN 1955, p. 419-429.
- BAGLEY-YOUNG 2008 ; ALLART 2008. Ce tableau a été peint entre 1525 et 1530.
- JOLY 2017.
- Voir sa contribution dans ce volume.
- STEPPE & DELMARCEL 1974 ; DELMARCEL 1981 ; DELMARCEL 2001.
- HALKIN 1980, p. 22.
- Étonnamment, ce tombeau est repris dans un inventaire français rédigé autour de 1815 listant les œuvres d'art provenant des Pays-Bas conservées au Musée du Louvre et qui n'avaient pas encore été remises aux commissaires belges venus réclamer à Paris les œuvres spoliées en 1794-1795 (Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales de France, O/3/1429), *Objets d'art tels que statues [...] enlevés aux provinces méridionales du Royaume des Pays-Bas*. Il est ainsi décrit : « Un mausolée, monument en bronze doré érigé à la mémoire d'Érard Prince de la Mark ; sur un stylobate orné dans son pourtour de nombreuses figures allégoriques (*sic*) s'élève un sarcophage de forme antique porté sur des griffes de lion et décoré d'arabesques en avant du sarcophage ; sur un piédestal séparé et enrichi de bas-reliefs est le prince en habit de cardinal à genoux et les mains jointes, près de lui à sa gauche repose un petit chien couché, le squelette de la mort ailé sort sort (*sic*) du sarcophage et appelle le Prince. » Manifestement, cet inventaire a été rédigé sur la base d'informations erronées, le tombeau d'Érard n'ayant jamais été envoyé à Paris ; il a disparu dans la tourmente révolutionnaire. Dans un pamphlet en wallon publié en 1799, le père carme Marian Thomas précise bien que le mausolée a été saccagé (voir PIRON 1940, p. 376).
- HALKIN 1980, p. 35.
- KOCKEROLS 2010, p. 511-512.
- Concernant son remarquable croquis de Berlin (vers 1526) pour le tombeau d'Élisabeth de Danemark, voir AINSWORTH 2010, p. 395-398.
- DELMARCEL 1981, p. 234.
- Sur cette exceptionnelle série de huit tableaux, jadis identifiés pour partie par Christina Ceulemans en 1978 (église de Stokrooie) et pour partie par l'auteur de ces lignes en 1989 (réserves du Musée des Beaux-Arts de Liège), voir DENHAENE 1990, p. 122-139 et DENHAENE 2006, *passim*.
- BRUYÈRE 2012, p. 156.
- On pense par exemple au gisant en bas-relief, de 1537, en marbre noir conservé au Grand Curtius et attribué au mystérieux atelier Palardin-Fiacre (objet IRPA 10132539).
- PETERS 2013.
- LEFFTZ 2015, p. 147. En 1534, Érard offrit 750 florins à la même collégiale au titre de contribution à la reconstruction des voûtes (DEMARET 1922, p. 8). Il était très attaché à la petite cité mosane ; il en aurait largement restauré et décoré le château, où il résidait régulièrement.
- LEFFTZ 2016.
- HELBIG 1903, p. 147 ; LEFFTZ 2016, p. 8.
- Sur Mauch, voir en dernière synthèse la contribution d'Emmanuelle Mercier et de Benoît Van den Bossche dans le présent volume.
- Voir en particulier WAGINI 1995, *passim* ; HIRSCH 2009 ; VAN DEN BOSSCHE 2009.
- Sur cette dalle aujourd'hui conservée au Musée du Louvre à Paris et sur sa descendance artistique, voir en dernière synthèse KAIRIS 2018.
- YERNAUX 1935-1936, p. 277-278.
- Notons que son oncle Piron de Metz, sculpteur de bois et de pierre, tailla en 1533, pour Saint-Denis, la pierre funéraire

du doyen André de Hoogstraten, ami d'Érasme décédé en 1528 (YERNAUX 1935-1936, p. 269). On relèvera aussi qu'un descendant du même Nicolas Palardin, Élias Fiacre, a sculpté en 1607, juste après son retour d'Italie, des statues à placer « *circa summum altare* » de Saint-Denis (*Ibidem*, p. 286).

- L'étude approfondie du retable de Saint-Denis lors de son passage à l'IRPA a permis de confirmer la judicieuse intuition d'Anne Barnich (1997, p. 23) en démontrant que la polychromie partielle du retable était, pour l'essentiel, d'origine. Voir à ce propos l'article personnel d'Emmanuelle Mercier et celui de Jana Sanyova dans le présent volume. Pour les rapports avec Mauch, on notera toutefois que les analyses évoquées dans l'article d'Emmanuelle Mercier et Benoît Van den Bossche montrent que la technique utilisée pour la polychromie du retable est différente de celle relevée sur la *Vierge de Berselius*.
- Sur ces volets peints, voir, outre les multiples études et notices de la regrettée Godelieve Denhaene et de Cécile Oger sur le sujet dans DENHAENE 2006, la contribution de synthèse proposée par Dominique Allart dans le présent volume (où elle propose la participation de deux ateliers sous la coordination générale de Lombard) ainsi que celle de Claire Dupuy et de Dominique Verloo, dans ce livre également, autour de la restauration récente de cinq des panneaux. Au passage, on notera que certains panneaux du retable ne sont pas restés sans descendance artistique. Nous songeons en particulier à un curieux panneau double face (53 x 85 cm) du sillage de Lambert Lombard conservé au Grand Curtius à Liège (inv. MARAM A35). Dans la scène de l'*Ecce Homo*, les figures du Christ et du bourreau sont reprises à la scène de même sujet sur l'un des panneaux des volets du retable de Saint-Denis (sur ce tableau, voir KAIRIS 2011, p. 138-139).
- Pour l'attribution des sculptures à l'atelier Borman, voir les articles de Catheline Périer-D'Ieteren et de Michel Lefftz dans le présent ouvrage également. N'oublions cependant pas qu'il y avait en ce temps à Liège des sculpteurs spécialisés dans la réalisation de retables. En 1541, le chapitre de Saint-Denis s'adressa même à l'un d'eux, dont le nom est demeuré inconnu, pour un petit retable destiné à l'autel Saint-Jean-Baptiste de la collégiale (YERNAUX 1951, p. 13). On connaît surtout le cas d'Henri Wa(u)thier, « entaille dymage » actif dans le premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle (*Ibidem*, p. 12). Il a par exemple travaillé sur un retable

en collaboration avec le peintre François Hardy, tenu de peindre les panneaux des volets, et avec son frère Lambert Hardy, chargé de dorer la totalité de la pièce (PONCELET 1892-1895, p. 118-119). Le contrat de 1525 pour un autre retable commandé à Wauthier précise que la pièce devait elle aussi être entièrement dorée, à l’exception des visages et des mains (HELBIG 1894). Ces deux exemples confirment que la norme en ce temps à Liège était bien d’avoir, comme à Bruxelles, des retables entièrement polychromés et dorés. Voilà qui renforce encore le caractère exceptionnel de l’ancien autel majeur de Saint-Denis!

- 41 DE BOODT 2000, p. 24-25 ; OP DE BEECK 2000, p. 67 ; DUMORTIER 2002, p. 65-66.
- 42 Sur ce problème de la polychromie partielle qui aurait été appliquée à Liège, voir à nouveau la contribution personnelle d’Emmanuelle Mercier dans cet ouvrage.
- 43 Des précédents sont néanmoins connus, comme tel retable acquis à Bruxelles en 1487 par les religieuses du couvent des dames blanches à Huy et polychromé par « Anthoine le Pondeur », probablement Antoine Cautel, l’un des principaux peintres liégeois de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle (YERNAUX 1951, p. 11). Les panneaux des volets avaient sans doute été peints à Bruxelles, car Anthoine a seulement été chargé de les nettoyer.
- 44 Espérons qu’il sera prochainement possible d’effectuer une analyse technique de la polychromie d’origine de ce *Christ*.
- 45 LAMPSON 2018, p. 110-111.
- 46 Sur cette question, voir les commentaires nourris proposés par Brigitte D’Hainaut-Zveny dans son article personnel au sein de ce volume.
- 47 Le plus récemment, ALLART 2013, p. 235. Voir aussi sa contribution dans ce livre.
- 48 En fonction de l’absence de Lombard dans les archives liégeoises, Jean Yernaux (1957-1958, p. 281) a proposé de situer ce voyage entre 1525 et 1528. Godelieve Denhaene (1990, p. 13-14) le place après le mariage présumé de Lombard en

1528 (et nécessairement avant la mort de Gossart, en 1532). Pour Dominique Allart (2013, p. 233), ce séjour s’est déroulé à un moment indéterminé probablement compris entre 1525 et 1532.

- 49 Voir, dans cet ouvrage, l’article d’Emmanuelle Mercier sur l’étude technique et la restauration du retable.
- 50 DENHAENE 1983, p. 346. Il est difficile d’établir ici le lien avec saint Denis de Paris, qui est présumé avoir été martyrisé sous l’empereur Valérien, dont le règne est antérieur d’une trentaine d’années à celui de Dioclétien.
- 51 Notons au passage que le seul tableau connu de la collection d’Érard de La Marck représentait les *Travaux d’Hercule*. Voir HALKIN 1980, p. 31.
- 52 *Ibidem*, p. 12.
- 53 Sur cette question, voir les différentes contributions de Godelieve Denhaene dans DENHAENE 2006 ainsi que DENHAENE 2013-2015.
- 54 Même s’il n’évoque pas l’anecdote dans le contexte du retable de Saint-Denis, Dominique Lampson (2018, p. 112-113) assure que Lombard n’hésitait pas à fournir des dessins à des sculpteurs.
- 55 Sur cette utilisation de chêne régional, voir ici même l’article de Pascale Fraiture. Dans sa contribution à ce volume, la chimiste Jana Sanyova relève aussi quelques divergences techniques entre la polychromie de la huche et celle de la prédelle.
- 56 Voir sa contribution au présent ouvrage.
- 57 GRIETEN & DE JONGE 2014.
- 58 YERNAUX 1951, p. 13. On ne connaît rien de ce retable antérieur, sinon qu’il fut restauré en 1459 par Eustache Scroets, un sculpteur liégeois du temps qui était lui-même spécialisé dans la réalisation de retables.
- 59 Sur ce triptyque, voir STIENNON 1948, p. 90. Décédé en 1526, Chokier n’a jamais vu le retable de Saint-Denis achevé. Voir DECKERS 1972, p. 178.
- 60 Voir l’article d’Emmanuel Joly dans ce volume.

61 HALKIN 1980, p. 34.

62 Repéré pour la première fois par E. Gérard et G. Dobbelstein (1909, p. 57-58). Ces auteurs ont dès ce moment effectué le rapprochement, sans toutefois établir de lien stylistique, avec le retable de Güstrow ; la signature de Borman y apparaît en effet dans une configuration similaire. Pour une comparaison détaillée du retable de Saint-Denis avec celui de Güstrow, voir PÉRIER-D’ETEREN 2014, p. 193-199, ainsi que la contribution de cet auteur dans le présent ouvrage.

63 Voir néanmoins l’hypothèse proposée par Catheline Périer-D’Ieteren dans son article publié dans ce volume.

64 Comme le démontrent par ailleurs les analyses techniques et métrologiques relatées dans la contribution d’Emmanuelle Mercier sur l’étude et le traitement du retable à l’IRPA.

65 Le même personnage de la *Crucifixion* est affublé de la représentation d’une tête de lion dans le dos, tandis que ses manchettes sont ornées d’une résille en damier. Amusante coïncidence, la tête de lion et le damier sont justement les deux éléments constitutifs des armoiries d’Érard de La Marck, ainsi blasonnées : d’or à la fasce échiquetée de gueules et d’argent de trois tires, soutenant un lion issant de gueules.

66 Liège, Archives de la cure de l’église Saint-Denis, *Inventaire du mobilier de la sacristie et de l’église Saint-Denis à Liège en 1846* (aimable communication de François Remy). Les antiques verrières furent remplacées en 1852 par les vitraux de Jean-Baptiste Capronnier encore en place de nos jours.

67 Liège, Archives de l’État, *Collégiale Saint-Denis à Liège*, 30, à la date.

68 Au terme de ce travail, nous tenons à remercier chaleureusement Emmanuel Joly, Anne-Sophie Laruelle, Michel Lefftz, Emmanuelle Mercier, Cécile Oger et François Remy pour les échanges vivifiants sur l’un ou l’autre des points abordés dans cette étude.

## Références

AINSWORTH 2010
M. W. AINSWORTH (dir.), *L’homme, le mythe et la sensualité. La Renaissance de Jan Gossart. L’œuvre complet* (cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 5 oct. 2010-17 janv. 2011), Bruxelles, 2010.

ALLART 2008
D. ALLART, *Les portraits d’Érard de La Marck, prince-évêque de Liège*, in Cl. DE RUYT, I. LECOCQ, M. LEFFTZ & M. PIAVAUX (dir.), *Lumières, formes et couleurs. Mélanges en hommage à Yvette Vanden Benden*, Namur, 2008, p. 27-40.

ALLART 2013
D. ALLART, *Les jugements de Dominique Lampson sur Jan Gossart et Lambert Lombard*, in A. DELFOSSE & Th. GLESENER (éd.), *Lire, écrire et éduquer à la Renaissance. Mélanges en l’honneur de Franz Bierlaire, Archives et bibliothèques de Belgique*, 98, 2013, p. 229-244.

BAGLEY-YOUNG 2008
A. BAGLEY-YOUNG, *Jan Cornelisz Vermeyen’s ‘Cardinal Erard de la Marck’ and ‘Holy Family’: a diptych reunited*, in *Burlington Magazine*, 150, 2008, p. 76-82.

BARNICH 1997
A. BARNICH, *Les personnages sculptés et leur mise en scène dans le retable de Saint-Denis à Liège*, in *Art & fact*, 16, 1997, p. 23-28.

BRUYÈRE 2012
P. BRUYÈRE, *Érard de La Marck, promoteur en 1512 de la procession de la translation de saint Lambert*, in *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, 336-337, 2012, p. 129-176.

COLMAN 1973-1974
P. COLMAN, *Le buste-reliquaire de saint Lambert de la cathédrale de Liège et sa restauration. Étude historique et archéologique*, in *Bulletin de l’Institut royal du Patrimoine artistique/Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 14, 1973-1974, p. 39-88.

DE BOODT 2000
R. DE BOODT, *Centres de production et organisation du travail*, in M. BUYLE & Chr. VANTHILLO (dir.), *Retables flamands et brabançons dans les monuments belges*, Bruxelles, 2000, p. 19-32.

DECKERS 1972
J. DECKERS, *Le chapitre de la collégiale Saint-Denis de Liège, ses archives et un « liber testamentorum » (1338-1723) conservé à la fabrique de l’église*, in *Bulletin de l’Institut archéologique liégeois*, 84, 1972, p. 171-185.

DELMARCEL 1981
G. DELMARCEL, *La Vie de la Vierge, deux nouvelles tapisseries du cardinal Érard de La Marck*, in M. SMEYERS (éd.), *Bijdragen*

*tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden. Opgedragen aan Prof. Em. Dr. J. K. Steppe* (*Archivum Artis Lovaniense*), Louvain, 1981, p. 225-237.

DELMARCEL 2001
G. DELMARCEL, *Les tapisseries des Âges, des Mois et des Chasses du cardinal Érard de La Marck en 1531*, in *Liber Amicorum Raphaël De Smedt*, vol. 2, Louvain, 2001, p. 205-213.

DEMARET 1922
H. DEMARET, *La collégiale Notre-Dame à Huy. Notes et documents. Deuxième partie*, Huy, 1922.

DENHAENE 1983
G. DENHAENE, *L’Album d’Arenberg. Le langage artistique et les intérêts humanistes de Lambert Lombard*, vol. 2, *Documents*, thèse de doctorat en histoire de l’art et archéologie, Université libre de Bruxelles, 1983.

DENHAENE 1990
G. DENHAENE, *Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège*, Anvers, 1990.

DENHAENE 2006
G. DENHAENE (dir.), *Lambert Lombard. Peintre de la Renaissance. Liège 1505/06-1566* (cat. exp., Liège, Musée de l’Art wallon, 21 avr.-6 août 2006) (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, 2006.

DENHAENE 2013-2015
G. DENHAENE, *Contribution à l’étude de Lambert Lombard. L’impact de la gravure en tant que moyen de divulgation d’un style et de source d’inspiration*, in *Bulletin de l’Institut royal du Patrimoine artistique/Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 34, 2013-2015, p. 109-188.

DENOËL 2006
S. DENOËL, *L’influence de la Renaissance et de Lambert Lombard sur les manuscrits enluminés dans la principauté de Liège*, in DENHAENE 2006, p. 317-325.

DUMORTIER 2002
Cl. DUMORTIER, *Commercialisation et distribution*, in B. D’HAINAUT-ZVENY (dir.), *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles. xv<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècles. Production, formes et usages*, Bruxelles, 2005, p. 63-75.

GÉRARD & DOBBELSTEIN 1909
E. GÉRARD & G. DOBBELSTEIN, *Quelques notes pour servir à l’histoire du retable de Saint-Denis*, in *Chronique archéologique du pays de Liège*, 4, 1909, p. 57-59.

GRIETEN & DE JONGE 2014
S. GRIETEN & Kr. DE JONGE, *The discovery of a monument of the « Liège Renaissance »: the doorway of the residence of Erard de la Marck in Antwerp*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 77, 2014, p. 73-100.

HALKIN 1954
L.-E. HALKIN, *La personnalité d’Érard de la Marck*, in *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, 107, 1954, p. 391-394.

HALKIN 1980
L.-E. HALKIN, *Le mécénat d’Érard de la Marck (1505-1538)*, in *La Vie wallonne*, 54, 1980, p. 7-38.

HARSIN 1928
P. HARSIN, *Alliance de la principauté de Liège avec les Pays-Bas au xv<sup>e</sup> siècle*, in *Revue belge de Philologie et d’Histoire*, 7, 1928, p. 1415-1452.

HARSIN 1955
P. HARSIN, *Études critiques sur l’histoire de la principauté de Liège, 1477-1755*, vol. 2, *Le règne d’Érard de La Marck, 1505-1538*, Liège, 1955.

HELBIG 1890
J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, 2<sup>e</sup> éd., Bruges, 1890.

HELBIG 1894
J. HELBIG, *Un contrat de l’an xv<sup>e</sup> et xxv<sup>e</sup>, pour la confection d’un retable d’autel*, in *Revue de l’Art chrétien*, 5, 1894, p. 405-407.

HELBIG 1903
J. HELBIG, *La peinture au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, Liège, 1903.

HIRSCH 2009
M. HIRSCH, *Ein neuer Myron. Daniel Mauch in Lüttich*, in B. REINHARDT & E. LEISTENSCHNEIDER (dir.), *Daniel Mauch. Bildhauer im Zeitalter der Reformation* (cat. exp., Ulm, Ulmer Museum, 13 sept.-19 nov. 2009), Ostfildern, 2009, p. 76-85.

JOLY 2016
E. JOLY, *Arnold van Mulcken, maître d’œuvre de l’abbatiale*, in D. ALLART, M. PIAVAUX, A. WILKIN & B. VAN DEN BOSSCHE (dir.), *L’église Saint-Jacques à Liège*, Namur, 2016, p. 165.

JOLY 2017
E. JOLY, *Louis van Bodeghem et le chœur de la cathédrale Saint-Lambert de Liège*, in *Bulletin monumental*, 175, 2017, p. 55-58.

KAIRIS 2011
P.-Y. KAIRIS, *Entre Lambert Lombard et Gérard Douffet: la génération perdue. Les peintres à Liège autour du règne d’Ernest de Bavière (1570-1620)*, in G. XHAYET & R. HALLEUX (éd.), *Ernest de Bavière (1554-1612) et son temps. L’automne flamboyant de la Renaissance entre Meuse et Rhin (De diversis artibus*, 88), Turnhout, 2011, p. 135-233.

KAIRIS 2018
P.-Y. KAIRIS, *Dalle funéraire de Jean de Cromois*,

in P.-Y. KAIRIS (dir.), *Inventaire des peintures et des sculptures saisies en Belgique et envoyées en France à l'époque révolutionnaire (1794-1795)* (publication en ligne, [http://balat.kikirpa.be/doc/pdf/Saisies\\_178.pdf](http://balat.kikirpa.be/doc/pdf/Saisies_178.pdf)), Bruxelles, 2018.

#### KOCKEROLS 2010

H. KOCKEROLS, *Le tombeau du cardinal de La Marck revisité*, in *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, 329, 2010, p. 494-513.

#### LAMPSON 2018

D. LAMPSON, *Vie de Lambert Lombard (1565)*, C. NATIVEL (éd.), Genève, 2018.

#### LECOCQ 2019

I. LECOCQ, *Bernard van Orley et l'art du vitrail*, in V. BÜCKEN & I. DE MEÛTER (dir.), *Bernard van Orley* (cat. exp., Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 20 févr.-26 mai 2019), Bruxelles, 2019, p. 67-76.

#### LEFFTZ 2015

M. LEFFTZ, *La sculpture de la fin du Moyen Âge dans le Trésor de Huy. Nouvelles attributions*, in *Leodium*, 100, 2015, p. 147-163.

#### LEFFTZ 2016

M. LEFFTZ, *Maître Balthazar, sculpteur à Liège au service du prince-évêque Érard de La Marck*, Namur, 2016.

#### MORA-DIEU 2017

G. MORA-DIEU, *Hommes de pouvoirs et hommes de savoirs à Liège entre 1505 et 1557. D'Érard de la Marck à la mainmise impériale: le rôle et la perception des architectes pour les fortifications*, in *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 95, 2017, p. 249-295.

#### OP DE BEECK 2000

R. OP DE BEECK, *Aspects économiques de la production des retables du gothique tardif*, in M. BUYLE & Chr. VANTHILLO (dir.), *Retables flamands et brabançons dans les monuments belges*, Bruxelles, 2000, p. 63-78.

#### PÉRIER-D'ETEREN 2014

C. PÉRIER-D'ETEREN, *Les sculptures du retable de Güstrow. Étude stylistique*, in C. PÉRIER-D'ETEREN, avec la collaboration d'I. MOHRMANN (dir.), *Le retable de la Passion de l'église Sainte-Marie de Güstrow. Étude historique et technologique*, Bruxelles, 2014, p. 175-202.

#### PETERS 2013

F. PETERS (éd.), *A Masterly Hand. Interdisciplinary Research on the Late-Medieval Sculptor(s) Master of Elsloo in an International Perspective* (actes de colloque, Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 20-21 oct. 2011) (*Scientia Artis*, 9), Bruxelles, 2013.

#### PIRON 1940

M. PIRON, *Un poète pamphlétaire liégeois à l'époque de la Révolution: le Père Marian de Saint-Antoine*, in *Annales d'Histoire liégeoise*, 2, 1940, p. 360-389.

#### PONCELET 1892-1895

É. PONCELET, *Documents inédits sur quelques artistes liégeois. Deuxième partie*, in *Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois*, 5, 1892-1895, p. 105-163.

#### STEPPE & DELMARCEL 1974

J. K. STEPPE & G. DELMARCEL, *Les tapisseries du cardinal Érard de La Marck, prince-évêque de Liège*, in *Revue de l'art*, 25, 1974, p. 35-54.

#### STIENNON 1948

J. STIENNON, *Les œuvres et les objets d'art de la chartreuse de Liège, depuis ses origines jusqu'à la fin du règne d'Erard de la Marck*, in *Chronique archéologique du pays de Liège*, 39, 1948, p. 81-91.

#### VANDEN BEMDEN 1981

Y. VANDEN BEMDEN, *Les vitraux de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle conservés en Belgique. Provinces de Liège, Luxembourg, Namur (Corpus vitrearum, 4)*, Gand, 1981.

#### VAN DEN BOSSCHE 2009

B. VAN DEN BOSSCHE, *Die Lütticher Skulptur und Daniel Mauch*, in B. REINHARDT & E. LEISTENSCHNEIDER (dir.), *Daniel Mauch. Bildhauer im Zeitalter der Reformation* (cat. exp., Ulm, Ulmer Museum, 13 sept.-19 nov. 2009), Ostfildern, 2009, p. 86-95.

#### WAGINI 1995

S. WAGINI, *Der Ulmer Bildschnitzer Daniel Mauch (1477-1540). Leben und Werk*, Ulm/ Stuttgart, 1995.

#### YERNAUX 1935-1936

J. YERNAUX, *L'atelier italo-liégeois des Palardins et des Fiacres, sculpteurs, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, in *Annuaire de la Commission communale de l'histoire de l'ancien pays de Liège*, 4, 1935-1936, p. 268-292.

#### YERNAUX 1951

J. YERNAUX, *Sculpteurs liégeois du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle*, Liège, 1951.

#### YERNAUX 1957-1958

J. YERNAUX, *Lambert Lombard*, in *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 72, 1957-1958, p. 267-372.

## Abstract

Despite the uncertainties regarding the dates of the different parts of the altarpiece in the collegiate church of Saint-Denis in Liège, there is no doubt that it dates from the time of Érard de La Marck, Prince-Bishop of Liège from 1505 to 1538. His reign is often referred to as “restorative” because it marks a break with the 15<sup>th</sup> century, a century of misfortune for this small principality of the Holy Roman Empire. Open to new ideas, as a fine diplomat who maintained the neutrality of the state and patron of the arts, Érard personally contributed to the intellectual and artistic revival that characterized his time. In terms of form, hesitant Italianism emerged during this period, on top of the firmly rooted Gothic traditions. Politically, Érard de La Marck initially turned to France before approaching Charles V from 1518 onwards. This reversal of alliances seems to have influenced the orders of the Prince-Bishop, who appealed to Brabant workshops on several occasions. It is in this context that the Saint-Denis altarpiece was commissioned, perhaps by Érard himself. This is the main assumption of this article, along with the conception of the predella attributed to Lambert Lombard.



## 2

### The half-polychromed wooden altarpiece of Saint-Denis: interdisciplinary study and treatment project step by step

Emmanuelle Mercier\*

#### Introduction

The altarpiece of Saint-Denis church in Liège used to stand on the high altar of the collegiate church until the 18<sup>th</sup> century. It has been in its current location in the southern transept since the beginning of the 20<sup>th</sup> century.

At 4.79 m in height, it is one of the most monumental altarpieces to have been preserved in Belgium.<sup>1</sup> The dismantled painted wings are partly lost and partly dispersed in different collections. The retablo represents the Passion of Christ in the scenes of the case, which was originally completed by scenes of the Life of Christ on the painted wings. The predella is dedicated to the life of Saint Denis that is both carved in the central scenes and painted on the wings.

Initially, the project initiated by the Royal Institute for Cultural Heritage aimed to study the artwork and carry out a minimal conservation treatment.<sup>2</sup> It was started in March 2012 and finished in April 2014 and it was supported by two funds, the Baillet Latour Foundation and the David-Constant Fund of the King Baudouin Foundation. The altarpiece looked very dark before treatment (fig. 2.1). The sculptures were, rather unusually, only partially polychromed, with paint layers restricted to the flesh areas, gilding on the hair and along the hems of the clothing, as well as attributes such as weapons and ropes (fig. 2.2). Prior to the project, it was presumed that this unusual type of polychromy was the result of modifications carried out in the 19<sup>th</sup> century, when highly intervening restorations of altarpieces in Belgium were conducted in the context of the Neo-Gothic movement.<sup>3</sup> Extensive modifications to the form were suspected

\* Head of studio of conservation of polychrome wooden sculpture at the Royal Institute for Cultural Heritage, Brussels

Fig. 2.1 Saint-Denis altarpiece, ensemble before treatment, Liège, Saint-Denis church



2.2a

2.2b

as well. Based on this general opinion, one of the tasks of the technical study consisted in a surface examination aimed at collecting as much information as possible about the original aspect of the retable and its material history.

Secondly, the study project focused on the thorny question of the artists responsible for the different parts of the retable. The names of prestigious artists from different production centres were associated with this work, more particularly the Borman dynasty from Brussels for the sculptures in the case<sup>4</sup> and Lambert Lombard (1505/1506-1566), active in Liège and the official painter of the Prince-Bishop, for the painted panels. Despite their high quality, the figures in the predella are more difficult to assess within the Brabantine production.<sup>5</sup> They were traditionally considered to be from a later date than those in the main case.<sup>6</sup> However, a study of the painted side panels led to the opposite hypothesis as the predella panels were to be considered older than the case's.

In the field of the conservation-restoration of works of art, one commonly observes or states that the study and treatment of art pieces are an opportunity

to reveal new findings and to open new questioning. This is certainly the case for the altarpiece of Saint-Denis. The cross-referencing of information resulting from the examination by conservators and laboratory analysts, including identification of pictorial materials and dendrochronology, as well as the consultation of archival documents, has indeed provided unexpected information. On the one hand, these new data have re-launched the debate on the original appearance of carved altarpieces in Brabant in the 16<sup>th</sup> century. On the other hand, the hypothesis of a composite retable was questioned.

Finally, all new research findings together led to the reconsideration of the treatment project. Whereas it would initially be limited to remedial conservation, it was decided with the support of the scientific committee to recover the work of art an appearance closer to its original aspect.

In this paper an overview will be given of both the methodology and the main findings of the two-year project with its three main tasks: 1. the authentication of the original polychromy and the extent of the 19<sup>th</sup>-century restorations (material history); 2. the comparative study of the construction, carving process and polychromy of the case and the predella (conception); 3. the adjusted treatment process (conservation-restoration).

## The unusual partial polychromy

### A 19<sup>th</sup>-century aspect: first hypothesis

In the Low Countries during the first decades of the 16<sup>th</sup> century altarpieces were richly decorated with typical large surfaces of gleaming gilding enriched with punched and painted designs, *sgraffito* motives, or applied brocades. Their polychromy includes delicate flesh tints and contrasts between mat and powdery blue surfaces made of azurite and shiny red or green translucent glazes. Some altarpieces still display their original polychromy like the Saluces retable in the Brussels City Museum. The Saint George altarpiece by Jan Borman (1493) in the Royal Museums of Art and History in Brussels possibly broke with the tradition of full polychromy and might be an example of non-polychromed work like some sculpture and altarpieces found in Northern Germany. This still open question was already the topic of long debates.<sup>7</sup> Moreover, no retable with partial polychromy similar to those produced in Swabia, Franconia or Bavaria has yet been identified in the Low Countries.<sup>8</sup>

As for the Saint-Denis altarpiece, archive documents mention the names of well-known restorers such as Jules Helbig and the Blanchaert brothers.<sup>9</sup> These names and the highly intervening restorations of altarpieces in Belgium during the 19<sup>th</sup> century led to suspicion that thorough modifications of both form and polychromy of the work were carried out. Thus, at the very beginning of the project, two hypotheses were put forward to explain the unusual polychrome appearance of the retable.

Fig. 2.2 Saint-Denis altarpiece, detail of the *Carrying of the Cross*  
a Before treatment  
b After treatment



2.3

The first one suggested that the altarpiece had been partially stripped and only the oil-bound paint layers had remained namely the flesh tones and the gilding with mordant. This kind of alteration is illustrated by the altarpiece in the Saint-Columba church in Deerlijk (fig. 2.3) which offers a general aspect that looks quite similar to the Saint-Denis altarpiece.<sup>10</sup>

The second hypothesis stated that the altarpiece was completely stripped, like the altarpieces in Villers-la-Ville,<sup>11</sup> and then repainted with a partial polychromy according to 19<sup>th</sup>-century taste. Indeed, various retables produced in that period exhibit a kind of partial polychromy very similar to the Saint-Denis altarpiece, including flesh tones and gilded hems.<sup>12</sup>

From a technical point of view, stripping the polychromy from a complex structure such as an altarpiece implies dismantling it into its smaller components. Further evidence of such treatment is often indicated by the presence of screws or modern nails used to reassemble the structure. Thus, if either of these hypotheses were true, the Saint-Denis retable would have been completely dismantled and reassembled during the 19<sup>th</sup> century.

#### Looking for traces of stripping: new hypothesis

Based on the conviction that the altarpiece had been dismantled earlier in the 19<sup>th</sup> century, it was planned in the spring of 2012 to dismantle again a maximum of carved reliefs in the church and carefully package them for transport. However, once the foreground figures, which were indeed reattached with modern screws, were dismantled, it became clear that the majority of the elements had never been disassembled before. Most of the carved blocks of wood were still attached to each other by the original system, more specifically a combination of handmade forged nails and wooden dowels.

At that moment our plan and our entire theory fell apart. From a practical point of view, in order to preserve the original construction, we decided to limit the dismantling to the elements that were reassembled in the 19<sup>th</sup> century. From an intellectual point of view, the fact that the altarpiece was only partly dismantled in the 19<sup>th</sup> century led to a reassessment of its supposed material history and the alleged stripping of it was called into question.

In addition, a second observation questioned the stripping hypothesis. Regardless the origin of the altarpiece (Brussels, Antwerp, etc.), in the 16<sup>th</sup> century, the burnished water-gilded parts generally included punched decorations. Once a wooden sculpture had been stripped, the traces of these punched decorations usually appear stamped in the wood, as illustrated by the altarpieces of Villers-le-Ville (fig. 2.4). In the Saint-Denis altarpiece, no traces at all of punch work were found in the wood. However, this observation on its own does not rule out the possibility that this altarpiece wasn't originally not polychromed. The garments on the figures of certain retables have been completely gilded with mat mordant gilding, like the Saint-Adrian altarpiece in the church of Bondael (Ixelles), a technique excluding the use of punching.<sup>13</sup> Therefore, other evidence had to be established.



2.4

**Fig. 2.3** Saint-Columba altarpiece, detail of the partially stripped polychromy, c. 1535, Deerlijk, Saint-Columba church

**Fig. 2.4** Nativity altarpiece, detail, traces of the punched decoration into the wood after the complete stripping in 1855, c. 1460, Villers-la-Ville, Notre-Dame de la Visitation church

Once in the workshop, thanks to a careful examination of the surface with a stereo microscope, it became clear that the wooden surface did not show any traces of chemical treatment with lye or mechanical abrasion of the surface. The altarpieces at Hemelveerdegem<sup>14</sup> and Villers-la-Ville were stripped in the 19<sup>th</sup> century and bear witness to the stripping of more specifically typical torn wood fibres and traces of preparation layers on the least visible parts of the reliefs.

Consequently, new hypotheses were formulated. The first assumed that the altarpiece remained unpolychromed until the 19<sup>th</sup> century, when it received a partial polychrome treatment. This hypothesis was based on archival evidence proving that it was not exceptional during the 16<sup>th</sup> century for commissioned altarpieces to be delivered in bare wood, the polychromy being delayed for economic or other reasons.<sup>15</sup> A contract dated July 27, 1510 between the joiner Jan Pertercels and the Holy Sacrament confraternity of Turnhout provided for such a delay. It says that the figures of the altarpiece “shall be carved by Jan Borman or Pasquier, his son, living in Brussels, soundly and very finely, taking into consideration that sometime or other we will have [the altarpiece] polychromed”.<sup>16</sup> The consequences of this type of arrangement for the degree of refinement of the carving remain very ambiguous. In the Low Countries, the delay mentioned in the archives varies from a couple of years to more than 10 years.<sup>17</sup> In some cases it is possible that a retable was delivered unfinished, never received its polychromy and ultimately ended up unpolychromed, even if it was never meant to remain in bare wood. Johannes Taubert suggested calling an altarpiece originally intended by the carver to be completed with a polychromy “unpolychromed”.<sup>18</sup>

Another possibility that could fit into this first hypothesis is if the Saint-Denis altarpiece was conceived to remain without polychromy. Taubert suggested calling an altarpiece intended by the carver not to be polychromed at all “nonpolychromed”.<sup>19</sup> According to him, “nonpolychromed” is one of the possible aspects of the larger group of “wood-coloured Late Gothic sculptures” which also includes “half-polychromed” and “partially painted wood-coloured sculptures”.

Thus, the idea that the Saint-Denis retable was partially polychromed in the 19<sup>th</sup> century includes two different hypotheses to investigate. The first one states that the retable was delivered unpolychromed with the intention to apply a polychromy later on, which finally did not happen until the 19<sup>th</sup> century, when altarpieces with partial polychromy were produced in Belgium. The second hypothesis considers this work of art as an example of a nonpolychromed altarpiece which was polychromed in the 19<sup>th</sup> century. A third new hypothesis to be considered is that the altarpiece was nonpolychromed or left unpolychromed and received a partial polychromy later on in the second half of the 16<sup>th</sup> century or in the 17<sup>th</sup> century.

Finally, a fourth hypothesis to explore is that the partial polychromy was part of the initial project and thus dates from the 16<sup>th</sup> century, following the example of contemporary altarpieces produced in Germany.



2.5

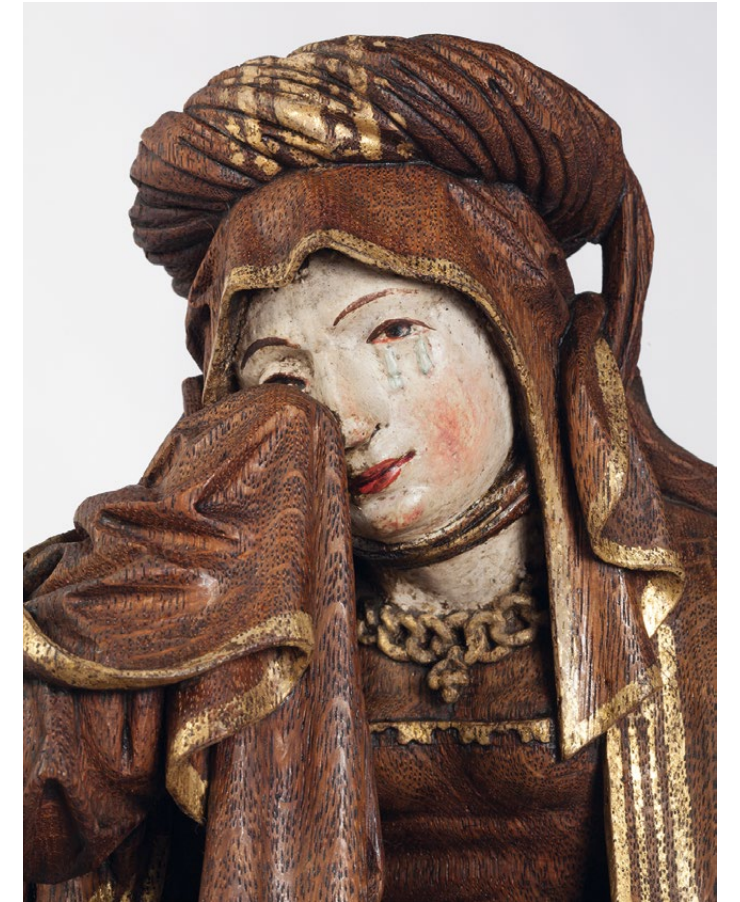
### The colour of wood

To assess these hypotheses, various observations, analysis and research were carried out over a period of nine months.<sup>20</sup> Examination of the surface with a stereo microscope revealed that the bare wooden surface was covered with different coatings (fig. 2.5). The lowest of these layers are in direct contact with the wood substrate and consist of a reddish penetrating colorant. It was applied prior to the mounting of the wooden elements all over the surface. Its presence in parts of the composition that are not visible at all, such as the back of the inside panels of the scenes, indicates that it has apparently been applied by immersion. This coating is not sensitive to water. Laboratory analyses have identified benzoin resin as the main constituent.<sup>21</sup>

Fig. 2.5 Saint-Denis altarpiece, detail of the drapery of a standing mourning woman in the *Descent from the Cross*, different coatings onto the bare wooden surface: (1) benzoin resin based penetrating coating, (2) bistre and gum based brown-to-black pigmented glaze, (3) later dark varnish and wax



2.6a



2.6b

This type of coloured finish was never observed in polychromed altarpieces produced in the Low Countries. Traditionally a layer of animal glue is found under the chalk and glue preparation layer to equalize the grain of wood and to facilitate the adhesion of the preparation layer. In contrast to this tradition, the reddish impregnation on the Saint-Denis altarpiece applied in the carver's workshop, fulfils all the different functions of the coloured glaze<sup>22</sup> on the wooden surface of German altarpieces and statues designed to remain without polychromy as mentioned by Taubert:<sup>23</sup> protect against dust embedded in the grain of the wood, obtain a certain colour on the wooden surfaces,<sup>24</sup> reduce the sharp brightness of the freshly carved wood, and finally add a low light to the carving that comes closer to that of varnished paintings. In the Saint-Denis retable, the use of benzoin resin includes additional possible functions: protect the retable from biological attack and expel a pleasant and inspiring scent.<sup>25</sup>

On top of this reddish impregnation coating is a brown-to-black pigmented glaze sensitive to water. It was applied after the different parts were joined together. This glaze is not present on the parts of the altarpiece that are inaccessible once it had been assembled and left vertical running traces on the sides of the reliefs. It is not possible to determine whether it was applied in the carver's workshop or on site in the church. No layer of dust has been found beneath this glaze, suggesting that it must have been applied without too much delay

Fig. 2.6 Saint-Denis altarpiece, detail of a mourning woman of the *Descent from the Cross*  
a Before treatment  
b After treatment



2.7a



2.7b

after assembly of the altarpiece. Laboratory analysis has identified the presence of bistre and gum as binding media. These coatings result in a red-brown tone, do not hide the presence of the wooden material and do not mimic any other material such as metal-bronze. The final colour effect seems quite similar to Riemenschneider's Holy Blood altarpiece, despite the differences in wood species: oak for the Saint-Denis retable and lime for the Riemenschneider one. Note that the grain of the oak is still very visible on Saint-Denis altarpiece, unlike lime wood which has a very even surface. In the Liège altarpiece, the application of the brown coating is homogeneous and no indication of a shadowing system has been observed to achieve differentiated wooden surfaces as observed on Daniel Mauch's retables and statues.<sup>26</sup>

#### Limited paint layers

On the flesh areas, stratigraphic examination shows a multi-layered construction. A thin white preparation layer has been covered by a very thin pale beige or orange under-layer. The final tonality was achieved by an ivory-coloured layer for the main figures. The latter is paler for the saints<sup>27</sup> and dark pink for the other characters. On saint figures, the smooth whitish final layer displays a very fine craquelure network similar to flesh tones on 16<sup>th</sup>-century sculptures and altarpieces. Results of laboratory analysis indicate that it consists of the traditional matrix of lead white with the addition of minium, red ochre and natural azurite.

**Fig. 2.7** Saint-Denis altarpiece, detail of a soldier of the *Flagellation*  
a Before treatment  
b During treatment

A fine line of dark red glaze highlights the parting between the red lips (fig. 2.6 and 2.7). Some open mouths reveal white teeth. The eyes of the characters in the foreground are usually painted more in detail: the upper eyelid is slightly stressed with pink and a fine light brown line, and the lower eyelid with pink or red. The eyes are brown and the iris is black with a little white spot to animate them. The eyes of the thieves, the soldiers and the other characters in the background are painted more roughly. They just consist of a black mark highlighted by a black line on the eyelid to bring their gazes to life.

The cheekbones, chins and tips of the noses are marked with a layer of pink and blended in with a paintbrush whose strokes are visible with the naked eye. The tears are either sculpted and painted with a white layer containing blue grains (fig. 2.6), or just finely painted on. Similarly, the wounds and the blood of Christ are sculpted in the wood (*Crucifixion*) (fig. 2.8) or just painted (*Lamentation*). They are emphasised with a beautiful deep red glaze. It consists of madder lake prepared with dyestuff extracted from shearing of dyed wool, a waste product of the textile industry. This practice was common at the time of the altarpiece and no longer in the 19<sup>th</sup> century. Blows and bruises are painted with a thin layer of transparent blue (fig. 2.9). In the central *Crucifixion* scene, Christ and the thieves received special treatment to make them stand out, as they are placed at high altitudes in the scene (fig. 2.10). The white highlights on the thieves' faces look like splashes of light, and the blue bags under Christ's eyes are strongly marked so that they can be seen from a distance.

In the Saint-Denis altarpiece, the application of flesh tones is limited to areas that could be reached by the polychromer's hand. This indicates that it was



2.8



2.9a



2.9b

**Fig. 2.8** Saint-Denis altarpiece, detail of wounds and blood carved in the wood of the *Crucifixion*

**Fig. 2.9a-b** Saint-Denis altarpiece, detail, the good thief in the *Crucifixion*, blows and bruises painted with a thin layer of transparent blue





2.10a



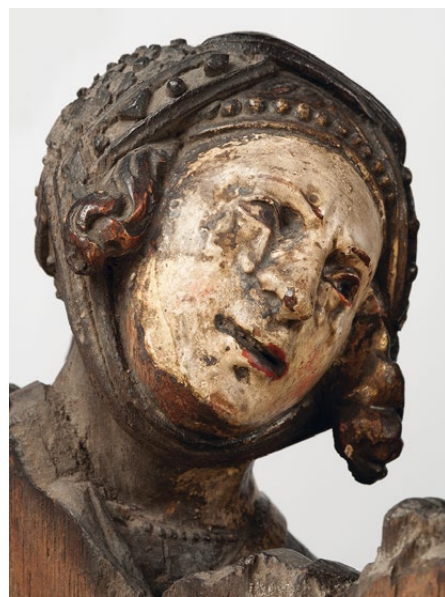
2.10b



2.12a



2.12b



2.11



2.13a



2.13b

**Fig. 2.10** Saint-Denis altarpiece, details of the *Crucifixion*  
a White highlights on the face of the good thief  
b Bags under Christ's eyes marked in blue

**Fig. 2.11** Saint-Denis altarpiece, detail of a mourning woman of the *Descent from the Cross* before treatment, flesh tones limited to areas that could be reached by the polychromer's hand

done after the various parts were mounted together, possibly in the church. The accumulation of paint can clearly be seen at the back of certain faces (fig. 2.11).

Apart from the golden hair of the female characters, the children and Saint John, the hair, beards or moustaches of the male figures are brown, black, grey (fig. 2.12) or red (fig. 2.13), the latter being rare in Brabantine altarpieces. These layers of colour are applied on an orange under layer. The hair of the beards and eyebrows are finely painted in brown or black. On certain male figures, the stubbly beard is rendered with a thin blue layer. In the predella, the use of additional coloured accents found on the gloves direct attention to the holy figures of the legend and make it possible to immediately identify the saint represented: bright green gloves for Saint Denis, bright red for the Pope and purple for other figures.

Finally, following the tradition, the frame of the cases was entirely painted black except for the thin inner moulding which were gilded. The lower horizontal moulding between case and predella was painted in a red-brown colour.

### The gilding

The gilding that covers details such as weapons and ropes as well as the hair was applied over a rosy beige mordant. The mordant was applied over an orange under layer and white preparation layer. In both the case and the predella, where the hair and the flesh tones meet, it can be observed that this gilding is enclosed between the two layers of flesh tones. This succession of layers corresponds to a classical stratigraphic build-up in Brabantine production. The same structure can be observed for the gilding on the perizonium of Christ, the only clothing element in the altarpiece to be entirely covered with gold.

All the garments are embellished with gilded patterns on the hems (fig. 2.14). These decorations were applied once the retable was assembled. Various hems cover the hand-forged nail heads used for the original assembly. The gilding was applied above the same rosy beige mordant found on the hair. The patterns were freely painted with a fine brush, applying the mordant directly on the coloured wooden surface. The gold leaf adheres to this sticky substance.

**Fig. 2.12** Saint-Denis altarpiece, detail of Saint Joseph from Arimathie in the *Lamentation*  
a Before treatment  
b After treatment

**Fig. 2.13** Saint-Denis altarpiece, detail, face of a soldier of the *Flagellation*  
a Before treatment  
b After treatment



**Fig. 2.14** Saint-Denis altarpiece, details of gilded patterns on the hems of the garments  
 a Saint Denis in the *Baptism of Saint Denis and his wife Damarie* by Saint Paul  
 b-c Virgin in the *Crucifixion*  
 d Saint John in the *Lamentation*  
 e Male figure on the right  
 f Foreground mourning woman on the left  
 g-h Two foreground monks in the *Episcopal ordination of Saint Denis* by Saint Paul

The decorative patterns are especially varied. The ones on the soldiers and secondary characters are quite simple consisting of a row of one or two dashes or dots. Others are more elaborate, developing in tendrils of flowers or leaves, or letters (fig. 2.14a-c). The letters on the hems do not seem to have any particular meaning, except for the Virgin in the *Lamentation* where the association of letters “*MARIA*”, “*ORA PRO N*”, “*SAN*” and “*DOMINE*” could correspond to a fragment of the prayer: “*AVE MARIA, gratia plena, Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Iesus. Sancta Maria, Mater Dei, ORA PRO NOBIS peccatoribus, nunc, et in hora mortis nostrae. Amen.*”<sup>28</sup> The juxtaposition of decorative letters and meaningful words such as names and fragments of prayers is quite common on 16<sup>th</sup>-century altarpieces and sculptures.<sup>29</sup>

On the one hand the repertory of patterns used in the case is the same as those used in Brabantine altarpieces: palmettos, foliated scrolls, diamond-shape, festoons... (fig. 2.14d-f). On the other hand, some hems on the predella have unusual patterns, such as Greek-style motifs or a juxtaposition of semi-circles (fig. 2.14g-h).

Some hems seem to have been painted by a trembling hand, which might queried their authenticity. However, again in the transition zones between the gilded hems and the flesh tones, the gilding layer of the hems is enclosed between two paint layers composing the flesh tones. This clearly shows that the hems and the flesh parts were polychromed at the same time. Also, at some places the red glaze of the blood runs over the gilded hems. The trembling of the hand is probably due to the realisation of the polychromy in the church.

**Was the partial polychromy initially planned?**

Thanks to the examination of the surface under a stereo microscope revealing the aspect, structure and composition of the restricted painted and gilded areas of the Saint-Denis altarpiece, it can be demonstrated that they all belong to the same medieval partial polychromy.

This sum of material evidence combined with archive sources allowed to definitely abandon the hypothesis that the partial polychromy would date from the 19<sup>th</sup> century. At that moment, the dating of this partial polychromy appeared to become a crucial question. Indeed, we could establish that this partial polychromy, including the second brown-coloured layer onto the wood and the restricted painted and gilded areas, was applied after the individually carved wooden blocks were assembled, possibly in the church. This observation raised new questioning about the reason for a possible delay between the construction and carving of the altarpiece and its polychromy.

Arguments were now needed to determine whether this limited polychromy was initially planned or, on the contrary, whether the initial project to complete the altarpiece with a traditional and overall polychromy was abandoned after a while and made way for a cheaper partial polychromy. This last hypothesis can

be supported by several archival documents which testify that the polychromy was sometimes delayed, mainly for economic reasons. In fact, the painter responsible for the polychromy was usually paid more than the carver. In this context, would the Saint-Denis altarpiece have been displayed in the church unpolychromed until additional funds were available to paint it? And, is the fact that the polychromy is only partial a sign to save on (expensive) gold leaf? Given the exceptional size and quality of its sculpture, the altarpiece must have cost a considerable amount.

The fact that the limited polychromy was initially planned is strongly supported by the presence of the first coloured impregnation layer containing benzoin resin applied before assembly. As demonstrated before, this unusual coating fulfils the functions originally taken on by the coloured glazes found on the Southern German production of nonpolychromed altarpieces such as the Holy Blood altarpiece by Tilman Riemenschneider at Saint-James church in Rothenburg ob der Tauber (fig. 13.6).

The absence of dust beneath the second pigmented glaze, as well as under the painted and gilded parts, is an indication that the partial polychromy must have been applied without too much delay upon completion of the carving. Some research in the 16<sup>th</sup>-century church archives by Emmanuel Joly revealed that a payment was made in 1541 to clean the altarpiece.<sup>30</sup> It is therefore tempting to see this document as a *terminus ante quem* for the presence of the Saint-Denis altarpiece at the church in its completed form including its partial polychromy.

The taste for bare oak surfaces partially adorned with gilded motifs is already confirmed at the end of the 15<sup>th</sup> century in Bruges in the decorated oratory of Louis of Bruges, knight of the Golden Fleece and councillor to Charles the Bold, connecting his residence with the parish church of Our Lady.<sup>31</sup> This partial polychromy, covering the walls and the arches, seemed like a good way to show off one's prestige at the time. Besides the many examples figuring in the articles of this volume, we can also mention the sculptures contemporary to those of the Saint-Denis retable at Saint-Pantheon church in Troyes. The stone is left bare except for the painted faces, and the gilded hems of the clothes.<sup>32</sup> In the same church, partial polychromy finds its equivalent in the half-grisaille enhanced with silver yellow stained glass windows, which must be considered as a new taste that then developed in the Champagne region.<sup>33</sup>

## Attribution and collaboration between workshops: the material evidence

### Collaborative work, mixed-mode sale or composite juxtaposition?

As mentioned before, its partial polychromy is not the only distinctive feature of this monumental altarpiece. It raises many questions about its order or purchase and about the cooperation between different workshops.

Right from 1881, date of an exhibition, its three components (main case, predella and wings) were generally considered to have different origins.<sup>34</sup> Firstly, the sculptures in the case were made in a Late Gothic style to be dated about 1525-1530 and attributed to Jan Borman III's workshop in Brussels. The letters "ALT" engraved in the wooden sheath of a scimitar carried by a soldier at the forefront of the *Crucifixion* scene, a location occasionally used by the members of the Borman family to this purpose, looks like a signature. This mystery has still not been satisfactorily solved, though.<sup>35</sup> By the past, it was also hypothesized that the piece was from Liège or Antwerp.<sup>36</sup>

Secondly, the predella was generally considered in literature to be from a slightly later date, in particular because it contains some Renaissance style elements. The years 1535-1540 were proposed to date it.<sup>37</sup> The style of the figures is different from the typical Borman-esque figures in the case, which made some researchers to suggest it could have been manufactured at a workshop in Liège.<sup>38</sup> In addition, spectator characters present at the back of the predella's compartments were sculpted in a Mannerist style more reminiscent of contemporary altarpieces from Antwerp, which further confuses the issue.

We can close this list of questions about the attribution with the fact that not a single mark was found, neither on the cases and the canopies, nor on the reliefs during the recent treatment.<sup>39</sup> The obvious combination of different hands involved in an altarpiece without any marks raises many questions about its order or purchase, and about the cooperation between different workshops. Associations of joiners, sculptors and painters based in different cities producing retables, have been documented in archives; such as the two orders that were placed in 1507 and in 1510 respectively to the joiner Jan Petercels from Leuven specifying that the sculptures had to be carved by the Brussels Borman workshop.<sup>40</sup> Material evidence of these collective works can also be found in some ensembles with the guild marks of different cities, as illustrated by a retable with three Saints in a private collection that bears both the Brussels compass and plane marks, and the three pales or Mechelen city arms.<sup>41</sup>

In this context, the study-treatment of the altarpiece was a good opportunity to verify if technical features could help to gain a better understanding of the altarpiece's genesis. Again, various hypotheses had to be explored.

1. Is the Saint-Denis altarpiece the result of a juxtaposition of different entities



**Fig. 2.15** Saint-Denis altarpiece, details (before treatment) of the three elements constituting the altarpiece  
 a The central bay and a right-hand bay  
 b The separate left-hand bay  
 c The predella

(case-predella-wings) which were initially not intended as one single project? In other words, might the predella have been added after the original sale, possibly as much as thirty years later if we consider its dating by Joseph Destrée?

2. Is the Saint-Denis altarpiece a “mixed-mode retable” in which a “ready-made” case with a standardized Passion cycle was purchased on the market and associated with an individualized commissioned predella with the specific programme depicting the life of the patron saint of the church?<sup>42</sup> Lynn Jacobs suggested that although difficult to confirm, the Saint-Denis altarpiece might be the result from this method of “customization”.<sup>43</sup>

3. Is the altarpiece the result of the collaboration of several artists and artisans from different cities organized by the contractor of a commissioned work?

### Construction of the two modules: case and predella

Saint-Denis is a monumental example of altarpieces produced in the Southern Low Countries. Even if we just look at the case itself, we can see that it is much larger, with a height of 385 cm, than the average size of monumental retables from Brussels and Antwerp: the Skepptuna altarpiece: 270 x 248 x 25 cm; the Lombeek-Notre-Dame altarpiece: 245 x 528 cm; the Güstrow altarpiece: 223 x 391 x 30 cm; the Herentals altarpiece: 217 x 205 x 42.5 cm; the Saluzzo altarpiece: 212 x 213 x 23.5 cm; the Bouvignes altarpiece: 300 x 250 cm; the Oplinter altarpiece: 290 x 252 cm; to name a few.

The case and the predella are both made from particularly slow-growing oak from the South-Eastern Baltic region.<sup>44</sup> The case simply rests on the predella. Both are of identical width and depth. The hinges of the painted shutters to close the predella and the case are still visible on the outer uprights of the altarpiece. The case consists of two elements: the central bay and the right-hand bay belong to the same single structure while the left-hand bay is separate (fig. 2.15). Those two elements are attached to each other by means of mortise and tenon joints in the upper part and by a fourfold fork joint fixed with a tenon in the lower part.

The homogeneous joinery work observed by Jean-Albert Glatigny indicates that the case and the predella may have been executed by the same joiner or carpenter.<sup>45</sup> This hypothesis is reinforced by the results of the dendrochronological study, which do not provide any evidence to support the later datation traditionally proposed for the predella; the oak trees were mainly imported from the South-Eastern Baltic area and felled after 1523 for the case and after 1516 for the predella. This new piece of information seems to support the opinion of Jacobs, who considered that the stylistic differences between the case and the predella “may reflect only differences in hands, rather than in date”.<sup>46</sup>

The dendrochronological analyses also show that one architectural element of the case was carved from the same oak from the South-Eastern Baltic as the predella’s shutters, which further tightens the material relationship between the case and the wings. These observations enable to rule out hypothesis 1, i.e. a composite altarpiece built from a Gothic-style case to which a Renaissance predella was added later.

Since the altarpiece does not contain city marks, we wanted to investigate whether the sizes would provide indications to its origin. Glatigny’s analysis of the dimensions and of the joinery, including the cutting marks indicating the positions of the elements for the assembly of the structure, revealed new findings. Several types of measurements from different towns may have been combined. On the one hand, it appears that the altarpiece might have been ordered using Liège measurements, the foot of Saint Hubert which is 29.47 cm. The case and the predella are 310 cm wide, which corresponds to 10½ Saint Hubert feet (309.4 cm)<sup>47</sup>. The height of the predella (89 cm) is close to 3 Saint Hubert feet (88.41 cm) and the height of the case (383 cm) is

similar to 13 Saint Hubert feet (383.11 cm). Those measurements are seemingly part of the individual specifications made by the patron for a commissioned work.<sup>48</sup> Both the non-standard size of the altarpiece and its Liège sizes led to the conclusion that the case was ordered and was not purchased at the *pand* nor did it come from the stock of the artist's workshop. Consequently, this observation means that hypothesis 1 can be totally rejected and that hypothesis 2 becomes very fragile.

Nevertheless, Antwerp measurements may have been used to install the internal parts of both modules of the retable. The inside width of the lower central compartment of the case measures 100.5 cm, which matches 3½ Antwerp feet (100.4 cm). The external width of the upper central compartment of the case measures 114.1 cm, which is close to 4 Antwerp feet (114.7 cm). The measurements between the assemblies of the two sides of the case are 200 cm on the left and 198.8 cm on the right, which corresponds to 7 Antwerp feet (200.8 cm). The internal heights of the predella vary between 85.8 cm (on the left) and 86.1 cm (on the right) or very close to 3 Antwerp feet (86.04 cm). This height is determined by the six pillars that show perfectly clear marks at the bottom for the purpose of assembly. According to Glatigny, since the wood was used longitudinally, this dimension cannot have shrunk over time.

It is therefore not impossible that the entire carpentry was done in Antwerp on the basis of a commission with outer measurements specified in Liège. However, some new information through dendrochronological analysis might contradict this. Some of the thin boards used for the construction of the inner walls at the back of the predella compartments turned out to be made from oak growing in the middle Meuse area and/or Moselle river basin. Is this enough to determine that the predella was made in Liège? Before answering that question, we should keep in mind that, to our knowledge, so far dendrochronological analyses have never been carried out on so many different elements of a single altarpiece (cases, reliefs, architectural elements, wings). The possibility should therefore not be excluded that local wood has been used in other Brabantine retables for the execution of small thin elements.

Secondly, answering that question also means finding out if these elements of architectural decoration e.g. the scenery, were either made by the joiner responsible for making the case, by the *metselarijsnijder* responsible for the architectural decoration, or by the carver of the reliefs. In Brussels and Leuven, the production of the architectural ornaments could be entrusted either to a joiner or to a *metselarijsnijder*.<sup>49</sup> The *metselarijsnijders* could be part of the joiners' guild or the carver's guild, or both.<sup>50</sup>

Since these questions cannot be answered, two hypotheses remain open to interpret this dendrochronological result. Either it simply shows that the case-makers and carvers of architectural ornaments have used some local oak for small thin elements, or the scenes sculpted on the predella were produced in Liège.



During the recent restoration of the wings in the painting workshop at the KIK-IRPA another common feature between the various parts of the Saint-Denis retable was brought to light. The removal of the overpaint revealed the traces of a lost foliage decoration glued onto the upper part of the panels.<sup>51</sup> The restorers found out that the shape of these wooden imprints is very similar to the foliage decoration in the foreground of the carved compartments of the altarpiece.<sup>52</sup> The possibility that those decorative elements were added in Liège after the retable was delivered in order to give a more homogeneous appearance to a possible “mixed-mode retable” was discussed at several meetings of the scientific committee.<sup>53</sup> According to Jacobs, it seems possible that incomplete works were brought to market to provide the buyer with the possibility to make specifications regarding the architectural elements within the case.<sup>54</sup> However, in the Saint-Denis altarpiece, the foliage decorations were applied before the panels were painted. This method made the painting process much more complicated and supports the hypothesis that those elements were made beforehand, presumably while the case was being produced.

### The reliefs

The reliefs in the case and the predella were made of one or several blocks of high-quality oak imported from the Baltic region and were quarter-sawn (fig. 2.16). The main blocks were carefully assembled using glue on butt joints. The joints are practically invisible on the surface. The backs of the reliefs are fairly flat. The sculpted reliefs were attached to the cases with nails. In the upper case, riser blocks were inserted to adjust the height. Traces left by the workbench clamps that served to fasten the piece of wood during the carving process, can be seen on both ends of the reliefs. Although, systematic and statistical comparisons were impossible because only a few reliefs were dismantled the traces found on both parts of the retable could be compared.<sup>55</sup> In the main

**Fig. 2.16** Saint-Denis altarpiece, details, back of the reliefs made of quarter-sawn oak imported from the Baltic region  
a Group of the swoon of the Virgin in the Crucifixion  
b Group of mourning women in the Descent from the Cross  
c A figure wearing a head on the right in the Preaching of Saint Denis to the Athenians



2.17a

case, round or squared holes were usually found on the tops of some but not all reliefs on the heads of the figures (fig. 2.17a). Both types of perforations are generally around 1 cm deep and between 0.5 and 1 cm wide. Round holes are more frequent (16 to 7).

The bases of the reliefs observed in the case revealed different systems. Many bases bore one or more traces: a simple round hole, a circular impression widely used in the Borman's production, or a combination of the two (fig. 2.17b-c)<sup>56</sup>. Their shapes and sizes vary.<sup>57</sup> Other bases show traces of narrow rectangular indentations left by a kind of fork-like clamp (fig. 2.17c).<sup>58</sup> These tool marks are generally around 1 cm long. Finally, a combination of these different types of tool marks (circular, square and rectangular) can be observed on several bases (fig. 2.17d-f).<sup>59</sup> This combination is often seen on large reliefs.<sup>60</sup> Reliefs only bearing rectangular traces are slightly smaller (usually under 50 cm high and slightly less than 10 cm thick).

Meanwhile, the tops of the reliefs in the predella show square holes with 0.4 to 1 cm sides. The attachment system leaving round holes is no longer present. The very few bases that could be observed only bear narrow rectangular indentations (fig. 2.17g).<sup>61</sup> These traces are similar in terms of distance between the two indentations (between 19 and 21 mm) with those recorded in the case. To summarize, even though these similarities and differences are interesting, they must be interpreted with great caution. Varied sizes and shapes are very commonly observed in several studies on a particular sculptor or production



**Fig. 2.17** Saint-Denis altarpiece, details, various traces left by the workbench clamps above the head and at the bottom of the base of the reliefs: round and squared holes, circular impressions and narrow rectangular indentations  
 a Head of a male figure in the *Crucifixion*  
 b Nicodemus in the *Descent from the Cross*  
 c Soldier on the left in the *Carrying of the Cross*  
 d Man climbing to ladder in the *Descent from the Cross*  
 e Mourning woman on the right in the *Descent from the Cross*  
 f Mourning woman on the right background in the *Lamentation*  
 g Figure wearing a hat on the right in the *Preaching of Saint Denis to the Athenians*

area.<sup>62</sup> It is nonetheless interesting to note that circular impressions associated with rounded or quadrangular cavities are observed on most of the altarpieces signed by or attributed to the Borman family or to the so called Borman style: the above mentioned altarpieces in Brussels museums e.g. of Saint George, from Saluzzo, with Sainte Anne's Trinity, those in Herentals, Onze-Lieve-Vrouw-Lombeek, Villers-la-Ville II, Güstrow, and in addition the Passion retable at Saint-Nicholas church in Orsoy church (Germany).

In the introduction, we mentioned that several figures at the background in the predella are very Mannerist in style with their swayed, almost dancing hips, pedantic poses and grimacing faces, and thus distinguish themselves from the other reliefs. The presence of the spectator figures in Mannerist style at the background of compartments can also be found in other altarpieces by the Borman family or in the Borman style: e.g. those at Errenteria,<sup>63</sup> Onze-Lieve-Vrouw-Lombeek. We consider this 'habit' as one of several common characteristics between the two modules of the retable,<sup>64</sup> particularly since one of the statuettes on the joint-covering slats shows exactly these style features. These similarities may mean that although different people worked on the reliefs of the retable, these sculptors may have worked in a single workshop run by the Borman family. This supports the attribution proposed by Michel Lefftz in this volume.

### The partial polychromy

Generally spoken the partial polychromy is comparable in the altarpiece's two modules. The same coloured coatings were applied on the bare wood in the case and in the predella, and particularly the reddish impregnation applied before assembly. Analyses show that the same materials were used, benzoin in particular. These elements strongly support the hypothesis of the coexistence of the two modules in a single carver's workshop. The appearance of the partial polychromy of carnation and gilded elements applied *in situ* in Liège is generally identical in the case and the predella. Both the aspect and the composition of the rosy beige mordant in the gilded parts are similar to the mordant used in the case. In the flesh tones, the absence of vermillon has been verified in both elements. However, there are a few technical differences between them. In the case, for example, the preparation was made with the traditional chalk and glue mixture, whereas in the predella, it was a thinner white coating containing white lead. This distinction can be explained by the wish to preserve the fineness of the carving considering the difference in the reliefs' scale on the predella (fig. 2.18).

### Stages of realization of the altarpiece: a possible scenario

The whole series of observations with regard to the construction of the various parts of the retable suggests that this construction is not the result of a customization of a ready-made product by the addition of a made-to-order predella and wings. The study of the external measurements shows that it is likely a project that was commissioned especially for the main altar of the Saint-Denis church. At its initial stage, the Saint-Denis altarpiece might have been constructed



2.18

**Fig. 2.18** Saint-Denis altarpiece, detail of the *Arrest of Saint Denis*, fineness of the carving of the gilded decorative elements in the reliefs of the predella

similarly to the retable created by the carvers' guild in Notre-Dame du Sablon church. The vast number of archives analysed by Claire Dickstein regarding the execution of this altarpiece, which no longer exists, reveals that the contractors contacted several craftsmen directly.<sup>65</sup> The collection of documents provides a step-by-step description of its production between 1483 and 1499, from the proposal by a sculptor of a first rejected design, a second one by a painter, then to the execution of the case by a joiner, the architectural decoration by a *metselarijsnijder* and the reliefs by a sculptor, the restoration of some elements by Jan Borman, and finally to the polychromy.

In the case of the Saint-Denis altarpiece, it is supposed that Lambert Lombard might have played a role in designing the retable. Small pagan figures appear in the little altarpieces represented in the background of the three scenes on the predella, which is very unusual in Brabantine altarpieces but consistent with the frequent representation of pagan gods in the works of Lombard.<sup>66</sup>

Assuming that the altarpiece of Saint-Denis in Liège is the result of the intervention of artists from different cities wanted and organised by the contractor of a commissioned work, the stages of its production can be reconstructed as follows. Possibly a Brabantine joiner was commissioned to make the two cases including their architectural decorations and the panels for the shutters that have the same foliage decorations.<sup>67</sup> These wings may have been sent to Liège to be painted, while, in Brussels, the sculptors started with the carving of the reliefs. Comparison between the information about the reliefs of the case attributed to the Borman family and the data about the predella revealed nothing definitive that could enable us to determine whether they were made in another workshop. However, there is the possibility that they were executed by several artisans within the same workshop, supported by the presence of Mannerist figures in both modules, a custom that also occurs in other altarpieces by the Borman family.

A reconstitution of events, so to speak, whereby once finished by the joiner, the bare wood wings'panels including the carved foliage decoration were sent to Liège for painting, would be compatible with the Saint Denis life cycle attributed to the Lambert Lombard workshop before he left for Rome in 1537. According to the same scenario, the possibility that the reliefs in the predella were executed in a workshop other than in Liège, is confirmed by a difference in physiognomic representation of Saint Denis more specifically with a beard on the wings and clean shaved on the reliefs. Once the elements were assembled in the church, the polychromer perhaps wanted to deal with this difference by giving the patron saint a distinctive characteristic so that he could be identified at first glance: surprisingly bright green gloves!

## Treatment

### Material history of the altarpiece

The project, started in March 2012, was initially designed to focus on the study of the artwork and only included a minimal conservation treatment implying the removal of the accumulated dust. For this purpose, a team of four conservators was installed.

For a better understanding of the material history, it was necessary to compare archival documentation with the results of the examination of the sculptures. Research and analysis of the extensive correspondence and numerous bills from the 19<sup>th</sup> century were undertaken by Fanny Cayron with the help of Delphine Steyaert.<sup>68</sup> Old pictures and sketches were discovered during the project, some of them unknown, and allowed to illustrate various steps in the material history of the altarpiece. Finally, names and dates could be connected with a series of interventions observed on the object.

In 1824 Jean-Antoine Micotti received payment for having carried out some repairs, cleaned the polychromy and applied a varnish. Observation proves that he just cleaned very superficially some foreground figures. As a consequence, the varnish enclosed dirt and dust. This intervention was largely responsible for the very dark surface appearance of the altarpiece. Micotti locally applied flesh-coloured repaint apparently with the intention of masking very dirty areas of the skin, e.g. the left arm of Christ in the *Lamentation* scene has been largely overpainted. Under Micotti's varnish, older local repaints on the faces such as thick brown eyebrows and bright red lines under the eyes were observed on some figures seemingly with the intention to add drama to the facial expressions.

Between 1882 and 1884, the predella was transported to the workshop of the Blanchaert brothers in Ghent to get restored. They were paid to carry out some form reconstructions. Various small elements and just one figure originating from this intervention have been identified<sup>69</sup> as they were obviously not covered by Micotti's varnish.

In 1884-1885, the restoration of the case was entrusted to Désiré Gérard. He was paid to carry out form reconstructions, including partial dismantling of the elements in the case, cleaning, and retouching of the polychromy in both the case and the predella. Some local overpaint on the flesh parts and the application of bronze-powder-gilding in worn out areas of the gold are indeed observed on top of Micotti's varnish. To hide traces of wear on the coloured head hair, Gérard has repainted it in black. Some dark glaze was also applied on the draperies. This restorer did not hesitate to engrave his name and the date of his intervention on the altarpiece, in full view on the relief representing the Mocking of Christ.



2.19

The most recent intervention was the application of a thick coat of coloured wax on all the accessible zones of the altarpiece. Although only relatively minimal interventions have been carried out in the past, they have significantly altered the appearance of the altarpiece. At the start of the project, the altarpiece was covered in a thick layer of dust that had given it a grey uniform appearance.

### Remedial conservation of the wooden support

In order to prepare the retable for transport, it was decided to limit its dismantling to the reliefs that were reassembled in the 19<sup>th</sup> century to respect the original construction. Twenty-four foreground reliefs and sixty fragments such as small detached pieces of the very fragile architectural decoration were carefully packaged and listed. The non-dismantled sculpted elements were held in place in compartments and protected by a number of mini pillows.

Once the altarpiece was in the workshop, the presence of areas weakened by old xylophagous insect attacks was noticed inside and outside the case. These very small zones were strengthened thanks to the injection of Plexigum PQ 611<sup>®</sup> in Shellsol<sup>®</sup> D40. To reach certain weakened areas at the background, it was necessary to dismantle other reliefs.<sup>70</sup> Especially in the scene with the *Deposition of Christ* a wooden block had been used to raise a background relief and had to be replaced because the insects had completely disintegrated it (fig. 2.19). The holes in the wood caused by the insects were filled with a mixture of polyvinyl acetate (PVAC) glue, glass microspheres and powdered oak.



2.20a



2.20b

**Fig. 2.19** Saint-Denis altarpiece, detail of the *Descent from the Cross* before treatment, areas weakened by old xylophagous insect attacks and wooden block used to raise a background relief

**Fig. 2.20** Saint-Denis altarpiece, detail, Saint John of the *Crucifixion*  
a Before removal  
b After removal of dust and wax

### Decision-making process: a project assessed and modified with the help of an international scientific committee

After the accumulated dust and the dark wax coating were removed, the shine of the surface due to Micotti's varnish, was striking (fig. 2.20). Since this varnish was applied on a surface that was only superficially cleaned, the result was indeed a dark and extremely shiny wood. This shiny and dark appearance has been compared with "grandmother's furniture". Also, the flesh tones looked very dirty because the varnish enclosed dirt and dust (fig. 2.21). Moreover, the appreciation of the draperies was disturbed by a reversal of values: the hollowed-out folds seemed lighter than the upper folds, which had received more dust.

Tests were carried out to establish whether it was possible to remove the varnish. Ethanol used on a compress was effective at removing the varnish from unpainted areas, whereas a mixture of ethanol-acetone (1:1) was required to remove this layer from the flesh tones. Once the cleaning protocol had been determined, the varnish was removed from a background figure to check the feasibility of cleaning the entire altarpiece. Considering both the amazing half polychromy and the complexity of the decision-making process, it was decided to provide the project with the support of an international scientific committee. After nine months of tests and research, two treatment proposals were presented during a first meeting with these experts. The first option was to limit the



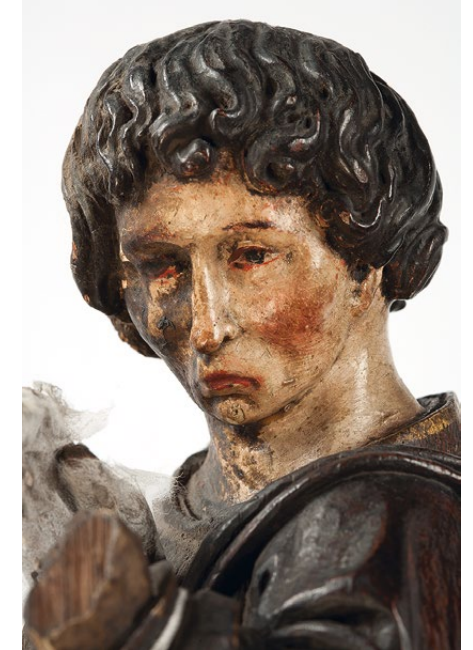
2.22a



2.22b



2.21a



2.21b

**Fig. 2.21** Saint-Denis altarpiece, details after the removal of dust and wax: flesh tones with dirt enclosed under the varnish applied in 1824  
a Mourning woman in the *Descent from the Cross*  
b Saint Denis in the *Baptism of Saint Denis and his wife Damarie* by Saint Paul

**Fig. 2.22** Saint-Denis altarpiece, detail, mourning woman of the *Descent from the Cross*, the two treatment proposals presented to the international scientific committee  
a Removal of the dust and wax  
b Removal of the varnish applied in 1824 and later repaints and bronze paint on the gilding



intervention to the removal of the dust and wax (fig. 2.22a). The second option was to completely remove the varnish (fig. 2.22b). It was decided to follow the second option.

### Removal of 19<sup>th</sup>-century overpaints

An extended team of conservators started implementing the treatment within the time frame set of the remaining fifteen months (fig. 2.23). This long and delicate treatment was a serious challenge, especially to achieve a consistent result on such an important work of art. The success of such a project required very good communication within the team. Hence, one or two meetings every month were needed. Twenty-eight full team meeting reports were made and served as a logbook.



**Fig. 2.23** The team (part of) in charge of the study and treatment of the Saint-Denis altarpiece (2013), from background to foreground and from left to right: M. Kitaigorodski, V. Cattersel, Chr. Cession, S. Van Wissen, I. Bedos i Balsach, V. Geniets, E. Rabelo, E. Mercier, P. Fraiture, S. Manrique, C. Stagni, A. Dion, J. Marchal, C. Balteau, F. Cayron, J. Sanyova

2.23



2.24a



2.24b

**Fig. 2.24** Saint-Denis altarpiece, detail, *Lamentation*  
a Before treatment  
b After treatment



The removal of the varnish lasted from January 2013 to March 2014. The restorers followed a strict protocol when they applied various methods and products on different parts i.e. flesh tones, gilding, and bare wood. Overall, the adherence of the pictorial layers and the original finish is excellent and no particular problems occurred. Very old and insoluble retouches could not be removed without damaging the original in some places of the eyes and eyebrows. It was decided to leave it this way. They witness ancient traces of the altarpiece's material history and can always be removed by subsequent restorers. Meanwhile, the retouches made by Micotti on larger skin-tone areas were removed using a scalpel and a binocular microscope, e.g. the left arm of Christ in the *Lamentation* scene, which was largely overpainted for no other apparent reason than maybe to hide an accumulation of dust (fig. 2.24).

The dark glazes applied by Gérard on top of the hair, the beards and the drapery folds were removed together with the varnish, fully revealing the original partial polychromy (fig. 2.25 and 2.26). After the removal of a dark oxidized bronze paint the gilding appears well preserved in most areas (fig. 2.27-2.31). The comparison between the Magdalene at the foot of the cross before and after treatment clearly demonstrates how the gilded hems enable to identify the different garments (gown, coat) and fully appreciate the complexity of the drapery's arrangement (fig. 2.32). Indeed, the partial polychromy sustains and enhances the virtuosity of the carving.

### Retouching

The original partial polychromy has been almost totally preserved and the retouching was very limited. There is a very slight localized damage to the flesh tones, but so marginal that it doesn't require any retouching. Only the worn out surfaces showing the white preparation were retouched. Most of the gilded surfaces (crosses, ladders) were remarkably well preserved. Some gilded edges and hair showed wear on prominent areas, mainly in the foreground reliefs. The rosy beige mordant and the patterns are still clearly visible in most areas. However, in very limited areas the interruption of the decorative patterns on the hems made it difficult to understand how the garments were draped. If so, a few



2.26a



2.26b



2.27a



2.27b

**Fig. 2.25** Saint-Denis altarpiece, detail of the thieves of the *Carrying of the cross*  
a Before treatment  
b After treatment

**Fig. 2.26** Saint-Denis altarpiece, detail, swoon of the Virgin  
a Before treatment  
b After treatment

**Fig. 2.27** Saint-Denis altarpiece, detail, two mourning women of the *Descent from the Cross*  
a Before treatment  
b After treatment



2.28a



2.28b



2.30a



2.30b



2.29a



2.29b



2.31a



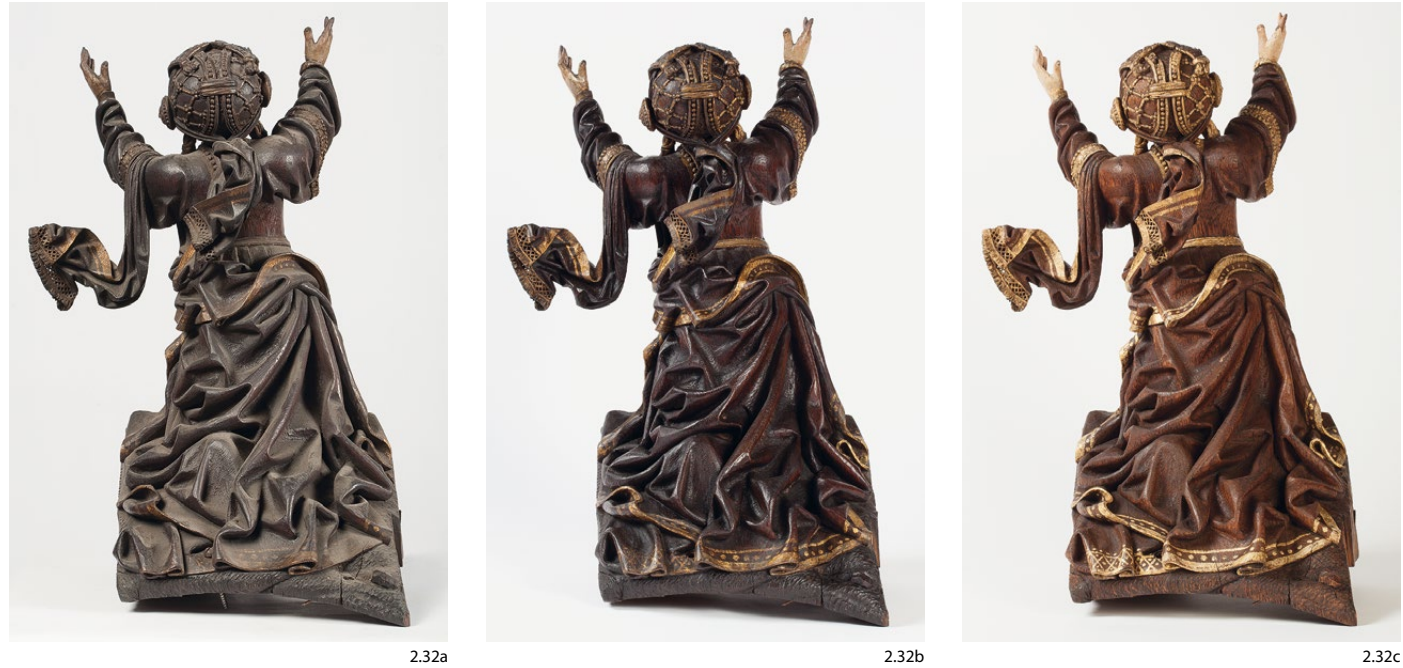
2.31b

**Fig. 2.28** Saint-Denis altarpiece, detail, left foreground figure of the *Lamentation*  
a Before treatment  
b After treatment

**Fig. 2.29** Saint-Denis altarpiece, detail, left foreground figure of the *Flagellation*  
a Before treatment  
b After treatment

**Fig. 2.30** Saint-Denis altarpiece, detail, right foreground figure of the *Flagellation*  
a Before treatment  
b After treatment

**Fig. 2.31** Saint-Denis altarpiece, detail, group of two soldiers of the *Crucifixion*  
a Before treatment  
b After treatment



**Fig. 2.32** Saint-Denis altarpiece, detail, the Magdalene at the foot of the cross in the *Crucifixion*  
 a Before treatment  
 b After the removal of dust and wax  
 c After treatment

tiny dots of mica (Finetec®) were applied locally to restore the optical continuity of the hems. Although restricted, the retouching was entrusted to a limited number of restorers to guarantee a homogeneous result.<sup>71</sup>

Since the frames of the cases were entirely re-gilded several times and the original gilding is badly damaged, it was decided to keep the later interventions. However, once the entire altarpiece had been cleaned and all varnish removed, the thick gilding around the frame was visually overwhelming and drew attention away from the scenes. The stratigraphic investigation had revealed that the small outer lip of the case was originally painted in black. We wondered if this colour played an important role in the general appreciation of the altarpiece. Tests were therefore executed to re-establish the black edge on a large test surface. Simultaneously we had to mimic the colour and texture of the black edge and select a totally reversible technique. We chose gouache paints,<sup>72</sup> as they provide an excellent cover and are reversible by using a small amount of water without damaging the oil-gilding underneath. Several layers were needed.

Once the technique was determined, a large zone was defined to get an aesthetic view of the whole. It became obvious that this black border encourages spectators to spontaneously focus on the sculpted scenes. Also, the original metal hinges integrated perfectly into the black edge. We therefore decided to apply this edge to the entire altarpiece.<sup>73</sup>

#### Reassembly and relocation in the church

Preparations in the workshop were necessary for a week before the reliefs could be reassembled in the church. The trial reassembly was carried out by Jean-Albert Glatigny with the help of Maxime Kitaigorodski. Previously, many

parts that had either fallen off the architectural decoration or were detached were patiently stuck back into place.<sup>74</sup>

To reassemble the reliefs in the compartments – twenty-three in the case and eight in the predella, i.e. thirty one in total –, the original assembly systems were preferred, including the original hand-forged nails. If the original nails had been replaced with modern ones, they were removed and replaced by brass screws whose heads were adjusted to fit the size of the cavities of the original lost nails.

Once the assembly model was completed, a few final retouches were made. We took advantage of the workshop's balanced light to check the homogeneity of the result. It would not have been a good idea to do this in the church because we were informed that the altarpiece's light system, emphasising the presence of the figure of Christ on the cross, would be changed soon.

The dismantled reliefs were wrapped and packed in travel crates along with their individual fixation systems that had been prepared beforehand. To prepare their transport, nets were installed in each compartment under its architectures to catch fragments that might detach by vibrations.<sup>75</sup>

Once the altarpiece had been reinstalled in the church, an extra two weeks of work were required. This time the reliefs were definitely remounted. The original nails were attached using a toolset for wood nails to prevent damage to the heads, as some still have the golden decoration of the garment hems.

The Neo-Gothic tabernacle, created by the Blanchaert brothers, required a surface treatment to adjust it to the retable. It was originally coloured with a reddish tint, but the surface was considerably darkened on the one hand by the addition of a mahogany varnish on the cheeks of the front and on the other hand because of the layers of brown-tinged housekeeping wax.<sup>76</sup> After the treatment, the tabernacle looks more harmonious in relation to the retable both in colour and in shine. This unity is important since every morning this tabernacle is used for the Mass in front of the Saint-Denis altarpiece, a masterpiece of Late Gothic and also a piece of living heritage.

#### Conclusion

During this research-project and contrary to claims made until now, it was determined that this altarpiece, consisting of a case and a predella both independent, appears to have been designed as a single unit.

Considering this, the results of the dendrochronological study reveal that the oak trees used for the execution of the entire altarpiece were felled after 1523. This date corresponds to Canon Louis Chokier's request in 1522<sup>77</sup> to make an altarpiece for the main altar. In addition, a document in the Collegiate Church's



2.33a

2.33b

archives studied by Emmanuel Joly in his contribution mentions the altarpiece in the church in 1537 can provide a *terminus ante quem* for its manufacture.<sup>78</sup>

Today, it is likely that the Saint-Denis altarpiece is either a unique example, or at least the only surviving one, of a retable with a partial polychromy in the Low Countries. This became the subject of animated debate and analysis during the entire project with the active participation of the scientific committee.

The Saint-Denis retable doesn't fit into the "partial polychromy" subcategory of Taubert's classification on "wood-coloured" Late Gothic retables and sculptures, in which the flesh tones are left unpainted with very limited coloured accents on the eyes and the mouth directly on the wooden surface. The Liège retable better corresponds to his subcategory named "half polychromed" which includes the presence of flesh tones with or without gilded decoration (fig. 2.33). Contrary to the "partial polychromy" that was widely developed in the Southern German production, the "half polychromed" subcategory is only proven by a limited number of examples.

**Fig. 2.33** Saint-Denis altarpiece, detail, *Arrest of Saint Denis*  
a Before treatment  
b After treatment

**Fig. 2.34** Saint-Denis altarpiece, overall



The sum of material evidence allows the strong suspicion that the Saint-Denis altarpiece was not half-polychromed to save costs, but as a deliberate choice. Should this be seen the desire of the commissioner or the contractor (possibly Lambert Lombard) to break with the long tradition of richly polychromed Brabantine altarpieces? The combination of a high-quality altarpiece in Late Gothic Brussels tradition with painted wings and a predella featuring Renaissance characteristics and half polychromed sculptures, reminds of the text on the front of the *Virgin of Berselius* that was executed by Daniel Mauch in Liège around 1530 (fig. 16.1): “Time gone by, stop admiring your statues such as Miro/Previous centuries must yield the palm to the new ones.” This impressive retable of Saint-Denis, which now resembles the original design (fig. 2.34), may have been a response to a new artistic taste that was developed in Liège and known as “the first Renaissance liégeoise” during the reign of Bishop Érard de La Marck (1505-1538).

## Notes

- 1 Main case: 385 x 325.2 x 55 cm; predella: 94 x 327.4 x 50 cm.
- 2 KIK-IRPA file 2L/47-DI: 2012.11611.
- 3 BARNICH 1996, p. 31-32 and 65-66; SERCK-DEWAIDE, 2002, p. 58-60; STEYAERT 2006, p. 122.
- 4 For references STEYAERT 2006, p. 122, note 9.
- 5 But see the new proposals by Michel Lefftz in this volume.
- 6 DESTREE 1910, p. 257.
- 7 VANDAMME 1985, p. 16; SERCK-DEWAIDE 2002, p. 46-49.
- 8 ROMMÉ & WESTHOFF 2009.
- 9 STEYAERT 2006, p. 122.
- 10 See KIK-IRPA object 20182.
- 11 The two retables of Villers-la-Ville were completely stripped by François Sohest in 1855 at the request of the Royal Commission for Monuments. STEYAERT & MERCIER 2000, p. 148-149. See KIK-IRPA objects 10001129 and 10001130.
- 12 See the contributions by Fanny Cayron and Delphine Steyaert in this volume.
- 13 MERCIER 2002, p. 167-174.
- 14 Retable of Saint John in the church of Saint-John-the Baptist, study and treatment at KIK-IRPA in 2009; KIK-IRPA object 20073.
- 15 JACOBS 1998, p. 85-87.
- 16 *Ibidem*, p. 87. Literally, the original text says: “[...] taking into consideration that tomorrow or after tomorrow we will have [the altarpiece] polychromed”.
- 17 E.g. the retable of Saint Quentin of Leuven was carved in 1538 and got its polychromy four years later; the retable of Saint Eloy at Saint-Martin’s church in Aalst was carved in 1495 and polychromed by Adriaan Schollaert in 1505. *Ibidem*, p. 85-87.
- 18 TAUBERT 2015, p. 93.
- 19 *Ibidem*.
- 20 These observations were conducted together with the removal of a thick layer of dust and the elimination of the recent wax coatings (see part 3).
- 21 See Jana Sanyova’s contribution in this volume.
- 22 Pigmented surface coating applied over the bare wood, containing black, red or yellow pigments have been identified on partially polychromed Southern German altarpieces and sculptures. MARINCOLA & SOULTANIAN 1998, p. 279-283.
- 23 TAUBERT 2015, p. 83-84.
- 24 Benzoin resin becomes reddish when lightly heated (mock-up made by Lucas Diniz Carvalho, intern at KIK-IRPA). The possibility that it becomes reddish over time needs to be explored.
- 25 See the contributions by Jana Sanyova and by Ria De Boodt and Brigitte D’Hainaut-Zveny in this volume.
- 26 POPP 2009, p. 119-124.
- 27 In the case: the female figures, the children, Christ and Saint John. On the predella, the female figures also have lighter skin tones than male figures. Saint Denis is often painted with a lighter skin tone than other men. Saint Paul generally has a bright pink skin.
- 28 This suggestion was made by our colleague Dominique Deneffe.
- 29 MERCIER & STEYAERT 2013, p. 263.
- 30 See Emmanuel Joly’s contribution in this volume.
- 31 GELEN & STEYAERT 2011, p. 134-135.
- 32 Other examples are some *Saints* or *Sybilles* at the Musée des Beaux-Arts in Troyes (inv. 34.8.1 and 897.6.2), the Musée de la Renaissance in Écouen (inv. Cl.18792 and 18794) and the Musée du Louvre in Paris (inv. RF 2816 and RF 2817).
- 33 HERMANT 2011, p. 85-86.
- 34 Liège 1881, first section, p. 71-73.
- 35 DESTREE 1910; see the various hypotheses suggested by Catheline Périer-D’Ieteren and by Pierre-Yves Kairis in this volume.
- 36 For references see STEYAERT 2006, p. 122, notes 13 and 14.
- 37 DESTREE 1910, p. 257; DEVIGNE 1932, p. 162.
- 38 HELBIG 1890, p. 153-155; DEVIGNE 1932, p. 162.
- 39 The altarpiece has only very partially been dismantled so it cannot be totally ruled out that some hidden marks were missed. On the Nativity altarpiece at Schleckheim church, dated c. 1480, which has recently undergone treatment at Brauweiler, including a complete dismantling, only two Brussels marks (hammers) were discovered on top of the canopies.
- 40 JACOBS 1998, p. 87.
- 41 The retable also bears the “Bruesel” stamped mark and an I\*T monogram. GELEN & STEYAERT 2011, cat. 66, p. 517-518.
- 42 JACOBS 1998, p. 192-208.
- 43 *Ibidem*, p. 311, note 31.
- 44 See Pascale Fraiture’s contribution in this volume.
- 45 Jean-Albert Glatigny: annex of the study report 2014 (KIK-IRPA file 2L/47-DI: 2012.11611).
- 46 JACOBS 1998, p. 311, note 31.
- 47 Dimensions excluding the molding.
- 48 JACOBS 1998, p. 193.
- 49 E.g. the joiner Jan Petercels also created foliage ornamentations as described by JACOBS 1998, p. 171.
- 50 *Ibidem*, p. 210.
- 51 See the contribution of Claire Dupuy and Dominique Verloo in this volume.
- 52 Anne Barnich stressed how homogeneous the decorations of the case and predella’s architecture in Saint-Denis altarpiece were, like those of Passier’s retable of Saints Crepin and Crepinien in Herentals. BARNICH 1996, p. 64-66.
- 53 The hypothesis was formulated by Dominique Allart during the discussions with the scientific committee.
- 54 JACOBS 1998, p. 195.
- 55 With regard to non-dismantled elements, only the tops of the reliefs could be examined.
- 56 To know more about the Borman’s techniques and the place of the Saint-Denis altarpiece in their production, see MERCIER 2019.
- 57 Usually between 0.5 and 1 cm. Only one relief has a round trace of almost 2 cm in diameter (Longinus in the *Crucifixion*).
- 58 For a similar trace, see Peez 2013, p. 237, fig. 12.a.
- 59 See also the contribution of Pascale Fraiture, fig. 5.3c, 5.3d and 5.6a.
- 60 I.e. over 50 cm high and over 10 cm deep. For example, the relief with Longinus in the *Crucifixion* is 103.5 cm high and 10.5 cm deep. The Saint John in the *Descent from the Cross* is only 46.5 cm high but 11.5 cm deep.
- 61 See also the contribution of Pascale Fraiture, fig. 5.13d, 5.13e and 5.13f.
- 62 TRUYEN & SEYMOUR 2010; RIEF 2010.
- 63 PÉRIER-D’IETEREN 2013, p. 57-59.
- 64 Michel Lefftz suggests this is due to cooperation between the Bormans and the sculptor Guyot de Beaugrant. See his contribution in this volume.
- 65 DICKSTEIN-BERNARD 2009, p. 20-24.
- 66 About the humanism of Lambert Lombard, see the different articles of Godelieve Denhaene in DENHAENE 2006. See also the contribution of Pierre-Yves Kairis in this volume.
- 67 The 1510 contract between Jan Petercels and the Holy confraternity in Turnhout says that the double wings should be painted in a future time. JACOBS 1998, p. 99.
- 68 See their contributions in this volume.
- 69 Saint Paul in the second compartment (*Baptism of Saint Denis*).
- 70 Seven extra reliefs were dismantled.
- 71 The main part of the retouching was entrusted to Silvia Manrique.
- 72 After Erika Rabelo had carried out many tests, gouache Winsor & Newton Designers® (series 1) was selected: Ivory Black with a bit of Raw Umber and Burnt Umber.
- 73 We did not repaint the underside of the predella’s base, which might have been originally painted in red according to our examinations.
- 74 Fish glue (cod skin glue, *Norland Product*®).

75 Idea and execution by Maxime Kitaigorodski.

76 Preliminary cleaning tests were carried out in 2013 to devise the treatment. The whole surface was degreased with hot air (Leister®) and with Shelsoll T® to get rid of the layers of wax. The varnish on the

cheeks was then thinned out with a 50/50 mixture of ethanol and white spirit. The surface that was revealed by the cleaning showed wear and scratches, which were retouched with Gamblin Conservation Colors®.

77 Liège, Archives de l'État, *Collégiale*

*Saint-Denis de Liège*, 27, 1522, p. 126. See Emmanuel Joly's contribution in this volume.

78 Liège, Archives de l'État, *Collégiale Saint-Denis de Liège*, 598, 1537, p. 5 v°. See Emmanuel Joly's contribution in this volume.

## References

BARNICH 1996

A. BARNICH, *Le retable de Saint-Denis*, Master thesis in History of Art and Archaeology, University of Liège, 1996.

DENHAENE 2006

G. DENHAENE (ed.), *Lambert Lombard. Peintre de la Renaissance. Liège 1505/06-1566* (exh. cat., Liège, Musée de l'Art wallon, 21 Apr.-6 Aug. 2006) (*Scientia Artis*, 3), Brussels, 2006, p. 79-97.

DESTRÉE 1910

J. DESTRÉE, *Le retable de l'église Saint-Denis à Liège*, in *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 40, 1910, p. 243-260.

DEVIGNE 1932

M. DEVIGNE, *La sculpture mosane du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. Contribution à l'étude de l'art dans la région de la Meuse Moyenne*, Paris/Brussels, 1932.

DICKSTEIN-BERNARD 2009

C. DICKSTEIN-BERNARD, *L'autel et les retables des charpentiers bruxellois dans l'église Notre-Dame du Sablon (XV<sup>e</sup> siècle)*, in *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, 31, 2009, p. 15-31.

GEELLEN & STEYAERT 2011

I. GEELLEN & D. STEYAERT, *Imitation and Illusion. Applied Brocade in the Art of the Low Countries in the Fifteenth and Sixteenth Centuries* (*Scientia Artis*, 6), Brussels, 2011.

HELBIG 1890

J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, 2<sup>nd</sup> ed., Bruges, 1890.

HERMANT 2011

M. HERMANT, *Grisailles et semi-grisailles dans le vitrail de France du Nord (1530-1560)*, in M. BOUDON-MACHUEL, M. BROCK & P. CHARRON (ed.), *Aux limites de la couleur. Monochromie et polychromie dans les arts (1300-1650)* (conference proceedings, Tours, Institut national d'Histoire de l'art and Centre d'Études supérieures de la Renaissance, 12-13 June 2009) (*Études renaissantes*, 7), Turnhout, 2011, p. 77-86.

JACOBS 1998

L. F. JACOBS, *Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing*, Cambridge, 1998.

Liège 1881

*Exposition de l'art ancien au Pays de Liège* (exh. cat., Liège), Liège, 1881.

MARINCOLA & SOULTANIAN 1998

M. D. MARINCOLA & J. SOULTANIAN, *Monochromy, Polychromy and Authenticity. The Cloisters' Standing Bishop Attributed to Tilman Riemenschneider*, in V. DORGE & F. C. HOWLETT (ed.), *Painted Wood: History and Conservation*, (conference proceedings, Williamsburg, Colonial Williamsburg Foundation, 11-14 Nov. 1994), Los Angeles, 1998, p. 278-286.

MERCIER 2002

E. MERCIER, *Une polychromie insolite, le retable de saint Adrien de Boendael attribué à l'atelier de Jan II Borman*, in S. GUILLOT DE SUDUIRAUT (ed.), *Retables brabançons des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles* (conference proceedings, Paris, Musée du Louvre, 18-19 May 2001), Paris, 2002, p. 161-187.

MERCIER 2019

E. MERCIER, *The Borman Workshop. Techniques used in their Polychrome Statuary and Altarpieces*, in M. DEBAENE (ed.), *Borman. A family of Northern Renaissance Sculptors* (exh. cat., Louvain, M-Museum, 20 Sept. 2019-26 Jan. 2020), Louvain, 2019, p. 147-169.

MERCIER & STEYAERT 2013

E. MERCIER & D. STEYAERT, *The Virgin and Child on the Crescent Moon from St James's Church in Liège and Sculpture Polychromy in the Low Countries at the Time of the 'Master of Elsloo': a Typological Approach*, in F. PETERS (ed.), *A Masterly Hand. Interdisciplinary Research on the Late-Medieval Sculptor(s) Master of Elsloo in an International Perspective* (conference proceedings, Brussels, Royal Institute for Cultural Heritage, 20-21 Oct. 2011) (*Scientia Artis*, 9), Brussels, 2013, p. 260-273.

PEEZ 2013

M. PEEZ, *Die spätgotischen Skulpturen und der Lettnerbogen in der St. Johannes-Kirche in Siedork: ein Beitrag zur Werktechnik*, in F. PETERS (ed.), *A Masterly Hand. Interdisciplinary Research on the Late-Medieval Sculptor(s) Master of Elsloo in an International Perspective* (conference proceedings, Brussels, Royal Institute for Cultural Heritage, 20-21 Oct. 2011) (*Scientia Artis*, 9), Brussels, 2013, p. 231-246.

PÉRIER-D'ETEREN 2013

C. PÉRIER-D'ETEREN, *Le retable d'Erretereria: étude et problématique d'attribution*, in M. BARRIO OLANO, I. BERASAIN SALVARREDI & C. PÉRIER-D'ETEREN (ed.), *Le retable du Couronnement de la Vierge. Église de l'Assomption d'Erretereria*, San Sebastián/Brussels, 2013, p. 47-74.

POPP 2009

E. POPP, *Zur Werkstattpraxis Daniel Mauchs*, in B. REINHARDT & E. LEISTENSCHNEIDER (ed.), *Daniel Mauch. Bildhauer im Zeitalter der Reformation* (exh. cat., Ulm, Ulmer Museum, 13 Sept.-19 Nov. 2009), Ostfildern, 2009, p. 112-125.

RIEF 2010

M. RIEF, *Going forensic. Art historical research of Northern late Gothic and Renaissance wooden sculptures based on the in-depth analysis of materials and traces left by the carving process*, in K. SEYMOUR (ed.), *Polychrome Sculpture: Tool Marks, Construction Techniques, Decorative Practices and Artistic Tradition*, 1 (conference proceedings, Maastricht, ICOM-CC Working Group Sculpture, Polychromy, and Architectural Decoration, 24-25 Oct. 2010)

(online publication, <http://www.icom-cc.org/ul/cms/fck-uploaded/documents/Polychrome%20Sculpture%20Papers%202010-2013/POLYCHROME%20SCULPTURE%20Vol%201%20Maastricht.pdf>), 2010, p. 34-40.

ROMMÉ & WESTHOFF 2009

B. ROMMÉ & H. WESTHOFF, *Spätgotische holzlichtige Retabel im deutschsprachigen Südwesten und die Retabel von Daniel Mauch*, in B. REINHARDT & E. LEISTENSCHNEIDER (ed.), *Daniel Mauch. Bildhauer im Zeitalter der Reformation* (exh. cat., Ulm, Ulmer Museum, 13 Sept.-19 Nov. 2009), Ostfildern, 2009, p. 96-111.

SERCK-DEWAIDE 2002

M. SERCK-DEWAIDE, *Retables non polychromés ou retables décapés?*, in S. GUILLOT DE SUDUIRAUT (ed.), *Retables brabançons des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles* (conference proceedings, Paris, Musée du Louvre, 18-19 May 2001), Paris, 2002, p. 37-80.

STEYAERT 2006

D. STEYAERT, *Le retable de Saint-Denis: état de la question*, in DENHAENE 2006, p. 121-124.

STEYAERT & MERCIER 2000

D. STEYAERT & E. MERCIER, *Villers-la-Ville, église de la Visitation*, in C. PÉRIER-D'ETEREN & N. GESCHÉ-KONING (ed.), *Guide bruxellois des retables des Pays-Bas méridionaux (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles): Bruxelles et environs*, Brussels, 2000, p. 143-149.

TAUBERT 2015

J. TAUBERT, *On the Surface and Finish of So-Called Unpainted Late Gothic Wooden Sculptures in Polychrome Sculpture, Meaning, Form, Conservation*, M. D. MARINCOLA (ed.), Los Angeles, 2015, p. 79-96 (first published in *Museumskunde*, 1, 1961, p. 7-21).

TRUYEN & SEYMOUR 2010

A. TRUYEN & K. SEYMOUR, *Traces of tools and workbench clamps found on the sculptures of Jan van Steffeswert (ca. 1460-ca. 1530)*, in K. SEYMOUR (ed.), *Polychrome Sculpture: Tool Marks, Construction Techniques, Decorative Practices and Artistic Tradition*, 1 (conference proceedings, Maastricht, ICOM-CC Working Group Sculpture, Polychromy, and Architectural Decoration, 24-25 Oct. 2010) (online publication, <http://www.icom-cc.org/ul/cms/fck-uploaded/documents/Polychrome%20Sculpture%20Papers%202010-2013/POLYCHROME%20SCULPTURE%20Vol%201%20Maastricht.pdf>), 2010, p. 6-13.

VANDAMME 1985

E. VANDAMME, *Gestoffeerd of niet? Enkele bedenkingen over onbeschilderde gotische houtsculpturen in de Zuidelijke Nederlanden*, in *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1985, p. 7-17.

## Abstract

This paper provides an overview of both the methodology and the main findings of the two-year study and treatment project on the monumental altarpiece of the Saint-Denis church in Liège at the Royal Institute for Cultural Heritage (KIK-IRPA) in Brussels between 2012 and 2014. Three main tasks are discussed: 1. the authentication of the original polychromy and the extent of the 19<sup>th</sup>-century restorations (material history); 2. the comparative study of the construction, carving process and polychromy of the main case and the predella (conception); and 3. the adjusted treatment process (conservation-restoration).

Traditionally, the altarpiece was dated c. 1525-1530 and names of prestigious artists were associated with the work, more particularly those of the Borman dynasty from Brussels for the sculptures in the main case. The painted panels, currently dispersed over different collections, were attributed to Lambert Lombard, a master painter active in Liège, and his followers. Despite their high quality, the images in the predella, which were considered somewhat later in the literature i.e. around 1530-1540, were more difficult to assess within a particular production. It was also presumed that the partial polychromy of the altarpiece was the result of an intervention carried out in the 19<sup>th</sup> century, which included the stripping of the original polychromy.

During the project, the intersection of information resulting from the examination by conservators and laboratory analyses, including identification of pictorial materials and dendrochronology, as well as the consultation of archival documents, yielded unexpected information that led to a thorough questioning of the place of this altarpiece in art history. Firstly, the different perspectives tended to conclude that all parts of the altarpiece (the main case, the predella and the wings) were part of a unique project. Secondly, the results of the investigation led to the Saint-Denis altarpiece being seen as a unique example, or at least as the only surviving evidence of a half-polychromy in the Low Countries. Consequently, the initial minimal conservation project was abandoned in favour of a more challenging treatment which aimed at an appearance that is closer to the original, a decision that was carefully taken on the advice of the scientific committee.





# 3

## La polychromie partielle du retable de Saint-Denis : un véritable défi analytique

Jana Sanyova\*

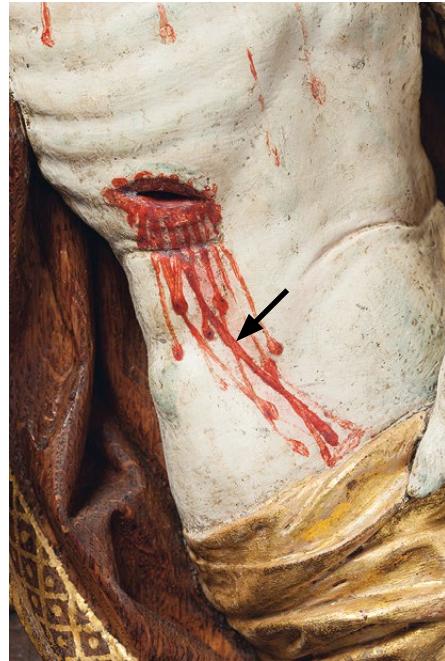
### Introduction

La caractérisation des polychromies brabançonnaises du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle s'effectue dans les laboratoires de l'IRPA depuis des décennies, quasiment depuis la création de l'Institut, et elle bénéficie d'une grande reconnaissance internationale. Au fil du temps, la connaissance des techniques et des matériaux de ces polychromies s'est élargie, entre autres grâce à l'évolution des méthodes analytiques. Le développement de nouveaux outils, tels que la microscopie électronique (SEM-EDX) ou les spectroscopies Raman (MRS) et infrarouge à transformée de Fourier (FTIR), permet d'investiguer les matériaux sur coupes stratigraphiques avec une précision à l'échelle submicronique<sup>1</sup>. Les progrès en chromatographie, gazeuse avec pyrolyse (py-GCMS) ou liquide avec le détecteur UV-visible (HPLC-DAD), ont fortement réduit la quantité de matière nécessaire pour une identification fiable des composants organiques, des liants ou des colorants<sup>2</sup>. Tout cela se conjugue à l'interdisciplinarité, élément indispensable pour une connaissance optimale de ces polychromies<sup>3</sup>. Autant dire que tout semble bien connu et que les scientifiques ne s'attendent plus à de grandes surprises lors d'une nouvelle étude.

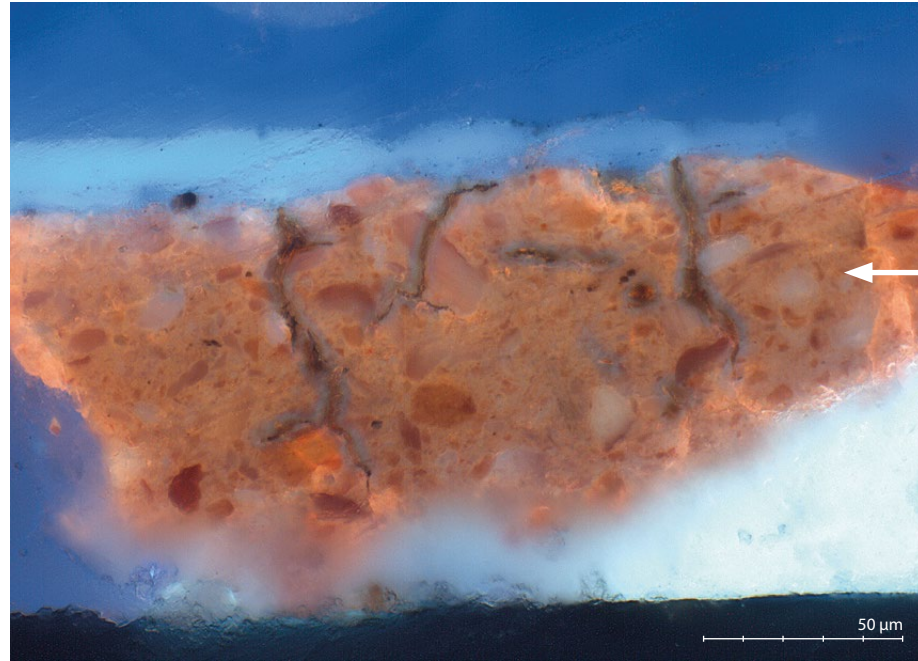
Il en est pourtant allé tout autrement avec l'étude de la polychromie du retable de Saint-Denis, premier exemple de polychromie partielle étudié par notre laboratoire. Son étude échappa assez vite au champ de la routine et devint même un casse-tête analytique, surtout lorsque les questions relatives au traitement du bois nu commencèrent à se multiplier et que des analyses impliquant une recherche plus approfondie se révélèrent indispensables. Cette étude a abouti à une découverte étonnante : la présence d'un matériau qui n'avait jamais été mis en évidence auparavant dans la polychromie brabançonne, à savoir la résine benjoin ainsi qu'un pigment brun foncé, le bistre. Cette découverte constitue

\* Chef de la cellule Laboratoire des polychromies de l'Institut royal du Patrimoine artistique, Bruxelles

Fig. 3.1 Retable de Saint-Denis, détail de la *Descente de croix*, avant restauration, Liège, église Saint-Denis



3.2a



3.2b

une avancée majeure dans la connaissance des pratiques d'ateliers produisant des sculptures dans nos régions au XVI<sup>e</sup> siècle.

### Datation de la polychromie ancienne

La sculpture partiellement polychromée n'est pas courante dans nos régions au XVI<sup>e</sup> siècle, mais elle le deviendra, par contre, au XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui sèmera quelques doutes sur les datations de la polychromie. C'est pourquoi nos premières investigations ont été focalisées sur la recherche d'indices pertinents pour la datation des matériaux colorants. Nous avons eu la chance d'obtenir rapidement, à partir d'un seul échantillon, trois informations précises démontrant que la polychromie était bien contemporaine de la création de ce retable. Le micro-prélèvement dans le glacis rouge du sang du Christ de la *Descente de croix* a apporté trois arguments-clés pour la datation et a ainsi permis de confirmer l'hypothèse avancée par l'atelier de conservation-restauration (fig. 3.1 et 3.2).

1. Les gouttes de sang ont été peintes sur les carnations du Christ avec une laque<sup>4</sup> de garance, préparée à partir des tontisses<sup>5</sup> de laine teintes avec de la garance (*Rubia tinctorum* L.). La tontisse est un déchet de l'industrie textile issu de la production de draps de laine de haute qualité, appelés *drap d'écarlate* (en français) ou *schaerlaken* (en néerlandais), dont le renom était grand dans la Flandre au Moyen Âge<sup>6</sup>. La tontisse était habituellement recyclée comme source indirecte du précieux colorant. Elle a été, entre autres, utilisée pour la manufacture de divers types de laques. De récentes études technologiques ont démontré que, aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, les laques de garance et de kermès ont en effet été très fréquemment préparées à partir de

cette matière-là, ce qui ne sera plus le cas au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. À partir du début de XVII<sup>e</sup> siècle, les laques de kermès et de garance ont été remplacées d'abord par les laques de cochenille venue du Nouveau Monde (*Dactylopius coccus* O. Costa) et ensuite, à partir de XIX<sup>e</sup> siècle, par les colorants de synthèse<sup>8</sup>.

2. La couche rouge du sang contient, en plus de la laque, un additif particulier, de la poudre de verre. Un autre matériau qui entre dans les spécificités des polychromies des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, mais qui n'apparaît plus au-delà de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>. Il est largement utilisé à travers toute l'Europe et a été très fréquemment mis en évidence par les analyses dans les peintures et les polychromies, surtout du XVI<sup>e</sup> siècle.
3. L'aspect et la couleur des carnations du Christ ont été obtenus par un mélange typique dans les polychromies des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, incluant du blanc de plomb, de la terre rouge, du minium et de l'azurite naturelle. La présence de ce dernier pigment est un argument supplémentaire pour la datation, car son utilisation diminue fortement à partir de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. Il sera progressivement remplacé par d'autres bleus : le smalt au XVII<sup>e</sup>, le bleu de Prusse au XVIII<sup>e</sup> et l'outremer synthétique au XIX<sup>e</sup> siècle.

L'identification de ces trois composants dans la polychromie du retable de Saint-Denis constitue une preuve suffisante de l'ancienneté de cette polychromie. Elle remonterait au plus tard au XVI<sup>e</sup> siècle. Cette conclusion soutient l'hypothèse qu'elle fut appliquée lors de la réalisation de cet ensemble imposant ou peu de temps après.

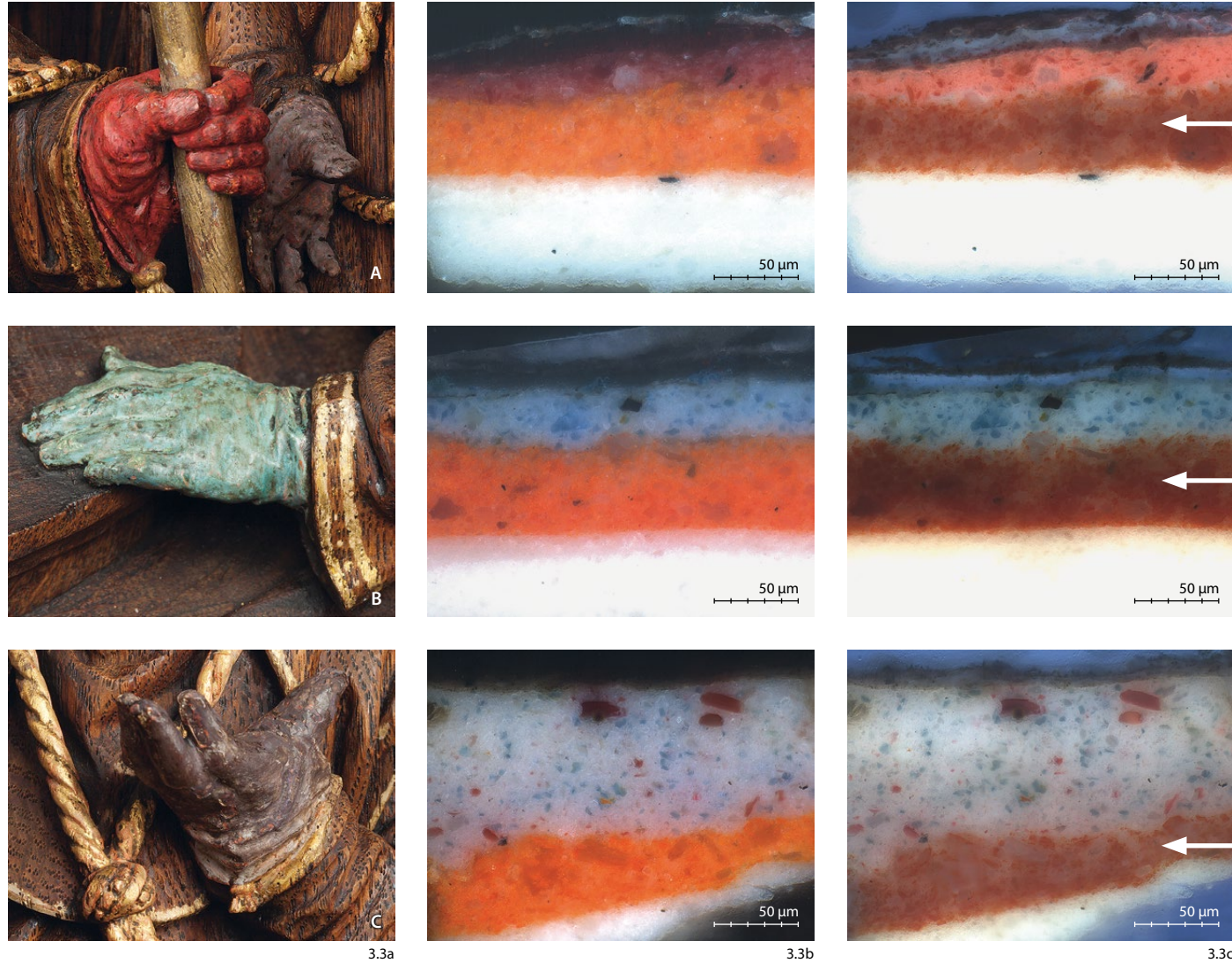
### Comparaison de la polychromie originale de la huche avec celle de la prédelle

L'étude de la polychromie du retable de Saint-Denis a suscité un point de divergence parmi les spécialistes de la sculpture polychromée, celui de la contemporanéité ou non de la prédelle et de la huche<sup>11</sup>. Nos investigations se sont donc focalisées sur la comparaison des matériaux et des techniques qui ont été utilisés dans la huche et la prédelle.

#### Couches préparatoires

La préparation de la huche est composée de craie et de colle protéinique, tandis que celle de la prédelle est composée de blanc de plomb parfois additionné de craie, avec un liant à base d'huile siccatrice permettant un travail plus rapide, sans l'indispensable polissage chronophage en cas de préparation aqueuse. En conséquence de cette différence de liants, la couche d'imperméabilisation n'est appliquée que sur la préparation plus traditionnelle de la huche. On notera cependant que cette différence ne renvoie pas nécessairement à des polychromies appliquées à deux périodes différentes.

Fig. 3.2 Retable de Saint-Denis, détail. Coupe transversale (b) d'une goutte de sang peinte sur la carnation du Christ prélevée dans la *Descente de croix* (a)



**Fig. 3.3** Retable de Saint-Denis, détails. Le minium est abondamment utilisé dans la polychromie de la prédelle. Les sous-couches orange le contenant ont été retrouvées surtout dans les polychromies des gants des statues de la scène de la *Visite de saint Denis au pape Clément I<sup>er</sup>* (a) : le pape Clément (A), saint Denis (B) et un cardinal (C). Les microphotographies des coupes correspondant aux échantillons des gants ont été prises sous lumière blanche (b) et ultraviolette (c) avec un grossissement de 500x

### Palette

Les mêmes pigments et additifs ont été identifiés dans les deux parties du retable. La palette est assez restreinte. À côté des matériaux pertinents pour la datation de la polychromie décrits dans le paragraphe précédent, on retrouve d'autres pigments, tels le minium, la terre rouge, l'ocre, le blanc de plomb ou le noir de charbon. Une absence étonnante est à remarquer dans la palette des polychromeurs, celle du vermillon, pigment pourtant très courant à cette période. Le minium y est, par contre, plus abondant que dans la plupart des retables brabançons de la même époque. Cette abondance de minium ainsi que l'absence de vermillon et l'utilisation de la poudre de verre comme additif sont observées sur les deux parties du retable, ce qui constitue un argument en faveur de la contemporanéité de la huche et de la prédelle. Le minium est surtout utilisé dans les sous-couches huileuses, dont la couleur diffère un peu dans les deux parties. Ces sous-couches sont plus présentes dans la prédelle, et plus particulièrement dans la mitre ou les gants de saint Denis (fig. 3.3).

### Dorures

Les mêmes techniques de dorure, à la feuille sur mixtion, ont été retrouvées dans les deux parties du retable. Les feuilles sont battues au départ d'une pièce d'or d'une grande pureté (par exemple un ducat hongrois ou vénitien, ou encore un florin florentin) contenant environ 1% d'argent et moins de 0,5 % de cuivre. La mixtion est assez claire, de couleur ocre-orange, avec les mêmes composants dans la huche et dans la prédelle. Elle est appliquée en deux couches contenant du blanc de plomb, du minium, de l'ocre, de la calcite ainsi que du verre pilé comme additif. Le liant est à base d'huile de lin pré-polymérisée. Une faible quantité de résine de pin a été mise en évidence dans une mixtion analysée par py-GCMS. Il nous semble probable que cette résine ait été ajoutée dans l'huile comme un additif, mais nous ne pouvons pas exclure qu'il s'agisse d'une contamination de la mixtion par un vernis oléo-résineux postérieur (voir *Vernis appliqué par Jean-Antoine Micotti en 1824*).

### Traitement du bois

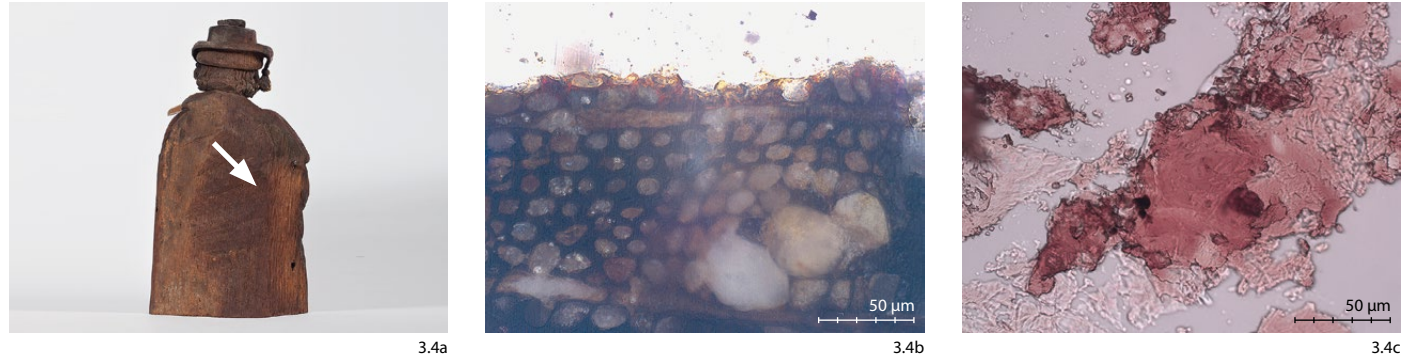
L'étude globale du retable dans l'atelier de conservation-restauration a révélé que le bois n'a pas été recouvert par l'encollage habituel avant d'être polychromé, mais qu'il a reçu des couches de finition colorées appliquées à deux stades différents de fabrication. Le bois a d'abord été imprégné d'une matière rougeâtre appliquée avant le montage du retable. Le second traitement du bois non polychromé a consisté en l'application d'une fine couche de couleur brun foncé, ajoutée une fois le retable monté. Celle-ci n'est en effet observée qu'aux endroits accessibles après le montage<sup>12</sup>.

La caractérisation chimique des matériaux utilisés pour ces deux traitements s'est révélée très complexe et a donné pas mal de fil à retordre aux scientifiques du laboratoire.

Des échantillons du bois traité ont été prélevés en grattant une surface de quelques mm<sup>2</sup>. Il va de soi qu'un échantillon prélevé de cette manière est toujours relativement hétérogène car il contient plusieurs couches, y compris les produits ayant pénétré dans le bois ou s'étant accumulés à la surface au cours des années, tels les produits de restauration, des efflorescences, poussières, etc. C'est pourquoi une telle investigation nécessite une approche multi-analytique et multidisciplinaire. Des résultats inédits ont été dégagés par cette approche. Les matériaux relatifs au traitement du bois non polychromé étant rarement analysés et publiés, il n'est pas étonnant que nous n'ayons pas trouvé de cas similaire dans la littérature contemporaine. Mais nos résultats s'avèrent en parfait accord avec les sources historiques écrites.

### Résultats d'analyses

Pour caractériser et comprendre le traitement que reçut le bois du retable, nous avons utilisé six échantillons provenant de différentes zones du bois non



3.4a

3.4b

3.4c

polychromés de la huche et de la prédelle ainsi qu'un échantillon de la zone polychromée. Pour visualiser les couches éventuellement présentes, un sous-échantillon aussi représentatif que possible a été enrobé et transformé en coupe puis étudié par MO et SEM-EDX, un autre par FTIR et deux autres par HPLC. Les six prélèvements ont également été analysés par py-GCMS, après leur dérivatisation par tétra-méthyle-ammonium hydroxyde (TMAH). Deux prélèvements ont été analysés par HPLC après leur extraction dans un mélange de méthanol-eau distillée.

#### *Première finition: coloration du bois par imprégnation*

La première finition imprégnant la surface du bois est rougeâtre. Elle a été visualisée au microscope optique dans un échantillon prélevé au dos du fragment E4. On peut reconnaître cette coloration aussi bien sur une coupe que sur un micro-fragment compressé dans une cellule de diamant avant l'analyse par FTIR (fig. 3.4). Le SEM-EDX ne montre que des éléments qui sont naturellement présents dans le bois: du potassium, du calcium et du soufre. Le FTIR révèle la cellulose du bois et les protéines, qui peuvent aussi provenir de la seconde finition ou d'interventions postérieures. Le HPLC ne détecte aucune molécule rouge, mais montre les produits de la combustion du bois (dérivés de l'acide syringique), les acides ellagique et gallique, issus probablement des tanins et des dérivés de l'acide benzoïque; ceux-ci pourraient avoir différentes origines, tels le produit de dégradation ou encore la résine benjoin. L'analyse par py-GCMS indique aussi la présence de benjoin à côté d'autres composants qui sont décrits plus loin (voir *Résultats d'analyse par py-GCMS et interprétation*).

#### *Seconde finition: une fine couche brun-noir*

La seconde finition est assez foncée, de couleur brun-noir. Les tests de solubilité réalisés dans l'atelier de restauration montrent que cette couche est, aujourd'hui encore, soluble dans l'eau<sup>13</sup>. La microphotographie de la coupe prise en réflexion sous lumière visible et ultraviolette montre qu'elle a été appliquée en très fine couche. On remarque sous UV que les charges ne sont pas fluorescentes, contrairement au liant. Les résultats de l'analyse par SEM-EDX montrent que la couche contient du noir de carbone, des terres brunes et rouges (aluminosilicates contenant de l'hématite) et une bonne proportion de gypse. Le gypse aurait pu être ajouté comme charge dans le mélange initial. Cependant, il aurait aussi pu être formé par simple sulfatation des carbonates présents dans

le mélange ou encore au cours de la préparation de la matière brun foncé contenant du bistre et/ou des tanins. La fluorescence observée pourrait suggérer un liant protéinique. Mais le FTIR révèle, à côté des protéines, la présence des polysaccharides, dont la solubilité à l'eau après vieillissement correspond mieux aux observations des restaurateurs. Les traces des polysaccharides (amidon et gomme végétale) ont été révélées par py-GCMS à côté d'autres composants d'un mélange assez complexe.

#### *Résultats d'analyse par py-GCMS et interprétation*

Quatre échantillons du bois traité mais non polychromé ont été prélevés dans la huche et deux dans la prédelle. Ils ont été analysés par py-GCMS après leur dérivatisation avec TMAH pour assurer leur volatilité. Cette dérivatisation transforme les molécules ayant les groupements hydroxyle, carboxyle et ester en leurs esters et éthers méthyliques, ce qui peut s'avérer contraignant dans certains cas, plus particulièrement dans les cas où une molécule de départ contient à la fois les groupes méthoxy, les groupes hydroxy et/ou les esters méthyliques. Ceci peut entraîner la confusion des biomarqueurs et empêcher ainsi le discernement des sources biologiques. Cette situation se présente dans le cas des marqueurs des tanins (acide gallique) et des produits de combustion du bois – marqueurs du bistre (acide syringique). La dérivatisation de ces deux acides, gallique et syringique, donne la même molécule – l'ester méthylique de l'acide 3,4,5-triméthoxy-benzoïque. C'est précisément cette molécule, qui peut provenir du bistre et/ou des tanins, qui est le principal composant repéré dans la plupart de nos analyses. En plus de ce composant, on retrouve les marqueurs de la résine benjoin, tels le méthylbenzoate, le méthylcinnamate et 3,4-diméthoxybenzaldéhyde en assez faible quantité. Notons que les pyrogrammes de tous les échantillons provenant du bois original sont assez similaires. Il est donc très difficile, voire impossible, de déterminer par cette méthode si ces marqueurs se réfèrent aux tanins ou à la suie (bistre) ou aux deux. C'est l'analyse par HPLC d'un de nos échantillons de bois traité qui a révélé la présence des acides tanniques (acides gallique et ellagique), ce qui a confirmé que les tanins étaient bel et bien présents. Néanmoins, cela ne permet pas de déterminer si les tanins proviennent du bois lui-même ou bien s'ils ont été ajoutés lors du premier ou lors du second traitement, ou pendant les deux, puisque nous n'avons pas pu les isoler pour les analyser séparément.

Des traces de marqueurs d'autres matériaux ont été trouvées dans ces échantillons. Il s'agit de marqueurs indiquant la présence de cire, qui correspondrait à la cire de Carnauba provenant d'une des campagnes de restauration postérieures, de collagène (colle animale), de résine de pin (*Pinus silvestris* L.) et de polysaccharides (lignine, amidon ou gomme). Il est important de noter que le prétraitement des échantillons par TMAH n'est pas idéal pour l'identification des liants aqueux, tels que des protéines et des polysaccharides, et que leurs traces dans le pyrogramme ne renvoient pas nécessairement à une faible présence dans la matière analysée. Tous nos résultats d'analyse du bois par py-GCMS sont résumés dans le tableau (fig. 3.5).

**Fig. 3.4** Retable de Saint-Denis, détail. L'échantillon du bois prélevé dans le dos du personnage de Nicodème de la *Descente de croix* (a) montre l'imprégnation de la surface par une matière rouge. Les microphotographies de l'échantillon aplati dans une cellule de diamant (b) et en lumière transmise de la coupe (c) ont été prises sous le grossissement de 500x

Localisation	cires	huile	colle animale	gomme végétale	amidon	résine de pin	benjoin	bistre / tanin
Huche, bas du manteau de la pleureuse agenouillée aux pieds du Christ de la <i>Descente de croix</i> .	+	tr	+	tr	-	+	+	+
Huche, plancher de la <i>Flagellation</i> , goutte de la matière transp. sur bois	-	tr	+	tr	-	+	+	+
Huche, arrière-plan de la <i>Crucifixion</i> , dos d'un relief, patine et/ou un dépôt de polluants	-	tr	+	tr	-	+	+	+
Huche, dos de Nicodème, patine et/ou un dépôt	-	tr	+	tr	tr	tr	+	+
Prédelle, architecture, patine et/ou un dépôt	-	tr	+	tr	tr	+	+	+
Prédelle, moine à droite dans l' <i>Arrestation de saint Denis par les soldats du préfet Fescennius</i> , vêtement, couche foncée	tr	tr	+	tr	tr	tr	+	+

Absence (-), présence avérée (+), présence en très faible proportion (tr)

3.5

Pour la compréhension de ces résultats, nous avons dû prendre en considération les analyses réalisées par FTIR ainsi que les microscopies sur les mêmes échantillons. Tenant compte de cette interprétation croisée, il nous semble très probable, et en cohérence avec l'étude globale, que le benjoin ait été utilisé pour l'imprégnation du bois lors de la première finition et le bistre pour la couche foncée appliquée sur l'ensemble du retable après le montage. Le liant de la couche de bistre contiendrait une gomme polysaccharidique, comme suggéré par quelques marqueurs de carbohydrates dans les pyrogrammes, ainsi que par son excellente solubilité dans l'eau observée par les restaurateurs.

## Discussion des résultats

### Benjoin

L'étude des sources modernes et anciennes évoquant l'utilisation de la résine de benjoin soutient nos conclusions. Le benjoin est une résine dont la couleur va du jaunâtre au rougeâtre. Elle est obtenue par l'incision de l'écorce d'arbres de la famille *Styrax* sp., originaire de l'Asie du sud-est, où il est utilisé comme parfum rituel dans les temples. Les composants aromatiques du benjoin (notamment l'acide benzoïque et les dérivés de la vanilline et de l'acide cinnamique) lui confèrent un pouvoir antiseptique, antifongique et antioxydant, en plus d'une odeur agréable. Cette capacité protectrice du benjoin va bien sûr servir d'argument pour notre hypothèse de son usage comme traitement du bois du retable de Saint-Denis.

Cette résine apparaît, dans les sources technologiques européennes au XVI<sup>e</sup> siècle,

comme un composant de vernis dits « maigres ». Un des grands avantages de ce vernis c'est son séchage rapide sans être exposé au soleil. Plusieurs recettes de ce type impliquant le benjoin sont mentionnées dans le *Manuscrit de Marciana*<sup>14</sup> et dans le traité d'Armenini<sup>15</sup>. Le benjoin y est solubilisé dans l'alcool obtenu par la distillation du vin. Certains chercheurs associent cette apparition au développement de la distillation de l'alcool et des huiles essentielles, mais les recherches récentes montrent que ce procédé était déjà connu avant le XV<sup>e</sup> siècle.

La source la plus intéressante mentionnant l'utilisation du benjoin est incontestablement le recueil des recettes pour le traitement du bois publié en 1525 à Bergamo<sup>16</sup>. Cette source a été relevée par Ria De Boodt et celle-ci l'évoque en détails dans son article en collaboration avec Brigitte D'Hainaut-Zveny dans le présent volume. La source bergamasque recommande l'imprégnation du bois que l'on ne veut pas vernir par une « huile » de benjoin (*oliocaldato de berzuu*) une ou deux fois, avec un jour d'intervalle, pour une couleur plus foncée et uniforme. Il est appliqué soit avec un chiffon en laine soit avec un pinceau. Ce qui est particulièrement intéressant dans cette source, c'est la recommandation portant sur l'addition d'extrait de suie d'abord dans l'eau puis dans « l'huile » de benjoin. C'est précisément ce mélange que nous avons trouvé dans tous les échantillons, y compris ceux qui ne contiennent pas la seconde finition foncée. Il n'est donc pas exclu que la solution de benjoin utilisée pour l'imprégnation du bois du retable de Saint-Denis ait contenu de la suie également. Au vu de nos analyses et de nos recherches, nous supposons que ce traitement a été choisi pour conférer au bois une couleur rougeâtre et uniforme, une odeur agréable ainsi qu'une protection contre le développement des micro-organismes pendant et après sa réalisation.

### Bistre

Le second composant détecté dans nos échantillons est une très belle matière organique allant du jaune-brun au brun foncé, presque noire : le bistre. Il s'agit d'une substance extraite de la suie de bois non résineux, le plus souvent du chêne. On récupère cette suie dans des conduits de cheminées. Elle est pulvérisée, tamisée, lavée à l'eau froide d'abord, puis à l'eau chaude, parfois bouillante, pour la débarrasser des sels solubles. Ensuite, elle est décantée et classée selon la finesse des grains. Certaines recettes recommandent le lavage au vinaigre. On obtient ainsi une poudre très fine, que l'on mélange à une solution de gomme arabique. Ce mélange est coulé dans des moules et mis à sécher, pour faire des pastilles : c'est le bistre préparé, prêt à être utilisé comme encre ou aquarelle pour les lavis bruns.

L'utilisation de la suie remonte probablement au X<sup>e</sup> siècle. Dans le manuscrit *De coloribus et artibus Romanorum* de Heraclius, on trouve une description de la décoction de la suie pour *dorer* l'étain, le cuivre, le laiton ou l'argent<sup>17</sup>. Le terme *bistre* n'existe apparemment pas avant le XVI<sup>e</sup> siècle. Pour décrire ce matériau en tant que pigment, Jehan Le Bègue utilise en 1431 les mots *caligo* et *fuligo* (sue noire), des termes qui seront repris plus tard dans d'autres traités artistiques : en 1585 par Giovanni Paolo Lomazzo (*caligine*) et en 1681 par

Fig. 3.5 Résultats d'analyse par py-GCMS de la finition du bois de la huche et de la prédelle

Baldinucci (*filigine/fuligine*)<sup>18</sup>. L'utilisation du bistre a été également mise en évidence dans la peinture colonaise du xv<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>.

Il va de soi que la plus précieuse mention d'utilisation de l'extrait de la suie pour notre étude est celle publiée à Bergame en 1525 puisqu'elle recommande sa combinaison avec le benjoin pour le traitement du bois non polychromé (voir *Résultats d'analyses*)<sup>20</sup>. La mention de Perego concernant l'utilisation du *bistre* par les restaurateurs du xix<sup>e</sup> siècle est également très intéressante<sup>21</sup>. Elle incite à considérer que la suie aurait pu être utilisée non seulement dans le traitement original mais aussi dans celui du xix<sup>e</sup> siècle. Ce qui expliquerait précisément pourquoi nos analyses donnent cette matière comme composant majeur (voir *Résultats d'analyse par py-GCMS et interprétation*).

#### Tanins

Un des marqueurs biologiques des tanins, l'acide gallique, a été mis en évidence, dans les échantillons du bois, par py-GCMS et par HPLC. Cet acide est un indicateur de l'utilisation d'une encre métallo-gallique. Il s'agit d'un produit obtenu par la réaction de tanins et d'un sel métallique (le plus souvent du sulfate de fer, dit aussi vitriol). Le rôle des tanins, qui serait éventuellement ajouté dans le mélange pour traiter le bois, contribuerait à l'ajustement de la couleur. Du point de vue chimique, l'encre est un précipité fin, uniformément dispersé dans un liquide assez épais pour qu'il soit capable de maintenir les fines particules du précipité en suspension, ce qui est souvent le cas par simple addition d'un liant ou d'un épaississant. Le liant le plus couramment utilisé est la gomme arabique. Ce sont les noix de galle, excroissances produites par les piqûres d'insectes qu'on trouve sur le chêne<sup>22</sup>, qui sont les plus souvent citées comme source des tanins. Néanmoins, il est important de mentionner, que les acides tanniques se trouvent dans toute matière végétale et nous ne pouvons pas exclure qu'ils ont été extraits du bois analysé.

#### Liant aqueux du second traitement

Selon l'observation des restaurateurs lors du traitement et de l'étude du retable, la fine couche brun-noir considérée comme second traitement du bois est, malgré le vieillissement, encore très soluble dans l'eau froide<sup>23</sup>. Cette constatation indique que le liant de cette finition est aqueux. Deux possibilités sont dès lors envisagées : ce liant est à base de polysaccharides ou/et à base de protéines. On notera que les deux matières ont été systématiquement mises en évidence par py-GCMS (fig. 3.5) et dans certains cas aussi par FTIR. Elles n'ont donc pas permis de trancher pour cette question. La solubilité des protéines diminue en vieillissant, tandis que celle des polysaccharides non. Cet élément nous servira d'argument pour conclure qu'il est plus probable que la couche foncée soit liée à l'usage d'une gomme plutôt que d'une colle. Cette dernière pourrait provenir d'un assemblage ou encore d'un encollage ou de traitements postérieurs. Nous ne pouvons cependant pas totalement exclure que le liant de ce second traitement soit mixte.



Rares sont les publications des analyses approfondies se référant à la composition des traitements de bois non polychromé. Une de ces études concerne le traitement de bois d'une sculpture attribuée à Tilman Riemenschneider : l'*Évêque en pied* de New York<sup>24</sup>. Les auteurs ont identifié une gomme végétale, probablement de l'adragante, qui aurait été utilisée comme liant dans la couche transparente rouge appliquée directement sur le bois sans couche de préparation. Il s'agit d'une sorte de glacis aqueux, qui n'est nullement comparable au cas du retable de Saint-Denis, où le traitement rougeâtre a pénétré dans le bois sans former de couche.

#### Ordre d'application de la finition et de la polychromie

On peut aussi se demander si la seconde finition du bois, appliquée sur le retable monté, a été réalisée avant ou après la polychromie. Un indice est fourni par un échantillon de carnation prélevé dans la huche, plus précisément dans la main du Nicodème de la *Descente de croix*. Sur la coupe de cet échantillon (fig. 3.6), on observe une couche grise à l'interface de la préparation et du bois. Elle pourrait être interprétée comme la diffusion d'une finition aqueuse dans la préparation de craie. Ceci amène à penser que le bois a reçu la seconde finition avant d'être polychromé. Néanmoins, ce phénomène n'a été observé que dans ce seul échantillon, ce qui n'est pas suffisant pour en tirer une conclusion définitive. Il serait prudent de ne pas se montrer trop affirmatif à ce sujet tant que les recherches n'auront pas été approfondies.

Fig. 3.6 Retable de Saint-Denis, détail. Stratigraphie de la carnation (b) de la main du même Nicodème (a) montrant une couche grise intermédiaire entre le bois et la préparation. La microphotographie a été prise en réflexion sous lumière ultraviolette avec un grossissement de 500x



3.7

## Retouches et vernis du XIX<sup>e</sup> siècle

Les restaurations effectuées avant le XX<sup>e</sup> siècle ne sont que très rarement décrites dans les archives. Heureusement, le retable de Saint-Denis échappe à cette règle. Les documents du XIX<sup>e</sup> siècle relatifs à trois interventions différentes sont repris en détail dans la contribution de Fanny Cayron au présent volume. Deux d'entre elles concernent la polychromie. En 1824, Jean-Antoine Micotti a nettoyé le retable, refait de petits éléments sculptés, puis a polychromé et appliqué un vernis épais que l'on retrouve sur nos nombreux échantillons. La seconde intervention, entre 1882 et 1884 par les frères Blanchaert, n'inclut vraisemblablement pas la polychromie. La troisième campagne a été réalisée en 1884-1885 par Désiré Gérard : il a nettoyé le retable, reconstitué et retouché la polychromie. D'après les documents d'archives, il aurait, selon toute vraisemblance, polychromé la figure de saint Paul ajoutée par les frères Blanchaert peu auparavant dans la scène de la *Prédication de saint Denis aux Athéniens*. L'étude de nombreux prélèvements a permis de caractériser chimiquement les matériaux des vernis et des interventions postérieures et de confronter les résultats aux observations macroscopiques.

### Vernis appliqué par Jean-Antoine Micotti en 1824

Cette intervention se réfère à une couche de vernis oléo-résineux, assez épais et fluorescent, qui a été très souvent observée sur les coupes stratigraphiques des échantillons prélevés avant le dévernissage du retable (fig. 3.2 et 3.3; couche fluorescente à la surface de la polychromie). Ce vernis a été caractérisé par plusieurs méthodes : py-GCMS, FTIR et SEM-EDX. Il contient parfois de grosses particules de noir d'os, sans doute pour lui donner dès le départ un aspect ancien. Il s'agit d'un vernis oléo-résineux composé d'une huile siccatrice, probablement de l'huile de lin pré-polymérisée<sup>25</sup>, et d'une résine triterpène assez dégradée, celle de la résine de pin sylvestre (*Pinus Sylvestris* L.)<sup>26</sup>.

Comme décrit dans les archives, Jean-Antoine Micotti a, avant le vernissage, nettoyé et retouché la polychromie. Une de ces retouches a été identifiée sur le gant rouge du pape dans la *Visite de saint Denis au pape Clément I<sup>er</sup>* de la prédelle grâce à la présence de noir d'os et de sulfate de baryum, pigment utilisé seulement depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. En plus de ces deux pigments, on y retrouve également de la terre rouge et du blanc de plomb auquel du sulfate de baryum a été ajouté. Notons que ce mélange est très couramment observé dans les polychromies du XIX<sup>e</sup> siècle, encore plus fréquemment que le blanc de plomb seul.

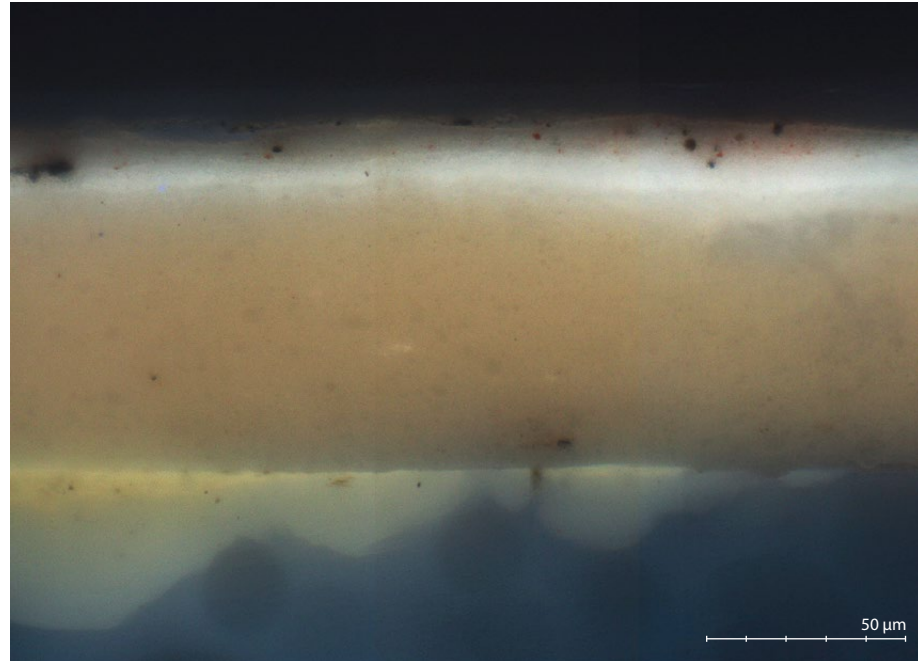
### Polychromie réalisée par Désiré Gérard en 1884-1885

Le fragment de la *Prédication de saint Denis aux Athéniens* représentant saint Paul a été sculpté entre 1882 et 1884 dans l'atelier des frères Blanchaert à Gand (fig. 3.7), mais sa polychromie a vraisemblablement été réalisée par Désiré Gérard après le retour de la prédelle à Liège en 1884-1885. Cette reconstitution affiche la volonté de Gérard de reproduire, avec les matériaux disponibles à son époque, l'aspect original. Notons que la poitrine d'une sainte femme de

Fig. 3.7 Retable de Saint-Denis, détail de la figure de saint Paul (avant restauration) ajoutée par les frères Blanchaert, entre 1882 et 1884, dans la scène de la *Prédication de saint Denis aux Athéniens*



3.8a



3.8b

la *Prédication de saint Denis aux Athéniens* (fig. 3.8) est peinte avec les mêmes matériaux que la carnation de saint Paul, ce qui signifie qu'elle a été repeinte au XIX<sup>e</sup> siècle. En-dessous de ce repeint, on ne trouve que le bois non polychromé, ce qui concordait avec un vêtement, une sorte de sous-robe. En appliquant sa polychromie sur la poitrine de cette femme, ce restaurateur quelque peu facétieux a fait disparaître le vêtement qui couvrait la gorge et l'a remplacé par une poitrine opulente.

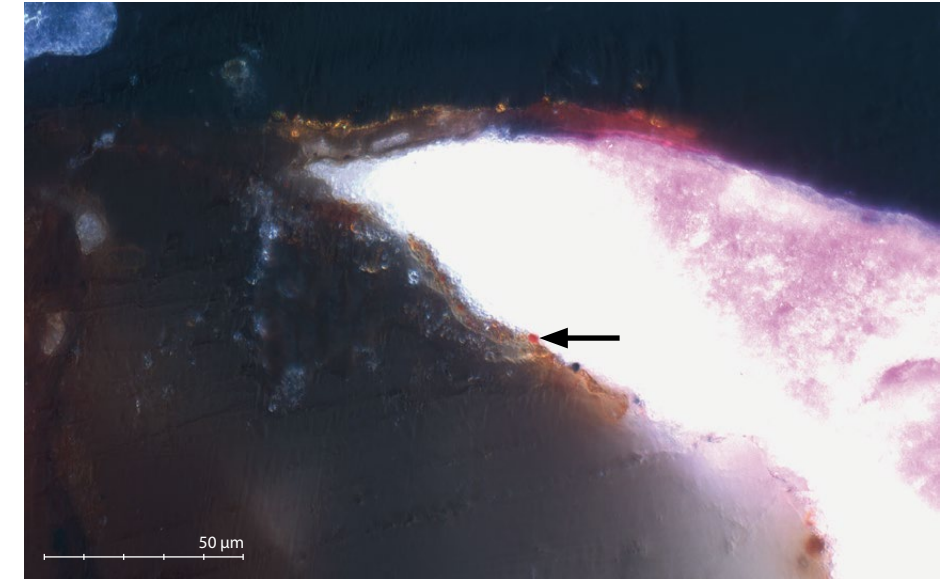
Il est à noter que les résultats obtenus en analysant la polychromie du fragment de la prédelle représentant saint Paul ont servi comme points de comparaison et ont permis de déterminer les retouches de Désiré Gérard dans les autres fragments.

Sa technique consiste en une couche préparatoire assez caractéristique. Elle se compose de blanc de plomb très pur et fin, lié avec une émulsion contenant de l'huile de lin, de l'amidon et de la colle animale<sup>27</sup>. La couche de carnation contient du blanc de plomb additionnée de vermillon et de terre rouge. La dorure du vêtement de saint Paul est réalisée à la feuille d'or pur, posée sur une mixtion composée de blanc de plomb (fig. 3.9). Le même échantillon de dorure nous a permis de découvrir et de caractériser une couche brune entre la préparation et le bois. Sa couleur et sa position renvoient à la finition que le bois a reçue dans l'atelier des frères Blanchaert et qui est censée imiter la couleur rougeâtre du bois original. Elle contient un mélange assez complexe de noir de charbon, de terre rouge, de gypse, de cire, de savons de plomb et d'oxalates de calcium.

Notons aussi que les retouches des dorures originales ont été réalisées avec de la bronzine et non avec de l'or pur.



3.9a



3.9b

## Conclusions

L'étude des matériaux et des techniques utilisés pour la polychromie partielle et le traitement du bois restant nu du retable de Saint-Denis a permis de récolter un certain nombre de données intéressantes et de soulever un coin du voile sur les pratiques d'un atelier du XVI<sup>e</sup> siècle et sur celles des restaurateurs du XIX<sup>e</sup>.

### Traitement du bois et de la polychromie du XVI<sup>e</sup> siècle

- Le bois de la prédelle et celui de la huche ont reçu les mêmes traitements.
- Avant le montage, le bois fut imprégné par une solution contenant de la résine de benjoin, connue pour ses propriétés antibactériennes, antifongiques et dégageant une odeur agréable. Ce traitement aurait uniformisé la couleur et aurait assuré la protection du bois contre le développement de micro-organismes. Les tanins et la suie (bistre) ont été systématiquement mis en évidence dans le bois, conjointement avec le benjoin ; leur ajout dans une solution du benjoin est possible. C'est d'autant plus vraisemblable qu'un recueil de recettes publié à Bergame en 1525 recommande précisément la combinaison du benjoin et de la suie.
- Une fois monté, le retable non encore polychromé a été badigeonné avec une dispersion fine contenant un mélange brun-noir de bistre, de terre brune et de gypse. Ce traitement *post-montage* était aqueux, avec sans doute un liant polysaccharidique à base de gomme végétale.
- Les matériaux et les techniques de la polychromie la plus ancienne du retable ont été caractérisés par une série de prélèvements dans la huche et la prédelle. Les résultats révèlent les mêmes pigments et les mêmes additifs dans les deux parties : azurite, laque rouge, minium, terre rouge, ocre, blanc de plomb, craie, poudre de verre. Une particularité : l'absence de vermillon observée sur les deux parties.
- Une laque de garance de teinturiers (*Rubia tinctorum* L.) préparée à partir

**Fig. 3.8** Retable de Saint-Denis, détail. Stratigraphie (b) de la carnation d'une sainte femme située au premier plan de la *Prédication de saint Denis aux Athéniens*; carnation ajoutée sur la poitrine au XIX<sup>e</sup> siècle par Désiré Gérard. Cette stratigraphie a été prélevée à l'endroit indiqué par la flèche (a). La microphotographie a été prise en réflexion sous lumière blanche avec un grossissement de 500x

**Fig. 3.9** Retable de Saint-Denis, détail. Stratigraphie (b) de la dorure du vêtement de saint Paul du XVI<sup>e</sup> siècle de la *Prédication de saint Denis aux Athéniens*. Cette stratigraphie a été prélevée à l'endroit indiqué par la flèche (a). La couche brune en dessous de la préparation correspondrait à la finition que le bois a reçue dans l'atelier des frères Blanchaert



- de tontisses de laine a été identifiée pour le sang du Christ dans la huche. Ce type de laque à la composition et à la morphologie caractéristiques est régulièrement retrouvé dans les polychromies des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles.
- Les dorures dans les deux parties du retable sont mates, réalisées à la feuille d’or fin assez pur et comportant les mêmes impuretés; elles comportent environ 1% d’argent et moins de 0,5 % de cuivre.
  - Les feuilles d’or sont appliquées sur une mixtion claire ayant les mêmes composants dans les deux parties (blanc de plomb avec addition de minium, d’ocre, de calcite et de poudre de verre). Le liant est à base d’huile de lin pré-polymérisée avec, peut-être, addition d’une résine de pin.
  - Quelques différences dans les techniques de polychromie des deux parties du retable ont été mises en évidence. La couche de préparation sur la huche est aqueuse; elle est composée de craie et de colle animale. Celle de la prédelle est huileuse et composée de blanc de plomb et d’huile pré-polymérisée. Les sous-couches orange huileuses sont à base de minium; elles sont présentes dans les deux parties du retable, mais elles sont plus soutenues dans la prédelle. On peut se demander si deux équipes différentes n’ont pas travaillé sur les deux parties du retable.

#### Traitement du bois et de la polychromie du xix<sup>e</sup> siècle

- L’étude des matériaux utilisés pour les interventions du xix<sup>e</sup> siècle a permis d’attribuer certaines couches à l’une ou l’autre des interventions datables par l’étude des archives.
- Le vernis appliqué par Jean-Antoine Micotti en 1824 est oléo-résineux; il est composé d’une huile siccatrice, probablement de l’huile de lin pré-polymérisée, et de résine de pin sylvestre (*Pinus Sylvestris* L.). On y trouve parfois de grosses particules de noir d’os.
- Une finition rougeâtre imitant la couleur du bois original a été mise en évidence sur le fragment représentant saint Paul qui a été ajouté par les frères Blanchaert entre 1882 et 1884. Elle contient de la cire, de l’amidon, du noir de charbon et de la terre rouge.
- La polychromie de ce fragment, qui a probablement été appliquée par Désiré Gérard en 1884-1885, inclut les matériaux suivants: blanc de plomb, or pur, vermillon, terre rouge et noir de charbon.
- Sa préparation de blanc de plomb, très pure et finement broyée, a été liée avec une émulsion composée d’huile de lin, d’amidon et de colle de collagène.
- La nouvelle dorure a été réalisée à la feuille d’or pur, posée sur une mixtion de blanc de plomb. Les dorures anciennes ont été retouchées par Désiré Gérard avec de la bronzine<sup>28</sup>.

#### Notes

- 1 BRUNI *et al.* 1999; SMITH & CLARK 2001; VANDENABEELE 2004; KEUNE 2005, p. 20; ADRIAENS 2005.
- 2 SANYOVA 2001, p. 96-102; SANYOVA & REISSE 2006; SANYOVA 2008; BONADUCE & ANDREOTTI 2009.
- 3 SANYOVA 1993; SANYOVA 1999; SANYOVA 2002; SANYOVA 2013.
- 4 Le terme *laque* désigne un pigment organique fixé sur un substrat inerte, le plus souvent inorganique, mais pas uniquement. L’identification du colorant et la caractérisation détaillée du type et du substrat permettent de déterminer la technologie avec laquelle ce pigment a été fabriqué.
- 5 La tontisse est appelée aussi *bourre* en français, *shearing* en anglais, *vlocken* en allemand, *vlokken* en néerlandais et *cimatura* en italien.
- 6 La tontisse est produite lors du processus de finition de ces draps, qui inclut le cardage et la tonte. Cela représente entre 10 à 15 % du poids de la laine contenant du colorant, le composant le plus cher, ce qui correspondait approximativement à 3 à 6 % du prix du drap.
- 7 KIRBY, SPRING & HIGGITT 2005; SANYOVA 2013.
- 8 CARDON 2003, p. 586.
- 9 LUTZENBERGER, STEGE & TILENSCHI 2010; SPRING 2012.
- 10 STEGE 2004.
- 11 Voir la contribution de Catheline Périer-D’Ieteren dans le présent volume.
- 12 Voir la contribution d’Emmanuelle Mercier dans le présent volume.
- 13 Voir ici aussi la contribution d’Emmanuelle Mercier dans le présent volume.
- 14 MERRIFIELD 1967, p. 322-325, cite le *Manuscrit de Marciana* (1513-1527).
- 15 *Ibidem*, p. 209, cite Armenini (1586).
- 16 RAUCH & JOCKUSCH 1996.
- 17 PEREGO 2005, p. 84, cite Heraclius.
- 18 LOMAZZO 1585, p. 192 et 308; BALDINUCCI 1681, p. 61; LAROCHELLE 2005, p. 76.
- 19 STEGE 2014.
- 20 RAUCH & JOCKUSCH 1996.
- 21 PEREGO 2005, p. 84.
- 22 LAROCHELLE 2005, p. 72-74.
- 23 Voir la contribution d’Emmanuelle Mercier dans ce volume.
- 24 Ca 1505, Metropolitan Museum of Art de New York, The Cloisters (inv. 1975.25). MARINCOLA & SOULTANIAN 1998.
- 25 Pour cette identification, nous nous sommes basée sur les rapports des acides gras suivants: palmitique / stérique C16/C18 = 1, 2, azelaique / stérique 2C9/C18 = 0, 8, et azelaique / subérique 2C9/2C8 = 3, 95.
- 26 L’identification de la résine de pin sylvestre (*Pinus Sylvestris* L.) a été possible grâce à la présence d’un marqueur empirique spécifique, « *sylvestris* X ». Le niveau de dégradation de cette résine jugé avancé est indiqué par la présence de quatre dérivés de l’acide déhydroabiétique.
- 27 Ces composants ont été identifiés par FTIR et par py-GCMS.
- 28 Je voudrais remercier les membres de la cellule Laboratoire des polychromies qui ont participé à cette étude: Cécile Glaude, Marc Vermeulen, Louise Decq et Martina Stilhamerova. Mes remerciements vont également aux collègues des autres départements, plus particulièrement Emmanuelle Mercier, Fanny Cayron, Isabel Bedos-Balsach et Marie-Christine Claes, pour leur collaboration dans le cadre de cette étude interdisciplinaire. Merci aussi à Éric Parisis pour la relecture.

## Références

- ADRIAENS 2005  
A. ADRIAENS, *Non-destructive analysis and testing of museum objects: an overview of 5 years of research*, in *Spectrochimica Acta Part B*, 60, 2005, p. 1503-1516.
- BALDINUCCI 1681  
F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Florence, 1681.
- BONADUCE & ANDREOTTI 2009  
I. BONADUCE & A. ANDREOTTI, *Py-GC/MS of Organic Paint Binders*, in M.-P. COLOMBINI & F. MODUGNO (éd.), *Organic Mass Spectrometry in Art and Archaeology*, Chichester, 2009, p. 303-326.
- BRUNI *et al.* 1999  
S. BRUNI, F. CARIATI, F. CASADIO & L. TONIOLO, *Spectrochemical characterization by micro-FTIR spectroscopy of blue pigments in different polychrome works of art*, in *Vibrational Spectroscopy*, 20, 1999, p. 15-25.
- CARDON 2003  
D. CARDON, *Le Monde des teintures naturelles*, Paris, 2003.
- KEUNE 2005  
K. KEUNE, *Binding Medium, Pigments and Metal Soaps Characterized and Localized in Paint Cross Sections*, thèse de doctorat, Université d'Amsterdam, 2005.
- KIRBY, SPRING & HIGGITT 2005  
J. KIRBY, M. SPRING & C. HIGGITT, *The Technology of Red Lake Pigment Manufacture: Study of the Dyestuff Substrate*, in *National Gallery Technical Bulletin*, 26, 2005, p. 71-87.
- LAROCHELLE 2005  
S. LAROCHELLE, *Historiographie des matériaux et instruments du dessin à la Renaissance, de Joseph Meder à Annamaria Petrioli Tofani*, mémoire de maîtrise (publication en ligne: <https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/18030>), Université Laval à Québec, 2005.
- LOMAZZO 1585  
G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milan, 1585.
- LUTZENBERGER, STEGE & TILENSCHI 2010  
K. LUTZENBERGER, H. STEGE & C. TILENSCHI, *A note on glass and silica in oil paintings from the 15<sup>th</sup> to the 17<sup>th</sup> century*, in *Journal of Cultural Heritage*, 11, 2010, p. 365-372.
- MARINCOLA & SOULTANIAN 1998  
M. D. MARINCOLA & J. SOULTANIAN, *Monochromy, Polychromy, and Authenticity. The Cloisters' Standing Bishop Attributed to Tilman Riemenschneider*, in V. DORGE & F. C. HOWLETT (éd.), *Painted Wood: History and Conservation* (actes de colloque, Williamsburg, Colonial Williamsburg Foundation, 11-14 nov. 1994), Los Angeles, 1998, p. 278-287.
- MERRIFIELD 1967  
M. P. MERRIFIELD, *Original Treatises, dating from the XI<sup>th</sup> to XVIII<sup>th</sup> Century on the Arts of Painting*, vol. 2, Douvres/Londres, 1967 (réédition du texte de 1849).
- PEREGO 2005  
F. PEREGO, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, Paris, 2005.
- RAUCH & JOCKUSCH 1996  
A. RAUCH & B. JOCKUSCH, *Anweisungen für die Behandlung von Holzberflächen in einer Quelle in Bergamo um 1525*, in *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 10-1, 1996, p. 57-62.
- SANYOVA 1993  
J. SANYOVA, *Étude scientifique des techniques picturales des retables anversois*, in H. NIEUWDORP (dir.), *Antwerpse retabels 15de-16de eeuw*, 2, *Essays*, Anvers, 1993, p. 151-164.
- SANYOVA 1999  
J. SANYOVA, *Étude de la polychromie du retable de la Passion d'Oplinter*, in R. DE BOODT, M. SERCK-DEWAIDE, J. SANYOVA, N. GOETHGEBEUR, L. KOCKAERT & J. JANSEN, *Le retable d'Oplinter (Scientia Artis)*, 1), Bruxelles, 1999, p. 101-117.
- SANYOVA 2001  
J. SANYOVA, *Contribution à l'étude de la structure et des propriétés des laques de garance*, thèse de doctorat en chimie (publication en ligne, <http://theses.ulb.ac.be/ETD-db/collection/available/ULBetd-08092006-162429>), Université libre de Bruxelles, 2001.
- SANYOVA 2002  
J. SANYOVA, *Polychromie des retables brabançons, pigments et colorants analysés à l'IRPA*, in S. GUILLOT DE SUDUIRAUT (dir.), *Retables brabançons des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles* (actes de colloque, Paris, Musée du Louvre, 18-19 mai 2001), Paris, 2002, p. 81-101.
- SANYOVA 2008  
J. SANYOVA, *Mild extraction of dyes by hydrofluoric acid in routine analysis of historical paint micro-samples*, in *Microchim Acta*, 162, 2008, p. 361-370.
- SANYOVA 2013  
J. SANYOVA, *Les laques rouges des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles: le cas spécifique du retable du Couronnement de la Vierge à Erreterria (Gipuzkoa), Espagne*, in M. BARRIO OLANO, I. BERASAIN SALVARREDI & C. PÉRIER-D'ETEREN (dir.), *Le retable du Couronnement de la Vierge. Église de l'Assomption d'Erreterria, Saint-Sébastien/Bruxelles*, 2013, p. 167-179.
- SANYOVA & REISSE 2006  
J. SANYOVA & J. REISSE, *Development of a mild method for the extraction of anthraquinones from their aluminium complexes in madder lakes prior to HPLC analysis*, in *Journal of Cultural Heritage*, 7, 2006, p. 229-235.
- SMITH & CLARK 2001  
G. D. SMITH & R. J. H. CLARK, *Raman spectroscopy in art history and conservation*, in *Studies in Conservation*, 46-2, 2001, p. 92-106.
- SPRING 2012  
M. SPRING, *Colourless Powdered Glass as an Additive in Fifteenth- and Sixteenth-Century European Paintings*, in *National Gallery Technical Bulletin*, 33, 2012, p. 4-26.
- STEGE 2004  
H. STEGE, *Out of the blue? Considerations on the early use of smalt as blue pigment in European easel painting*, in *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 18-1, 2004, p. 121-124.
- STEGE 2014  
H. STEGE, *Painting Materials, Paint Application and Painting Techniques*, in *Let the Material Talk: Technology of Late-medieval Cologne Panel Painting*, Londres, 2014, p. 133-173.
- VANDENABEELE 2004  
P. VANDENABEELE, *Raman spectroscopy in art and archaeology*, in *J. Raman Spectroscopy*, 35, 2004, p. 607-609.

## Abstract

The characterization of the materials and techniques of the partial polychromy of the Saint-Denis altarpiece was carried out in the laboratories of the KIK-IRPA using conventional methods such as Scanning electron microscopy, Raman and infrared spectroscopies, X-ray fluorescence and gas and liquid chromatography.

The part of this study that deals with the original polychromy yielded results that fit in with the usual studio practices of the 16<sup>th</sup> century. However, the results for the wood treatment of non-polychromed parts were quite unexpected. The case of the Saint-Denis retable was actually the first example of artificially polychromed wood in our laboratory and soon became an analytical challenge. Several issues were encountered in this part of the study. Multiple results were obtained unexpectedly thanks to samples taken from similar areas of the altarpiece. The analogous aspect of the areas was probably enhanced by the transformation of the material during natural aging. Moreover, to our knowledge, non-polychromed (sculpture) wood from the 16<sup>th</sup> century has been very rarely analyzed. Consequently, understanding the results obtained with the multi-analytical approach was quite challenging. Nevertheless, these results allowed proposing an interesting hypothesis regarding wood treatment of the Saint-Denis altarpiece. In particular, benzoin resin in the original coating on top of the wooden surface was detected. This type of finish has never been observed so far in polychromed altarpieces produced in the Low Countries. In addition, an overview of the identified materials and techniques in the original polychromy as well as in the overpaints is presented.

# 4

## L'apport de la consultation des archives du XIX<sup>e</sup> siècle pour appréhender la polychromie partielle du retable de Saint-Denis. Interventions, point de vue et appréciation des restaurateurs de l'époque

Fanny Cayron\*

De 2012 à 2014, j'ai eu la chance de faire partie de l'équipe chargée de l'étude et du traitement du retable de Saint-Denis. Outre la participation au traitement proprement dit, je me suis particulièrement intéressée à la question des archives concernant le retable, conservées en grand nombre pour le XIX<sup>e</sup> siècle (fig. 4.1). Ces documents précieux permettent d'appréhender l'histoire du retable et les interventions qu'il a subies au cours de cette période, ce qui nous aide à répondre à la principale question qui avait été posée au début du projet : la polychromie partielle qui était visible était-elle d'origine ou était-elle le résultat d'une intervention postérieure ?

Les documents consultés sont principalement conservés aux Archives de l'État à Liège, où se trouvent une grande partie des archives de l'église Saint-Denis. Il s'agit, pour ce qui nous occupe, de courriers, comptes et délibérations de la fabrique d'église. Une partie de ces documents sont cités et reproduits dans le mémoire de fin d'étude défendu en 1996 par Anne Barnich, étudiante en histoire de l'art à l'Université de Liège<sup>1</sup>. Ces données ont été complétées par ma propre consultation de ce fonds<sup>2</sup>.

### La restauration de Jean-Antoine Micotti (1824)

La première intervention qui nous intéresse date de 1824. On trouve dans les comptes de la fabrique une note de prix du « sieur » Jean-Antoine Micotti : « Pour nettoyer l'ancien maître Autel qui est actuellement placé auprès du

\* Restauratrice de sculpture indépendante, Namur

Fig. 4.1 Léopold Blanchaert, dessin au crayon et à l'aquarelle d'après le compartiment de la *Visite de saint Denis au pape Clément I<sup>er</sup>*, Louvain, Documentatie- en Onderzoekscentrum voor Religie, Cultuur en Samenleving (KADOOC), Liège, Saint-Denis, BE/942855/90/696



Nota et prix de l'ouvrage que Jean Antoine Micotti offre exécuter dans l'Eglise paroissiale de St Denis de cette Ville de Liège.

Pour nettoyer l'ancien maître Autel qui est actuellement placé auprès du Baptistaire, et le mettre en lustre avec le vernis suivant l'échantillon fait avant quelques années importe f<sup>o</sup> 150 avec obligation de réparer toutes les dégradations. J. A. Micotti

Le 26 Dec 1824  
 Vu et agréé en conseil  
 de l'archevêque  
 M. de Wael

4.2



4.3

Baptistaire, et le mettre en lustre avec le vernis suivant l'échantillon fait avant quelques années.» Cette note est signée, en date du 26 décembre 1824, par un membre de la fabrique à qui l'on doit aussi, semble-t-il, la mention «avec obligation de réparer toutes les dégradations»<sup>3</sup> (fig. 4.2). La mention «mise en lustre avec le vernis» évoque quant à elle la présence d'un vernis brillant, que nous avons effectivement observé sur les reliefs. Ce vernis couvre la polychromie partielle. Le nettoyage dont il est question dans la note fut par contre plus que sommaire. Cette intervention a eu pour effet d'emprisonner l'encrassement sous le vernis, ce qui a contribué à donner au retable l'aspect extrêmement sombre visible avant le traitement (fig. 4.3).

### La visite de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc à Liège (1876)

En 1876, des membres de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc se rendent à Liège et s'intéressent au retable. Le compte rendu de la visite relate des discussions à propos de la manière de restaurer ledit retable. Celles-ci sont très éclairantes pour appréhender l'esprit des restaurateurs de l'époque. Le document nous renseigne précisément sur l'aspect du retable, dont Jules Helbig fournit cette description : « Nous avons tous constaté que la sculpture se sent encore des bonnes traditions de la période chrétienne et qu'elle paraît plus ancienne que la peinture des volets. En revanche, l'artiste qui a exécuté la polychromie, a perdu de vue ces traditions pour s'inspirer, au contraire, de l'esprit de la renaissance. Le travail primitif est encore dans un assez bon état de conservation pour permettre de reconnaître que la polychromie n'est que partielle. Les têtes et les chairs seulement sont peintes; dans les draperies on a laissé le ton du bois, ne rehaussant les bordures que de minces filets d'or. L'artiste a mis l'accent sur les chairs avec une intention visible.»<sup>4</sup> Malgré certaines divergences d'opinion<sup>5</sup>, les

Fig. 4.2 Offre de prix de Jean-Antoine Micotti pour «nettoyer» et «mettre en lustre» le retable de Saint-Denis en 1824, Liège, Archives de l'État, Église Saint-Denis, dossier non classé, comptabilité de 1824

Fig. 4.3 Retable de Saint-Denis, détail de saint Jean, la Vierge et la Madeleine dans la scène de la Crucifixion. État avant suppression du vernis appliqué par Micotti en 1824



4.4

participants concluent à la nécessité de respecter la polychromie partielle du retable et de ne pas faire une nouvelle polychromie totale puisque, de leur avis, le retable n'en avait jamais connu.

### La restauration de la prédelle par les frères Blanchaert (1882)

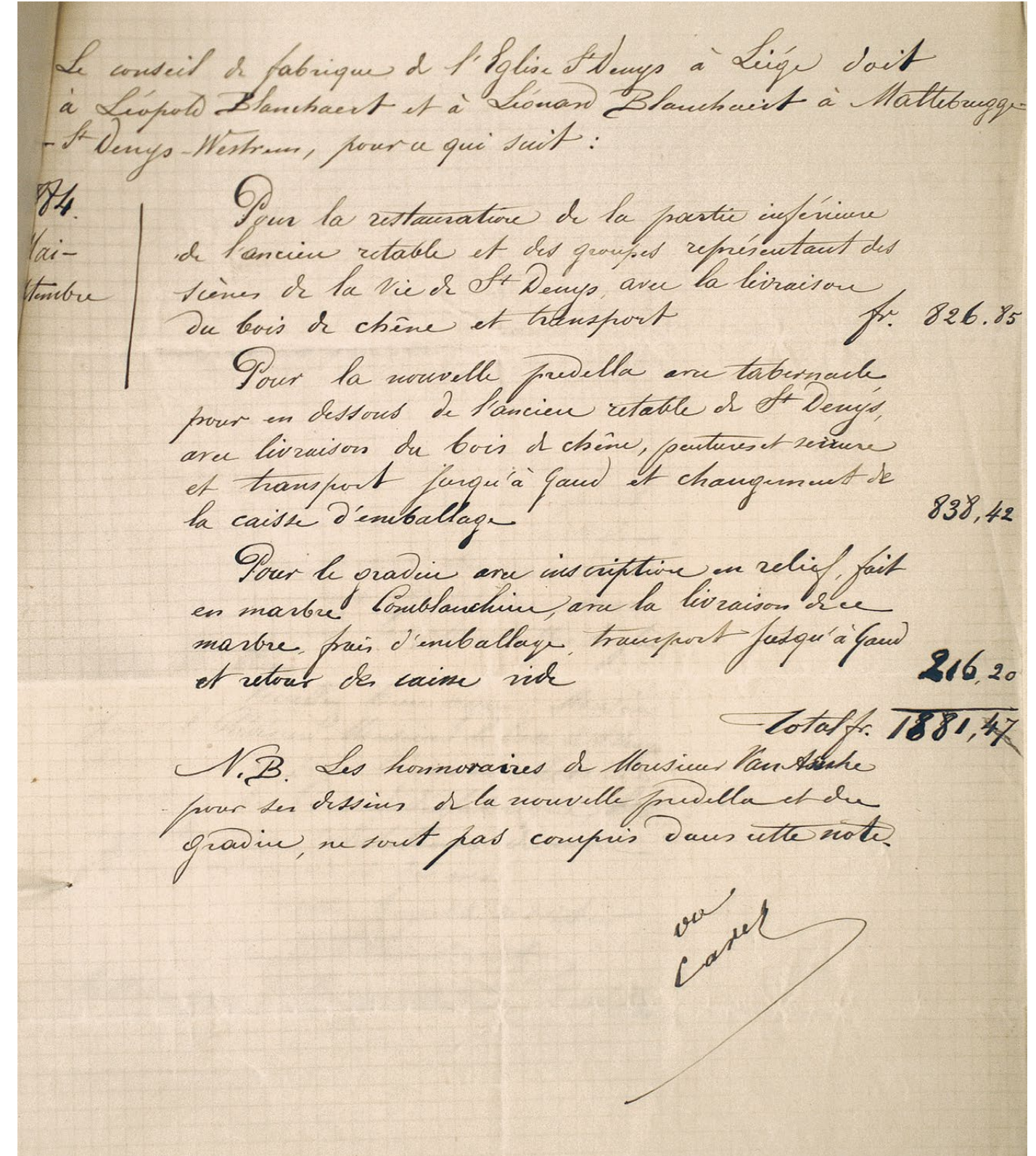
Dans les années 1880 a lieu une deuxième campagne de restauration, au cours de laquelle la prédelle est confiée aux frères Léopold et Léonard Blanchaert et la huche à Désiré Gérard.

Le 25 septembre 1880, le conseil de fabrique fait part, dans un courrier à Jules Helbig, de sa décision de faire restaurer le retable et le prie « de vouloir bien lui adresser un rapport sur les réparations que réclame cette œuvre d'art »<sup>6</sup>. Les archives sont muettes sur le rôle exact que joua Helbig dans le choix final des restaurateurs, mais on peut imaginer que c'est lui qui orienta les fabriciens vers l'atelier des frères Blanchaert, avec lesquels il avait l'habitude de collaborer<sup>7</sup>.

Lors de sa séance du 12 juin 1881<sup>8</sup>, le conseil accepte la demande de prêt du retable à l'exposition consacrée à l'art ancien au pays de Liège, dans le cadre du cinquantième anniversaire de l'Indépendance nationale. Le conseil décide également de faire photographier le retable avant le transport. Deux détails de cette photo ont été publiés par Jules Helbig en 1890<sup>9</sup> (fig. 4.4). Malgré nos recherches, nous n'avons pu retrouver le cliché d'ensemble. Notons que ces deux

Fig. 4.4 Retable de Saint-Denis, deux détails d'une photo de 1881 prise avant les restaurations des frères Blanchaert et de Désiré Gérard et publiée par Jules Helbig en 1890. La polychromie partielle est perceptible

Fig. 4.5 Note de frais des travaux de restauration effectués par les frères Blanchaert de 1882 à 1884, Liège, Archives de l'Etat, *Eglise Saint-Denis*, dossier non classé, comptabilité de 1884



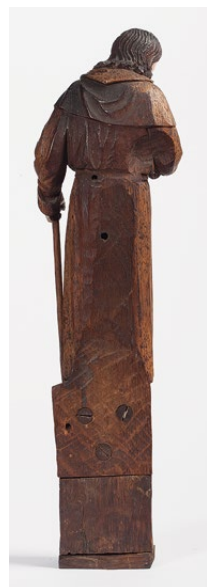
4.5



4.6



4.7



4.8

**Fig. 4.6** Retable de Saint-Denis, vue d'ensemble du compartiment de la *Prédication de saint Denis aux Athéniens* après restauration. Le personnage de saint Paul au centre de la scène est attribué aux frères Blanchaert

**Fig. 4.7** Détail de cette figure de saint Paul, de face: seuls la base et les pieds sont d'origine

**Fig. 4.8** La même figure de dos, avec vue de l'assemblage de la figure sur la base d'origine par trois grosses vis

détails antérieurs aux restaurations des frères Blanchaert et de Gérard montrent bien la polychromie partielle telle que nous la connaissons. Cette exposition s'est tenue du 15 juillet au 15 août 1881 en différents lieux de Liège. Le compte rendu d'une délibération du 3 août mentionne que le retable « sera réintégré à l'Église St Denis après l'exposition » et que l'on « examinera ultérieurement la question de savoir si les réparations ne devraient pas être effectuées à Liège sans déplacement »<sup>10</sup>. Bien que sans doute déjà en contact avec les frères Blanchaert, les fabriciens espéraient probablement trouver un restaurateur qui pourrait effectuer le travail à Liège.

En avril 1882 néanmoins, l'un des frères Blanchaert est invité à se rendre à Liège pour « régler définitivement la question de restauration du retable »<sup>11</sup>. Les archives du KADOC à Louvain conservent un carnet de Léopold Blanchaert<sup>12</sup> dans lequel sont consignées les notes prises par ce dernier afin de remettre son devis<sup>13</sup>. On constate que ces notes concernent l'ensemble du retable et non pas uniquement la prédelle.

Le 26 juin 1882, le conseil de fabrique passe commande aux frères Blanchaert de la restauration du retable: « Le conseil de fabrique de notre église, a, dans sa dernière séance, décidé que notre retable serait restauré par vos soins. La partie inférieure vous sera d'abord confiée, mais l'expédition ne pourra vous en être faite avant les derniers jours du mois de juillet. »<sup>14</sup> Il ressort de ce texte qu'il était prévu que les frères Blanchaert exécutent la totalité de la restauration. Ce ne fut pas le cas. La partie supérieure sera finalement confiée en 1884 à un sculpteur liégeois, Désiré Gérard.

Le 9 septembre 1882, le menuisier Jacques Levaux remet une note pour avoir confectionné une caisse pour la prédelle et pour l'avoir portée à Gand<sup>15</sup>. Le 4 octobre 1884, soit deux ans plus tard, les frères Blanchaert remettent leur note pour les travaux effectués<sup>16</sup> (fig. 4.5). Ils n'ont pas seulement restauré la partie inférieure du retable, ils ont aussi livré une « nouvelle predella avec tabernacle » en bois de chêne ainsi qu'un « gradin avec inscription en relief, fait en marbre Comblanchin ». Ces éléments ont été réalisés d'après les dessins de « Monsieur Van Assche », soit le Gantois Auguste Van Assche, membre de la Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc. Ils servent encore actuellement de soubassement au retable.

La description de la restauration n'est pas très précise. La note mentionne: « Pour la restauration de la partie inférieure de l'ancien retable et des groupes représentant des scènes de la vie de St Denys, avec la livraison du bois de chêne et transport ». Néanmoins, l'étude et l'observation ont permis de lister un certain nombre de petits éléments complétés (bords de coiffe ou de chapeau, doigts).

La sculpture d'un personnage de la scène de la *Prédication de saint Denis aux Athéniens*, représentant saint Paul, est également attribuée à Blanchaert. Il est vissé sur un socle d'origine où l'on peut encore voir les pieds du personnage disparu (fig. 4.6-4.8). Il n'est pas recouvert du vernis de Micotti. En observant



4.9

les pieds du personnage d'origine, petits et potelés, ainsi que la hauteur de la réserve non dorée de la chaire derrière lui, on est en droit de penser que le personnage d'origine devait être un enfant. La figure de saint Paul, calquée sur celle des compartiments voisins, n'est donc pas d'origine dans cette scène.

**Fig. 4.9** Léopold Blanchaert (sculpture) et Léon Bressers (polychromie), retable d'Afsnee, 1864-1906, Afsnee, église Saint-Jean-Baptiste

**Fig. 4.10** Léopold Blanchaert et Léon Bressers, retable d'Afsnee, détail de la figure de sainte Véronique dans le *Portement de croix*

**Fig. 4.11** Retable de Saint-Denis, détail de la Vierge au pied de la croix dans le compartiment de la *Descente de croix* après restauration



4.10



4.11



4.12



4.13

La comparaison du retable de Saint-Denis avec celui de l'église Saint-Jean-Baptiste d'Afsnee (fig. 4.9), sculpté par Léopold Blanchaert de 1864 à 1906, apporte des éléments de comparaison intéressants quant à la polychromie<sup>17</sup>. L'exécution de ce retable a duré quarante-deux ans parce que l'artiste n'y travaillait que le samedi... Le retable, réalisé en bois de buis, a été polychromé par son fidèle collaborateur Léon Bressers. Le schéma de polychromie est identique à celui du retable liégeois : carnations, chevelures et rehauts dorés sur le bois apparent. Par contre, dans les carnations du retable d'Afsnee (fig. 4.10), les coups de pinceau sont visibles. Les yeux sont bleus et révulsés et le rose des creux entre paupière supérieure et sourcil est très présent. Les carnations du retable de Saint-Denis ont, en revanche, un



4.14

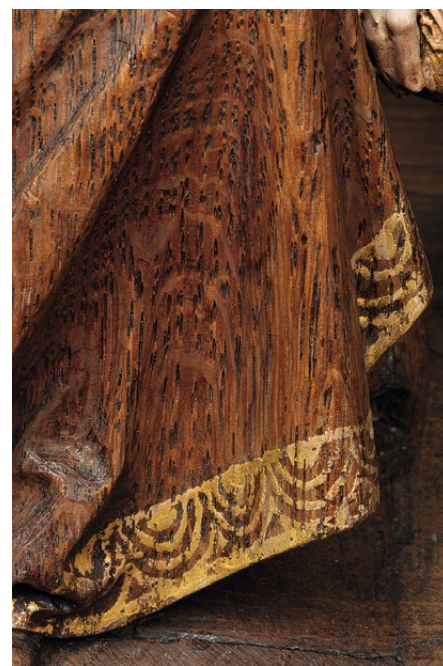


4.16

aspect lisse et satiné (fig. 4.11) et les yeux sont bruns. Le traitement des cheveux est également différent. À Afsnee, les cheveux des personnages sont rehaussés de traits (fig. 4.12), alors qu'il n'y en a pas à Saint-Denis (fig. 4.13). Les bordures dorées d'Afsnee sont probablement réalisées à l'or ou à la coquille appliqué au pinceau (fig. 4.14 et 4.16). À Saint-Denis, il s'agit de feuille d'or sur mixtion (fig. 4.15 et 4.17). Mais on trouve des similitudes dans des motifs qui semblent clairement inspirés de ceux des bordures de Saint-Denis<sup>18</sup>. Ces observations confirment bien que la polychromie partielle du retable de Saint-Denis n'a rien en commun avec les réalisations de polychromie partielle réalisées par les Bressers-Blanchaert.



4.14



4.15

Fig. 4.12 Léopold Blanchaert et Léon Bressers, retable d'Afsnee, détail du Christ de la *Crucifixion*

Fig. 4.13 Retable de Saint-Denis, détail du Christ de la *Crucifixion* pendant restauration

Fig. 4.14 Léopold Blanchaert et Léon Bressers, retable d'Afsnee, détail de la bordure du vêtement de saint Jean dans la scène de la *Crucifixion*. Or à la coquille

Fig. 4.15 Retable de Saint-Denis, détail de la bordure du vêtement d'un moine dans le compartiment de *Saint Denis sacré évêque par saint Paul*. Feuille d'or sur mixtion

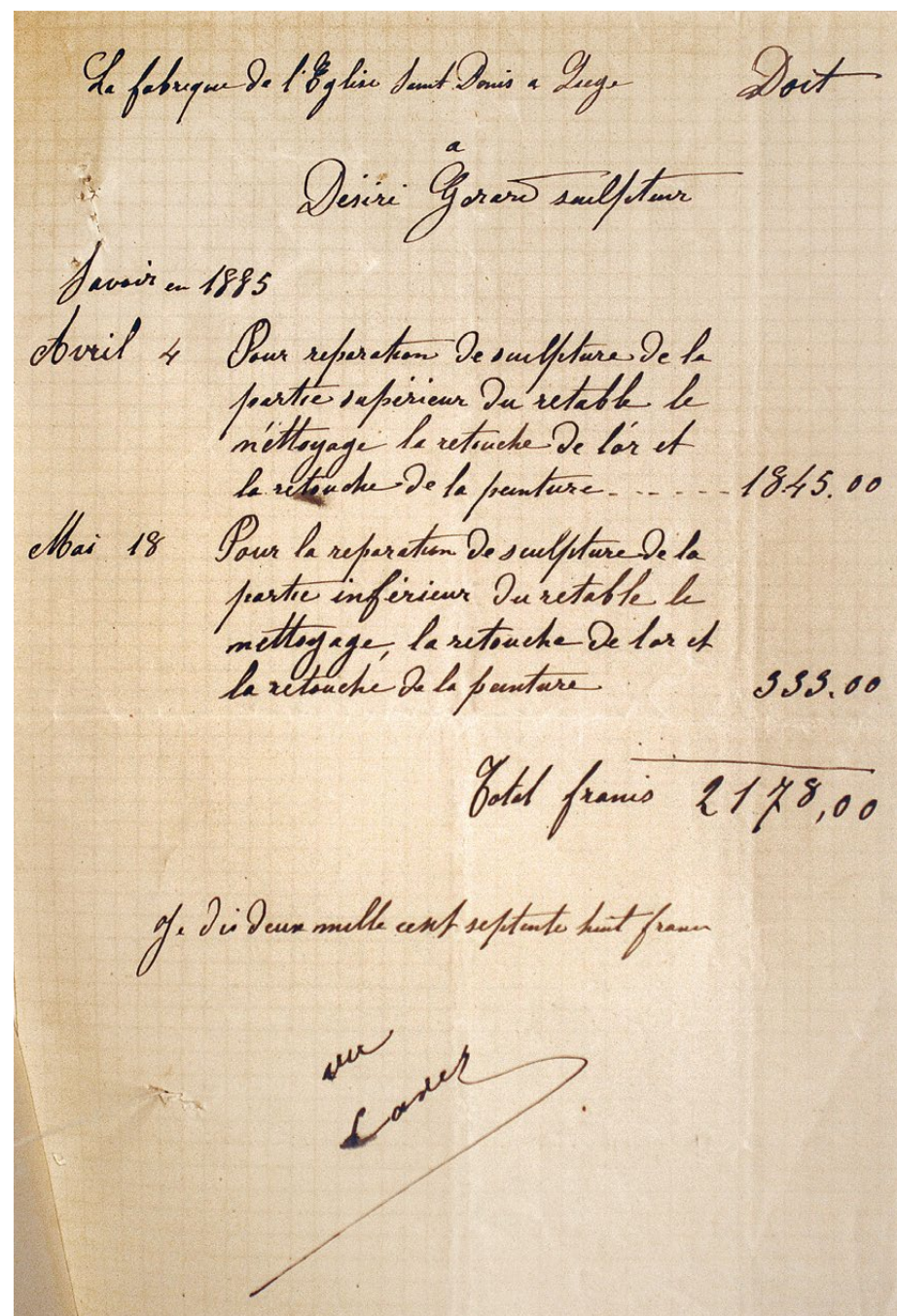
### La restauration du retable par Désiré Gérard (1884)

C'est le 31 juillet 1884 que la fabrique confie la restauration de la partie supérieure du retable au sculpteur liégeois Désiré Gérard<sup>19</sup> : « En suite de l'entretien que vous avez eu avec notre collège, j'ai l'honneur de vous informer que notre fabrique a décidé de vous confier la restauration de la partie supérieure de notre beau retable du XVI<sup>e</sup> siècle. Avant de commencer le travail, vous voudrez bien vous mettre en rapport avec M. Carez Trésorier de qui vous recevrez toutes les explications nécessaires à son exécution. Nous comptons bien, Monsieur, que, comme vous nous l'avez déclaré, vous apporterez tous vos soins à satisfaire la fabrique de St Denis, nous ne saurions, cependant trop vous recommander de faire une étude consciencieuse de ce retable de manière à pouvoir donner aux parties neuves ou complétées le caractère original de l'ensemble. »

Il ressort de ce courrier une impression de confiance mitigée envers Désiré Gérard, qui était certes moins connu que les frères Blanchaert. Il lui est rappelé

Fig. 4.16 Léopold Blanchaert et Léon Bressers, retable d'Afsnee, détail de la bordure du voile de la Vierge dans la scène du *Portement de croix*. Or à la coquille

Fig. 4.17 Retable de Saint-Denis, détail de la bordure du vêtement d'un larron dans le compartiment de la *Crucifixion*. Feuille d'or sur mixtion



4.18

Fig. 4.18 Note de frais de 1885 pour les travaux de restauration effectués par Désiré Gérard, Liège, Archives de l'État, Église Saint-Denis, dossier non classé, comptabilité de 1885

ses promesses de soins et il lui est demandé de bien s'imprégner du caractère de la sculpture avant d'entamer les travaux. Peut-être s'agit-il là d'un compromis permettant de ne pas faire voyager la volumineuse huche. Il est probable que celle-ci ait été restaurée à l'intérieur même de l'église.

Moins d'un an plus tard, en 1885, Désiré Gérard remet sa note pour les travaux effectués (fig. 4.18)<sup>20</sup>. On peut y lire: « Avril 4. Pour réparation de sculpture de la partie supérieure du retable le nettoyage la retouche de l'or et la retouche de la peinture. » Cette note de Désiré Gérard ne concerne pas seulement la huche. En



4.19

effet, sous la première mention se trouve une deuxième presque identique, datée « Mai 18 »; elle concerne cette fois la partie inférieure du retable. Les interventions indiquées sont les mêmes: « réparation de sculpture de la partie inférieure du retable le nettoyage la retouche de l'or et la retouche de la peinture. » En réalité, il semble que les interventions aient été très limitées. En revanche, c'est à Désiré Gérard que l'on doit la signature apposée, avec beaucoup d'aplomb, sur la base du Christ du *Couronnement d'épines* (fig. 4.19).

### Une photographie du retable de 1917

L'étude de trois dessins de la main de Blanchaert<sup>21</sup> conservés au KADOC à Louvain nous a permis de mieux comprendre la nature des interventions. Ils concernent le compartiment de la *Visite de saint Denis au pape Clément I<sup>er</sup>* avec les architectures surmontant la scène<sup>22</sup>. Le dessin de cette scène (fig. 4.1) nous a été très utile, d'une part, pour comprendre la chronologie et l'attribution des réfections formelles à Micotti et aux frères Blanchaert et, d'autre part, pour confirmer l'hypothèse d'une polychromie partielle ancienne.

Le dessin montre la scène telle que nous pouvons la voir actuellement (fig. 4.20), à un détail près: l'extrémité de la crosse de saint Denis. Sur le dessin (fig. 4.21), elle correspond au modèle de la crosse de l'*Arrestation de saint Denis par les soldats du préfet Fescennius* (fig. 4.22), et non au modèle réellement conservé aujourd'hui. Or, sur une très belle photo de 1917 (fig. 4.23), soit après l'intervention des frères Blanchaert, le bout de la crosse correspond bien à la crosse actuelle. Cette dernière est plus longue et s'appuie sur le livre. Cela autorise donc à penser que Blanchaert a réalisé ce dessin en guise de projet avant toute intervention. Il y aura extrapolé les parties manquantes, notamment en copiant

Fig. 4.19 Retable de Saint-Denis, signature de Désiré Gérard gravée sur la base du Christ du *Couronnement d'épines*





4.20a



4.20b

la crosse du compartiment voisin. Au cours de la restauration du retable, il aurait ensuite retrouvé et remis en place la crosse originale cassée.

À la lumière de cette hypothèse, l'examen au microscope binoculaire des différentes dorures sur les pièces concernées s'avère fort instructif, en particulier l'examen de cette extrémité de la crosse. À notre tour, nous l'avons retrouvée cassée et glissée derrière la figure de saint Denis. Elle est composée d'une partie d'origine complétée par une partie refaite. Sur la première, on trouve une dorure conforme à celle d'origine, dont la stratigraphie se présente comme suit : sous-couche rouge sur le bois, fine mixtion beige, feuille d'or. Sur la partie refaite, la couche dorée (une peinture?) est appliquée sur une sous-couche rouge plus vive que l'originale et sur une préparation blanche. Cette deuxième dorure est encore surpeinte avec une peinture dorée puis localement, avec une bronzine. La stratigraphie de la crosse du compartiment voisin suit le même schéma que cette partie refaite. Elle n'est donc pas d'origine.

On peut résumer les hypothèses comme ceci : à la suite d'une cassure, la crosse d'origine aura été complétée par Micotti, lequel aura également sculpté la crosse de la scène de l'*Arrestation de saint Denis*. C'est cette dernière que Blanchaert aura projeté de copier. Ayant ensuite retrouvé la crosse manquante, il l'aura remise en place et aura appliqué une nouvelle couche dorée. Les petites touches de bronzine seraient de la main de Gérard. Ces hypothèses sont confortées par l'observation des autres éléments refaits. En fonction de leur stratigraphie, on a pu les attribuer soit à Micotti (dorure copiant la dorure originale), soit à Blanchaert (peinture dorée appliquée directement sur le bois), soit à Gérard (bronzine). Ces observations confirment en outre que la polychromie partielle est bien antérieure à l'intervention de Micotti en 1824.

**Fig. 4.20** Retable de Saint-Denis  
a Vue d'ensemble du compartiment de la *Visite de saint Denis au pape Clément I<sup>er</sup>* après restauration  
b Détail de la crosse

## L'article de Joseph Demarteau (1885)

Ces déductions trouvent leur confirmation dans un autre document. En 1885, soit l'année de la fin de la restauration de la huche, Joseph Demarteau publie, dans la *Gazette de Liège*, un article dans lequel il décrit les interventions de cette manière<sup>23</sup> : « Le travail a consisté à raffermir de ci de là quelques pièces ébranlées, à nettoyer ce que la poudre des âges avait obscurci, à rendre au bruni du bois son éclat d'origine, et à raviver, dans les détails des costumes, ces traits d'or qui en accusaient les décorations et les bordures, dans les visages cette carnation qui ajoutait à l'expression. »

## Conclusions

L'examen de ces archives s'est révélé extrêmement précieux pour comprendre les différentes interventions observées sur le retable. Il a permis d'en dater une partie. Il faut surtout en retenir qu'il n'est jamais fait mention ni de décapage ni de re-polychromie du retable. Les notes des restaurateurs indiquent au contraire qu'ils sont intervenus sur une polychromie antérieure : ils parlent bien de nettoyage, de mise en lustre, de retouche de l'or et de la peinture...

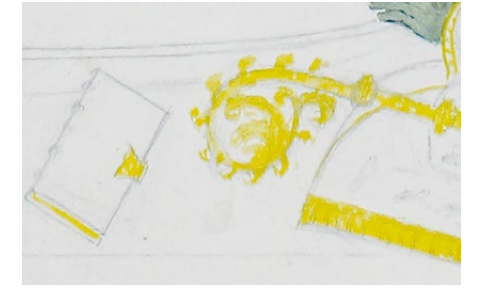
Les restaurations du XIX<sup>e</sup> siècle n'ont donc fait que mettre en valeur le retable tel qu'il se présentait. On peut les résumer ainsi :

1824, Jean-Antoine Micotti : petites réparations, nettoyage grossier de la polychromie et application d'un vernis sur l'ensemble.

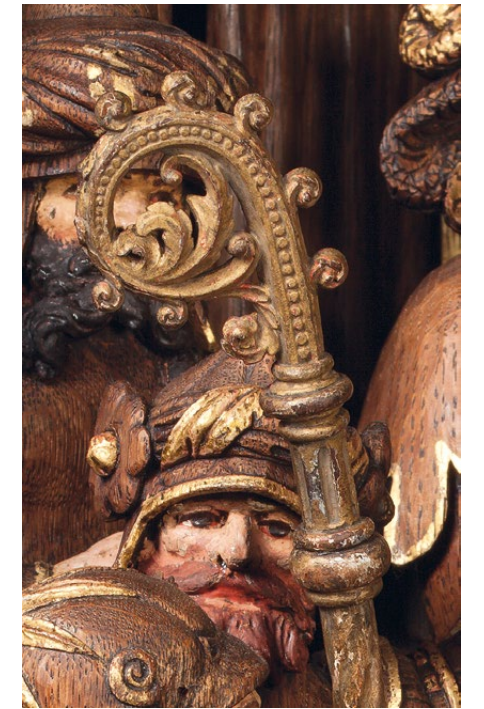
1882-1884, Léopold et Léonard Blanchaert : réfections formelles avec démontage partiel des fragments de la prédelle, à Gand.

1884-1885, Désiré Gérard : réfections formelles avec démontage partiel des fragments de la huche et nettoyage, retouche de la polychromie sur l'ensemble, à Liège.

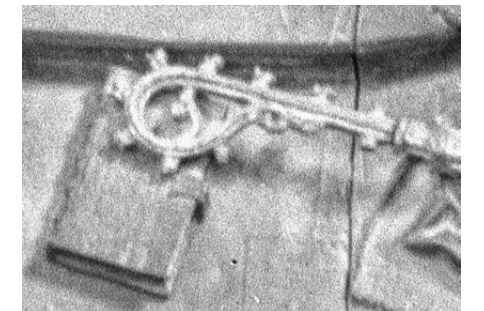
La polychromie partielle du retable de Saint-Denis n'est donc pas une intervention du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour s'en convaincre définitivement, il suffit de la comparer avec la production de polychromie partielle néo-gothique<sup>24</sup>.



4.21



4.22



4.23

**Fig. 4.21** Léopold Blanchaert, dessin au crayon et aquarelle d'après le compartiment de la *Visite de saint Denis au pape Clément I<sup>er</sup>*, détail de la crosse, Leuven, KADOC, Liège Saint-Denis, BE/942855/90/696

**Fig. 4.22** Retable de Saint-Denis, détail de la crosse dans le compartiment de l'*Arrestation de saint Denis*. Le dessin de Blanchaert copie cette crosse qui n'est pas d'origine et qui est aujourd'hui attribuée à Micotti (1824)

**Fig. 4.23** Cliché de détail d'après une photo allemande de 1917 montrant la crosse de la *Visite de saint Denis au pape Clément I<sup>er</sup>* du retable de Saint-Denis après les restaurations du XIX<sup>e</sup> siècle

## Notes

- 1 BARNICH 1996.
- 2 En complément aussi aux recherches de Berthe Lhoist-Colman, qui, la première, a esquissé une histoire sommaire des interventions sur le retable au XIX<sup>e</sup> siècle. Voir LHOIST-COLMAN 1981, p. 122-123.
- 3 Liège, Archives de l'État, *Église Saint-Denis à Liège*, dossier non classé, comptabilité de 1824, note manuscrite de Jean-Antoine Micotti sur feuille volante, 26 décembre 1824.
- 4 *Bulletin*, 1874-1876, Onzième réunion, à Liège, du 28 au 30 août 1876, séance du mardi 29 août 1876, p.127-130 et 167-172 (citation: p. 129-130). Merci à Delphine Steyaert de m'avoir communiqué ce document.
- 5 Voir à ce sujet la contribution de Delphine Steyaert dans ce volume.
- 6 Liège, Archives de l'État, *Église Saint-Denis à Liège*, dossier non classé, registre de correspondance 1846-1902, n° 1062, 25 septembre 1880.
- 7 Cette collaboration a été étudiée par Delphine Steyaert dans sa thèse de doctorat en histoire de l'art intitulée *La sculpture polychromée néo-gothique en Belgique vue par la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc, 1836-1914* et défendue à l'Université libre de Bruxelles le 29 septembre 2014.
- 8 Liège, Archives de l'État, *Église Saint-Denis à Liège*, dossier non classé, registre de correspondance 1861-1943, séance du 12 juin 1881.
- 9 HELBIG 1890, entre p. 154 et 155.
- 10 Liège, Archives de l'État, *Église Saint-Denis à Liège*, dossier non classé, registre de correspondance 1861-1943, séance du 3 août 1881.
- 11 Liège, Archives de l'État, *Église Saint-Denis à Liège*, dossier non classé, registre de correspondance 1846-1902, n° 1120, 13 avril 1882.
- 12 À moins qu'il ne s'agisse de son frère Léonard. C'est Léopold Blanchaert qui communique par courrier avec la fabrique, du moins pour ce qui est de la note de frais et des courriers l'accompagnant. Il signe « au nom de mon frère Léonard et de moi-même ». Par extrapolation, il est probable que ce soit lui également qui ait traité avec la fabrique dès le début et qui se soit rendu à Liège pour calculer le coût des travaux.
- 13 Louvain, Documentatie- en Onderzoekscentrum voor Religie, Cultuur en Samenleving (KADOC), *Liège. Saint-Denis*, BE/942855/90/152, carnet de croquis et de notes manuscrites, notamment 1882.
- 14 Liège, Archives de l'État, *Église Saint-Denis à Liège*, dossier non classé, registre de correspondance 1846-1902, n° 1127, 26 juin 1882.
- 15 Liège, Archives de l'État, *Église Saint-Denis à Liège*, dossier non classé, comptabilité de 1882, quittance manuscrite sur feuille volante du menuisier Jacques Levvaux, 9 septembre 1882.
- 16 Liège, Archives de l'État, *Église Saint-Denis à Liège*, dossier non classé, comptabilité de 1884, quittance manuscrite sur feuille volante de Léopold et Léonard Blanchaert pour travaux de mai à septembre 1884.
- 17 Visite de l'équipe de restaurateurs à Afsnee en novembre 2012 et observations après enlèvement de la vitre.
- 18 Voir, au sujet de ce retable, la contribution de Delphine Steyaert dans ce volume.

## Références

BARNICH 1996  
A. BARNICH, *Le retable de Saint-Denis*, mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie, Université de Liège, 1996.

*Bulletin*, 1874-1876  
*Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, 3, 1874-1876.

DEMARTEAU 1885  
J. DEMARTEAU, *Art Ancien. Église Saint-Denis*, in *Gazette de Liège*, 5 juin 1885.

HELBIG 1890  
J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, 2<sup>e</sup> éd., Bruges, 1890.

LHOIST-COLMAN 1981  
B. LHOIST-COLMAN, *Une offre d'achat du retable de l'église Saint-Denis à Liège*, in *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, 215, 1981, p. 121-123.

- 19 Liège, Archives de l'État, *Église Saint-Denis à Liège*, dossier non classé, registre de correspondance 1846-1902, n° 1165, juillet 1884.
- 20 Liège, Archives de l'État, *Église Saint-Denis à Liège*, dossier non classé, comptabilité de 1885, note de frais manuscrite sur feuille volante de Désiré Gérard, 1885.
- 21 Léopold à nouveau?
- 22 Louvain, Documentatie- en Onderzoekscentrum voor Religie, Cultuur en Samenleving (KADOC), *Liège. Saint-Denis*, BE/942855/90/696, dessins au crayon graphite et aquarelle, accompagnés de notes en néerlandais (date inconnue).
- 23 DEMARTEAU 1885.
- 24 Merci à Emmanuelle Mercier pour son suivi tout au long des recherches et de la restauration du retable de Saint-Denis. Merci à Delphine Steyaert pour la mise à disposition des documents d'archives provenant du Centre d'Archives et de Documentation de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, mais aussi pour m'avoir fait connaître le très intéressant compte rendu de la visite de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc en 1876. Mes remerciements également à Véronique Geniets pour les comparaisons proposées entre les polychromies du retable de Saint-Denis et du retable d'Afsnee, présentées lors de la réunion du comité scientifique pour la restauration du retable de Saint-Denis le 6 décembre 2012. Merci enfin à toute l'équipe de la restauration du retable de Saint-Denis.

## Abstract

This article deals with the many 19<sup>th</sup>-century archival documents related to the study and treatment of the altarpiece of Saint-Denis. The information they provide, combined with the observation of the altarpiece, was very helpful to explain its history and that of its restorations:

- In 1824, Jean-Antoine Micotti was paid by the church administration for minor repairs, a rough cleaning of the polychromy and the application of a varnish on the entire altarpiece.
- Between 1882 and 1884, Léopold and Léonard Blanchaert carried out the restoration of the lower part of the altarpiece, the predella, in Ghent.
- Between 1884 and 1885, Désiré Gérard carried out the restoration of the upper part of the altarpiece, the main case, in Liège.

First of all, it can be noted that the varnish applied by Micotti in 1824, the same one that was removed during the recent treatment, did indeed cover the partial polychromy that was already very dirty at the time. By combining the information from the archives with the stratigraphy observed under a stereo microscope, it was then possible to attribute the various renewed elements to the different restorers mentioned above. We discovered that the polychromy of the parts that were renewed by Micotti in 1824 was already a copy of an earlier painting. This clearly indicates that the partial polychromy was created prior to 1824 and is therefore not the result of 19<sup>th</sup> century interventions. To confirm this, the partial polychromy of the Saint-Denis altarpiece was compared to that of the Neo-Gothic altarpiece in Afsnee (sculpted between 1864 and 1906 by Léopold Blanchaert and polychromed by Léon Bressers). The images show major differences in the implementation. The report of the visit of the members of the Guild of Saint Thomas and Saint Luke to Liège in 1876 confirmed this hypothesis. The participants discussed the altarpiece and the appropriate way to restore it. They concluded that it was necessary to respect the partial polychromy and advised not to apply a new total polychromy since, according to them, the altarpiece had never had one.



# 5

## Results of the dendrochronological investigation into the Saint-Denis altarpiece: sculptures, painted wings and cases

Pascale Fraiture\*

### Introduction

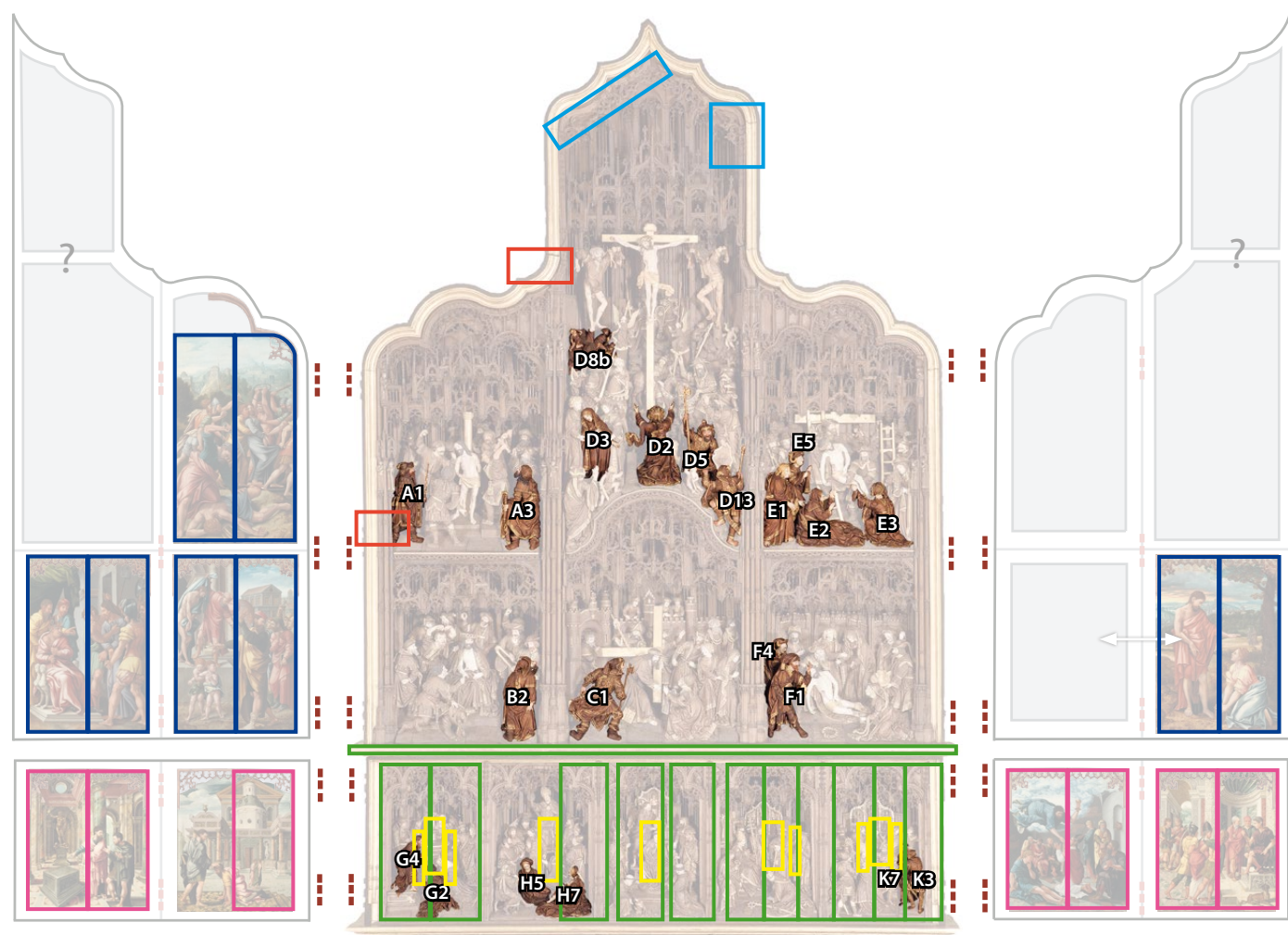
This paper summarizes the results of the in-depth dendrochronological study carried out on the sculpted altarpiece at the old collegiate church of Saint-Denis in Liège and the series of painted wings preserved and located up to the present day (fig. 5.1).

The authors who have studied this altarpiece have noted the stylistic differences between the scenes of the case, shaped in Gothic tradition, and those of the predella, in new Renaissance style.<sup>1</sup> It has generally been concluded that the predella was made after the case, although we will see that this interpretation must be nuanced. Next to the questions about dating, the authorship of the sculpted altarpiece and its painted shutters has always been discussed. It is generally agreed that the paintings are the work of Lambert Lombard and his workshop.<sup>2</sup> The attribution of the sculptures seems no less obvious. However, there seems to be a large consensus to attribute the sculptures in the altarpiece case to the Borman workshop in Brussels.<sup>3</sup> Although opinions differ much more about the attribution of the sculptures in the predella, and will possibly today more than ever in light of the dendrochronological analyses to be presented here. In his contribution to this volume, Michel Lefftz believes that the sculptures in the predella are from the Borman workshop during the early 1530s, although we should not completely discard the intervention of a local workshop.

The dendrochronological analysis of the sculpted altarpiece was carried out within the framework of the study and restoration project for the altarpiece at the KIK-IRPA, from March 2012 to April 2014.<sup>4</sup> The dendrochronological

\* Head of the Dendrochronology Laboratory at the Royal Institute for Cultural Heritage, Brussels

Fig. 5.1 Saint-Denis altarpiece, detail, a monk presenting a book to Saint Denis in the *Episcopal ordination of Saint Denis by Saint Paul*, Liège, Saint-Denis church



5.2

investigation of the wooden panels with the wing paintings took place over various different campaigns from 2001 to 2017. These campaigns were held during research projects on Lambert Lombard initiated by the University of Liège/European Centre of Archaeometry (*Saint Denis heals the blind man in front of the temple of Mars*, Brussels) (fig. 9.8a),<sup>5</sup> by the KIK-IRPA (*Saint Denis brought before the prefect Fescennius* and *Saint Denis and Saint Paul in front of the altar dedicated to the “unknown god”*, Liège) (fig. 9.10a and 9.7a),<sup>6</sup> and within the framework of the study and restoration at the KIK-IRPA (*Noli me tangere*, Jehay,<sup>7</sup> *Miraculous communion of Saint Denis*, *Ecce Homo*, *Arrest of Christ* and *Christ before Caiaphas*, Liège) (fig. 9.5a, 9.9a, 9.4a, 9.2a and 9.3a).<sup>8</sup>

The main questions on the dendrochronological study of the altarpiece concern:<sup>9</sup>

- the contemporaneity or not of the different parts of the altarpiece: its main case, predella and wings (relative dating);
- their actual dating (absolute dating);
- the relation of the altarpiece to the archive document from 1522, which mentions the need for a new altarpiece for the church;<sup>10</sup>

- the identification of the geographical provenance(s) of the wood used for the sculpted reliefs, the architectural ornaments, the cases and the wing panels.

In addition to these questions about (relative and absolute) dating and about geographical provenance, the dendrochronological study should also lead to a better understanding of the manufacturing chain of the altarpiece and the context in which it was made. These aspects will be documented: specifically the selection criteria of the material and the care taken in its construction, as well as information related to the procurement of the wood will be identified; a subsidiary question concerns the theory of manufacture related to the “First Liège Renaissance” which is suggested by the presence of partial polychromy.<sup>11</sup>

### Corpus studied by dendrochronology and examination method

In order to answer the above questions, the following structures were studied from a dendrochronological point of view. The majority of the pieces were examined as a result of disassembling during restoration campaigns (fig. 5.2):<sup>12</sup>

- twenty-three sculpted reliefs from the six compartments of the main case;
- nine sculpted reliefs from three of the five compartments of the predella;
- two small architectural ornament boards from the main case (fig. 5.2, light blue);
- ten sculpted architectural ornament boards from the predella (fig. 5.2, yellow);
- four boards from the structure of the main case (fig. 5.2, red);
- thirteen boards from the structure of the predella (fig. 5.2, green);
- seven boards from the painted wing panels of the predella (fig. 5.2, pink);
- eight boards from the painted wing panels of the main case (fig. 5.2, dark blue).

All the pieces studied are made in oak (*Quercus robur* or *Q. petraea*). As for the sculpted elements (i.e. images and architectural ornaments), firstly all the pieces dismantled for restoration were examined to estimate their dendrochronological potential. The main argument for undertaking the study was to present a sufficient number of accessible tree rings without an invasive preparation of the wood.<sup>13</sup> Certain pieces were then added to the corpus, dismantled on request of the scientific committee to provide answers to specific questions.<sup>14</sup> The pieces constructing the cases were only partially disassembled and examined at different stages of the restoration, in order to analyse a maximum number of them without further dismantling. This latter principle was also applied to the study of the unframed painted panels, each one consisting of two boards.

The pieces studied are either boards constituting the cases (fig. 5.3a) and the panels of the painted wings, elements of architectural ornaments (fig. 5.3b) or segments of quarter wood for images whether assembled or individually (fig. 5.3c-d). The width of the boards is up to 33.5 cm while the thickness varies from 0.8 to 4.5 cm, except for the painted wings that are no more than 0.35 cm thick at the edges. As for the segments of quarters, their maximum



5.3a



5.3b



5.3c

Fig. 5.2 Saint-Denis altarpiece, dendrochronological sampling

Fig. 5.3a Saint-Denis altarpiece, back of the main case (compartments of the *Crucifixion*, the *Carrying of the Cross*, the *Descent from the Cross* and the *Lamentation*) made of boards

Fig. 5.3b Saint-Denis altarpiece, detail, element of the architectural ornaments of the main case disassembled during the conservation-restoration treatment

Fig. 5.3c Saint-Denis altarpiece, detail, seated Virgin of the *Descent from the Cross* (carved relief E2), and its base, made from one piece of wood



thickness is 10 cm for a maximum width of 33 cm, with one exception reaching 37 cm wide (fig. 5.4).

The sculpted reliefs result from an initial cutting by radial splitting; many pieces keep the traces of it and certain still show the marks made by the timber scribe,<sup>15</sup> typical of quarters cut from oak trees known as “Baltic” (fig. 5.5).<sup>16</sup> The pieces studied are therefore radially oriented (fig. 5.6).

The growth rhythm of the trees used is, overall, slow (narrow rings); in the detail, most of the time we can observe a relatively fast growth at the beginning

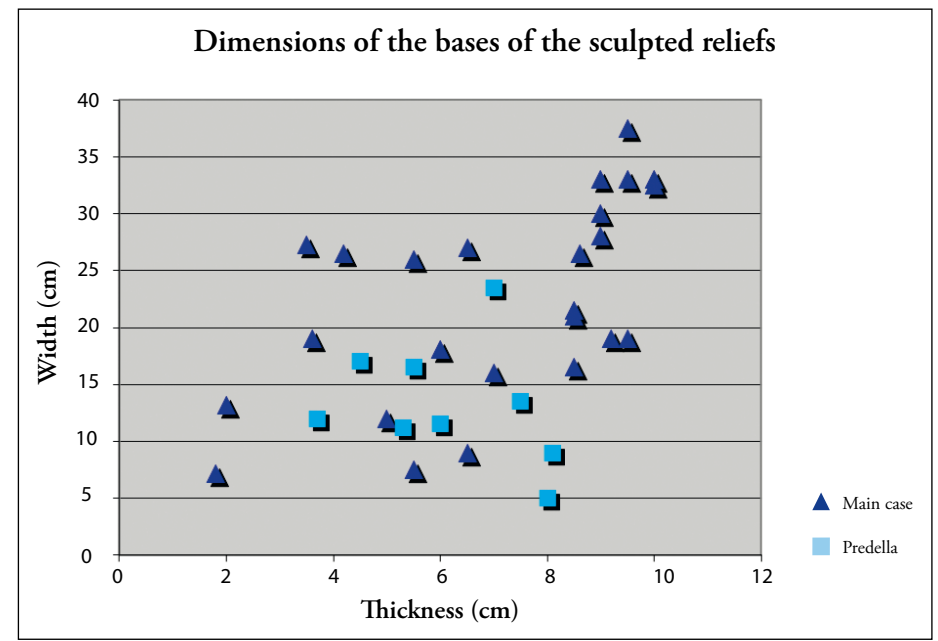
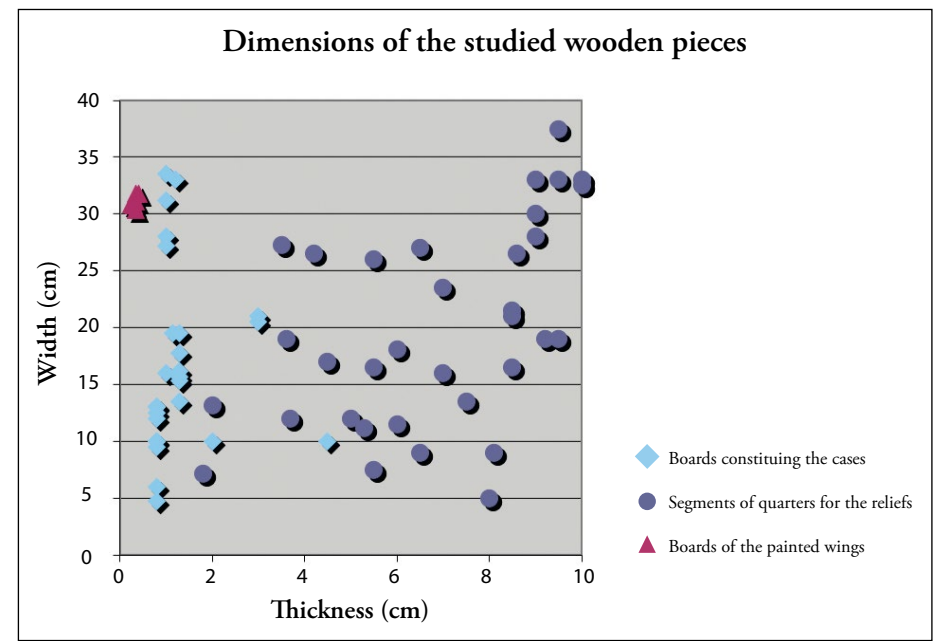


Fig. 5.3d Saint-Denis altarpiece, detail, Mary Magdalene of the *Crucifixion* (carved relief D2) and its base, made of assembled pieces of wood

Fig. 5.4 Graphs of the dimensions of the wooden pieces examined dendrochronologically for the main case and the predella of the Saint-Denis altarpiece: width and thickness of all studied wooden pieces (a) and of the base of the carved reliefs (b)

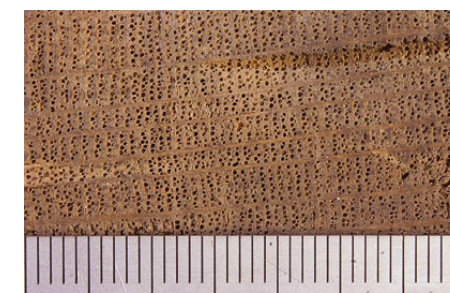
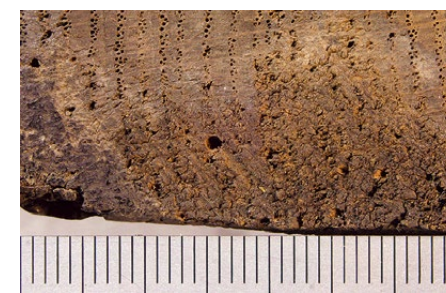


Fig. 5.5 Saint-Denis altarpiece, detail, back of a relief depicting a soldier of the *Carrying of the Cross* (relief C1), showing a typical mark made by a timber scribe on Baltic wainscot

Fig. 5.6 Saint-Denis altarpiece, detail, base of the relief depicting Mary Magdalene and a mourning woman of the *Descent from the Cross* (relief E3; a), composed of two segments of quarter wood radially cut, showing the characteristic aging trend of oak: relatively fast growth rhythm at the beginning (rather wide rings; b), and then slowly to very slowly (narrow rings; c)



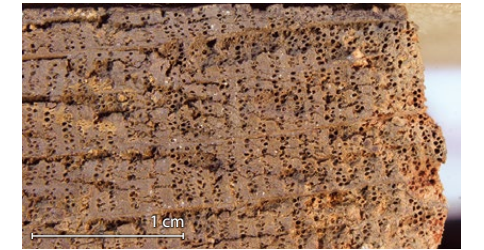
5.7

**Fig. 5.7** Saint-Denis altarpiece, detail, small wooden piece, part of the sculpted relief of Mary Magdalene of the *Crucifixion* (relief D2), showing the fast growth rhythm typical of a young tree (rather wide rings)

and then a gradual slowing down as the tree ages. This ageing trend is characteristic of oak wood (fig. 5.6). Certain pieces build an exception and demonstrate quite fast growth; these are either pieces from fast-growing trees, or pieces taken from the part near the pith of the tree, in other words at the start of growth (fig. 5.7).



5.8a

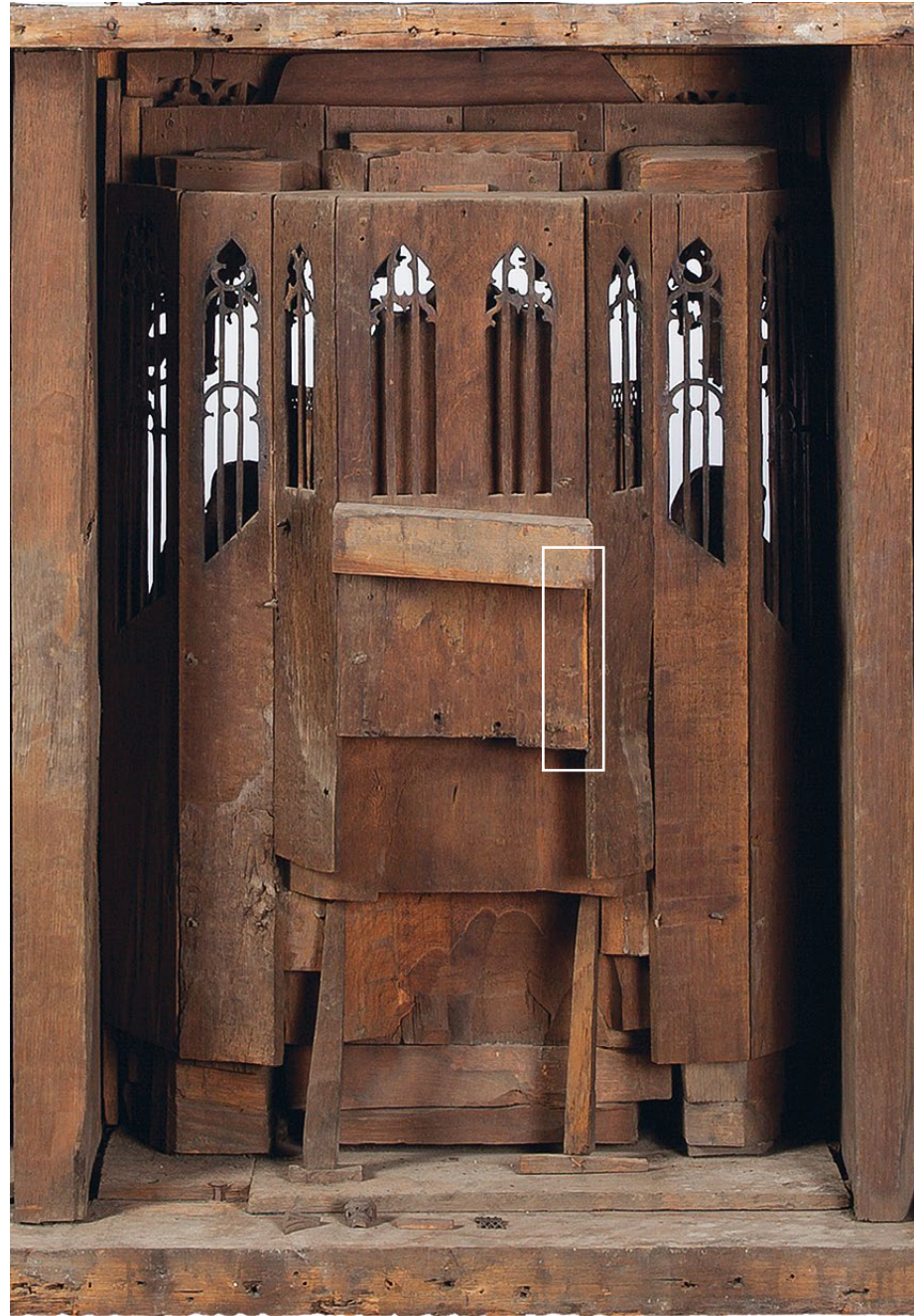


5.8b

None of the elements studied preserved the pith or the cambium;<sup>17</sup> the ring series' measured on these pieces miss thus both the oldest and the most recent growth rings of the trees. No felling could therefore be determined to the exact year. However, a few pieces analysed present some clearly identified sapwood rings (fig. 5.8a). In certain cases, these sapwood fragments enabled an estimation of the felling time within a range of dates. Yet, in other cases, the surviving sapwood could not be used to estimate the felling period because it was not directly connected to the dendrochronological series being measured. For example, the boards which make up the architectural background of the predella niches show traces of sapwood on their side edge, although it does not reach their upper edge which is the only accessible possibility for dendrochronological measuring, as the wood grain does not show a perfectly straight line (fig. 5.9).

The measurements of ring series' were made with macro photos calibrated by a millimetre scale (e.g., fig. 5.6).<sup>18</sup> For oak, the tree rings should be measured on the surface of the transverse cut of the tree, in other words the *end grain*. This is most often the base of the sculpted reliefs (e.g., fig. 5.6) and the edges of the boards constituting the cases and their architectural ornaments (fig. 5.9c). The growth rings to be measured should be perfectly visible, while the choice of the zone(s) to analyse on each piece is conditioned by the need to have a maximum number of rings (the longest possible series), avoiding imperfections (knots, wood deterioration etc.). In order to obtain an exact and reliable measurement, a preliminary intervention by the restorers with the aid of solvents eliminated the glue and the varnish present on the area selected. A mechanical preparation was then made by the dendrochronologist with a brush (fig. 5.10a), and if necessary also with cutting blades for the more eroded parts of the wood surface (fig. 5.10b). The measurement of the rings' thickness was carried out on macro photographs on the screen, with a precision of 1/100 mm.<sup>19</sup> The dating was processed with the *Dendron IV* system.<sup>20</sup>

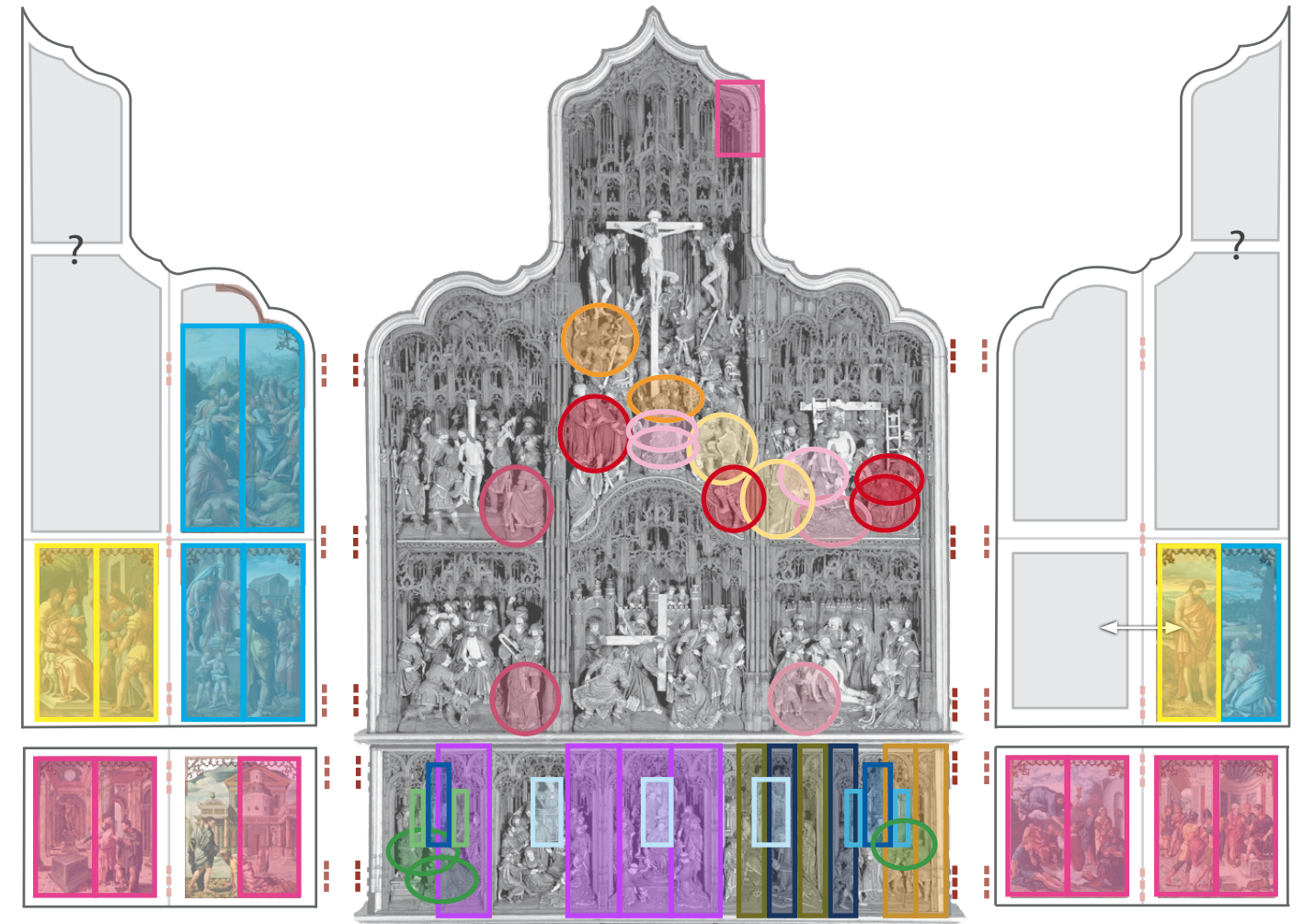
**Fig. 5.8** Saint-Denis altarpiece, detail of the base of a carved relief depicting a man with a large hat of the *Crowning with Thorns* (relief B2; a), which contains sapwood (lighter damaged wood; b)



**Fig. 5.9** Saint-Denis altarpiece, detail, back of the architectural background of a predella niche (a) showing the conservation of some sapwood rings along the edge of a board (b), which is not present on its top edge (c)

5.9a

5.9c

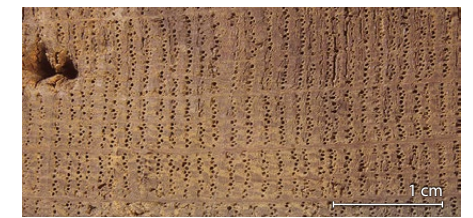


5.11

### Dendrochronological comparisons between the components of the altarpiece

The dendrochronological data gathered since 2001 for the entire altarpiece were compared to identify the pieces that might derive from the same tree. These comparisons showed sixteen examples of related pieces. The different groups consist of two to four elements, except for the wings, which reveal more elements of the same provenance: the seven boards analysed for the four wings of the predella originate from one sole log<sup>21</sup> and the eight boards studied for the wings of the main case came from two trees, five from one tree and three from another.

The group of wooden elements of the same provenance systematically stems from the same part of the altarpiece – i.e., the main case or the predella –, and the same type of piece – i.e., sculpted reliefs, architectural ornament, structures of the cases and wings (fig. 5.11). Just one exception was noticed: one of the architectural ornament boards of the main case is related to the seven boards of the predella – this tree therefore provided not seven but at least eight boards for the altarpiece.



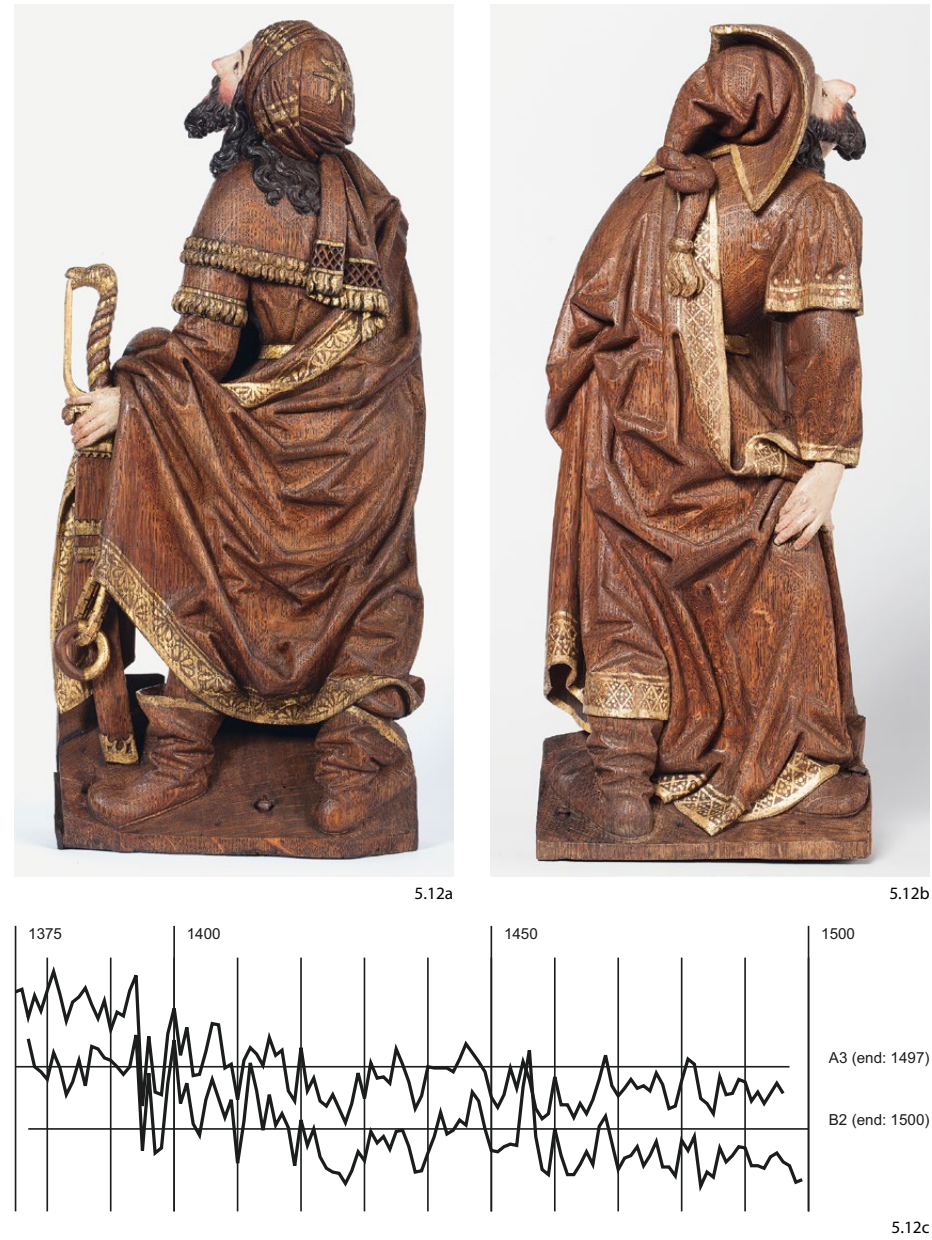
5.10a



5.10b

**Fig. 5.10** Saint-Denis altarpiece, details of the base of two carved reliefs: Mary Magdalene and a mourning woman of the *Descent from the Cross* (relief E3; a) and a group of two soldiers of the *Crucifixion* (relief D5; b), which correspond with the cross-sectional area of the trees. Rings could be measured precisely after simple brushing (a) or after preparation with cutting blades for the more eroded parts of the wood surface (b)

**Fig. 5.11** Saint-Denis altarpiece, dendrochronological sampling with the same color used for wooden pieces originating from the same tree



**Fig. 5.12** Saint-Denis altarpiece, details, sculpted reliefs depicting a man with a turban and a man with a large hat of the *Crowning with Thorns* (relief B2; b) and drawing of their dendrochronological series (c), proving that they originate from the same tree and that their last rings are very close together

This discovery shows a direct relationship between procurement of the wood for the architectural ornaments of the case and the painted wings of the predella.

When several pieces of wood from the same tree share contemporary most recent rings, it would seem logical to deduce that only the minimum amount of rings was removed, i.e. the sapwood (fig. 5.12). On the contrary, some examples show substantial chronological differences for ring series' of elements from the same log, which testifies to a larger loss of wood either from the pith side or from the bark side (fig. 5.13). These examples show that it is impossible to differentiate – for each piece in particular – the part of the wood that was systematically used from that which was rejected, and consequently leads to difficulties or subtleties for interpreting a dendrochronological date (see *Dating*).



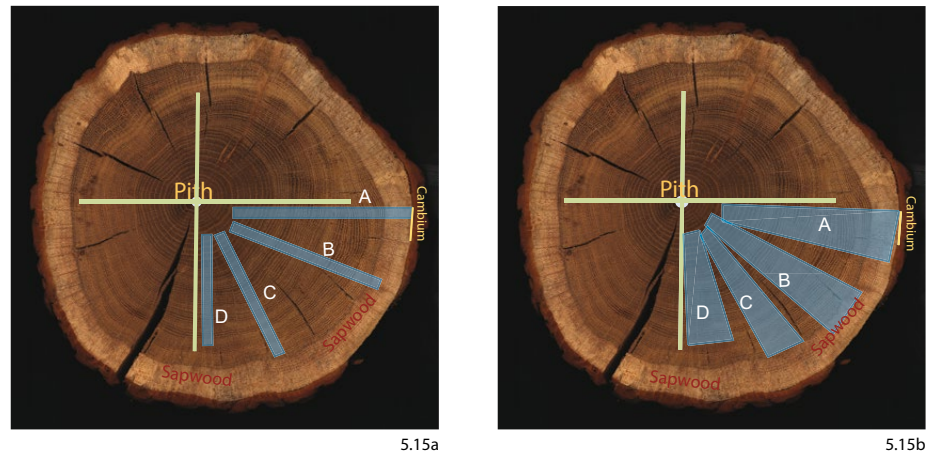
**Fig. 5.13** Saint-Denis altarpiece, details, three carved reliefs of the predella: Saint Denis (relief G2; a), and Saint Paul (relief G4; b), both from the scene with the *Baptism of Saint Denis and his wife Damarie by Saint Paul*; and a soldier (relief K7; c), from the scene with the *Arrest of Saint Denis*, with their respective base on the same scale (d-f); they descend from the same tree but their dendrochronological series' show important mutual chronological differences (g); they represent the different sizes of the reliefs and the part of the trunk used for each of them which is far from the end of the growth (bark) for K7 and G4



Main case												
Location				Dendrochronological data								
	Compartment	KIK-IRPA ID (see fig. 5.2)	Dendro. ID	No. of measured rings	Mean ring width (1/100 mm)	Date of the first measured ring	No. of sapwood rings	Date of the last measured ring	Same tree as...	Estimated felling date of the tree	<i>Terminus post quem</i> for the manufacturing	
SCULPTED RELIEFS	<i>Flagellation</i>	A1a	P512/02/001	124	152.9	1383	/	1506	/	after 1512	<b>Felling between 1523 and 1534</b>	
		A3	P512/02/002	123	148.4	1375	/	1497	B2 (P512/02/022)	between 1504 and 1534		
	<i>Crowning with Thorns</i>	B2	P512/02/022	124	148.6	1377	2	1500	A3 (P512/02/002)	between 1504 and 1534		
	<i>Carrying of the Cross</i>	C1a	P512/02/003	141	213	1377	/	1517	/	after 1523		
		D2a	P512/02/018	255	103	1232	/	1486	/	after 1492		
	<i>Crucifixion</i>	D2a	P512/02/019	147	99	1355	/	1501	D8b (P512/02/009)	after 1513		
		D2a	P512/02/020	63	202.3	1289	/	1351	D2a (P512/02/021); E5 (P512/02/012)	after 1375		
		D2a	P512/02/021	34	229.8	1296	/	1329	D2a (P512/02/020); E5 (P512/02/012)	after 1375		
		D3	P512/02/004	184	82.8	1318	2	1501	E3 (P512/02/014; P512/02/015); D13 (P512/02/023)	between 1504 and 1534		
		D3 (socle)	P512/02/008	49	141.15	/	/	/	/	/ (too short series)		
		D5	P512/02/005	175	152.2	1338	/	1512	/	after 1518		
		D5	P512/02/006	53	171.5	1374	/	1426	E1 (P512/02/010)	after 1474		
		D5	P512/02/007	81	165.7	1343	/	1423	/	after 1429		
		D8b	P512/02/009	259	99	1249	/	1507	D2a (P512/02/019)	after 1513		
		D13	P512/02/023	163	105.9	1338	1 (?)	1500	D3 (P512/02/004); E3 (P512/02/014; P512/02/015)	between 1504 and 1534		
	<i>Descent from the Cross</i>	E1	P512/02/010	110	156.2	1359	/	1468	D5 (P512/02/006)	after 1474		
		E1	P512/02/011	53	100.9	1417	/	1469	/	after 1475		
		E5	P512/02/012	79	198	1291	/	1369	D2a (P512/02/020; P512/02/021)	after 1375		
		E2	P512/02/013	287	127.2	1197	/	1483	F1 (P512/02/016)	after 1489		
		E3	P512/02/014	273	100.9	1217	/	1489	D3 (P512/02/004); E3 (P512/02/015); D13 (P512/02/023)	between 1504 and 1534		
E3		P512/02/015	311	104	1191	3	1501	D3 (P512/02/004); E3 (P512/02/014); D13 (P512/02/023)	between 1504 and 1534			
<i>Lamentation</i>	F1	P512/02/016	147	121.6	1332	/	1478	E2 (P512/02/013)	after 1489			
	F4	P512/02/017	104	158	/	2 (?)	/	/	/			
ARCHITECTURAL ORNAMENTS	<i>Crucifixion</i>	D47	P512/01/001	161	1.04	1319	/	1479	7 boards from the predella painted wing panels	after 1507	<b>Felling after 1507</b>	
		D46	P512/01/002	76	1.96	/	/	/	/	/		
STRUCTURE OF THE CASE	Cornice. left part	/	P512/04/001	106	158	1366	/	1471 AD	/	after 1477	<b>Felling after 1479</b>	
		/	P512/04/002	166	161.4	1308	/	1473 AD	/	after 1479		
		/	P512/04/003	45	142.3	/	/	/ (too short to be dated)	/	/		
PAINTED WING PANELS	<i>Arrest of Christ/Baptism of Christ</i>	/	P651/01	254	112.8	1249	/	1502	five boards from the same tree	after 1508		
		/	P651/02	260	113.6	1241	/	1500				
	<i>Ecce Homo/Annunciation</i>	/	P649/01	254	109.2	1242	/	1495				
		/	P649/02	220	117.3	1278	/	1497				
	<i>Noli me tangere/Adoration of the Magi</i>	/	P533/02	314	103.6	1180	/	1493			three boards from the same tree	after 1501
		/	P533/01	291	105.1	1205	/	1495				
	<i>Christ before Caiaphas/Nativity</i>	/	P650/01	242	95.8	1251	/	1492				
		/	P650/02	296	105.6	1200	/	1495				

Fig. 5.14 Table with the dating results of all wooden pieces of the Saint-Denis altarpiece examined by dendrochronology

Predella											
Location				Dendrochronological data							
	Compartment	KIK-IRPA ID (see fig. 5.2)	Dendro. ID	No. of measured rings	Mean ring width (1/100 mm)	Date of the first measured ring	No. of sapwood rings	Date of the last measured ring	Same tree as...	Estimated felling date of the tree	<i>Terminus post quem</i> for the manufacturing
SCULPTED RELIEFS	<i>Baptism of Saint Denis</i>	G2	P512/03/001	60	123.6	1448	/	1507		after 1513	<b>Felling between 1513 and 1533</b>
		G2	P512/03/002	213	108	1287	/	1499	G4 (P512/03/003); K7 (P512/03/006)	after 1505	
		G4	P512/03/003	140	121.5	1292	/	1431	G2 (P512/03/002); K7 (P512/03/006)	after 1505	
		G4	P512/03/004	54	104.3	1447	3	1500	/	between 1503 and 1533	
	<i>Arrest of Saint Denis</i>	K3	P512/03/005	66	154.6	1388	/	1453	/	after 1459	
		K7	P512/03/006	41	219.8	1366	/	1406	G2 (P512/03/002); G4 (P512/03/003);	after 1505	
	<i>Preaching of Saint Denis</i>	H5a	P512/03/008	44	188.9	/	/	/	/	/ (too short series)	
		H7	P512/03/009	97	108.4	1404	/	1500	/	after 1506	
H5 (19th restoration)		P512/03/007	52	152.7	1747?	/	1798?	/	after 1802?	<b>dated 1882-84</b>	
ARCHITECTURAL ORNAMENTS	<i>Baptism of Saint Denis</i>	G (3 boards)	P512/06/009	98	103.3	/	/	/	P512/06/002	/	<b>Felling after 1516</b>
			P512/06/010	100	96.5	1402	/ (along the lateral edge)	1501	P512/06/011	after 1512	
			P512/06/011	98	93	1400	/	1497	P512/06/010	after 1512	
	<i>Preaching of Saint Denis</i>	H (1 board)	P512/06/008	145	85.4	1355	/	1499	P512/06/004; P512/06/006	after 1516	
	<i>Episcopal ordination of Saint Denis by Saint Paul</i>	I (2 boards)	P512/06/006	158	81.9	1348	/	1505	P512/06/004; P512/06/008	after 1516	
			P512/06/007	99	67.4	/	/ (along the lateral edge)	/	/	/	
	<i>Visit of Saint Denis to Pope Clement I</i>	J (2 boards)	P512/06/004	130	92.4	1354	/	1483	P512/06/006; P512/06/008	after 1516	
			P512/06/005	83	70.3	/	/	/	/	/	
	<i>Arrest of Saint Denis</i>	K (3 boards)	P512/06/001	90	112	1408	/	1497	P512/06/003	after 1509	
			P512/06/002	85 + 28	113.3	/	/	/	P512/06/009	/	
P512/06/003			90	111	1409	/	1498	P512/06/001	after 1509		
STRUCTURE OF THE CASE	Cover. front board	/	P512/05/001	208	79.9	1284	/	1491	/	after 1497	<b>Felling after 1498</b>
	Cover. back board	/	P512/05/002	38 + 23	180	/	/	/	/	/	
	Original back: 5 boards	/	P512/05/009	149	115.6	1289	/	1437	P512/05/010; P512/05/011; P512/05/012	after 1498	
		/	P512/05/010	157	109.8	1320	/	1476	P512/05/009; P512/05/011; P512/05/012	after 1498	
		/	P512/05/011	123	116.3	1273	/	1395	P512/05/009; P512/05/010; P512/05/012	after 1498	
		/	P512/05/012	156	112.1	1337	/	1492	P512/05/009; P512/05/010; P512/05/011	after 1498	
		/	P512/05/013	150	132.4	1333	/	1482	/	after 1488	
	Restored part of the back: 6 boards	/	P512/05/003	55	231.6	/	/	/	P512/05/004	/	
		/	P512/05/004	77	244.7	/	/	/	P512/05/003	/	
		/	P512/05/005	61	216.3	/	/	/	/	/	
		/	P512/05/006	70	209.5	/	/	/	/	/	
		/	P512/05/007	43	284.8	/	/	/	/	/	
		/	P512/05/008	75	207	/	/	/	/	/	
PAINTED WING PANELS	<i>Saint Denis and Saint Paul in front of the altar dedicated to the "unknown god"/Saint Denis carrying his head, held up by two angels</i>	/	P315/01	258	94.9	1243	/	1500	All the boards from the same tree	after 1509	<b>Felling after 1509</b>
		/	P315/02	296	100.8	1202	/	1497			
	<i>Saint Denis heals the blind man in front of the temple of Mars/ Martyrdom of Saint-Denis and his disciples</i>	/	HAP65/01	257	98.1	1243	/	1499			
		<i>The miraculous communion of Saint Denis/King Dagobert discovers the tomb of Saint Denis</i>	/	P652/01	235	91.1	1268	/			
	<i>Saint Denis brought before the prefect Fescennius/Burial of Saint Denis</i>	/	P652/02	307	97	1197	/	1503			
		/	P314/01	293	95.5	1209	/	1501			
			P314/02	228	90.1	1271	/	1498			



### Dendrochronological dating and estimating felling

Eventually, the seventy-seven pieces of wood subjected to study descend from forty-one different trees. The forty-one individual dendrochronological series' deriving there from were compared to our reference chronologies in order to date them. The KIK-IRPA reference database for oak covers Western Europe and regions around the Baltic Sea.<sup>22</sup>

The majority of the dendrochronological series' from the altarpiece were dated (fig. 5.14); the lack of results for the remaining pieces is mainly due to the fact that the series' were too short (less than 50 rings), or to their complacent nature (in particular for the restored background of the predella).<sup>23</sup>

The dating of a series means the determination of its position on the reference chronologies; this attributes the absolute formation year of each ring and consequently, determines when the tree lived. Hence, the date obtained for the most recent ring measured on a piece of wood provides information about the time the tree it originated from was felled. The presence or absence of sapwood on the piece dated enables us to locate the felling with different degrees of precision (fig. 5.15):

- A complete sapwood with cambium or bark shows that the most recent growth ring of the tree is present; its formation year therefore corresponds to the year of felling (fig. 5.15, case A); unfortunately, this situation was not found on this altarpiece.
- When the sapwood is partially preserved, this shows that the heartwood<sup>24</sup> is complete on the outside of the trunk and that only a few rings of sapwood have been lost. An estimate of the number of rings of sapwood missing may be proposed with the help of statistics from complete sapwoods of oak from the same area and of a similar age to those being studied (fig. 5.15, case B).<sup>25</sup>
- With no trace of sapwood on the piece to be dated – most frequent for this altarpiece –,<sup>26</sup> it is impossible to determine the part of the heartwood lost (in addition to the sapwood). The date given should be taken as a *terminus*

**Fig. 5.15** Different possible situations that influence the interpretation of the felling date of the tree, for board (a) and for "sculptures" (b): piece with complete sapwood (= A), piece with partial sapwood (= B), piece without sapwood (C = sapwood is missing; D = sapwood and some heartwood rings are missing)

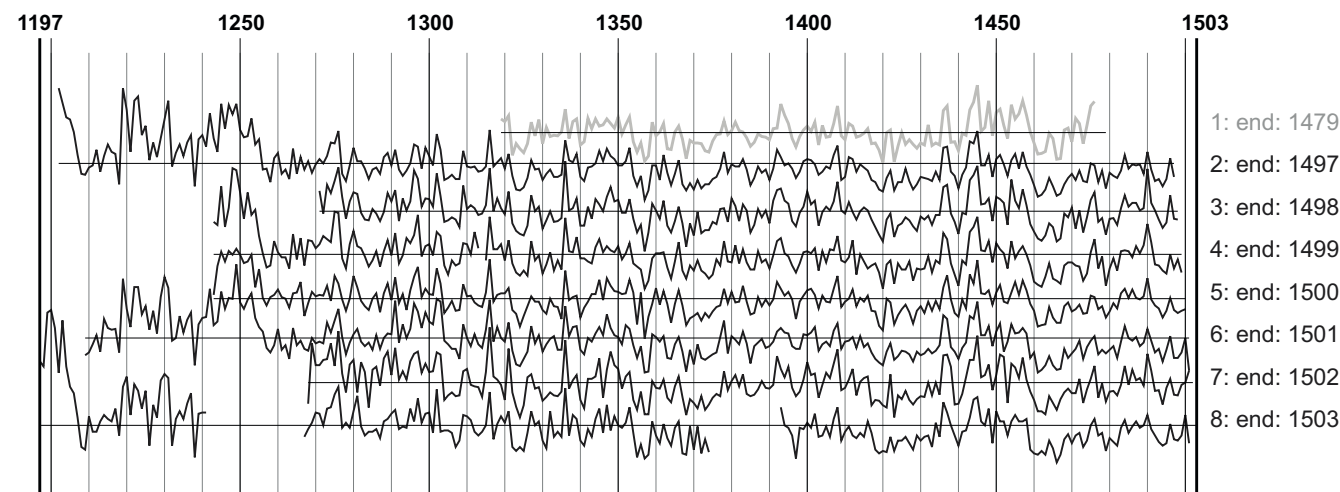


*post quem* for felling, a date after which the tree was cut up and not the year of its felling (fig. 5.15, cases C/D). This *post quem* date corresponds to the date of the most recent ring measured on the piece. To this is added the number of years equivalent to the minimum number of rings provided for the sapwood, in accordance with the statistical studies mentioned above.

The dendrochronological dates of certain pieces from the altarpiece explicitly show the importance of the concept of a *terminus post quem*. Several series' of rings without sapwood have a last ring which is much too old in relation to the presumed dating of the altarpiece and also of the majority of the dendrochronological dates obtained for the ensemble. Nevertheless, in some cases these are not reused wooden pieces<sup>27</sup> but rather highly incomplete series' of rings. Certain pieces are very small and display a fast growth rhythm, typical of the early life of a tree; they most probably correspond, therefore, to parts of wood taken from the area close to the pith of the tree, and only contain the first growth rings (fig. 5.7). Others could not be measured entirely, as the wood was degraded or preserved constructing traces (fig. 5.16) – hence the importance of photographic measurements to justify this. We also add the testimony provided by pieces of wood from the same tree whose correlations reveal the use of parts of wood from the same log that vary greatly in size; the whole width of a quarter being employed here, or just a fragment there, resulting in an incomplete dendrochronological series (fig. 5.13). These few examples reinforce our conviction of sampling on as large a scale as possible to better approximate the period during which the work of art was created.

We should point out that the following estimated felling dates take into account the geographical provenance of the wood (see *Geographical provenance of the wood*).<sup>28</sup>

**Fig. 5.16** Saint-Denis altarpiece, details, figure of Saint John (a) of the *Descent from the Cross* (relief E1), and its base (b-c) that could not be fully measured due to preserved construction traces



5.17

### Sculpted reliefs of the main case

Of the fourteen individual series<sup>7</sup> obtained for the sculpted reliefs of the main case, thirteen were dated with certainty: five had early dates;<sup>29</sup> the other eight date from 1483 to 1517. Two pieces of wood have preserved some sapwood rings.

The estimated felling of the trees used to sculpt the reliefs of the case takes into account the most recent ring measured for the whole (1517) and also fragments of sapwood. According to the provenance of the wood and the statistical studies currently available on oak tree sapwood, the felling of these trees can be calculated to between 1523 and 1534.<sup>30</sup> Also, we should not forget that this interval concerns the estimated period of the felling of the trees, and not the time when the wood was used (see *Dating*).

The floors of some reliefs are of different nature than the scenes themselves, thus caught the attention of the research team.<sup>31</sup> From a dendrochronological point of view, in both geographical provenance<sup>32</sup> (see *Discussion*) and dating, they are no different from the other reliefs in the case that were studied.

### Sculpted reliefs of the predella

Seven individual series<sup>7</sup> originated from the sculpted reliefs of the predella. Two of them were too short to reach any definite conclusion; one result gave a very early date (1453, a small piece), the others date from 1499 to 1507. These results lead to an estimate for the felling of the trees slightly broader than, although comparable to, that obtained for the main case. The combination of the most recent heartwood ring measured for the whole (1507) and the presence of sapwood on another piece means we can suggest an interval of 1513-1533 for the felling of the trees used for the reliefs of the predella.<sup>33</sup> Here too, we should not forget that the range represents the estimated date of the felling of the trees, and not the date when the wood was used to make the altarpiece (see *Dating*).

### Architectural ornaments of the main case

Of the two pieces analysed for the architectural ornaments of the main case, one was not dated as its series was too short. The other was found to originate from

the same tree as the seven boards for the wings of the predella (fig. 5.17; see *Wings of the predella*). The most recent ring measured for the entire sample – i.e. for all the pieces from the same oak tree, the case ornaments and the predella panels – was dated to 1503. No sapwood is preserved on any of the elements of this tree. That is why we propose 1509 as the earliest date for the felling (1503 + minimum 6 sapwood rings, depending on the provenance of the wood).<sup>34</sup>

It should be noticed that the last ring on the case ornament board dates quite early, 1479, because it could not be measured in its entirety.<sup>35</sup> Without the contribution of the predella wings and the identification of their provenance from the same tree, the dating of the architectural ornament on the case would be too early.

### Architectural ornaments of the predella

Six small boards from the architectural ornaments of the predella were analysed. Three were dated; one of them showed remains of sapwood along the side edge, but the dendrochronological series showed no traces of it (fig. 5.9). These few sapwood rings could not be used directly to calculate the date range for felling; nevertheless, they do show that very few heartwood rings have been lost on the end grain measured.

The dates obtained for the most recent rings on these small boards range from 1498 to 1505. Following the estimated sapwood for these oak trees and the very close presence of the fragment of sapwood on one of the boards, we suggest a *terminus post quem* of 1516 for the architectural ornaments of the predella (1505 + minimum 11 sapwood rings, depending on the provenance of the wood).<sup>36</sup> This result is coherent with those obtained for the estimated felling of the oak trees used for the sculpted reliefs of the predella (felling between 1513 and 1533).

### Structure of the main case

Three of the four measured boards for the main case were dated. One was dated too early to be useful, more specifically 1432, a board barely 10 cm wide with semi-radial cutting. The dates for the other two were also rather old in comparison to those obtained for the other parts of the altarpiece, both *termini post quem* for the felling being 1477 and 1479.<sup>37</sup> It is however not because of an earlier felling dates of the oak trees used for the main case: both apply to boards which could not be measured in their entirety due to problems with tree rings accessibility and the presence of gold decoration. It should be noted that the main reason for the examination of these pieces was to provide information about the geographical provenance of the oak trees used for the case rather than dating them.

### Structure of the predella case

Four pieces of wood were measured from the original parts of the structure of the predella case. Three were dated with their respective most recent rings (without sapwood) between 1482 and 1492, leading to a *terminus post quem*

Fig. 5.17 Drawing of the dendrochronological series<sup>7</sup> of the seven boards measured for the painted panels of the wings of the predella of the Saint-Denis altarpiece in black, and an architectural ornament of the main case in grey (see fig. 5.3b); the resemblance between the series<sup>7</sup> demonstrate that they all descend from the same tree

of 1498 for the felling (1492 + minimum 6 sapwood rings, depending on the provenance of the wood).<sup>38</sup> This result is slightly earlier than those obtained for other parts of the altarpiece, which is due to the presence of polychromy (on the cover boards) and wood degradation (on the original back) at the end of the dendrochronological series' on the boards available.

As for the restored part of the back of the predella case, none of the boards could be dated with certainty; the weakness of the results is due to the relatively restricted length of the chronologies, as none of them reached eighty rings, and to their complacent pattern.<sup>39</sup>

#### Wings of the main case

Two different trees were identified as the sources of the eight boards on the four panels studied. The last ring on the tree that provided three boards is 1495. Meanwhile the most recent ring of the oak tree providing the other five boards dates from 1502. Consequently, the *terminus post quem* for the wings of the case is based on the latter result, that is 1508 for the felling (1502 + minimum 6 sapwood rings, depending on the provenance of the wood).<sup>40</sup>

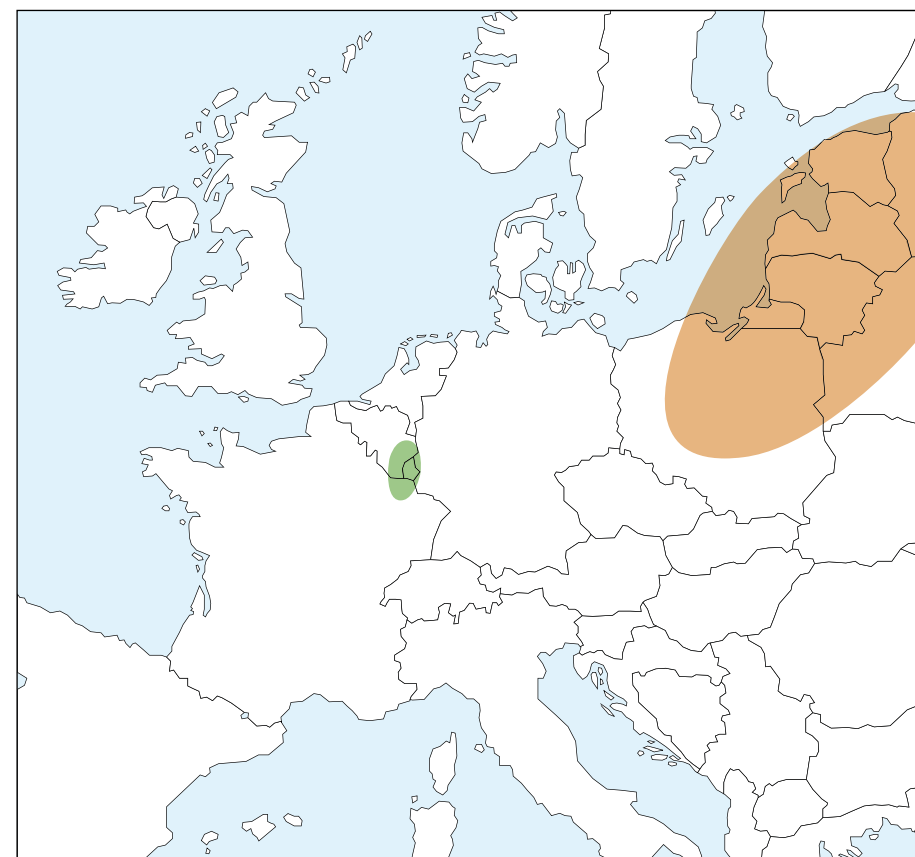
#### Wings of the predella

For the predella, we should recall that the seven boards of the wings studied originate from the same tree, which also provided a board for the architectural ornament of the case (see *Architectural ornaments of the main case*). The *terminus post quem* for the felling is therefore the same for the two parts, i.e., 1509.<sup>41</sup>

### Geographical provenance of the wood

The majority of the dendrochronological dates are guaranteed by chronologies originating from the area around the Baltic Sea (fig. 5.18). This involves all the reliefs analysed from the case and the predella, the boards from the structure of the case and that of the predella (except the restored part at the back of the predella, which was not dated and therefore of unknown provenance), the boards from the predella and case wings and the only board dated from the architectural ornaments of the main case. This shows that the oak trees used for these parts of the altarpiece also descend from the vast geographical area known as "Baltic". Even though trade in "Baltic" oak with our region is well attested by historical sources,<sup>42</sup> the exact provenance of this wood is not easy to define.<sup>43</sup> It however appears that different areas have been utilised over time, from the North of Poland probably all the way to current-day Russia.<sup>44</sup>

Oak of "Baltic" provenance served usually for the manufacture of sculpted elements and painted shutters for altarpieces produced in the former Southern Netherlands, as demonstrated in the late 1980s by dendrochronology.<sup>45</sup> This wood was available in large quantities and its mechanical properties were particularly appropriate for obtaining good quality boards and pieces.<sup>46</sup>



5.18



5.19

Meanwhile, there is little information available about the supplying of wood for the manufacture of the structures of the cases, as most studies focus on the "artistic" part of altarpieces.<sup>47</sup> However, the characteristics of these massive pieces of wood, at times knotty and of irregular growth, do not evidence the use of this quality oak. Nevertheless, our recent studies of altarpieces have shown that it has been used systematically, either for the back with boards of a limited thickness, and for the solid supporting structure (base, sides and cover).<sup>48</sup> The Saint-Denis altarpiece provides an additional example thanks to the study of the thick cover of the predella and the upper parts constructing the main case.

"Baltic" oak trees were exported from the Hanseatic ports as semi-finished products, quarters (or eighths) of logs obtained by splitting, the so-called "wainscots" (*wagenschoss*, *waagenschott*, *vanszos*, *wayneskot*, *wagenschot*, etc.; fig. 5.19)<sup>49</sup>. Some archives specify the dimensions that these pieces had, varying from one export centre to another, just like the units of measurement. E.g., a wainscot from Riga was 14 to 15 feet long and 11 to 14 inches wide.<sup>50</sup> This size corresponds to the maximum dimensions of the pieces of wood constructing the reliefs of the altarpiece, roughly 30 to 33 cm wide and a thickness of 10 cm, never more. However, they do not reach their maximum length; the longest boards on the altarpiece, used for the base and the back of the case, are no more than 220 to 250 cm long.<sup>51</sup>

Fig. 5.18 Map showing the global zones of provenance identified by dendrochronology for the oak wood used for the Saint-Denis altarpiece: the Baltic area (orange) and the middle Meuse-Moselle basins (green)

Fig. 5.19 "Wainscots" found in the cargo of a 15<sup>th</sup> century Copper Wreck, Gdansk, Central Maritime Museum

The wainscots may therefore have arrived in the workshop as such, were cut into blocks to enable the relief carving or sawn to the correct thickness to produce the boards needed for the cases, the wing panels and the architectural ornaments. It is therefore natural to find different pieces taken from the same tree on the altarpiece.

We must add that several of the smaller blocks in the altarpiece came from (residual) fragments of wainscots, rather than imported products with smaller dimensions. As a result, the small pieces of wood studied reflect the growth of trees that were hundreds of years old partially and were used, rather than younger, smaller trees, contrary to what was shown by the study of the Erretereria altarpiece.<sup>52</sup> These observations suggest that most pieces in the Saint-Denis altarpiece were made from large wainscots.

Dendrochronological comparisons between the “Baltic” series’ from the altarpiece do not allow differentiating various zones of provenance, as the coherence of the whole rather reflects a common global origin. This seems to be the *Baltic1* typology, the most frequently used “zone” for the export of oak to Western Europe in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries.<sup>53</sup> Nevertheless, it should be pointed out that the average quality of the correlations within the group suggests the use of oaks from relatively remote plots.<sup>54</sup>

It should be pointed out that the use of “Baltic” oak in the Principality of Liège has been demonstrated, e.g., for the production of supports for paintings attributed to Lambert Lombard or some of his followers.<sup>55</sup> Although, contrary to Flanders and Brabant in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries, this wood was not systematically used in the Principality, neither at Lombard’s nor in other workshops.<sup>56</sup>

This non-systematic use of “Baltic wood” is also present in the Saint-Denis altarpiece, since the small boards with architectural ornaments of the predella could be dated thanks to wood chronologies related to the middle Meuse and/or Moselle basins (fig. 5.18).<sup>57</sup> These “regional” boards are characterised by very slow growth (fig. 5.9c), which can be prematurely but incorrectly interpreted as Baltic oak. However, their width is very narrow (less than 13 cm) in comparison to the dimensions of the imported boards. It is probably these small dimensions of both length and width that led the craftsman to use local wood; nevertheless, he has selected appropriate material to produce these decorative elements, as slow and regular growth guarantees soft wood that is not prone to distortion.<sup>58</sup>

The use of regional oak for these small sculpted boards might suggest that the predella was produced in Liège. The dendrochronological study of the Brabantine altarpiece in Güstrow also showed the use of non-Baltic oak – more specifically a German tree from Mecklenburg – for manufacture a soldier bearing a sheath.<sup>59</sup> A similar figure, likewise bearing an inscription, is present in the Saint-Denis altarpiece; it was dismantled in order to verify its provenance and led to the formal conclusion that the wood used is Baltic, just like that of all the other reliefs analysed. Moreover, this element descends

from the same tree as three others on the altarpiece.

It is also worth mentioning the results obtained during the dendrochronological investigation of firstly the altarpieces in the Bassine collection (Royal Museum of Art and History, Brussels), many of which include the stamped Antwerp hallmark,<sup>60</sup> and secondly others in the Museum Catharijneconvent collection (Utrecht).<sup>61</sup> In the first inquiry, all the wood turned out to be Baltic, except for one sculpture made of oak from the Meuse valley.<sup>62</sup> The second group examined consists of three sculptures from either the Meuse area, the South of Belgium or Germany, again with a majority of Baltic elements.<sup>63</sup> However, it should be stressed that these are mainly isolated fragments originating from old dismantled altarpieces, the identification of which is uncertain, even though a Brabantine origin is claimed for some of them.<sup>64</sup>

The regional oak boards from the Saint-Denis altarpiece are still the only example to date of using of non-Baltic wood in such an important work. Nevertheless, without an exhaustive study of all its pieces of wood, the use of other wooden pieces of regional provenance, e.g. in the case, cannot be excluded.

The examination of the original parts of the Saint-Denis altarpiece reveals therefore that there are two global zones of provenance for the oak used, firstly the Baltic area and secondly the Meuse-Moselle basins.

## Discussion

### Boards from the same tree

It is absolutely worthy to discuss the identification of the provenance from the same tree for a board of the architectural ornaments of the case (fig. 5.3b), traditionally attributed to the Borman workshop in Brussels on the one hand, and the boards forming the painted wing panels of the predella, attributed to Lambert Lombard and his workshop in Liège on the other hand (fig. 5.11 and 5.17).

In particular, where have the wing panels, ostensibly painted in Liège, been made? If they were made in the Principality, the related origin of the above-mentioned elements would mean that the ornaments of the case would also have been made there, either entirely or partly. However, in this first hypothesis why would the ornaments have been applied to the panels before painting, making the work of the artist(s) more difficult? The second hypothesis suggests the altarpiece being delivered with the wings unpainted, as this investigation has shown for the partial polychromy of the sculpted parts.<sup>65</sup> Today this scenario seems to be the most likely: both the sculpted cases would have been delivered with the wings unpainted<sup>66</sup> but already decorated with their arcades, stylistically corresponding to those of the case.

Finally, it should be noted that the predella wings consist of boards that originate all from the same oak tree, and those on the panels of the main case descend from two different trees (one of these panels consists of one board from each of these trees). As a contrast, there is no relation between the predella panels and those of the case. This might suggest production with different batches of wood, even though the dating results are similar.

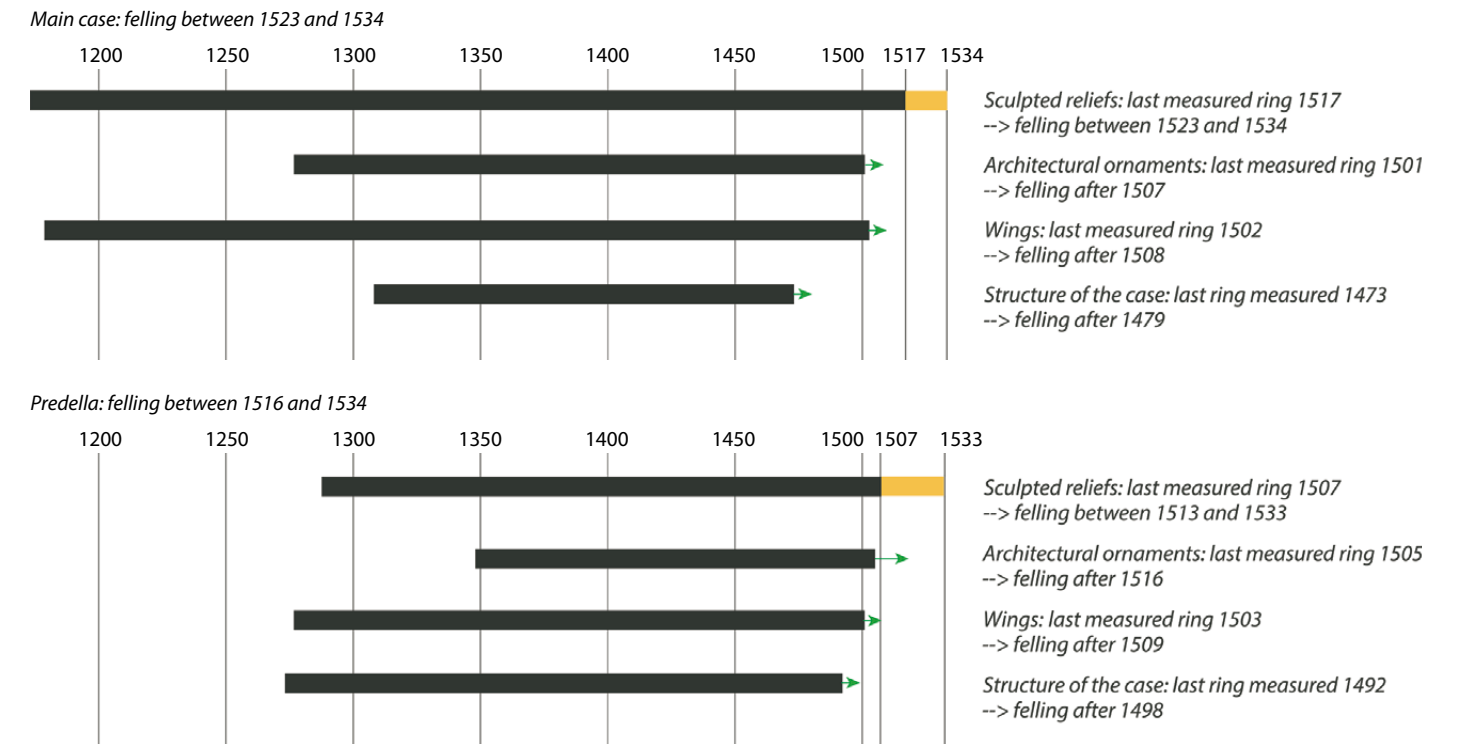
### Dating

In the context of the absence of full sapwood, the overlap between the felling ranges obtained for the reliefs of the two parts, i.e., felling between 1523 and 1534 for the main case and between 1513 and 1533 for the predella, the small difference between these ranges and the *termini post quem* of the other parts, i.e., 1508 for the case wings, 1509 for the case ornaments and the predella wings, and 1516 for the predella ornaments, excludes the identification of multiple felling phases for the procurement of the wood for the different parts of the Saint-Denis altarpiece (fig. 5.20).<sup>67</sup>

It must be emphasized that the dates obtained through dendrochronology represent those of felling of the trees and not when they were used to make the artwork. We must then consider the time elapsed from the felling of the trees and the use of the wood for the altarpiece construction. Moreover, it should be recalled that no felling is dated to an exact year – due to the absence of full sapwood – but rather has the form of statistical range of dates or a *terminus post quem*.

There are different phases during the interval from felling to the use of the wood. Firstly, to the squaring of the trunk and transport of the wood should be added the lapse of time required for cutting it into boards, drying and finally use it. It should be noticed that drying takes place after cutting into boards and may be quite short: one season may be enough for boards that are not particularly thick. Historical and archaeological research suggests that for “Baltic” wood, the time between felling and utilisation could be as short as a few months.<sup>68</sup> A short time is even more likely if the wood used is of local provenance. However, certain studies provide evidence for a consistent interval between the dendrochronological result and the date of known or estimated utilisation.<sup>69</sup> This could be due to very different reasons, such storing of wood before it was sold, or a wasteful use in the workshop of the panel maker that led to the loss of numerous rings, the re-use of old boards, etc. That is why this topic cannot be generalized.

Secondly, as for the sculpted reliefs of the altarpiece, the thickest wooden pieces to be found are 10 cm thick. They originate from the same kind of wainscots exported from Baltic ports as the boards. The same comments on the above-mentioned time lapses therefore apply, but are somewhat nuanced: contrary to the manufacture of a panel, oak is more suitable for carving when it is still green.<sup>70</sup> That is why it was probably used faster in sculpture,<sup>71</sup> all the more as the absence of pith in the imported pieces diminishes the risk of



5.20

cracking or bursting the wood while drying. This assumption is reinforced by the study carried out on the Erreterria altarpiece: the dendrochronological analysis resulted in a difference of just seven years between the *terminus post quem* for felling and the finishing date inscribed on the polychromy.<sup>72</sup> Nevertheless, it is not uncommon for a sculpted relief to get a dendrochronological result much earlier than its date of manufacture, as is the case for various elements in the Saint-Denis altarpiece (fig. 5.14). These observations remind of the need to increase sampling and select pieces with the longest ring series’.

It therefore seems delicate to define the manufacturing period(s) of the different parts of the altarpiece based solely on dendrochronological results. The unknown lapse of time between the felling of the trees and using the wood or completing polychromy, limits us to consider only the dates of the most recent rings measured (plus the minimum of sapwood rings) as useful dendrochronological data to date the manufacture of the altarpiece (fig. 5.20):

- for the main case:
  - \* *terminus post quem* of 1507 for the architectural ornaments and 1479 for the case itself;
  - \* *terminus post quem* of 1508 for the wing panels;
  - \* *terminus post quem* of 1523 for the carved figures.
- for the predella:
  - \* *terminus post quem* of 1509 for the wing panels;
  - \* *terminus post quem* of 1516 for the architectural ornaments and 1498 for the case itself;
  - \* *terminus post quem* of 1513 for the carved figures.

**Fig. 5.20** Bar-diagrams summarizing the dating for each part of the altarpiece: the black bars represent the length of the dendrochronological series; the orange bars represent the sapwood remnants; and the green arrows estimate the minimum number of sapwood rings

It is also possible that if the shutters were delivered unpainted and painted later, perhaps even a few years later.<sup>73</sup> The dendrochronological data they provide is therefore more directly related to the manufacture of the sculpted altarpiece than to the paintings.

Finally, taken into account the results obtained for all the parts of the entire altarpiece that have been investigated, the dendrochronological examination suggests a *terminus post quem* of 1523 for the manufacture of the main case and 1516 for the manufacture of the predella, based on the most recent rings measured.

As there is no full sapwood present on the altarpiece, the information provided by the growth rings does not enable to identify a chronological order between the manufacture of the case and that of the predella. In addition, the dendrochronological dating agrees with a document from 1522 that mentions the proposal for a new altarpiece. Considering the dendrochronological data and that of the archives brought to light first by Jean Yernaux and next by Emmanuel Joly,<sup>74</sup> the altarpiece was finished after 1523 and before 1537, the date when it was cleaned for the first time. This means that there is a maximum interval of 14 years between the dendrochronological *terminus post quem* and the manufacture of the altarpiece. It must even be shorter because the altarpiece was probably completed some time before the treatment of 1537.

## Conclusion

The abundant dendrochronological sampling from the Saint-Denis altarpiece consists of almost eighty pieces of wood from different structures i.e., cases, sculpted reliefs, architectural ornaments, wings. Altogether it enabled the documentation of the wood used in the ensemble.

As for the dating point of view for the estimation of the felling date, the results obtained are close together for the entire work of art. When we compare the collected data for the case structure, the architectural ornaments and the sculpted reliefs of the main case on the one hand and those of the predella on the other, our investigation concludes with a *terminus post quem* of 1523 for the first and 1516 for the latter.

The material studied includes few pieces that still preserve their sapwood, and if so only partial. The lapse of time from the felling of the oak trees to the utilisation of their wood could not be established. This restricts the accuracy of determining the artistic realisation based on the dendrochronological results. Consequently, this does not enable to demonstrate a chronological difference between the manufacture of the main case (after 1523) and of the predella (after 1516).

Moreover, these results coincide with the document from 1522 that mentions the proposal to commission a new altarpiece; that date therefore suggests

that the wood was at least partially felt afterwards. The combination of the dendrochronological data with the archive data leads to a completion of the Saint-Denis altarpiece after 1523, the dendrochronological *terminus post quem*, but before 1537, the date when it was cleaned for the first time.<sup>75</sup> This therefore leads to an interval of less than 14 years between the earliest felling date and the completion of the work, i.e. a comparable result than for the Erreterria altarpiece (8 years).

It is important to note that nearly half of the elements dated by dendrochronology result in early dates compared to the above conclusions. This can be explained by the use of pieces of wood that were recut or by incompletely measured ring series'. The differences are even more remarkable as most of the trees are characterised by their slow growth, i.e., very narrow rings: the loss of a small part of the sequence could mean the loss of dozens of rings, and hence the same number of years. This argues the need to increase sampling.

The dendrochronological study of the altarpiece demonstrates the almost exclusive use of oak wood from the South-Eastern of the Baltic Sea. It was exported in the form of split quarters of 10 cm thick and c. 30 cm wide, probably almost 4 m long, without pith and for the most part without sapwood. The identification of pieces from the same tree and the relative dating of the dendrochronological series' studied explain how imported quarters were made more profitable. The large boards were used to build the structure of the cases. They were cut into segments to sculpt the reliefs, sawn into boards to make the background or into thin, small boards for the architectural ornaments, while the rejected parts were inserted in the different compartments as wedges, pedestals, etc. The data from the altarpiece does not seem to reflect the use of oak trees from various different sub-zones but rather from one common and large region (typology *Baltic1*).

In addition to the Baltic oak, the small architectural ornament boards of the predella show a provenance much closer to Liège, also from trees of very slow growth: the basins of the middle Meuse and/or the Moselle. If the predella case was made in Brussels, Antwerp or in the Principality,<sup>76</sup> the architectural ornaments may have been created in a local workshop, which seemingly is suggested by the local provenance of the wood.

Furthermore, the fact that one board of the architectural ornaments in the main case originates from the same tree as the wing panels of the predella can be explained by the fact that the shutters, unpainted yet decorated with their arcades, were delivered simultaneously with the case that was already completed with its architectural ornaments.

Finally, the dendrochronological study of the ensemble offers no decisive arguments that divide the altarpiece into two projects, neither from the point of view of dating nor from the provenance of the wood. Although the identification of regional oak in the predella suggests direct manufacturing in the Principality, at least for some parts<sup>77</sup>.



## Notes

- 1 E.g. STEYAERT 2006.
- 2 On this matter see the summary article by Dominique Allart in this volume.
- 3 See the article by Catheline Périer-D'Ieteren in this volume.
- 4 In this volume the individual contribution by Emmanuelle Mercier focuses on this subject. See FRAITURE *et al.* 2014 for the complete dendrochronological report on the sculpted altarpiece.
- 5 FRAITURE 2001. Panel of the wings of the predella, Brussels, Royal Museums of Fine Arts of Belgium (RMFAB), inv. 1405. The reverse depicts the *Martyrdom of Saint Denis and his disciples* (fig. 9.8b).
- 6 FRAITURE 2005. Panels of the wings of the predella, Liège, Museum of Fine Arts of Liège (previously the Walloon Art Museum), inv. 376. The reverses depict, respectively, the *Burial of Saint Denis* (fig. 9.10b) and *Saint Denis carrying his head, held up by two angels* (fig. 9.7b). The results for these two panels and the previous one (RMFAB) were published in FRAITURE 2006; even so, recent developments and research in dendrochronology have led to a slight revision of the interpretation presented here.
- 7 FRAITURE 2014. Panel of the wings of the case, Jehay-Bodegnée, castle of Jehay, inv. M10. The reverse depicts the *Adoration of the Magi* (fig. 9.5b).
- 8 FRAITURE 2017b. Liège, church of Saint-Denis. The reverses depict, respectively, *King Dagobert discovers the tomb of Saint Denis* (predella) (fig. 9.9b), the *Annunciation* (case) (fig. 9.4b), the *Baptism of Christ* (case) (fig. 9.2b) and the *Nativity* (case) (fig. 9.3b).
- 9 Scientific committee meetings of 06 December 2012 and 24 October 2013.
- 10 Quoted in STEYAERT 2006. See the contribution by Emmanuel Joly in this volume.
- 11 See the contribution by Emmanuelle Mercier in this volume.
- 12 Only the panels from Brussels and the Fine Arts Museum of Liège were studied outside the context of a restoration (FRAITURE 2001 and FRAITURE 2005).
- 13 On the methodology applied for sampling and measuring works of art, see FRAITURE 2013c, p. 4-10.
- 14 In particular for pieces that have a different stylistic appearance than the ensemble (e.g., for the predella, Antwerp style for a soldier from the scene with the *Arrest of Saint Denis*, carved relief K7; and, for the main case, different floors for the carved reliefs depicting a redheaded man with braided beard and a man with a saber and turban in the the *Flagellation* scene – reliefs A1 and A3 – or a soldier in the *Carrying of the Cross* scene, relief C1, others thought to be 19<sup>th</sup>-century restorations (e.g., Saint Paul in the *Preaching of Saint Denis to the Athenians* scene, relief H5), or to respond to problems arising during discussions with the committee (e.g. the soldier bearing an inscription in the *Crucifixion* scene, see also the contribution by C. Périer-D'Ieteren in this volume).
- 15 GLATIGNY 1993, taken up again in WADUM 1998.
- 16 FRAITURE 2009a, p. 59-61.
- 17 The cambium, located between the sapwood and the bark, is the seat of the reproductive cells that the wood produces towards the inside of the trunk. The sapwood is the peripheral zone of the trunk – it includes the most recent rings in the life of the tree – on which the raw sap comes up from the roots to the branches; it is therefore rich in nutritive substances and highly degradable.
- 18 FRAITURE 2013c, p. 9-10.
- 19 *Ibidem*, p. 9 for the description of the measurement of the ring series.
- 20 LAMBERT 2006. See FRAITURE 2013c, p. 11-12 for the description of the dating.
- 21 These are the seven boards studied for the four panels researched (see fig. 5.2), the RMFAB panel did not enable the study of one of its two boards (FRAITURE 2006).
- 22 See FRAITURE 2013c, p. 11 for the constitution of the KIK-IRPA databases for oak.
- 23 Complacency is the “low variability among consecutive tree-ring parameters (e.g., ring width, maximum density) which theoretically indicates that the growth of a particular tree is relatively unaffected by inter-annual variations of ecological factors”. KAENNEL & SCHWEINGRUBER 1995.
- 24 The heartwood is the biologically inactive part of the wood. A ring is formed in the sapwood; some years later it becomes heartwood.
- 25 The number of sapwood rings is relatively stable for trees in a given population; it can therefore be estimated based on statistical studies of trees from the same region. Nevertheless, it may vary from one individual tree to another according to parameters that have not yet been well defined: rhythm of growth, age of the tree, height of the trunk, width of the crown, site conditions... This is why estimate ranges are still quite broad. LAMBERT *et al.* 1988, p. 295; RYBNÍČEK, VAVRČÍK & HUBENY 2006, p. 142.
- 26 The almost systematic absence of sapwood on works of art in general is due to the fact that this part of the wood is unsuitable for manufacture because it is extremely fragile and inclined to rot.
- 27 There are no signs that lead to the hypothesis of the utilisation of reused wood for the pieces studied by dendrochronology.
- 28 For “Baltic” oak trees, the data from two statistical studies concerning different regions have been combined in order to provide the most reliable result possible. One of them concerns oak trees from the North of Poland (ECKSTEIN *et al.* 1986: the study was carried out on 179 oak trees) which have from 9 to 36 sapwood rings; the other is based on standing oak trees from the Baltic countries (Estonia, Latvia and Lithuania) and from Finland and suggests an interval of 6-19 rings for the sapwood from these regions (SOHAR, VITAS & LÄÄNELAID 2012: study carried out on 668 oak trees). As the provenance of the oak trees used in the altarpiece is not known precisely (the hinterland of Gdansk or more easterly regions), the two intervals have been combined in order to limit the risk of incorrect interpretation (FRAITURE 2017a). For the regional oaks, the sapwood estimate was calculated according to HOLLSTEIN 1978 for oaks aged from 100 to 200 years (from 11 to 34 rings for 95% of all cases), and according to LAMBERT 2006 and DUROST & LAMBERT 2007 for those younger than 100 years (from 4 to 34 rings for 95% of all cases).
- 29 In each case, they are medium or small-sized pieces, for which the loss of rings on the bark side must be the cause of these differences. The case of one of the holy women to the left of the *Lamentation* (carved relief F4) is extreme, as 250 years are missing (most recent ring in 1276).
- 30 See note 28.
- 31 For example in the main case, carved reliefs depicting a redheaded man with braided beard and a man with a saber and turban in the the *Flagellation* scene (reliefs A1 and A3) and a soldier in the *Carrying of the Cross* scene (relief C1) (Fanny Cayron and Vincent Cattersel, personal communication, 30-31 August 2012).
- 32 Or maybe we should talk about “dendrochronological typologies” (HOFFSUMMER 1995; FRAITURE 2009b).
- 33 See note 28.
- 34 Estimate according to SOHAR, VITAS & LÄÄNELAID 2012.
- 35 The measurement is incomplete because the curvature of the piece leaves the end of the sequence unusable from a dendrochronological point of view: it is too distant from the transverse cut of the tree.
- 36 Estimate according to HOLLSTEIN 1978.
- 37 Estimate according to SOHAR, VITAS & LÄÄNELAID 2012.
- 38 Estimate according to SOHAR, VITAS & LÄÄNELAID 2012.
- 39 See note 23 for the definition of complacency.
- 40 Estimate according to SOHAR, VITAS & LÄÄNELAID 2012.
- 41 We should point out that this result is slightly different from that published in FRAITURE 2006, firstly because the campaign carried out in 2017 on the wing in the church of Saint-Denis in Liège (*Miraculous communion of Saint Denis*) (fig. 9.9a) provides two more recent rings for the predella panels (in 2005, the most recent ring measured on the predella was from 1501, obtained from *Saint Denis brought before the prefect Fescennius*, Museum of Fine Arts of Liège) (fig. 9.10a), and secondly after the publication of new statistical data for the sapwood in SOHAR, VITAS & LÄÄNELAID 2012.
- 42 E.g. SALZMAN 1979; BAILLIE 1984; TOSSAVAINEN 1994; ZUNDE 1998-1999; WAŻNY 2005.
- 43 E.g. ZUNDE 1998-1999; FRAITURE 2017a.
- 44 E.g. ZUNDE 1998-1999; WAŻNY 2005.
- 45 E.g. VYNCKIER 1993; DE BOODT, HANECA & CUVELIER 2005; HANECA *et al.* 2005; FRAITURE 2013a; FRAITURE & WEITZ 2017; GÉRARD *et al.* 2019, and the contribution by Catheline Périer-D'Ieteren in this volume.
- 46 The harsh climate in these regions and competition between trees in these dense forests causes slow and straight growth of the oaks, producing soft wood that does not tend to deform.
- 47 For altarpieces produced in the former Southern Netherlands (in particular Brabantine altarpieces), see for example VYNCKIER 1993 and HANECA *et al.* 2005. The study of the Pailhe Altarpiece is a rare exception, as next to the figured sculpted elements, ornamental pieces and five boards from the case have also been examined (HANECA *et al.* 2005, p. 277).
- 48 The hitherto unique (as far as we know) example mentioned in HANECA *et al.* 2005 is backed up by our recent studies (FRAITURE 2013a; FRAITURE & WEITZ 2017; GÉRARD *et al.* 2019).
- 49 This explains why so far no “Baltic” oak has ever been found in any form other than boards or small sculptures such as fragments of sculpted altarpieces of limited dimensions, in importing countries in the West of Europe. According to the sources, wainscots were originally used for naval construction. See among others for this matter, SALZMAN 1979; TOSSAVAINEN 1994; BONDE, TYERS & WAŻNY 1997; ZUNDE 1998-1999; WAŻNY 2005; ECKSTEIN & WRABEL 2007; FRAITURE 2013b; FRAITURE & HANECA 2017.
- 50 A Riga foot was 27.41 cm long and was divided into 12 inches. ZUNDE 1998-1999.
- 51 The back of the case with a maximum height of 383 cm does not consist of single vertical boards but rather of two levels of boards joined end to end. The same goes for the base of the case, consisting of two assembled modules: the left and central compartments on the one hand and the right on the other.
- 52 FRAITURE 2013a.
- 53 HILLAM & TYERS 1995; FRAITURE 2009b.
- 54 The study of standing Polish oaks has shown that the climate signal is powerful in individual trees from sites as far away from each other as c. 400 km, and even greater latitudinal distances. WAŻNY & ECKSTEIN 1991. See also on this subject ZUNDE 1998-1999.
- 55 FRAITURE 2002a; FRAITURE 2006.
- 56 FRAITURE 2002b; FRAITURE 2006; DENEFFE, STROO & VANWIJNSBERGHE 2009.
- 57 The geographical provenance of these pieces of wood was determined by a dendrochronological study with the help of two kinds of data – regional chronologies and site chronologies (FRAITURE 2009b). Locating the provenance of the oaks used for these base boards based on dendrochronological results is complex, in particular because of the trade of the wood along rivers (HOFFSUMMER 1995; HOUBRECHTS 2002; HOUBRECHTS 2008; FRAITURE 2013b).
- 58 It should be pointed out that the craftsman did not work as carefully as he might have done as several boards preserve fragments of sapwood (see *Architectural ornaments of the predella* and fig. 5.9b).
- 59 PÉRIER-D'IETEREN & MOHRMANN 2014. See also the contribution by Catheline Périer-D'Ieteren in this volume.
- 60 DE BOODT, HANECA & CUVELIER 2005; HANECA *et al.* 2005.
- 61 HANECA *et al.* 2005.
- 62 *Ibidem*, p. 286; DE BOODT, HANECA & CUVELIER 2005, p. 173.
- 63 HANECA *et al.* 2005, p. 286.
- 64 *Ibidem*, p. 275.
- 65 See the contribution by Emmanuelle Mercier in this volume.
- 66 In this volume several authors evoke a similar scenario (see firstly the contributions by Emmanuelle Mercier, and then those by Dominique Verloo and Claire Dupuy).
- 67 The differences are insignificant if we take into account the narrowness of rings at the end of sequences: 1 cm of wood may count more than 15 rings; a difference of 5 to 10 rings between two *termini post quem* is therefore irrelevant taken into account the wood removal during the manufacture of the parts of the altarpiece.
- 68 HANECA *et al.* 2005; WAŻNY & ECKSTEIN 1987; FRAITURE & HANECA 2017.
- 69 FRAITURE 2007; FRAITURE 2012.
- 70 Once dry, oak becomes difficult to work, in particular across the grain.
- 71 FRAITURE 2013b; Ian Tyers, personal communication, 21 October 2011 and 27 March 2014.
- 72 FRAITURE 2013a (the minimum sapwood is estimated at 6 rings, according to SOHAR, VITAS & LÄÄNELAID 2012).
- 73 Emmanuelle Mercier, personal communication, e-mail, 27 Januari 2014.
- 74 See the contribution by Emmanuel Joly in this volume.
- 75 See the contribution by Emmanuel Joly in this volume.
- 76 See the contribution by Emmanuelle Mercier in this volume.
- 77 A study of this kind could never be conducted without the inestimable support – practical, technical and scientific – of my dendrochronologist fellows Lisa Shindo (at the time an intern at the KIK-IRPA), Armelle Weitz and Sarah Cremer (both members of the KIK-IRPA dendrochronology laboratory). I would also like to thank the team led by Emmanuelle Mercier in charge of the restoration of the carved altarpiece for their availability and logistical assistance during the investigation, and the scientific committee of the project for the fruitful discussions that fuelled the debates which led to extra questions. Finally, many thanks to the editorial committee, that has successfully completed a colossal coordination job for the realisation of this volume.



## Abstract

This paper summarizes the results of the dendrochronological study carried out on the sculpted altarpiece at the old collegiate church of Saint-Denis in Liège and the series of painted wings preserved and located today. No fewer than eighty pieces of wood from the cases, architectural decoration, sculpted elements and wings were subjected to study from 2001 to 2017, as a result of different research projects and dismantling during recent restoration campaigns at the KIK-IRPA. This research has enabled us to understand the contemporaneity of the different parts of the altarpiece and to date them under *termini post quem* (1523 for the case, 1516 for the predella), and to identify two main areas of provenance for the oak used (Baltic for the majority of pieces and Mosan or Mosan-Moselle for certain architectural elements), while documenting the manufacturing chain of the altarpiece from various aspects, as for the use of pieces taken from the same tree in different parts of the ensemble.



## 6

### La huche du retable de Saint-Denis : un produit de l'atelier des Borman

Catheline Périer-D'leteren\*

#### Introduction

Dès 1910, Joseph Destrée proposait de reconnaître, dans le retable de l'église Saint-Denis à Liège, un produit bruxellois issu de l'atelier de Jan Borman et de son fils Passier<sup>1</sup>. Il s'opposait alors à Jules Helbig, qui donnait les sculptures à l'atelier liégeois des Zutman<sup>2</sup>. Dans un mémoire présenté à l'Université de Liège en 1996, le travail monographique le plus récent sur le retable, Anne Barnich n'apporte pas d'éléments clés pour soutenir l'attribution aux Borman, dont elle doute<sup>3</sup>.

Les analyses stylistiques réalisées pendant le traitement du retable à l'IRPA entre 2012 et 2014 ont été enrichies de nouvelles données concernant notamment le retable de l'église de Güstrow (Land de Mecklembourg-Poméranie occidentale), qui a fait l'objet d'une publication récente<sup>4</sup>. Elles ont permis des comparaisons plus pointues qui confirment non seulement l'origine bruxelloise du retable mais aussi l'attribution à cette dynastie de sculpteurs Borman, même si aucune marque de garantie n'a été découverte lors des examens minutieux menés par les restaurateurs. S'il y en avait eu à l'origine, elles ne pourraient pas avoir toutes disparu. Cette absence interpelle dans un retable d'une telle importance et mérite réflexion, car il s'agit d'une exception dans la production d'œuvres de prestige des Borman. Le retable de Güstrow, à l'opposé, porte sept marques de garantie, dont celle particulière de la tête de jeune homme (représentation probable de saint Michel), qui est frappée à trois reprises sur le cadre du volet droit sous la forme de profils successifs<sup>5</sup>.

\* Professeur honoraire à l'Université libre de Bruxelles

Fig. 6.1 Retable de Saint-Denis, détail, huche avec les scènes de la Passion, Liège, église Saint-Denis



6.2

Les recherches dans les archives n'ont pas davantage abouti à l'identification des auteurs du retable et de son commanditaire. Pourtant, ce dernier devait être notoire vu les dimensions du meuble, sa haute qualité et surtout la renommée des maîtres auxquels il s'est adressé : Lambert Lombard, peintre liégeois reconnu, et Jan et Passier Borman, les sculpteurs bruxellois les plus célèbres du moment. Pierre-Yves Kairis avance hypothétiquement le nom du prince-évêque Érard de La Marck, grand amateur d'art et mécène tourné à cette époque vers les Pays-Bas méridionaux<sup>6</sup>. Cette suggestion nous paraît intéressante à approfondir. Si l'on en croit les archives de Liège, le retable a été réalisé directement pour la collégiale Saint-Denis à Liège<sup>7</sup>.

Je proposerai d'abord un résumé des arguments comparatifs avec les retables bormaniens signés ou documentés qui permettent de conforter l'attribution à cette dynastie bruxelloise de sculpteurs, ceci depuis le retable de Saint Georges, daté de 1493, qui constitue l'œuvre de référence. Les retables de Saint-Denis et Güstrow constituent des œuvres majeures qui sont le fruit d'étroites collaborations entre différents corps de métier, mais aussi entre différents sculpteurs à l'intérieur d'un ensemble qui se doit d'être cohérent d'aspect.

Je développerai ensuite une analyse pointue de la distribution du travail au sein du retable et en particulier de la huche (fig. 6.1). L'essentiel des rapprochements se feront avec le retable de Güstrow, dont la restauration s'est également terminée en 2014 (fig. 6.2). Je parlerai ici essentiellement de la huche sculptée, tandis que Michel Leftz présentera la prédelle dans sa contribution.

Fig. 6.2 Retable de la Passion, vue d'ensemble, vers 1522, Güstrow, Pfarrkirche St. Marien

Fig. 6.3 Retable de Saint-Denis, détail, Crucifixion



6.3



6.4

## Étude des sculptures de la huche

### Caractéristiques bormanques

Commençons par une brève description de la caisse. La typologie de celle-ci est en forme de T inversé, caractéristique de la production bruxelloise. Elle rompt néanmoins avec les lignes droites des cadres, formule dominante jusque vers 1515, au profit de bords involutés et d'un couronnement en double accolade de la travée centrale. La surélévation de cette dernière accentue la verticalité de la *Crucifixion*, scène essentielle de la composition (fig. 6.3). Ces petites différences architectoniques par rapport à la norme sont à imputer à la date d'exécution qui remonterait aux années 1530.

Fig. 6.4 Retable de Saint-Denis, détail, *Flagellation*

Fig. 6.5 Retable de Saint-Denis, détail, *Couronnement d'épines*

(Pages suivantes)

Fig. 6.6 Retable de Saint-Denis, détail, *Portement de croix*

Fig. 6.7 Retable de Saint-Denis, détail, *Descente de croix*



6.5



6.6



6.7



6.8

Fig. 6.8 Retable de Saint-Denis, détail, Lamentation

La huche se singularise dans son ensemble par une prédominance du style gothique tardif. Elle illustre les scènes de la Passion distribuées sur deux registres. La lecture s'opère dans l'ordre chronologique des événements. La *Flagellation* (fig. 6.4) et le *Couronnement d'épines* (fig. 6.5) de haut en bas de la travée gauche, le *Portement de croix* (fig. 6.6) et la *Crucifixion* (fig. 6.3) de bas en haut au centre, les deux croix dessinant un axe vertical qui concentre l'attention sur les moments essentiels. Dans la travée droite la *Descente de croix* (fig. 6.7) et la *Lamentation* (fig. 6.8) sont à suivre de nouveau de haut en bas. La prédelle représente quant à elle les scènes de l'histoire de saint Denis (fig. 7.2) réparties dans cinq compartiments.



6.9



6.10



6.11

La structure architectonique gothique tardif de la huche, son organisation spatiale, comme l'agencement ordonné des scènes et la distribution des personnages au sein de celles-ci, renvoient pour l'essentiel aux retables dont l'attribution aux Borman est documentée, à savoir les retables de Saint Georges (daté 1493), des Saints Crépin et Crépinien (vers 1520) et de la Passion de Güstrow (vers 1522). On notera toutefois, pour celui de Saint-Denis, une évolution dans le rendu de l'espace. Il est plus important entre les personnages et d'une plus grande fluidité de passage entre eux, assurant ainsi au mouvement une continuité harmonieuse. Cette construction des scènes contraste avec celle plus statique et plus raide de Güstrow. D'autres particularités déjà présentes dans le retable de Saint Georges et ensuite devenues propres à l'atelier des Borman se manifestent à la fois dans le retable de Saint-Denis et dans celui de Güstrow. Les plus importantes sont le style des figurines, où se côtoient naturalisme et idéalisation, l'impassibilité dans la souffrance (fig. 6.9-6.11), le goût du détail décoratif dans les vêtements et les armes (fig. 6.12 et 6.13), l'expressivité des visages des bourreaux traduisant ironie,



6.12



6.13



6.14

Fig. 6.9 Retable de Saint Georges, détail, visage de saint Georges dans la scène du *Martyre de la scie*, 1493, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. 0362

Fig. 6.10 Retable de Saint-Denis, détail, figures de saint Jean et de la Vierge de la *Crucifixion*

Fig. 6.11 Retable de la Passion, détail de la *Crucifixion*, Güstrow, Pfarrkirche St. Marien

Fig. 6.12 Retable de Saint-Denis, détail, soldat du *Portement de croix*

Fig. 6.13 Retable de la Passion, détail, soldat du *Portement de Croix*, Güstrow, Pfarrkirche St. Marien

Fig. 6.14 Retable de Saint-Denis, détail, visage d'un bourreau du *Couronnement d'épines*





6.15



6.16



6.17



6.18

sarcasme et brutalité (fig. 6.14) et enfin les poses apprêtées des personnages, dont plusieurs sont présentés de dos. Par ailleurs, rappelons-le, une caractéristique essentielle de leur production est le recours récurrent à des modèles, que ce soient des sculptures isolées intégrées à un même ensemble ou à un autre retable (fig. 6.15-6.18) ou bien la reprise de modèles de retables entiers.

Une fois ces parentés générales rappelées, comparons dans le détail les retables de Saint-Denis et de Güstrow, qui présentent les analogies stylistiques les plus manifestes.



6.19

**Fig. 6.15** Retable de Saint-Georges, détail, personnage de la scène de *Saint Georges suspendu au-dessus d'un brasier*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire

**Fig. 6.16** Retable de Saint-Denis, détail, personnage du *Couronnement d'épines*

**Fig. 6.17** Retable de la Passion, détail, Marie-Madeleine du *Noli me tangere*, Güstrow, Pfarrkirche St. Marien

**Fig. 6.18** Retable de Saint-Denis, détail, Marie-Madeleine de la *Lamentation*

**Fig. 6.19** Retable de Saint-Denis, détail de la *Descente de croix*



6.20

### Comparaisons stylistiques avec le retable de Güstrow

L'examen de leurs sculptures a dévoilé la participation de plusieurs mains et en particulier, selon nous, celles de Jan Borman III et de Passier. Le style gothique tardif du premier (fig. 6.19 et 6.20) se distingue clairement de celui plus renaissant du second, que ce soit dans les attitudes, l'anatomie ou les visages.

La mise en exergue d'une figure au premier plan des compositions est l'un des procédés communs répétitifs, une attention particulière est portée à l'aspect décoratif du drapé (fig. 6.21 et 6.22) parcouru d'un réseau de plis profonds au dos arrondi et dont des pans de tissus sont habilement étalés sur le sol. Cette manière se retrouvera dans le retable d'Errenteria, daté de 1528, dont une partie des sculptures aurait aussi été exécutée par Jan III<sup>8</sup>.



6.21

Fig. 6.20 Retable de la Passion, détail de la *Crucifixion*, visages répétés et apparentés à ceux de du retable de Saint-Denis, Güstrow, Pfarrkirche St. Marien

Fig. 6.21 Retable de Saint-Denis, détail de la *Descente de croix*



6.22

Le dynamisme général plus prononcé que dans les retables antérieurs est un autre trait dominant du retable de Saint-Denis (fig. 6.1 et 6.12). Parmi les autres analogies stylistiques entre les sculptures de Saint-Denis et de Güstrow exécutées par Jan III, on relèvera les corps émaciés du Christ, la morphologie allongée des visages masculins, des cheveux bouclés et des barbes touffues (fig. 6.23). Dans plusieurs scènes de Saint-Denis, ces « faciès » issus de modèles identiques sont savamment intégrés aux groupes sculptés en veillant à changer l'angle de vue pour donner l'impression de personnages différents. Cette pratique qui s'observait déjà dans le retable d'Herentals s'est manifestée aussi mais timidement à Güstrow. À Saint-Denis, elle se systématisait et est rendue plus subtilement.

Fig. 6.22 Retable de la Passion, détail de la *Crucifixion*, Güstrow, Pfarrkirche St. Marien

Fig. 6.23 Retable de Saint-Denis  
a Détail d'un personnage du *Couronnement d'épines*  
b Détail d'un personnage de la *Lamentation*  
c Détail du bon larron de la *Crucifixion*



6.23a



6.23b



6.23c



6.24



6.25

L'intervention de Passier, quant à elle, se reconnaît dans les retables de Saint-Denis et de Güstrow au style plus détendu des personnages. Ils partagent ainsi les expressions doucereuses du Christ (fig. 6.24 et 6.25) et les formes arrondies de son anatomie à caractère déjà renaissant. On y retrouve également des enfants potelés à tête lourde dont le type découle de ceux de la *Parenté de sainte Anne* des Musées royaux d'Art et d'Histoire. Ils affichent néanmoins une attitude énergique nouvelle bien illustrée par l'enfant du *Portement de Croix* (fig. 6.26) ; le modèle de l'enfant au premier plan de la *Crucifixion* est repris au retable suédois de la Passion de Villberga et il est aussi copié quasi à l'identique dans ceux de Vasteras III et de Güstrow (fig. 6.27). Leur transformation progressive en *putti* renaissants dynamiques, en prémisses à Saint-Denis, s'affirme dans les chérubins de l'*Ascension* du retable postérieur de la ville basque d'Errenteria (1528).

Fig. 6.24 Retable de Saint-Denis, détail de la *Flagellation*

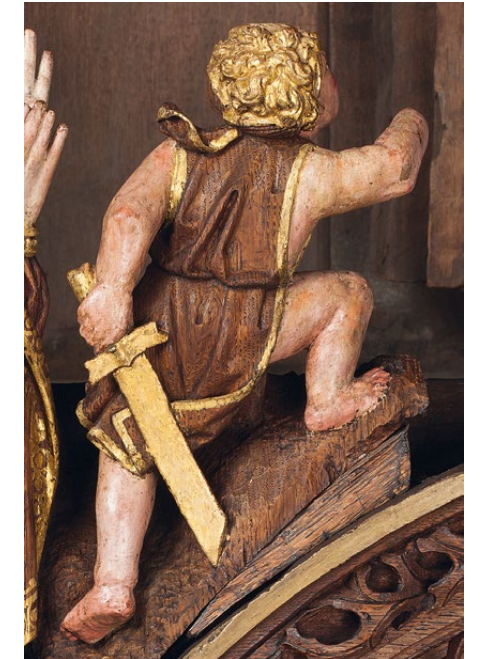
Fig. 6.25 Retable de la Passion, détail du *Noli me tangere*, Güstrow, Pfarrkirche St. Marien



6.26a



6.26b



6.26c

### Signatures visibles et cachées

Dans les retables de Saint-Denis et de Güstrow, comme dans celui antérieur d'Herentals, l'emprise qu'exercent les gravures de Dürer est évidente, tant dans les mises en page des scènes que dans l'emprunt de gestes ou de motifs spécifiques (fig. 6.4 et 6.28). Cette influence, qui se relève dans de nombreux retables brabançons, connaît son apogée dans les scènes sculptées en bas-relief, selon la tradition allemande, du retable de la Passion de Roskilde (1560) : elles sont entièrement empruntées à la *Petite Passion* du Maître allemand.



6.28



6.27

Fig. 6.26a-c Retable de Saint-Denis, détails des enfants dans la *Crucifixion*

Fig. 6.27 Retable de la Passion, détail de l'enfant dans le *Portement de croix*, Güstrow, Pfarrkirche St. Marien

Fig. 6.28 Albrecht Dürer, *Flagellation*, épisode tiré de la *Grande Passion*, détail, 1511, xylographie, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-1303



6.29



6.30

Parmi les figurines sculptées, une des comparaisons les plus convaincantes est celle du soldat au cimenterre (fig. 6.29 et 1.13) qui s'inspire étroitement de son homologue à Güstrow (fig. 6.30), même si, pour l'harmoniser au style de l'ensemble, il s'en démarque par un mouvement plus accusé et par son costume, dont les ornements sont mis au goût du jour. La cuirasse est décorée d'une tête de lion, motif qui apparaît dès le retable de Saint Georges et se retrouve sur les boucliers du retable de Güstrow<sup>9</sup>, mais elle est relevée ici d'un décor floral. Par ailleurs, le soldat est représenté avec les pieds nus et non plus chaussé de bottes de cuir, ce qui lui donne un air antiquisant. Cette parenté entre les deux sculptures pourrait ne pas être due au hasard. En effet, dans les retables d'Herentals, de Güstrow et de Saint-Denis, le cimenterre porte une inscription : Passier Borman pour Herentals, Jan Borman pour Güstrow et enfin ALT pour Saint-Denis<sup>10</sup> (fig. 6.31).

Je proposerais l'interprétation suivante de ces « signatures » comme hypothèse de travail : à Herentals, Passier insiste sur sa participation au retable comme sculpteur mais probablement aussi comme entrepreneur, ce qui justifierait que son nom apparaisse à deux reprises dans la même scène, seul cas connu à ce jour

**Fig. 6.29** Retable de Saint-Denis, détail du soldat au cimenterre de la *Crucifixion*, avec les lettres ALT sur le fourreau

**Fig. 6.30** Retable de la Passion, détail, soldat du *Portement de Croix* avec signature de Jan Borman sur le fourreau du cimenterre, Güstrow, Pfarrkirche St. Marien



6.31a



6.31b



6.31c

d'une telle pratique. À Güstrow, Jan Borman veut vraisemblablement notifier par son prénom qu'il est l'entrepreneur responsable de la totalité du retable par rapport aux autres membres de l'atelier qui ont collaboré, en particulier Passier. Pour Saint-Denis, dans cette nouvelle œuvre collective plus tardive, le mot ALT pourrait être une manière cachée de désigner à nouveau Jan III l'Ancien comme entrepreneur probable de la partie sculptée<sup>11</sup>. Il aurait choisi de s'identifier non par une signature mais à travers une de ses pièces de bravoure, « le soldat cuirassé ». Il s'agit, en effet, d'un modèle parfaitement reconnaissable emprunté à sa propre création à Güstrow et ici réinterprété dans une très belle exécution se démarquant de celle de Passier.

**Fig. 6.31a** Retable des Saints Crépin et Crépinien, détail, signature sur le cimenterre d'un soldat de la scène du *Supplice des alènes de fer*, vers 1520, Herentals, église Sainte-Waudru

**Fig. 6.31b** Retable de la Passion, détail, signature sur le cimenterre d'un soldat du *Portement de Croix*, Güstrow, Pfarrkirche St. Marien

**Fig. 6.31c** Retable de Saint-Denis, détail, marque ALT sur le cimenterre d'un soldat de la *Crucifixion*, Liège, église Saint-Denis



6.32

Le soin apporté à la réalisation de l'ensemble du retable et son format monumental exceptionnel plaident pour une commande qui se veut prestigieuse. Elle émane peut-être d'un notable allemand ou proche de la sensibilité germanique, ce qui pourrait expliquer l'usage du terme *Alt* plutôt que *Oud* en flamand.

Un autre détail retient l'attention : celui du singe représenté deux fois dans la huche du retable de Saint-Denis. Au-delà des diverses significations symboliques qui lui sont données, la plus fréquente étant une allusion au méchant ou au vice, cet animal pourrait aussi, pensons-nous, représenter une signature cachée de la dynastie des Borman. Tels les singes, les sculpteurs reproduisent ce qu'ils voient et partagent ainsi leur qualité de mimétisme. Séduits par cette image et conscients de leur talent reconnu de sculpteur, ils pourraient ainsi avoir adopté ce symbole. Il est intéressant de noter, dans ce contexte, que la hiérarchie des compagnons du Moyen Âge était figurée par des animaux. Le meilleur et le plus adroit était appelé le singe ; il primait sur le compagnon représenté par le chien, l'aspirant par le renard et l'apprenti par le lapin<sup>12</sup>. Dans le retable de Saint-Denis, le singe perché sur le casque du soldat<sup>13</sup> (fig. 6.29) occupe un emplacement unique sur un élément-clé de la composition placé au pied du Golgotha dans la *Crucifixion*. Un deuxième singe apparaît dans cette scène, cette fois assis sur le dos du cheval monté par Longin (fig. 6.32).

Fig. 6.32 Retable de Saint-Denis, singe de la *Crucifixion*



6.33a



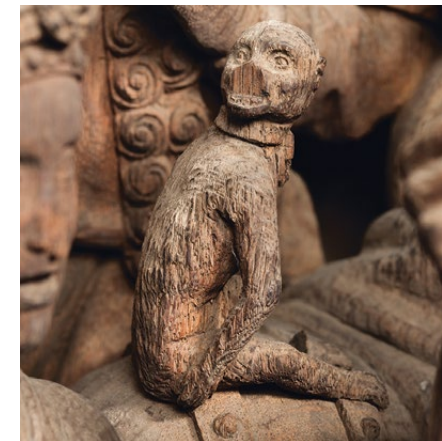
6.33b



6.33c



6.33d



6.33e



6.33f

Le motif du singe occupe la même place dans le retable de Güstrow, dans un contexte iconographique identique. Sa tête comme son expression sont très apparentées. On notera par ailleurs que cet animal est présent dans la majorité des autres retables produits par l'atelier des Borman (fig. 6.33) depuis le retable de Saint Georges où il épouille un chien. Il est le plus souvent tapi dans une niche sous un escalier, notamment dans les retables de Saluces de Bruxelles, de la Vie de la Vierge de Lombeek-Notre-Dame, ou dans les retables suédois de la Passion de Veckholm et de la Vie de la Vierge, dit de Skånala, de la cathédrale d'Uppsala.

Fig. 6.33a Retable de Saint Georges, détail, singe et chien dans la scène de *Saint Georges introduit dans un bœuf d'airain chauffé*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire

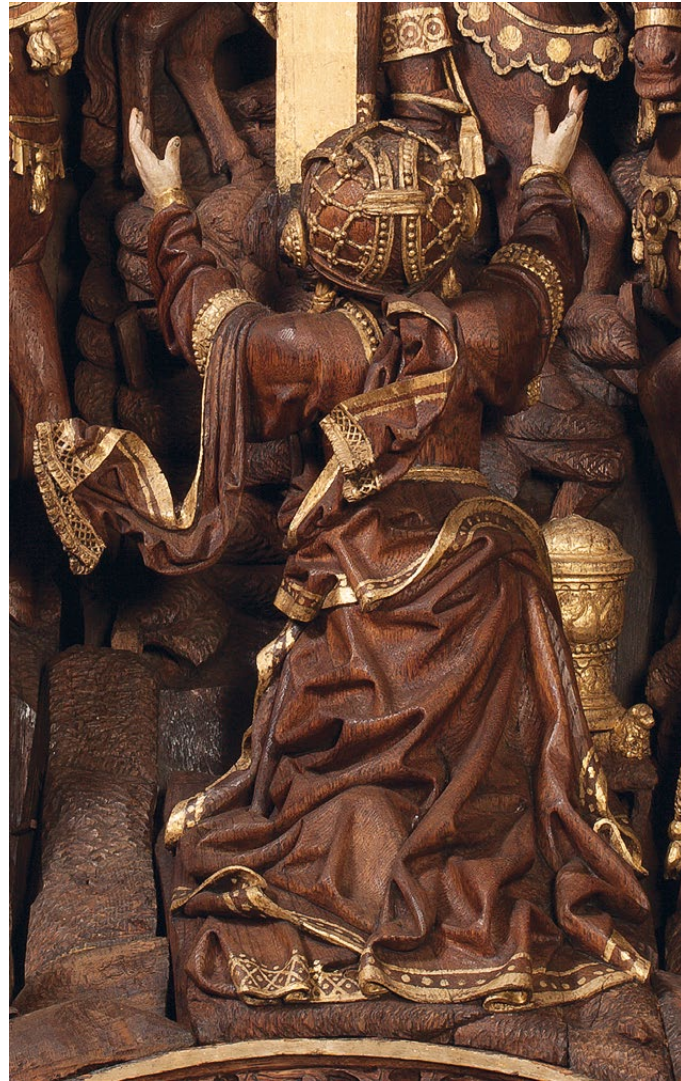
Fig. 6.33b Retable de Lombeek, détail, singe dans la *Présentation de la Vierge au Temple*, vers 1530-1532, Lombeek-Notre-Dame, église Notre-Dame

Fig. 6.33c Retable de Sainte Anne, détail, singe dans la *Présentation de la Vierge au Temple*, vers 1520-1525, Uppsala, cathédrale

Fig. 6.33d Retable de la Passion, détail, singe dans l'*Ecce Homo*, vers 1500-1510, Veckholm, église paroissiale

Fig. 6.33e Retable des Saints Crépin et Créprien, détail, singe dans la scène de la *Décapitation*, Herentals, église Sainte-Waudru

Fig. 6.33f Retable de la Passion, détail, singe dans la *Crucifixion*, Güstrow, Pfarrkirche St. Marien



6.34



6.35

### Particularités du retable de Liège

Je terminerai cette énumération des similitudes que partagent ces deux retables en mettant en évidence deux traits plus spécifiques à celui de Saint-Denis.

Premièrement, en ce qui concerne les sources d'inspiration, la sainte femme au pied de la croix provenant probablement d'un retable de la Passion, est un morceau de bravoure. Campée totalement de dos, elle est d'une audace de composition exceptionnelle et d'une superbe exécution (fig. 6.34). Elle pourrait être issue d'un modèle gravé, dessiné ou peint connu des Borman, mais dont nous n'avons malheureusement pas encore retrouvé l'origine. Nous avons, par contre, relevé au Musée Mayer van den Bergh d'Anvers une figurine qui lui est directement apparentée, bien que plus retenue dans l'attitude et taillée avec moins de maîtrise<sup>14</sup> (fig. 6.35). Elle est généralement située vers 1510-1515, mais nous y verrions plutôt une réalisation plus ancienne se situant autour de 1490. Serait-ce une figurine créée par les Borman et devenue ensuite un modèle utilisé par eux et leur atelier en l'adaptant au style du moment? La tension dans

Fig. 6.34 Retable de Saint-Denis, détail, Marie-Madeleine dans la *Crucifixion*

Fig. 6.35 Marie-Madeleine vue de dos, vers 1510-1515, chêne polychromé, H. 22 cm, Anvers, Musée Mayer van den Bergh, inv. MMB.0234

la pose de la sainte femme qui tend les bras au ciel et la force plastique du drapé avec ses plis cassés évoquent ici aussi les gravures de Dürer<sup>15</sup>. En revanche, la coiffe à oreillettes et ses ornements métalliques en relief, le pan d'étoffe qui s'envole de son bras et l'expressivité de son attitude sont autant d'éléments qui renvoient à la peinture maniériste du premier quart du xvi<sup>e</sup> siècle.

Deuxièmement, dans le rendu spatial des scènes et l'intégration des figures à celles-ci, on observe l'habile exploitation d'une très forte rupture d'échelle entre les personnages afin de souligner à la fois leur rôle dans l'action et leur caractère de « méchant ». Ces disproportions volontaires apparaissent déjà dans le retable d'Herentals mais sans avoir le même impact visuel qu'à Saint-Denis. Dans le *Couronnement d'épines* (fig. 6.5), ces différences de taille qui caractérisent en peinture les compositions de Van der Goes sont ici immédiatement perceptibles, même de loin. Elles provoquent, en effet, un brusque mouvement interne à la composition qui, en la déstabilisant, attire l'attention du spectateur sur la scène. Ici, c'est le caractère ambigu du personnage agenouillé qui est mis en évidence. Son expression traduit-elle de la dévotion ou du sarcasme?

### Organisation des chantiers de Saint-Denis et de Güstrow

Penchons-nous à présent sur l'apport des découvertes récentes qui incitent à formuler de nouvelles hypothèses sur l'organisation de ces vastes entreprises de collaboration que sont les retables de cette envergure.

#### Repères chronologiques

Les études dendrochronologiques menées respectivement par Tilo Schöffbeck et Pascale Fraiture<sup>16</sup> durant la restauration des retables de Güstrow et de Saint-Denis tendent à conclure à une exécution plus tardive que celle donnée traditionnellement puisque les estimations relatives aux dates d'abattage des arbres fournissent les intervalles (*termini post quem*) 1517-1535 pour Güstrow et 1513-1534 pour Saint-Denis. Elles rapprochent aussi en date les sculptures de la caisse de Saint-Denis de celles de Güstrow. Par ailleurs, dans les deux cas, du chêne d'origine locale aurait été utilisé à côté du chêne de la Baltique, pour certaines figures ou pour des ajustements de blocs sculptés dans le cas de Güstrow et pour des éléments de l'architecture dans la prédelle de Saint-Denis<sup>17</sup>. Ainsi, la découverte la plus surprenante pour Güstrow fut celle relative au soldat du *Portement de croix* arborant sur son cimenterre la signature *Jan Borman* (fig. 6.30) : la figurine est sculptée dans du bois provenant de Mecklembourg, au même titre d'ailleurs qu'une figurine de la scène de la *Lamentation*<sup>18</sup>. De plus, d'après un registre de 1632 conservé à l'église Notre-Dame de Güstrow, le retable aurait été consacré en 1522<sup>19</sup>. Or, les échantillons de ces deux sculptures ont révélé des dates d'abattage plus récentes, vers ou après 1523 pour le soldat, et vers ou après 1535 pour le personnage de dos de la *Lamentation*. Cette donnée nouvelle indiquerait que le retable aurait été achevé et complété sur place à une date ultérieure par l'ajout de sculptures et aussi, semble-t-il, par des travaux de

finition de la polychromie qui s'avèrent homogènes dans l'ensemble de l'œuvre mais également au sein des scènes concernées. Par contre, l'estimation de la date d'abattage des arbres des autres reliefs du retable, entre autres celles de la *Dernière Cène*, se situe entre 1517 et 1520 (*termini post quem*), ce qui ne contredit pas la datation traditionnelle.

Une explication plausible, déjà formulée précédemment, est celle du retable réalisé en atelier et qui, une fois achevé, est envoyé en pièces détachées pour un montage sur place et l'exécution d'une polychromie de finition sous la supervision de l'entrepreneur responsable. À Güstrow, c'était probablement Jan Borman qui officiait pour la partie sculptée. Ce dernier aurait alors réalisé la figurine du soldat pour achever le travail et signé celle-ci pour garantir la qualité du produit envers le commanditaire. Il aurait peut-être fait cela en attendant que les volets peints centraux de l'*Annonciation* et de la *Décapitation de sainte Catherine*, eux-mêmes repris dans leur composition et sans doute terminés plus tard que les volets latéraux, puissent être fixés aux caisses sculptées<sup>20</sup>. Jan a utilisé pour ce soldat du *Portement de Croix* du chêne de la région de Güstrow, qui devait être à sa disposition. Les monteurs ont recouru à la même essence pour surélever le relief avec un petit bloc.

Cet écart de temps entre la consécration de l'œuvre et sa finition pourrait également être imputé à un autre événement révélé par les recherches menées dans les archives de la collégiale Saint-Denis. On y apprend que le chanoine Louis Chokier demande en mars 1522 que « soit faite une nouvelle table à l'autel majeur »<sup>21</sup>. Borman a vraisemblablement été pressenti pour collaborer à cette œuvre. Dès lors, afin d'entamer les formalités liées à cette nouvelle commande, il aurait interrompu son travail sur le retable de Güstrow pour ne le reprendre qu'ultérieurement sur place. Le choix entre ces deux hypothèses reste ouvert et seules des données nouvelles permettraient de l'arrêter.

Le personnage de dos du retable de Güstrow (fig. 6.36), plus tardif (vers 1535), puise son modèle dans le retable de Saint Georges de Jan II (fig. 6.37). Il répond à une sculpture type qui a souvent été reprise dans la production des Borman avec de petites variantes. Il existe de nombreux autres exemples de figurines empruntées à cette même source. Ainsi, dans le *Couronnement d'épines* du retable de Saint-Denis, un homme assistant au supplice placé à droite de la scène se répète quasi à l'identique, tandis que la figurine à gauche de la *Flagellation* est de même inspiration mais plus déliée dans son attitude (fig. 6.38). La sculpture de Güstrow peut donc avoir été aisément sculptée sur place par un sculpteur local, soit pour ajouter une pièce manquante, peut-être celle de Nicodème pour faire pendant à Joseph d'Arimathie, ou encore pour remplacer une pièce abîmée. À l'appui de la première suggestion, on notera une disproportion manifeste entre ce personnage ajouté et celui beaucoup plus grand de Joseph d'Arimathie, qui ferme à gauche le groupe de la *Lamentation* (fig. 6.2).



6.36



6.37



6.38

### Une œuvre collaborative ?

Toutes ces informations sur le retable de Güstrow nous ramènent, par souci de comparaison, à celui de Saint-Denis. Pour ce dernier, Pascale Fraiture, à son tour, a fait une découverte importante en 2014<sup>22</sup>. Elle a constaté qu'un élément du décor architectural de la huche provient du même arbre que les planches utilisées pour trois des panneaux peints de la prédelle. En communiquant cette information au cours du projet, elle a suscité de la part des membres du comité scientifique plusieurs remarques ou hypothèses. Pour moi, cette observation ne constitue pas un élément de preuve de la contemporanéité de la huche et de la prédelle, le style de ces deux parties nous paraissant fort différent. Elle indique seulement qu'un même atelier serait responsable de l'ensemble de la commande et de la fourniture du bois nécessaire et qu'au sein de celui-ci un menuisier pour les panneaux à peindre et un sculpteur pour les ornements auraient collaboré à la construction du retable. La prédelle, en effet, n'évoque pas directement le style des Borman, même celui plus renaissant de Passier, mais se rapproche plutôt du style maniériste des peintures anversoises du premier quart du xvi<sup>e</sup> siècle. Elle pourrait très bien avoir été exécutée par un artiste liégeois sous l'emprise conjointe de Passier et de Gossart<sup>23</sup>. Nous touchons ainsi à l'influence de la peinture sur la sculpture, domaine qui, à mon sens, n'est pas assez pris en compte dans l'étude des retables brabançons.

Par ailleurs, le *terminus post quem* de 1516 proposé par Pascale Fraiture pour cet élément d'architecture s'avère bien antérieur à la date de 1530-1540 généralement avancée, donnée nouvelle qui exige une révision des hypothèses de datation, de provenance et de style énoncées à ce jour.

Fig. 6.36 Retable de la Passion, détail, soldat de la *Lamentation*, Güstrow, Pfarrkirche St. Marien

Fig. 6.37 Retable de Saint Georges, détail, soldat dans la *Flagellation de saint Georges*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire

Fig. 6.38 Retable de Saint-Denis, détail, soldat dans la *Flagellation*

Je retiendrai, dans ce contexte de collaboration entre ateliers, l'idée formulée par Jean-Albert Glatigny d'une livraison possible à Liège du retable non polychromé, pourvu de ses volets non encore peints en ce compris ceux de la prédelle. Les sculptures de celle-ci pourraient avoir été exécutées dans un autre contexte, peut-être celui du retable antérieur, et avoir été intégrées au « nouveau » retable, selon le souhait du patron. D'autres exemples de ce genre sont cités par Lynn Jacobs<sup>24</sup>.

La polychromie partielle s'est avérée originale, sans doute du xvi<sup>e</sup> siècle, et semble avoir été apposée une fois les sculptures montées<sup>25</sup>. Sa fonction consistait certainement à uniformiser l'aspect de tous les éléments du retable, à rythmer les compositions et à assurer une transition harmonieuse vers les peintures. Ce pourrait donc être à la suggestion du peintre entrepreneur qu'elle aurait été apposée en tout dernier lieu, pour obtenir cet effet unitaire et peut-être aussi suivre des exemples allemands contemporains appréciés<sup>26</sup>.

#### **Polychromie partielle : liens avec l'Allemagne**

Pour les Pays-Bas méridionaux, on ne connaît à ce jour pas de retable en bois des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles avec une polychromie partielle se limitant aux visages, aux cheveux et aux détails des vêtements, qui soit comparable à celle du retable de Saint-Denis. Cette pratique n'est pas coutumière à l'art des retables brabançons, la polychromie étant la norme, comme le révèle notamment la phrase explicite d'un document échangé entre la Confrérie du Saint-Sacrement de Turnhout et le huchier Jan Petercels « en tenant compte du fait que le retable sera polychromé un jour ou l'autre »<sup>27</sup>. Il existe cependant des exceptions à la règle, tel le retable non polychromé de Saint Georges de Bruxelles, œuvre de référence pour la dynastie des Borman. Jan II pourrait s'être inspiré d'exemples allemands contemporains parmi lesquels les retables sculptés par Tilman Riemenschneider. Ceci appuierait l'hypothèse que la huche de Saint-Denis aurait été livrée non polychromée et que la polychromie aurait été exécutée plus tard sur l'ensemble du retable dans un atelier liégeois<sup>28</sup>.

Ce choix d'une polychromie partielle novatrice au sein de la production des retables brabançons constitue, à mes yeux, un argument de plus pour désigner un commanditaire germanique ou de sensibilité proche de l'art allemand, la principauté de Liège étant tournée à l'époque vers le Saint-Empire germanique. D'autres particularités du retable vont dans le même sens, en particulier son format inhabituel qui ne se retrouve que tardivement, dans un ultime retable brabançon prestigieux : celui de Roskilde (vers 1560), travail anversoïse commandé par Frédéric II du Danemark<sup>29</sup>.

La recherche d'expressivité aussi est chère aux artistes allemands. Or, elle se traduit ici de deux manières : par une surenchère dans les traces de sang et dans les larmes blanches en relief soulignant la douleur du Christ, de la Vierge et des saintes femmes ainsi que par un dynamisme accru dans la représentation des personnages, nettement plus marqué à Saint-Denis qu'à Güstrow (fig. 6.12 et 6.13).

Un antécédent significatif d'utilisation partielle de la couleur dans des figures monochromes imitant des sculptures apparaît en peintures dans les œuvres de Memling ; le premier dans les Pays-Bas méridionaux, il adopte la formule de demi-grisaille, notamment dans l'*Annonciation* du Groeningemuseum. Les sculptures représentées sont peintes en grisaille, mais il leur donne vie par la seule couleur des carnations et des cheveux, sorte de « picturalisation » de la statue, comme l'a écrit Paul Philippot<sup>30</sup>. Cette manière existait également en Allemagne dans le deuxième quart du siècle, comme l'atteste la *Crucifixion* du Maître de la Passion de Tegernsee<sup>31</sup>. Or, Memling, originaire d'Allemagne, a été influencé par plusieurs aspects de l'art de ce pays, entre autres par les retables à doubles paires de volets, dont il fournit un exemple pionnier en peinture avec le retable de la Passion de Lübeck (1491)<sup>32</sup>. À la fin du xv<sup>e</sup> siècle, la demi-grisaille se répand largement dans les ateliers bruxellois.

#### **Conclusion**

En conclusion, l'étude approfondie de la huche du retable de Saint-Denis confirme, nouvelles preuves stylistiques à l'appui, que ses sculptures partagent bien des parentés avec les retables issus de l'atelier des Borman. Deux mains principales semblent identifiables, celles de Jan III et de Passier, collaboration qui se manifestait déjà dans le retable de Güstrow.

L'examen du style et de la technique d'exécution de l'ensemble de la composition et de chacune des scènes révèle qu'ils se sont faits largement aider par des assistants. Ainsi s'observe une grande variété morphologique dans les personnages, de même qu'une différence manifeste de qualité dans le traitement des détails. De surcroît, des petites figurines préfabriquées, certaines proches du style anversoïse, ont été utilisées pour des personnages secondaires tels ceux qui décorent les colonnettes latérales de la caisse<sup>33</sup>.

Le contexte de production du retable de Saint-Denis paraît différent de celui des retables exportés par les Borman en Allemagne et en Suède. En effet, ces derniers sont entièrement l'œuvre de l'atelier bruxellois, qui vise à se faire reconnaître à travers ses marques de garantie ou une signature. Même dans des retables copiés comme celui de la Passion de Vasteras III, qui reprend à l'identique le retable de la Passion de Villberga.

Pour Saint-Denis, par contre, il s'agirait d'une simple participation des Borman à une vaste entreprise de collaboration pour un retable exécuté dans deux ateliers différents, l'un à Bruxelles, l'autre à Liège. Le commanditaire pourrait être, pour des raisons déjà évoquées, d'origine allemande ou tourné vers le Saint-Empire.

L'entrepreneur général serait le Liégeois Lambert Lombard, peintre attitré d'Érard de La Marck, auteur des volets peints en collaboration avec son atelier<sup>34</sup>. Il pourrait avoir sous-traité à l'atelier Borman la construction de l'ensemble



du meuble liturgique, sans doute muni de ses volets encore non peints, et la réalisation de la huche sculptée. Les sculptures de la prédelle, par contre, seraient récupérées d'une œuvre existante plus ancienne ou bien, pour répondre aux vœux du commanditaire, leur exécution aurait été confiée à des sculpteurs d'une autre origine, éventuellement des sculpteurs mosans. Les multiples intervenants qui auraient contribué à la réalisation de l'ensemble du retable pourraient expliquer l'absence des marques bruxelloises traditionnelles sur la caisse et sur les parties sculptées, et peut-être aussi le remplacement d'une signature par le terme ALT, peut-être une allusion masquée à la main du sculpteur principal.

Le travail final du retable, comprenant l'assemblage des sculptures et des deux parties du meuble ainsi que la polychromie, aurait alors été mené en dernier lieu dans l'atelier liégeois. Cette séquence justifierait la présence de fragments de bois provenant de la région de la Meuse pour ajuster de petits éléments.

Les sculptures des retables de Güstrow et de Saint-Denis relèvent d'une même fourchette chronologique quant aux périodes d'abattage des arbres : 1517-1537 (*termini post quem*). Par ailleurs, les archives révèlent, rappelons-le, le souhait de réaliser un nouveau retable pour l'autel majeur de l'église Saint-Denis par Louis Chokier en 1522, année de la consécration du retable de Güstrow dans l'église Sainte-Marie. Ce synchronisme pourrait être la cause de l'exécution et de la mise en place tardive du soldat signé par Jan Borman, momentanément détourné de son travail à Güstrow par cette importante commande pour la collégiale Saint-Denis.

Une étude comparative affinée des résultats dendrochronologiques obtenus à ce jour pour les deux meubles liturgiques apporterait sans doute de nouvelles données intéressantes à exploiter. D'un autre côté, essayer de mieux comprendre, à la lumière d'informations nouvelles, les règles qui régissaient la collaboration entre peintre, sculpteur et polychromeur, s'avère indispensable pour tenter de déterminer le rôle de chaque intervenant et savoir lequel d'entre eux détenait la ou les fonctions d'entrepreneur. Dans le cas de grands retables mixtes, cette fonction peut-elle être éventuellement partagée entre sculpteur et peintre est une autre interrogation ? Enfin, un rôle important dans la gestion du travail pourrait aussi être dévolu au commanditaire, comme l'écrivait Lynn Jacobs en 1998 à propos d'autres retables<sup>35</sup>. Cette suggestion me semble particulièrement intéressante à considérer dans le contexte de la commande et de l'élaboration du retable de Saint-Denis.

Un nouvel examen de toutes ces questions, en confrontation notamment avec les autres idées émises au cours de ce colloque, pourrait dans le futur permettre d'infirmer ou de confirmer les peut-être trop audacieuses hypothèses de travail émises ici. Ceci d'autant plus que ces hypothèses tentent de concilier sur bien des points les avis opposés avancés par les historiens de l'art des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles<sup>36</sup>.

## Notes

- 1 DESTREE 1910.
- 2 Liège 1881, première section, p. 71-73, n° 236; HELBIG 1890, p. 154.
- 3 BARNICH 1996.
- 4 PÉRIER-D'ETEREN & MOHRMANN 2014.
- 5 PÉRIER-D'ETEREN 2014a, p. 43, fig. 6b.
- 6 Voir sa contribution au présent volume.
- 7 Voir la relecture de différents actes d'archives dans l'article d'Emmanuel Joly pour le présent volume.
- 8 BARRIO OLANO, BERASAIN SALVARREDI & PÉRIER-D'ETEREN 2013, p. 63-68.
- 9 On relève aussi un bouclier orné d'une tête de lion dans les retables suédois de la Passion de Villberga et de Vasterås III.
- 10 L'inscription « ALT » sur le retable de Saint-Denis a été relevée la première fois par GÉRARD & DOBBELSTEIN 1909.
- 11 Dans le contexte du retable, elle se lirait non pas comme « vieux » mais comme « ancien », soit Jan l'Ancien. Dans sa contribution, Pierre-Yves Kairis envisage une autre hypothèse dans sa contribution.
- 12 PERDIGUIER 1857, p. 48-49 : « Je ferai remarquer que dans ce corps d'état l'apprenti est appelé *Lapin*, l'aspirant *Renard*, le Compagnon *Chien*, et le maître *Singe*. Voici comment on explique ces qualifications. Le Lapin est le plus faible et le moins intelligent. Le Renard, plus grand et plus fort, fait courir le Lapin et le fait aller où il veut. Le Chien prime à son tour sur le Renard, et lui donne de rudes chasses. Le Singe, le plus fin, le plus adroit de tous, prime sur le Chien, sur le Renard et sur le Lapin, dispose de tous à son gré, et les exploite à son profit. »
- 13 Ce singe est parfois interprété, à tort, comme un rat, sa tête cassée rendant l'identification malaisée. On retrouve une anatomie identique du corps et des pattes chez le singe perché sur l'épaule d'un enfant dans un tableau d'Izaak van den Blocke (vers 1574-vers 1627) qui appartenait à une série (*Res publica Gedanensis*) décorant l'hôtel de ville de Dantzig (Gdansk).
- 14 GEELLEN & STEYAERT 2011, p. 221. Un autre exemple de reprise de cette figurine se trouve dans le retable de la Crucifixion d'Orduna (vers 1516) conservé au Musée diocésain d'Art sacré de Bilbao (Espagne). Il se démarque toutefois un peu plus du modèle et est placé légèrement en oblique par rapport à la croix (voir MONTERO ESTABAS & CENDOYA ECHÁNIZ 2001, p. 502 et 504).
- 15 *Petite Passion* de 1511 (MEDER 1932, p. 129-150). En peinture, l'exemple le plus proche de femme présentée dos au spectateur se voit dans la *Crucifixion* du Maître de la Virgo inter Virgines (vers 1490) conservée aux Offices à Florence (FRIEDLÄNDER 1969, n° 54).
- 16 SCHÖFBECK & HEUSSNER 2014 et la contribution de Pascale Fraiture dans ce volume.
- 17 Pour Saint-Denis, il s'agirait, selon Pascale Fraiture, de chêne issu des environs de Liège (bassin de la Meuse moyenne).
- 18 Les examens dendrochronologiques de Güstrow n'ont malheureusement porté que sur quelques pièces.
- 19 SCHLIE 1883, p. 2; VOGEL 2014, p. 77.
- 20 Voir PÉRIER-D'ETEREN 2014b, p. 132.
- 21 Liège, Archives de l'État, *Collégiale Saint-Denis à Liège*, 27, 1522, f° 126; d'après le mémoire d'Anne Barnich (1996). Le document est réexaminé par Emmanuel Joly dans le présent volume. D'autres documents nous apprennent que le travail était en cours en 1533 et terminé en 1537; voir les commentaires d'Emmanuel Joly à ce sujet.
- 22 Voir la contribution de Pascale Fraiture dans ce volume.
- 23 L'examen de laboratoire réalisé par Jana Sanyova a révélé l'usage de deux types différents de préparation (craie et liant protéique pour la huche et blanc de plomb avec craie et protéines pour la prédelle), ce qui conforte l'idée de l'intervention de deux ateliers (voir sa contribution dans ce volume). Pour les hypothèses relatives à l'éventuelle influence de Gossart, voir l'article de Michel Leffitz dans ce volume; il y défend, concernant la prédelle, un point de vue quelque peu différent du mien.
- 24 JACOBS 1998, p. 230-231. Le couronnement du retable de Güstrow offre aussi un exemple intéressant de l'adjonction d'une suite de sculptures provenant d'un autre retable quasi contemporain, comme l'a démontré l'examen dendrochronologique (voir SCHÖFBECK & HEUSSNER 2014).
- 25 Voir la contribution d'Emmanuelle Mercier dans ce volume.
- 26 Je pense à un exemple monumental allemand, plus tardif, en albâtre et non en bois mais décoré d'une polychromie de conception très similaire. Il s'agit du monument funéraire du duc Ulrich III de Mecklenburg, érigé dans la cathédrale de Güstrow; l'or y est utilisé comme à Saint-Denis uniquement pour dessiner les contours des formes et rehausser les ornements. Il est dû à Philip Brandin, artiste originaire d'Utrecht mais formé à Anvers dans l'atelier de Cornelis Floris.
- 27 Voir JACOBS 1998, p. 87, citant CRAB 1977, p. 325 (Louvain, Archives de la Ville, 8168, f° 346 v°). Plusieurs documents révèlent aussi qu'un retable non polychromé était considéré comme incomplet (JACOBS 1998, p. 84).
- 28 Ce type de polychromie partielle correspond à la tendance d'un décor plus sobre qui se manifeste dans différents domaines d'expression artistique dans le nord de l'Europe, Pays-Bas compris, à partir des années 1520-1530. Nous songeons notamment à l'art du vitrail, où la grisaille relevée de simples rehauts au jaune de plomb se substitue aux couleurs ou encore aux émailleurs en grisaille présentant de rares accents de couleur. Voir à ce sujet ROCHMES 2015-2016.
- 29 Le retable cénotaphe de la Vraie Croix de Bouvignes-sur-Meuse (vers 1555), aussi d'origine anversoise et commandé par une riche famille de batteurs de cuivre bouvignoise, est un deuxième exemple conservé de meuble de très grande taille.
- 30 PHILIPPOT 1990.
- 31 MÖHRING 1997.
- 32 PÉRIER-D'ETEREN 2014a, p. 46-47 et 49.
- 33 La présence de figurines à caractère anversois se retrouve dans le retable d'Herentals, tandis que des scènes sculptées anversoises ont été intégrées de part et d'autre de la caisse centrale du retable d'Erretereria (PÉRIER-D'ETEREN 2013, p. 57). Il s'agit là de combinaison de sculptures provenant d'autres ateliers et qui sont intégrées dans la composition d'origine, comme expliqué par Lynn Jacobs (1998, p. 218 et 231).
- 34 Voir les contributions de Dominique Allart et d'Emmanuel Joly dans cet ouvrage.
- 35 JACOBS 1998, p. 182-183.
- 36 Liège 1881, première section, p. 71-73; DESTREE 1910; BARNICH 1996. Je voudrais une fois encore remercier Sacha Zdanov pour sa patiente collaboration, que ce soit pour la lecture critique du texte, la mise en forme des notes et des légendes ou celle des illustrations. Ma reconnaissance va aussi à Jean-Albert Glatigny, Pascale Fraiture et Emmanuelle Mercier pour les réponses à mes questions apportées toujours avec beaucoup de gentillesse.

## Références

- BARNICH 1996  
A. BARNICH, *Le retable de Saint-Denis*, mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie, Université de Liège, 1996.
- BARRIO OLANO, BERASAIN SALVARREDI & PÉRIER-D'ETEREN 2013  
M. BARRIO OLANO, I. BERASAIN SALVARREDI & C. PÉRIER-D'ETEREN (dir.), *Le retable du Couronnement de la Vierge. Église de l'Assomption d'Erreterria*, Saint-Sébastien/Bruxelles, 2013.
- CONNAY 1908  
J. CONNAY, *Le compagnonnage : son histoire, ses mystères*, Paris, 1908.
- CRAB 1977  
J. CRAB, *Het Brabants beeldsnijcentrum Leuven*, Louvain, 1977.
- DESTRÉE 1910  
J. DESTRÉE, *Le retable de l'église Saint-Denis à Liège*, in *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 40, 1910, p. 243-260.
- FRIEDLÄNDER 1969  
M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, 5, Geertgen tot Sint Jans and Jerome Bosch*, G. LEMMENS (éd.), Leyde/Bruxelles, 1969.
- GEELEN & STEYAERT 2011  
I. GEELEN & D. STEYAERT, *Imitation and Illusion. Applied Brocade in the Art of the Low Countries in the Fifteenth and Sixteenth Centuries (Scientia Artis, 6)*, Bruxelles, 2011.
- GÉRARD & DOBBELSTEIN 1909  
E. GÉRARD & G. DOBBELSTEIN, *Quelques notes pour servir à l'histoire du retable de Saint-Denis*, in *Chronique archéologique du pays de Liège*, 4, 1909, p. 57-59.
- HELBIG 1890  
J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, 2<sup>e</sup> éd., Bruges, 1890.
- JACOBS 1998  
L. F. JACOBS, *Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing*, Cambridge, 1998.
- Liège 1881  
*Exposition de l'art ancien au Pays de Liège* (cat. exp., Liège), Liège, 1881.
- MEDER 1932  
J. MEDER, *Dürer-Katalog*, Vienne, 1932.
- MÖHRING 1997  
H. MÖHRING, *Die Tegernseer Altarretabel des Gabriel Angler und die Münchner Malerei von 1430-1450 (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 71)*, Munich, 1997.
- MONTERO ESTABAS & CENDOYA ECHÁNIZ 2001  
P.M. MONTERO ESTABAS & I. CENDOYA ECHÁNIZ, *Orduña. Retablo de San Pedro / San Pedroren erretaula*, in P. L. ECHEVARRÍA GOÑI (éd.), *Erretaulak = Retablos (Catálogos del Centro de Patrimonio cultural vasco, 1)*, vol. 2, Gasteiz, 2001, p. 501-508.
- PERDIGUIER 1857  
A. PERDIGUIER, *Le livre du compagnonnage*, 3<sup>e</sup> éd., vol. 1, Paris, 1857.
- PÉRIER-D'ETEREN 2013  
C. PÉRIER-D'ETEREN, *Le retable d'Erreterria : étude et problématique d'attribution*, in BARRIO OLANO, BERASAIN SALVARREDI & PÉRIER-D'ETEREN 2013, p. 49-73.
- PÉRIER-D'ETEREN 2014a  
C. PÉRIER-D'ETEREN, *Les retables à double paire de volets. Des œuvres de prestige au sein de la production des retables brabançons des XV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, in PÉRIER-D'ETEREN & MOHRMANN 2014, p. 37-54.
- PÉRIER-D'ETEREN 2014b  
C. PÉRIER-D'ETEREN, *Essai d'attribution des volets peints du retable de Güstrow et examen de leur dessin sous-jacent*, in PÉRIER-D'ETEREN & MOHRMANN 2014, p. 105-134.
- PÉRIER-D'ETEREN & MOHRMANN 2014  
C. PÉRIER-D'ETEREN, avec la collaboration d'I. MOHRMANN (dir.), *Le retable de la Passion de l'église Sainte-Marie de Güstrow. Étude historique et technologique*, Bruxelles, 2014.
- PHILIPPOT 1990  
P. PHILIPPOT, *Les grisailles et les « degrés de réalité » de l'image dans la peinture flamande des XV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, in P. PHILIPPOT, *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre : une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, C. PÉRIER-D'ETEREN & B. D'HAINAUT-ZVENY (éd.), Couffraï, 1990, p. 101-110.
- ROCHMES 2015-2016  
S. ROCHMES, *Philippe the Good's grisaille book of hours and the origins of a new court style*, in *Simiolus*, 38-1/2, 2015-2016, p. 17-30.
- SCHLIE 1883  
F. SCHLIE, *Das Altarwerk der beiden Brüsseler Meister Jan Borman und Bernaert van Orley in der Pfarrkirche zu Güstrow*, Güstrow, 1883.
- SCHÖFBECK & HEUSSNER 2014  
T. SCHÖFBECK & K.-U. HEUSSNER, *Les analyses dendrochronologiques du retable de Jan Borman de Güstrow*, in PÉRIER-D'ETEREN & MOHRMANN 2014, p. 87-93.
- VOGEL 2014  
L. M. VOGEL, *Histoire et contexte historique de la réalisation du retable de Güstrow*, in PÉRIER-D'ETEREN & MOHRMANN 2014, p. 77-85.

## Abstract

This contribution highlights new art-historical data discovered on the altarpiece of Saint-Denis after the last meeting of the scientific committee in October 2013 in the context of its study and restauration. Firstly, it provides a summary of the comparative study of the altarpiece with the altarpieces signed by the Borman family, which confirms the attribution of the sculptures in the main case to this dynasty of sculptors. Next, an analysis of the division of labour for the central compartment and for the altarpiece as a whole is proposed. The basic comparison of similarities and differences was made with the Passion altarpiece in Güstrow (Germany). In this context, some specificities of the altarpiece of Saint-Denis are emphasized. A new line of reflection on the absence of marks, the dendrochronological results, the division of labour between the workshops and the partial polychromy is being developed. The identity of the entrepreneur and the origin of the customer are also put forward.



# 7

## Les Borman et la Renaissance : la prédelle du retable de Saint-Denis

Michel Lefftz\*

L'analyse développée ici vise à confirmer que les nouveautés stylistiques singularisant les scènes de la prédelle du retable de Saint-Denis par rapport à celles de la huche sont loin de constituer un cas isolé dans la production tardive des Borman. Elles témoignent au contraire de la volonté de l'atelier de s'adapter au nouveau goût des commanditaires (fig. 7.1-7.6)<sup>1</sup>. Deux études menées ces dernières années sur la production des Borman, à Brou et à Lombeek-Notre-Dame<sup>2</sup>, mettent en évidence deux phénomènes importants pour aborder la genèse du retable de Saint-Denis<sup>3</sup> : d'une part, ces sculpteurs étaient, dès le premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, parfaitement à même de répondre à d'importantes commandes impliquant la réalisation d'un grand nombre de sculptures ; d'autre part, ils pouvaient s'adapter au goût des commanditaires, notamment en associant à leurs travaux des artistes s'exprimant dans le style de la Renaissance, un style pourtant bien différent du style nettement gothique qui avait fondé leur identité et leur réputation plusieurs générations auparavant, notamment avec Jan I Borman<sup>4</sup>.

### Juxtaposition de styles gothique et Renaissance

L'aura que devait revêtir une commande de l'ampleur de celle du retable de Liège, manifestement passée au plus prestigieux atelier de sculpture bruxellois, doit nécessairement être mise en relation avec le goût d'une personnalité notoire<sup>5</sup>. Qui était donc le commanditaire du retable de Saint-Denis ? La réalisation des volets peints par Lambert Lombard, peintre d'Érard de La Marck, constitue évidemment un argument de poids pour se tourner vers le prince-évêque qui possédait non seulement une fortune immense, mais qui, comme en témoigne encore son palais liégeois, affectionnait aussi particulièrement le style gothico-renaissance<sup>6</sup>. Les études récentes, particulièrement celles de Matt Kavalier, s'efforcent de justifier l'usage de ce mélange des styles *modernes* et

\* Professeur à l'Université de Namur

Fig. 7.1 Retable de Saint-Denis, détail, *Arrestation de saint Denis par les soldats du préfet Fescennius*, Liège, église Saint-Denis



7.2

*antiques* comme un trait particulier du goût caractérisant plusieurs cours européennes<sup>7</sup>. Il ne s'agit pas d'examiner ici la production de cette riche période de l'histoire de l'art à l'aune de l'unité de style, mais plutôt de considérer que la juxtaposition et la diversité des styles relèvent de la capacité créatrice de leurs auteurs.

Outre le retable de Saint-Denis à Liège, trois autres retables du groupe Borman témoignent encore du goût « métissé » gothico-renaissance : Lombeek-Notre-Dame (église paroissiale ; fig. 7.7), Bonn (Rheinisches Landesmuseum ; fig. 7.8) et Brou (église abbatiale ; fig. 7.9). On peut encore en ajouter un quatrième qui, bien que coulé en laiton, reprend la typologie du retable de dévotion, c'est le monument votif du chanoine Jacques de Croÿ, réalisé vers 1518 pour la cathédrale de Cologne (fig. 7.10)<sup>8</sup>. L'unique scène, une *Adoration des Mages* y est traitée en style gothique ; elle intègre le chanoine en prière entouré par un splendide encadrement Renaissance<sup>9</sup>. Le style des figures au canon de proportions allongé de l'unique scène est à rapprocher de certains retables en bois, comme ceux de Boondael<sup>10</sup>.

### Collaborations au sein de l'atelier : Guyot de Beaugrant et al.

Notre étude récente du mémorial de Marguerite d'Autriche au monastère de Brou a conduit à l'attribution aux Borman d'une vingtaine de statues et statuette pour les tombeaux et le portail, mais également du grand retable en albâtre dédié à la Vierge. L'analyse du retable de Saint-Denis permet de confirmer un constat déjà établi à propos de ce retable à Brou : la juxtaposition des styles gothique et Renaissance dans les scènes du retable a très probablement été envisagée dès la conception de l'ensemble. Cependant, les modalités d'association des styles imposent de distinguer les retables de Brou et de Liège. Si, à Brou, les figures des premiers plans des scènes restent conformes à la tradition gothique des Borman, les figures et les décors des arrière-plans ont été réalisés dans le style de la Renaissance maniériste<sup>11</sup>. La situation est différente pour le



7.3



7.4



7.5



7.6

Fig. 7.2 Retable de Saint-Denis, détail, prédelle

Fig. 7.3 Retable de Saint-Denis, détail du Baptême de saint Denis et de sa femme Damarie par saint Paul

Fig. 7.4 Retable de Saint-Denis, détail de la Prédication de saint Denis aux Athéniens

Fig. 7.5 Retable de Saint-Denis, détail de l'Ordination épiscopale de saint Denis par saint Paul

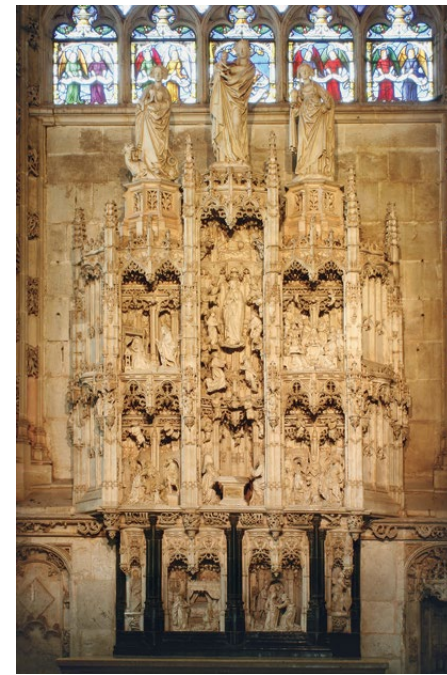
Fig. 7.6 Retable de Saint-Denis, détail de la Visite de saint Denis au pape Clément I<sup>er</sup>



7.7



7.8



7.9

retable de Liège puisque cette fois le style gothique est davantage utilisé dans la huche, tandis que le style des reliefs de la prédelle est fortement teinté du nouveau goût « à l'antique ». Cette juxtaposition des styles de la huche et de la prédelle a, jusqu'il y a peu, incité la plupart des spécialistes à croire que ces deux éléments avaient été réalisés par des ateliers distincts, dans un intervalle temporel relativement long, mais il faut rappeler que le goût des riches commanditaires pouvait favoriser la juxtaposition des deux styles durant cette période. Dans le cas présent, nous verrons que cette inclination vers l'*antique* doit beaucoup au peintre Jean Gossart. Par ailleurs, le style de la plupart des figures de la prédelle se distinguant de ce que l'on connaît habituellement de la production des Borman, on pourrait penser que leur réalisation doit être mise à l'actif de maîtres embauchés pour la circonstance dans l'atelier bruxellois, comme cela

**Fig. 7.7** Groupe Borman, retable de Lombek, vers 1530-1532, chêne, 245 x 528 x 50 cm, Lombek-Notre-Dame, église Notre-Dame

**Fig. 7.8** Groupe Borman, retable de Bonn, vers 1530?, chêne, 104 x 83 x 18,5 cm, Bonn, Rheinisches Landesmuseum, inv. 36.197

**Fig. 7.9** Groupe Borman, retable de la Vierge, avant 1532, albâtre, 550 x 325 x 75 cm, Bourg-en-Bresse, monastère royal de Brou



7.10

fut par exemple le cas à Brou ou pour le retable de Lombek. Cela se justifierait d'autant plus que le style de celui qui apparaît comme le sculpteur principal de la prédelle n'a en effet été repéré jusqu'ici dans aucun autre retable. Précisons encore que ce style n'offre aucune similitude avec celui de Guyot de Beaugrant, dont on va voir que l'intervention dans la prédelle a été très limitée.

Nous avons récemment démontré que le sculpteur Guyot de Beaugrant, jusqu'alors associé à la seule cheminée du Franc de Bruges, avait aussi été extrêmement actif à Brou juste avant son départ pour Bilbao<sup>12</sup> vers la fin de l'année 1532 ou au début de l'année suivante<sup>13</sup>. Il y réalisa les figures des stalles et collabora avec les Borman, notamment pour le portail occidental et pour le retable dédié à la Vierge, en réalisant les éléments Renaissance maniériste visibles

**Fig. 7.10** Groupe Borman, retable votif du chanoine Jacques de Croÿ, vers 1518, bronze, 114,5 x 84,5 x 31 cm, Cologne, cathédrale Notre-Dame et Saint-Pierre



7.11

à l'arrière-plan ainsi que des figurines – inachevées – placées sur les montants (fig. 7.11). Cette collaboration s'est répétée puisque nous lui attribuons également des figures dans les arrière-plans du retable de Lombeek (fig. 7.12) et de Bonn (fig. 7.13)<sup>14</sup>. L'analyse stylistique de la prédelle du retable de Saint-Denis permet également de déceler la collaboration entre les Borman et Guyot de Beaugrant dans un groupe de deux figures disposées à l'arrière-plan du premier compartiment (fig. 7.14). Comment expliquer une contribution aussi limitée de Beaugrant à Liège alors que, dans les retables de Brou et de Lombeek, elle était beaucoup plus conséquente<sup>15</sup>? Beaugrant aurait-il interrompu son travail en cours? Quoi qu'il en soit, ces observations permettent de confirmer le mode de fonctionnement de l'atelier des Borman, qui pouvait intégrer en son sein des sculpteurs expérimentés pour répondre aux besoins momentanés de la production.

Si l'on considère que, dans ce groupe des retables mêlant le style *moderne* au style *à l'antique*, la participation de Guyot de Beaugrant impliquait la réalisation des figures des arrière-plans et qu'à Liège elle s'est apparemment limitée à un seul groupe de deux figures, il faut envisager que Beaugrant ait pu être écarté de ce chantier au profit d'un autre sculpteur, extérieur à l'atelier. C'est l'hypothèse que nous proposons d'examiner à présent.

**Fig. 7.11** Groupe Borman, retable de la Vierge, détail, éléments Renaissance maniéristes visibles à l'arrière-plan attribués à Guyot de Beaugrant, Bourg-en-Bresse, monastère royal de Brou



7.12a



7.12b



7.13



7.14

**Fig. 7.12a-b** Groupe Borman, retable de Lombeek, détails, éléments Renaissance maniéristes visibles dans les arrière-plans attribués à Guyot de Beaugrant, Lombeek-Notre-Dame, église Notre-Dame

**Fig. 7.13** Groupe Borman, retable de Bonn, détail, éléments Renaissance maniéristes visibles dans les arrière-plans attribués à Guyot de Beaugrant, Bonn, Rheinisches Landesmuseum, inv. 36.197

**Fig. 7.14** Retable de Saint-Denis, détail, deux personnes Renaissance maniéristes, attribués à Guyot de Beaugrant, à l'arrière-plan du *Baptême de saint Denis et de sa femme Damarie par saint Paul*

## Nouvelle conception de l'*historia*

Efforçons-nous à présent de déterminer les particularités stylistiques de la prédelle du retable de Saint-Denis et ses liens avec le milieu artistique ambiant. On y reconnaîtra tout d'abord sans difficulté l'héritage bormanien à tonalité dominante gothique – ou *moderne* – dans le choix des types humains, dans l'usage de certaines formules de composition (entre autres les larges rabats des drapés), ou encore dans la minutie du traitement de nombreux détails réalistes. Cet héritage se remarque enfin dans la reprise d'un archétype de mise en scène puisque la disposition générale des figures des scènes de la prédelle rappelle celui du retable de Saint Georges des Musées royaux d'Art et d'Histoire par la suggestion d'un espace profond évoquant celui d'une chapelle qui s'ouvre au-delà d'une large baie ornée de délicats remplages flamboyants. Cet espace propice à disposer les figures en arc de cercle, voire même en oméga dans le cas de la scène centrale (avec l'*Ordination de saint Denis*; fig. 7.5) est ici habilement adapté selon les besoins de la narration, par exemple dans le second compartiment, où la chaire de Vérité sert à organiser la composition. Plus que dans l'agencement des figures, c'est dans la conception de l'*historia* qu'une nouvelle approche spatiale est introduite, celle-ci étant à présent pleinement renaissante. Dans la huche du retable de Saint-Denis, comme dans la majorité des retables brabançons de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, les figures sont posées sur un sol incliné afin de préserver la plus grande lisibilité des différents plans de la narration. Cependant, la nouveauté introduite dans l'organisation spatiale des figures de la prédelle du retable liégeois se marque dans leur répartition sur une scène moins pentue et surtout à différents niveaux. Ce dispositif assure une parfaite lisibilité des figures de l'arrière-plan grâce à l'utilisation de praticables qui permettent de varier les hauteurs. Les figures, isolées ou par groupe, sont désormais disposées sur un plan discontinu qui est adapté selon les besoins de la narration, l'espace étant devenu plus fluide. Ce dispositif a également été utilisé dans le retable de Bonn.

## Jean Gossart, un modèle possible pour la sculpture

Il est très possible que cette conception de la narration, tout à fait originale dans les retables brabançons, ait été reprise à Jean Gossart, car celui-ci l'a mise en œuvre dans plusieurs compositions<sup>16</sup>. Il n'est d'ailleurs pas impossible que ce peintre ait lui-même fourni un projet pour la prédelle, c'est du moins ce que l'on est amené à croire au vu des nombreuses similitudes qui unissent un dessin du peintre et la prédelle de Saint-Denis. Il s'agit d'un projet très détaillé pour un triptyque de la vie de saint Léonard daté des environs de 1520 (Berlin, Staatliche Museen) (fig. 7.15)<sup>17</sup>. Comme dans la prédelle du retable de Saint-Denis, les styles gothiques et Renaissance s'y côtoient dans les ornements de l'architecture et du mobilier. Si aucun élément du décor ou de la composition du projet de Gossart n'est repris tel quel dans la prédelle, le goût à l'*antique* y



7.15



7.16a



7.16b

**Fig. 7.15** Jean Gossart, projet de triptyque avec scènes de la vie de saint Léonard, vers 1520, dessin, 32,2 x 51,2 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 4647. D'après AINSWORTH 2010, p. 361

**Fig. 7.16a** Jean Gossart, détail de la figure précédente (fig. 7.15)

**Fig. 7.16b** Retable de Saint-Denis, détail de deux figures féminines de la *Prédication de saint Denis aux Athéniens*, avant restauration



7.17

**Fig. 7.17** Jean Gossart, *Vierge à l'Enfant*, détail, 1532?, huile sur bois, 34,4 x 24,8 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1981.87.1. D'après AINSWORTH 2010, p. 187

est cependant totalement semblable. À titre d'exemple, on comparera la vasque ornée de godrons sur la fontaine et sur son support glyphé, mais aussi les colonnettes du mobilier au fût fortement renflé. Cependant, des similitudes les plus étonnantes encore se voient dans le rendu de certaines figures. La parenté est parfois tellement flagrante que l'on a même l'impression que ces figures ont été réalisées sur base d'une variante du projet de triptyque de saint Léonard. Ainsi, le groupe des deux femmes assises au premier plan à droite du panneau central du projet de Gossart doit-il être comparé avec celui de la femme à l'enfant dans la scène de la *Prédication* de la prédelle, du point de vue de la composition, de l'anatomie, des cheveux, des drapés et des ornements (fig. 7.16). Si les deux autres femmes disposées près de celle-ci sont, elles également, à prendre en compte dans ces comparaisons, d'autres œuvres de Gossart, comme la *Vierge*

à *l'Enfant* de la National Gallery de Washington, datée avec réserve de 1532 (fig. 7.17), peuvent encore être convoquées afin de mesurer l'influence directe que Gossart paraît bien avoir eu sur la réalisation des scènes de la prédelle<sup>18</sup>. Les similitudes ne sont-elles pas également remarquables dans l'organisation des volumes corporels, les rapports entre le corps et le drapé, ainsi que dans le rendu particulièrement moelleux de l'étoffe de la robe? Le style de Gossart tel qu'il s'exprime magnifiquement dans cette *Vierge à l'Enfant* correspond à la seconde période du peintre, celle qui suit le triptyque de Salamanque, daté de 1521.

Selon Maryan Ainsworth, cette nouvelle manière *plus sculpturale* aurait été influencée par la rencontre de Gossart avec le sculpteur Conrat Meit<sup>19</sup>. Cet artiste allemand, devenu sculpteur à la cour de Marguerite d'Autriche, devint, comme on le sait, l'un des principaux maîtres d'œuvre du projet dynastique de Marguerite à Brou<sup>20</sup>. Les deux artistes eurent maintes fois l'occasion de se rencontrer et sans doute même de participer à des chantiers communs<sup>21</sup>. S'il est vrai que l'organisation des mèches de cheveux de la sainte du revers du volet droit du triptyque de Salamanque reprend à l'identique la manière de Meit, le traitement des drapés des figures de ce retable ne doit cependant rien au



7.18

**Fig. 7.18** Retable de Saint-Denis, détail, figures féminines de la *Prédication de saint Denis aux Athéniens*





7.19

**Fig. 7.19** Retable de Saint-Denis, détail, figure féminine de la Descente de croix



7.20

**Fig. 7.20** Retable de Saint-Denis, détail, deux figures du Baptême de saint Denis et de sa femme Damarie par saint Paul

sculpteur allemand, mais bien plus aux statues des Borman. C'est en effet dans celles-ci que l'on trouve les similitudes les plus probantes, notamment dans les amples drapés aux plis brisés en polygones, les puissants effets de retournements d'étoffes ou l'agencement des lés qui tombent en biais en formant des méandres<sup>22</sup>. La manière de Gossart évoluera après le triptyque de Salamanque, non seulement dans le rendu des étoffes et dans le rapport que celles-ci entretiennent avec le corps, mais aussi dans le rendu de l'anatomie. En fragmentant la surface des vêtements et en lui conférant une texture plus moelleuse, Gossart obtient des effets d'agitation intense qui contribuent à l'expression dynamique des corps dont les membres sont sous tension. Cette expression frémissante et moelleuse de l'étoffe pourrait avoir été influencée par les estampes de Dürer, mais peut-être davantage encore par celles de Lucas de Leyde. Elle se retrouve également dans certaines figures de la prédelle, ce qui les distingue nettement



7.21

**Fig. 7.21** Retable de Saint-Denis, détail du Baptême de saint Denis et de sa femme Damarie par saint Paul

des figures de la huche (fig. 7.18 et 7.19). Quant aux visages féminins de Gossart, d'abord circonscrits par un large ovale, ils tendent ensuite le plus souvent vers la forme d'un écu, mais c'est surtout le changement de la mode capillaire qui nous intéresse ici puisque les contours du visage sont désormais soulignés par de courtes mèches enroulées sur elles-mêmes. Toutes ces caractéristiques morphologiques propres à la seconde période de Gossart se retrouvent aussi transposées dans la majorité des figures féminines de la prédelle (fig. 7.20). Cependant, malgré ces similitudes, Gossart ne constitue pas l'unique source du sculpteur principal de la prédelle. Autrement dit, si l'œuvre du peintre a très probablement inspiré le sculpteur, ce dernier n'y est pas totalement assujéti.

### Un sculpteur de l'atelier Borman actif aussi à Nivelles et à Brou ?

L'une des singularités les plus remarquables des figures de la prédelle se remarque dans le rendu expressif de certaines parties des drapés, principalement localisés dans les manches. L'exemple le plus démonstratif est assurément la figure de saint Paul baptisant saint Denis et son épouse (fig. 7.21). Si l'organisation spatiale de cette figure réinterprète de manière plus dynamique la posture et la gestuelle déjà utilisée par les Borman, dans le *Noli me tangere* du retable de Güstrow (vers 1522 ; fig. 7.22) et dans le saint Jean de la *Descente de croix* de la huche du retable de Saint-Denis (fig. 7.23), le sculpteur a choisi ici un nouveau mode d'expression par la draperie qui se démarque de la tradition gothique grâce à l'assouplissement des plissés. De longs plis en Y et en bourrelet, très saillants, se déploient maintenant en ondes concentriques autour du bras droit de saint Paul (fig. 7.24). Ce beau morceau de sculpture soutient efficacement la dynamique du geste du saint qui s'avance vers les nouveaux convertis. On retrouve un motif similaire adapté selon les besoins, dans d'autres figures tant masculines que féminines, notamment pour la femme de saint Denis, agenouillée à côté de son époux, ou pour la seconde figure féminine de la scène de ce premier compartiment de la prédelle.

Ce traitement très particulier de la draperie n'a jusqu'ici été retrouvé que dans une seule œuvre, il s'agit d'un *Portement de croix* conservé à l'ancienne collégiale de Nivelles, une grande statue en bois passablement endommagée (fig. 7.25). Or, on sait qu'avant d'intervenir à Brou les Borman avaient été très actifs à Nivelles, notamment pour les sculptures en pierre du jubé<sup>23</sup>, mais aussi pour d'autres statues ; on songe en particulier à cette remarquable figure de *Vierge* en bois (fig. 7.26), peut-être une *Vierge de l'Assomption*, dont la belle polychromie est en grande partie préservée<sup>24</sup>. Dans le Christ du *Portement de croix* de Nivelles, comme à Liège, les longs plis de la manche accompagnent la vivacité du mouvement de la figure en déplacement. La rondeur des plis en bourrelet fortement saillants souligne aussi les volumes corporels suggérés par l'étoffe moulante. Rien de comparable donc à ce que l'on connaissait jusqu'ici de la manière des Borman. Pourtant, des similitudes importantes rapprochent le visage de ce Christ de Nivelles de celui



7.22



7.23

de l'*Ecce Homo* de Brou. Celles-ci indiqueraient-elles que nous avons affaire au même sculpteur, en l'occurrence Pasquier Borman, auquel nous avons récemment attribué plusieurs statues de Brou (fig. 7.27 et 7.28) ?

Si cette hypothèse venait à être validée, le style de Pasquier aurait évolué après le grand chantier de Brou, où les draperies sont encore plissées dans un style gothique, vers une nouvelle manière qu'il aurait adoptée après son retour à Bruxelles. Bien des jalons nous manquent entre Brou et Nivelles-Liège, mais, si l'on tient compte de l'extrême créativité de Pasquier à Brou et surtout du fait qu'il y a poussé dans ses derniers retranchements l'agencement des plis brisés en polygones<sup>25</sup>, il n'est pas totalement déraisonnable de considérer que sa virtuosité technique lui aurait permis de s'ouvrir aux nouvelles tendances stylistiques du milieu ambiant et de répondre à l'évolution du goût des commanditaires. En outre, Pasquier et Jan III Borman eurent plus d'une fois l'occasion de collaborer<sup>26</sup>.

### Hypothèse de datation

En conclusion, nous pouvons confirmer que le style des scènes sculptées de la prédelle du retable de l'église Saint-Denis à Liège trouve parfaitement sa place dans le catalogue des Borman, puisqu'il s'inscrit dans un type de production caractérisant plusieurs retables issus de cet atelier après 1520. En répondant au

Fig. 7.22 Retable de la Passion, détail, figure du Christ du *Noli me tangere*, c. 1520, Güstrow, Pfarrkirche St. Marien

Fig. 7.23 Retable de Saint-Denis, détail, figure de saint Jean dans la *Descente de croix*



7.24

Fig. 7.24 Retable de Saint-Denis, détail de l'Ordination épiscopale de saint Denis par saint Paul

goût d'une clientèle affectionnant le mélange des styles, antique et moderne<sup>27</sup>, les Borman s'assuraient le maintien d'une position dominante sur le marché bruxellois<sup>28</sup>.

L'étude de la prédelle dans son contexte stylistique permet aussi de préciser la datation puisque le style des figures de la prédelle nous incite à situer le retable après le grand chantier des Borman à Brou. La participation minimale de Guyot de Beugrant pourrait confirmer cette hypothèse puisque ce sculpteur est parti



7.25

Fig. 7.25 Sculpteur du groupe Borman?, Portement de croix, bois polychromé, H. 160 cm, Nivelles, église Sainte-Gertrude

pour Bilbao vers la fin de l'année 1532 ou au début de 1533. Contrairement aux retables de Lombeek (vers 1530-1532?) et de Brou, sa participation limitée dans le retable de Liège pourrait laisser supposer que le sculpteur n'a pas pu terminer le chantier avant son départ pour l'Espagne. Toutefois, on ne peut pas tout à fait écarter la possibilité que ce groupe de deux figures isolées subsistait dans l'atelier comme reliquat d'un chantier antérieur.

De quels autres éléments disposons-nous pour dater l'œuvre? Les analyses dendrochronologiques donnent un *terminus post quem* de 1523 pour l'abattage des arbres ayant servi à tailler les reliefs de la huche et de 1513 pour ceux de la prédelle. Rappelons qu'il faut tenir compte du temps de séchage du bois avant



7.26

Fig. 7.26 Groupe Borman, Vierge (de l'Assomption?), vers 1500, bois polychromé, H. 135 cm, Nivelles, église Sainte-Gertrude



7.27



7.28

la mise en œuvre. Les limites chronologiques les plus sûres pour le retable sont fournies par les archives : un document mentionnant la nécessité de commander un nouveau retable est daté de 1522 et un premier nettoyage du retable mis en place est signalé en 1537<sup>29</sup>. Même s'il n'est pas encore prouvé que c'est la main de Pasquier Borman que l'on retrouve dans la plupart des figures de la prédelle, le style novateur de celles-ci indique qu'elles doivent avoir été réalisées au plus tard à la fin du chantier du retable de Brou, c'est-à-dire en 1532<sup>30</sup>. Dès lors, en croisant l'ensemble de ces données, il semble raisonnable de situer la réalisation du chantier du retable de Saint-Denis entre 1523/1524 et 1532<sup>31</sup>.

## Notes

- 1 Le plus récemment, D'HAINAUT-ZVENY 2008, p. 274.
- 2 Sur le retable de Lombeek-Notre-Dame, voir aussi D'HAINAUT-ZVENY 2005, p. 182-184.
- 3 LEFFTZ 2010; LEFFTZ 2019a.
- 4 LEFFTZ 2019b.
- 5 Comme l'a aussi noté Catheline Périer-D'Ieteren dans sa contribution à cet ouvrage.
- 6 Je tiens à remercier Pierre-Yves Kairis pour les discussions fécondes que nous avons eues à ce sujet. Voir aussi sa contribution au présent volume.
- 7 KAVALER 2012.
- 8 BECKS & LAUER 2000, p. 58 (avec attribution à un atelier bruxellois).
- 9 Une variante de cet encadrement a été reproduite par une estampe sur bois datée 1577. La scène représentée reproduit le panneau central d'un triptyque de Quentin Metsys actuellement aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. L'exemplaire de cette estampe conservé aux Archives générales du Royaume est reproduit et commenté dans DE BOSQUE 1975, p. 89-90.
- 10 Objet IRPA 20006550.
- 11 Le mauvais agencement de plusieurs blocs sculptés disposés à l'arrière-plan du retable de Brou a laissé penser qu'ils avaient pu faire l'objet d'une seconde campagne de travaux, mais en considérant l'état d'inachèvement de plusieurs figurines de style maniériste insérées sur les montants du retable on doit plutôt conclure que si le travail n'a pas été terminé par Guyot de Beaugrant, il avait nécessairement été envisagé dès la conception de l'ensemble (LEFFTZ 2019a).
- 12 LEFFTZ 2019a.
- 13 La raison de sa présence dans la ville basque est très probablement à mettre en relation avec le contrat le liant à la réalisation du retable de l'autel majeur de l'église Saint-Jacques de Bilbao, lequel sera finalement signé en octobre 1535. Le projet dessiné de cet immense retable a longtemps été conservé dans une collection privée. Le vocabulaire formel mis en œuvre montre des affinités stylistiques avec le groupe de dessins et de gravures du « Précurseur », à savoir Du Cerceau. Celles-ci mériteraient une étude approfondie, car Guyot de Beaugrant était sculpteur et architecte, comme l'auteur présumé des dessins de ce groupe étudié par DE JONGE 2010, p. 91-107. Sur l'activité et la descendance de Beaugrant au Pays basque: BERGMANS 1981, p. 265-277; ENCISO VIANA 1981, p. 249-263; BARRIO LOZA 1984, p. 32, 133-134.
- 14 Sur le retable de Bonn, voir DE BOODT 2005, p. 186; DE BOODT & SCHÄFER 2007, p. 284.
- 15 À Lombeek, l'intervention de Beaugrant portait principalement sur les figures disposées dans le fond des scènes suivantes: le *Mariage de la Vierge*, l'*Annonce aux bergers*, l'*Adoration des bergers* et l'*Adoration des Mages*.
- 16 Voir notamment le dessin de l'*Adoration des Mages* du Musée du Louvre et le projet de rondel d'un roi – ou d'un empereur – à un banquet de la collection Frits Lugt. AINSWORTH 2010, p. 328-331 et 369-372.
- 17 AINSWORTH 2010, p. 360-362.
- 18 AINSWORTH 2010, p. 186-188.
- 19 Sur le triptyque de Salamanca de Gossart et les rapprochements avec Meit, voir AINSWORTH 2010, p. 16-17 et 195-199.
- 20 Bibliographie dans EIKELMANN 2006.
- 21 À ce sujet, voir notamment M. Ainsworth, qui propose de voir dans la *Deisis* du Prado le tableau du maître-autel de Brou. AINSWORTH 2010, p. 213-217.
- 22 On comparera par exemple le drapé du saint Jean-Baptiste de Gossart avec les statues de *Saint Antoine* de Halle ou de *Saint Amand* de Nivelles. Le style des drapés « maigres », encore très gothiques de la première période de Gossart comme dans le triptyque Malvagna (vers 1513-1515), offre davantage de similitudes avec le style de Meit. AINSWORTH 2010, p. 131-139.
- 23 LEFFTZ 2010, p. 91-96.
- 24 SERCK-DEWAIDE, OTJAQUES-DUSTIN & SERCK 1982.
- 25 Voir par exemple, à cet égard, les trois grandes statues de saintes en albâtre qui somment le retable de la Vierge à Brou, où la fragmentation des plis de l'étoffe du manteau atteint un sommet de complexité qui rend difficile de nouveaux développements dans cette voie.
- 26 Lefftz 2019b.
- 27 Sur ce mélange des styles antiques et modernes (soit gothiques) et leur usage spécifique dans les deux premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle, nous nous inscrivons dans une perspective de recherche où la diversité des styles serait signifiante et non simplement la résultante d'une recherche de variété. Ignace Vandevivere avait ouvert cette voie et Matt Kavalier l'a récemment étendue (VANDEVIVERE & PÉRIER-D'ETEREN 1973; KAVALER 2012).
- 28 Nous avons réalisé une étude d'ensemble sur la vaste production des Borman et celle-ci a récemment donné lieu à une exposition au Musée M de Louvain (du 20 septembre 2019 au 19 janvier 2020).
- 29 Voir la contribution d'Emmanuel Joly dans ce volume.
- 30 LEFFTZ 2019a.
- 31 Tous mes remerciements à Emmanuelle Mercier pour sa relecture critique et ses intéressantes suggestions. Depuis le colloque d'octobre 2015, nos recherches sur le style des Borman ayant considérablement progressé, le texte présenté ici en a tenu compte dans la mesure du possible.

Fig. 7.27 Détail du *Portement de croix* (fig. 7.25)

Fig. 7.28 Groupe Borman, *Ecce Homo*, détail, avant 1532, albâtre, Bourg-en-Bresse, monastère royal de Brou

## Références

### AINSWORTH 2010

M. W. AINSWORTH (dir.), *L'homme, le mythe et la sensualité. La Renaissance de Jan Gossart. L'œuvre complet* (cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 5 oct. 2010-17 janv. 2011), Bruxelles, 2010.

### BARRIO LOZA 1984

J. A. BARRIO LOZA, *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao, 1984.

### BECKS & LAUER 2000

L. BECKS & R. LAUER, *Die Schatzkammer des Kölner Domes*, Cologne, 2000.

### BERGMANS 1981

A. BERGMANS, *Enkele gegevens over de activiteiten van de beeldhouwer Guiot de Beaugrant in Bilbao (1533-1549)*, in M. SMEYERS (éd.), *Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden. Opgedragen aan Prof. Em. Dr. J. K. Steppe (Archivum Artis Lovaniense)*, Louvain, 1981, p. 265-278.

### DE BOODT 2005

R. DE BOODT, *Catalogue des retables bruxellois*, in D'HAINAUT-ZVENY 2005, p. 154-225.

### DE BOODT & SCHÄFER 2007

R. DE BOODT & U. SCHÄFER, *Vlaamse retabels. Een internationale reis langs laatmiddeleeuws beeldsnijwerk*, Louvain, 2007.

### DE BOSQUE 1975

A. DE BOSQUE, *Quentin Metsys*, Bruxelles, 1975.

### DE JONGE 2010

K. DE JONGE, *Le «précurseur»: Du Cerceau et*

*les Pays-Bas*, in J. GUILLAUME & P. FUHRING (éd.), *Jacques Androuet du Cerceau, «un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France»* (cat. exp., Paris, Musée des Monuments français, 10 fév.-9 mai 2010), Paris, 2010, p. 91-107.

### D'HAINAUT-ZVENY 2005

B. D'HAINAUT-ZVENY (dir.), *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles XV-XVII siècles. Production, formes et usages*, Bruxelles, 2005.

### D'HAINAUT-ZVENY 2008

B. D'HAINAUT-ZVENY, *Les retables gothiques sculptés dans les anciens Pays-Bas. Raisons, formes et usages*, Bruxelles, 2008.

### EIKELMANN 2006

R. EIKELMANN, *Conrat Meit, Bildhauer der Renaissance*, Munich, 2006.

### ENCISO VIANA 1981

E. ENCISO VIANA, *El arte flamenco en la Rioja alavesa (España), (siglo XVI)*, in M. SMEYERS (éd.), *Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden. Opgedragen aan Prof. Em. Dr. J. K. Steppe (Archivum Artis Lovaniense)*, Louvain, 1981, p. 249-263.

### KAVALER 2012

E. M. KAVALER, *Renaissance Gothic*, New Haven, 2012.

### LEFFTZ 2010

M. LEFFTZ, *Contribution à l'étude de la petite statuaire de l'église de Brou: entre France et anciens Pays-Bas*, in G. MAËS & J. BLANC (éd.), *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas*

*et la France. 1482-1814* (actes de colloque, Lille, Université de Lille 3, 28-30 mai 2008), Turnhout, 2010, p. 91-102.

### LEFFTZ 2019a

M. LEFFTZ, *Guyot de Beaugrant et la sculpture maniériste à l'église de Brou: stalles, retable, tombeaux, portail occidental*, in *Princesses et Renaissance(s). La commande artistique de Marguerite d'Autriche et de son entourage* (actes de colloque, Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou, 27-28 févr. 2015), Paris, 2019, p. 46-54.

### LEFFTZ 2019b

M. LEFFTZ, *The Creative Identity of the Bormans*, in M. DEBAENE (éd.), *Borman. A family of Northern Renaissance Sculptors* (cat. exp., Louvain, M-Museum, 20 sept. 2019-26 janv. 2020), Louvain, 2019, p. 64-99.

### SERCK-DEWAIDE, OTJAQUES-DUSTIN & SERCK 1982

M. SERCK-DEWAIDE, D. OTJAQUES-DUSTIN & L. SERCK, *Une Vierge sculptée brabançonne de la fin du XV siècle à la collégiale de Nivelles. Iconographie, examen technologique et traitement*, in *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique/Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 18, 1980-1981, p. 41-50.

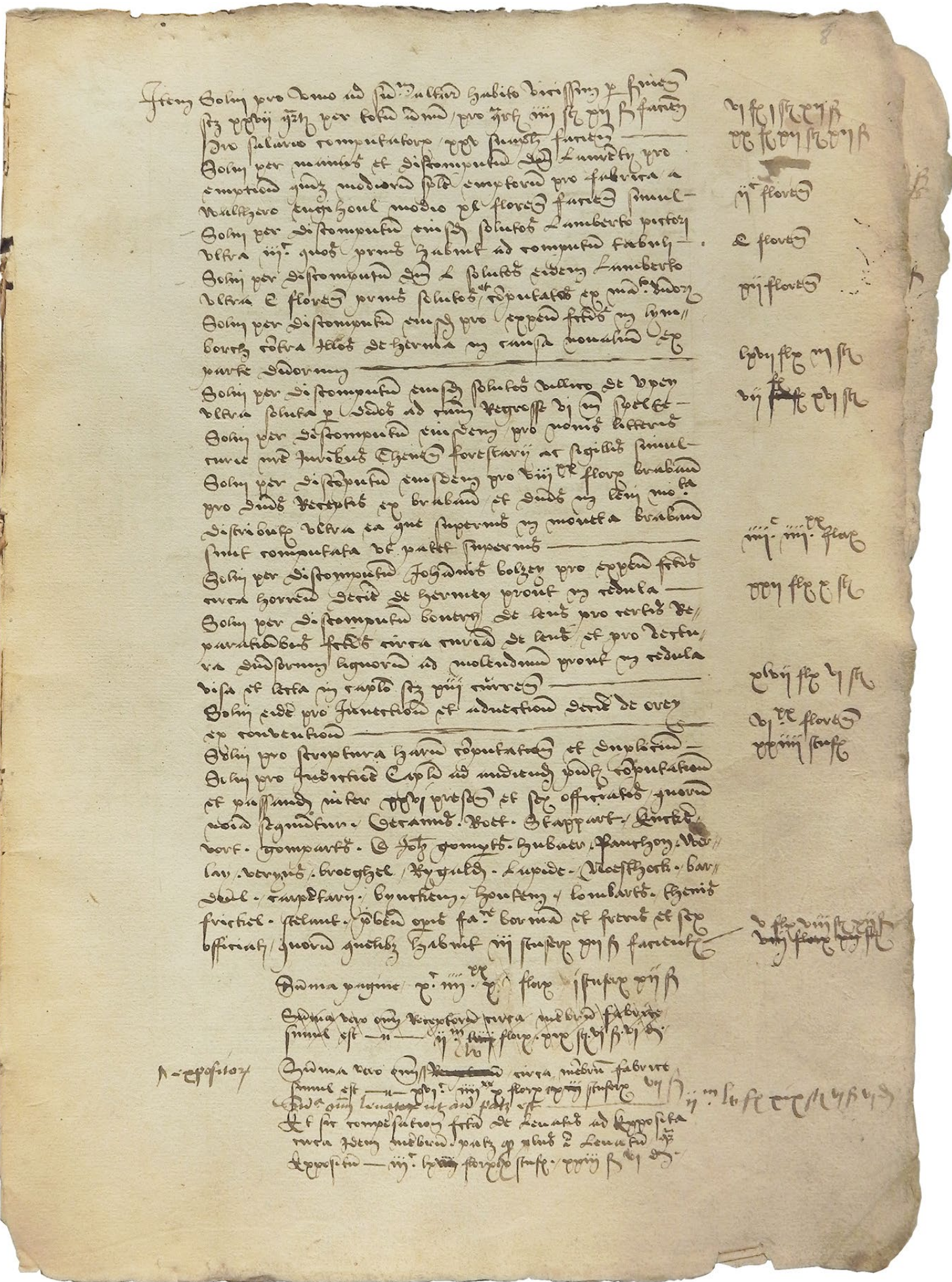
### VANDEVIVERE & PÉRIER-D'ETEREN 1973

I. VANDEVIVERE & C. PÉRIER-D'ETEREN, *Belgique renaissante. Architecture, art monumental*, Bruxelles, 1973.

## Abstract

The Saint-Denis altarpiece (c. 1532-1534?) in the church of Saint-Denis in Liège represents a wonderful example of collaborative production. Not only between various kinds of craftsmen (painter, sculptor, carpenter), but also between the different members of the same craft, for what at least interests us, the carved elements. The style diversity expressed in the main case and in the predella of the altarpiece has long been misinterpreted as a sign of a delay between Gothic and elements from the Renaissance. Thorough analysis and above all a better knowledge of the production context now strengthen the coherence within the entire altarpiece. Moreover, this altarpiece perfectly demonstrates the strong taste for the Late Gothic at the Court of the Low Countries, which was closely linked to the Antique style that had recently been imported from Italy.

This altarpiece also shows the *modus operandi* of the most important carving workshop at the end of the Middle Ages in Brussels, the Borman atelier. The workshop gathered several assistants and apprentices who joined the master during production. Their number changed depending on the amount of work that needed to be done. In this respect, the many sculptures that belong to the furniture of the church at the royal monastery of Brou in Bourg-en-Bresse (France) are a perfect example of this type of collaborative production. The Borman workshop made an important contribution to this work, as well as the sculptors Conrad Meit and Guyot de Beaugrant, the painters Jan Gossart and Bernard van Orley, all artists who worked in the circle of Margaret of Austria's regency court. Studying the predella of the Saint-Denis altarpiece also enabled us to better understand the relationships between various important painters and sculptors, who had an active role in the Duchy of Brabant. In particular, the leading role of Jan Gossart in the composition of the scenery and even in the expression of a new style of figures is highlighted in this contribution.



# 8

## Lambertus pictor in the Saint-Denis church accounts of 1533: new developments

Emmanuel Joly\*

### Introduction

The Saint-Denis altarpiece has been widely admired, commented and studied for a long time. Its conservation in the church, even after a new main altar in baroque style was placed in the choir, is an indication of the importance this work had acquired throughout time. Its painted wings were especially appreciated and were attributed to Lambert Lombard, Liège's most renowned Renaissance painter, as early as the beginning of the 18<sup>th</sup> century. But this attribution has been discussed passionately, especially since the 1970's.<sup>1</sup> At the centre of these debate, we find a document dated 1533, discovered in 1958, naming a *Lambertum pictorem* working for Saint-Denis collegiate church (fig. 8.1).

But this mention needs to be reconsidered and contextualised. The following contribution is aiming to present the content of this document and to dissect its meaning in the context of the making of the altarpiece, to which it has been related since its discovery. A new transcription will be provided and new archival material will be unveiled in order to shed a new light on this document as well as to give new paths to reconstruct the processes at work in the making of the altarpiece.

Fig. 8.1 Folio 8 recto of the year 1533 accounts of the fabricae of the Saint-Denis church, Liège, Archives de l'État, 598, year 1533, P 8

\* Scientific collaborator at the Royal Institute for Cultural Heritage, Brussels

## The archival history of the Saint-Denis altarpiece during the 16<sup>th</sup> century

Few documents are related to the early history of the altarpiece.<sup>2</sup> By chance, Jean Coenen came across a note dating back to the general assembly of the church chapter on the 20<sup>th</sup> of March 1522.<sup>3</sup> It consists of three requests made by Ludovic Chokier:

*“Petit dominus Ludovicus Chokier triam quod fiat nova tabula in summo altari / occhale sive pulpitem / et ut certi libelli fiant pro intonatione in magnis festis ad instar ecclesie Sancti Servatii Traiectensis.”*<sup>4</sup>

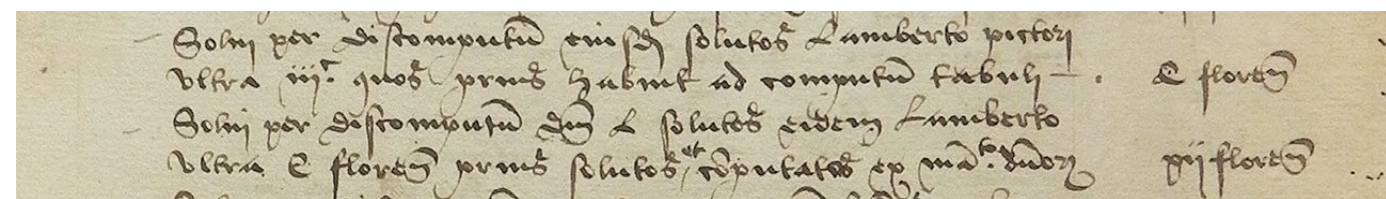
The canon presented three suggestions: a new altarpiece for the main altar, a rood screen, and booklets to be used for singing during celebrations. In a short note in the margin of the page, we find the result of the discussion about two of the three suggestions: the chapter agreed on the idea of making booklets, as well as a rood screen.<sup>5</sup> Unfortunately, the writer does not mention the main altar anymore.

The next time we find a clear mention of the altarpiece is about its cleaning in 1537.<sup>6</sup> It means that the altarpiece had been previously placed on the main altar, and was fully functional, most likely with all its painted panels as required by the liturgical use of this object. It had indeed to be opened and closed in accordance with the liturgical division of the year.

In 1541, a painter is commissioned to clean the work.<sup>7</sup> This confirms again the presence of paintings on the altarpiece at that stage. Finally, in 1573, a painter named Alexander is paid 34 florins to repair the altarpiece.<sup>8</sup>

## The 1533 accounts

Actually the most striking archival pieces of evidence that could be related to the Saint-Denis altarpiece, are the two payments made to a painter named Lambert in 1533. These were revealed in 1958 by Jean Yernaux, in an article about Lambert Lombard.<sup>9</sup> The author presented them as a proof of the Liège Renaissance master's intervention in the painting of the altarpiece panels.<sup>10</sup> But in 1970, he changed his mind about the association of the name he had found with Lambert Lombard, and gave up the attribution in favour of “one of the painters named Lambert who were living at the same time”.<sup>11</sup> Since then, scholars have been using these two archival records to illustrate the involvement either of Lombard or of another painter called “Lambert” in the painting of the panels.



8.2

The two financial records appear in a thick register, listed under number 598, which includes the accounts of the *fabricae*, *thesaurariae* and *custodiae* of the former collegiate church.<sup>12</sup> This register is composed of thirty-nine small ledgers bound together, ranging from the year 1519 to the year 1592. Each of these ledgers is devoted to a one-year period. The sequence is therefore not complete, especially for the first half of the 16<sup>th</sup> century.<sup>13</sup> In this context, it appears that the 1533 accounts are an isolated piece, enclosed between the years 1519 and 1537.

When comparing the original document to the transcription published by Jean Yernaux in 1958,<sup>14</sup> it is obvious that he made some important mistakes and omissions. These differences could potentially change the understanding of the text. It is therefore essential to provide a new transcription before trying to analyse the content any further.<sup>15</sup>

After close scrutiny of the original document (fig. 8.2), the new version proposed reads as follow:

*“Solvi per discomputum eiusdem solutos Lamberto pictori ultra III<sup>s</sup> quos prius habuit ad computum tabuli - c floreni.*

*Solvi per discomputum domini L. solutos eidem Lamberto ultra c florenos prius solutos et computatos ex mandato dominorum - XII floreni.”*<sup>16</sup>

The second payment is not impacted by any changes from Yernaux's version. The first one, however, is different on two very essential points. First, Yernaux omitted to transcribe the C written in superscript after the roman three. As a consequence, the amount of money given to Lambert before this record was made is not 3 but 300. Secondly, he mistakenly wrote *tabuleti* instead of *tabuli*. The word *tabuleti* is indeed present in the 1533 accounts, but on the previous page, in relation to the Saint-Nicolas altar.<sup>17</sup>

## The 1533 mention: the altarpiece?

The first question we should closely look at is the link between the two mentions and the Saint-Denis altarpiece. The accounts do not define the work done by the artist clearly. In fact, both lines refer only to previous payments. In the first one, one hundred florins are paid in addition to the three hundred florins that had been previously given to the artist “*ad computum tabuli*”. It suggests that a couple of years before, the accounts had recorded a *tabulum*, for which Lambert had already been granted 300 florins.

Fig 8.2 The two mentions in the 1533 accounts, Liège, Archives de l'État, 598, year 1533, f° 8, detail

But what is this *tabuli* referring to? The main altarpiece of the church is usually called “*tabulam summi altaris*” (see above). In the 1533 accounts however, the main altar is not mentioned and a genitive singular form of a masculine (*tabulus*), or a neutral (*tabulum*) is used instead of the common feminine form “*tabula*”. Both words, which are quite uncommon, are related to the feminine word *tabula*. The link between the word *tabuli* and the Saint-Denis altarpiece should therefore not be taken for granted.

The neutral form *tabulum* has the meaning of “table” or “workbench”.<sup>18</sup> The masculine form *tabulus*, if we follow Du Cange’s *Glossarium*, could have a more specific meaning,<sup>19</sup> which corresponds to the French noun *piédestal* (pedestal) and the Latin synonym *stylobata*. Du Cange’s *Glossarium* then links to the entry *tabulamentum*, with the same meaning. In the present case, if we assume the word is related to the Saint-Denis altarpiece, it could refer more specifically to the predella, even if the occurrence of the word *tabulus* with the meaning “predella” is isolated. Indeed, if we consider the different words used in documents of that time to name the “predella”, two notions prevail: the one of “foot” (*pes-pedis* or *voet*)<sup>20</sup> and the word *scabellum*,<sup>21</sup> meaning “bench” but also “pedestal”.<sup>22</sup>

Yet, the translation of *tabuli* as “pedestal” or “predella” could perhaps be reinforced by the record of a payment made in 1527 for iron attachments placed “*a taubleau du crucifi*” in the former parish church of Saint-Michel in Liège.<sup>23</sup> This cross (*crucifix*) was made in 1522 by the sculptor Baltazar<sup>24</sup> and was associated with two other sculptures, one of the Virgin and one of Saint John. In the accounts related to the manufacture of this object, we learn that the cross had to be placed on top of a “*baux ou posteau*”,<sup>25</sup> two words conveying the notion of “beam”, which is decorated with the figures of either nine or twelve apostles placed in compartments.<sup>26</sup> This element is called *bare* (literally a “bar”) later in the accounts.<sup>27</sup> All this suggests therefore that the object was the rood cross of the church placed on top of a transversal beam. If the word *taubleau*, which is masculine and etymologically related to the Latin form *tabula*,<sup>28</sup> designates the transversal beam in the accounts of 1527, then we would have an indication that this word was indeed in use with the meaning of “support” or “pedestal”.

But the writer of the Saint-Denis church accounts could also have used indifferently a masculine version of the word *tabula*, under the influence of practices in the vernacular. Indeed, the French *table* or *tauble*, meaning altarpiece in some contexts, is found either as a masculine or as a feminine word in archives. A contract of the year 1461 for the painting of the main altarpiece of the Cistercian church of the Val-Saint-Lambert contains masculine and feminine versions of the word,<sup>29</sup> as do the accounts in 1487 for a Brussels altarpiece for the Carmelites of Huy<sup>30</sup> and in 1530 for the altarpiece of the church in Bellaire.<sup>31</sup>

*Tabuli* could also simply designate a painted wood panel. In notes written by Robinet d’Étampes in the inventory of the possessions of John, duke of Berry, at the beginning of the 15<sup>th</sup> century, the word is used as a direct translation of the French *tableau*, in this case a painted, gilded or enamelled panel.<sup>32</sup>

At this stage, it is impossible to give a clear definition of the word *tabuli* and its specific meaning in the context of the 16<sup>th</sup> century Saint-Denis collegiate church. We can simply attest that *tabuli* might have been used to describe the whole altarpiece, its painted panels or its predella.

The estimation of the amount of money given to the painter could also help to link these payments to the making of the altarpiece, the painted panels or at least the predella. Indeed, if we do simple math, by adding 300 florins previously paid (“*III<sup>r</sup> quos prius habuit*”), to the 100 florins mentioned in the accounts, plus 12 florins, we reach the sum of 412 florins or 512 florins, depending on whether consider that the mention of 100 florins (“*c florenos prius solutos*”) in the second payment is the same as the previous expense or not.

But if the second mention of hundred florins does not correspond to the first payment we would have to acknowledge that the overall sum of money is split into two different payments, and could therefore refer to different works executed by the artist. We would then have 400 florins paid for the *tabulo* and 112 florins for another work that is not specified.

These various hypotheses about the amount of money can then be compared to other sums paid for altarpieces in Liège and its surroundings around the same period.

1. In 1525, a contract between the sculptor Henry Wathier and Johan Lagace for an altarpiece 1.70 metres wide and 2.06 metres high for the Saint-Nicolas altar of the Saint-Vincent church in Fétinne, indicates that one hundred florins are paid for the entire making of the piece, including the sculpture of five scenes, the gilding of the altarpiece, the painting of both sides of the panels with scenes and, finally, the delivery and installing of the altarpiece on the altar.<sup>33</sup>
2. A similar payment is made for the altarpiece of the church of Bellaire in 1530.<sup>34</sup> The document published by Jacques Breuer, consists of accounts for the making of the panels of the altarpiece by a cabinetmaker and the painting of the altarpiece by the painter Pierre Pesser. The overall sum paid for this work is 118 florins and 10 patars, from which 115 florins are paid to the painter alone. It was probably a painted altarpiece, without any carvings.
3. The amount of money given to a painter for making four scenes on an altarpiece can be estimated thanks to a conflict in 1525 between the sculptor Henry Wathier and the painter François Hardy. The painter is only granted 10 florins for the painting of these scenes.<sup>35</sup>
4. The painting of the *tabuleti* of the Saint-Nicolas altar, probably a small-sized altarpiece is paid 35 florins in 1533.<sup>36</sup>
5. In 1522, 52 florins are spent for the painting of the side panels of the main altarpiece of the Saint-Michel parish church of Liège.<sup>37</sup>
6. A much smaller amount of money, 7 florins, is paid for the making and painting of an altarpiece for the altar of the Beheading of Saint John the Baptist in 1541 in the Saint-Denis church.<sup>38</sup>



The amount of money given to Lambert is therefore much higher than any other payment made not only for the painting of panels, but even for the whole manufacture of altarpieces in Liège and its suburbs in a twenty-year period.

We can conclude that the work executed for Saint-Denis church is of an exceptional nature and, considering the use of the word *tabuli*, we could assume that we are dealing here with the main altarpiece of the church. Whether the whole altarpiece, the painted panels or only the predella are concerned by this payment, remains an outstanding issue.

### **Lamberto pictori**

The important expense made by the *fabricae* could also give some clues about the artist named in these accounts. Indeed, whatever the scenario of the creation of this altarpiece might be, the amount of money shows that the painter played a great role, and that he had certainly an important position to endorse such a responsibility. Lambert Lombard, Liège's most renowned artistic figure in the 16<sup>th</sup> century, was already considered as the painter of the panels in the 18<sup>th</sup> century,<sup>39</sup> long before the discovery of the two mentions by Jean Yernaux. But we cannot unequivocally identify Lambert, the painter mentioned in the archives, with Lambert Lombard. Yernaux's changing mind, and the irreconcilable opinions of scholars such as Denhaene<sup>40</sup> and Dacos<sup>41</sup> reveal the difficult attribution of the panels to either Lambert Lombard or another artist, also named Lambert.

The absence of further precision around *Lamberto pictori* is the only argument used in 1970 by Yernaux to dismiss his own previous attribution of the panels to Lambert Lombard. To come to this conclusion, he had compared the name to the extended denomination found by Jules Helbig and Théodore Gobert in the financial records of the restoration of Saint-Séverin priory near Liège. They presented a payment made in 1532 to "*maistre Lambert, poinctre du Pallaix de Monseigneur le R<sup>me</sup> Cardinal de Liège*".<sup>42</sup> This artist had been identified as Lambert Lombard by Jules Helbig. For Yernaux, the writer of the Saint-Denis accounts would not have omitted to write down such a prestigious title if Lambert Lombard had actually been the painter of the altarpiece. But the argument is not valid. The difference could simply be the result of the different writing practices of two different scribes. The mention of the painter in Saint-Séverin is now lost, but part of the document is still preserved<sup>43</sup> and can be compared to the accounts of Saint-Denis. The names, functions and origins of the craftsmen mentioned in the accounts of Saint-Séverin are often written in full.<sup>44</sup> In contrast, the Latin accounts of Saint-Denis are concise, only mentioning the first name and the function of the worker.<sup>45</sup> Moreover, the destination of both documents was clearly different. While the accounts of the collegiate church were meant to be used only as an internal document, the accounts of Saint-Séverin priory had to be seen by the prior, a high-ranked person at the court of the Prince-Bishop. This fact could also explain the difference in treatment of the names between the two accounts.

There is therefore no reason to reject the attribution to Lambert Lombard on the basis of the comparison between these documents. To reconsider the question of the identification of *Lamberto pictori*, we have to use other arguments. One of them is to trace the painters bearing *Lambert* as their first name. Unfortunately, Lambert used to be a very common name in Liège. In the 1533 accounts, we can identify a *Lamberto cuprifici* and a *Lamberto carpentatori* working in Saint-Denis church.<sup>46</sup>

Studies by Édouard Poncelet, Jacques Breuer and Jean Yernaux have shown that two other painters named Lambert were working in Liège in the first half of the 16<sup>th</sup> century: Lambert Hardy and Lambert Bottin.<sup>47</sup> Jean Lambert and Antoine Lambert<sup>48</sup> are sometimes mentioned too, but they should be dismissed straight away, for the account of Saint-Denis church cite first names only.

Lambert Bottin, active since 1506,<sup>49</sup> is never clearly mentioned in relation to his activity as a painter. He can be found in official records from 1520 to 1541<sup>50</sup> and seems to be governor of the goldsmiths' corporation in 1536.<sup>51</sup> Perhaps he is, as Yernaux suggested, the *Lambert le pondeur* mentioned in 1514 in the accounts of the parish church of Saint-Martin-en-Île,<sup>52</sup> in relation to the painting of the *porta*, the portal of the church decorated with sculptures. Yernaux identified *Lambert le pointre* working in Jupille in 1517 and 1523 with Lambert Bottin.<sup>53</sup> But he could also be the *Lambertus pictor* in the accounts of the former Croisiers convent in 1517, where a painter named Lambert is paid for the painting of a door and several window frames.<sup>54</sup>

On the other hand, the artistic activity of Lambert Hardy is easier to trace. He is mentioned in 1525 in the conflict between Henri Wathier, sculptor, and François Hardy, painter, about the painting and gilding of an altarpiece.<sup>55</sup> The sculptor, who subcontracted the painting and gilding of the altarpiece, was complaining about the fact that François Hardy had not completed the work he had been commissioned for. According to Henry Wathier, François Hardy had to paint four panels entirely with various iconographical subjects, as well as colour and gild the frames of the panels. But François Hardy denied having been responsible for the gilding and colouring of the panels and frames, arguing that his own brother, Lambert Hardy, had entered a contract with Henry Wathier for the complete gilding of the altarpiece, including the frames of the four panels. This indicates that Lambert Hardy could have been specialised in gilding and colouring, while his brother François would have worked as a painter. The same comment can be made about other known works Lambert Hardy had been commissioned for. He was active in 1523 in the gilding and painting of the rood beam of the Saint-Michel church. In 1537, he also contracted with the pastor of Lontzen for the gilding of a statue of Saint Hubert.

The accounts of the years 1518 to 1531 of the former cathedral contain several payments to a painter named Lambert, whose last name is not revealed.<sup>56</sup> This *Lambertus pictor* cannot be identified with Lambert Lombard, since he was

too young in 1518. At the start, he was paid regularly as a worker of the church, receiving 4 *stuyvers* per workday. Between 1523 and 1524, he worked more than twenty-three weeks around the main tower of the cathedral church, gilding pinnacles and executing painting works inside the tower with various pigments (*asuyr, wit blij, ocker*).<sup>57</sup> Finally, between the years 1526 to 1531, he was hired on several occasions to work at the colouring of *images*, to paint the old library, the chapter room and a chapel as well as to execute the gilding of the great clock.<sup>58</sup> This painter could be identified with Lambert Bottin, as Jean Yernaux first suggested,<sup>59</sup> but also with Lambert Hardy.<sup>60</sup> This last identification would be consistent with the several gilding works Lambert Hardy had been executing during his career.

At this point, we also have to review the personality of another Lambert who has been closely associated, by Nicole Dacos, with the Saint-Denis altarpiece since the beginning of the 1990s: Lambert Zutman, also called Suavius, well-known as an engraver. However, his biographical data are almost impossible to match with the making of an altarpiece in 1533. He first appears in the archives in the year 1539, after the death of his father, the goldsmith Henri Zutman. In all documents related to him in the years 1539 and 1540, Lambert Suavius is mentioned only as a goldsmith.<sup>61</sup> He seems to have entered the corporation at the same time as his brothers and brother-in-law, after the death of Henri Zutman.<sup>62</sup> Even if the goldsmiths' corporation of Liège was also meant to take in the painters, it seems almost impossible that the Saint-Denis chapter would have hired a goldsmith and called him a painter, considering that in the corporation the function of goldsmith was more prestigious than the one of painter. In addition, if we take for granted that Lambert Suavius was not registered in the corporation prior to 1539, it would have been impossible for the chapter to hire him.<sup>63</sup>

In conclusion, if Suavius is clearly not the painter mentioned in the Saint-Denis accounts, both Bottin and Hardy were active in 1533 and could be identified as *Lamberto pictori*. Lambert Hardy, however, seems to have been specialized in colouring and gilding and is never put in relation with the painting of scenes. This could be an argument to dismiss him as the painter of the *tabuli*, if this word somehow refers to the altarpiece. On the contrary, the absence of unequivocal information about Lambert Bottin's activity does not allow us to cast him aside as the potential artist hidden behind *Lamberto pictori*.

Regardless of this last case, whose possible identification with the Saint-Denis painter is based exclusively on the lack of information on Bottin's activity, Lambert Lombard remains at this point the best candidate. Even if nothing is known precisely about his early life and career, his biographical data are consistent with his capacity of working on the altarpiece. At that time he was about 28 years old. Louis Abry (1643-1720), who studied the archives of the goldsmiths' corporation, recorded the names of its members, but he did not mention Lambert Lombard prior to 1561, when one of his sons-in-law joined it.<sup>64</sup> Gaps in the lists transcribed by Louis Abry, especially between the years

1526 and 1536, could explain this absence. Lombard might have entered in this period of time, probably around 1526, which would be concomitant with his marriage at the age of 22.<sup>65</sup>

## Conclusions and scenarios

In 1533, eleven years after Ludovic Chokier had asked for a new altarpiece to be made for the main altar of Saint-Denis collegiate church, the process of manufacturing this altarpiece was probably underway or even completed. In 1537 at the latest the altarpiece was standing on the main altar. The important amount of money recorded in the 1533 accounts is consistent with the making of an object like the main altarpiece of the church. But as for the rest, this document raises more questions than it allowed us to answer. We cannot be sure whether the word *tabuli* refers to the predella or the whole altarpiece. Neither can we identify with absolute certainty the painter mentioned, even if the traditional attribution to Lambert Lombard seems the most plausible, in view of the lack of other serious candidates.

But the main issue that must be raised, is that of the role of the painter in the creation of the altarpiece. If we can assume that the 400/412/512 florins were dedicated to the predella alone, as suggested by one of the meanings we could assign to the word *tabulus*, it would be harder to believe that the whole amount was given solely for the painting of eight panels. As a consequence, another scenario needs to be built. We know that the carver Henri Wathier from Liège, who seems to have been specialised in the manufacture of altarpieces, was several times responsible for the whole work, and instructed to dispatch and subcontract the parts he could not execute himself, like gilding or painting. If the sculptor could be appointed as the head of the works, could it be possible for a painter to endorse this responsibility in Liège? The subcontracting of altarpieces from painters to carvers is a common, even regulated practice in Brussels.<sup>66</sup> In the territories of the former Principality of Liège and in Liège itself, there is not enough data in order to conclude on this matter. There is at least<sup>67</sup> one known case of a painter accountable for the making of a whole altarpiece, delegating the carving work to a sculptor. In 1574, the Saint-Michel church of Dinant sued the painter Jean Goblet for the reason he was late in the delivery of an altarpiece commissioned to him by the administrator of the church. The painter defended himself by blaming Jean Muzelle, the carver he had hired, to be slow to execute the sculpture of the altarpiece.<sup>68</sup>

Considering this, could we not imagine that the painter of the *tabuli*, Lambert, would have been responsible for the making of the entire predella, subcontracting its sculpture? Moreover, since the whole altarpiece of Saint-Denis is thought to be a production of Brussels workshops, it is possible that he had to submit to the Brussels rules, and therefore endorse the contract.<sup>69</sup>



## References

ABRY 1867

L. ABRY, *Les hommes illustres de la nation liégeoise*, H. HELBIG & S. BORMANS (ed.), Liège, 1867.

BARNICH 1996

A. BARNICH, *Le retable de Saint-Denis*, Master thesis in History of Art and Archaeology, University of Liège, 1996.

BORNET 1869

J. BORNET, *Analectes dinantais. Artistes dinantais des xv<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles*, in *Annales de la Société archéologique de Namur*, 10, 1869, p. 496-499.

BREUER 1935

J. BREUER, *Les orfèvres du pays de Liège. Une liste de membres du métier*, in *Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois*, 13, 1935, p. 3-245.

BUYLE & VANTHILLO 2000

M. BUYLE & CHR. VANTHILLO, *Retables flamands et brabançons dans les monuments belges*, Brussels, 2000.

DACOS 1992

N. DACOS, *Le retable de l'église Saint-Denis à Liège: Lambert Suavius, et non Lambert Lombard*, in *Oud Holland*, 106-3, 1992, p. 103-116.

DACOS 2013

N. DACOS, *Lambert Lombard et Lambert Suavius. Encore sur leurs débuts et leur voyage en Italie*, in *Figura-Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica*, 1 (online publication: [http://figura.art.br/2013\\_9\\_dacos.html](http://figura.art.br/2013_9_dacos.html)), 2013.

DE JAER 1934

L. DE JAER, *L'église primitive de l'abbaye du Val Saint-Lambert et ses vicissitudes*, in *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 58, 1934, p. 41-80.

DENHAENE 1987

G. DENHAENE, *Lambert Lombard: œuvres peintes*, in *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 57, 1987, p. 71-110.

DENHAENE 2006

G. DENHAENE, Lambertus Lombardus Pictor Eburonensis: *Biographie*, in G. DENHAENE (ed.), *Lambert Lombard. Peintre de la Renaissance. Liège 1505/1506-1566* (exh. cat., Liège, Musée de l'Art wallon, 21 Apr.-6 Aug. 2006) (*Scientia Artis*, 3), Brussels, 2006, p. 31-118.

DESTRÉE 1910

J. DESTRÉE, *Le retable de l'église Saint-Denis à Liège*, in *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 40, 1910, p. 243-260.

DEVIGNE 1932

M. DEVIGNE, *La sculpture mosane du xif<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup> siècle. Contribution à l'étude de l'art dans la région de la Meuse Moyenne*, Paris/Brussels, 1932.

DU CANGE 1887

C. DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, L. FAVRE (ed.), vol. 8, Niorf, 1887.

FUCHS, WEIJERS & GUMBERT-HEPP 2005

J. W. FUCHS, O. WEIJERS & M. GUMBERT-HEPP (ed.), *Lexicon Latinitatis Nederlandicae Medii Aevi. Woordenboek van het Middeleeuus Latijn van de Noordelijke Nederlanden*, vol. 8, Leiden/Boston, 2005.

GUIFFREY 1894

J. GUIFFREY, *Inventaires de Jean duc de Berry (1401-1416)*, vol. 1, Paris, 1894.

HELBIG 1894

J. HELBIG, *Un contrat de l'an xv<sup>e</sup> et xxv<sup>e</sup>, pour la confection d'un retable d'autel*, in *Revue de l'Art chrétien*, 5, 1894, p. 405-407.

HELBIG 1903

J. HELBIG, *La peinture au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, Liège, 1903.

JACOBS 1998

L. F. JACOBS, *Early Netherlandish Carved Altarpieces (1380-1550). Medieval Tastes and Mass Marketing*, Cambridge, 1998.

LEFFTZ 2013

M. LEFFTZ, *Maître Balthazar (Baltus de Ryckel[le]?), un contemporain du Maître d'Elsloo à Liège: un inventaire provisoire*, in F. PETERS (ed.), *A Masterly Hand. Interdisciplinary Research on the Late-Medieval Sculptor(s) Master of Elsloo in an International Perspective* (conference proceedings, Brussels, Royal Institute for Cultural Heritage, 20-21 Oct. 2011) (*Scientia Artis*, 9), Brussels, 2013, p. 288-303.

LEFFTZ 2016

M. LEFFTZ, *Maître Balthazar, sculpteur à Liège au service du prince-évêque Erard de La Marck*, Namur, 2016.

*Magnum Chronicon Belgicum* 1607

*Magnum Chronicon Belgicum*, Frankfurt, 1607.

OGER 2006

C. OGER, *Les panneaux peints de la prédelle: analyse technologique*, in G. DENHAENE (ed.), *Lambert Lombard. Peintre de la Renaissance. Liège 1505/1506-1566* (exh. cat., Musée de l'Art wallon, 21 Apr.-6 Aug. 2006) (*Scientia Artis*, 3), Brussels, 2006, p. 125-138.

PONCELET 1889

É. PONCELET, *Documents inédits sur quelques artistes liégeois*, in *Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois*, 4, 1889, p. 264-297.

PONCELET 1892-1895

É. PONCELET, *Documents inédits sur quelques artistes liégeois. Deuxième partie*, in *Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois*, 5, 1892-1895, p. 105-163.

PONCELET 1934

É. PONCELET, *Les architectes de la cathédrale Saint-Lambert de Liège*, in *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 25, 1934, p. 5-38.

PURAYE 1946

J. PURAYE, *Lambert Suavius, graveur liégeois du xv<sup>e</sup> siècle*, in *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 16, 1946, p. 27-45.

SZMYDKI 1986

R. SZMYDKI, *Jan de Molder, peintre et sculpteur d'Anvers au xv<sup>e</sup> siècle*, in *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1986, p. 31-58.

VON WARTBURG 1964

W. VON WARTBURG, *Französisches etymologisches Wörterbuch: eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, vol. 11, *S-Sí*, Basel, 1964.

VON WARTBURG 1966

W. VON WARTBURG, *Französisches etymologisches Wörterbuch: eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, vol. 13-1, *T-Tí*, Basel, 1966.

YERNAUX 1947

J. YERNAUX, *Antoine Cautel, de Gand, et son fils Martin, peintres à Liège aux xv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles*, in *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 17, 1947, p. 23-40.

YERNAUX 1951

J. YERNAUX, *Sculpteurs liégeois du xv<sup>e</sup> et du xv<sup>e</sup> siècle*, Liège, 1951.

YERNAUX 1957-1958

J. YERNAUX, *Lambert Lombard*, in *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 72, 1957-1958, p. 267-372.

YERNAUX 1961

J. YERNAUX, *Hardy (François, l'aîné) (Gilles) (Lambert)*, in *Biographie nationale*, vol. 31, Brussels, 1961, col. 431-437.

YERNAUX 1970

J. YERNAUX, *Lombard (Lambert)*, in *Biographie nationale*, vol. 35, Brussels, 1970, col. 529-552.

## Abstract

The accounts of the year 1533 of the *fabricae* of the Saint-Denis collegiate church caught the attention of Jean Yernaux in his 1958 study about Lambert Lombard. Indeed, he found what he believed to be evidence of the intervention by the Liège Renaissance Master in the painting of the panels of the Saint-Denis altarpiece before he abandoned attribution in 1970. Since then, these two entries have been used to prove either the involvement of Lombard or of another painter named *Lambert* in painting the panels. However, a closer look at the original document makes it clear that Yernaux made major mistakes transcribing these entries. Not only was he wrong about the amounts paid to the artist, but also about the work mentioned in this account. Therefore, in order to fully and correctly understand this document, it is essential to provide a transcription from which new interpretations can be generated. This new concept may lead to further contextualization of the entries. These accounts should be examined closely with the rest of the document as well as with other archival material to provide guidance to answer two important questions: are these accounts related to the Saint-Denis altarpiece? and who is *Lambertus pictor*?



# 9

## Les volets peints du retable de Saint-Denis et les débuts de Lambert Lombard à Liège

Dominique Allart\*

*In memoriam Godelieve Denhaene*

C'est sous le règne du prince-évêque Érard de La Marck que fut réalisé le somptueux retable destiné à occuper le maître-autel de la collégiale Saint-Denis. À cette époque, la ville de Liège était en plein renouveau, après des décennies de guerres et de tumultes. Les effets de la stabilité retrouvée étaient partout perceptibles : la cathédrale et les nombreuses autres églises de la ville recevaient des embellissements ; Saint-Jacques et Saint-Martin étaient en reconstruction, ainsi que le palais épiscopal. Des artistes d'horizons divers se croisaient, tels le sculpteur souabe Daniel Mauch, venu s'installer à Liège en 1529, Jan Cornelisz. Vermeyen, qui réalisa le portrait d'Érard de La Marck ou encore l'éminent architecte Loys van Boghem, sollicité comme expert à la cathédrale. Ce brassage de compétences et de talents était également propice à l'épanouissement des artistes locaux<sup>1</sup>.

La vénérable collégiale Saint-Denis fut réceptive au dynamisme ambiant. Lorsqu'en 1522, le chanoine Louis Chokier émit le souhait de pourvoir son maître-autel d'un retable, imaginait-il toutefois que le projet prendrait une telle envergure ? Décédé en 1526, il n'assista pas à l'éclatante démonstration de puissance que représenta sans aucun doute, pour les commanditaires, la mise en place du retable achevé<sup>2</sup>. La comparaison avec un retable de Saint Lambert récemment apparu sur le marché de l'art, et qui pourrait bien provenir de l'ancienne cathédrale de Liège, est éloquente<sup>3</sup>. Celui de Saint-Denis le surclasse nettement, tant par ses proportions que par la qualité du travail des sculpteurs impliqués dans sa mise en œuvre. À en croire les spécialistes, l'exécution de la huche du retable de Saint-Denis fut confiée au prestigieux atelier bruxellois des Borman, ce qui en dit long sur les ambitions des commanditaires<sup>4</sup>.

\* Professeure à l'Université de Liège

Fig. 9.1 Volet de la huche, *Arrestation du Christ*, dessin sous-jacent mis en évidence par réflectographie dans l'infrarouge

Pour prendre toute la mesure de l'entreprise, il faut imaginer le retable tel qu'il était à l'origine, pourvu de volets qui tantôt dissimulaient, tantôt découvraient la partie centrale, au gré des nécessités liturgiques. Il s'agissait d'un « retable mixte », dont la huche et la prédelle sculptées se combinaient avec des volets peints. Ici, les parties sculptées contrastaient plus que de coutume avec les peintures qui les encadraient. En effet, loin d'être parées de couleurs éclatantes, la huche et la prédelle exaltaient la sobre beauté d'un chêne à peine teinté, rehaussé de discrètes dorures et d'une polychromie très parcimonieuse.

Elles avaient l'une comme l'autre une paire de volets<sup>5</sup>. L'ensemble formé par la huche et ses volets représentait des épisodes de la vie et de la Passion du Christ, tandis que la prédelle et ses volets étaient consacrés à la vie de saint Denis.

Les volets furent démantelés à une date indéterminée<sup>6</sup>. À l'époque révolutionnaire, les panneaux qui les composaient furent dispersés. Moins de la moitié d'entre eux furent retrouvés dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Ils sont intéressants à bien des égards, d'autant qu'une pièce d'archive encourage à les attribuer en tout ou en partie à un certain *Lambertus pictor*, qu'il est tentant d'identifier avec Lambert Lombard, figure de proue de la Renaissance liégeoise. De fait, les volets de la prédelle sont traditionnellement attribués à cet artiste ou à son atelier, ce qui leur a toujours valu un intérêt très vif de la part des spécialistes<sup>8</sup>. Il n'en va pas de même des panneaux de la huche, qui ont été délaissés, probablement en raison de leur qualité inégale, des surpeints qui les défiguraient et du vernis encrassé qui les recouvrait jusqu'il y a peu<sup>9</sup>. Les restaurations dont ils ont fait l'objet à l'IRPA dernièrement autorisent une plus juste appréciation. Elles invitent à reprendre à nouveaux frais une étude globale.

La présente contribution s'attache à préciser :

- la structure et l'apparence des deux séries de volets ;
- leur place dans la conception du programme iconographique de l'ensemble du retable ;
- les ressemblances et les différences entre les deux séries quand on les aborde sous les angles stylistique et technique ;
- le lieu et la date de leur réalisation ;
- le rôle et l'identité de *Lambertus pictor*.

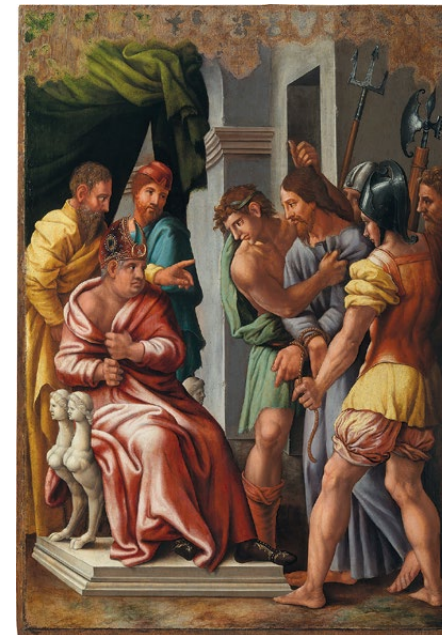
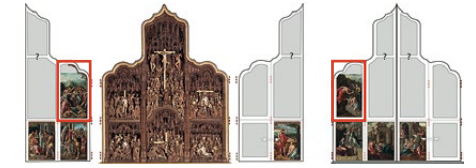
Ce faisant, elle prétend contribuer à la réflexion relative aux modalités de mise en œuvre globale du retable. Elle tient compte d'une donnée nouvelle invitant à prendre en compte une possible intervention d'Érard de La Marck.



9.2a



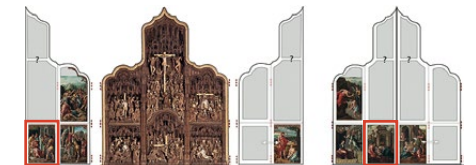
9.2b



9.3a



9.3b



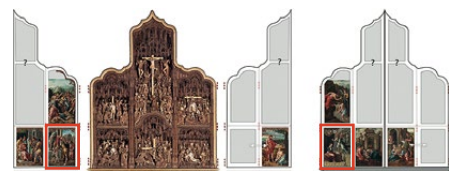
### *Membra disjecta*. Description et reconstitution partielle

#### Les volets de la huche (fig. 9.2-9.5)

Rabattus, les volets de la huche la recouvraient entièrement ; leurs bords supérieurs étaient chantournés de manière asymétrique pour en épouser parfaitement le bord supérieur. Comme elle, ils étaient divisés en registres de hauteur inégale, avec un registre inférieur d'une hauteur approximative de 90 cm.

**Fig. 9.2** Volet de la huche, face : *Arrestation du Christ* (a) et revers : *Baptême du Christ* (b), Liège, église Saint-Denis

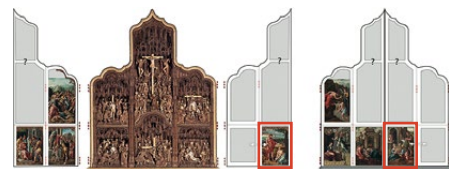
**Fig. 9.3** Volet de la huche, face : *Comparution du Christ devant Caïphe* (a) et revers : *Nativité* (b), Liège, église Saint-Denis



9.4a



9.4b



9.5a



9.5b

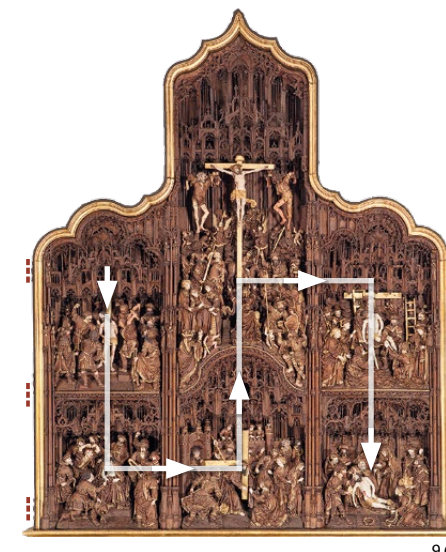
Quatre panneaux issus de ces volets ont été retrouvés<sup>10</sup>. Trois d'entre eux ont réintégré l'église Saint-Denis au XIX<sup>e</sup> siècle, le quatrième est conservé au château de Jehay (Jehay-Bodegnée).

La hauteur de trois des panneaux permet de les localiser avec certitude au registre inférieur. Il s'agit de:

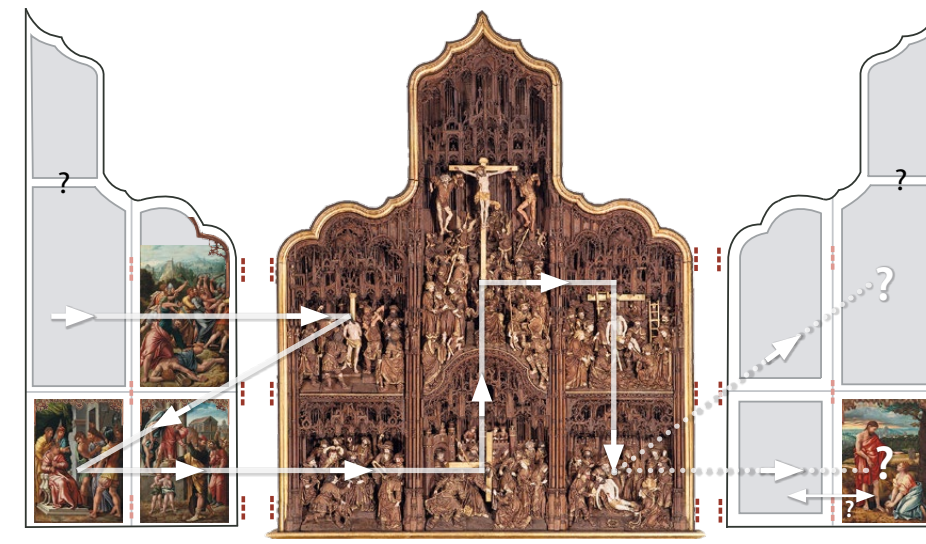
- la *Comparution du Christ devant Caïphe* (avec au revers la *Nativité*, Liège, église Saint-Denis);
- l'*Ecce Homo* (avec au revers l'*Annonciation*, Liège, église Saint-Denis);
- *Noli me tangere* (avec au revers l'*Adoration des Mages*, Jehay-Bodegnée, château de Jehay).

Fig. 9.4 Volet de la huche, face: *Ecce Homo* (a) et revers: *Annonciation* (b), Liège, église Saint-Denis

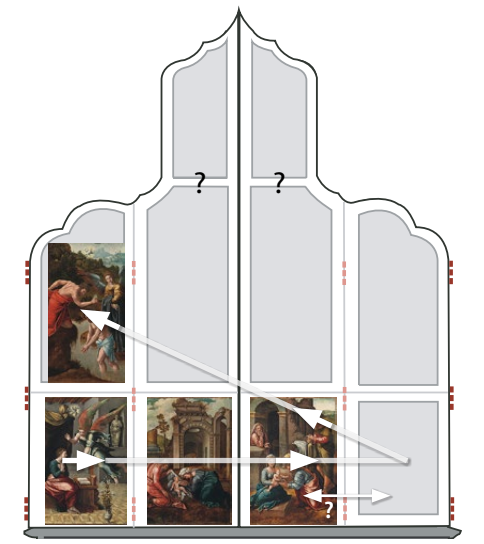
Fig. 9.5 Volet de la huche, face: *Noli me tangere* (a) et revers: *Adoration des Mages* (b), Jehay-Bodegnée, château de Jehay



9.6a



9.6b



9.6c

Le quatrième panneau, l'*Arrestation du Christ* (avec au revers le *Baptême du Christ*, Liège, église Saint-Denis) n'a plus son format d'origine; il a été amputé dans sa partie supérieure de manière à former un tableau rectangulaire. On y décèle néanmoins le point de départ de la courbe que dessinait originellement son bord supérieur, du côté droit quand on considère sa face interne. Il a donc conservé sa hauteur initiale de ce côté (ca 105 cm). Cette hauteur s'accorde avec celle des bords latéraux des compartiments supérieurs de la huche. On peut estimer la hauteur de l'autre côté à 120 cm environ.

L'iconographie des panneaux conservés, leur forme, leurs dimensions et les particularités techniques de leur encadrement originel valident de manière irrévocable la reconstitution proposée par Cécile Oger en 2005<sup>11</sup>. Ouvert, le volet gauche montrait au registre inférieur la *Comparution du Christ devant Caïphe*<sup>12</sup>, puis l'*Ecce Homo*. Au-dessus de l'*Ecce Homo* prenait place l'*Arrestation du Christ*.

Pour que l'enchaînement des scènes représentées soit correct, la lecture des faces internes des volets peints devait donc commencer par le haut et se faire de gauche à droite (fig. 9.6b). La partie supérieure gauche manque (le *Christ en prière au jardin*

Fig. 9.6 Sens de lecture des scènes de la vie et de la Passion du Christ  
a Huche considérée seule  
b Huche, volets ouverts  
c Volets de la huche fermés



9.7a



9.7b



9.8a



9.8b



des oliviers?), puis vient l'Arrestation. Le récit se poursuit avec la Flagellation, sculptée au registre supérieur de la huche, à gauche. Il reprend au registre inférieur du volet gauche avec la Comparution devant Caïphe, suivie par l'Ecce Homo. Il continue avec les scènes sculptées de la huche<sup>13</sup>, non sans anomalies puisque le Couronnement d'épines apparaît après l'Ecce Homo, à l'encontre de la logique narrative<sup>14</sup>. On remarque en outre qu'aucun emplacement n'a été prévu pour la Comparution devant Pilate. Pilate intervient uniquement dans l'épisode de l'Ecce Homo.

Le *Noli me tangere* prenait place sur la face interne du volet droit. Sa hauteur permet de le situer au registre inférieur, sans qu'on ne puisse toutefois déterminer si c'était à gauche ou à droite. Nul doute qu'une Résurrection figurait également sur la face interne du volet droit. En revanche, il est illusoire de tenter de préciser quelles autres scènes manquent. Dans les retables de l'époque, la sélection opérée parmi les épisodes de l'histoire sainte était en effet variable.



9.9a



9.9b



Alors que la lecture des volets commençait par le registre supérieur quand le retable était ouvert, c'est par le bas qu'elle commençait quand il était fermé (fig. 9.6c). Au registre inférieur apparaissaient l'Annonciation et la Nativité sur le volet gauche et l'Adoration des Mages sur le volet droit. On peut imaginer que l'Adoration des Mages était accompagnée d'une Annonce aux bergers ou d'une Adoration des bergers. Le récit se poursuivait au registre supérieur, avec le Baptême à gauche. Les autres épisodes manquent. Peut-être une Entrée à Jérusalem venait-elle ensuite et, en tout cas, la Dernière Cène devait apparaître quelque part sur le retable fermé.

### Les volets de la prédelle (fig. 9.7-9.10)

Composés chacun de deux panneaux rectangulaires peints double face, à l'origine assemblés côte à côte, les volets de la prédelle se combinaient avec celle-ci pour retracer l'histoire de saint Denis.

Les panneaux peints qui les composaient sont tous parvenus jusqu'à nous, quant à eux. Ils sont aujourd'hui dispersés entre l'église Saint-Denis, les Musées royaux



9.10a



9.10b



Fig. 9.7 Volet de la prédelle, face : Saint Paul et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu (a) et revers : Miracle de la céphalophorie (b), Liège, Musée des Beaux-Arts, inv. 3

Fig. 9.8 Volet de la prédelle, face : Guérison de l'aveugle par saint Denis (a) et revers : Découpe de saint Denis (b), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 1405

Fig. 9.9 Volet de la prédelle, face : Dernière communion de saint Denis en prison (a) et revers : Découverte du tombeau de saint Denis par le roi Dagobert (b), Liège, église Saint-Denis

Fig. 9.10 Volet de la prédelle, face : Comparution de Saint Denis devant le préfet Fescennius (a) et revers : Inhumation de saint Denis (b), Liège, Musée des Beaux-Arts, inv. 2



des Beaux-Arts de Bruxelles et le Musée des Beaux-Arts de la Ville de Liège.

Il s'agit de :

- *Saint Paul et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu*, avec au revers le *Miracle de la céphalophorie* (Liège, Musée des Beaux-Arts) ;
- la *Guérison de l'aveugle par saint Denis*, avec au revers la *Décollation de saint Denis* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts)<sup>15</sup> ;
- la *Dernière communion de saint Denis en prison*, avec au revers la *Découverte du tombeau de saint Denis par le roi Dagobert* (Liège, église Saint-Denis) ;
- la *Comparution de saint Denis devant le préfet Fescennius*, avec au revers l'*Inhumation de saint Denis* (Liège, Musée des Beaux-Arts).

L'histoire représentée mélange des faits de la vie de Denis, premier évêque de Paris, et de celle de Denys dit l'Aréopagite, compagnon de saint Paul qui devint évêque d'Athènes. En effet, depuis le haut Moyen Âge, les deux évêques étaient confondus en un seul et même personnage, que l'on associait par surcroît au « Pseudo-Denys », auteur d'écrits mystiques d'esprit néo-platonicien<sup>16</sup>. Cette assimilation perdura aux Temps modernes, en dépit des objections exprimées par des humanistes notoires, tels Lorenzo Valla et Érasme, et malgré de virulentes critiques de la part des protestants<sup>17</sup>.

Les scènes représentées sur la prédelle permettent de suivre ce personnage composite, depuis sa première confrontation avec le dieu des chrétiens jusqu'à sa décapitation ordonnée par le préfet Fescennius, suivie du miracle dit de la « céphalophorie » : le martyr aurait marché jusqu'au lieu de sa sépulture en tenant sa tête coupée entre ses mains. Le récit se clôture sur un fait plus tardif, la découverte de son mausolée par le roi Dagobert, lors d'une chasse au cerf.

Ici, tous les épisodes s'enchaînent en un *continuum* narratif, qui débute quand le retable est ouvert, depuis une première scène située sur le volet gauche jusqu'à l'extrémité du volet droit en passant par les scènes sculptées sur la prédelle. On découvre ainsi successivement *Saint Paul et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu*, la *Guérison de l'aveugle par saint Denis*, le *Baptême de saint Denis et de sa femme Damarie par saint Paul*, la *Prédication de saint Denis aux Athéniens*, l'*Ordination épiscopale de saint Denis par saint Paul*, la *Visite de saint Denis au pape Clément I<sup>er</sup>*, l'*Arrestation de saint Denis par les soldats du préfet Fescennius*, la *Dernière communion de saint Denis en prison* et sa *Comparution devant le préfet Fescennius* (fig. 9.11a). Le récit se poursuit une fois les volets refermés, selon le même principe de lecture de gauche à droite, avec la *Décollation de saint Denis*, le *Miracle de la céphalophorie*, l'*Inhumation de saint Denis* et enfin, la *Découverte du tombeau de saint Denis par le roi Dagobert* (fig. 9.11b).

La continuité de lecture est favorisée par le décor constitué d'un seul et même paysage, qui s'étend sur l'ensemble des panneaux et forme ainsi un vaste panorama (fig. 9.11b)<sup>18</sup>.

Les volets refermés dissimulaient entièrement la prédelle, contrairement à ce qui a parfois été soutenu. L'idée selon laquelle la scène centrale de celle-ci restait visible



découle d'une estimation erronée de leurs dimensions, basée sur la seule largeur des panneaux et omettant celle des montants entre lesquels ceux-ci s'inséraient<sup>19</sup>.

### Le nombre total des panneaux

Selon la reconstitution aujourd'hui admise, les volets de la huche étaient composés chacun de cinq panneaux : deux panneaux superposés en deux registres sur le plus petit côté et trois panneaux formant trois registres sur le plus grand. Il s'agit là d'un modèle très répandu. On le retrouve entre autres dans les retables anversois de Bielefeld et de Linnich.

Il faut toutefois noter qu'une description due au chanoine Henri Hamal (1744-1820) évoque un total de douze panneaux pour l'ensemble des volets, suggérant une partition de ceux de la huche en quatre panneaux<sup>20</sup> : « Dans la même chapelle, écrit Hamal, se trouve l'ancien tableau du chœur qui représente la Passion du Seigneur et la Vie de saint Denis ; c'est un ouvrage en bois fort curieux du xvi<sup>e</sup> siècle. Lambert Lombard a peint sur les volets la Passion du Seigneur et la Vie de saint Denis en douze tableaux. »<sup>21</sup> Ce document intéressant à plus d'un titre fait planer un doute quant à la structure des volets de la huche sur leur grand côté. S'agissait-il d'un étagement en trois registres, comme dans le retable de saint Job à Schoonbroek, par exemple ? Aucun vestige matériel ne permet de trancher définitivement cette question.

### Une homogénéité relative

Une frise d'arcatures en relief était autrefois appliquée sur le bord supérieur des panneaux des volets (fig. 10.19). Elle a été éliminée à la suite du démembrement du retable. La restauration en a dégagé les traces en creux, jusqu'alors masquées par des repeints. Ce décor, réservé aux seules faces internes des volets, créait une impression générale de relative unité quand le retable était ouvert. Il constituait en effet un rappel, sous une forme très simplifiée, des arcatures délicatement ciselées et ajourées qui bordent le haut des compartiments sculptés de la huche.

En dépit de cette recherche d'harmonisation, l'ensemble devait apparaître assez disparate. Il témoigne du pluralisme stylistique qui caractérisait les années 1520-1540 dans les anciens Pays-Bas et la principauté de Liège. Par leurs accents italianisants et antiquisants, les peintures des volets tranchent radicalement avec le gothique très sophistiqué prédominant dans la partie centrale. Les personnages ont par ailleurs des proportions et des morphologies variables d'une partie à l'autre du retable. Saint Denis, imberbe et tonsuré dans les parties sculptées de la prédelle, est abondamment barbu et chevelu sur les volets de celle-ci. Dans les parties sculptées, les différences de style sont si flagrantes qu'on a pu croire autrefois que la huche et la prédelle n'étaient pas contemporaines<sup>22</sup>. C'est

Fig. 9.11 Sens de lecture des scènes de la vie de saint Denis  
a Prédelle, volets ouverts  
b Prédelle, volets fermés

aussi vrai pour les parties peintes, où certaines divergences sautent aux yeux, notamment le fait que les personnages des volets de la huche, proportionnés aux surfaces disponibles, sont bien plus grands que ceux des volets de la prédelle. Plusieurs ateliers ont manifestement contribué à la réalisation du retable. Reste à tenter de préciser comment ont été opérées la conception, la planification, la répartition et la coordination des différentes opérations.

### Les étapes de l'élaboration iconographique

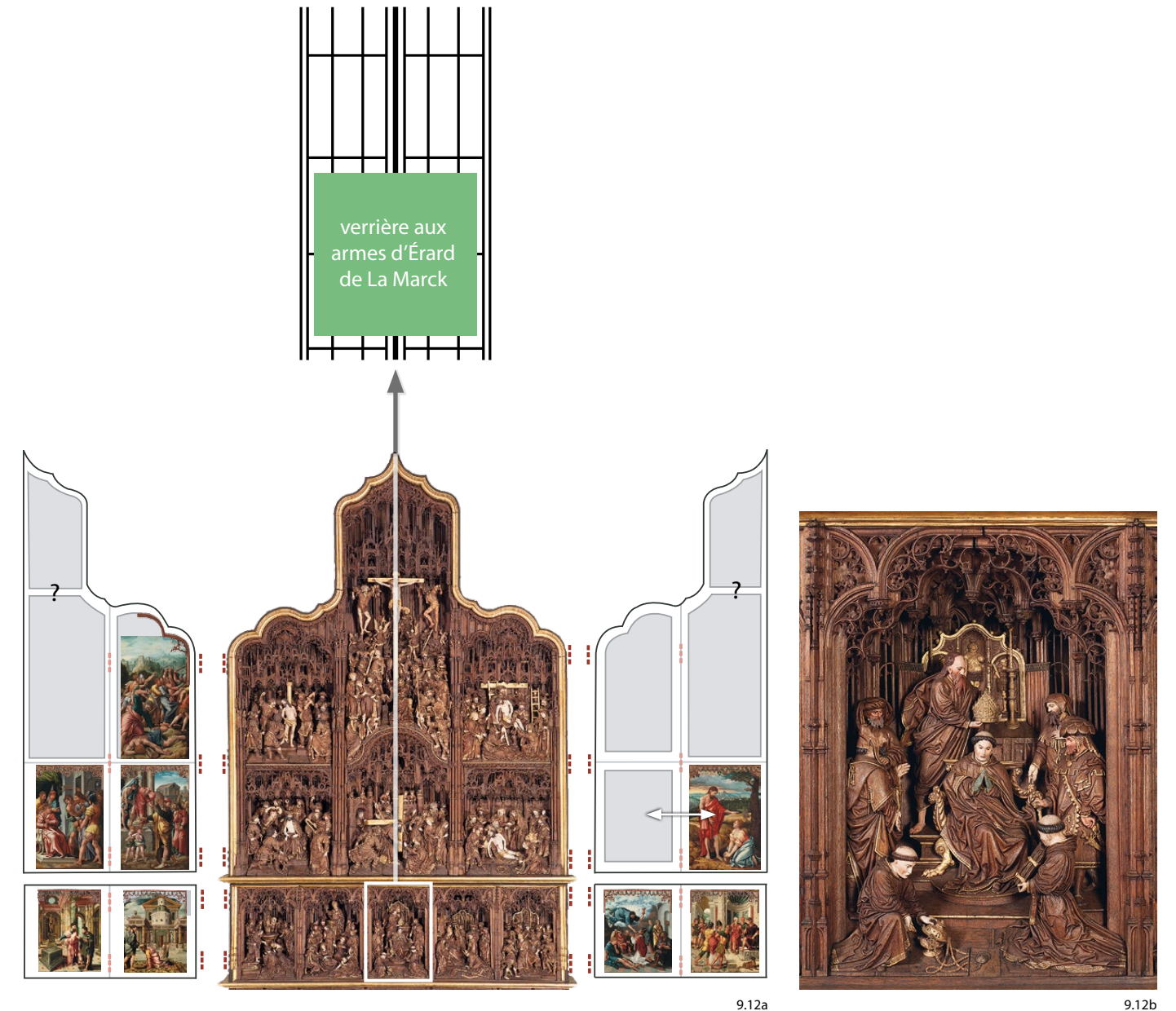
La huche constitue un ensemble thématiquement homogène et cohérent. Elle a pour thème la Passion et la mort du Christ, l'iconographie la plus en faveur et la plus adéquate pour un retable destiné à un maître-autel. Trois travées et deux registres déterminent six niches, où les épisodes canoniques se succèdent dans l'ordre attendu, quand on les aborde de gauche à droite, dans un cheminement simple et intuitif : en descendant de la *Flagellation* au *Couronnement d'épines*, puis dans un mouvement ascendant, du *Portement de croix* à la *Crucifixion*, scène dominante et centrale, puis en glissant à nouveau vers le bas, avec la *Descente de croix*, pour en arriver à la *Lamentation* (fig. 9.6a). On notera combien ce parcours alternant, tel une ligne mélodique, des mouvements de haut en bas et de bas en haut est symboliquement riche de sens et propre à accentuer la dimension émotionnelle du récit.

Les scènes peintes sur les faces internes des volets viennent perturber ce dispositif narratif d'une remarquable efficacité. Elles imposent un itinéraire plus compliqué et non dénué d'écarts par rapport à la logique narrative, ainsi qu'on l'a vu plus haut (fig. 9.6b). De toute évidence, l'iconographie de la huche a été élaborée dans un premier temps et pour elle-même, sans prise en compte des sujets à traiter sur les volets peints. Le choix de ceux-ci a été opéré ultérieurement.

Il en va autrement de la prédelle et de ses volets, qui relatent les faits les plus marquants de l'histoire du saint honoré en l'église : leur iconographie fut dès le départ conçue comme un tout. On l'a vu, elle se lit de gauche à droite, en commençant par l'intérieur, et se poursuit sur les volets refermés, selon le même principe de lecture (fig. 9.11). La partie sculptée ne peut être appréhendée isolément : le récit de la vie de saint Denis serait tronqué et inintelligible sans les scènes qui figurent sur les volets. On peut donc affirmer que la prédelle et ses volets peints procèdent d'une même conception et qu'ils ont été réalisés d'une seule venue. En d'autres termes, à la différence de ce qui s'observe pour la partie supérieure, ils durent être commandés simultanément aux deux ateliers impliqués.

### Une possible intervention d'Érard de La Marck dans la commande

La narration de la légende de saint Denis rend compte d'un haut niveau de compétence théologique de la part du ou des concepteurs du programme iconographique. Selon Godelieve Denhaene, elle se fonde sur les *Vita et actus beati*



*Dionysii* composés au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>23</sup>. Par ailleurs, comme l'avait bien vu Jacques Stiennon, la peinture représentant *Saint Paul et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu* révèle une profonde connaissance du corpus Aréopagite, tout imprégné de philosophie platonicienne et supposé véhiculer l'antique sagesse égyptienne<sup>24</sup>. En témoignent les qualités prêtées au dieu inconnu, énoncées par des inscriptions grecques sur l'archivolte de l'abside (« inexprimable, indiscernable, inscrutable ») et sous une forme symbolique, par le biais de pseudo-hiéroglyphes représentant un œil, un lion et le soleil, sur le piédestal de la statue du dieu<sup>25</sup>.

Dans un récit aussi savamment élaboré, on s'étonne de relever ce qui apparaît à première vue comme une erreur dans le déroulement narratif : dans la scène de la *Prédication de saint Denis aux Athéniens* qui occupe le deuxième compartiment sculpté de la prédelle, Denis apparaît déjà comme un évêque, alors que l'épisode

Fig. 9.12 Schéma de localisation  
a Retable et vitrail d'Érard de La Marck dans le chœur de la collégiale Saint-Denis  
b Détail de la partie centrale de la prédelle, Ordination épiscopale de saint Denis par saint Paul

de son sacre est le sujet du compartiment suivant, situé au centre de la prédelle. Ce n'est évidemment pas une erreur. Par cette inversion, la figuration du sacre se voit accorder un statut privilégié dans la scénographie grandiose dont le retable constituait jadis le point focal, dans le chœur de l'église. L'image du Christ en croix était l'épicentre de cette dramaturgie sacrée soigneusement orchestrée; c'est elle qui s'imposait aux regards quand on ouvrait les volets. Mais elle déterminait un axe médian que relayait la traverse presque verticale de la croix, dans le *Portement de croix*, menant impérieusement à la figure de saint Denis recevant les insignes épiscopaux. L'effigie frontale, hiératique retenait alors toute l'attention<sup>26</sup> (fig. 9.12). Dans une ville comme Liège, à l'époque d'Érard de La Marck, une telle disposition, conférant à la fonction épiscopale une impressionnante aura de sacralité, peut difficilement être considérée comme fortuite. Une trouvaille récente encourage au contraire à lui accorder une importance cruciale. Des archives de la collégiale a été exhumé un inventaire du mobilier de la sacristie dressé en 1846. Ce document évoque «les armes d'Érard de La Marck que l'on voit encore dans la fenêtre du fond de l'abside». Son auteur en déduit avec raison que le prélat fut «aussi le bienfaiteur de Saint-Denis, du moins pour les vitraux»<sup>27</sup>.

Le vitrail aux armes d'Érard a disparu. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, une verrière de Jean-Baptiste Capronnier est venue le remplacer. À quoi pouvait-il ressembler? Montrait-il l'effigie du prince-évêque en prière devant un autel, comme dans le vitrail central du chœur de l'église Saint-Martin de Liège? Ou s'agissait-il plutôt d'un vitrail historié? Dans l'état actuel des connaissances, rien ne permet de le déterminer. On observera en tout cas que l'axe médian formé, dans le retable, par la croix du Christ, prolongé vers le haut par l'ornement sommital de la huche, incitait à lever les yeux vers cette verrière qui dominait la composition et arborait le blason de l'évêque régnant sur la ville (fig. 9.12a). Ainsi ce dernier se trouvait-il relié symboliquement avec l'évêque mythique trônant au centre de la prédelle.

Érard de La Marck ne fut donc pas en reste dans les initiatives visant à magnifier le chœur de la collégiale Saint-Denis. Cette découverte invite à reconsidérer les circonstances de la réalisation du retable et à envisager une éventuelle intervention du prélat<sup>28</sup>. Voulut-il encourager le projet de Louis Chokier ou favoriser sa mise en œuvre après le décès du chanoine en 1526? Apporta-t-il une contribution financière? Joua-t-il un rôle dans le choix de l'iconographie de la prédelle et dans l'élaboration de son programme?<sup>29</sup> Et enfin, le prince-évêque voulut-il que son peintre attiré prenne part à l'entreprise? Telle est la question qu'il s'agit à présent d'examiner.

### Similitudes de style entre les deux séries de volets

Si les commentateurs des volets de la prédelle y ont toujours relevé, avec raison, une fascination manifeste pour l'antique, les volets de la huche n'ont guère été, quant à eux, examinés sous cet angle. Or les accents antiquisants n'y sont pas moins flagrants. On les perçoit dans les décors architecturaux (la *Nativité*, l'*Adoration des Mages* et l'*Ecce Homo*), les costumes (toges, palliums et tuniques



9.13a



9.13b



9.13c

de légionnaires) et les accessoires (dans la *Comparution devant Caïphe*, le siège du grand-prêtre encadré de sphinges; dans l'*Annonciation*, sur le prie-Dieu, les reliefs montrant un trophée d'armes et une sphinge à tête léonine; dans l'*Adoration des Mages*, la victoire ailée décorant la pyxide de Balthazar et le mascarons sur l'encensoir de Gaspard). Les *putti* au premier plan à gauche, dans l'*Ecce Homo*, sont aussi un détail significatif à cet égard.

Les deux séries de volets se signalent par un même effort de renouvellement stylistique par rapport aux traditions en vigueur dans les retables des anciens Pays-Bas, et par le recours insistant, pour ce faire, à des modèles raphaéliques. Wolfgang Krönig, Guy Delmarcel et Godelieve Denhaene avaient déjà relevé cette adhésion au style du maître urbain dans les volets de la prédelle<sup>30</sup>. Elle n'est pas moins sensible dans les volets supérieurs<sup>31</sup>. Elle se traduit par des compositions qui visent à l'effet monumental, avec des personnages occupant largement le champ pictural. Elle touche le rendu anatomique et la morphologie de ces personnages; elle s'exprime aussi dans la propension à les camper en plein mouvement et dans la tendance à cultiver l'effet rhétorique. À vrai dire, le résultat apparaît assez artificiel, voire ampoulé. Tels des acteurs de théâtre, ces personnages à la gestuelle emphatique sont figés dans des attitudes démonstratives, parfois peu crédibles. Ainsi Jean-Baptiste, dans le *Baptême du Christ*, est représenté à genoux, penché vers l'avant mais accomplissant un mouvement de torsion du buste car, tout en baptisant le Christ, il lève son bras gauche vers l'arrière afin de relever un pan de son vêtement. Malchus, dans l'*Arrestation du Christ* (fig. 9.13a), est dans une posture encore plus étonnante: son torse plaqué au sol est à contresens de ses hanches; il en va de même de sa main par rapport à son bras tendu. Cette figure athlétique, que saint Pierre maintient contre terre en lui écrasant le dos de son genou, trahit le souvenir d'une composition célèbre de Raphaël pour les Loges vaticanes, celle qui représente David décapitant Goliath. Elle fut très largement diffusée par des reproductions gravées d'Ugo da Carpi et de Marcantonio Raimondi (fig. 9.13b).

Dans ce même panneau, le soldat courant sur la gauche rappelle des personnages de la tapisserie de la *Conversion de Saül*, dans la série des *Actes des apôtres* tissée à Bruxelles d'après les cartons de Raphaël (Rome, Musei Vaticani). On peut

**Fig. 9.13** Source d'inspiration de l'*Arrestation du Christ*  
a *Arrestation du Christ*, détail, Liège, église Saint-Denis  
b Marcantonio Raimondi (d'après Raphaël), *David et Goliath*, ca 1490-1534, gravure, London, Victoria and Albert Museum, inv. DYCE.1002  
c Albrecht Dürer, *Arrestation du Christ*, ca 1509, gravure, 12,7 x 9,7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1975.653.33



9.14a



9.14b

le comparer avec le soldat armé d'une lance au premier plan, et mieux encore avec un autre qui prend la fuite, à gauche. Une figure analogue apparaît dans la *Résurrection du Christ*, pièce célèbre de la suite de *Scuola Nuova* (Rome, Musei Vaticani), dont les cartons avaient été conçus par des émules de Raphaël, afin d'être eux aussi traduits en tapisserie à Bruxelles. Le soldat du tableau de Liège apparaît dans le même sens que ses modèles présumés sur les cartons (c'est-à-dire en sens inverse à celui des tapisseries).

Les planches de la *Petite Passion* gravées par Dürer (ca 1508-1511) ont également été une source d'inspiration. *L'Arrestation du Christ* rappelle la version du sujet conçue par l'artiste allemand pour cette suite célèbre. Le geste de Pierre qui s'apprête à trancher l'oreille de Malchus, celui d'un soldat qui brandit une corde ou encore l'idée de suggérer l'atmosphère nocturne par un personnage tenant une torche sont autant de réminiscences de la composition de Dürer (fig. 9.13c). La scène de la *Comparution du Christ devant Caïphe* (fig. 9.14a) dérive aussi de la gravure de Dürer sur le même thème dans la *Petite Passion*; elle est en sens inversé par rapport à ce modèle (fig. 9.14b). Quant à la Vierge de la *Nativité* représentée à genoux, le buste étrangement projeté vers l'avant, à l'horizontale, dans le panneau de Jehay, elle n'est pas sans rappeler – également en sens inversé – la Madeleine baisant les pieds du Christ, dans la *Lamentation* de la même suite.

**Fig. 9.14** Source d'inspiration de la *Comparution du Christ devant Caïphe*  
a *Comparution du Christ devant Caïphe*, Liège, église Saint-Denis  
b Marcantonio Raimondi (d'après Albrecht Dürer), *Comparution du Christ devant Caïphe*, ca 1500-1534, gravure, 13,3 × 10,1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 17.37.248

Certaines gravures de Dürer ont été reproduites par Marcantonio Raimondi. C'est précisément le cas de *L'Arrestation* et de la *Comparution devant Caïphe*. On ne peut exclure que ce soit par le truchement des copies de Raimondi qu'elles aient retenu l'attention de l'auteur des compositions correspondantes, dans les volets du retable de Saint-Denis, vu la fascination qu'exerçaient sur lui Raphaël et son école.

Le recours à des modèles gravés, non seulement pour certains motifs, mais aussi pour le cadre architectural de certaines scènes, avait déjà été constaté dans les volets de la prédelle<sup>32</sup>. L'exemple le plus connu est celui du panneau représentant *Saint Paul et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu*. Wolfgang Krönig fut le premier à montrer que le cadre de cette scène résultait d'une juxtaposition de la partie gauche de la célèbre *Incisione Prevedari* (d'après Bramante) et de la partie droite de la *Présentation au temple* gravée par Dürer pour sa suite consacrée à la Vie de Marie<sup>33</sup>.

Le travail d'après des modèles multiples a mis l'artiste aux prises avec des difficultés qu'il n'est pas parvenu à surmonter. Les huit compositions des volets supérieurs apparaissent comme des exercices scolaires, non exempts de maladresses. Les postures des personnages sont, on l'a vu, rigides et empruntées. Les proportions des corps sont parfois erronées (voir les pieds immenses du Christ dans la *Comparution devant Caïphe*); les membres s'articulent mal entre eux (Malchus dans *L'Arrestation*; Joseph dans la *Nativité*; le roi debout à droite, dans *L'Adoration des Mages*); l'angle choisi pour représenter certains visages les fait apparaître difformes (l'Enfant Jésus dans la *Nativité*). La perspective linéaire est généralement boiteuse; de toute évidence, son principe n'est pas compris (les ruines antiques de la *Nativité*; le cadre architectural de *l'Ecce Homo* et de *L'Adoration des Mages*; le pavement de *L'Annonciation*). Les raccourcis ne sont pas maîtrisés (le bœuf dans la *Nativité*).

Cette gaucherie avait déjà été constatée dans les volets de la prédelle. Ici, on en prend la pleine mesure si l'on examine, dans le panneau récemment restauré, le motif du Christ apparaissant à saint Denis dans sa cellule pour lui donner la dernière communion. La figuration du Christ ou de Dieu à mi-corps dans une nuée peuplée d'angelots est un *topos* raphaélesque. Parmi ses innombrables occurrences, on citera une gravure du Maître au Dé représentant le *Couronnement de la Vierge*, bien connue à Liège à l'époque puisqu'elle servit de modèle à la tapisserie de même sujet offerte par Érard de La Marck au pape Paul III (Rome, Musei Vaticani)<sup>34</sup>. Mais la comparaison est cruelle: l'épaisse et disgracieuse figure du Christ suspendue de manière improbable au-dessus de saint Denis anéantit l'effet surnaturel que l'artiste a voulu suggérer<sup>35</sup>.

En débarrassant les parties peintes du retable de leurs vernis encrassés et des surpeints qui les encombraient, la restauration a fait apparaître un point commun supplémentaire entre elles: le chromatisme y est assez comparable. Il se caractérise par une palette intense, chatoyante et raffinée, en particulier dans les costumes. Il confère à l'ensemble une indéniable séduction, compensant quelque

peu les défauts relevés plus haut. Dans les volets de la huche comme dans ceux de la prédelle, on retrouve les mêmes couleurs sonores et profondes (vermillon, vert olive, jaune moutarde, bleu canard), avec des dégradés subtils et un penchant pour de somptueux *cangianti* (disciple agenouillé devant saint Denis dans le *Miracle de la céphalophorie*; Catulle, au premier plan à gauche dans l'*Inhumation de saint Denis*; Ange de l'*Annonciation*; soldat courant à gauche dans l'*Arrestation*; soldat à droite dans la *Comparution devant Caïphe*; enfants au premier plan dans l'*Ecce Homo*; robe de Marie-Madeleine dans *Noli me tangere*).

En conclusion, et contrairement à ce que l'on a répété pendant longtemps, il ne semble pas y avoir de décalage stylistique – et donc probablement pas non plus de décalage chronologique – entre les panneaux de la huche et ceux de la prédelle. Ils relèvent d'une même esthétique, même si leur facture diffère, ainsi qu'on va le voir.

### L'exécution picturale : deux ateliers distincts

Dans les panneaux de la prédelle, la densité de la facture picturale, l'approche descriptive des textures, la finesse des détails et la subtilité des modelés, associées à la passion archéologique que révèlent les décors et accessoires dénotent une influence de Jan Gossart, comme on l'a souvent observé.

En revanche, dans les panneaux de la huche, la facture picturale est plus ample et plus souple (fig. 9.15). Les formes sont moins compactes et plus moelleuses. Les contours sont moins nettement découpés. La finition des détails est moindre. Les rehauts graphiques sont réduits au strict nécessaire : petites mèches sommairement dessinées dans les chevelures; ornements de la couronne de Caïphe, détails de surface des armes et casques. Par ailleurs, aux paysages lointains et délicats qui, sur les revers des volets de la prédelle, rappellent la manière de Joachim Patinier se substituent ici des vues plus rapprochées de sites d'apparence relativement crédible, exécutées avec vigueur, d'un pinceau assez lourd.

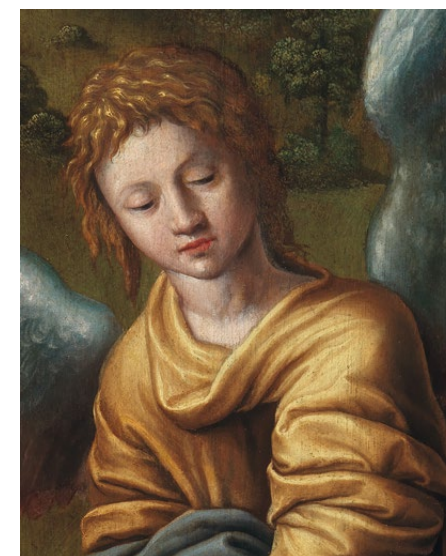
Sous l'angle de la technique picturale, les différences sont frappantes : à l'évidence, l'atelier chargé d'exécuter les volets supérieurs n'est pas celui qui a réalisé les volets de la prédelle.

Dans ces derniers, Cécile Oger avait distingué différents intervenants, de manière très convaincante<sup>36</sup>. Il en va de même pour les volets supérieurs. Un artiste plus doué – le maître d'atelier ? – est intervenu sur les faces visibles quand le retable était ouvert. Les revers, globalement plus faibles, ont été confiés à des collaborateurs de moindre mérite.

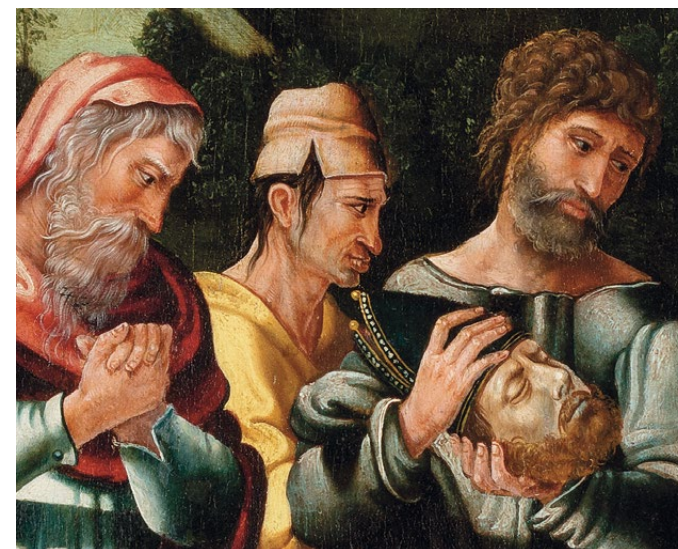
Comme on l'a vu, le style des compositions, la palette, les costumes et les accessoires dotent toutefois l'ensemble d'une relative harmonie, ce qui suggère une proximité et une concertation entre les deux ateliers impliqués. La facture



9.15a



9.15b



9.15c



9.15d



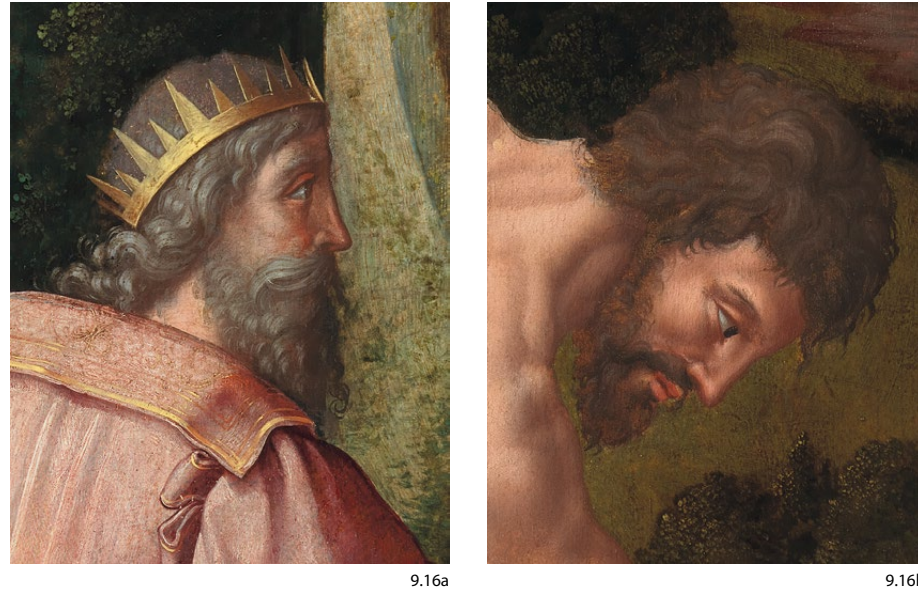
9.15e



9.15f

picturale du panneau représentant la *Découverte du tombeau de saint Denis par le roi Dagobert* encourage même à envisager un échange de main-d'œuvre entre eux. Techniquement, Cécile Oger considèrerait ce panneau comme un « cas isolé »<sup>37</sup>. De fait, on n'y retrouve par la précision analytique qui caractérise les

**Fig. 9.15** Différences de facture entre les volets de la prédelle (à gauche) et ceux de la huche (à droite)  
a *Miracle de la céphalophorie*, détail  
b *Baptême du Christ*, détail  
c *Inhumation de saint Denis*, détail  
d *Comparution du Christ devant Caïphe*, détail  
e *Miracle de la céphalophorie*, détail  
f *Arrestation du Christ*, détail



autres panneaux des volets de la prédelle; les carnations n'y présentent pas la même compacité; le coup de pinceau y est plus large et rapide. Ce sont là des traits qui l'apparentent aux volets supérieurs. Un membre de l'atelier chargé d'exécuter ces derniers pourrait en être l'auteur : à l'appui de cette hypothèse, on observera que la représentation de Dagobert et celle de Jean-Baptiste, notamment, sont de facture très similaire (fig. 9.16).

### Le dessin sous-jacent : complexité d'une réalisation collective

Que l'on considère les volets de la huche ou ceux de la prédelle, on reste sidéré devant l'éventail des procédures que la réflectographie dans l'infrarouge révèle quant à l'exécution du dessin sous-jacent. Tantôt sommaire, tantôt exhaustif et précis, il est parfois accompli au pinceau, parfois avec un agent sec (sans doute de la pierre noire); il arrive aussi que les deux se combinent au sein d'une même composition.

Les scènes figurées ont sans doute d'abord été élaborées sous la forme de dessins indépendants, puis transférées sur les panneaux à peindre. Le report a le plus souvent été accompli à main levée. Il devait répondre à une exigence de reproduction fidèle, comme en témoigne l'usage d'une mise au carreau pour certaines parties, dans deux panneaux des volets de la prédelle, la *Décollation* et l'*Inhumation de saint Denis*. Dans ce dernier se décèlent en outre des indications relatives aux couleurs à utiliser lors de l'exécution picturale, ce qui atteste une répartition des rôles entre un concepteur et des exécutants, lesquels disposaient manifestement d'instructions précises (fig. 9.17).

*Noli me tangere* se distingue de toutes les autres compositions par un dessin de



mise en place linéaire, continu et tendu pour la scène figurée, trahissant probablement le recours à un carton, utilisé soit comme calque, soit comme poncif<sup>38</sup>. Des particules sombres éparées sur la préparation pourraient être les résidus d'un effacement trop hâtif de la matière charbonneuse (fusain, probablement) utilisée pour le transfert de la composition à l'aide du carton (fig. 9.18).

Les environnements dans lesquels se déroulent les scènes ont parfois été dessinés avant elles (sur les faces des volets de la prédelle, où les cadres architecturaux ont partiellement été tracés à la règle et au compas, à l'aide d'un stylet pour les lignes de fuite<sup>39</sup>), parfois après elles (paysage au revers des panneaux de la prédelle<sup>40</sup>; vue d'une ville d'allure antique dans l'*Ecce Homo*). On relève un troisième cas de figure : dans l'*Arrestation du Christ* et, dans une large mesure, dans le *Baptême du Christ* et *Noli me tangere*, les paysages ont été peints de chic : il n'y a pas de dessin sous-jacent dans la zone correspondante<sup>41</sup>.

Cette variété des procédures ne facilite pas les comparaisons. On note pourtant, entre l'*Ecce Homo* et la *Guérison de l'aveugle par saint Denis*, certaines analogies dans l'approche des éléments architecturaux, et notamment une étonnante

**Fig. 9.16** Facture picturale d'un panneau de la prédelle proche de celle des panneaux de la huche  
a *Découverte du tombeau de saint Denis par Dagobert*, détail  
b *Baptême du Christ*, détail

**Fig. 9.17** *Inhumation de saint Denis*, détail, dessin sous-jacent révélé par réflectographie dans l'infrarouge. Les lignes orthogonales correspondent à une mise au carreau. Plusieurs indications de couleurs sont repérables



9.18

combinaison de tracés à la règle et à main levée. On y observe en outre des erreurs comparables dans les perspectives (fig. 9.19). Voilà qui pourrait étayer l'hypothèse d'interférences entre les deux ateliers en charge du travail.

Dans son étude du dessin sous-jacent dans les volets inférieurs, Cécile Oger avait repéré plusieurs mains<sup>42</sup>. De même, dans les volets supérieurs, on peut distinguer quatre intervenants au moins. Une comparaison entre la *Comparution du Christ devant Caïphe* et l'*Arrestation du Christ* montre à quel point leurs manières respectives pouvaient différer (fig. 9.20). Dans le premier cas, le tracé est souple et spontané; il résulte de l'usage d'un agent sec. Bien que beaucoup de lignes soient reprises et dédoublées, il témoigne d'une belle aisance. Il vise à préciser les contours des formes. Il ne présente pas de hachures (fig. 9.20a).

Dans le second cas, le dessin sous-jacent est exécuté au pinceau<sup>43</sup>. Non seulement il marque les contours avec fermeté, mais il sert aussi à modeler les formes, grâce à un réseau serré et régulier de petites hachures parallèles. Nerveuses mais précises, celles-ci suivent et soulignent les arrondis sur les reliefs et dans les creux; des contre-hachures s'y ajoutent souvent. Le travail, qui n'est pas sans rappeler la manière d'un graveur, révèle une personnalité artistique affirmée et talentueuse (fig. 9.20b et 9.1). Le même artiste a réalisé le dessin sous-jacent de l'*Ecce Homo*<sup>44</sup>. Fait intéressant: on retrouve un style graphique analogue sur l'un des panneaux des volets de la prédelle, la *Comparution de saint Denis devant le préfet Fescennius*<sup>45</sup>. Voilà qui plaide à nouveau en faveur de l'hypothèse d'une relative perméabilité entre les deux ateliers respectivement responsables des volets supérieurs et inférieurs (fig. 9.21).

La ressemblance entre le dessin sous-jacent de l'*Annonciation* et celui de la *Découverte du tombeau de saint Denis par le roi Dagobert* corrobore ce scénario. On est en effet tenté de les attribuer à un seul et même intervenant

Fig. 9.18 *Noli me tangere*, détail, dessin sous-jacent mis en lumière par réflectographie dans l'infrarouge. Contours linéaires trahissant l'usage d'un procédé mécanique de transfert (calque ou carton) et traces éparées de poussière de fusain



9.19a



9.19b

(fig. 9.22). Celui-ci a combiné travail à sec et au pinceau, campant les formes prestement et sommairement, puis complétant leur mise en place par des hachures peu régulières dans leur espacement et dans leur orientation, même si sa tendance naturelle le conduisait à privilégier les obliques ascendantes partant de la gauche.

Fig. 9.19 Fonds d'architecture, détail, dessin sous-jacent révélé par réflectographie dans l'infrarouge  
a *Guérison de l'aveugle par saint Denis*, fond d'architecture visible à gauche, exécuté avant la scène figurée, et première ébauche provisoire pour un soubassement  
b *Ecce Homo* reflétant une technique comparable, associant tracés à la règle et à main levée, mais exécution du fond d'architecture après la scène figurée



9.20a

Tout comme le dessin sous-jacent de *Noli me tangere*, trahissant l'usage d'un calque ou d'un poncif, celui du *Baptême du Christ* et de la *Nativité*, sommaires et dépourvus d'expressivité, sont imputables à un ou plusieurs autres exécutants, probablement moins qualifiés.

### Repentirs, corrections et revirements

Les volets de la huche comme ceux de la prédelle révèlent un travail maintes fois remis en question dans toutes ses étapes. Une multitude de petites rectifications sont observables au niveau du dessin sous-jacent. Elles affectent les profils, les



9.20b

traits des visages, les pieds et les mains, le décor architectural, etc. Les repentirs sont parfois de plus grande ampleur : dans deux cas, ils débouchent sur la reformulation complète de parties entières de compositions déjà dessinées. Il en est ainsi dans l'*Adoration des Mages*, où les modifications sont spectaculaires (fig. 9.23).

Le second cas concerne un panneau des volets de la prédelle, le *Miracle de la céphalophorie*. Un premier dessin effectué à sec y a été presque entièrement effacé et remplacé par un autre, quant à lui réalisé au pinceau, avec une remarquable assurance. C'est ce dernier qui a guidé l'exécution picturale de la partie gauche, non sans écarts importants au niveau des pieds des personnages. Dans la partie droite, en revanche, le second dessin a été complètement ignoré par

**Fig. 9.20** Réflectographies dans l'infrarouge révélant des approches contrastées du dessin sous-jacent dans les volets de la huche  
a *Comparison du Christ devant Caïphe*, détail  
b *Arrestation du Christ*, détail





9.21a



9.21b



9.21c



9.22a



9.22b

**Fig. 9.21** Dessins sous-jacents mis en évidence par réflectographie dans l'infrarouge dans deux panneaux des volets de la huche et un panneau de la prédelle. Ils présentent des caractéristiques analogues et sont sans doute attribuables à une même main  
 a Arrestation du Christ, détail  
 b Ecce Homo, détail  
 c Comparution de saint Denis devant le préfet Fescennius, détail

**Fig. 9.22** Dessins sous-jacents mis en lumière par réflectographie dans l'infrarouge dans un panneau de la huche et dans un panneau de la prédelle, peut-être attribuables à une même main  
 a Annonciation, détail  
 b Découverte du tombeau de saint Denis par Dagobert, détail

le peintre, qui a réalisé les personnages de chic, dans un style tout à fait différent, en modifiant considérablement leurs proportions, leurs attitudes et leur morphologie (fig. 9.24a et 9.24c). Un détail du dessin sous-jacent de la phase initiale, esquissé à sec, subsiste à l'arrière de la scène principale : il représente la décapitation des compagnons de Denis. Lui aussi a été ignoré par le peintre ; la scène que celui-ci a figurée comporte un nombre plus grand de personnages, mais ils sont de taille plus réduite (fig. 9.24a et 9.24b).

Il ne fait pas de doute que certaines des scènes figurées se basaient sur des modèles à petite échelle. Un spécimen de ces *modelli* nous est parvenu sous la forme d'une copie. Il s'agit d'un dessin conservé au Crocker Art Museum de Sacramento<sup>46</sup>. On y voit l'épisode de la *Dernière communion de saint Denis en*



9.23

*prison* dans une version très aboutie, qui a toutefois encore subi des modifications importantes lors de son report sur le panneau. Un des compagnons de saint Denis représentés à l'arrière a été éliminé, sans doute pour assurer une meilleure lisibilité à la scène. Un autre personnage assis à droite a été quant à lui rapproché du premier plan et entièrement redessiné, non sans de nombreuses hésitations, perceptibles dans le visage, la position des bras et celle des mains. Enfin, au moment de l'exécution picturale, de multiples détails ont à nouveau subi des rectifications par rapport à la formulation retenue dans le dessin sous-jacent<sup>47</sup>.

**Fig. 9.23** Adoration des Mages, réflectographie dans l'infrarouge, avec mise en évidence du dessin sous-jacent, ici surligné en rouge pour faire apparaître les changements de composition



9.24a



9.24b



9.24c

Les autres compositions, que ce soit dans les volets supérieurs ou ceux de la prédelle, révèlent pareillement des transformations incessantes. Dans la *Guérison de l'aveugle*, le dessin sous-jacent montre que les portes du Temple étaient initialement représentées ouvertes. Dans *Saint Paul et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu*, le visage de saint Denis, sa barbe et sa chevelure ont été corrigés (fig. 9.25). Dans *l'Ecce Homo*, un chien qui accompagnait les deux enfants nus, au premier plan à gauche, a été éliminé. Dans *l'Annonciation*, la statue occupant une niche à droite a été modifiée (à l'origine, il s'agissait d'une effigie de Moïse, portant les tables de la Loi). Et ce ne sont là que quelques exemples.

Vu le nombre des mains et la variété des techniques que trahissent les dessins sous-jacents, il est illusoire de tenter de déterminer si les *modelli* dont ils procèdent sont le fait d'un seul et même artiste, qui les aurait communiqués avec les instructions voulues aux deux ateliers impliqués dans la réalisation. On ne peut exclure que les deux chefs d'atelier aient chacun produit des *modelli* pour la partie du travail qui leur était assignée. En revanche, à travers la multitude

**Fig. 9.24** *Miracle de la céphalophorie*  
a Détail de la scène centrale  
b Réflectographie dans l'infrarouge, dessin sous-jacent initial pour le détail de la scène centrale, effectué avec un agent sec et traces d'effacement  
c Réflectographie dans l'infrarouge, vue d'ensemble montrant les corrections apportées au pinceau dans la partie droite, et non respectées lors de l'exécution picturale



9.25a



9.25b

des rectifications apportées à toutes les étapes du travail, dans les volets de la huche comme dans ceux de la prédelle, on voit se profiler un maître assurant le contrôle global de cette vaste entreprise collective. Il apparaît hésitant et obsédé par le souci constant d'améliorer la réalisation, peut-être en partie sous l'influence de son ou de ses commanditaires.

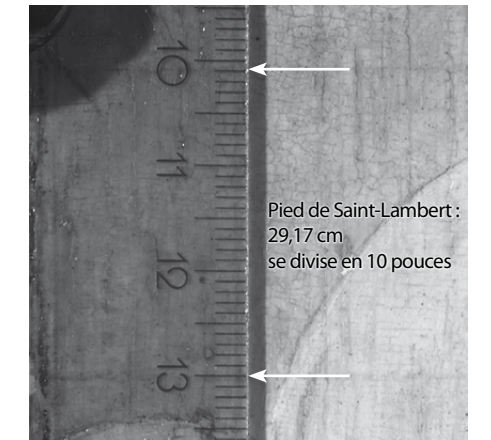
### Lieu et date d'exécution

Des observations qui précèdent, il ressort que les deux séries de volets ont été peintes simultanément par deux ateliers distincts, travaillant en étroite collaboration l'un avec l'autre. Ces deux ateliers étaient donc géographiquement proches. Faut-il les situer à Bruxelles, où la huche fut sans doute exécutée, ou à Liège?

Le dessin sous-jacent d'un des panneaux de la prédelle livre un argument de poids en faveur de la seconde option. Dans *l'Inhumation de saint Denis*, une partie au moins de la composition a été tracée sur le panneau à l'aide d'une mise au carreau, ainsi qu'on l'a vu plus haut. Le module du quadrillage a une hauteur de 29 mm environ (fig. 9.26), qui se révèle correspondre à un pouce, soit au dixième d'un pied non pas bruxellois (27,58 cm), ni anversois (28,68 cm), mais liégeois. C'est incontestablement le « pied de Saint-Lambert » qui en est le plus proche, avec une longueur de 29,17 cm<sup>48</sup>.

L'un des panneaux de la huche, *Noli me tangere*, offre un indice supplémentaire : à juste titre, on y a reconnu une vue de Liège, avec ses fortifications, sa cathédrale Notre-Dame-et-Saint-Lambert ainsi que la basilique Saint-Martin, telle qu'elle apparaissait à l'époque, c'est-à-dire en pleine reconstruction<sup>49</sup> (fig. 9.27). L'artiste qui a peint ce panorama a dû l'étudier *in situ*. Comme on l'a vu, en effet, il l'a peint de chic ; il n'y a pas de dessin sous-jacent dans cette zone.

Par sa précision quasi-documentaire, cette représentation de Saint-Martin offre des indications chronologiques d'une importance capitale pour la datation des



9.26

**Fig. 9.25** *Saint Paul et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu*, détail en lumière normale (a) et détail du dessin sous-jacent mis en évidence par réflectographie dans l'infrarouge (b)

**Fig. 9.26** Mesure du module de la mise au carreau détectée par réflectographie dans l'infrarouge au niveau du dessin sous-jacent, dans *l'Inhumation de saint Denis*



9.27

volets. On y voit le chœur tout récemment édifié, tandis que la nef est encore en chantier, ce qui fournit une fourchette comprise entre 1530 (achèvement du chœur) et 1538-1540 (achèvement de la nef)<sup>50</sup>. Cette fourchette s'accorde parfaitement avec les résultats de l'analyse dendrochronologique effectuée par Pascale Fraiture sur le retable<sup>51</sup>. Elle s'accorde aussi avec la mention, dans les comptes de la collégiale Saint-Denis en 1533, d'un important paiement versé à un certain *Lambertus pictor*, pour un travail effectué sur le *tabulus* ou *tabulum* de cette église<sup>52</sup>.

Sur la base de ce qui précède, deux des questions les plus épineuses sur lesquelles achoppe la recherche depuis des décennies, celle de l'identité de *Lambertus pictor* et celle de la nature de son travail sur le retable, peuvent à présent être examinées d'un œil nouveau.

### **Lambertus pictor**

Quand l'archiviste Jean Yernaux découvrit, dans les comptes de Saint-Denis, un document attestant un paiement à un certain *Lambertus pictor* pour le *tabulus* ou *tabulum* de la collégiale en 1533, il ne faisait pas de doute à ses yeux que le peintre en question était Lambert Lombard. Il changea d'avis par la suite, s'avisant que d'autres peintres prénommés Lambert, actifs à Liège à l'époque, pouvaient également être pris en compte<sup>53</sup>.

De fait, Nicole Dacos se prononça en faveur de Lambert Zutman alias Suavius, collaborateur et beau-frère de Lambert Lombard<sup>54</sup>. Sur cette base, elle fit même des volets inférieurs du retable la pierre de touche permettant de reconstituer l'activité picturale de cet artiste. Elle se fourvoyait, car Suavius, né en 1514, n'était pas un maître patenté à l'époque où les volets furent peints; il n'aurait pu recevoir une telle commande. En outre, il s'affirma surtout comme graveur plutôt que comme peintre<sup>55</sup>. Certes, dans ses gravures, on peut noter une relative parenté avec les volets du retable. Ainsi, la *Résurrection de Lazare* datée

de 1544, par exemple, montre des personnages en toges, pétrifiés dans des attitudes artificielles, ainsi que des architectures antiques. Ici aussi, des erreurs de perspective sont observables, de même qu'une certaine difficulté à articuler correctement les parties du corps humain<sup>56</sup>. Mais à vrai dire, ces ressemblances n'ont rien d'étonnant chez un émule de Lambert Lombard, si l'on attribue à ce dernier la conception des volets du retable. Adolph Goldschmidt, Georges Marlier, Wolfgang Krönig et Godelieve Denhaene ont défendu l'idée selon laquelle Lambert Lombard élaborait en tout cas les compositions des volets inférieurs. Ils ont fait valoir des arguments extrêmement probants à l'appui de leur position. On ne peut que les suivre et dès lors voir dans ces volets un témoignage important de la production de l'artiste liégeois, le seul qui nous soit parvenu pour la période précédant son voyage en Italie en 1537-1538<sup>57</sup>.

Cette position s'accorde parfaitement avec les données livrées par Dominique Lampson, biographe de Lombard. Lampson nous apprend que l'artiste, avant d'entrer au service d'Érard de La Marck, avait parachevé sa formation à Anvers puis accompli ses débuts à Middelburg<sup>58</sup>. Il avait compté Jan Gossart parmi ses maîtres. En Zélande, il avait aussi subi l'ascendant de Jan van Scorel et fréquenté des milieux savants. De retour à Liège vers 1530, il avait connu une ascension fulgurante, devenant bientôt « poinctre du palais de monsg. Le Rme Cardinal de Liège »<sup>59</sup>. Ses fonctions lui offraient l'opportunité de côtoyer d'autres artistes renommés, à commencer par les liciers bruxellois auxquels le prince-évêque, grand amateur de tapisseries, passait de multiples commandes. Il avait sans doute vu des cartons de tapisserie réalisés par Raphaël ou par ses émules.

Les volets de la prédelle de Saint-Denis sont dus à un peintre dont la culture visuelle est déterminée par ces prestigieuses références. Des résonances des œuvres de Gossart et de Van Scorel y sont perceptibles, comme on l'a souvent souligné<sup>60</sup>. On y a aussi relevé, à maintes reprises, de forts accents raphaéliques<sup>61</sup>. On a entre autres pointé des ressemblances avec la tapisserie de l'*Assomption* (Boston, Museum of Fine Arts), tissée pour Érard de La Marck entre 1530 et 1538, suivant un modèle raphaéliques diffusé par une gravure du Maître au Dé<sup>62</sup>.

Enfin, certains traits et même des singularités de ces peintures réapparaissent dans la production ultérieure de Lombard: la propension à multiplier les références à l'Antiquité, avec une approche quasi archéologique des décors et accessoires; le goût pour une emblématique savante, voire hermétique, et notamment pour les pseudo-hiéroglyphes; un penchant pour les inscriptions en langues anciennes<sup>63</sup>. Celles-ci exerçaient un fort attrait sur l'artiste, même s'il ne parvint jamais à les maîtriser réellement, aux dires de son biographe<sup>64</sup>. La « fantaisie de l'épigraphie » et les erreurs qui s'observent dans la série d'inscriptions en grec de *Saint Paul et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu*, ainsi que la séquence de caractères grecs dénuée de sens dans le galon du vêtement de saint Denis (fig. 9.28) pourraient s'expliquer ainsi<sup>65</sup>.

Fig. 9.27 *Noli me tangere*, détail



9.28a



9.28b

Les volets de la prédelle ont bien été conçus par Lambert Lombard, il n'y a aucune raison d'en douter. Jusqu'à quel point l'artiste a-t-il pris part à leur exécution proprement dite? Cette question, qui a longtemps divisé les spécialistes, semble oiseuse face à un travail de cette nature, où sont intervenus de multiples exécutants. Sans doute Lambert Lombard a-t-il fourni des modèles compositionnels. Sans doute a-t-il dicté ses instructions quant au détail des scènes et des décors les plus importants de son point de vue. Sans doute a-t-il peint lui-même certains morceaux, mais il s'est manifestement contenté de superviser le reste, en y imposant les corrections qu'il jugeait nécessaires. La profusion de ces corrections le fait apparaître hésitant et peu expérimenté dans la coordination d'une telle entreprise. Rien d'étonnant à cela : il n'avait pas trente ans quand il aborda cette commande.

Il jouissait pourtant d'une évidente autorité. Le maître qui prit en charge l'exécution des volets supérieurs semble avoir subi son ascendant, ou en tout cas s'être adapté à ses aspirations esthétiques, tout en privilégiant une approche de la peinture tout autre, moins descriptive et plus enlevée. Il est impossible de préciser s'il participa à la conception des compositions ou s'il se les vit imposer par Lambert Lombard. De même, il est illusoire de prétendre l'identifier nommément, en l'absence de tout repère concernant la production picturale liégeoise de l'époque.

Dans la répartition du travail entre les deux ateliers, une certaine perméabilité a été observée. On en a détecté des indices au niveau du dessin sous-jacent, voire peut-être dans l'exécution picturale, si l'on admet que la *Découverte du tombeau de saint Denis par le roi Dagobert* est due à l'atelier responsable des volets supérieurs. Ces observations valident le scénario d'une réalisation concomitante et concertée des deux séries de volets. Le fait que les deux démarches aient été pareillement laborieuses, semées de repentirs et de corrections, appuie l'hypothèse d'une coordination de l'ensemble assurée par le jeune Lambert Lombard.

Tout invite donc à identifier *Lambertus pictor* avec le peintre attiré d'Érard de La Marck. L'intérêt que ce dernier accorda à l'aménagement du chœur de

Saint-Denis en finançant un vitrail destiné à y prendre place est une circonstance supplémentaire en faveur de cette option.

Emmanuel Joly a mis en lumière l'importance exceptionnelle, très largement supérieure à la moyenne, de la somme qui fut versée à l'artiste par le chapitre de Saint-Denis<sup>66</sup>. Elle peut s'expliquer par son prestige, mais sans doute aussi par l'ampleur des responsabilités qui lui furent confiées. On a vu que la prédelle et ses volets procédaient d'un même programme et que les panneaux peints, bien que dus à deux ateliers différents, avaient été exécutés d'une seule venue et suivant des modalités très comparables. Selon toute vraisemblance, Lambert Lombard fut chargé de coordonner et de contrôler l'ensemble des démarches visant à faire réaliser ces trois parties du retable. Dans cette logique, il fut sans doute aussi chargé de superviser le travail de polychromie et de dorure accompli quand le retable fut installé<sup>67</sup>. La somme astronomique qui lui fut payée couvrait sans doute la rémunération de tous les intervenants<sup>68</sup>.

Le scénario proposé ici s'accorde, notons-le, avec une tradition persistante, remontant à l'historien liégeois Louis Abry (1643-1720), pour qui les volets de Saint-Denis étaient un chef-d'œuvre de Lambert Lombard<sup>69</sup>. Cette tradition fut relayée par Henri Hamal (1744-1820) qui, comme on l'a vu plus haut, attribuait à Lambert Lombard les *volets de la Passion du Seigneur et la Vie de saint Denis*<sup>70</sup>.

## Conclusions

Le retable de Saint-Denis compte parmi les réalisations artistiques majeures qui virent le jour à Liège sous le règne d'Érard de La Marck. On sait aujourd'hui que le prince-évêque contribua aux embellissements de l'église où il prit place ; ses armes figuraient sur un vitrail qui surplombait jadis le retable. Peut-être concéda-t-il quelques largesses pour permettre aux chanoines de mener à terme le vieux projet de Louis Chokier, décédé en 1526. La mise en évidence de la scène de consécration épiscopale au centre de la prédelle du retable pourrait s'expliquer ainsi. Le prince-évêque joua-t-il un rôle dans l'élaboration du programme iconographique? Influa-t-il sur le choix des artistes impliqués?

Ces hypothèses méritent considération, sans qu'il soit possible de les conforter ou de les préciser dans l'état actuel des connaissances. Elles s'accordent bien, en tout cas, avec une certitude réaffirmée ici : le concepteur des volets de la prédelle n'est autre que Lambert Lombard, alors actif au service du prélat. Il est certes illusoire de localiser précisément sa main dans un ouvrage qui fut de toute évidence accompli avec le concours de multiples exécutants, selon des pratiques bien attestées dans les entreprises de ce genre à l'époque. Lombard, qui était sans doute absorbé par d'autres tâches au palais de Liège, se contenta probablement d'esquisser des modèles et de superviser la mise en œuvre, n'intervenant lui-même que sur certains panneaux. Les volets de la prédelle sont les témoignages

Fig. 9.28 Saint Paul et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu, détails  
 a Inscriptions en grec approximatif  
 b Bordure du vêtement présentant des successions de caractères grecs dépourvus de sens

d'un art savant et stylistiquement novateur, marqué par le souvenir de Gossart et de Van Scorel, avec des références raphaéliques très appuyées. Ils en disent long sur les ambitions du jeune peintre alors âgé d'une trentaine d'années, mais aussi sur ses limites. Ils accusent des faiblesses et gardent les traces de laborieux tâtonnements. La documentation de laboratoire y révèle une multitude de *pentimenti* d'ampleur variable.

Des défauts similaires s'observent sur les volets de la huche; le dessin et l'exécution picturale des panneaux qui les composaient à l'origine trahissent les mêmes hésitations et la même propension aux revirements. La facture picturale y est toutefois fort différente de celle qui caractérise les volets de la prédelle, ce qui interdit de les attribuer au même atelier. Un autre artiste, doté d'une forte individualité, sut imposer sa propre technique, plus ample que celle de Lombard et de ses assistants. En l'absence de tout point de comparaison, rien ne permet malheureusement de l'identifier. Sans doute s'agissait-il d'un maître patenté, car il recourut lui aussi aux services de collaborateurs. C'est ainsi qu'il abandonna l'exécution des revers à des subalternes au talent limité. Tout indique cependant que ce maître travailla sous le contrôle de Lambert Lombard. Il sut s'adapter à ses vues et s'accommoda de ses hésitations et revirements. Entre les deux ateliers, la proximité était donc assez grande; des échanges de main-d'œuvre semblent même avoir eu cours.

La formulation très originale que Lambert Lombard donna aux épisodes peints sur les volets de la prédelle n'était pas envisageable sans l'assentiment préalable du ou des commanditaires. C'est dire que le jeune peintre fut leur interlocuteur obligé pour l'élaboration de l'ensemble du cycle de saint Denis, la prédelle et ses volets étant indissociables du point de vue iconographique. L'implication assurée de Lambert Lombard dans l'entreprise encourage à voir en lui le fameux *Lambertus pictor* qui, en 1533, reçut une somme colossale pour le *tabulus* ou *tabulum* de la collégiale. Il aurait non seulement réalisé les volets inférieurs avec le personnel de son atelier, mais il aurait aussi été le maître d'œuvre chargé de coordonner et de sous-traiter les opérations visant à compléter la huche venue de Bruxelles de volets peints et d'une prédelle elle-même munie de volets<sup>71</sup>.

Jeune gloire montante à Liège, protégé d'Érard de La Marck, il était sans doute plus à même que quiconque de recruter la main-d'œuvre dotée des qualifications voulues pour l'assister dans l'exécution de cette commande. La rémunération hors du commun qui lui fut versée en 1533 s'explique fort bien si l'on admet qu'elle concernait, non seulement son travail et celui de son propre atelier sur les volets inférieurs, mais aussi les sous-traitances requises pour l'exécution de la prédelle et la mise en peinture des volets supérieurs. Peut-être couvrait-elle aussi les finitions, polychromies et dorures apportées une fois le retable installé.

Les liens indissolubles qui unissent la prédelle et ses volets d'une part, ces derniers et les volets de la huche d'autre part, conduisent à écarter définitivement l'hypothèse d'une mise en place provisoire du retable sans ses volets. Lorsqu'il subit un nettoyage en 1537, l'ensemble du retable était assurément terminé.

Cette date s'accorde avec la représentation de l'église Saint-Martin de Liège en chantier dans le panneau représentant *Noli me tangere*. Le *terminus ad quem* de 1537 est aussi parfaitement compatible avec les données biographiques relatives à Lambert Lombard, qui quitta Liège en automne de cette année-là pour aller voir *in situ* les réalisations des artistes transalpins qu'il admirait tant.

## Notes

- 1 La présente étude a bénéficié de la collaboration de l'Institut royal du Patrimoine artistique pour ce qui concerne la documentation de laboratoire. Elle rend compte d'échanges stimulants avec de nombreuses personnes que j'ai grand plaisir à remercier. À l'IRPA: Pascale Fraiture, Jean-Albert Glatigny, Emmanuel Joly, Pierre-Yves Kairis, Emmanuelle Mercier, le service d'imagerie scientifique et notamment Christina Currie et Sophie De Potter, l'atelier de restauration de peintures et notamment Dominique Verloo et Claire Dupuy. À l'Université de Liège: Anne-Sophie Laruelle, Cécile Oger et François Remy. Je remercie tout particulièrement Anne-Sophie Laruelle et Pierre-Yves Kairis pour leur relecture attentive et leurs précieuses suggestions. Un panorama détaillé de l'art et la culture à Liège à cette époque fait l'objet d'un ouvrage collectif actuellement en préparation: D. Allart (éd.), *Autour de Lambert Lombard. Liège au XVI<sup>e</sup> siècle*, à paraître chez Picard, Paris.
- 2 Sur la date du décès du chanoine, voir BORMANS 1872, p. 174, note 3. Louis Chokier est aussi connu pour avoir offert un triptyque à la chartreuse de Liège en 1505 (STIENNON 1948, p. 90).
- 3 Ce retable de Saint Lambert, à dater de 1530 environ, fut vendu à Paris en 1847, en même temps qu'un retable de la Vierge, acquis par le Victoria & Albert Museum de Londres. Les deux pièces provenaient prétendument de la cathédrale Saint-Bavon de Gand. Le retable de Saint Lambert s'est par la suite trouvé dans la collection Pourtalès. Il est passé en vente chez Sotheby's (Paris) le 16 mai 2019, sous le n° 28.
- 4 Voir la contribution de Catheline Périer-D'Ieteren au présent volume. Dans son article, Michel Lefzts va jusqu'à attribuer à prédelle elle-même aux Borman.
- 5 Elles présentent encore les charnières qui permettraient de fixer ces volets sur leurs bords latéraux (fig. 10.3). On discerne en outre les traces de frottement produites par le mouvement des volets de la huche sur le rebord supérieur de la prédelle (fig. 10.4), comme l'a bien observé Claire Dupuy.
- 6 Les recherches accomplies par François Remy dans le cadre d'un mémoire de Master présenté à l'Université de Liège en 2020 incitent à reconsidérer l'opinion traditionnelle selon laquelle ce démantèlement se produisit à l'époque révolutionnaire. Voir en particulier p. 78-79, à propos d'archives évoquant un projet de retrait des volets du retable dès 1729. Les sources sont cependant confuses et contradictoires. Voir aussi OGER 2006, p. 125-127.
- 7 Un récapitulatif des données disponibles sur leurs tribulations à cette époque et par la suite figure dans l'étude de Cécile Oger mentionnée à la note précédente. À ce sujet, voir aussi KAIRIS 2005.
- 8 À cet égard, les études de référence restent KRÖNIG 1974, p. 113-143; DENHAENE 1987, p. 71-93; DENHAENE 1990, p. 43-63; OGER 2005, p. 160-210; DENHAENE 2006, p. 143-151; OGER 2006.
- 9 Adolph Goldschmidt les a brièvement évoqués (GOLDSCHMIDT 1919, p. 226-227 et 232-233). Georges Marlier les a mentionnés, sans s'y attarder, dans Bruxelles 1963, n° 143-146. Il en est aussi question dans un article posthume du même auteur (MARLIER 1968, p. 248). Par la suite, Jacques Hendrick s'est penché sur deux d'entre eux dans Liège 1966, n° 105-106, puis les a englobés dans une étude d'ensemble sur Lambert Lombard (HENDRICK 1987, p. 35-86 et plus particulièrement p. 57-60). Enfin, Cécile Oger leur a consacré une première approche technique avant restauration, sur la base de la documentation disponible à l'époque (OGER 2005, p. 199-209).
- 10 Nicole Dacos faisait erreur quand elle écrivait que ces panneaux avaient été sciés pour former huit peintures distinctes (DACOS 1997, p. 103).
- 11 OGER 2005, p. 200-201.
- 12 Lors de la restauration ont été constatées des traces de brûlures de cierges dans la partie inférieure de la *Comparation du Christ devant Caïphe*, confirmant que ce panneau se trouvait au registre inférieur des volets de la huche. Des traces de brûlures ont aussi été observées dans la *Dernière communion de saint Denis*. Voir à ce sujet la contribution de Claire Dupuy et Dominique Verloo dans le présent volume.
- 13 À savoir le *Couronnement d'épines*, le *Portement de croix*, la *Crucifixion*, la *Descente de croix* et enfin la *Lamentation*.
- 14 De telles inversions ne sont pas rares, parfois au sein même d'une huche sculptée. Il en est par exemple ainsi dans la huche du retable de l'église Saint-Lambert de Bouvignes, où l'*Ecce Homo* vient avant le *Couronnement d'épines*.
- 15 Au XIX<sup>e</sup> siècle, ce panneau a reçu un encadrement dont la traverse supérieure est chantournée sur son bord interne, sur chacune de ses faces.
- 16 Les *Vita et actus beati Dionysii* furent composés sur cette base au XIII<sup>e</sup> siècle. Selon Godelieve Denhaene, l'iconographie du retable de Liège aurait été élaborée d'après cette source (DENHAENE 1987, p. 78-81 et DENHAENE 2006, p. 139-140).
- 17 À ce sujet, voir LE GALL 2007.
- 18 Jacques Hendrick fut le premier à le remarquer (HENDRICK 1987, p. 57).
- 19 Cette idée avait été émise par Wolfgang Krönig (KRÖNIG 1974, p. 118). On la retrouve également chez DENHAENE 1987, p. 77, note 29.
- 20 L'hypothèse qu'ils aient été composés de quatre panneaux a été retenue par HENDRICK 1987, p. 51; BARNICH 1996 p. 96; DACOS 1997, p. 103.
- 21 HAMAL 1956, p. 228.
- 22 Voir notamment BARNICH 1996, p. 82-83 et Delphine Steyaert, dans DENHAENE 2006, p. 121. Comme on peut le constater ici même, les études actuelles et en particulier les analyses dendrochronologiques accomplies par Pascale Fraiture ne vont pas dans le sens d'un décalage chronologique important entre la huche et la prédelle.
- 23 Voir note 16.
- 24 C'est à Jacques Stiennon que revient le mérite d'avoir compris que ce tableau véhiculait des spéculations mystiques sur la nature du «vrai dieu», par le truchement d'emblèmes et de «hiéroglyphes» (STIENNON 1966-1967). C'est aussi lui qui, le premier, a identifié la référence à la «théologie négative» du pseudo-Denys. À ce sujet, voir aussi KRÖNIG 1974, p. 125 et DENHAENE 2006, p. 148.
- 25 STIENNON 1966-1967; KRÖNIG 1974, p. 125 et 127. On repère également des pseudo-hiéroglyphes dans la *Guérison de l'aveugle par saint Denis*, où le paysage comporte en outre un obélisque. Sur ces références à l'Égypte ancienne, cf. note 63.
- 26 Wolfgang Krönig avait déjà noté la mise en évidence du personnage central de la prédelle (KRÖNIG 1974, p. 118).
- 27 Cette trouvaille est due à François Remy, qui a réalisé une monographie sur la collégiale dans le cadre d'un mémoire de Master à l'Université de Liège, sous la direction de Benoît Van den Bossche. Je le remercie de m'avoir communiqué cette précieuse information.
- 28 Sur ces questions, voir aussi la contribution de Pierre-Yves Kairis dans ce volume.
- 29 On notera l'intérêt qu'Érard de La Marck portait aux écrits attribués à l'Aréopagite, comme l'atteste le fait qu'il se soit vu dédicacer une édition des *Commentaires* de Denys le Chartreux à leur sujet, sortie de presse chez Quentel à Cologne en 1536 (merci à Anne-Sophie Laruelle pour cette information). Ardent défenseur de l'orthodoxie religieuse, Érard de La Marck pouvait trouver dans le corpus Aréopagite des arguments propres à conforter les positions les plus critiquées par les protestants et notamment celles qui concernaient le sens du rituel eucharistique (LE GALL 2007, p. 181-183). Il a par ailleurs eu connaissance des débats sur la paternité des textes dyonisiens et sur la personnalité de leur auteur présumé, car Érasme y fait allusion dans son épître dédicatoire à la *Paraphrase aux deux Épîtres aux Corinthiens*, adressée au prince-évêque de Liège en 1519 (LE GALL 2007, p. 150).
- 30 KRÖNIG 1974; DELMARCEL 1981; DENHAENE 1987.
- 31 Seuls Georges Marlier et Guy Delmarcel l'ont observée dans les volets supérieurs (MARLIER 1968 p. 250; DELMARCEL 1981, p. 231).
- 32 KRÖNIG 1974, p. 119-128 et 122-142; DENHAENE 1987, p. 82-88; DENHAENE 2006, p. 144-146; DACOS 1997, p. 6-7.
- 33 KRÖNIG 1974, p. 119-128.
- 34 STEPPE & DELMARCEL 1974, p. 44-46 et fig. 11-12.
- 35 Le motif était également repérable dans les volets de la huche. À l'origine, parmi les flots nuageux qui occupaient la partie supérieure du *Baptême du Christ* (aujourd'hui tronquée), surgissait Dieu le Père: le dessin sous-jacent révèle clairement son bras gauche tendu.
- 36 OGER 2006, p. 127-135.
- 37 *Ibidem*, p. 137.
- 38 Aucun tracé pointillé n'est clairement repérable, ce qui n'exclut pas l'usage d'un poncif. Ses traces de celui-ci devaient normalement être éliminées avant la mise en peinture. Sur ce point, voir CURRIE & ALLART 2012, vol. 3, p. 967-970.
- 39 OGER et ALLART 2001.
- 40 Sur ce point, voir l'étude de Cécile Oger (2006, p. 128-131).
- 41 Dans le cas de *Noli me tangere*, c'est aussi vrai des deux saintes femmes visibles au plan médian. Elles ont été peintes en dernier lieu, par-dessus la couche picturale sous-jacente.
- 42 Dans DENHAENE 2006, p. 127-132.
- 43 À la suite de la perte d'opacité de la peinture, le dessin sous-jacent est largement détectable à l'œil nu.
- 44 Les deux panneaux étaient superposés sur le volet gauche, ce qui est peut-être un indice quant au mode de distribution des tâches. Leur exécution par un seul et même artiste, pour ce qui concerne le dessin sous-jacent mais peut-être aussi la mise en peinture, est peut-être motivée par des raisons d'ordre ergonomique.
- 45 Dans ce panneau, on constate l'intervention de deux mains différentes: le dessin sous-jacent est d'un type très différent dans la partie gauche.
- 46 Sur cette feuille attribuée à Abraham van Diepenbeek dans le catalogue des dessins de la collection E.B. Crocker, publié en 1971, voir DENHAENE 1987, p. 109-110; DACOS 1992; OGER 2005, p. 186-188 et OGER 2006, p. 133-135. Cécile Oger expose de manière convaincante les raisons qui la conduisent à voir dans ce dessin une copie exécutée d'après le *modello* dont le panneau de Saint-Denis procède. Cette copie dénote une aisance qui fait défaut à l'auteur de la composition peinte; elle est peut-être un peu plus tardive.
- 47 On trouvera le détail de ces rectifications chez Cécile Oger dans DENHAENE 2006, p. 133-135.
- 48 Le pied de Saint-Hubert mesure quant à lui 29,46 cm. Sur les mesures en vigueur à Liège, voir DE BRUYNE 1936. D'autres parties du retable renvoient au pied de saint Hubert. Voir les contributions d'Emmanuelle Mercier et de Claire Dupuy et Dominique Verloo dans ce volume.
- 49 NAGELMAKERS 1978, p. 50. Cet auteur a aussi cru reconnaître la topographie liégeoise dans la ville supposée évoquer Jérusalem, à l'arrière-plan de l'*Arrestation du Christ*. Sa proposition ne convainc guère, ainsi que l'avait bien noté Cécile Oger (OGER 2005, p. 202). En revanche, on pourrait envisager une certaine parenté entre l'église gothique à deux tours, visible dans ce panorama, et la cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles, comme l'a suggéré Emmanuel Joly (communication orale). Il s'agirait, le cas échéant, d'une évocation assez libre, non exempte de différences importantes dans le traitement de la façade occidentale.
- 50 Merci à Emmanuel Joly pour ces précieuses indications.
- 51 Je remercie Pascale Fraiture pour les informations détaillées qu'elle m'a communiquées sur le résultat de ses analyses dendrochronologiques. Voir sa contribution dans le présent volume.
- 52 YERNAUX 1957-1958, p. 283-285; YERNAUX 1970, col. 532. À ce sujet, voir la contribution d'Emmanuel Joly dans le présent volume.
- 53 Voir à ce sujet la contribution d'Emmanuel Joly dans le présent volume.
- 54 DACOS 1992.
- 55 Voir la contribution d'Emmanuel Joly ici-même.
- 56 Liège 1966, n° 314.
- 57 Seule voix discordante, celle de Suzanne Collon-Gevaert, qui pensait que les volets étaient postérieurs au séjour que Lombard fit en Italie en 1537-1538. Son argumentation était cependant fragile (COLLON-GEVAERT 1968).
- 58 LAMPSON 2018, p. 74-80.
- 59 Les comptes de l'église Saint-Séverin-en-Condroz mentionnent un paiement de «vingt florins lieg» à «mre Lambert pointre du palais de monsg. Le Rme Cardinal de Liège» pour la polychromie d'un calvaire (HELBIG 1903, p. 147).
- 60 Georges Marlier les avait déjà signalées dans Bruxelles 1963, n° 143-146. Voir aussi DENHAENE 1990, p. 13-14; DENHAENE 2006, p. 31-32.
- 61 Voir note 30.
- 62 DELMARCEL 1981, p. 230.
- 63 KRÖNIG 1974, p. 125; DENHAENE 1990, p. 55-58; DENHAENE 2006, p. 87-91 et 148-150 et surtout, pour ce qui concerne les références à l'Égypte, LABOURY 2006, notamment p. 49-58.
- 64 LAMPSON 2018, p. 46 et 72.
- 65 Le mot ἀδιερυνής qui figure sur l'archivolte n'existe pas, mais il doit sans doute être compris comme ἀδιερυνήτος, c'est-à-dire «inscrutable» (sur ce point, voir STIENNON 1966-1967).
- 66 Voir la contribution d'Emmanuel Joly ici-même.
- 67 Lombard avait une expérience en la matière. Le paiement de «vingt florins lieg» qu'il reçoit en 1532, selon les comptes de l'église Saint-Séverin-en-Condroz, concernent la polychromie d'un calvaire (HELBIG 1903, p. 147).
- 68 Si l'on voit en lui un maître d'œuvre, en quelque sorte, agissant auprès des intervenants au nom du ou des commanditaires, on pourrait même spéculer que cette somme colossale était également destinée à payer l'atelier responsable des sculptures de la huche.
- 69 ABBY 1867, p. 166.
- 70 Cf. supra. Cette attribution se retrouve aussi chez le doyen Devaulx (Bibliothèque de l'ULg, Manuscrit Devaulx, 1016, fol. 88). Il est intéressant de noter que les commentateurs anciens n'établissaient guère de distinction entre les volets supérieurs et inférieurs. Seule exception notable, Saumery, qui évoque le retable (sans mentionner l'attribution à Lambert Lombard) dans les *Délices du Pays de Liège* en 1738: «Le grand Autel d'une Architecture gothique, mais relevé par la délicatesse du travail, est une pièce dont les Connoisseurs font beaucoup de cas. Son Tableau qui représente une partie de la Passion du Sauveur du monde n'est pas moins estimé; mais quelques beaux que soient ces deux morceaux, ils sont certainement inférieurs aux deux feuilletés posés au-dessus de ce Tableau. Le Martire de St. Denis y est représenté avec tant de délicatesse, qu'ils sont dignes de l'attention des curieux.»
- 71 Il n'entre pas dans les ambitions de cette contribution de déterminer si la huche sculptée à Bruxelles parvint à Liège munie de volets à peindre ou si ces volets furent réalisés à Liège.

## Références

- ABRY 1867
- L. ABRY, *Les hommes illustres de la nation liégeoise*, H. HELBIG & S. BORMANS (éd.), Liège, 1867.
- BARNICH 1996
- A. BARNICH, *Le retable de Saint-Denis*, mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie, Université de Liège, 1996.
- BORMANS 1872
- S. BORMANS, *Notice des Cartulaires de la collégiale de Saint-Denis, à Liège*, in *Comptendu des séances de la Commission royale d’Histoire*, 14, 1872, p. 23-190.
- Bruxelles 1963
- Le siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au xv<sup>e</sup> siècle* (cat. exp., Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 27 sept.-24 nov. 1963), Bruxelles, 1963.
- COLLON-GEVAERT 1968
- S. COLLON-GEVAERT, *À propos du voyage de Lambert Lombard en Italie* (actes de colloque, Liège, Fédération archéologique et historique de Belgique. Annales du congrès de Liège, 6-12 sept. 1968), vol. 1, Liège, 1969, p. 79-91.
- CURRIE & ALLART 2012
- CHR. CURRIE & D. ALLART, *The Brueg[h]el phenomenon: Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger with a special focus on technique and copying practice (Scientia Artis*, 8), Bruxelles, 2012.
- DACOS 1992
- N. DACOS, *Le retable de l’église Saint-Denis à Liège: Lambert Suavius, et non Lambert Lombard*, in *Oud Holland*, 106-3, 1992, p. 103-116.
- DACOS 1997
- N. DACOS, *Cartons et dessins raphaéliques à Bruxelles: l’action de Rome aux Pays-Bas*, in N. DACOS (éd.), *Fiamminghi a Roma 1508-1608* (actes de colloque, Bruxelles, 24-25 février 1995), *Bollettino d’arte*, 100, 1997, p. 1-22.
- DE BRUYNE 1936
- P. DE BRUYNE, *Les anciennes mesures liégeoises*, in *Bulletin de l’Institut archéologique liégeois*, 60, 1936, p. 289-317.
- DELMARCEL 1981
- G. DELMARCEL, *La Vie de la Vierge, deux nouvelles tapisseries du cardinal Érard de La Marck*, in M. SMEYERS (éd.), *Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden. Opgedragen aan Prof. Em. Dr. J. K. Steppe (Archivum Artis Lovaniense)*, Louvain, 1981, p. 225-237.
- DENHAENE 1987
- G. DENHAENE, *Lambert Lombard: œuvres peintes*, in *Bulletin de l’Institut historique belge de Rome*, 67, 1987, p. 71-110.
- DENHAENE 1990
- G. DENHAENE, *Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège*, Anvers, 1990.
- DENHAENE 2006
- G. DENHAENE (dir.), *Lambert Lombard. Peintre de la Renaissance. Liège 1505/06-1566* (cat. exp., Liège, Musée de l’Art wallon, 21 avr.-6 août 2006) (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, 2006.
- GOLDSCHMIDT 1919
- A. GOLDSCHMIDT, *Lambert Lombard*, in *Jarhbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 40, 1919, p. 206-240.
- HAMAL 1956
- H. HAMAL, *Notice sur les objets d’art, avec le nom des auteurs, qui se trouvaient dans les églises de la ville de Liège en 1786*, R. LESUISSE (éd.), *Tableaux et sculptures des églises, chapelles, couvents et hôpitaux de la ville de Liège avant la Révolution. Memento inédit d’un contemporain*, in *Bulletin de la Société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 181-277.
- HELBIG 1890
- J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, 2<sup>e</sup> éd., Bruges, 1890.
- HELBIG 1903
- J. HELBIG, *La peinture au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, Liège, 1903.
- HENDRICK 1987
- J. HENDRICK, *La peinture au Pays de liège. xv<sup>e</sup>, xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles*, Liège, 1987.
- KAIRIS 2005
- P.-Y. KAIRIS, *Jacques-Louis David et Lambert Lombard*, in *Les Cahiers d’histoire de l’art*, 3, 2005, p. 91-96.
- KRÖNIG 1974
- W. KRÖNIG, *Lambert Lombard. Beiträge zu seinem Werkund zu seiner Kunstauffassung*, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 36, 1974, p. 105-158.
- LABOURY 2006
- D. LABOURY, *Renaissance de l’Égypte aux Temps Modernes. De l’intérêt pour la civilisation pharaonique et ses hiéroglyphes à Liège au xv<sup>e</sup> siècle*, in E. WARMEMBOL (dir.), *La Caravane du Caire. L’Égypte sur d’autres rives* (cat. exp., Liège, Musée de l’Art wallon, 15 sept.-24 déc. 2006), Louvain-la-Neuve/Bruxelles, 2006, p. 43-68.
- LAMPSON 2018
- D. LAMPSON, *Vie de Lambert Lombard (1565)*, C. NATIVEL (éd.), Genève, 2018.
- LE GALL 2007
- J.-M. LE GALL, *Le Mythe de saint Denis: entre Renaissance et Révolution*, Paris, 2007.
- Liège 1966
- Lambert Lombard et son temps* (cat. exp., Liège, Musée de l’Art wallon, 30 sept.-31 oct. 1966), Liège, 1966.
- MARLIER 1968
- G. MARLIER, *Lambert Lombard et les tapisseries de Raphaël*, in *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, vol. 1, Gand, 1968, p. 247-259.
- NAGELMAKERS 1978
- A. NAGELMAKERS, *Liège stratégique du vt au x<sup>e</sup> siècle, ses châteaux, ses fortifications*, Liège, 1978.
- OGER 2005
- C. OGER, *Les tableaux attribués à Lambert Lombard (Liège, 1505-1566). Révision critique du catalogue*, thèse de doctorat en histoire de l’art et archéologie, Université de Liège, 2005.
- OGER 2006
- C. OGER, *Les panneaux peints de la prédelle: analyse technologique*, in DENHAENE 2006, p. 125-138.
- OGER & ALLART 2001
- C. OGER & D. ALLART, *Les volets peints de la prédelle du retable de Saint-Denis à Liège. Premiers résultats d’un examen technologique*, in *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, 295, 2001, p. 225-237.
- STEPPE & DELMARCEL 1974
- J. K. STEPPE & G. DELMARCEL, *Les tapisseries du cardinal Érard de La Marck, prince-évêque de Liège*, in *Revue de l’art*, 25, 1974, p. 35-54.
- STIENNON 1948
- J. STIENNON, *Les œuvres et les objets d’art de la chartreuse de Liège, depuis ses origines jusqu’à la fin du règne d’Érard de la Marck*, in *Chronique archéologique du pays de Liège*, 39, 1948, p. 81-91.
- STIENNON 1966-1967
- J. STIENNON, *Lambert Lombard. Saint Denis et saint Paul devant l’autel du dieu inconnu (La peinture vivante*, 27), Bruxelles, 1966-1967.
- YERNAUX 1957-1958
- J. YERNAUX, *Lambert Lombard*, in *Bulletin de l’Institut archéologique liégeois*, 72, 1957-1958, p. 267-372.
- YERNAUX 1970
- J. YERNAUX, *Lombard (Lambert)*, in *Biographie nationale*, vol. 35, Bruxelles, 1970, col. 529-552.

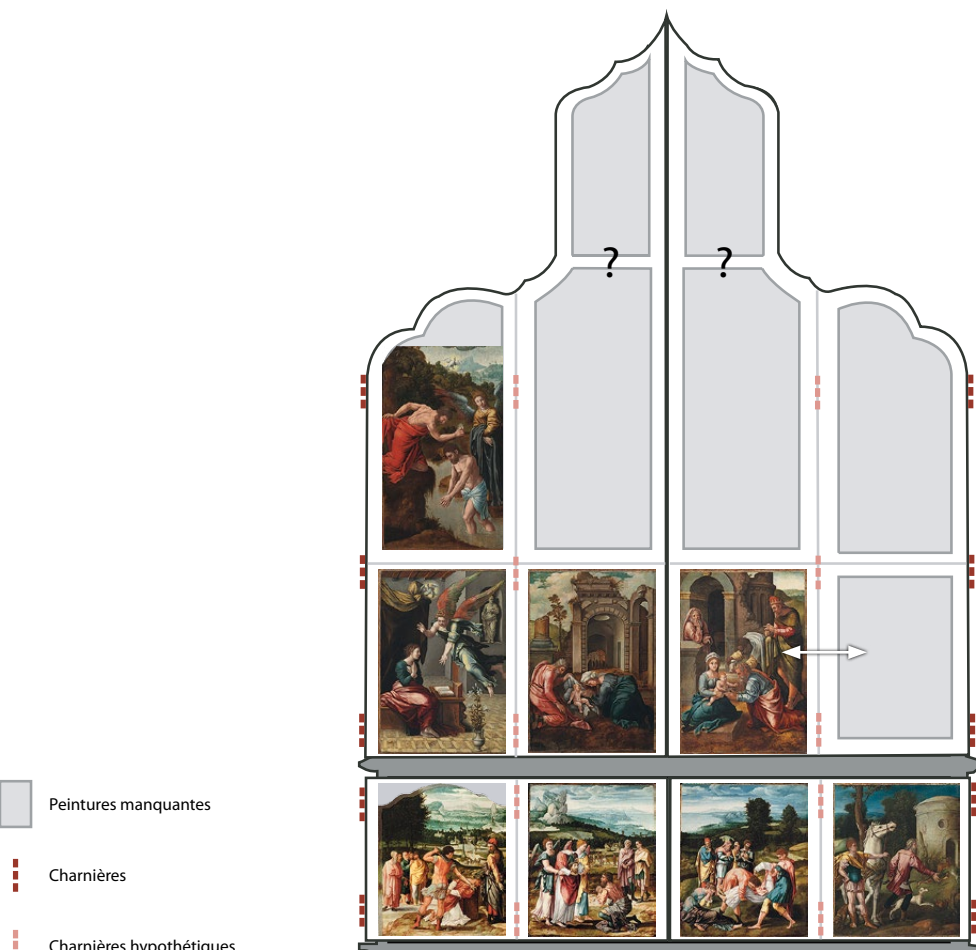
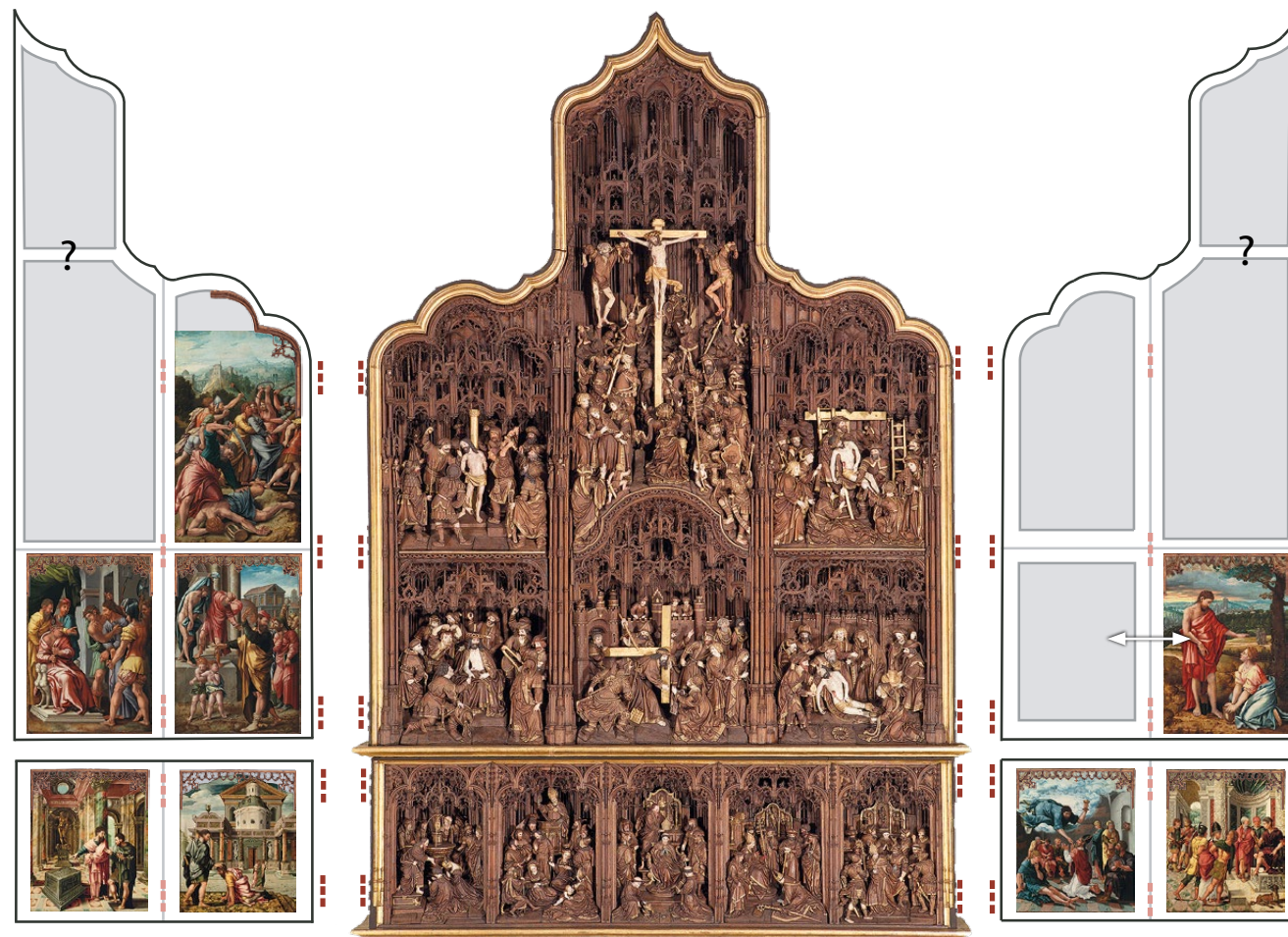
## Abstract

The Saint-Denis altarpiece does not fully bear witness to the ambitions of its donors in its present condition, since its painted wings have been dismantled and partly lost. The wings of the predella, traditionally attributed to Lambert Lombard and his workshop, have always aroused much interest among the scholars. Conversely, the remnants of the upper wings have not received the attention they deserve. Their recent restoration gave the opportunity to examine them thoroughly.

Although excluding an attribution of the two pairs of painted wings to the same workshop, close technical and stylisticexamination reveals strong similarities between them, suggesting a simultaneous execution and joint supervision. Meanwhile, the carved predella and its painted wings form an indivisible iconographic entity and were obviously designed at the same time. Considering these interrelations, one can assume that these three parts of the altarpiece were monitored together. The project coordination was surely a considerable task, which could justify the huge amount paid to a certain *Lambertus pictor*, quoted in an archival document in 1533. This painter-contractor was most probably active in Liège in the 1530s. A topographical detail painted on a panel from the upper wings supports this statement. Moreover, the underdrawingsvisualized by infrared reflectography contain a squaring pattern based on a measurement system used in Liège at that time.

As to the identity of the painter-contractor, the young Lambert Lombard is undoubtedly the best candidate. Stylistic and iconographic characteristics point to him, as well as some evidence of clumsiness and lack of experience in managing such a large-scale commission. As is commonly assumed, Lombard’s workshop was probably in charge of the wings of the predella. However, it seems unrealistic to try to detect the master’s hand either in the underdrawings or in the paintings. The technical examination of the two pairs of wings indicates a collective work organization for both.

A possible involvement of Lombard’s patron, Prince-Bishop Érard de La Marck, in the commission is also discussed in this chapter. The prelate, whose coat of arms featured on a stained-glass window in the choir of Saint-Denis church, just above the altarpiece, might have provided financial support to achieve the work after Louis Chokier’s death in 1526.



# 10

## Étude technologique et restauration de quatre panneaux peints du retable de Saint-Denis

Claire Dupuy et Dominique Verloo\*

### Introduction

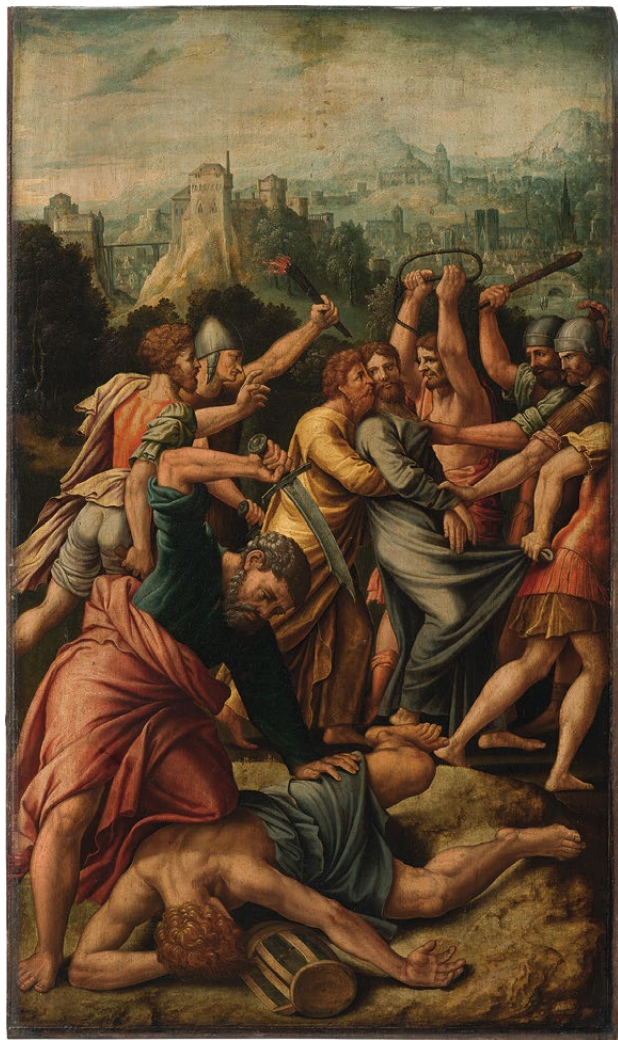
Comme il a déjà été répété dans ce volume, le retable ornait le maître-autel de l'église de Saint-Denis sous la forme d'un polyptyque présentant des volets peints double face de part et d'autre d'un retable sculpté structuré en deux parties. Ces volets étaient ouverts ou fermés au fil de l'année liturgique (fig. 10.1). Représentant des scènes de la vie du Christ, depuis l'annonce faite à Marie jusqu'à la condamnation par Caïphe, suivies de différents épisodes postérieurs à sa Résurrection, ces volets venaient compléter la représentation de la Passion qui occupait la partie centrale sculptée. À la prédelle, quatre panneaux peints formaient avec la partie centrale sculptée une séquence narrative évoquant la vie et la mort de saint Denis.

Comme cela a été dit, l'ensemble fut démembré et les panneaux peints ont été dispersés à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ou au début du XIX<sup>e</sup> siècle. En 1798, Charles-Nicolas Simonon dresse une liste des objets réquisitionnés pour le Muséum départemental à créer : le retable possède toujours ses volets<sup>1</sup>. En 1819, le grand peintre néo-classique Jacques-Louis David copie un groupe de personnages dans *l'Inhumation de saint Denis*<sup>2</sup>. Ce dessin est signé et daté : « L. David. Brux. 1819 ». Il semble donc que le détail du volet copié par David, qui ne s'est apparemment jamais rendu à Liège, aurait été réalisé à Bruxelles (lieu où le panneau devait être alors présenté). Aujourd'hui, il est à nouveau conservé au Musée des Beaux-Arts de Liège. En 1842, Mathieu-Lambert Polain publie *Liège pittoresque ou description historique de cette ville et de ses principaux monuments*<sup>3</sup>. Dans son guide, il confirme que les volets ne sont plus en place. Les volets auraient donc été démembrés entre 1798 et 1819.

\* Restauratrice de peintures à l'Institut royal du Patrimoine artistique, Bruxelles / Restauratrice de peintures retraitée à l'Institut royal du Patrimoine artistique, Bruxelles

Fig. 10.1 Reconstitution hypothétique des volets du retable de Saint-Denis





10.2a



10.2b



10.2e



10.2f



10.2c



10.2d



10.2g



10.2h

Selon Gobert, un tri des tableaux a suivi le démembrement. Une partie de ceux-ci fut conservée en vue de leur exposition dans le futur musée, qui ne vit finalement jamais le jour. Une autre partie était destinée à la vente<sup>4</sup>. À partir de cet événement, des volets vont disparaître: huit panneaux double face sont aujourd'hui identifiés comme appartenant à la série<sup>5</sup>. Quatre (ou six) sont toujours manquants.

Quatre des panneaux sont retournés à l'église Saint-Denis, où ils sont aujourd'hui exposés dans la nef, dans des vitrines séparées du retable. On y conserve: l'*Arrestation du Christ* et au revers le *Baptême du Christ*, la *Comparution du Christ devant Caïphe* et au revers la *Nativité*, l'*Ecce Homo* et au revers l'*Annonciation*, la *Dernière communion de saint Denis en prison* et au revers la *Découverte du tombeau de saint Denis par le roi Dagobert* (fig. 10.2). Ces quatre panneaux ont été analysés, documentés et restaurés deux ans après le retour de la partie sculptée à l'église en 2014 et un an après la restauration du panneau conservé au château de Jehay: le *Noli me tangere* et son revers, l'*Adoration des Mages*. Ce fut une opportunité pour nous d'approfondir les observations publiées par Cécile Oger, Delphine Steyaert et Godelieve Denhaene en 2006<sup>6</sup> et d'apporter de nouveaux éléments. La restauration de ces quatre panneaux conservés à l'ancienne collégiale a été initiée après une étude circonstanciée. Des découvertes se sont avérées déterminantes pour le choix de notre intervention.



10.3

(Pages précédentes)  
**Fig. 10.2** Photographies des quatre panneaux, face et revers, avant restauration, Liège, église Saint-Denis  
 a *Arrestation du Christ*  
 b *Baptême du Christ*  
 c *Comparution du Christ devant Caïphe*  
 d *Nativité*  
 e *Ecce Homo*  
 f *Annonciation*  
 g *Dernière communion de saint Denis en prison*  
 h *Découverte du tombeau de saint Denis par le roi Dagobert*

**Fig. 10.3** Charnière



10.4

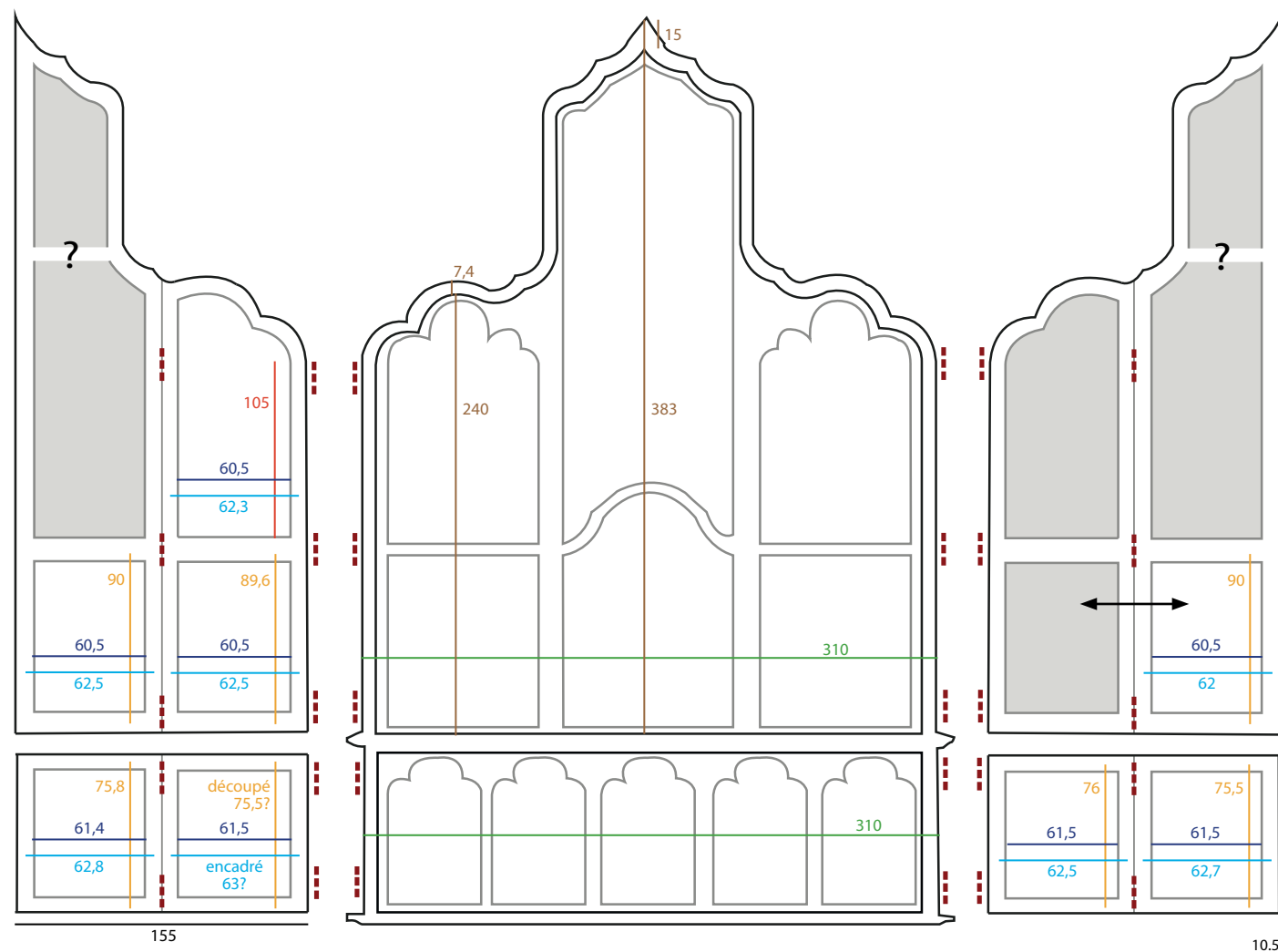
Si les archives semblent confirmer la présence et l'utilisation de volets<sup>7</sup>, la composition matérielle nous a également révélé quelques traces de cet usage. De part et d'autre des caisses, tant au niveau de la huche que de la prédelle, des paires de charnières originales ont été préservées (fig. 10.3)<sup>8</sup>. Dans les coins inférieurs gauches et droits sur le plat horizontal des moulures d'encadrement, des griffes en arc de cercle sont les conséquences directes de l'ouverture et de la fermeture occasionnelle de ces volets (fig. 10.4).

## La particularité des compositions matérielles

### La structure des volets

La compréhension de la structure originelle des volets passe essentiellement par l'étude de la composition matérielle actuelle et des traces des anciens montages. Les panneaux sont tous peints double face et composés de deux planches en chêne de la Baltique<sup>9</sup>. Assemblés à joint vif, ils sont maintenus par deux ou trois goujons selon leur hauteur. De tailles variables de 5 à 6 cm, ces derniers sont logés dans des cavités légèrement plus grandes (7 à 7,5 cm) facilitant ainsi leur montage. Tous les panneaux peints sont de qualité. Ils sont débités sur quartier ou plein quartier. Les cernes du bois caractérisent un chêne ayant eu une crois-

**Fig. 10.4** Griffes témoignant de l'ouverture et de la fermeture régulières du retable



— Dimensions des panneaux  
(bords non peints compris)  
— Dimensions des surfaces peintes  
(bords non peints non compris)

!: TOUTES LES MESURES SONT INDIQUÉES EN CENTIMÈTRE.

sance lente. Les fibres du bois sont orientées verticalement sur l'ensemble des panneaux. Ceux de la partie inférieure de la huche ont une hauteur de 90 cm et, pour le panneau de la partie supérieure, actuellement 105 cm<sup>10</sup>. Pour la prédelle, leur hauteur est de 76,2 cm<sup>11</sup> (fig. 10.5). Tous les panneaux ont des épaisseurs qui varient de 0,4 cm à 1 cm depuis leur bord jusqu'à leur centre. D'un point de vue structurel, aucune différence n'est relevée entre les panneaux de la huche et ceux de la prédelle. Ils semblent avoir été réalisés selon des règles de construction similaires.

Grâce à l'étude dendrochronologique de Pascale Fraiture<sup>12</sup>, il a été démontré que les deux planches du panneau de la prédelle conservées à l'église Saint-Denis proviennent du même chêne que les cinq planches étudiées des trois autres panneaux de ce registre<sup>13</sup>. Quant aux panneaux de la huche, les huit planches des quatre panneaux analysés sont issues de deux arbres, l'un ayant donné cinq planches au moins (deux pour l'*Ecce Homo*, deux pour le *Baptême du Christ* et une pour le *Noli me tangere*), et l'autre, trois planches (deux pour la *Nativité* et une pour le *Noli me Tangere*). Au cours de l'étude du retable sculpté, Pascale Fraiture a également mis en évidence une similarité de provenance entre les

Fig. 10.5 Dimensions des panneaux et des surfaces peintes



panneaux de la prédelle et un élément des décors architecturés de l'arcature de la huche. Certains éléments du retable sculpté auraient donc été réalisés dans un même centre de production que les panneaux des volets.

À la jonction entre les bords non peints et la surface peinte, des griffes verticales incisées dans le bois sont visibles. Sur les faces comme sur les revers, sur les panneaux de la huche comme ceux de la prédelle, ces marques limitent les zones à peindre des zones de bois incluses dans les cadres à rainures. Sur les revers, des griffes horizontales sont également observées. Une analogie pourrait éventuellement être établie avec la partie sculptée du retable puisque des griffes de montage et de positionnement ont également été répertoriées<sup>14</sup>.

À l'origine, les volets étaient chacun composés de deux paires de panneaux par registre. Selon les montages traditionnels des retables du XVI<sup>e</sup> siècle, ces segments étaient souvent articulés par des charnières intermédiaires<sup>15</sup>. Ils permettaient de diminuer leur envergure et de faciliter les manipulations d'ouverture et de fermeture. Les cadres à rainures dans lesquels les panneaux étaient glissés individuellement servaient de base à leur structure. Des traverses horizontales maintenaient les panneaux en place à la bonne hauteur<sup>16</sup>.

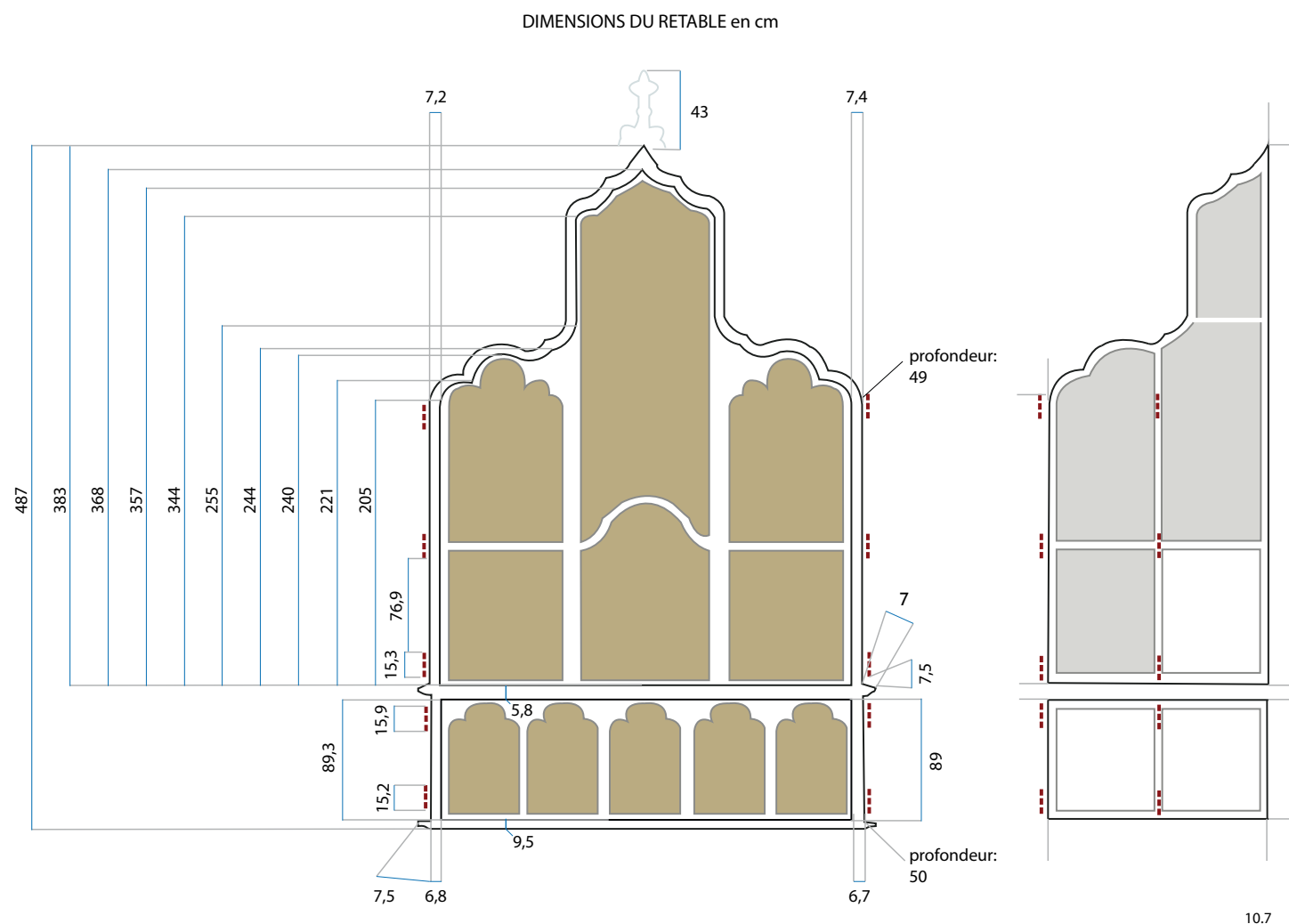
#### L'organisation des panneaux au sein des volets

Tous préservés après leur démontage, les panneaux de la prédelle ont pu aisément être positionnés au sein des volets. Les compositions répondent à une présentation chronologique de la vie de saint Denis, du volet gauche en passant par la partie centrale sculptée et en terminant par le volet droit. Sur les revers, l'image panoramique du paysage de l'arrière-plan d'un panneau à l'autre confirme le positionnement des peintures au sein des volets (fig. 10.6).

Au niveau de la huche, l'organisation des volets est plus complexe, comme Dominique Allart l'a déjà fait remarquer. Le retable sculpté ne présente pas de lecture rigoureusement chronologique de gauche à droite. Pour le volet gauche, le panneau de l'*Arrestation du Christ* a pu être positionné grâce à l'étude technique de celui-ci. Les dimensions des supports et des surfaces peintes ont permis d'en clarifier l'organisation. Les supports des peintures ont une largeur similaire mais

Fig. 10.6 Image panoramique du paysage de l'arrière-plan d'un panneau à l'autre au niveau de la prédelle

10.6



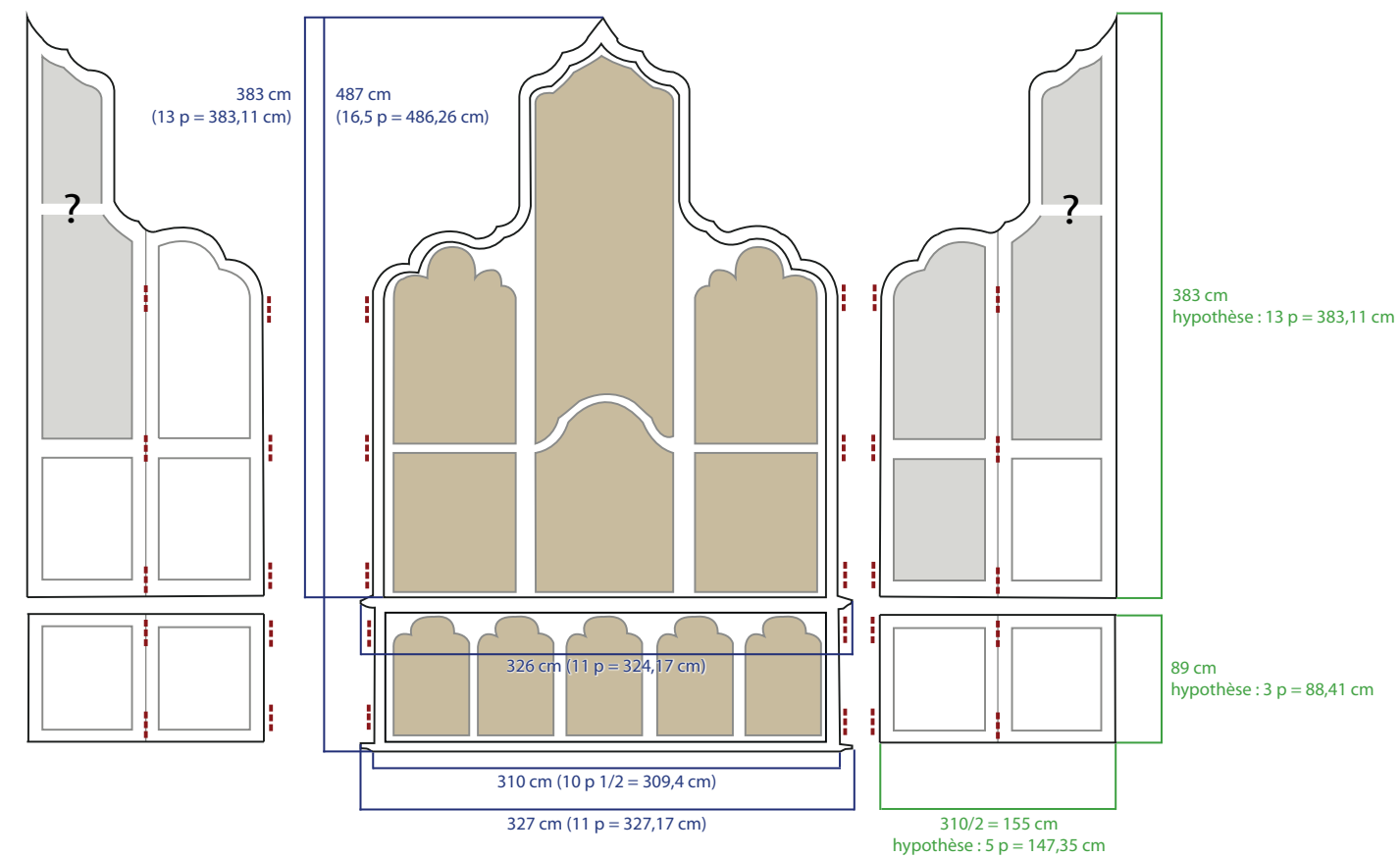
10.7

- Peintures manquantes
- Compartiments comprenant les sculptures en bois polychromé
- Charnières

une hauteur variable. Les panneaux sont chanfreinés sur leur pourtour, facilitant leur insertion dans les cadres. Nous entendons par « dimensions des surfaces peintes », les dimensions des peintures après leur montage dans les cadres (bords non peints non compris). Ce sont bien ces surfaces qui seront visibles après le montage des panneaux dans les cadres et qui sont destinées à être peintes<sup>17</sup>. Pour permettre une meilleure appréhension de la structure du retable, l'ensemble de ces mesures a été reporté dans des schémas et confronté aux mesures connues du retable sculpté (fig. 10.7). Nous avons donc pu calculer la dimension des volets: les volets de la huche présentaient une hauteur de 383 cm et une largeur totale de 155 cm; pour la prédelle, ils présentaient une hauteur de 89 cm et une largeur totale de 155 cm également (ceci sans compter une éventuelle baguette de recouvrement positionnée sur la zone de fermeture) (fig. 10.8).

Jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, chaque centre de production artistique avait son système de mesure: le pied d'Anvers, 28,68 cm; de Bruxelles, 27,58 cm; de Malines, 27,80 cm, etc. Les artisans du bois utilisaient le pied de leur ville et les subdivisions courantes suivantes: 1/2, 1/3, 1/4, etc. Selon le pied de saint Hubert à Liège (1 pied = 29,47 cm), en vigueur pour le commerce, nous arrivons aux mesures suivantes: 13 pieds de haut pour les volets de la huche, 3 pieds

Fig. 10.7 Schéma avec les mesures du retable sculpté



10.8

- Peintures manquantes
- Compartiments comprenant les sculptures en bois polychromé
- Charnières
- Mesures hypothétiques des volets
- Pied de Liège = 29,47 cm

de haut pour les volets de la prédelle et environ 5 pieds de large, identiques pour les deux volets<sup>18</sup>. Leurs dimensions se rapprocheraient du système de mesure liégeois, au même titre que les mesures extérieures du retable. Selon l'étude de la partie sculptée, les mesures internes des caisses pourraient se rapprocher davantage du système de mesure anversois<sup>19</sup>. Compte tenu de ces informations et avec toutes les précautions que l'on se doit de prendre vis-à-vis de ce système de mesures, l'éventualité d'une collaboration entre au moins deux centres de production est plausible.

Revenons à la position des panneaux au sein de ces volets: la confrontation entre nos mesures et l'iconographie a permis de clarifier leur organisation. Les scènes des volets gauches ouverts font référence aux épisodes de la Passion du Christ vivant, contrairement à celles des volets droits ouverts postérieures à sa mise au tombeau.

Pour les volets gauches sont positionnés le *Baptême du Christ* et son revers, l'*Arrestation du Christ*, l'*Annonciation* et son revers, l'*Ecce Homo*, et la *Nativité* et son revers, la *Comparution du Christ devant Caïphe*. Lorsque le retable était ouvert, une présentation chronologique semble la plus probable: le panneau

Fig. 10.8 Schéma avec les mesures hypothétiques des volets

de la *Comparution devant Caïphe* à gauche et celui de l'*Ecce Homo* à sa droite. Leur hauteur identique nous amène à les positionner sur le registre inférieur des volets. Pour le panneau de l'*Arrestation du Christ*, nous avons observé une trace de découpe importante sur toute la largeur de la partie supérieure. Il conserve néanmoins une dimension plus importante que les autres, ce qui nous permet de le positionner dans le registre supérieur. L'observation des bords non peints nous permet de mesurer la hauteur de sa surface peinte jusqu'aux prémices de la courbure du volet. Des griffes de construction gravées dans le panneau nous confirment cette situation. Le panneau sera donc placé juste à gauche de la huche (fig. 10.1).

Pour les volets droits, l'unique panneau connu est le *Noli me Tangere* et son revers l'*Adoration des Mages*. Ses dimensions nous permettent de le positionner uniquement dans le registre inférieur des volets de la huche. Compte tenu de l'absence des autres panneaux, sa position à gauche ou à droite ne peut être déterminée avec précision (fig. 10.1).

Quant à la présentation de petits panneaux dans les extrémités supérieures des volets, il est impossible de confirmer leur présence dans cet ensemble d'un point de vue matériel<sup>20</sup>. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme vient de le rappeler Dominique Allart, le chanoine liégeois Henri Hamal a parlé du retable dans son relevé des objets d'art conservés dans les monuments de Liège: selon lui, Lambert Lombard aurait peint « les volets de la Passion du Seigneur et la Vie de saint Denis en douze tableaux »<sup>21</sup>. Ces documents ne mentionnent donc pas de petits panneaux supplémentaires dans la partie supérieure. Compte tenu des dimensions observées, les deux emplacements du registre supérieur des volets de la huche devaient être complétés par des panneaux d'environ 2,60 mètres de hauteur (extrême gauche et extrême droite lorsque les volets sont ouverts)<sup>22</sup>. Il était possible de fabriquer des planches de cette dimension au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>23</sup>. Cependant, la présence d'une traverse intermédiaire sur un côté aurait pu exister et renforcer la structure des cadres. Lorsque les volets étaient refermés, ils auraient pu donner l'illusion de la présence d'une treizième et d'une quatorzième scène.

### L'encadrement et les décors appliqués

Les radiographies des parties supérieures des peintures ont permis de préciser l'existence d'un décor sculpté et ajouré appliqué sur toutes les faces des panneaux de la huche et de la prédelle<sup>24</sup> (fig. 10.9). Ces décors bilobés et trilobés couvrent toute la largeur supérieure des panneaux<sup>25</sup>. Des zones ajourées révèlent ponctuellement des zones peintes dans lesquelles se prolonge la peinture (draperies, architectures et ciels). On observe des petites incisions à proximité de la base des extrémités du décor dans certains panneaux, dont un arc de cercle gravé dans le bois. Le positionnement de ces décors a été réalisé directement sur les panneaux grâce à ces marques. Associées à l'encadrement à rainures et appliquées uniquement sur les faces des panneaux, les formes de ces décors sont devinées grâce aux radiographies. Au-dessous des nombreuses reconstitutions, les empreintes des anciens décors se dessinent grâce à l'absence de couche de préparation entre ces décors ajourés et le panneau<sup>26</sup>.



10.9

Une fois les panneaux insérés dans leurs cadres à rainures, les décors ajourés en bois sculptés ont été collés dans leur partie supérieure sur toutes les faces des panneaux. Ensuite, les panneaux ont été préparés en vue d'être peints. À la suite du démembrement des volets, ces ornements ont été arrachés puis l'image a été reconstituée de manière subjective à une époque malheureusement indéterminée.

### Une particularité matérielle des couches préparatoires

La stratigraphie des peintures a pu être étudiée grâce à plusieurs analyses réalisées entre 2005 et 2016<sup>27</sup>. À la suite de l'application d'un encollage probable, le support en bois a été enduit de couches de préparation blanche composée majoritairement de carbonate de calcium<sup>28</sup> à l'aide d'une spatule plate<sup>29</sup>. Comme

Fig. 10.9 Radiographie de la *Comparution du Christ devant Caïphe* illustrant dans la partie supérieure la présence ancienne d'un décor ajouré

l'illustre la présence de quatre bords non peints et de barbes<sup>30</sup> sur le pourtour des œuvres, les panneaux étaient montés dans les encadrements lors de l'application de la préparation. Des zones d'étalement illustrent une migration ponctuelle sous la bâlée du cadre. Comme en témoignent beaucoup d'autres œuvres de cette époque, cette préparation a été appliquée en plusieurs couches.

L'application des couches préparatoires s'est effectuée sur des panneaux montés dans les volets, ce qui ne facilite pas la mise en peinture dans un atelier, étant donné leur hauteur importante (3,83 m uniquement pour les volets de la huche). L'organisation des étapes de montage n'a donc pas simplifié le travail des peintres.

L'originalité matérielle de la préparation est révélée par quelques prélèvements<sup>31</sup> : deux couches de préparation composées de carbonate de calcium et de soufre en petite quantité pour la couche inférieure et en moindre quantité pour la couche supérieure. Entre les deux applications, une couche très fine riche en soufre est identifiée. Cette interface pourrait ne pas être exceptionnelle à cette époque, cependant, elle n'est pas toujours remarquée lors des analyses.

Différentes hypothèses pourraient expliquer la présence de cette interface. Elle pourrait être la conséquence d'une réaction chimique du carbonate de calcium ( $\text{CaCO}_3$ ) avec du dioxyde de soufre ( $\text{SO}_2$ ) formant alors le sulfate de calcium ( $\text{CaSO}_4$ )<sup>32</sup>. Le dioxyde de soufre est un gaz incolore, dense et toxique libéré dans l'atmosphère par de nombreux procédés industriels comme la combustion de charbons et la houille<sup>33</sup>. Diverses causes auraient donc pu générer ces vapeurs toxiques et interagir avec cette première couche de préparation : un chauffage d'atelier, une zone industrielle à proximité, un combustible ou des polluants présents dans l'atelier.

Une autre explication pourrait être la présence d'impuretés dans le carbonate de calcium lors de son stockage avant application ou lors de sa fabrication (tamisage, contact avec des outils ayant été en contact avec des composés contenant du soufre, etc.). Éventuellement, du sulfate de calcium aurait pu être associé à une colle animale (ou un liant) en faible quantité pour augmenter le pouvoir couvrant de la préparation. Dans ce sens, la première couche de préparation pourrait être plus chargée en sulfate de calcium afin d'être plus couvrante que la seconde.

Pour la *Comparution du Christ devant Caïphe*, des lacunes sont identifiées dans la première couche de préparation. La seconde comble ces accidents de même que la couche picturale originale. Non visibles sur les radiographies, ces dégradations seraient survenues avant l'application de la seconde préparation. Néanmoins, nous ne pouvons pas spécifier si cette altération est liée à une mauvaise mise en œuvre de cette préparation ou à des manipulations trop brutales, lors d'un transport par exemple. De même, elles ne sont pas présentes sur tous les panneaux. Un certain temps pourrait s'être écoulé avant que la première couche de préparation ne soit recouverte par la seconde.



10.10

À la suite de l'application de ces couches de préparation, une couche transparente et fluorescente est observée<sup>34</sup>. Nous ne pouvons pas parler précisément de couche colorée ou d'imprimatura car les prélèvements, la réflectographie dans l'infrarouge et la radiographie n'illustrent aucune trace d'application d'une couche pigmentée sur la totalité de la surface. Toutefois, des applications localisées de tons de fond varient selon les zones colorées, ce qui a parfois induit de la confusion. La nature précise de cette couche d'imprégnation n'est pas connue par les analyses. Elle apparaît transparente, jaunâtre mais non colorée par des pigments : elle est très probablement de nature huileuse et s'apparente à une couche d'isolation.

Fig. 10.10 Détail de la réflectographie dans l'infrarouge de l'Ecce Homo



10.11

### La première étape de construction de l'image<sup>35</sup>

Un dessin préparatoire est visible dans plusieurs zones au travers de la couche picturale usée ou ayant perdu son pouvoir couvrant. Il est esquissé sur la préparation. La réflectographie dans l'infrarouge révèle une technique principalement à sec constituée de carbone comme de la pierre noire ou de la craie noire (fig. 10.10). Une première mise en place sous un trait fin est observée dans la plupart des scènes, elle peut être rehaussée d'un trait plus appuyé. Les compositions illustrant *l'Arrestation du Christ* (fig. 9.1) et *l'Ecce Homo* sont entièrement retravaillées au pinceau, résultat d'une technique liquide, et semblent très proches dans leur exécution ; cette situation est plus ponctuelle dans la *Dernière communion de saint Denis en prison* au niveau du personnage de Dieu (fig. 10.11).

Entre le dessin sous-jacent des faces et des revers comme au sein d'une même peinture, nous remarquons des styles différents. Selon les zones (paysages, végétations, groupes de personnages, etc.), le dessin peut être raffiné ou libre et plus sommaire. Des hachures précises marquent les ombres, les détails des drapés, l'expression des visages et les volumes des mains. Le trait est généralement bien positionné et concordant avec l'image peinte. L'espace et les architectures sont construits à l'aide de lignes précises tracées à la règle ou gravées dans la préparation. Une

Fig. 10.11 Détail de la réflectographie dans l'infrarouge de la Dernière communion de saint Denis en prison

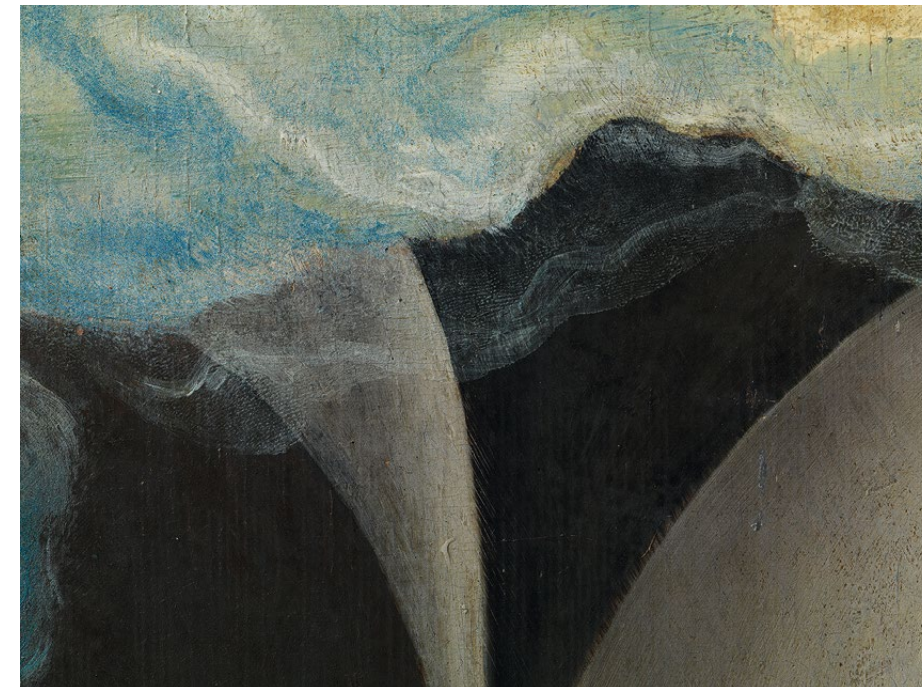
succession de changement de compositions sont également identifiées. Selon les styles plus ou moins habiles du dessin, différentes mains pourraient être appréciées entre les panneaux mais également au sein d'un même panneau (fig. 9.23 et 9.24c).

### Identification de la composition et de la technique picturale

La couche picturale est composée d'huile de lin associée à des pigments et appliquée au pinceau. Elle recouvre l'ensemble de la surface de la préparation sans débordement sur les bords non préparés. Ainsi, les panneaux ont été peints



10.12



10.13

Fig. 10.12 Détail de l'usage d'une brosse accordant un relief strié à la roche dans *l'Arrestation du Christ*

Fig. 10.13 Détail des empreintes digitales distinguées dans les nuées du ciel de la Dernière communion de saint Denis en prison

dans leurs encadrements. Les analyses du laboratoire de l'Institut<sup>36</sup> réalisées entre 2005 et 2016 ont précisé la palette de pigments. Elle s'avère traditionnelle pour l'époque : les blancs se composent de blanc de plomb, les bleus d'azurite, les jaunes d'ocre jaune et de jaune double oxyde, les rouges de vermillon et d'ocre rouge, les bruns de diverses terres, les verts sont au cuivre (comme la malachite, le vert-de-gris ou le résinate) et les noirs de noir de carbone. Dans certains mélanges, l'emploi d'un peu de carbonate de calcium est récurrent, d'où la présence de calcite dans les analyses. Cette application n'est pas rare et permettait d'augmenter le pouvoir couvrant de la peinture. Certaines zones rouges plus transparentes se composent de laques<sup>37</sup> : le kermès (*Kermes vermilio Costa*) et la garance (*Rubia tinctorum L.*).

De manière plus générale, la technique picturale est traditionnelle. Elle se compose d'un ton de base comportant des rehauts de lumière, d'ombre et d'une application de glacis. Certaines parties sont plus élaborées et présentent une succession de couches colorées. D'après les analyses, certaines zones indiquent l'emploi d'une sous-couche colorée qui a permis de faciliter la construction des paysages, le modelé des carnations et des chevelures. La mise en peinture tient compte du dessin sous-jacent. Des réserves sont mises en place afin de limiter les zones colorées aux zones souhaitées, comme exemple dans la *Nativité* où l'emplacement de la carnation de l'Enfant Jésus est réservé dans le drapé.

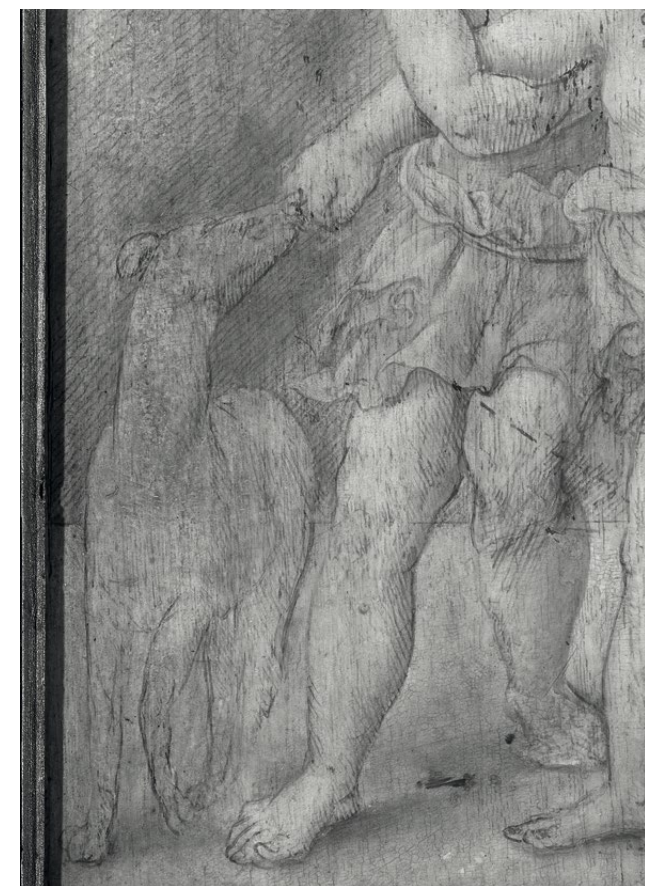
Les différentes couches picturales sont appliquées à la brosse. Le travail est effectué à plusieurs reprises dans le frais. La touche des drapés s'étire jusqu'à révéler le poil du pinceau, cette approche est particulièrement nuancée dans le rendu des matières comme la fourrure ou l'oreille du cheval dans la *Découverte du tombeau de saint Denis par le roi Dagobert*. Dans l'*Arrestation du Christ*, la partie inférieure droite marque l'usage d'une brosse raide accordant un relief strié à la roche (fig. 10.12). Dans la *Dernière communion de saint Denis en prison*, l'emploi de la hampe du pinceau suggère les cheveux du personnage roux assis à l'arrière-plan. Les jeux de glacis et d'empâtements renforcent l'illusion et facilitent le rendu des matières. Des empreintes digitales sont distinguées dans les nuées du ciel de la *Dernière communion de Saint Denis* : cette technique a permis au peintre de diffuser la peinture en fines couches tout en modelant la structure de celle-ci (fig. 10.13). Dans l'*Ecce Homo*, à droite des enfants, un important changement de composition est identifié. Le dessin d'un chien a été peint puis abandonné au cours de l'exécution (fig. 10.14). Enfin, dans l'*Annonciation*, la sculpture peinte de la niche cache un personnage plus âgé et barbu tenant dans ses mains des tablettes. Ceci fait référence au personnage de Moïse, couramment associé à l'événement liturgique de l'annonce de l'archange Gabriel (fig. 10.15). Les compositions des faces des volets de la huche paraissent plus raffinées que les revers. Des divergences de style et de techniques sont également observées au sein même des peintures. L'écriture picturale est complexe et ne nous permet pas de définir une individualité stylistique particulière commune à tous les panneaux : il s'agirait donc d'une œuvre issue de collaborations, comme l'a bien montré Dominique Allart dans la contribution précédente.

Fig. 10.14 Détail de l'*Ecce Homo*, photographie en lumière normale (a) et réflectographie dans l'infrarouge (b), dessin d'un chien peint puis abandonné au cours de l'exécution

Fig. 10.15 Détail de l'*Annonciation*, photographie en lumière normale (a) et réflectographie dans l'infrarouge (b), figure de Moïse cachée dans la niche



10.14a



10.14b



10.15a



10.15b



## Une histoire matérielle complexe

### Diverses campagnes de restauration

Les œuvres présentent un état de conservation général stable. Le support est globalement bien conservé et seules quelques fissures et petites lacunes en périphérie des panneaux le fragilisent. L'état de la préparation et de la couche picturale est assez satisfaisant. Les dégradations liées à l'histoire matérielle entraînent un état esthétique peu acceptable: des retouches et des surpeints sont devenus visibles, des jugages anciens et un vernis oxydé et encrassé nuisent à la bonne lecture de l'œuvre.

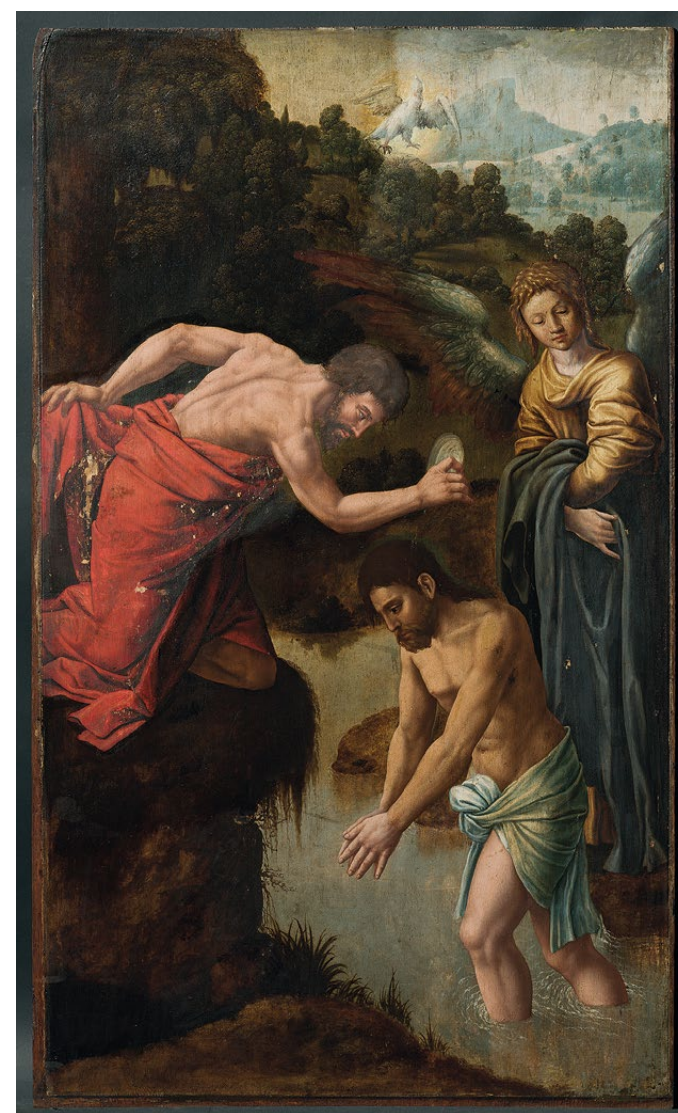
L'intervention de restauration ancienne la plus importante (mais non datée) se situe dans la partie supérieure des faces. Elle a consisté à camoufler l'ancien emplacement du décor ajouré. Des mastics aqueux et huileux ainsi que de larges surpeints débordent sur la peinture originale. Ces surpeints, épais et opaques ont été appliqués à des époques différentes, pour certains à même le bois et pour d'autres avec l'intermédiaire d'épais mastics. Ces interventions ont eu pour but de dissimuler les traces de l'ancien décor appliqué éloignant progressivement la véritable fonction originelle de ces œuvres. Les panneaux, éléments constitutifs d'une œuvre monumentale, sont alors devenus des peintures indépendantes. Progressivement, le statut de ces œuvres s'est modifié et leur lien direct avec le retable éloigné.

Ces interventions s'intègrent dans un contexte historique probablement postérieur au démembrement et antérieur à la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, époque où la profession de restaurateur ne répondait pas à des principes éthiques aussi bien définis qu'aujourd'hui.

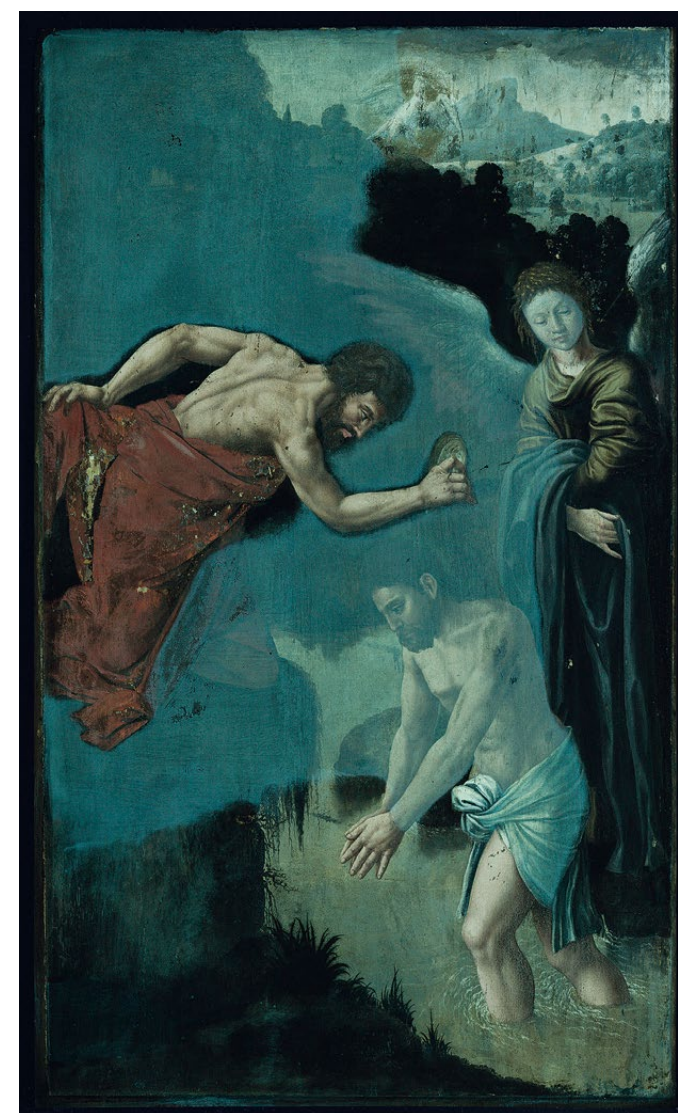
Une autre intervention a consisté à occulter des altérations ponctuelles: plusieurs brûlures de la couche picturale et du panneau ont été relevées. Dans la *Découverte du tombeau de saint Denis par le roi Dagobert*, le manteau de ce dernier présente une trace de brûlure profonde<sup>38</sup>. Une autre brûlure de même ampleur est visible sur la robe blanche de saint Denis dans la *Décollation de saint Denis* du Musée de Bruxelles. Ces deux panneaux appartiennent au registre inférieur du retable. Les brûlures sont situées sur les revers à des hauteurs plus ou moins similaires. Leur forme est probablement la conséquence de flammes de cierges positionnées à une trop grande proximité du retable sur l'autel. Ces brûlures sont survenues alors que les panneaux étaient encore agencés dans les volets. Une plus petite brûlure est également relevée au bout du pied de Caïphe dans la *Comparution du Christ devant Caïphe*. Située à proximité du bord inférieur du panneau, elle se trouve à une distance telle de la prédelle qu'on peut conclure à une cause similaire.

### Un démembrement funeste

Le démembrement des volets a été un événement capital dans l'histoire matérielle du retable. Il nous permet d'expliquer en partie l'état de conservation actuel de ces œuvres. Diverses dégradations vont se succéder: un arrachage et



10.16a



10.16b

une perte des décors appliqués sculptés des parties supérieures des panneaux, une perte du montage original et des cadres ainsi qu'un égarement de quatre (ou six) panneaux peints. L'ensemble des volets du retable est actuellement toujours lacunaire. Il conservera encore nombre de ses mystères tant qu'il restera incomplet.

Quant aux œuvres répertoriées, pas moins de quatre propriétaires se les partagent, comme indiqué précédemment: les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, le Musée des Beaux-Arts de Liège, le château de Jehay à Amay et l'église Saint-Denis de Liège. Dans ces différents lieux, les panneaux ont également eu une histoire matérielle différente: le panneau de Bruxelles a été découpé dans la partie supérieure afin d'éliminer la majorité des traces des anciens décors. Il a été inséré dans un cadre moderne et est actuellement stocké dans les réserves du musée. Les deux panneaux du Musée des Beaux-Arts de Liège comportent encore des anciennes réintégrations dans leur partie supérieure. Ils sont insérés dans des cadres récents. Le panneau de Jehay est

Fig. 10.16 *Baptême du Christ* en cours de nettoyage en lumière normale (a) et en lumière ultraviolette (b)

présenté dans une vitrine individuelle; il a été restauré à l'IRPA de manière à valoriser la composition matérielle originale de l'œuvre. Les quatre panneaux de l'ancienne collégiale Saint-Denis ne se trouvent pas dans un contexte muséal, mais bel et bien dans une situation proche de leur fonction originelle de soutien à la méditation et d'enseignement aux fidèles.

La compréhension des différentes histoires matérielles et des contextes d'exposition s'est avérée capitale dans la valorisation et la considération de cet ensemble. Les différents états de conservation ont également été considérés conjointement afin de ne pénaliser aucune des œuvres en meilleur état de conservation et dans l'idée que, un jour, ces peintures pourraient éventuellement être à nouveau réunies autour du retable sculpté.

## Le choix d'un traitement de conservation-restauration

### Le retrait des anciennes campagnes de restauration

Comme nous avons eu l'occasion de l'évoquer précédemment, l'ancienne intervention de restauration la plus invasive se situe dans la partie supérieure des faces. Aux prémices de notre intervention, nous avons envisagé de procéder à un nettoyage progressif (fig. 10.16). Une fois les panneaux débarrassés des anciens vernis et des surpeints nuisibles à la bonne lecture de l'œuvre, nous avons pu observer l'ensemble des faces en présence des anciennes reconstitutions (fig. 10.17).

La suite du traitement a été envisagée à l'issue d'un bilan en présence, entre autres, du président et de membres de la fabrique de l'église Saint-Denis. Pendant des années, ces œuvres ont été considérées comme des œuvres de dévotion. La considération esthétique de ces œuvres dans leur intégralité ayant jusqu'à aujourd'hui primé sur leur composition matérielle originelle, nous avons souhaité rééquilibrer ces valeurs.

Les surpeints et les anciens mastics débordants sur la peinture originale ont progressivement été allégés puis retirés. L'étude formelle des anciens décors a donc pu être envisagée de manière plus précise sur chacun des panneaux. Bien que l'intégralité de la couche picturale soit altérée, le nettoyage a laissé paraître des restes de décors significatifs. Les différences de teintes du bois entre les zones anciennement préparées et les zones ayant reçu un collage nous ont permis de préciser les formes des décors. Quelques fines barbes noyées dans les anciens mastics ont pu être révélées; elles nous informent avec exactitude des zones de jonction avec le décor perdu.

Dans un premier temps, le retrait de ces anciennes restaurations nous a permis de proposer une reconstruction en 2D. Afin de parvenir à une modélisation de ce décor de manière plus probante en 3D, nous nous sommes référées aux architectures des parties supérieures des caissons du retable sculpté. Des similitudes évidentes entre les éléments sculptés et les empreintes des décors appliqués sur



10.17

les panneaux ont été découvertes. Les décors sculptés des peintures se référaient aux décors des architectures de la partie sculptée (fig. 10.18). Cette découverte capitale nous a permis d'envisager une reconstitution numérique de ceux-ci: des segments photographiés des éléments du retable sculpté ont été découpés puis reconstruits à l'aide du logiciel Adobe Photoshop (fig. 10.19).

Au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, les décorations appliquées de ce type associées à des cadres se sont développées sous l'influence de la Renaissance<sup>39</sup>. Des entrelacs sont sculptés indépendamment des montants des cadres puis associés lors du montage. Le collage des décors sur les panneaux et le montage des cadres à rainures se sont effectués avant l'intervention du peintre. Les supports ont été enduits de préparation dans un second temps, alors que les panneaux étaient déjà intégrés au sein des volets. Comme d'ordinaire à cette époque, les cadres et les décors appliqués pourraient avoir été recouverts de couches de préparations en vue d'une polychromie noire et or<sup>40</sup>.

Fig. 10.17 Dernière communion de saint Denis en prison en cours de nettoyage et avant le retrait des anciennes restaurations de la partie supérieure



10.18



10.19

### Le choix d'une réintégration chromatique mesurée

Une fois la construction des volets et des encadrements établis, une seconde problématique s'est ouverte à nous à la fin du traitement de restauration des peintures: la question de la retouche des zones de peintures lacunaires en bordure des décors appliqués. Compte tenu des découvertes et des reconstitutions engagées, nous avons été tenus de proposer une réintégration chromatique qui rendait compte des considérations des propriétaires. Diverses problématiques ont été considérées:

- la notion d'ensemble et ce malgré le démembrement: toutes les œuvres devaient être traitées de manière identique, au même titre que les autres œuvres non conservées à Saint-Denis;
- les différents lieux de conservation: cet ensemble comprend différents contextes d'exposition: muséaux et ecclésiastiques;
- les différents états de conservation de la couche picturale qui cernent les décors: d'une peinture à l'autre, les décors sont plus ou moins bien préservés, une unité esthétique a été rétablie lors de la retouche.

La réintégration choisie s'est voulue une proposition visant un équilibre entre ces trois problématiques: l'œuvre devait être réinsérée à sa place sur un plan esthétique pour lui permettre d'être lue et comprise tout en laissant des traces visibles du passage du temps et des traces matérielles liées à l'histoire de l'œuvre.

**Fig. 10.18** Ordination épiscopale de saint Denis, détail d'un élément de décor de l'architecture dans le retable sculpté faisant référence aux formes retrouvées sur les panneaux peints

**Fig. 10.19** Reconstitution numérique hypothétique, à l'aide du logiciel Adobe Photoshop CS6, d'un décor ajouré manquant pour la Dernière communion de saint Denis en prison à partir des éléments du retable



10.20

Il fallait calmer l'altération et mettre en valeur les traces des anciens décors.

Après avoir évalué et testé différentes possibilités de retouches, nous avons choisi le principe d'une retouche visible (fig. 10.20). Suivant la direction du bois, une succession de petites lignes verticales nous a permis de réintégrer de manière vibrante les connexions manquantes entre les éléments des décors. Les formes ont pu être suggérées sans être totalement reconstituées et l'impact visuel des îlots de peinture lacunaire adoucis. Ponctuellement, le bois a été teinté afin de donner l'illusion de l'élément sculpté perdu. La vision altérée des couches picturales a pu être améliorée et les formes des décors précisées sans pour autant être reconstituées (fig. 10.21).

Ce choix de réintégration est éloigné d'une présentation d'ordre archéologique, mais la démarche choisie a permis de proposer un compromis entre la vision de l'historien, du restaurateur, des propriétaires et des fidèles. La retouche partielle s'est avérée primordiale dans la transmission d'un état se rapprochant au mieux des compositions originelles.

**Fig. 10.20** Détail des retouches effectuées dans la partie supérieure de l'Ecce Homo après restauration

(Pages suivantes)  
**Fig. 10.21** Photographies des quatre panneaux, face et revers, après restauration, Liège, église Saint-Denis  
 a Arrestation du Christ  
 b Baptême du Christ  
 c Comparution du Christ devant Caïphe  
 d Nativité  
 e Ecce Homo  
 f Annonciation  
 g Dernière communion de saint Denis en prison  
 h Découverte du tombeau de saint Denis par Dagobert



10.21a



10.21b



10.21e



10.21f



10.21c



10.21d



10.21g



10.21h

## Conclusion

La restauration des quatre panneaux présentés à l'église Saint-Denis nous a donné l'opportunité de les documenter et de les étudier de manière approfondie. Ce projet a pu être envisagé grâce au soutien financier du Fonds Baillet Latour de la Fondation Roi Baudouin, que l'IRPA souhaite une fois encore vivement remercier ici. Les résultats de cette étude sont également le fruit d'une collaboration dynamique entre les multiples cellules de notre Institut et avec l'Université de Liège<sup>41</sup>. Certains traits originaux illustrant un processus de création singulier ont été identifiés. De nouvelles hypothèses pourront certainement être précisées en cas de découverte des panneaux manquants de la série.

Une véritable connexion matérielle existe entre le retable sculpté et les panneaux peints. Elle est illustrée entre autres par la dendrochronologie et par la présence de décors ajourés similaires dans leur forme à ceux de la partie centrale sculptée. Les étapes de construction des volets ont pu être précisées et mises en perspective face au travail des peintres. Le montage des panneaux au sein des cadres et des décors ajourés a été réalisé de concert. Les peintres se sont vus confier des volets déjà encadrés et prêts à être préparés et peints<sup>42</sup>. Il n'est donc pas improbable que le traitement de tous les éléments bois des volets ait été réalisé au sein d'un même centre de production ou dans deux ou plusieurs ateliers distincts, en étroite collaboration.

Des similitudes ont été relevées dans la méthode de fabrication des trois panneaux étudiés de la huche et de celui de la prédelle. Néanmoins, une différence pourrait résider entre la forme générale du décor ajouré de la prédelle, plus linéaire que celle des décors de la huche. Il est cependant difficile de la préciser étant donné l'état de dégradation avancé des bords de ceux-ci. Une restauration approfondie des trois autres panneaux de la prédelle pourrait apporter des précisions sur la forme plus détaillée de ce décor. C'est pourquoi les traitements de conservation et de restauration ont conduit à limiter les reconstitutions et à œuvrer pour la suggestion de la présence d'un décor perdu.

Aujourd'hui, les peintures ont pu être replacées dans leur contexte à proximité du retable. Nous espérons que ce projet de restauration suscitera un intérêt grandissant pour les œuvres concernées et contribuera à faire sortir de l'ombre l'un ou l'autre des panneaux manquants.

## Notes

- 1 OGER 2006, p. 126.
- 2 KAIRIS 2005.
- 3 OGER 2006, p. 126, note 14.
- 4 *Ibidem*, p. 126.
- 5 Sur la liste des panneaux et leur localisation, voir, dans le présent volume, la contribution de Dominique Allart portant sur l'étude stylistique et l'attribution des panneaux peints.
- 6 DENHAENE 2006.
- 7 Voir l'article d'Emmanuel Joly dans ce volume.
- 8 Dossier IRPA 2L/47-DI: 2012.11611.
- 9 Ces planches mesurent en moyenne 30 à 31 cm de largeur chacune.
- 10 105 cm correspond à la dimension actuelle d'un panneau qui a été scié dans le passé. Selon nos calculs, nous estimons que ce panneau présentait à l'origine une hauteur de 125 cm.
- 11 C'est également le cas pour les panneaux exposés au Musée des Beaux-Arts de Liège, aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique et au château de Jehay.
- 12 Voir FRAITURE 2006 ainsi que son article dans le présent volume.
- 13 Ces trois autres panneaux de la prédelle sont celui des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (*Guérison de l'aveugle* et son revers, *Décollation de saint Denis*) et les deux conservés au Musée des Beaux-Arts de Liège (*Saint Paul devant l'autel du dieu inconnu* et son revers, le *Miracle de la céphalophorie*, ainsi que la *Comparaison de saint Denis devant le préfet Fescennius* et son revers, *l'Inhumation de saint Denis*).
- 14 Dossier IRPA 2L/47-DI: 2012.11611, p34/156.
- 15 Exemples : retable de Villberga (Suède), bruxellois, vers 1515-1520 (objet IRPA 40001367) ; retable de l'église Saint-Laurent de Bocholt (Belgique), anversois, vers 1500-1510 (objet IRPA 53414).
- 16 Les panneaux ne présentent pas de traces de découps sur les bords inférieurs et supérieurs.
- 17 Au niveau de la huche, leur hauteur est de 87,5 cm et leur largeur de 60,5 cm. Pour la prédelle, les surfaces peintes sont moins hautes mais plus larges de 1 cm (74,5 cm de hauteur et 61,5 cm de largeur).
- 18 Hauteur de la caisse de la huche dans laquelle s'insérait le volet (hors moulure intermédiaire entre les registres) : 383 cm ; 383 / 29,47 (pied de saint Hubert, Liège) = 12,996 soit 13 pieds à 0,001 pieds près soit à 0,012 cm près ; 383 / 27,58 (pied de Bruxelles) = 13,887 ; 383 / 28,68 (pied d'Anvers) = 13,354. D'autres parties des volets semblent renvoyer au second pied de Liège, celui de saint Lambert. Voir la contribution de Dominique Allart à ce volume.
- 19 Largeur de la caisse de la huche et de la prédelle dans laquelle s'insérait le volet (hors moulures débordantes à droite et gauche des caisses) : 310 cm ; 310 / 29,47 (pied de saint Hubert, Liège) = 10,519 soit 10 pieds ½ à 0,019 pieds près soit à 0,24 cm près ; 310 / 27,58 (pied de Bruxelles) = 11,240 ; 310 / 28,68 (pied d'Anvers) = 10,809. Hauteur de la caisse de la prédelle dans laquelle s'insérait le volet (hors moulure intermédiaire entre les registres et la moulure inférieure du retable) : 89 cm ; 89 / 29,47 (pied de saint Hubert, Liège) = 3,020 soit 3 pieds à 0,02 pieds près soit 0,25 cm près ; 89 / 27,58 (pied de Bruxelles) = 3,227 ; 89 / 28,68 (pied d'Anvers) = 3,103.
- 20 Un exemple de retable de la même époque illustre la présence de petits panneaux dans les extrêmes supérieurs des volets : le retable d'Agilolphus à Cologne, polyptyque anversois créé vers 1520.
- 21 HAMAL 1956, p. 228 ; OGER 2006, p. 125.
- 22 Et ce dans l'hypothèse où les cadres à rainures des volets se composaient de montants d'une largeur d'environ 8,5 cm et où l'ensemble de ces montants était de largeur égale sur leurs quatre côtés. Cette hypothèse prend en compte les mesures de l'ensemble des panneaux conservés aujourd'hui et celles du retable sculpté.
- 23 Voir l'article Pascale Fraiture dans ce livre. Des planches pouvaient mesurer jusqu'à 4 mètres de longueur.
- 24 Autres exemples de retables présentant des décors ajourés appliqués (proposés par Élisabeth Van Eyck) : retable de Villberga (Suède), bruxellois, vers 1515-1520 (objet IRPA 40001367) ; retable de la cathédrale de Strängnäs (Suède), bruxellois, dit Strängnäs III (objet IRPA 40001375) ; retable de l'église Saint-Laurent de Bocholt (Belgique), anversois, vers 1500-1510 (objet IRPA 53414) ; retable de la cathédrale de Vasteras, attribué à Jan Borman, Bruxelles, vers 1500-1510, dit Vasteras III (objet IRPA 40001371) ; retable du Musée de Cluny à Paris, inv. 2945, Bruxelles / Malines.
- 25 Ces décors bilobés et trilobés couvrent toute la largeur supérieure des panneaux sur une hauteur comprise entre 5,5 cm et 11 cm.
- 26 Selon les mesures précédentes, nous parvenons à évaluer la dimension moyenne des encadrements : pour la prédelle, les cadres se composaient de moulures d'environ 7,5 cm de large et pour la huche, d'environ 8,5 cm de large.
- 27 Voir les rapports du laboratoire de l'IRPA : dossier 2005.08820, daté du 19/09/2005 ; dossier 2005.08819, daté du 19/09/2005 ; dossier 2005.08821, daté du 19/09/2005 ; dossier 2005.08818, daté du 19/09/2005 ; dossier 2016.13046, daté du 23/01/2018 ; dossier 2016.13045, daté du 23/01/2018 ; dossier 2016.13043 daté du 23/01/2018 ; dossier 2016.13044 daté du 24/10/2016 et du 24/01/2018.
- 28 Voir les rapports du laboratoire, dossier 2005.08819, daté du 19/09/2005, et dossier 2016.13044, daté du 24/01/2018.
- 29 POSTEC 2012.
- 30 Barbe : bourrelet de préparation à l'intersection du panneau et du cadre.
- 31 Voir le rapport du laboratoire, dossier 2016.13044, daté du 24/01/2018, coupe C86.120, prélèvement P236.050.
- 32 L'élément soufre (S) analysé pourrait provenir du sulfate de calcium (CaSO<sub>4</sub>). Ceci reste au stade de l'hypothèse car la molécule de sulfate de calcium n'a pas été clairement identifiée dans les prélèvements analysés.
- 33 En 1567, Lodovico Guicciardini rapporte l'existence à Liège, dans le Hainaut et à Namur entre autres, d'exploitations importantes de charbon. GUICCIARDINI 1568, p. 341 : « de celle sorte de charbons, comme pierre noire qu'ils appellent Houille comme aussi y en ha beaucoup autour de Liège, & de Namur & s'en fait bon feu, & est fort chaud, mais de senteur graue, qui nuirait à la teste de qui n'en fust accoustumé. »
- 34 Voir le rapport du laboratoire, dossier 2016.13044, daté du 24/01/2018.
- 35 Pour plus de précisions à ce sujet, nous vus renvoyons aux recherches de Cécile Oger (2006) et à l'article de Dominique Allart dans le présent volume.
- 36 Analyses par fluorescence aux RX (XRF), microscopie électronique (SEM-EDX), spectroscopie micro-Raman et spectroscopie infrarouge à transformée de Fourier (FTIR). Analyses réalisées par Steven Saverwyns, Jana Sanyova et Alexia Coudray.
- 37 SANYOVA & SAVERWYNS 2006, p. 284.
- 38 0,6 mm de profondeur pour un panneau de 1 cm d'épaisseur en son centre.
- 39 VEROUGSTRAETE 2015, p. 84.
- 40 *Ibidem*, p. 85 et p. 89.
- 41 Pour l'IRPA, étude et traitement des panneaux sous la direction de Livia Dupuydt ; étude et traitement : Dominique Verloo, Claire Dupuy, Aline Genbrugge ; collaborateurs stagiaires : Sofia Hennen Rodriguez, Carlota Barbosa, Mélissa Genova, Jade Roumi ; analyses de la couche picturale : Steven Saverwyns, Jana Sanyova, Alexia Coudray ; analyses dendrochronologiques : Pascale Fraiture ; documentation photographique : Hervé Pigeolet, Stéphane Bazzo ; radiographies :

Catherine Fondaire; réflectographies dans l'infrarouge: Sophie De Potter; communication: Catherine Bourguignon, Bernard Petit, Anne-Françoise Gérards. Merci également à Pierre-Yves Kairis,

Emmanuelle Mercier, Karen Bonne, Dominique Allart, Cécile Oger, Elisabeth Van Eyck et Emmanuel Joly pour leur collaboration, de près ou de loin.  
42 Compte tenu de nos observations, il

n'est pas impossible que les panneaux aient pu recevoir une première couche de préparation hors de l'atelier du peintre. Néanmoins, nous restons ici au stade de l'hypothèse.

## Références

### DENHAENE 2006

G. DENHAENE (dir.), *Lambert Lombard. Peintre de la Renaissance. Liège 1505/06-1566* (cat. exp., Liège, Musée de l'Art wallon, 21 avr.-6 août 2006) (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, 2006.

### FRAITURE 2006

P. FRAITURE, *Dendrochronologie des panneaux peints*, in DENHAENE 2006, p. 153-154.

### GUICCIARDINI 1568

L. GUICCIARDINI, *Description de tout le Païs-Bas autrement dict la Germanie inférieure, ou Base-Allemagne*, Anvers, 1568.

### HAMAL 1956

H. HAMAL, *Notice sur les objets d'art, avec le nom des auteurs, qui se trouvaient dans les églises de la ville de Liège en 1786*, R. LESUISSE (éd.), *Tableaux et sculptures des églises, chapelles, couvents et hôpitaux de la ville de Liège avant la*

*Révolution. Memento inédit d'un contemporain*, in *Bulletin de la Société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 181-277.

### KAIRIS 2005

P.-Y. KAIRIS, *Jacques-Louis David et Lambert Lombard*, in *Les Cahiers d'histoire de l'art*, 3, 2005, p. 91-96.

### OGER 2006

C. OGER, *Les panneaux peints de la prédelle: analyse technologique*, in DENHAENE 2006, p. 125-138.

### POSTEC 2012

M. POSTEC, *Technical reconstitution based on The Seven Sacraments by Rogier van der Weyden: an experimental approach*, in L. CAMPBELL, C. REYNOLDS, J. VAN DER STOCK & L. WATTEUW (dir.), *Rogier Van der Weyden in Context* (actes de colloque, Louvain, Katholieke

Universiteit Leuven, Université catholique de Louvain et Institut royal du Patrimoine artistique, 22-24 oct. 2009) (*Underdrawing and technology in painting: symposium*, 17), Louvain, 2012, p. 147-157.

### SANYOVA & SAVERWYNS 2006

J. SANYOVA & S. SAVERWYNS, *Quelle technique picturale dans l'atelier de Lambert Lombard?*, in DENHAENE 2006, p. 259-295.

### STEYAERT 2006

D. STEYAERT, *Le retable de Saint-Denis: état de la question*, in DENHAENE 2006, p. 121-123

### VEROUGSTRAETE 2015

H. VEROUGSTRAETE, *Frames and supports in 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup>-century Southern Netherlandish painting* (publication en ligne, <http://balat.kikirpa.be/tools/frames/>), Bruxelles, 2015.

## Abstract

The restoration of the four panels kept at the church of Saint-Denis in Liège gave KIK-IRPA the opportunity to study them in depth and to expand the documentation. Certain details that demonstrate a single creation process have been identified. A direct material connection between the carved altarpiece and its painted panels clearly exists. The construction stages of the shutters have been specified and put into perspective by confronting them with the painters' work. It appears that the mounting of the panels within the frames and the architectural decorations had been done in mutual consultation. Seemingly, the processing of all wooden elements of the shutters was executed in the same location or in two or more separate workshops that worked closely together. Similarities were also observed in the manufacturing method of the three panels of the main case and the predella panels studied, even though a slight difference in the overall shapes of the architectural decorations has been detected.



# 11

## The influence of the Saint-Denis altarpiece on Neo-Gothic altarpieces with partial polychromies: the example of some altarpieces of the church of Saint-Waudru in Mons and the Passion altarpiece of Afsnee

Delphine Steyaert\*

From about 1840 to well into the 20<sup>th</sup> century, in the whole territory of Belgium many Neo-Gothic altarpieces were executed for existing churches or for new religious buildings constructed in a time of intense re-Christianization of society. These carved altarpieces are made in stone, wood or molded in plaster. They are non-polychromed, partially polychromed or fully polychromed. The taste for non-polychromy, partial polychromy and full polychromy varied during the 19<sup>th</sup> century. In the first half of the century, more specifically in the 1840s and 1850s, the taste for bare wood or bare stone dominated completely, due to the influence of Neo-Classical taste for bare monochrome material. As a result, most of the Neo-Gothic altarpieces were conceived in bare wood or bare stone. At the same time, medieval altarpieces were stripped to the wood or stone during their restoration.<sup>1</sup>

At the end of the 1850s and in the 1860s, a new and very strong taste for complete polychromies reached the most remote parishes. This is certainly due to the restoration of the Sainte-Chapelle in Paris and also to various publications on medieval art with color plates. The writings of Eugène Viollet-le-Duc were also important. The French architect stated that medieval sculpture was polychromed, as shown by the very frequent presence of traces of painting and gilding.<sup>2</sup> Consequently, from approximately 1865, it was the main tendency to execute entirely polychromed Neo-Gothic altarpieces and sculptures but also to re-polychrome medieval altarpieces during their restoration.<sup>3</sup>

From about the 1880s, a new taste for partial polychromy appeared, simultaneously with the return of the taste for bare wood or bare stone. Full polychromies

\* PhD in Art History (Université libre de Bruxelles)

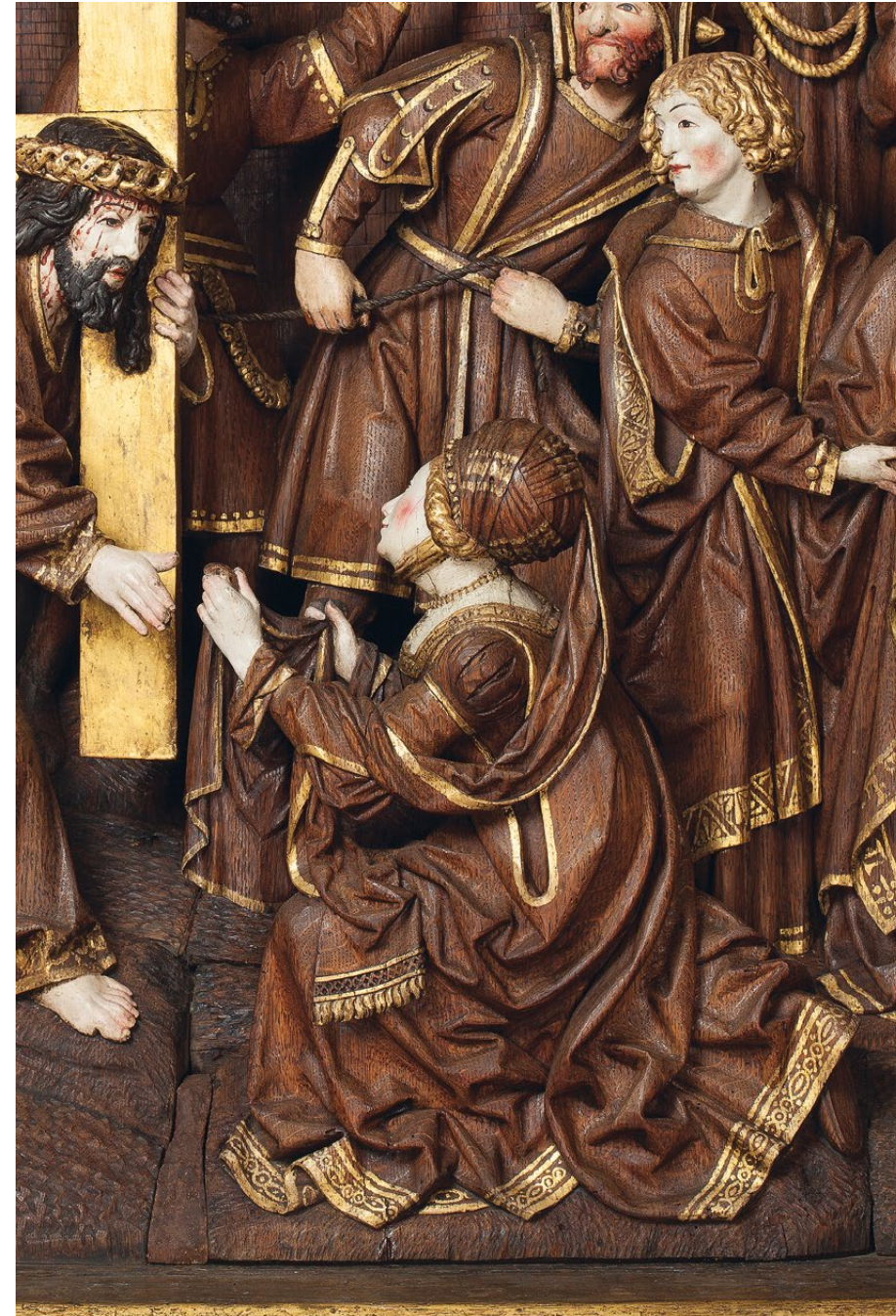
Fig. 11.1 Remi Rooms (carving and partial polychromy) and Frans-Joseph Coppejans (painted wings), altarpiece of Saint John the Baptist de La Salle, detail, central scene, 1901-1908, Mons, church of Saint-Waudru

however, were not discarded and remained a common option. The aim of this paper is to show that the taste for partial polychromy that appeared at the end of the 19<sup>th</sup> century (fig. 11.1) is linked to the Saint-Denis altarpiece of Liège and more specifically to a discussion held in Liège in 1876, during a visit there of the Guild of Saint Thomas and Saint Luke. On that occasion the members of the guild conducted a long discussion on the Saint-Denis altarpiece, later recorded in the *Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*.<sup>4</sup>

### Guild of Saint Thomas and Saint Luke and discussion on the Saint-Denis altarpiece

The Guild of Saint Thomas and Saint Luke was founded in 1863 by a group of ultramontane Catholics,<sup>5</sup> an archeologist Christian society organized with a corporate spirit. It was linked to the Saint Luke Schools, a very important training body.<sup>6</sup> The Saint Luke Schools, which opened in the main cities of Belgium from 1863 on, trained artists and craftsmen to design churches and to execute, in an artisanal manner, all the requested furniture in the Gothic style. The objective of the Guild was to study true Christian medieval art and to give advice for the restoration of churches as well as for the construction of new churches and furniture. The members were influenced by the ideas of the English architect Pugin, specifically those developed in his book *The True Principles of Christian or Pointed Architecture*, which was translated into French in 1850.<sup>7</sup> Pugin strongly condemned the art of the second half of the 16<sup>th</sup> century to the 18<sup>th</sup> century, which had been influenced by Antiquity, and encouraged the restoration of Gothic art, which he considered the only true Christian art. By promoting true Christian art, the aim of the Belgian Guild was to re-Christianize society and to develop moral values, a task that Baroque and Neo-Classical art could no longer fulfill. In their annual three-day trips within Belgium and abroad, the members of the Guild gave advice on how to restore the churches and their content including works of art.<sup>8</sup> The commentaries were carefully published by means of articles in the annual *Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*. Before the visit to Liège in 1876, late Brabantine Gothic sculpture was accepted but not regarded as a good example from which to draw inspiration for new altarpieces. In 1863, during the first assembly of the Catholics of Belgium, discussions were held on Christian art.<sup>9</sup> For the ultramontanes the best periods of the Middle Ages were the 12<sup>th</sup>, 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries, a time in which the entire society was animated with the purest of Christian feelings. The medieval art of the previous centuries up through the 12<sup>th</sup> century was still in contact with harmful Antiquity.

During the visit in Liège, the members of the Guild, especially Jean-Baptiste Bethune and Jules Helbig, two leading figures of the Guild, held a very interesting discussion about how to restore the old and large 16<sup>th</sup> century altarpiece of Saint-Denis, the aim being to relocate it to the choir.<sup>10</sup> The visit was led by Jules Helbig.



11.2

Jean-Baptiste Bethune (1821-1894), an architect and designer of religious furniture, was the president of the Guild of Saint Thomas and Saint Luke and co-founder of the Saint Luke Schools. Bethune is considered as the great promoter and ruler of the Neo-Gothic style in Belgium till his death in 1894.<sup>11</sup>

Jules Helbig (1821-1906), an archaeologist and painter from the city of Liège, was co-founder of the Guild as well as a corresponding member of the Royal Commission for Monuments for the province of Liège.<sup>12</sup> He was also a mural painter who re-polychromed many medieval sculptures. For medieval sculpture,

Fig. 11.2 Saint-Denis altarpiece, detail of the *Carrying of the Cross*, Liège, Saint-Denis church



his tendency was to re-polychrome the pieces, generally by proposing a new polychromy in his own style influenced by medieval art.<sup>13</sup>

In the report of the discussions, we understand that Helbig considered the Saint-Denis sculpture to be medieval and still dating from the best periods of Christian art (fig. 11.2). But the partial polychromy which he also considered original was however, in his opinion, inspired by the decaying spirit of Renaissance. When asking his fellow guild members which alternative would be better, to respect the existing partial polychromy or to give the altarpiece a complete polychromy in order to respect the unity of style between sculpture and polychromy, he indicated that he was keener on the second solution. Jean-Baptiste Bethune however, was of the opinion that the polychromy must be kept as it was, because it was a testimony of its time. Bethune believed that in the 15<sup>th</sup> and the beginning of the 16<sup>th</sup> century, the Christian feeling was still developed to such a degree that sculptures, although being more affected, did not exhibit the original vice of the later works that were completely inspired by the art of Antiquity (i.e. Baroque and Neo-Classical altars). To him the Liège altarpiece was a work of transition of a hybrid character. He explained that the altarpieces of that period were generally not fully polychromed.<sup>14</sup> He also gave the example of an altarpiece then kept in the *musée de la porte de Hal* in Brussels, the future Royal Museum for Art and History. This was certainly the altarpiece of Saint George carved by Jan Borman the Great and dated 1493. This magnificent altarpiece was however at that time not partially polychromed, but rather non-polychromed.

In fact, we know that the Gothic Brabantine altarpieces of the 15<sup>th</sup> and the beginning of the 16<sup>th</sup> century were entirely polychromed, and that the Saint-Denis altarpiece is an exception. For the altarpiece of Saint George, it has still not yet been proven whether it was really originally non-polychromed or whether it has been very carefully stripped.<sup>15</sup> But the commentaries of Bethune were to prove important for the later development of partial polychromy and also non-polychromy in Belgium.

### Unity of style between architecture and furniture

An important requirement while creating Neo-Gothic altarpieces was the unity of style between architecture and furniture.<sup>16</sup> This is clearly stated in a theoretical text published in 1874 under the title: *What are the general principles that must prevail in the restoration of religious monuments of the Middle Ages*.<sup>17</sup> One paragraph is dedicated to medieval and Neo-Gothic altarpieces. The unity of style does not however concern the medieval altarpieces which must be kept, even if they are of a later date than the church.

The comments on the Late Gothic altarpieces are interesting, because they show how most of the ultramontanes regarded the sculpture of the beginning of the 16<sup>th</sup> century:

*“[...] pour l'époque et pour l'ornementation, ils sont du XVI<sup>e</sup> siècle: pour la conception et pour l'esprit qui les animent, ils peuvent être appelés les derniers rejetons de l'art du XV<sup>e</sup> siècle qui se défigure de plus en plus. Ces objets ne seront pas en stricte harmonie avec les œuvres du XIII<sup>e</sup>, du XIV<sup>e</sup> et même du XV<sup>e</sup> siècle; il peut cependant y avoir sujet à les tolérer. Mais s'agit-il d'œuvres conçues et exécutées d'après le goût et le sentiment de l'art du paganisme, aucune tolérance ne sera possible.”<sup>18</sup>*

It is also interesting that the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries were differentiated here. The 16<sup>th</sup> century altarpieces are tolerated and called the “the last offspring of the art of the 15<sup>th</sup> century that disfigures itself more and more”. Therefore, the tendency of the artists of the Guild of Saint Thomas and Saint Luke and of the Saint Luke Schools would be to avoid the 16<sup>th</sup> century as a source of inspiration.

In designing new altarpieces, the rule was to take inspiration from the building for which the altarpiece had to be created, or from medieval works of art kept in the church, or from works of art of the same date as the building. In this regard the designers were largely influenced by the writings of August Pugin. According to Pugin, as copying a specific work of art is not an option, one could propose a version which could have been created in the desired century of the Middle Ages. Pugin advised to take regional models as a source of inspiration. At the same time it was necessary to adapt the forms and iconography to the liturgical rules that had changed throughout the centuries.

Neo-Gothic altarpieces in Belgium were mostly designed by architects, with Bethune and August Van Assche being prominent figures of this trend of the Belgian Neo-Gothic, referred to as archaeological or of the first generation of the Saint Luke Schools. Remi Rooms also designed many Neo-Gothic altarpieces. However, he was not an architect but a carver at the head of a large workshop. He is a good representative of the second generation of the Saint Luke Schools.

In order to design altarpieces for 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> century churches, Bethune in particular turned to other countries to find models for his own Neo-Gothic altarpieces.<sup>19</sup> The influence came mostly from France and Germany, but also from England and Italy. For the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries there were a large number of examples at home in Belgium. As mentioned earlier, Bethune was more open to this period than his guild fellows. He indeed designed Neo-15<sup>th</sup> and Neo-16<sup>th</sup> century Gothic altarpieces as early as 1868, but it is only at the end of the 1880's and mostly in the 1890's and beginning of the 20<sup>th</sup> century that very Late Gothic altarpieces kept in Belgium started to be taken more often as sources of inspiration by the artists connected to the Saint Luke Schools. Meanwhile in Belgium, the interest in Brabantine altarpieces engendered a growing number of exhibitions and publications.

## Neo-Gothic altarpieces with a polychromy influenced by the altarpiece of Saint-Denis in Liège

### Remi Rooms

The carver Remi Léonard Rooms (1861-1934) seems to have been one of the first to choose partial polychromy for his carved wooden altarpieces. He was one of the more gifted students of the Saint Luke Schools, where he trained from 1876 to 1882.<sup>20</sup> He had a very active workshop and in addition to executing religious furniture in Gothic style on a large scale, he also produced secular monuments and carvings. In 1886, Remi Rooms married Pélégie Blanchaert, the daughter of the carver Léonard Blanchaert.<sup>21</sup> This was just after the restoration of the predella of the Saint-Denis altarpiece in 1884 by Léopold Blanchaert, the brother of Léonard. Rooms may have seen the predella in restoration before his marriage. It seems that he began to execute partially polychromed altarpieces after 1885, starting with the church of Olsene (a village between Ghent and Courtrai). While the main altarpiece of the church of Saint-Joseph in Aalst is another example of his partially polychromed altarpieces, this paper will focus on two altarpieces that Remi Rooms made for the church of Saint-Waudru in Mons.

The Saint Vincent altarpiece was designed in 1901 and completed in 1906 for a choir chapel (fig. 11.3).<sup>22</sup> The Saint John the Baptist de La Salle altarpiece was designed in 1901 and placed in 1906 in a chapel of the south aisle (fig. 11.4). The painted wings of both altarpieces were created by the painter Frans-Joseph Coppejans (1867-1947), another gifted artist of the Saint Luke Schools.<sup>23</sup> For the Saint John the Baptist de La Salle altarpiece, the painted wings were finished by the end of 1907 and added only at the beginning of 1908 when the altarpiece was already in place.<sup>24</sup>

### *The altarpieces of Saint Vincent and of Saint John the Baptist de La Salle in the church of Saint-Waudru in Mons*

According to the archives of the church of Saint-Waudru in Mons, Remi Rooms provided the carved part of the altarpieces of Saint Vincent and of Saint John the Baptist de La Salle with its partial polychromy, including the frames of the wings. The painted wings were executed independently by Frans Coppejans under the direction of Rooms. The carving work in Rooms' workshop was divided between wood carvers and stone carvers. The polychromy was entrusted to "decorators" working within Rooms' workshop.<sup>25</sup>

For both altarpieces, Rooms used his knowledge of Late Gothic altarpieces without copying any of them. As requested by the Royal Commission for Monuments then dominated by the ultramontane Catholics, he was very concerned with making altarpieces in a style adapted to the late Brabantine Gothic style of the church and he even went so far as to take into account the different dates of construction of the medieval building. The Saint Vincent altarpiece was foreseen for the choir, whose construction had begun



11.3



11.4

in 1450 but was completed in 1506. Rooms chose an "Inverted T profile" with rectilinear lines, a typology typical of the second half of the 15<sup>th</sup> century as exemplified by the Passion altarpiece of the church Saint-Dymphna in Geel<sup>26</sup>. Whereas the central accolade of the case carrying the statue of Saint Vincent corresponds to existing medieval examples, Rooms took some liberty in giving an ogee arch only at the top of the central section. Normally, in late medieval examples of the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries, if there is an ogee arch above the central part, it also characterizes the lateral sections, as in the altarpiece of Claudio Villa and Gentina Solaro of the Royal Museums for

Fig. 11.3 Remi Rooms (carving and partial polychromy) and Frans-Joseph Coppejans (painted wings), altarpiece of Saint Vincent, 1901-1906, Mons, church of Saint-Waudru

Fig. 11.4 Remi Rooms and Frans-Joseph Coppejans, altarpiece of Saint John the Baptist de La Salle, 1901-1908, Mons, church of Saint-Waudru



11.5

**Fig. 11.5** Remi Rooms and Frans-Joseph Coppejans, altarpiece of Saint Vincent, detail of the Construction of the church of Soignies under the direction of Saint Vincent, 1901-1906, Mons, church of Saint-Waudru

Art and History.<sup>27</sup> As for the composition of the scenes, Rooms was quite faithful to 15<sup>th</sup> century examples for the canon of the figures and the design in high relief of the sculpture, but the figures are too large in relation to the dimensions of the compartments. There is no space left for the usual canopy, but only for a tracery round the upper edges of the compartments. It is

moreover significant that the scenes are not systematically set in chapels, as is usual in late medieval examples. Here the first scene of the Rooms altarpiece is enclosed in a private room topped by a ceiling with exposed beams. The central scene of the death of Saint Vincent does occur in a chapel while in the third, the abbey whose construction was directed by Saint Vincent of Soignies, is unfinished, without the vaulting but already with the columns and capitals that are going to support it (fig. 11.5). The carved halos around the heads of the holy figures – here Saint Vincent, his wife Saint Waudru, their four children and the angels – are typically Neo-Gothic and not at all inspired by carved altarpieces of the 15<sup>th</sup> or 16<sup>th</sup> centuries. This corresponds to the need to clearly designate the holy figures.

The altarpiece of Saint John the Baptist de La Salle was intended for a chapel in the nave, which was completed in 1525 and thus around twenty years later than the one for the choir. Rooms gave a more Renaissance profile to the case, again of his own invention, but which can still be considered Gothic (fig. 11.1). The architectonic decoration is much more complicated than in the previous altarpiece, certainly again corresponding to the later date of the nave. The Rooms Neo-Gothic altarpiece followed the canonization in 1900 of Saint John the Baptist de La Salle, a French ecclesiastic of the 17<sup>th</sup> century. For the costumes Rooms dressed Saint John the Baptist de La Salle and his students in cassocks (fig. 11.6) and, more generally, adapted the style of clothes to the century in which John the Baptist de La Salle lived. Halos are again given to the holy figures, saints and angels.

Each scene is topped by a three-lobed arch surrounded by a complicated tracery whose vocabulary is influenced by the Late Gothic art of the beginning of the 16<sup>th</sup> century, but without the usual rows of vaultings and hanging keystones present in the depth of the compartments, as we see in the Saint-Denis altarpiece of Liège.

The compositions dominated by the vertical lines of the standing figures show an obvious general resemblance to those of Saint-Denis altarpiece (fig. 11.2 and 11.7). However, they testify to a better mastery in the rendering of the perspective. There is also a more systemic reduction of the space between the figures in the background. Similarities can be pointed out in the draperies, mostly with those in the predella of the Saint-Denis altarpiece where the draperies are either still made by thick broken folds as in the Late Gothic tradition, or molding the forms, with thinner and more vibrating folds (fig. 11.8). The faces in profile of the young students of John the Baptist de La Salle may have been influenced by the figures of the young monks in the Saint-Denis altarpiece (fig. 11.6). The resemblance can be also pointed out for other characters, but in general, the angularity of the faces and the suavity or intensity in the expressions are typical of Rooms and diverge from the Saint-Denis altarpiece and the other late medieval examples. Hence, despite the differences, it can be stated that in composing his altarpiece Rooms certainly had the Saint-Denis altarpiece in mind and more specifically the predella that he may have seen in the Blanchaert



11.6



11.7

**Fig. 11.6** Remi Rooms and Frans-Joseph Coppejans, altarpiece of Saint John the Baptist de La Salle, detail of *Saint John Baptist de La Salle and his students*, 1901-1908, Mons, church of Saint-Waudru

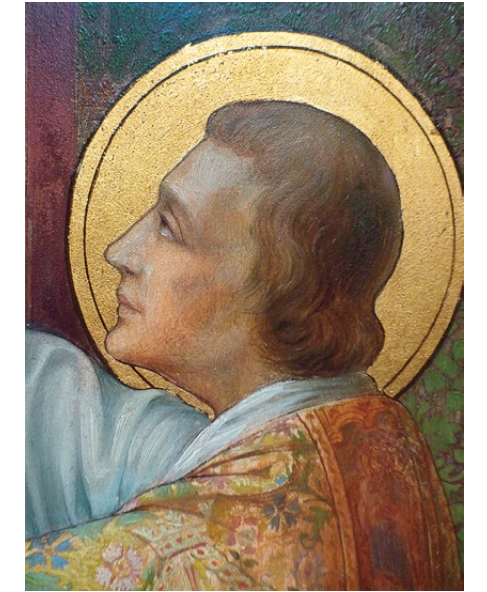
**Fig. 11.7** Remi Rooms and Frans-Joseph Coppejans, altarpiece of Saint John the Baptist de La Salle, detail of *Saint John the Baptist de La Salle distributes his fortune to the poor of the city of Reims*, 1901-1908, Mons, church of Saint-Waudru

workshop in 1884. He also may have seen the picture of the predella of the Saint-Denis altarpiece published by Jules Helbig in 1890 (fig. 4.4).<sup>28</sup>

For the partial polychromy, Rooms adopted the same system in both altarpieces. He painted the flesh parts in a matt beige pinky tone, leaving the brush traces apparent (fig. 11.6). Flesh parts and features are painted in a pictorial manner that match the faces painted by Coppejans on the painted wings (fig. 11.9).



11.8

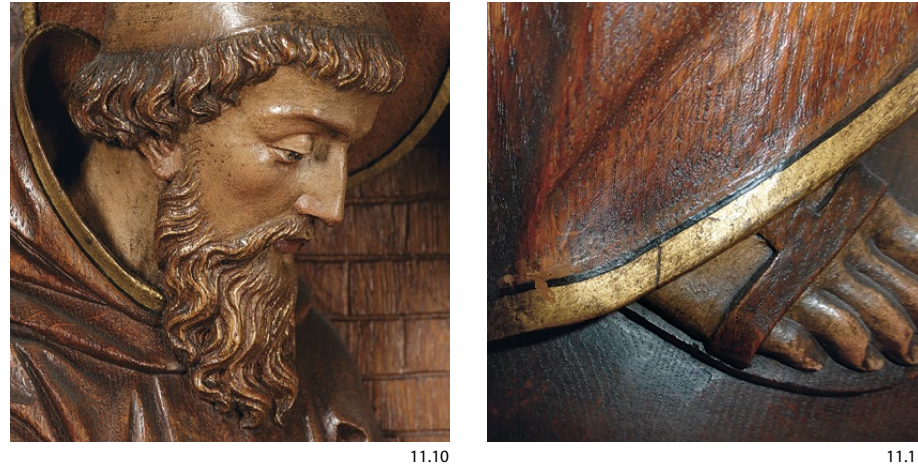


11.9

**Fig. 11.8** Saint-Denis altarpiece, detail of the *Episcopal ordination of Saint Denis by Saint Paul*

**Fig. 11.9** Remi Rooms and Frans-Joseph Coppejans, altarpiece of Saint John the Baptist de La Salle, detail of the painted wings, face of Saint John the Baptist de La Salle, 1901-1908, Mons, church of Saint-Waudru

The hairs of the carved figures are covered with gilded lines (fig. 11.10). The borders of the clothes are simply decorated with gilded strips with no decorative motifs. In the Saint Vincent altarpiece, the gilded borders are edged with a black line (fig. 11.11). The attributes, rays, inscriptions and many other details are gilded. The architecture is enhanced with gilded surfaces and lines. There are also red and green strips on the case of the Saint John the Baptist de La Salle altarpiece. The gilding is matt and has not been burnished anywhere. Most of it is set on a yellow underlayer without white preparation, often leaving the pores of the wood visible through the gilding. E.g. the gilded lines of the hair are set directly onto the bare oak wood, generally on a bright yellow underlayer which is only present beneath the lines. At some places a brown-beige layer whose color is close to that of the veins of the wood was set primarily onto the oak wood. This brown-beige layer can mainly be seen on the borders of the



clothes. It is not clear whether gold was applied with foils or in gold paint. These observations were made with a 3.5x magnifying glass. A higher magnification and more analysis would however be needed to give consistent information on the techniques of gilding and polychromy.

In the medieval altarpiece of Saint-Denis a range of decorative motifs on the garments appears. The hairs are fully painted or fully gilded. The architectonic decoration is not at all gilded, apart from some moldings. The gilding (gold leaf) is applied on another mixture.<sup>29</sup> So based on these differences, we can really wonder whether Rooms ever actually saw the Saint-Denis altarpiece. He may have seen it in the Blanchaert workshop or from a photograph as supposed above, or even during the Liège exhibition in 1881<sup>30</sup> or on a day trip in the city, but it is also quite probable that he carefully read the report published in the *Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc* in which it is said that:

*“Les têtes et les chairs seulement sont peintes; dans les draperies on a laissé le ton du bois, ne rehaussant les bordures que de minces filets d’or. L’artiste a mis l’accent sur les chairs avec une intention visible.”<sup>31</sup>*

In this sentence, and further on in the publication, no information is given on the presence of various and complex decorative motifs, nor on the fact that the canopies were left in bare wood.

*Other altarpieces executed by Remi Rooms for the church of Saint-Waudru in Mons*  
 Rooms executed other altarpieces for the church of Saint-Waudru that are interesting to discuss. E.g. the altarpiece of Saint Alfons of Ligorì is made in bare wood without any polychromy (fig. 11.12). It was directly inspired by the late medieval stone altarpiece of Our Lady of the Enchantment dated 1540 present in the church of Saint-Waudru. At the end of the 19<sup>th</sup> century, this medieval altarpiece was apparently not polychromed.<sup>32</sup> Rooms probably took this non-polychromy as a model for his own wooden altarpiece. The sculptor also executed an alabaster altarpiece with painted wings: the Saint Ghislain altarpiece (fig. 11.13). He gave semicircular arches to the three bays, thus giving the altarpiece a definite Renaissance look, which was more in line with the sculptures of Jacques Du Broeucq (c. 1505-1584) scattered throughout the

**Fig. 11.10** Remi Rooms and Frans-Joseph Coppejans, altarpiece of Saint Vincent, detail of the hair, gilded lines set directly onto the naked oak wood on a bright yellow underlayer in the *Construction of the church of Soignies* under the direction of Saint Vincent, 1901-1906, Mons, church of Saint-Waudru

**Fig. 11.11** Remi Rooms and Frans-Joseph Coppejans, altarpiece of Saint John the Baptist de La Salle, detail of the gilding on a brown beige underlayer in the central scene, 1901-1908



church. The canopies and the figures are however in Gothic style. For the partial polychromy Rooms clearly followed Malines alabaster examples of the second half of the 16<sup>th</sup> century (fig. 11.14). We recognize the same type of motifs and the absence of painting on the flesh parts.

*Léon Bressers and the Passion altarpiece of Afsnee*

Léon Bressers (1865-1947), a painter and polychromer –and like Remi Rooms, also of the second generation of the Saint Luke Schools– indeed did partial polychromies for altarpieces carved by his uncle Léopold Blanchaert.

**Fig. 11.12** Remi Rooms (carving), altarpiece of Saint Alfons of Ligorì, 1891-1900, Mons, church of Saint-Waudru



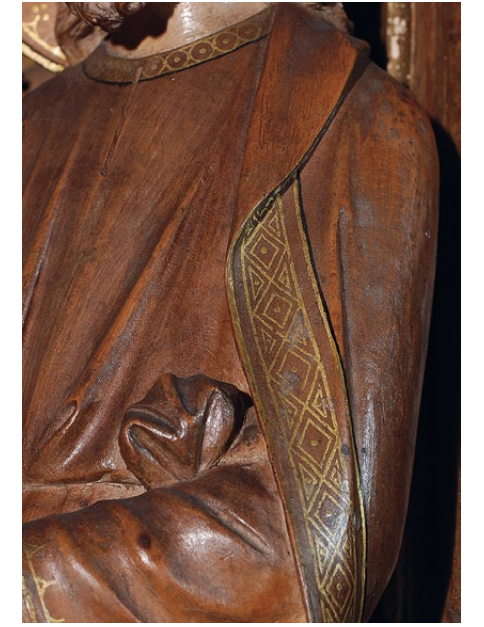
11.13



11.14



11.15



11.16

Léon Bressers was trained at the Saint Luke School of Ghent between 1878 and 1885.<sup>33</sup> The son of Adrien Hubert Bressers, he worked with his father from 1886 and succeeded him as head of the workshop at his death in 1898. They both were known for their elaborate programs of mural paintings and for the polychromy of Neo-Gothic altarpieces and statues. They also restored a great number of medieval paintings<sup>34</sup> and of medieval sculptures that they mostly entirely repolychromed, generally after a careful stripping.<sup>35</sup>

Léon Bressers executed full and partial polychromies for his uncles, the brothers Blanchaert, but also for other carvers – Remi Rooms in particular. In the ledgers of the Bressers workshop we can see that partial polychromy served as a way to cut prices. For the same sculpture, two prices were sometimes proposed, one for full polychromy and another for partial polychromy. So, a full polychromy for a statue would cost 175 francs while a partial polychromy for the same statue would cost only 60 francs, and therefore 65.7% less.<sup>36</sup> Partial polychromy was thus an aesthetic option but was also motivated by economic reasons. For full polychromies, the prices also varied. In the catalogue of the Maison Bressers-Blanchaert, there is no mention of partial polychromy but of *Peinture riche* and *Belle peinture*, the first one including more ornamentation and more gilding.<sup>37</sup> One way to reduce prices was indeed to favor painted surfaces with no gilded ornamentation or with little ornamentation. Another way to cut prices was to use matt gilding which was not really practiced by the Bressers workshop except for stone sculpture that could not receive any burnished gilding because of the hardness of the surface. The painter-polychromer Jules Helbig of Liège frequently turned to matt gilding on wood as well – certainly as a matter of aesthetic choice but probably out of economic considerations as well. The matt gilding is cheaper because no time for polishing has to be included.

The Passion altarpiece today in the Saint John the Baptist church of Afsnee was designed by Bethune, carved by Léopold Blanchaert and polychromed

by Léon Bressers (fig. 4.9).<sup>38</sup> It was meant for the castral chapel of their great benefactor Joseph de Hemptinne, who invited them to live in Maltebrugge near his castle to establish a colony of Christian artists. It took more than forty years for Blanchaert to complete the altarpiece, because he only worked on it on Saturdays. It can be considered his masterpiece. While he designed it, Bethune certainly had in mind a Brussels altarpiece of the third quarter of the 15<sup>th</sup> century, as shown by the inverted T shape and the division of the side compartments.<sup>39</sup> It is dedicated to the passion of Christ but we see that the Virgin is really put forward in three of the scenes. E.g. in the *Carrying of the Cross* she takes the place normally given to Saint Veronica and the holy face of Christ, while Veronica is placed at the third rank behind the cross (fig. 11.15). The choice for boxwood is not typical of the Blanchaert workshop, oak being the most common wood used by the sculptor for the carving of altarpieces. Pine was sometimes also chosen but only for economic reasons. Boxwood is a hard wood particularly suited for fine carving. Because of the slow growth, its great longevity and its long-lasting leaves, boxwood is a symbol of immortality. At Palm Sunday, Catholics used to keep the blessed box branches and then hang them on a crucifix.<sup>40</sup> Léon Bressers certainly chose a partial polychromy so that the precious boxwood would be seen, thereby honoring the fine carving executed by his uncle.

The idea of a partial polychromy with painted flesh tones and gilded ornamentation on the wood has clearly been inspired by the Saint-Denis altarpiece. Its influence can also be traced in the presence of gilded motifs on the borders of the garments. Léon Bressers presented patterns that are not copies but probably inspired by the Saint-Denis altarpiece (fig. 4.14 and 11.16). Some simple motifs are more likely, but perhaps only due to this simplicity. The techniques of polychromy of the Afsnee altarpiece are described by Fanny Cayron in this volume.

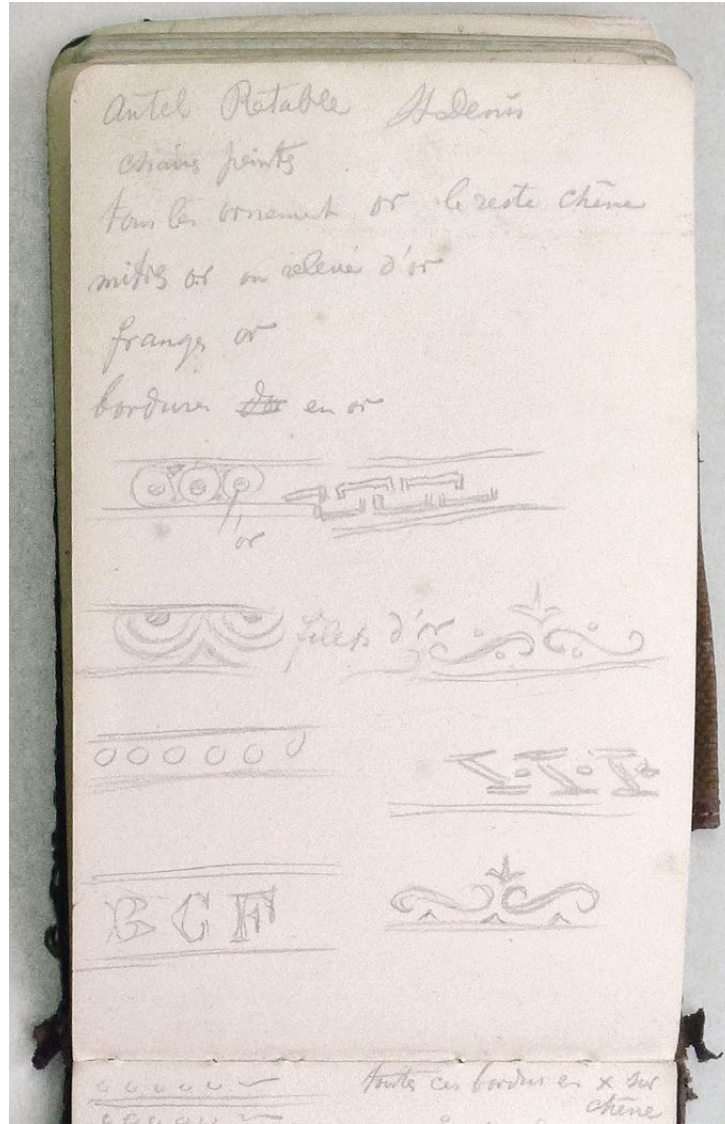
It was the custom of Léon Bressers and especially his father Adrien Hubert Bressers to document all the medieval polychromies they had the opportunity to see, including the Saint-Denis altarpiece of Liège. In the notebook of Adrien Hubert Bressers dated 1881 we indeed find sketches of the motifs of the Saint-Denis altarpiece (fig. 11.17).<sup>41</sup> The Bressers mostly documented the motifs in the predella that tended to be at eye level but also included certain details of the upper part. In the Bressers-Blanchaert archives, there is also an impressive drawing of one compartment of the predella of the Saint-Denis altarpiece, with indications on the polychromy.<sup>42</sup> However, this drawing was probably made by the carver Léopold Blanchaert, who restored the predella. The Bressers documented not only polychromies but also painted murals, panel paintings, and illuminated books in order to gather material as a source of inspiration for their own polychromies. The medieval details were isolated, stylized, redesigned and then injected in the Neo-Gothic polychromies. The idea was not to copy a specific example but rather to recreate a polychromy that could have been made in the desired century of the Middle Ages. Many style sheets can be found in the Bressers-Blanchaert archives that were prepared for statues and altarpieces. Some of them seem to be influenced by the Saint-Denis altarpiece (fig. 11.18).

Fig. 11.13 Remi Rooms (carving and partial polychromy) and Frans-Joseph Coppejans (painting), altarpiece of Saint Ghislain, c. 1907, Mons, church of Saint-Waudru

Fig. 11.14 Remi Rooms and Frans-Joseph Coppejans, altarpiece of Saint Ghislain, detail, c. 1907

Fig. 11.15 Léopold Blanchaert (carving) and Léon Bressers (partial polychromy), altarpiece of Afsnee, detail, *Carrying of the cross*, 1864-1906, Afsnee, church of Saint-John the Baptist

Fig. 11.16 Léopold Blanchaert and Léon Bressers, altarpiece of Afsnee, detail, motif on the border of a cloth, 1864-1906



11.17



11.18

Even if the flesh tones do not copy those of the altarpiece of Saint-Denis, Léon Bressers re-transcribed some of their characteristics in the partial polychromy of the altarpiece of Afsnee. Indeed, he enhanced the pink of the cheeks and the expression of grief with pink highlights (fig. 11.19 and 11.20). In Bressers polychromies, cheeks are not always enhanced with vivid pink. Their presence may correspond to the influence of the Saint-Denis altarpiece but also to Late Gothic polychromies in general.

Bressers gave a thick layer of varnish to the surface. Normally in Léon Bressers' polychromies, the varnish is much thinner and has a satin effect as exemplified by a statue in the church of Saint-Dympna in Geel (fig. 11.21). During the restoration of the Saint-Denis altarpiece by Léopold Blanchaert in 1882-1884, the Saint-Denis altarpiece was indeed covered with a thick varnish layer described as original in the drawing of the predella mentioned above.<sup>43</sup> The

Fig. 11.17 Adrien Hubert Bressers, sketchbook, 1881, Louvain, KADOC, Bressers-Blanchaert archives, BE/942855/90/71-106

Fig. 11.18 Adrien Hubert Bressers, style sheet for the polychromy of the main altarpiece of the Mariakerke church, 1875, Louvain, KADOC, Bressers-Blanchaert archives, BE/942855/90/71-106



11.19



11.20

thick varnish layer on the Afsnee altarpiece must have been directly influenced by the Saint-Denis altarpiece.

We can conclude that Léon Bressers took the Saint-Denis altarpiece as a model for the partial polychromy of the altarpiece of Afsnee, whose carving however was inspired by a 15<sup>th</sup> century Brussels altarpiece (and not by a 16<sup>th</sup> century altarpiece such as the Saint-Denis altarpiece). Bressers chose decorative motifs that were already well integrated in the Neo-Gothic repertoire of the workshop but which were probably partly influenced by the Saint-Denis altarpiece. When applying an overall thick varnish, Bressers probably resorted to his memory of the predella of the Saint-Denis altarpiece when it was in the workshop of his uncle Léopold Blanchaert for restoration (assuming that he saw it there).

## Conclusions

Partial Neo-Gothic polychromies appear in Belgium at the end of the 19<sup>th</sup> century. This scheme of composition was directly influenced by the Saint-Denis altarpiece, whose polychromy was rightly recognized as original in 1876 by the Guild of Saint Thomas and Saint Luke. It also followed the exhibition of the altarpiece in Liège in 1881 and its restoration between 1882 and 1884. Moreover, some medieval altarpieces were restored in order to present a partial polychromy similar to the medieval altarpiece of Liège, such as the altarpiece in Lonzen<sup>44</sup>. The taste for partial polychromy developed along with a taste for bare wood, which was probably influenced by the Saint George altarpiece in Brussels.



11.21

Fig. 11.19 Léopold Blanchaert and Léon Bressers, altarpiece of Afsnee, detail of holy woman in the *Entombment*, Afsnee, church of Saint-John the Baptist

Fig. 11.20 Saint-Denis altarpiece, detail of the Virgin in the *Crucifixion*, Liège, Saint-Denis church

Fig. 11.21 Léopold Blanchaert (carving) and Léon Bressers (polychromy), *Virgin and Child*, 1900, Geel, church of Saint-Dympna

In the cases studied in this paper, partial polychromies applied on Neo-Gothic altarpieces were in some way influenced by the retable of Saint-Denis or supposed to correspond to a Late Gothic Brabantine altarpiece. The type of polychromy of the Saint-Denis altarpiece was indeed not strictly applied on altarpieces influenced by the art of the 1520s or more widely of the beginning of the 16<sup>th</sup> century, but also on those inspired by the 15<sup>th</sup> century as exemplified by the altarpiece of Afsnee.

Partial polychromed Neo-Gothic altarpieces were particularly suitable for Late Gothic churches such as the Saint-Waudru church in Mons, but also for Neo-Gothic churches built in late medieval style as exemplified by an altarpiece by Remi Rooms kept in the Saint-Joseph church of Aalst. Three examples were studied here but it should be noticed that partial polychromies were carried out on a large scale in Belgium. For future research, it would be worth to understand whether partial polychromies should always be carefully associated with Neo-15<sup>th</sup> or Neo-16<sup>th</sup> Gothic style. It might probably often not be the case.

The late adoption of partial polychromy was due to the progress of knowledge about medieval art but was also linked to religious considerations. Late Gothic altarpieces were at first tolerated by the ultramontanes of the Guild of Saint Thomas and Saint Luke but not exactly praised as a source of inspiration because of the presence of Renaissance details which were considered evidence of a decaying spirit.

The choice for partial polychromy was an aesthetic one but its wide adoption can also be explained by economic motivations.

The altarpieces by Rooms and the Afsnee Passion altarpiece discussed in this paper can be considered as being of the best quality regarding the Neo-Gothic production in Belgium. Two of them were present at the exhibition of the Guild of Saint Luke and Saint Joseph in 1907 and received high praise in the review written by Émile Gevaert and published in the *Bulletin des métiers d'art*.<sup>45</sup>

The altarpieces of Saint Vincent in Soignies and of Saint John the Baptist de La Salle in Mons have painted wings, as did the altarpiece of Saint-Denis originally. Even if they are clearly recognizable as Neo-Gothic, they give an idea of the original aspect of the Saint-Denis altarpiece in its entirety with its former painted wings, which since have been scattered to various places or disappeared<sup>46</sup>.

## Notes

- 1 SERCK-DEWAIDE 2002; STEYAERT 2013, p. 95-96.
- 2 VIOLLET-LE-DUC 1864, p. 108-109.
- 3 STEYAERT 2013, p. 96-97 and 99-102.
- 4 *Bulletin de la Gilde*, 1874-1876, meeting no. 11, 1876, p. 127-130 and 171-172 (« Comptes rendus des séances » / « Summary reports of speeches »).
- 5 On this association, see DE MAEYER 2008.
- 6 DE MAEYER 1988.
- 7 PUGIN 1850.
- 8 The Guild was giving advice on how to restore the churches and their content but the official instance for that function was the Royal Commission for Monuments funded in 1835.
- 9 See for example *Assemblée générale*, 1863.
- 10 *Bulletin de la Gilde*, 1874-1876, meeting no. 11, 1876, p. 127-130 and 171-172.
- 11 The literature on Bethune is relatively abundant. See for example HELBIG 1906; DE MAEYER 1988; VAN CLEVEN 1994; CORTJAENS 2011.
- 12 Being in Liège, he was supposed to help the permanent delegates of the Royal Commission for Monuments in Brussels at their request. In that function, he followed the progress of most of the restoration campaigns of religious and public buildings in Liège. BERGMANS 2008.
- 13 MERCIER 2012, p. 86-89; STEYAERT 2012; STEYAERT 2014b, p. 199-232.
- 14 The term generally used by Bethune is important because he was taken on his word by the students of the Saint Luke Schools due to the very high esteem in which he was held.
- 15 SERCK-DEWAIDE 2002, p. 46-49; DE BOODT 2005, p. 171.
- 16 The question of the unity of style between architecture and religious furniture was recently commented on by STEYAERT 2015.
- 17 The text which was published in the *Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc* was written by the historian Adolphe Duclos of Bruges. DUCLOS 1874-1876, meeting no. 9, 1874, p. 32-48.
- 18 “[...] for the period and the ornamentation, they are of the 16<sup>th</sup> century: as for the conceiving and the spirit that animate them, they can be called the last offspring of the art of the 15<sup>th</sup> century that disfigures itself more and more. Those objects are not in strict harmony with works of art of the 13<sup>th</sup>, 14<sup>th</sup> or even the 15<sup>th</sup> century; there is however a chance to tolerate them. But if they are works of art conceived and executed after the taste and feelings of the art of paganism, no tolerance will be possible.”
- 19 STEYAERT 2014b, p. 287-354.
- 20 VAN CLEVEN 1988, p. 370-372.
- 21 The letters of Remi Rooms have a letterhead with the name and the following address: “R. Rooms-Blanchaert, 36 Rue de l’Ecole, Gand.” Rooms refers to the name of his wife Pélagie Blanchaert in his letterhead, but signs simply as Remi Rooms.
- 22 The altarpiece nowadays is in the chapel of Saint-Waudru on the southern side of the choir but was originally conceived for a chapel in the north of the choir. It was moved because of the installation of the new organ of Maurice Delmotte in 1952.
- 23 VAN CLEVEN 1988, p. 349.
- 24 The final varnish was however still to be applied but not until after the complete drying of the paintings. Mons, Archives de l’Etat, *Fabrique de l’église Sainte-Waudru à Mons*, 224.
- 25 *Ibidem*: letter from Rooms to the dean of the church of Saint-Waudru, summer 1906 (undated), Ghent: “*Lautel de saint Vincent est sur le point d’être livré entre les mains des décorateurs*”. Further in this same letter were ad: “*Comme je le disais plus haut pour ma part j’ai fini avec l’autel de saint Vincent et celui de saint Jean-Baptiste est très avancé; en outre ce dernier retable est en bois et celui de saint Ghislain étant en albâtre ce sont d’autres hommes qui doivent y travailler*”.
- 26 DE BOODT 2005, p. 174-176.
- 27 The Claudio Villa altarpiece has a console on top of the case. The medieval statue, that we supposed as having being set on the console, has however disappeared. Regarding this altarpiece, see DE BOODT 2005, p. 167-168.
- 28 HELBIG 1890, plate XXII.
- 29 See the contribution of Emmanuel Mercier in this book.
- 30 Liège 1881, p. 72-73, no. 236.
- 31 “Only the heads and hair are painted; in the draperies, the tone of the wood was left [visible], with only fine gilded strips at the edges. The artist has emphasized the flesh tones in a visible manner.”
- 32 Remi Rooms knew the altarpiece of Our Lady of the Enchantment very well because he carved its missing sculptures between 1902 and 1906. Neither in the archives nor in published comments of the end of the 19<sup>th</sup> century is there any comment on the presence of any trace of polychromy. But of course, it was most likely originally polychromed.
- 33 VERMEIREN 1993; VERMEIREN 2000.
- 34 BERGMANS 1998, p. 368 (index at Bressers).
- 35 STEYAERT 2013, p. 99-103; STEYAERT 2014a; STEYAERT 2014b, p. 120-198.
- 36 A. H. and L. Bressers; Louvain, Documentatie- en Onderzoekcentrum voor Religie, Cultuur en Samenleving (KADOC), Bressers-Blanchaert archives, BE/942855/90/16, ledger book 1890-1925, quotation for the chapel of Saint-Nicolas in Sainte-Marie-sur-Semois (near Virton in Belgium), polychromy of the statue of the *Sacred Heart*.
- 37 *Catalogue général de la maison saint Luc pour la propagation d’œuvres d’art en style du Moyen Âge*, A. H. Bressers-Blanchaert, successeur L. Bressers, undated. The catalogue can be consulted in Louvain, Documentatie- en Onderzoekcentrum voor Religie, Cultuur en Samenleving (KADOC), Bressers-Blanchaert archives.
- 38 VAN CLEVEN 1994, p. 199.
- 39 The Passion altarpiece of Dinslaken could have been a possible source of inspiration for the Afsnee altarpiece. On this altarpiece see DE BOODT 2005, p. 191-192.
- 40 *Les arbres* (online publication, <http://www.lesarbres.fr/buis.html>, consulted 11 May 2017). Many thanks to Jean-Albert Glatigny and to some other participants of the colloquium for their commentaries on the boxwood.
- 41 A. H. Bressers 1881, one of the 30 notebooks used from 1866 to 1896, Louvain, KADOC, Bressers-Blanchaert archives, collectively numbered BE/942855/90/71-106.
- 42 See the article of Fanny Cayron in this book.
- 43 This varnish had been in fact applied at the beginning of the 19<sup>th</sup> century and was suppressed during the restoration of 2012-2014 (see the contribution of Emmanuelle Mercier in this volume).
- 44 BUYLE & VANTHILLO 2000, p. 196-197.
- 45 GEVAERT 1907-1908.
- 46 The neo-gothic altarpieces of Mons Collegiate Church have been recently studied for other aspects than those treated in this paper, by the Phd candidate Noemie Petit in her Master Dissertation (ULB) as well as by ULB University Professor Didier Martens. We refer readers to their recent respective publications: see *Annales d’histoire de l’art et d’archéologie*, 41, 2019, pp. 115-160 and *Bulletin de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles*, 34, 2021 (to be soon published). I would like here to acknowledge the help of Rie Vermeiren (KADOC in Louvain), Monique Merland (CRMSF in Liège), Pierre Dufour and Benoît van Caenegem (church of Saint-Waudru in Mons). My thanks also go to the team of conservators-restorers of the wooden polychromed workshop of the KIK-IRPA and especially to Emmanuelle Mercier and Fanny Cayron.



## References

*Assemblée générale*, 1863

*Assemblée générale des Catholiques en Belgique*, session 1, vol. 2, 18-22 August, 1863, Mechlin, p. 148-177.

BERGMANS 1998

A. BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen in de 19de eeuw. Studie en inventaris van middeleeuwse muurschilderigen in Belgische kerken (Kadoc Artes, 2)*, Louvain, 1998.

BERGMANS 2008

A. BERGMANS, *Jules Helbig (1821-1906): un peintre frontalier entre Rhin et Meuse*, in Cl. DE RUYT, I. LECOQ, M. LEFFTZ & M. PIAVAUX (ed.), *Lumières, formes et couleurs. Mélanges en hommage à Yvette Vanden Benden*, Namur, 2008, p. 49-66.

*Bulletin de la Gilde*, 1874-1876

*Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, 3, 1874-1876.

BUYLE & VANTHILLO 2000

M. BUYLE & Chr. VANTHILLO (ed.), *Retables flamands et brabançons dans les monuments belges*, Brussels, 2000.

CORTJAENS 2011

W. CORTJAENS, *Amis gothiques. Der Briefwechsel von August Reichensperger und Jean-Baptiste Bethune, 1858-1891*, Brussels, 2001.

DE BOODT 2005

R. DE BOODT, *Catalogue des retables bruxellois*, in B. D'HAINAUT-ZVENY (ed.), *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles. Production, formes et usages*, Brussels, 2005, p. 154-225.

DE MAEYER 1988

J. DE MAEYER (ed.), *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek 1862-1914 (Kadoc-Studies, 5)*, Louvain, 1988.

DE MAEYER 2008

J. DE MAEYER, *Pro Arte Christiana, Catholic Art Guilds, Gothic Revival and the Cultural Identity of the Rhine-Meuse Region*, in J. DE MAEYER (ed.), *Historism and Cultural Identity in the Rhine-Meuse Region. Tensions between Nationalism and Regionalism in the Nineteenth Century / Historismus und kulturelle Identität im Raum Rhein-Maas: Das 19. Jahrhundert im Spannungsfeld von Regionalismus und Nationalismus (Kadoc Artes, 10)*, Louvain, 2008, p. 159-171.

DUCLOS 1874-1876

A. DUCLOS, *Quels sont les principes généraux qui doivent prévaloir dans la restauration des*

*monuments religieux du Moyen-Âge*, in *Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, 3, 1874-1876, p. 32-48.

GEVAERT 1907-1908

L. GEVAERT, *L'exposition de la Gilde de S. Luc et de S. Joseph. La sculpture*, in *Bulletin des métiers d'art*, 7, 1907-1908, p. 85-95.

HELBIG 1890

J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, 2<sup>nd</sup> ed., Bruges, 1890.

HELBIG 1906

J. HELBIG, *Le baron Bethune, fondateur des Écoles Saint-Luc: étude biographique*, Lille/Bruges, 1906

Liège 1881

*Exposition de l'art ancien au Pays de Liège* (exh. cat., Liège), Liège, 1881.

MERCIER 2012

E. MERCIER, *La polychromie en tant que «version» de la sculpture*, in P.-Y. KAIRIS, B. SARRAZIN & F. TRÉMOLIÈRES (ed.), *La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre*, Paris, 2012, p. 85-97.

PUGIN 1850

A. W. N. PUGIN, *Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne, avec des remarques sur leur renaissance au temps actuel. Remanié et développé d'après le texte Anglais de A. W. Pugin, par Th. King, et traduit en français, par P. Lebrocquy*, Brussels/Leipzig, 1850.

SERCK-DEWAIDE 2002

M. SERCK-DEWAIDE, *Retables non polychromés ou retables décapés?*, in S. GUILLOT DE SUDIRAUT (ed.), *Retables brabançons des XV<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles* (conference proceedings, Paris, Musée du Louvre, 18-19 May 2001), Paris, 2002, p. 37-80.

STEYAERT 2012

D. STEYAERT, *La restauration de la sculpture médiévale vue par la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc (1863-1913)*, in P.-Y. KAIRIS, B. SARRAZIN & F. TRÉMOLIÈRES (ed.), *La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre*, Paris, 2012, p. 67-83.

STEYAERT 2013

D. STEYAERT, *The Conservation of Polychromy on Medieval Sculptures in Belgium in the Nineteenth Century and its Perception by the Royal Monuments Commission of the Time*, in I. BRAJER (ed.), *CiNC Conservation in the 19th Century*

(conference proceedings, Copenhagen, National Museum of Denmark, 13-15 May 2013), London, 2013, p. 91-104.

STEYAERT 2014a

D. STEYAERT, *Medieval sculptures re-polychromed and re-gilded in the nineteenth century by Adrien Hubert Bressers*, in H. DUBOIS, J. H. TOWNSEND, J. NADOLNY, S. EYB-GREEN, S. NEVEN & S. KROUSTALLIS (ed.), *Making and transforming art: changes in artists' materials and practice. International symposium of the ICOM-CC working group on Art Technological Source Research* (conference proceedings, Brussels, Royal Institute for Cultural Heritage, 22-23 Nov. 2012), London, p. 31-39.

STEYAERT 2014b

D. STEYAERT, *La sculpture polychromée néo-gothique vue par la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc, 1863-1914*, vol. 1, PhD thesis in History of Art and Archaeology, Université libre de Bruxelles, 2014.

STEYAERT 2015

D. STEYAERT, *Le démemberment des autels baroques et néo-classiques au XIX<sup>e</sup> siècle en Belgique*, in *Bulletin de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles*, 27, 2015, p. 137-179.

VAN CLEVEN 1988

J. VAN CLEVEN, *Bijlage. Sint-Lucasateliers in de plastische kunsten en de toegepaste kunst*, in DE MAEYER 1988, p. 336-379.

VAN CLEVEN 1994

J. VAN CLEVEN, *Meester Jean-Baptiste Bethune 1821-1894, een kunstenaarsloopbaan*, in R HOOZEE, J. VAN CLEVEN, F. VAN TYGHEM, I. DE WILDE & R. VAN QUAEUBEKE, *Neogotiek in België*, Ghent, 1994, p. 168-211.

VERMEIREN 1993

R. VERMEIREN, with the coll. of A. BERGMANS, *Inventaris van het neogotische tekeningenarchief Bressers-Blanchaert, c. 1860-1914 (Kadoc, Reeks inventarissen en repertoria, 37)*, Louvain, 1993.

VERMEIREN 2000

R. VERMEIREN, *Het archief van de ateliers Bressers en Blanchaert*, in *Monumenten en Landschappen*, 19-6, 2000, p. 52-57.

VIOLLET-LE-DUC 1864

E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, vol. 7, Paris, 1864.

## Abstract

The taste for partial polychromy that appears at the end of the 19<sup>th</sup> century is the fruit of several factors. First, the partial polychromy of the Saint-Denis altarpiece was recognized as original in 1876 during a visit of the Guild of Saint Thomas and Saint Luke. Secondly, Late Gothic art started to be better appreciated as a model of inspiration for the new Neo-Gothic altarpieces that were erected in the entire territory of Belgium. Eventually the need of unity of style between architecture and furniture led to the execution of partially polychromed altarpieces for churches built in Late Gothic style. The role of the Guild of Saint Thomas and Saint Luke and especially of two of its leading figures, Jules Helbig and Jean-Baptiste Bethune, is commented on.

Both Remi Rooms and Léon Bressers provided partially polychromed altarpieces. Both of them were gifted students of the Saint Luke Schools active at the end of the 19<sup>th</sup> century and beginning of the 20<sup>th</sup> century. Three altarpieces with partial polychromy are here analyzed: the two that Remi Rooms delivered to the church of Saint-Waudru in Mons, and the altarpiece of the church of Afsnee, the partial polychromy of which was executed by Léon Bressers. Those altarpieces can be considered as being of the best quality regarding Neo-Gothic production in Belgium.

# 12

## Intermezzo policromato

Emmanuelle Mercier



During the symposium, Italian Artist Willy Verginer's wooden sculptures were presented in a diaporama as an example of the expressive potential of partial polychromy in contemporary art.

Willy Verginer learned his craft in the Dolomite Mountains in Val Gardena, a valley with a secular wood carving tradition since the 17<sup>th</sup> century. In this region, many craftsmen are still making religious statues for the market or to fulfil orders made through intermediaries. The handmade quality of the pieces is guaranteed by a metal mark fixed into the wood by an expert of the Chamber of commerce.

Sharing his workshop with his two sons, Matthias and Christian, both sculptors, Willy Verginer has moved away from this tradition to create life-size figurative sculptures inspired by everyday life. His works are presented alone or in groups, but without pedestals. The introverted figures, are deep in thought, share the same space with the viewers inviting them to intimately bring into question their connection to the ineffable essence of life.

The enigmatic and hyperrealistic figures are carved in lime wood and only partly painted with large flat coloured areas sometimes completed with golden or silver parts. On the occasion of the monographic exhibition at the Ianchelevici Museum in La Louvière,<sup>1</sup> Valérie Formery wrote:<sup>2</sup>

*"For him, colour is the most important part of his work. Never a narrative feature, colour is used to trigger a change in perception. Applied as if casually with no connection to the sculpture volume, colour sets up violent contrasts designed to perturb the viewer's contemplation."*

To find out more about Willy Verginer: <http://www.verginer.com>.

### Notes

- 1 *Théâtre de l'absurde*, La Louvière, Musée Ianchelevici, 29 April-14 June 2015.
- 2 V. FORMERY, *I want to be an artist*, in *Willy Verginer*, Albissola Marina, 2014, p. 6.

**Fig. 12.1** Willy Verginer, *Cecità voluta*, 2007, lime wood, acrylic colour, lifesize, 8 meters



# 13

## Finishing touch and degradation. Some questions and comments on the partially polychromed Brabantine Saint-Denis altarpiece

Ria De Boodt and Brigitte D'Hainaut-Zveny\*

The discovery that the partial polychromy on the sculptures of the Saint-Denis altarpiece is original 16<sup>th</sup> century has been rather unexpected and surprising.<sup>1</sup> As such appearance is absolutely rare in late medieval wooden sculpture production of the Low Countries (fig. 13.1 and 13.2).<sup>2</sup> The fact that the phenomenon as such has only been established today despite 150 years of research on Brabantine wooden altarpieces, indicates how difficult it is to do so. As a matter of fact, the authentic finishing touch of late medieval painted wooden sculpture has often been disturbed by degradation and a long history of all kinds of restoration surgery. Why this “strange”, maybe even sudden decision to paint the sculptures only partially was made, at what precise time, by whom and why for the Liège altarpiece in particular, are some of the questions involved with this exceptional situation. Possible explanations are to be found in the contemporary socio-economical context, the interaction between artistic tradition and new philosophical influences, and the sculptors’ professional interregional relationships.

On 28 March 2013 an expert meeting was organised in front of the Saint-Denis altarpiece during its treatment at the Royal Institute for Cultural Heritage in Brussels (KIK-IRPA), beyond the regular assemblies by the scientific restoration committee<sup>3</sup>. On that occasion the discovery of the partially painted Brabantine sculptures as being authentic has been discussed with some non-Belgian domain experts. The issue appeared sufficiently important to be worth an international interdisciplinary symposium day. Indeed, on the one hand it is very striking that the Saint-Denis “case” seems an exception in the context of early 16<sup>th</sup> century Brabantine sculpture. On the other hand, the contemporary abundance of partially painted wooden sculpture in Franconia and Swabia, today’s Northern Bavaria and Baden-Württemberg, proves the opposite to be true. Hence, we were convinced that the past and ongoing research on those particular German

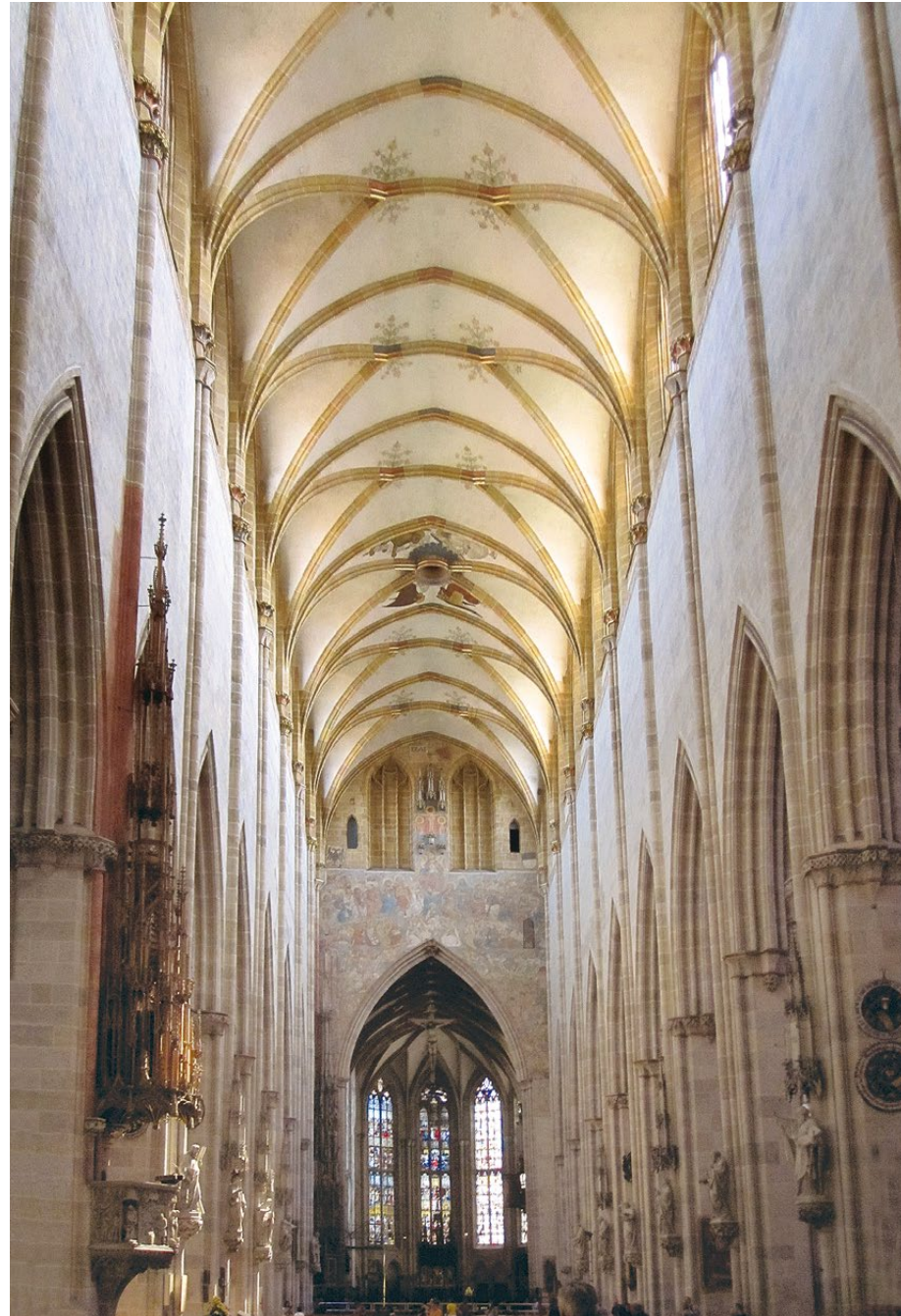


13.2

Fig. 13.1 Saint-Denis altarpiece, detail of the *Carrying of the Cross*, Liège, Saint-Denis church

Fig. 13.2 Saint-Denis altarpiece, detail of Saint John in the *Carrying of the Cross*

\* Professor at Artesis Plantijn University College, Antwerp / Professor at the Université libre de Bruxelles



13.3

areas could provide most valuable and interesting answers, at least to understand this “unique Brabantine case” better and maybe even to suggest some explanations beyond the Daniel Mauch link.<sup>4</sup>

Yet, our examination to what extent each of the Saint-Denis sculptures has been polychromed or not, and our quest to find contemporary foreign wooden images to compare with, have resulted in some remarkable similarities and differences in the (none) polychromed schemes. This article is meant as a kind of introduction to the contributions held during the second symposium day. It has the intention to make clear some problems and questions related to the

Fig. 13.3 Mixed coloured and monochrome late medieval church interior, Ulm, Münster

phenomenon of “partial polychromy” on European wooden sculpture made around 1500 that fits the Saint-Denis altarpiece.

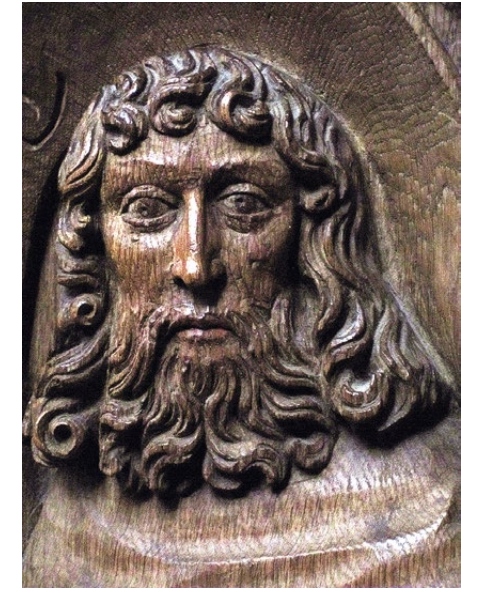
## Between Middle Ages and Renaissance

In 15<sup>th</sup> century Renaissance Italy the theoretician Leon Battista Alberti (1404-1472) argued in his treatise *On Architecture*: “Why the use of gold should be unthinkable for the representation of divine figures. First, it doesn’t fit for gods and secondly, because the value of the material in itself is too high, so it could be misused.”<sup>5</sup> This opinion was written down by Alberti between 1443 and 1452.<sup>6</sup> First printed in 1485 in the Italian vernacular and therefore more accessible, it would not remain unnoticed by scholars, artists and patrons. Indeed, after a millennia-long tradition of entirely painted sculpture and more in particular overall-gilded wood sculpture, this concept of finishing was “suddenly” called into question. It certainly opened perspectives for experimenting with other finishing systems, which undoubtedly was and still is exciting.

But the new Humanist and Renaissance theories such as Alberti’s among others might not have been the only source of inspiration for patrons and artists-craftsmen to try out something new. The contemporary late medieval church interior was in itself a one-and-all mixture of polychromatic and monochromatic (fig. 13.3). It was indeed a combination of several colour systems applied on different materials. Here a monochrome looking stone sacrament tower, pulpit and wooden stalls were perfectly in harmony with colourful wall and vault paintings, flamboyant stained-glass windows and painted sculptures. Actually, the spectator in an authentic late medieval church interior was confronted with “a big picture” of a partially painted totality. He was clearly adapted to the contrast between bright colours and monochromatic that certainly benefitted the visibility and legibility of the iconographic programme presented. This observation taken into account, the mental step to a partially painted individual sculpture seems not that revolutionary. It might even be considered a logic one. By the end of the 15<sup>th</sup> century the phenomenon indeed appeared at first in wooden furniture such as choir stalls (fig. 13.4),<sup>7</sup> them being a relatively new church ingredient, but also in life-size sculpted stone figures (fig. 13.5).<sup>8</sup>

## Parallel existing finishing systems

The late Johannes Taubert must have been the first to distinguish different systems of (none) polychrome surface shape present on late medieval-early Renaissance South-German wood sculpture.<sup>9</sup> Apart from the overall painting tradition he introduced specific terminology for a different finishing touch. The first category “wood colour” or *holzfarbig* would later be called *holzsichtig*. Most representative is of course the oeuvre of Tilman Riemenschneider who



13.4



13.5

Fig. 13.4 Jörg Syrlin the Younger, Choir stalls, detail, 1493, partially painted oak wood, Blaubeuren, abbey church

Fig. 13.5 Apostle Mattias with axe, 1482, partially painted limestone, Blaubeuren, abbey church



13.6



13.7a



13.7b



**Fig. 13.6** Tilman Riemenschneider, Holy Blood altarpiece, detail, 1501-1505, wood colour limewood, Rothenburg ob der Tauber, Saint James church

**Fig. 13.7** Nikolaus Weckmann, altarpiece with Virgin and Saints, 1520-1525, half painted limewood (?), Alpirsbach, abbey church  
a Ensemble  
b Detail

**Fig. 13.8** Saint-Denis altarpiece, detail of the *Preaching of Saint Denis to the Athenians*, Liège, Saint-Denis church

scarcely painted pupils black and lips red, and covered the entire surface with a darkening transparent glaze (fig. 13.6).<sup>10</sup> Not just to mute the bright colour of lime wood, but also to visually equalize the totality, to favour the low light parts, even to protect against dustiness, and therefore to increase the value and appreciation of low-graded material, namely wood.

The second category “half-polychromed” or *halbgefasst* could suit the appearance of the Saint-Denis altarpiece. Taubert’s main examples were two lime wood altarpieces in the Baden-Württemberg region. The altarpiece with the Crowning of the Virgin in Saint-Stephen church at Breisach has been created between 1523 and 1526 by a master abbreviated as HL.<sup>11</sup> The altarpiece with the Virgin and Saints



13.9a



13.9b

**Fig. 13.9** Attributed to Konrad Rötin, altarpiece with the Lamentation, c. 1520, partially painted limewood (?), Schramberg, Falkenstein chapel  
a Ensemble  
b Detail

in the abbey church at Alpirsbach has been attributed to Nikolaus Weckmann (fig. 13.7).<sup>12</sup> Apart from coloured lips and eyes, some gilded decoration appears on the drapery. The naked body parts were painted with flesh tones on base of tempera and directly applied on the wood surface without primer, just like in the Liège altarpiece.<sup>13</sup> However, Taubert's examples don't stand as recent investigation on both altarpieces has revealed that their flesh tones are a 17<sup>th</sup> century Baroque intervention.<sup>14</sup> This seems indeed plausible. Lime wood doesn't really need flesh tones because of its pale appearance or at least less than oak wood which has a darker appearance in itself. Nevertheless, it is significant that the polychromy type of the Saint-Denis altarpiece remains the lonely exception within this (second) category now without any (South) German examples. The Liège altarpiece has been made in oak wood darkening over the years. The light flesh tones might have had the purpose to favourite the face expressions contrasting the dark wood looking draperies and scenery (fig. 13.8).

In addition Taubert introduced a third type, a stage between the first and the second categories: the "partially polychromed" or *partiel bemalt* wooden sculpture where the paint was clearly used not just to emphasize the eyes and mouth but also to embellish them. In this aesthetic concept a variety of colours has been used for the eyes and eye lids. The altarpiece with the Lamentation attributed to Konrad Rötin in the Schramberg Falkenstein Chapel is named as an example (fig. 13.9).<sup>15</sup> It was finished with an overall transparent glaze. However interesting as a starting point, yet a few ambiguities turn up. Taubert himself suggested that his classification may need to be revised. Where exactly are the boundaries between the categories? How can you accurately define them? Defining and naming appearance/surface possibilities in late medieval – early Renaissance wooden sculpture has genuinely become a first problem to be revealed.

### Alterations, degradation, interpretation

Another problem to be faced is the fact that each late medieval sculpture reflects at least 500 hundred years of material history, alterations and degradation of its surface finish. Indeed, we can determine all sorts of interventions on the surface of a cult object that remained in use and hence was taken care of. At least the gaps in the colours were frequently retouched.

During a conservation treatment it is frequently discovered that a sculpture was partially or even entirely overpainted, often more than once in its history. Among uncountable others this happened to the *Madonna* Daniel Mauch made in Liège around 1530-1535 for friar Pascal de Bierset called Berselius (fig. 16.1).<sup>16</sup> Three early 16<sup>th</sup> century lime wood statues in the altarpiece from Ehingen attributed to the workshop of Nikolaus Weckmann today appear entirely painted though were originally "wood colour" designed (fig. 13.10).<sup>17</sup> Body features and drapery decoration are that accurately cut out that they

absolutely don't need any paint layer to reflect splendour. Two anonymous reliefs from the wings of the same altarpiece from Randegg now in the Rottweil museum illustrate what difference an overpaint can make. Originally designed to appear as "wood colour" they were later treated differently. The *Nativity* remained unpainted (fig. 13.11a), but the *Adoration of the Magi* (fig. 13.11b) was overall polychromed by the end of the 16<sup>th</sup> century as Hans Westhoff pointed out.<sup>18</sup> Meanwhile a sculpture might have been completely stripped and whether or not repainted. A sculpture of *Saint Anne with the Virgin and Jesus* by Daniel Mauch made for the abbey of Reichenbach, but now in the Rottweil museum, is presumed to be designed "wood colour" (fig. 13.12). It was once entirely overpainted and later stripped again.<sup>19</sup>

All these conditions cause major judgment difficulties which have undoubtedly led to misinterpretations of the authentic state. The investigations carried out during the recent treatment at KIK-IRPA have clearly proved the Saint-Denis altarpiece an excellent example here. Until lately its partial polychromy was generally accepted as the result of a 19<sup>th</sup> century modification and artistic taste.<sup>20</sup> Moreover ignorance by restorers or other intervenors has quite often resulted in the disappearance of the delicate original surface layer. This means degradation if not destruction of the finishing touch.<sup>21</sup> The undoubtedly complex material circumstances of wooden sculptures lead to the second issue to be solved. How accurately can the "original" surface appearance of a 15<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> wood sculpture be established? How can we know for certain whether a sculpture was designed to be painted overall, partially, half or just to appear wood coloured?



13.11a



13.11b

### Help from written sources?

Relevant documentary evidence on the subject of partially painted wooden surfaces during the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries is virtually non-existent, so not very helpful. As far as we know of no remaining written contract for a wooden sculpture exists that stipulated whether its surface had to be finished wood coloured, partially or half polychromed. A rare exception that has been published in 1996 is an Italian archive document of 1525.<sup>22</sup> It deals with some technical information on surface treatment of the wooden stalls in the church



13.10

**Fig. 13.10** Workshop of Nikolaus Weckmann, altarpiece with Saint Anne, Saint Peter and Saint Elisabeth from Ehingen, detail of Saint Peter, c. 1515, overpainted limewood, Rottweil, Dominikanermuseum, inv. L115

**Fig. 13.11** Anonymous Upper Swabia (Ulm?), two reliefs from the wings of an altarpiece in Randegg, detail, c. 1500, Rottweil, Dominikanermuseum, inv. L82 and L83  
a Nativity, unpainted limewood  
b Adoration of the Magi, overpainted limewood



13.12



13.13

**Fig. 13.12** Daniel Mauch, *Saint Anne with the Virgin and Jesus* from the abbey of Reichenbach, detail, c. 1510, stripped limewood, Rottweil, Dominikanermuseum, inv. L120

**Fig. 13.13** Giovan Francesco Capoferri after a design of Lorenzo Lotto, *Judith and Holofernes*, detail of the choir stalls, 1524-1533, walnut marquetry covered with benzoin oil, Bergamo, Santa Maria Maggiore church

of Santa Maria Maggiore at Bergamo still *in situ* (fig. 13.13).<sup>23</sup> Between 1524 and 1533 the stalls were worked out by the local marquetry craftsman Giovan Francesco Capoferri (1487-1534) after a design by the Venetian painter Lorenzo Lotto (c. 1480-1556/1557). The archive text explains in a very detailed and distinctive manner how the walnut stalls that are inlaid with marquetry should be covered entirely with benzoin oil:<sup>24</sup> *El modo et recita per v[er]nizar li legnami*. It discusses “the type and the recipe to varnish wood”. Three different recipes for the varnish including their particular advantages are described such as *Et restera molto bello el ligname nel suo color et scuro et sera odorifero*, which means “that the stalls will remain dark and smell odoriferous”, so purposefully nice. At least this document proves that some wooden furniture was indeed designed to look “wood colour” and recipes were developed to do so, recipes that might also have been used for wood sculpture.<sup>25</sup>



13.14a



13.14b

### Visual and scientific observations?

The fact that historical documents offer little help to determine the original surface design of a wooden sculpture leaves us to the visual and scientific observations made by conservators, art historians and scientists. Among others since, scholars like Hans Westhoff on several occasions, have tried to differentiate the dissimilarities that can be found at the surface of a “wood colour” designed or scarcely painted sculpture, contrary to one meant to be entirely painted.<sup>26</sup>

- The monochrome surface of the wood has been smoothly finished as a kind of replacement or *Ersatz* for the glittering gilding (fig.13.14).
- The sculpture has been worked out to the smallest detail (fig. 13.15 and 13.16).

Besides, Westhoff revealed by technical and scientific examination that:

- Knots in the wood have been replaced by small pieces of wood.
- Even in the depth of the pleats traces of tools were removed by polishing.
- The coloured details were directly painted on the wood without primer.

Such extremely well-groomed appearance witnesses that at least the sculptor paid very much attention to meticulously finish his labour. It’s a testimony of the increasing appreciation for wood as a valuable material in itself, made visible to the public, scarcely or even not at all coated by paint.<sup>27</sup> By not having overall painted their sculptures woodcarvers withdraw from collaboration with a painting workshop. These artists may have also worked in (partially) painted stone sculpture. The sculpted surface looked that “finished” that it was able to renounce polychromy. In addition, some technical innovations for wood cutting occurred during the 15<sup>th</sup> century e.g. the drill and a new type of more complex turning bench.<sup>28</sup>

The Saint-Denis altarpiece meets some of the criteria mentioned by Westhoff. However, on different occasions our own observations in wood sculpture

**Fig. 13.14** Oberschwaben, *Bishop*, c. 1520, stripped limewood, Rottweil, Dominikanermuseum, inv. L145  
a Ensemble  
b Detail



13.15

**Fig. 13.15** Daniel Mauch, *Saint Anne with the Virgin and Jesus* from the abbey of Reichenbach, detail, Rottweil, Dominikanermuseum

collections of several museums and churches in Swabia and Franconia increased our confusion about recognising a “wood colour designed” sculpture by visual observation.<sup>29</sup> Yet again, at the exhibition on late medieval Swabian sculpture held in 2015 in Paris we had the same puzzling experience.<sup>30</sup> It brings us to a third thorny question to be solved: are we really able to deduce the authentic surface design of a wooden sculpture from the extent to which it has been carved in detail? Are we indeed despite the alterations that it certainly passed through?



13.16

**Fig. 13.16** Anonymous Upper Swabia (Ulm?), *Adoration of the Magi* relief from the wings of an altarpiece in Randegg, detail, Rottweil, Dominikanermuseum

### Precursors and contemporary practices

The confrontation with a work of art showing unusual formal characteristics, more specifically the partial polychromy of the Saint-Denis altarpiece, raises some existential questions, such as: where did this remarkable feature come from? What was it exactly? Where did it go to? One quickly perceives that the history of partial polychromy hasn't been written yet.<sup>31</sup> Restricting ourselves to the examples studied, we had to conclude that different painting systems existed side by side on different media, at least since the 14<sup>th</sup> century up to and including the time when the Saint-Denis altarpiece has been created.<sup>32</sup> In these practices we first can observe that a constrained number of colours was used, quite often the enhancing by golden patterns. Secondly, we can see a limited extent of the painted surfaces.<sup>33</sup> In sculpture they turn up more specifically in ivory, Italian and Spanish alabasters, wooden and metal reliquary busts, not to forget the Southern German wood sculpture discussed above. They are comparable to the so-called *grisaille* technique in painting e.g. in illuminated





13.17

manuscripts and on the exterior of painted shutters of some 15<sup>th</sup> century altarpieces. Furthermore, *half-grisailles* paintings were created from 1480 on by Hans Memling, Gerard David, Quinten Metsys, Jan Gossart among others. Besides quite a few 16<sup>th</sup> century stained glass windows show *grisailles* and *half-grisailles* focusing on gold and flesh tones enhanced with silver-yellow (fig. 13.17).<sup>34</sup> Finally some 16<sup>th</sup> century tapestries and Limoges enamels display their *grisailles* representations on gilded copper.

### Motivation and contextualisation

The question why the Saint-Denis altarpiece has been finished with a partial-polychromed concept and not in a different, more traditional way will certainly induce multiple interfering answers. Four possible reasons why will briefly be discussed here. Firstly, because of the high cost of complete polychromy at the end of the middle ages financial-economic reasons can not a priori be dismissed. History provides us with enough archival evidence that costs were regularly spread over a longer period and wooden sculptures painted a few decades later, whether originally “wood colour designed” or not.<sup>35</sup> A noted example was the lost high altarpiece in the Munster of Ulm (Germany)

Fig. 13.17 *Saint Christopher with patron*, c. 1500-1525, stained glass enhanced with gold, Leuven, Museum M, inv. B III 44

that was installed 5 years after commission but exactly 30 years later received its painted shutters and polychromy.<sup>36</sup> A similar example is Riemenschneider’s Magdalene altarpiece for Münnerstadt abbey church.<sup>37</sup> In the Low Countries an unpreserved wooden altarpiece in the former Cistercian abbey church at Oplinter (Belgium) had been sculpted around 1525 by Willem Hessels.<sup>38</sup> Yet three archive sources mention that the painting by Jan van de Berghe was delayed by lack of funds.<sup>39</sup> However, it is highly doubtful that a lack of money may have been the reason in the case of the Saint-Denis altarpiece where important artists were engaged for a large size and prestigious project.<sup>40</sup>

Secondly, it is likely that cultural reasons of fashion and taste have had a decisive impact on the choice of finishing the sculptural part of the Saint-Denis altarpiece. In the early 16<sup>th</sup> century, monochromatic appeared, indeed, associated with antique art and painting to which Pliny the Elder praised the austerity and the limitation of colour (*Tetrachromaton*). So it has been suggested that at the beginning of the 16<sup>th</sup> century the humanistic reception of antique art and the taste for monochromatic were closely linked in Northern Europe.<sup>41</sup> An example of this is Desiderius Erasmus *Praise for Dürer* (1528) where he estimated the monochromatic (*Monochromaton*). It seems that in the humanistic environment of the Low Countries, such restricted application of polychromy was considered as a valorising reference to antiquity and as a way of emulation that referred to new cultural values. The taste for the supposed monochromatic of Antiquity was further increased thanks to the strong seduction carried out by the colourless bronze, marble and terracotta Italian Renaissance statues.<sup>42</sup> Since then, colour in sculpture was considered as disruptive for the purity of plastic forms and that for a very long time.<sup>43</sup>



Fig. 13.18 *Saint-Denis altarpiece, detail of the Lamentation during treatment*, Liège, Saint-Denis church

13.18



13.19

The third reason to use a partial-polychromy system may be found in the start of a new spatial concept. Indeed, overall paint on Brabantine wooden altarpieces of the 15<sup>th</sup> and early 16<sup>th</sup> centuries had the effect to ensure the consistency, compactness and homogeneity of the figurines and, at the same time, their integration in a space made up of parallel and successive registers (fig. 13.18). By breaking this tradition, the Saint-Denis altarpiece constructors have attempted to establish a new relationship between figures and space. It reflects an opening to an Italian space concept that we observe in contemporary painting.<sup>44</sup> In fact, it was a substitute to the Gothic mass colour. The light and graphic accents that remained on the surface of the forms and on the skin of the bodies caused a visual flattening of volumes and a constriction of depth that looked like a *schiacciato* and enshrined the Gothic reliefs in a perspectival space.

Symbolic reasons might have been a fourth motivation. The bright overall gilded and coloured wooden altarpieces, refracted by natural and artificial light, formed a magnificent scene for the ceremonial gestures. Specifically the Elevation of the Host had become most important since the 12<sup>th</sup> century.<sup>45</sup> The Eucharist was ardently contemplated rather than consumed, as illustrated by the emergence of indulgences granted to certain elevations. Several religious orders opened the church choir so that the faithful could worship the Eucharist. Some celebrants actually repeated the ostentation gesture many times or extended its duration. Besides, some faithful went from church to church to attend several Elevations on the same day. Restricted to punctual spots of flesh and gold standing out of the dark mass of pure wood, the Saint-Denis altarpiece broke with the long polychromy tradition where gold was considered as an allegory of divine transcendence and used to witness the qualities of the consecrated Host, as testified by many miracle stories (fig 13.19). Flesh tones were considered as a plastic translation of the incarnation and also of the transubstantiation: “this is my body”. Partially polychromed wooden sculpture with accents on flesh and gold can therefore be seen as a statement for a dogma that was violently disputed by the Reform movement at that time.

## Conclusions

Ultimately, the issues on the problem of partially polychromed wooden sculptures of the early 16<sup>th</sup> century that should be discussed and need a proper answer are of a multidisciplinary nature.

- It is required to accurately determine the different finishing systems applied on wood sculpture.
- Clear criteria how to establish the original surface appearance are indispensable.
- It has to be decided to what extent the carving out in detail of a wood sculpture can be decisive to deduce the original surface design.
- It is necessary to provide the phenomenon of partially painted surfaces with an artistic context broader than wood sculpture.

Fig. 13.19 Saint-Denis altarpiece, detail of the *Lamentation*, Liège, Saint-Denis church

- We should look for explanations by all possible underlying motivations and incentives.

The polychromy system of the Saint-Denis altarpiece should indeed not be considered as an isolated case. On the contrary it perfectly corresponded to a tradition of diversity slowly developing in Europe since the 14<sup>th</sup> century. Meanwhile, by its distinctive revelation of the gold and flesh accents, it can be taken in consideration as a key example that has clearly responded to particular cultural, formal, moral and religious issues of the transition period between Gothic and Renaissance. Perhaps it's a just dream to hope that eventually it might be revealed who has been the inventor of this surprising decision for the Liège altarpiece.

## Notes

- 1 A fruitful cooperation between two researchers exchanging their thoughts and competences has resulted into the next two contributions in this volume.
- 2 MERCIER *et al.* 2014.
- 3 See note 1 of the introduction.
- 4 On the importance of Daniel Mauch for Liège see the articles by Pierre-Yves Kairis and by Emmanuelle Mercier and Benoît Van den Bossche in this volume.
- 5 VON ULLMAN 1984, chapter 7, *Aussagen der Manuale des Mittelalters und der Traktate der Frührenaissance zur Kunstproduktion*, p. 83, note 191, and p. 89-93.
- 6 ALBERTI 1546, book VII, *de l'Architettura, nel quale trattasi d'ornare I sacri luoghi (Ornament and Sacred Building)*, chapter XVII, *Se si debbono pore statue ne li tempii, e di quale materia si facciano piu acconciamente (Whether Statues ought to be placed in Temples, and what Materials are the most proper for making them)*, f° 168-168 v° and 169-169 v°.
- 7 MEURER 2002. On the issue of partially painted furniture see also the article by Ulrich Schäfer and Regina Urbanek in this volume.
- 8 HALBAUER 2002.
- 9 TAUBERT 1983, Chapter 8, *Zur Oberflächengestalt der sog. Ungefassten spätgotischen Holzplastik*, p. 73-88.
- 10 CHAPUIS 2004.
- 11 Meister HL, altarpiece with the Crowning of the Virgin, 1523-1526, Breisach, Saint-Stephen church, Main altar.
- 12 Nikolaus Weckmann, altarpiece with the the Virgin and Saints, c. 1520-1525, Ulm, Alpirsbach, Klosterkirche.
- 13 For technical details see the articles by Jana Sanyova and by Emmanuelle Mercier in this volume.
- 14 For more information about this discovery see the article by Dagmar Preising, Michael Rief and Barbara Rommé in this volume.
- 15 Attributed to Konrad Rötin, altarpiece with the Lamentation, c. 1520, limewood, 400 x 270 x 38 cm, Schramberg, Falkenstein Chapel.
- 16 SERCK-DEWAIDE 1993. Berselius was a friar at the Liège abbey of Saint-Laurence. See also the contribution of Emmanuelle Mercier and Benoît Van Den Bossche in this volume.
- 17 WESTHOFF 1993a, p. 396-397.
- 18 *Ibidem*, p. 397-398.
- 19 *Ibidem*, p. 393-394.
- 20 SERCK-DEWAIDE 2002, p. 58-60, n° 10. On the 19<sup>th</sup> century colour taste see the article by Delphine Steyaert in this volume.
- 21 SERCK-DEWAIDE 1993, p. 384.
- 22 RAUCH & JOCKUSCH 1996.
- 23 <http://www.fondazionemia.it/it/basilical/visita/tarsie-lorenzo-lotto>.
- 24 Bergamo, Biblioteca civica, *Archivio del Conserzio (MIA)*, vol. 1740, f° 78-78 v°, Account Books 1523-1529.
- 25 On the use of benzoin oil in the Saint-Denis altarpiece see the article by Jana Sanyova in this volume.
- 26 WESTHOFF 1993b; WESTHOFF 1999; ROMMÉ & WESTHOFF 2009.
- 27 VON ULLMANN 1984, chapter 7 as in note 4, p. 71-72.
- 28 *Ibidem*, chapter 5, *De mechanischen Hilfsmittel in der Realisierung der neuen Formen*, p. 50.
- 29 E.g. the sculpture collections at Bayerisches Nationalmuseum Munich, Mainfränkisches Museum Würzburg, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Landesmuseum Württemberg Stuttgart, Dominikanermuseum Rottweil, Münster Ulm, Jakobskirche and Marienkirche in Rothenburg ob der Tauber, Herrgottskirche Creglingen.
- 30 Exhibition at the Paris Musée de Cluny; see GUILLOT DE SUDUIRAUT 2015.
- 31 These particular questions will be developed in the next article of this volume
- 32 BOUDON-MACHUEL, BROCK & CHARRON 2011.
- 33 E.g. the alabaster altarpieces by Damián Forment (1480-1540) at del Pilar de Saragossa (1509), Poblet (1527) and Huesca (1560?). On alabaster polychromy schemes see also the article by Kim Woods in this volume.
- 34 Information kindly provided by 16<sup>th</sup> century glass expert Danielle Caluwé.
- 35 MEURER 1993.
- 36 1474 ordered; 1479 the sculpted part finished by Michel Erhart and installed by Jörg Syrlin the elder; 1504 overall polychromed and painted shutters added, so exactly 30 years after commission.
- 37 It was sculpted 1490-1492, apparently designed as "wood colour", but entirely painted by Veit Stoss 1504-1505.
- 38 VAN EVEN 1867, p. 476-479; VANDAMME 1982, p. 209-210; DE BOODT 1999, p. 16-22.
- 39 Leuven, City Archives, *Eerste Schepenkamer*, reg. 7419, f° 30 (1<sup>st</sup> document) and 42 v° (2<sup>nd</sup> document), 1525. Leuven, City Archives, *Varia*, VII 39, doc. 84 (transcription of the 3<sup>rd</sup> document which is lost), 1865.
- 40 On the involvement of the Borman workshop see the articles by Catheline Périer-D'Iteren and Michel Lefftz in this volume. On the involvement of the Lombard workshop see the articles by Emmanuelle Joly, Dominique Allart and Claire Dupuy with Dominique Verloo in this volume.
- 41 BERT 2011.
- 42 COLLARETA 2008. See also the article by this author in this volume.
- 43 POTTS 2008, p. 78.
- 44 PHILIPPOT 1979; PHILIPPOT 2005.
- 45 D'HAINAUT-ZVENY 2005.

## References

- ALBERTI 1546  
L. B. ALBERTI, *I dieci libri dell'architettura*, Venice, 1546.
- BERT 2011  
M. BERT, « *In monochromatis [...] quid non exprimit?* » *La réception des arts monochromes dans la critique d'art humaniste de la Renaissance*, in M. BOUDON-MACHUEL, M. BROCK & P. CHARRON 2011, p. 97-113.
- BOUDON-MACHUEL, BROCK & CHARRON 2011  
M. BOUDON-MACHUEL, M. BROCK & P. CHARRON (ed.), *Aux limites de la couleur. Monochromie et polychromie dans les arts (1300-1600)* (conference proceedings, Tours, Institut national d'Histoire de l'art et Centre d'Études supérieures de la Renaissance, 12-13 June 2009) (*Études renaissantes*, 7), Turnhout, 2011.
- CHAPUIS 2004  
J. CHAPUIS (ed.), *Tilman Riemenschneider c. 1460-1531, Studies in the history of art* (conference proceedings, Washington, National Gallery of Art, 3-4 Dec. 1999), New Haven/London, 2004.
- COLLARETA 2008  
M. COLLARETA, *From Color to Black and White, and back again: the Middle Ages and Early Modern Times*, in R. PANZANELLI, E. D. SCHMIDT & K. LAPATIN (ed.), *The Color of Life: Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present* (exh. cat., Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 6 March-26 June 2008), Los Angeles, 2008, p. 62-77.
- DE BOODT 1999  
R. DE BOODT, *Het Passieretabel van Oplinter, een merkwaardig maar representatief voorbeeld van de Antwerpse zestiende-eeuwse retabelproductie*, in R. DE BOODT, M. SERCK-DEWAIDE, J. SANYOVA, N. GOETHGEBEUR, L. KOCKAERT & J. JANSEN, *Le retable d'Oplinter/Het retabel van Oplinter (Scientia Artis*, 1), Brussels, 1999, p. 1-49.
- D'HAINAUT-ZVENY 2005  
B. D'HAINAUT-ZVENY, *Fonctions et usages religieux*, in B. D'HAINAUT-ZVENY (ed.), *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles. XV-XVII siècles. Production, formes et usages*, Brussels, 2005, p. 131-147.
- GUILLOT DE SUDUIRAUT 2015  
S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, *Entre dévotion et séduction. Sculptures souabes des musées de France. Vers 1460-1530* (exh. cat., Paris, Musée de Cluny, 1 Apr.-27 July 2015), Paris, 2015.
- HALBAUER 2002  
K. HALBAUER, *Steinerne Zeugen. Architektur und Bauskulptur der Klosterkirche: 4.3. Die Blaubeurer Klosterkirche*, in A. MORAHT-FROMM & W. SCHÜRLE (ed.), *Kloster Blaubeuren. Der Chor und sein Hochaltar*, Stuttgart, 2002, p. 72-80.
- MERCIER *et al.* 2014  
E. MERCIER, I. BEDOS-BALSACH, F. CAYRON, V. CATTERSEL & J. SANYOVA, *Study and treatment of a unique example of partial polychromy in the Low Countries. The altarpiece from the Church of Saint Denis in Liège* (conference proceedings, Melbourne, 17<sup>th</sup> triennial conference ICOM-CC, 15-19 Sept. 2014) (online publication, <https://www.icom-cc-publications-online.org/PublicationDetail.aspx?cid=d4fab89a-e653-4d17-9a8d-e2519f2d87b4>), Melbourne, 2014.
- MEURER 1993  
H. MEURER, *Zum Verständnis der holzsichtigen Skulptur*, in G. WEILANDT (ed.), *Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, Stuttgart, 1993, p. 147-151.
- MEURER 2002  
H. MEURER, *Die bewegliche Ausstattung aus Holz: das Chorgestühl*, in A. MORAHT-FROMM & W. SCHÜRLE (ed.), *Kloster Blaubeuren. Der Chor und sein Hochaltar*, Stuttgart, 2002, p. 113-118.
- PHILIPPOT 1979  
P. PHILIPPOT, *La conception des retables gothiques brabançons*, in *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, 1, 1979, p. 29-40.
- PHILIPPOT 2005  
P. PHILIPPOT, *Conception et évolution stylistique*, in B. D'HAINAUT-ZVENY (ed.), *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles. XV-XVII siècles. Production, formes et usages*, Brussels, 2005, p. 111-130.
- POTTS 2008  
A. POTTS, *Colors of sculpture*, in R. PANZANELLI, E. D. SCHMIDT & K. LAPATIN (ed.), *The Color of Life: Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present* (exh. cat., Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 6 March-26 June 2008), Los Angeles, 2008, p. 78-97.
- RAUCH & JOCKUSCH 1996  
A. RAUCH & B. JOCKUSCH, *Anweisungen für die Behandlung von Holzoberflächen in einer Quelle in Bergamo um 1525*, in *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 10, 1996, p. 57-62.
- ROMMÉ & WESTHOFF 2009  
B. ROMMÉ & H. WESTHOFF, *Spätgotische Holzsichtige Retabel im deutschsprachigen Südwesen und die Retabel von Daniel Mauch*, in B. REINHARDT & E. LEISTENSCHNEIDER (ed.), *Daniel Mauch. Bildbauer im Zeitalter der Reformation* (exh. cat., Ulm, Ulmer Museum, 13 Sept.-19 Nov. 2009), Ostfildern, 2009, p. 96-111.
- SERCK-DEWAIDE 1993  
M. SERCK-DEWAIDE, *La Vierge à l'Enfant de Berselius par Daniel Mauch*, in S. GUILLOT DE SUDUIRAUT (ed.), *Sculptures médiévales allemandes. Conservation et restauration* (conference proceedings, Paris, Musée du Louvre, 6-7 Dec. 1991), Paris, 1993, p. 383-389.
- SERCK-DEWAIDE 2002  
M. SERCK-DEWAIDE, *Retables non polychromés ou retables décapés?*, in S. GUILLOT DE SUDUIRAUT (ed.), *Retables brabançons des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles* (conference proceedings, Paris, Musée du Louvre, 18-19 May 2001), Paris, 2002, p. 37-80.
- TAUBERT 1983  
J. TAUBERT, *Farbige Skulpturen, Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, Munich, 1983.
- VANDAMME 1982  
E. VANDAMME, *De polychromie van gotische houtsculptuur in de Zuidelijke Nederlanden. Materialen en technieken*, Brussels, 1982.
- VAN EVEN 1867  
E. VAN EVEN, *Monographie de l'ancienne école de peinture de Louvain. Les peintres secondaires de la fin du XV<sup>e</sup> siècle*, in *Messenger des Sciences historiques*, 35, 1867, p. 439-497.
- VON ULLMANN 1984  
A. VON ULLMANN, *Bildhauertechnik des Spätmittelalters und der Frührenaissance*, Darmstadt, 1984.
- WESTHOFF 1993a  
H. WESTHOFF, *Holzlichtige Skulpturen aus Ulm und Oberschwaben*, in S. GUILLOT DE SUDUIRAUT (ed.), *Sculptures médiévales allemandes. Conservation et restauration* (conference proceedings, Paris, Musée du Louvre, 6-7 Dec. 1991), Paris, 1993, p. 391-418.
- WESTHOFF 1993b  
H. WESTHOFF, *Holzlichtige Skulptur aus der Werkstatt des Nikolaus Weckmann*, in *Meisterwerke massenhaft, Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500* (exh. cat., Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 11 May-1 Aug. 1993), Stuttgart, 1993, p. 135-145.
- WESTHOFF 1999  
H. WESTHOFF, *Holzlichtigkeit. Faszination der Oberflächengestaltung*, in U. SCHIESSL & R. KÜHNEN (ed.), *Polychrome Skulptur in Europa. Konservierung. Restaurierung. Tagungsbeiträge* (conference proceedings, Dresden, Hochschule für Bildende Künste, 11-13 Nov. 1999), Dresden, 1999, p. 24-29.

## Abstract

The recent discovery that the partial polychromy on the sculptures of the Saint-Denis altarpiece is original 16<sup>th</sup> century has been rather unexpected and surprising; as such appearance is absolutely rare in late medieval wooden sculpture production of the Low Countries. The fact that the phenomenon has only been established today despite 150 years of research on Brabantine altarpieces proves how difficult it is to do so. Indeed, the authentic finishing touch of late medieval painted wooden sculpture has often been disturbed by degradation and a long history of restoration surgery. Why this “strange”, maybe even sudden decision to paint the sculptures only partially was made, at what precise time, by whom and why for the Liège altarpiece in particular are some of the questions involved with this exceptional situation. Possible explanations are to be found in the contemporaneous socio-economical context, the interaction between artistic tradition and new philosophical influences, and the sculptors’ professional interregional relationships. The interdisciplinary and international confrontation of specialists provided very valuable and interesting answers during the symposium. Our examination into the extent to which each of the Saint-Denis sculptures has been painted or not, and our search for comparable contemporaneous foreign wooden images, resulted in some remarkable similarities and differences in the (no) polychrome schemes.



# 14

## Des polychromies partielles aux <sup>xiv</sup><sup>e</sup>, <sup>xv</sup><sup>e</sup> et <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècles et de celle du retable de Saint-Denis : diversités, chronologies, enjeux et raisons d'être

Brigitte D'Hainaut-Zveny\*

Les examens préliminaires à la récente restauration du retable de Saint-Denis ont permis de reconsidérer la datation de la polychromie de ses parties sculptées, longtemps tenue pour une intervention du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

Divers arguments techniques développés dans le présent volume<sup>2</sup> s'accordent, en effet, pour donner à penser que cette polychromie partielle – inédite dans le corpus des retables d'autel de bois sculptés des anciens Pays-Bas de la fin de l'époque gothique – serait contemporaine ou légèrement postérieure, à la réalisation des sculptures, située aux alentours de 1530. L'étude technique préalable à la restauration du retable à l'Institut royal du Patrimoine artistique a, en effet, permis de constater que la majorité des éléments de menuiserie et de sculpture le constituant n'avaient, jusque-là, fait l'objet d'aucun démontage complet et qu'aucune de ces pièces n'avait été soumise à des traitements chimiques ou abrasifs permettant de postuler un décapage ou la suppression d'une polychromie originale. L'étude stratigraphique a révélé de fortes similitudes avec des polychromies du <sup>xv</sup><sup>e</sup> et début du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle et les analyses réalisées dans les laboratoires de l'IRPA ont, en outre, montré d'évidentes analogies entre les composantes des pigments et des glacis utilisés dans ce retable et dans d'autres œuvres datées du début du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle. Le fait, enfin que ses reliefs aient été recouverts, avant leur montage initial dans la huche, d'une couche d'imprégnation colorée – totalement différente dans ses composantes des couches de préparation posées pour assurer l'accrochage d'une polychromie – tend à accréditer l'idée que cette polychromie partielle relève d'une intention initiale.

Cette polychromie, qui a pour particularité de se réduire à quelques accents chromatiques – ceux des chairs traitées dans des tons plus ou moins clairs ou foncés selon qu'il s'agisse de personnages féminins, du Christ ou de personnages masculins, et d'une série de ponctuations dorées apposées sur certaines chevelures, des éléments de vêtements et des objets tels que les armes, bijoux,

\* Professeure à l'Université libre de Bruxelles

Fig. 14.1 Jean Mone, retable des Sept Sacrements, détail, angelot musicien, 1533, albâtre, Hal, basilique Saint-Martin

mais aussi cordages – apparaît de prime abord comme une exception dans le corpus brabançon de cette époque, alors essentiellement constitué de retables entièrement dorés et polychromes ou totalement dépourvus de dorures et de polychromies. Réduite aux ors et aux chairs, la polychromie de Saint-Denis se différencie en effet, à la fois des polychromies complètes qui associent, sans laisser aucune part du matériau à nu, des dorures souvent enrichies de traitements de surface sophistiqués<sup>3</sup> à une large palette de couleurs, et elle se différencie également d'œuvres qui paraissent<sup>4</sup> n'avoir jamais été polychromées ou dont les textes nous apprennent que les travaux de dorures et de polychromies ont été postposés<sup>5</sup>. Une pratique relativement fréquente aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles qui permettait aux acheteurs de retarder certains coûts liés à l'achat ou à la commande, souvent onéreux, de ce type d'objet.

Si cette polychromie partielle paraît exceptionnelle dans le catalogue des retables de bois sculptés dans nos régions au début du xvi<sup>e</sup> siècle, force est de constater qu'on connaît en d'autres temps, ailleurs et sur d'autres supports, diverses formes de polychromies réduites qui appellent à nuancer le caractère d'exception qu'on pourrait être tenté d'attribuer à cette intervention. Prolongeant les réflexions développées dans le présent volume par l'article conjoint de Ria De Boodt et de l'auteur de ces lignes<sup>6</sup>, cette contribution va donc s'efforcer de réinsérer cette polychromie partielle dans l'histoire de précédents et d'usages contemporains susceptibles d'avoir pu lui servir de modèle ou d'incitant. Elle cherchera ensuite à restituer certaines des raisons susceptibles d'avoir pu motiver le recours à ce système chromatique.

L'histoire des polychromies partielles, de ce qu'on appelle ailleurs et autrement *wood colour* ou *holzfarbig*, *half-polychromed* ou *halbgefasst*, *partially polychromed*, *partial bemalt*<sup>7</sup> ou encore monochromies, polychromies réduites, camaïeux, *chiaroscuro*, grisailles, demi-grisailles et *grau in grau bemalen*<sup>8</sup> est une histoire qui reste à écrire; nous n'avons dès lors sur ces pratiques que des regards qui n'ont rien d'exhaustifs. Mais nous disposons d'un ensemble de cas d'étude documentant ces pratiques que nous voudrions brièvement rappeler ici et surtout rassembler, afin de restituer brièvement l'ampleur du phénomène et en préciser les chronologies.

On commencera en invoquant l'importance qualitative et quantitative de la production des ivoires gothiques, français notamment<sup>9</sup>, très en faveur à partir du milieu du xiii<sup>e</sup> siècle et largement diffusée en Europe jusque dans les années 1530. Une production qui laisse souvent l'ivoire à nu pour évoquer les corps et les chairs et qui ne mobilise qu'une gamme chromatique réduite – essentiellement constituée de bleu, de vert et de rouge<sup>10</sup> – parfois rehaussée d'accents dorés pour marquer le fond des reliefs et détacher certains détails qui en jalonnent la profondeur.

On retrouve des usages apparentés dans le domaine de la sculpture en albâtre, autre matériau précieux ou semi-précieux qui connut un large développement durant la seconde partie du Moyen Âge, notamment en Espagne (à partir des

années 1300)<sup>11</sup> et en Angleterre (1350-1530)<sup>12</sup>, deux pays qui entretenaient des relations commerciales étroites avec les anciens Pays-Bas. L'albâtre, parfois rehaussé de blanc à l'huile, était investi pour évoquer les chairs, tandis que l'or servait à parer la figure du Christ et des saints (cheveux et accessoires) et qu'une palette réduite de couleurs<sup>13</sup> ponctuait certains détails de la composition, scandant les plans successifs d'une profondeur souvent conclue par un fond bleu<sup>14</sup>. Cette production d'albâtre compte de très nombreux retables réalisés en Angleterre et largement exportés jusque dans les années 1550<sup>15</sup>, ainsi qu'un ensemble remarquable de grands retables rehaussés d'or sculptés en Aragon au début du xvi<sup>e</sup> siècle par Damian Forment (1480-1540) notamment (retables de la basilique del Pilar à Saragosse, 1509, de la cathédrale de Huesca, 1520-1534, et du monastère de Poblet, 1527). Une association d'albâtre et d'or qu'on retrouve dans la production d'autres sculpteurs espagnols de ce début du xvi<sup>e</sup> siècle, tel Bartolome Ordóñez (1480-1520).

Ces retables espagnols d'or et d'albâtre connurent une hérédité remarquable dans nos régions au début du xvi<sup>e</sup> siècle, grâce notamment à Jean Mone (1480/1485-vers 1554), sculpteur officiel de l'empereur qui fut sans doute formé en Espagne auprès de B. Ordóñez. Mone imposa, avec le retable des Sept Sacrements de Hal (1533) (fig. 14.1) et avec celui de la Passion aujourd'hui conservé en la cathédrale de Bruxelles (1538), un nouveau type de tableaux d'autel<sup>16</sup>: taillé dans l'albâtre, aptère et caractérisé par des reliefs aplatis rehaussés d'accents dorés. Des œuvres dont l'influence paraît décisive sur certains grands retables d'albâtre ou de pierre blanche sculptés dans nos régions, tel celui de Braine-le-Comte (1557). Ceux-ci ne furent pas sans incidence sur l'importante production de retables domestiques taillés dans la province d'Anvers, et à Malines plus particulièrement, dès le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. Nourrie par l'impulsion d'artistes italianisants tels Jean Mone, Conrad Meyt et Guyot de Beaugrant, que Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas, avait réunis à Malines, où elle avait installé sa cour<sup>18</sup>, la production de ces retables et images de dévotion privée caractérisée par une bichromie blanc/or connut un essor sans doute partiellement lié au tarissement de la production anglaise à la suite de la Réforme anglicane iconoclaste<sup>19</sup>, qui perdura tout au long du xvii<sup>e</sup> siècle.

Dans le milieu toscan, le recours à une polychromie partielle s'observe dans certaines sculptures des xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles qui, à la suite de certaines œuvres de Nino Pisano (vers 1310-1368), telle l'*Annonciation* sculptée pour l'église Santa Caterina de Pise<sup>20</sup>, réduisent la polychromie à des yeux cernés de noir, des chevelures dorées, et à des chairs traitées au naturel. Ces accents chromatiques facilitent la lecture des reliefs en distinguant ses différentes parties et mettent en valeur la blancheur et l'éclat du matériau, en lui donnant grâce à son poli, l'apparence de la chair<sup>21</sup>. Prolongée durant la première Renaissance par des œuvres florentines aussi fameuses que l'*Annonciation* de Donatello de l'église Santa Croce (1435) ou la *Cantoria* de Della Robbia (1434), cette tradition va être à l'origine d'une vaste production d'œuvres caractérisées par une bichromie blanc/or. Des œuvres qui, parce qu'elles vont être considérées comme emblématiques d'une modernité, seront largement copiées, citées et réinterprétées



14.2

dans les divers pays qui entreprennent, au début du xvi<sup>e</sup> siècle, d'assimiler cette Renaissance italienne.

En Allemagne, on voit apparaître vers 1490 des retables qui, tel celui de M<sup>ün</sup>nerstadt (1490-1492) sculpté par Tilman Riemenschneider<sup>22</sup>, abandonnent toute polychromie au profit d'un glacis coloré enrichi de quelques très brefs rehauts colorés: du noir pour les yeux et du rouge pour les lèvres<sup>23</sup>. Coexistant avec des retables traditionnellement polychromes, cette production quasi mono-

Fig. 14.2 Maître IC, *Le Mois de septembre*, vers 1560-1570, plat limousin émaillé et peint en grisaille, collection privée

chrome que Riemenschneider (fig. 15.1, 15.4 et 15.20) proposa sur des supports de bois (retables du Saint-Sang de Rothenburg, 1501-1505, et de Creglingen, 1505-1508) ou de pierre (*Déploration* de Maidbronn, 1525), connut un développement remarquable au début du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>, attesté entre autres par le travail de sculpteurs tels Heinrik Douwermann (retable de Saint-Nicolas de Kalkar, après 1518), Niklaus Weckmann (retable d'Alpirsbach, vers 1515-20), Konrad Rötin (retable de Schramberg, 1520)<sup>25</sup>, Veit Stoss (retable de Bamberg, 1523), Hans Leinberger et Daniel Mauch (retable de Biersbach, 1510)<sup>26</sup>.

Daniel Mauch (vers 1477-1540), sculpteur originaire d'Ulm, joua sans doute un rôle décisif dans la diffusion de ces pratiques de polychromies réduites aux Pays-Bas. En effet, après avoir quitté sa ville natale passée au protestantisme, il s'installa en 1529 à Liège et réalisa divers travaux pour le milieu liégeois, et notamment pour l'abbatiale Saint-Jacques. Sa fameuse *Vierge de Berselius* (exécutée entre 1529 et 1535), une Vierge à l'Enfant signée, est en effet caractérisée par une polychromie réduite à des accents dorés (fig. 16.1)<sup>27</sup>.

L'usage conjugué d'un rendu naturaliste des carnations, de dorures et d'une polychromie réduite se retrouve également dans une série de reliquaires et de bustes-reliquaires<sup>28</sup>, tels ceux fameux des Onze Mille Vierges produits en multiples exemplaires à partir des années 1300. Des reliquaires réalisés en bois ou en métal, comme ceux de sainte Ursule de Castiglion Fiorentino (vers 1340)<sup>29</sup> ou de sainte Agathe de Catane (1376)<sup>30</sup>, qui rompent avec les formules précédentes<sup>31</sup> en optant pour un rendu naturaliste des chairs. Apparaissant dès le milieu du xiv<sup>e</sup> siècle et largement documentées jusqu'au début du xvi<sup>e</sup>, ces œuvres, qui confèrent aux saints figurés une présence physique inédite, vont contribuer à imposer une nouvelle manière de construire l'image des saints; son succès durera longtemps, dans nos régions notamment, comme en témoigne par exemple le buste-reliquaire de saint Lambert de Liège (réalisé entre 1508 et 1512) (fig. 1.1)<sup>32</sup>.

Mais ces réductions chromatiques ne se repèrent pas seulement dans le domaine de la sculpture, elles se manifestent également dans une série de pratiques relevant des arts graphiques. Dans le domaine de la peinture, on connaît en effet la formule des demi-grisailles qui construisent l'image à partir d'une seule gamme de couleurs (gris, ocre ou noir) à laquelle s'ajoute le rendu des carnations, parfois associées à des ponctuations dorées. C'est Hans Memling (1435-1494) qui paraît avoir été le premier, aux Pays-Bas<sup>33</sup>, à pratiquer ce genre, hybride par essence, qui donne à voir, notamment sur les revers du triptyque de l'*Annonciation* de Bruges (1484)<sup>34</sup>, des figures « mi-sculptures monochromes et mi-figures vivantes »<sup>35</sup>. Ces demi-grisailles vont connaître un essor remarquable à la génération suivante, avec des peintres tels que Quentin Metsys (1466-1530), Gérard David (vers 1455-1523) et Jean Gossart (1478-1532)<sup>36</sup> avant d'être abandonnées dans les années 1535-1540.

Au xiv<sup>e</sup> siècle, les enlumineurs, relayant une tradition anglo-saxonne plus ancienne, vont s'essayer, eux aussi, aux grisailles et demi-grisailles. En France

d'abord, semble-t-il, où Jean Pucelle<sup>37</sup> opte, dans les *Heures de Jeanne d'Évreux* (entre 1325-1328)<sup>38</sup>, pour une gamme de couleurs restreinte à des touches de rouge, de bleu et de vert, parfois rehaussées d'or<sup>39</sup>. Son succès suscita un véritable engouement dont témoignent divers manuscrits de luxe, tels le *Psautier de Bonne de Luxembourg* († 1349)<sup>40</sup>, le *Livre d'Heures de Yolande de Flandre* (vers 1353)<sup>41</sup>, ainsi que les *Grandes Chroniques de France de Charles V* (avant 1380)<sup>42</sup> qui associent grisailles, carnations modelées de rose et de brun et rehauts dorés<sup>43</sup>. Un système chromatique qu'on retrouvera dans le milieu hollandais<sup>44</sup>, puis, à partir de 1460, dans de somptueux manuscrits réalisés pour la cour de Bourgogne, notamment par Jean Le Tavernier<sup>45</sup> d'Audenarde. Ses *Chroniques de Charlemagne* (1460)<sup>46</sup> sont fameuses pour la qualité de ses grisailles, ponctuées de brèves touches d'or et de couleurs associées à un rendu réaliste des carnations.

Cette palette chromatique réduite se retrouve également dans une centaine de vitraux rehaussés de jaune d'argent<sup>47</sup> réalisés entre 1530 et 1560 dans le nord de la France (Champagne, Île-de-France, nord de la Bourgogne, sud de la Normandie)<sup>48</sup> qui conjuguent grisailles, chairs traitées au naturel et accents dorés, selon des clés de répartition très semblables à celles que l'on peut trouver dans certaines enluminures<sup>49</sup>. Ces grisailles rehaussées de jaune d'argent se retrouvent dans des vitreries religieuses ou civiles de prestige<sup>50</sup> ou plus communes qui, tels les rondels destinés à être insérés dans des verrières blanches<sup>51</sup>, furent très largement répandues au xv<sup>e</sup> siècle.

Enfin, et sans prétendre clore ici l'inventaire des supports ou des techniques qui se sont prêtés à ces formes de polychromies réduites, il faut évoquer la production, toujours au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, d'un certain nombre de tapisseries parisiennes<sup>52</sup>, mais aussi flamandes<sup>53</sup>, qui privilégient des gammes chromatiques «restreintes, à base d'ocres plus ou moins clairs, de bruns, de verts et de bleus, avec quelques touches de rouge parfois», des coloris qui «tranchent avec ceux plus vifs et à dominante rouge qui caractérisent les productions médiévales et du début de la Renaissance»<sup>54</sup>. Et ajouter encore une vaste production d'objets en émaux peints de Limoges associant grisailles, rendus naturaliste des chairs et ponctuations en cuivre doré<sup>55</sup> (fig. 14.2).

Ce recensement, bien que très incomplet, témoigne de la coexistence – souvent mésestimée – de divers systèmes chromatiques durant les xiv<sup>e</sup>, xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles. Polychromies complètes, absence de polychromie – temporaire ou définitive – coexistent, en effet, avec diverses formes de polychromies partielles (fig. 14.3 et 14.4).

Caractérisées par le fait qu'elles laissent affleurer une partie du support<sup>56</sup>, ces dernières peuvent être regroupées en diverses catégories, et nous proposons ici d'en distinguer quatre. La première se distingue par le fait qu'elle associe au support un nombre limité de couleurs, parfois rehaussées de ponctuations dorées. Une combinaison que l'on retrouve, notamment dans les ivoires gothiques, dans certains albâtres, dans les enluminures de Pucelle et dans diverses tapisseries. À ces polychromies restreintes s'ajoutent une deuxième catégorie d'œuvres qui



14.3

se limite à un triplet de valeurs chromatiques en conjuguant leur matériau constitutif, des ors et des chairs, rendues soit par un affleurement de la matière constitutive, soit par un apport distinct de couleurs. Ce triplet, or/chairs/matériau constitutif, fréquent à l'extrême fin du xv<sup>e</sup> et au début du xvi<sup>e</sup> siècle, caractérise un certain nombre de bustes-reliquaires, ainsi qu'un ensemble d'œuvres entre gothique et Renaissance qui, comme certaines demi-grisailles peintes ou enluminées, des sculptures allemandes, des verreries et des émaux, témoignent d'une ouverture à des nouveaux systèmes de représentation. Et à ces trichromies s'ajoutent des bichromies qui associent le matériau constitutif à des rehauts dorés, tandis qu'une quatrième le rehausse de rares accents de couleurs,

Fig. 14.3 Retable de Saint-Denis, détail du Christ du Couronnement d'épines, Liège, église Saint-Denis





14.4



14.5

Fig. 14.4 Retable de la Passion, détail, *Portement de Croix*, vers 1522, Güstrow, Pfarrkirche St. Marien

Fig. 14.5 Retable de Saint-Denis, détail, *Portement de croix*

essentiellement mobilisés pour préciser les physionomies. Notre troisième catégorie regroupe notamment des œuvres de la Renaissance italienne, des retables espagnols du XVI<sup>e</sup> siècle et d'autres sculptés par Jean Mone, ainsi qu'une large

production d'images de dévotion d'albâtre sculptées à Malines durant les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, tandis que notre quatrième catégorie est emblématiquement représentée par certaines œuvres de Riemenschneider et d'autres sculpteurs allemands du début du XVI<sup>e</sup> siècle.

Le recours à l'un ou l'autre de ces systèmes de polychromie n'apparaît ni arbitraire ni aléatoire, mais déterminé par des usages, références et attendus toujours difficiles à restituer. L'examen du corpus ici envisagé permet toutefois de supposer certaines motivations liées à la nature des matériaux utilisés. Nous pouvons, en effet, constater que le bois et la pierre de moindre qualité sont, dans nos régions, traditionnellement polychromes, tandis que l'ivoire et l'albâtre, alors considérés comme des matériaux précieux ou semi-précieux, sont souvent laissés apparents afin que leurs textures diaphanes, brillantes et laiteuses puissent être investies pour magnifier les objets qu'ils constituent ou les sujets qu'ils représentent.

D'autres logiques d'usage semblent déterminées par certains systèmes de représentation. L'habitude qui consiste à construire l'image des saints en associant l'or au rendu des carnations manifeste, en effet, la prégnance d'un système symbolique basé sur la conjonction d'accents naturalistes, qui confèrent une sorte de Présence réelle aux personnages figurés, et de ponctuations dorées, brillantes et irradiantes, alors considérées comme une transposition plastique de la lumière. Une lumière qui, dans la pensée de l'époque, qualifie Dieu et dont la présence sacralise ou valorise les objets que l'or couvre de son éclat<sup>57</sup>. Ce doublet or/carnation, que l'on retrouve sur de nombreux reliquaires anthropomorphes, comme dans bon nombre de retables du XIV<sup>e</sup> siècle (retables de Dijon, vers 1400-1410), se propose comme une métaphore de l'ambivalence caractéristique de ceux qui furent à la fois hommes et saints, tandis qu'ailleurs, et notamment dans les demi-grisailles enluminées, il s'agit de donner du corps et une réalité physique aux personnages représentés et de les valoriser en les parant ou en les apparentant à des objets dorés.

Si la polychromie du retable de Saint-Denis s'inscrit dans une tradition bien établie et largement diffusée de polychromie partielle, elle n'en est pas moins innovatrice dans le corpus des retables de bois alors sculptés dans les anciens Pays-Bas. En prenant le parti de laisser apparaître de larges portions de bois de chêne couvertes de couches d'imprégnation foncées sur lesquelles se détachent les ponctuations claires et brillantes des chairs et des rehauts dorés, le polychromeur du retable de Saint-Denis paraît, en effet, proposer un inédit (fig. 14.5). Un inédit nourri par deux traditions ici conjuguées : celle, d'une part, des retables d'albâtre avec accents dorés initiés dans le milieu italien, reformulés par une série de retables aragonais transmis et réinterprétés dans les Pays-Bas via Jean Mone, et celle, d'autre part, des retables allemands, qui restreignent la polychromie à des accents physiologiques, parfois associés à quelques accents dorés, connus dans nos régions grâce notamment à Daniel Mauch. Aux retables d'albâtre, le polychromeur de Saint-Denis a pu emprunter ces accents dorés et, aux retables allemands, l'intérêt pour les carnations, qu'il pouvait également

trouver sur divers reliquaires, dont certains étaient conservés à Liège, comme dans un ensemble de demi-grisailles peintes ou enluminées qui avaient profondément marqué, dans nos régions, la production artistique des années précédentes. Des emprunts qui n'impliquent pas que les divers personnages ici évoqués se soient connus ou rencontrés, mais qui ont pu être possibles par le fait que ces expériences chromatiques ont été réalisées, transmises, évoquées et répercutées dans un même milieu culturel.

Les raisons qui ont pu motiver ces choix chromatiques est l'autre point que nous nous proposons d'aborder ici. Et ces raisons sont d'évidence multiples et difficiles à reconstituer, car peu de sources évoquent ces motivations, mais la connaissance que nous avons de ces sociétés nous permet de savoir une série de contextes – économiques, religieux, moraux et culturels – qui peuvent être mis en rapport avec ces pratiques de réduction chromatique et expliquer, au moins partiellement, certaines d'entre elles.

La première raison qui pourrait expliquer le recours à une polychromie restreinte est d'ordre économique. On connaît, en effet, le coût élevé de ces travaux de finition et l'existence, à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, d'une série de polychromies assez sommaires, motivées par des soucis d'économie. Mais cette raison ne paraît pas avoir été déterminante dans le cas qui nous occupe ici, du moins si on prend en compte le niveau d'exigence et de qualité dont paraît témoigner ce retable. Un retable dont les dimensions excèdent celles de bon nombre de tableaux d'autel sculptés à cette époque, pourvu d'un nombre particulièrement important de volets, incluant des vantaux destinés à occulter la prédelle. Et un retable qui a mobilisé pour sa réalisation des artistes de qualité. Ses parties sculptées sont, en effet, souvent attribuées à l'atelier Borman, un atelier bruxellois fameux qui su imposa un style très largement plébiscité et souvent copié à la fin du xv<sup>e</sup> et au début du xvi<sup>e</sup> siècle. Quant aux volets peints, ils sont fréquemment attribués à Lambert Lombard (1505/1506-1566), figure emblématique de l'introduction de l'italianisme dans les anciens Pays-Bas<sup>58</sup>.

Mais d'autres raisons, culturelles notamment, paraissent devoir être invoquées. Au début du xvi<sup>e</sup> siècle, la monochromie et les réductions chromatiques sont en effet associées à l'art et surtout à la peinture antique, dont Plin l'Ancien, au livre xxxv de son *Histoire naturelle*, avait loué l'austérité et le recours à un nombre limité de couleurs (tétrachrome)<sup>59</sup>. La réception humaniste de l'art antique et le goût pour le monochrome seraient donc, comme le suggère Mathilde Bert, étroitement liés dans le Nord<sup>60</sup>. Et cette auteure de rappeler l'éloge qu'Érasme consacra à Dürer en 1528, dans lequel celui-ci réinvestit la notion de « monochromaton » introduite par Plin pour promouvoir une monochromie contemporaine<sup>61</sup>. Elle rappelle aussi la biographie que Dominique Lampson a consacrée à Lambert Lombard (Bruges, 1565) dans laquelle l'artiste est présenté comme celui qui a réintroduit dans les Pays-Bas cette peinture à la palette réduite décrite par Plin<sup>62</sup>. User d'une polychromie restreinte paraît donc avoir été perçu, dans les milieux humanistes des Pays-Bas, comme le moyen de convoquer une référence culturelle valorisée, de s'inscrire dans sa filiation, d'en capitaliser le

prestige, voire d'induire un rapport d'émulation avec celle-ci. Et à l'importance de cette référence à la monochromie supposée de l'Antiquité, il faut ajouter la force de séduction des statues monochromes qu'impose peu à peu la Renaissance italienne. Qu'il s'agisse de statues de bronze, réalisées dans le cercle proche de Ghiberti et de Verrochio, qui affirment, par un refus de la couleur, leur spécificité et la virtuosité d'une technique lentement réappropriée<sup>63</sup>, ou de statues de marbres incolores ou encore de terres cuites qui voient, avec l'atelier des Della Robbia, la palette chromatique drastiquement réduite et se limiter au blanc, au bleu et à l'or, la sculpture de la Haute Renaissance imposa, en effet, une statuaire largement expurgée de toute couleur, tendant ainsi, peu à peu, à imposer l'idée que la couleur perturbe la perception des formes plastiques<sup>64</sup>.

À ces raisons culturelles s'ajoutent, sans doute, certaines raisons formelles liées à l'émergence d'une nouvelle conception spatiale, un phénomène admirablement analysé par Paul Philippot<sup>65</sup>. Contrairement aux polychromies romanes qui avaient pour raison et pour effet de garantir la cohérence, l'homogénéité, voire l'impénétrabilité des volumes sculptés et donc d'isoler les formes et de les couper de tous rapports avec l'espace environnant<sup>66</sup>, les polychromies de la fin du xv<sup>e</sup> siècle et du début du xvi<sup>e</sup> siècle entreprennent de conjuguer une « incarnation réaliste » des figures sculptées<sup>67</sup> et leur intégration dans un espace ambiant, environnant<sup>68</sup>. Ces polychromies établissent, en effet, la cohérence plastique des formes sculptées, tout en organisant leur distribution progressivement de plus en plus complexe, ainsi que leur « intégration chromatique » dans l'espace<sup>69</sup>.

Mais cette conception flamande – qui toujours conçoit l'espace autour et alentour des objets et qui le pense comme ambiant et environnant – va tendre, au début du xvi<sup>e</sup> siècle, alors que les artistes sont de plus en plus au fait de l'alternative italienne, à « se libérer de la tyrannie du primat des choses » et de « l'objectivité des motifs » pour s'essayer à une autre manière de concevoir l'espace et le rapport entre figures et espace. Et le moyen alors privilégié pour tendre à établir une « nouvelle continuité entre corps, choses et espace »<sup>70</sup> va consister – comme cela apparaît très clairement dans le retable de Saint-Denis – à donner le primat à des valeurs graphiques et lumineuses, celles des ors et des carnations qui « substituent à la densité de la masse chromatique traditionnelle, le frisson à fleur de peau » des chairs<sup>71</sup> et des aplats décoratifs, presque « repassés », des ors. Cette focalisation sur l'épiderme, effet emblématique de la réduction de la masse sculpturale, rompt avec les carnations denses et profondes de l'époque précédente, où modelé et dessin étaient partie intégrante de la masse chromatique. Les chairs, ici transcrites par une couleur mince, sans poids, riche de glacis, vibrante – dont l'effet presque translucide n'est pas sans évoquer l'ivoire ou l'albâtre – ponctuent les reliefs d'une série de valeurs lumineuses et de surface<sup>72</sup>. Valeurs brillantes et épidermiques concentrées sur le corps dénudé du Christ qui « enjambe », lie et associe, la succession extrêmement serrée de plans parallèles constituant la profondeur, afin de forcer « l'intégration intime de chaque articulation à l'unité lumineuse de l'ensemble »<sup>73</sup>. Cette « résorption du corporel dans le spatial »<sup>74</sup> impose donc une « condensation du rythme sur l'épiderme des choses »<sup>75</sup>. L'or et les carnations se font alors les moyens d'une

déclinaison rythmique qui effleure les différents niveaux de profondeur et qui, parce qu'ils restent à la surface des choses, réduit toute épaisseur effective pour tenter de les restreindre, de les assimiler à des plans; des plans qui s'articulent pour suggérer un espace optique, cohérent, fluidifié et unifié.

La polychromie du retable de Saint-Denis, qui substitue à la puissance plastique des masses chromatiques la force de leur timbre lumineux, s'impose donc comme une pratique charnière entre gothique et Renaissance. Apposée sur des reliefs qui restent fondamentalement gothiques, elle s'efforce, en privilégiant délibérément des valeurs graphiques et lumineuses, dont elle réserve la gestion aux ors et aux carnations, d'aplanir les volumes et les registres successifs de ces hauts reliefs en se maintenant à leur surface. Bien qu'entravée par une conception encore médiévale des formes et de l'espace, elle s'essaye à faire ressembler ces hauts reliefs gothiques à des bas-reliefs intégrés dans un espace perspectif qui constituent alors le modèle le plus prestigieux d'organisation de l'espace.

À ces raisons culturelles et formelles s'ajoutent peut-être des raisons religieuses et morales, sur lesquelles Michel Pastoureau a eu le mérite d'attirer l'attention en évoquant le caractère « chromoclaste » de la Réforme<sup>76</sup> et sa propension à vouloir limiter les couleurs dans les sanctuaires. Une attitude qui, il faut le rappeler, n'est alors ni inédite ni spécifique à la Réforme protestante. La question de la couleur a fait en effet débat dès les premiers siècles du christianisme, ainsi qu'à l'époque carolingienne, avant d'être au centre du violent conflit – dogmatique, esthétique et éthique – qui opposa, durant la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle, les clunisiens et les cisterciens. Considérant que la couleur est lumière, ce en quoi elle s'apparente à Dieu, les premiers choisirent d'en parer les sanctuaires, tandis que les seconds, adoptant un point de vue contraire, considérèrent, par la voix de saint Bernard notamment, que la couleur n'est pas de la lumière mais de la matière et qu'à ce titre elle enveloppe les corps et les objets d'une substance trompeuse, constituant un artifice inutile et immoral qui travestit et dénature le contact que l'homme peut établir avec Dieu via une série d'objets ou d'images. Les réticences de la Réforme à l'égard des couleurs ne sont pas inédites et les prises de position de ses ténors en la matière, comme les usages qu'elle a induits dans les diverses régions où elle s'est imposée, ne furent pas toujours accordées. Il n'en reste pas moins que les dénonciations de Carlstadt, Melancton, Zwingli et Calvin à l'égard des couleurs, des sanctuaires trop richement peints<sup>77</sup> ou de la capacité qu'avait cette couleur de transformer les statues en idoles<sup>78</sup> – jointes à l'usage intensif que fit le mouvement réformé du livre imprimé, des gravures et, plus généralement, des images en noir et blanc – contribuèrent à imposer une évolution du rapport aux couleurs et à induire certaines retenues ou réticences dans leur usage. Des réticences qui ont pu avoir eu à Saint-Denis, comme ailleurs, un impact qu'il importe de ne pas mésestimer.

À ces raisons formelles, culturelles et morales paraissent devoir s'ajouter certains attendus symboliques. Les retables d'autels ont, comme on le sait, constitué des toiles de fond à la table rituelle, assurant les conditions d'une mise en scène des gestes qui s'y effectuaient. Par la brillance de leurs ors et la richesse chatoyante

de leurs couleurs, les tableaux d'autel gothiques ont constitué des arrières plans fastueux qui ont su organiser la concentration des lumières naturelles et artificielles sur l'autel, assurant ainsi les conditions d'une mise en lumière des gestes du cérémonial, ceux notamment de l'Élévation de l'hostie consacrée qui acquit à la fin du Moyen Âge une importance inédite et essentielle<sup>79</sup>. Peu consommée<sup>80</sup>, l'Eucharistie était alors ardemment contemplée<sup>81</sup>, comme en atteste le développement de nouvelles formes de dévotion organisées autour de ses expositions et de ses élévations<sup>82</sup>. L'Élévation de l'hostie consacrée proposée à l'adoration des fidèles assistant au rite eucharistique devint, dans ce contexte, un des temps



Fig. 14.6 Retable de Saint-Denis, détail du Christ du *Couronnement d'épines*

Fig. 14.7 Retable de Saint-Denis, détail d'un personnage de *l'Ordination épiscopale de saint Denis par saint Paul*

14.6

14.7

forts de la célébration de la messe. Une importance accréditée notamment par l'octroi, dès le XIII<sup>e</sup> siècle, « d'indulgences d'élévation » et attestée par diverses pratiques bien connues<sup>83</sup>. On sait en effet que plusieurs ordres religieux avaient alors coutume d'ouvrir les portes du chœur ou du jubé de leur église pour permettre aux fidèles de contempler l'Élévation<sup>84</sup>, que certains célébrants se virent reprocher de répéter plusieurs fois ce geste d'ostentation ou d'en allonger abusivement la durée, et que certains fidèles avaient pris l'habitude de passer d'église en église, afin de pouvoir assister à plusieurs Élévations au cours d'une même journée<sup>85</sup>.

L'importance acquise par ce contact visuel avec le Saint-Sacrement permet de comprendre la nécessité d'une mise en scène destinée à suppléer aux caractéristiques peu spectaculaires de la transsubstantiation des espèces dont les accidents visibles restent ceux du pain et du vin. Et cette mise en scène, change, avec le retable de Saint-Denis puisque les polychromies denses, saturées et très nuancées – qui concentraient la brillance, la chaleur des ors et la somptuosité des couleurs pour les réfracter sur les fidèles assemblés et se faire le catalyseur d'une réaction sensitive, d'une fascination ou d'un émoi destiné à conférer une qualité particulière à ce moment toujours trop bref de mise en contact avec l'ineffable du divin – sont ici réduites aux notes dissociées des ors et des chairs qui se détachent sur la masse sombre du bois non polychrome (fig. 14.6 et 14.7). On a le sentiment que la polychromie réduite du retable de Saint-Denis cesse de jouer sur un registre sensitif, axé sur l'opulence éblouissante des ors et des couleurs, pour développer un argumentaire plus délibérément circonstancié et démonstratif, un autre système symbolique.

En mobilisant l'or et les carnations, le retable de Saint-Denis convoque, en effet, les valeurs symboliques traditionnellement attachées à ces matières. L'or est, on le sait, une manière d'impliquer et de convoquer le divin en manifestant des valeurs lumineuses que la pensée médiévale lui attribuait<sup>86</sup>, mais il est aussi le moyen investi pour donner à voir les qualités lumineuses attribuées à l'hostie consacrée qui, à en croire un corpus abondant de témoignages, passait pour pouvoir émettre un rayonnement lumineux<sup>87</sup>. P. Damiani (1072) parle notamment de « l'éclair qui jaillit de l'hostie et qui frappe le cœur du célébrant lorsque celui-ci rompt le pain » à l'autel<sup>88</sup>. Un rayonnement lumineux que le clergé a d'ailleurs cherché à matérialiser en ajoutant parfois des luminaires supplémentaires sur l'autel lors de l'Élévation<sup>89</sup>. Autant de manières d'affirmer sur un mode analogique la qualité spirituelle de l'Eucharistie, ainsi « mise en lumière ». Et à ces ors s'ajoutent, seul autre accent de couleurs ici consenti, l'évocation des carnations, des visages, des mains et surtout du corps du Christ qui apparaît dénudé au cours de sa Passion. Des corps qui ne sont pas ici d'os ou de muscles, mais de chairs et de peaux. De chairs et de sang, et qui se proposent, on peut du moins le supposer, comme d'explicites transpositions plastiques de la formule de consécration eucharistique : « ceci est mon corps, ceci est mon sang ». Les carnations livides du corps du Christ figurées sur le retable font, en outre, écho à la blancheur de l'hostie offerte à la dévotion des fidèles lors de l'élévation : le corps historique du Christ figuré sur le retable est

ainsi donné à voir comme l'exact équivalent de son corps sacramentel incarné dans l'Eucharistie. « Le verbe s'est fait chair » (Jean 1 : 14) et les chairs qui se détachent, magnifiées, sur la couleur sombre du bois, en arrière-plan de l'hostie élevée par le célébrant, peuvent avoir été prévues comme la transposition plastique, très explicite, d'un dogme. L'usage de cette polychromie réduite aux ors et aux carnations pourrait donc être perçu comme une assertion chromatique de cette « transsubstantiation » acquise de haute lutte et très progressivement imposée aux populations<sup>90</sup>. Une proclamation qui n'est peut-être pas dénuée d'intentions, militantes ou polémiques, à une époque où ce dogme fait l'objet d'après discussions, voire de violentes contestations.

Cette mise en perspective historique, trop brève, d'un ensemble de polychromies partielles nous a permis d'établir que la polychromie du retable de Saint-Denis, réduite aux ors et aux carnations, loin de constituer une exception, s'inscrit dans la lignée de pratiques anciennes et largement diffusées en Europe aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Des pratiques qui connaissent un réinvestissement significatif au début du XVI<sup>e</sup> siècle, et qui sont ici transposées – pour la première fois, semble-t-il, aux Pays-Bas – sur les hauts reliefs d'un retable de bois sculpté. Formule inédite qui pourrait être la résultante de la conjugaison d'expériences chromatiques réalisées sous l'influence de la Renaissance italienne tant en Allemagne qu'en Espagne et qui convergent alors aux Pays-Bas, où elles sont réinvesties par des artistes nourris de ces diverses cultures. Des artistes qui y voient le moyen de répondre à certaines raisons – formelles, symboliques, sociales, morales et religieuses – spécifiques à l'époque.

S'inscrivant dans la filiation de pratiques en usage depuis le XIV<sup>e</sup> siècle sur des sculptures d'ivoire notamment, qui semblent avoir constitué une référence en matière de polychromie partielle<sup>91</sup>, ces polychromies font écho à un goût pour l'antique, pour une palette de couleurs réduite appréciée par Plin et louée par Érasme, ainsi que pour une statuaire monochrome qu'imposa alors la Haute Renaissance italienne. Rompant avec la tradition des polychromies complètes en usage dans les retables de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, cette polychromie réduite aux ors et aux carnations témoigne des préférences d'une élite soucieuse d'affirmer sa différence, comme des inflexions d'un système de représentation gothique qui s'ouvre à une première intégration du système perspectif, dont la structure optique, cohérente et unifiée, permet d'établir des rapports assouplis entre figures et espace. Intégrant peut-être la réprobation protestante à l'égard d'une couleur, longtemps utilisée pour conférer aux œuvres des qualités de réalité et de présence réelle, cette polychromie restreinte à la représentation des chairs serties par le rayonnement valorisant d'une série de ponctuations dorées, se donne, en outre, les moyens d'un argumentaire concis et essentiel en faveur de la transsubstantiation, alors au centre de violentes contestations<sup>92</sup>.







# 15

## Perceptions of partial polychromy

Julien Chapuis\*

Visiting a museum of ancient sculpture, we notice that most works on display appear to be unpainted – that is, their color is that of the material of which they are made – though this state seldom corresponds to their original appearance. A stay of several centuries under ground has stripped most antique sculpture of its coloring. The white marble of the Roman copies – themselves once painted – of Greek originals excavated in Pompeii and Herculaneum in the eighteenth century was a factor in Johann Joachim Winckelmann’s praise of ancient art’s “edle Einfach und stille Grösse” (“noble simplicity and sedate grandeur”), an ideal emulated in the snow-white surface of Canova’s and Thorwaldsen’s sculptures. Archeologists, however, have long recognized that the stone of Greek sculpture was usually enhanced with pigments (fig. 15.2). Significant remains of color on archaic Korai have allowed the reconstruction of the sixth-century BC color schemes, which were strikingly bright.<sup>1</sup> Wind, rain, and atmospheric pollution have often eroded the outer layers of stone sculptures on medieval church facades, so that little remains of the colors originally decorating them. Recent conservation has brought to light evidence that the portals of French Gothic cathedrals, such as the one at Amiens, were vividly painted. In some fortunate cases, these colors are relatively well preserved, as in the south portal of Lausanne cathedral, where the polychromy of the 1230s was protected by a dark coating applied during the Reformation (fig. 15.3). In addition, the painted decoration of many late-medieval sculptures has fallen victim to the nineteenth-century belief in “truth to the material”: often the wood, which was not meant to be seen, became visible once the paint layers were removed. Even a sculptor like Tilman Riemenschneider, celebrated as one of the first to relinquish polychromy on occasion, probably produced as many sculptural works with it as without. In light of these considerations, one might ask whether the partial polychromy of the Saint-Denis altarpiece at the center of this symposium is an exception or part of a larger phenomenon. In an attempt to answer this question, this essay considers the occurrence of monochrome and partially polychrome sculpture from Antiquity to the fifteenth century.

\* Deputy Director of the Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst in Berlin

Fig. 15.1 Tilman Riemenschneider, Saint Luke from the predella of the Münsterstadt altarpiece, 1490-1492, limewood, 77 x 44 x 24 cm, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. 403



15.2

Fig. 15.2 Funerary statue of a woman (known as the *Berlin Goddess*). Greek, Attica, c. 570 BC, marble with rests of polychromy, H. 193.5 cm, Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, inv. SK 1800



15.3

Fig. 15.3 *Saints Peter, Paul and John the Evangelist*, French, c. 1220-1230, sandstone with rests of original polychromy, Lausanne, cathedral, south portal

How much color contributes to the expressivity of a sculpture becomes apparent when one compares two male figures by Riemenschneider carved within a few years of each other. The first was originally part of his first major commission: a Passion altarpiece for a church in Rothenburg ob der Tauber from c. 1485-1490. The work has come down to us in fragments, the two most important being the group with the Mourning Women and Saint John and that with Caiaphas and his Soldiers from the central shrine, both now at the Bayerisches Nationalmuseum in Munich. As the regulations of the sculptors' corporation in Würzburg, where Riemenschneider lived and worked, prohibited sculptors from painting their own works, he left the polychromy of this altarpiece to the Franciscan Martinus Schwarz of Rothenburg. Schwarz gave Saint John a pale complexion and a blush on the cheeks, and he reddened the apostle's eyelids to indicate that he has been crying (fig. 15.4). Late-medieval developments in

mysticism encouraged the faithful to ponder the suffering of saintly figures, and the paint here makes the sorrow of John and the women immediately palpable.<sup>2</sup>

In the contrasting case of the second, unpainted, figure, expressivity is wholly dependent on how the sculptor controls his tools. In 1490 Riemenschneider reached a contractual agreement with the municipal government of Münnerstadt on a monumental altarpiece (the complete structure was some 13 meters high) to be produced for the high altar of the church of Mary Magdalene. The commissioners expected to receive an unpainted work; indeed, the detailed contract makes no mention of any gold or pigments to be used, which, because of their price, would have been listed separately.<sup>3</sup> The predella housed the four evangelists, now in Berlin, each represented with his attribute. The most appealing is perhaps Luke, who, having completed his task, holds the closed codex containing his gospel on his right knee (fig. 15.1 and 15.5). He does not touch the book directly but shields it with the cloth of his mantle in deference to its contents. With a melancholic expression emphasized by the tilt of his head, he affectionately caresses the neck of his ox, while the creature, its ears pricked up and eyes raised, seems aware of Luke's quiet sadness. Although less raw than in the painted Saint John in Munich, the emotions conveyed here are no less striking. We admire Riemenschneider's ability to turn a block of wood into an individual whose deeply felt concerns speak to us so directly and affectingly. The sculptor's work is more readily visible than if the figure had been covered in paint and gilding. Describing the monumental limewood statue of Saint Roch in Santissima Annunziata in Florence by Riemenschneider's contemporary from Nuremberg, Veit Stoss, Giorgio Vasari pointed out how the absence of paint allows the quality of the sculptural execution to come to the fore.<sup>4</sup> The unpainted state of Riemenschneider's altarpiece soon proved disturbing to his patrons in Münnerstadt, however; they commissioned Veit Stoss himself, who because of his own work as a sculptor would have been more sensitive than most to the subtlety of Riemenschneider's art, to gild and paint the altarpiece. Ironically, Stoss received a higher salary for this job than Riemenschneider did for carving the figures.

It should be noted that the Saint Luke is not entirely without color and here the term partial polychromy may be preferable to monochromy. The irises and the pupils are painted, so that the gaze seems to have a focus, and the lips are tinted red. The wood itself has not been left bare. It received, presumably while still in the sculptor's workshop, a yellowish-brown coating with the dyestuff morin, which is extracted from trees indigenous to India and Central Asia. As this material had to be imported from far away, it was presumably expensive. This would contradict the assumption that the monochrome treatment of late-medieval wood sculpture was a temporary measure until the more costly application of paint and gold could be carried out.<sup>5</sup> It is unmistakable, however, that the material, although embellished, is immediately recognizable as wood.

Since Antiquity, polychrome and monochrome – or partially polychrome – sculptures have been produced concurrently. More often than not, a material



15.4

Fig. 15.4 Tilman Riemenschneider, mourning women and Saint John from a Passion altarpiece for a church in Rothenburg, detail, c. 1485-1490, limewood with original polychromy, 127 x 80.3 x 30.4 cm, Munich, Bayerisches Nationalmuseum, inv. 94/63.1





15.5

Fig. 15.5 Detail of Saint Luke from the predella of the Münnerstadt altarpiece (fig. 15.1)

was left recognizable if it was of great intrinsic value, if it had special connotations, or if it was particularly difficult to work; some materials combined all three factors. One of the seven wonders of the ancient world was Phidias' huge sculpture of Zeus in the temple at Olympia. Like the cult figure of Athena in the Parthenon at Athens by the same artist, the image of Zeus at Olympia was celebrated for being "chryselephantine", that is, made of gold (the drapery) and ivory (the flesh tones). The preciousness of the materials was deemed fitting to the majesty of the subjects, and their use in such large amounts contributed

to the prestige of the sanctuaries that housed the works. Clearly the materials had to be identifiable.

Large bronze sculptures are proof of technical prowess as they are exceedingly difficult to cast. In ancient Greece their surface was often enriched with different materials. The Riace Bronzes, two life-size nude soldiers discovered by fishermen in the Adriatic Sea in 1972 (fig. 15.6), are among the highest achievements in metal casting. At once idealized and naturalistic, they are convincing depictions of men in the prime of life. The eyes are inlaid with ivory and another material (now lost but probably glass paste), the nipples and lips are made of copper, and the teeth of silver. Although these additions intensify the liveliness of the sculptures, they would never have been mistaken for actual human beings: the almost-black original patina of the bronze emphasized their character as man-made objects.<sup>6</sup>

In Antiquity, cameos cut from multicolored hardstones were highly valued, and artists exploited the stratified structure of the material to bring out the various elements of a composition. In the "Grand Camée de France", a piece of five-layered sardonyx of exceptional scale (fig. 15.7) carved in Rome c. 23 AD, the artist adroitly varied the depth of the relief to assign specific colors to various elements: the background is black, the twenty-four figures, in particular the flesh tones, are white, and some of the hair, wreaths, and clothing are brown. The cameo retained its fascination for centuries. Made for a member of the Julio-Claudian dynasty, it was taken to Constantinople, from where it was brought to France in the thirteenth century, probably by Louis IX (Saint Louis). It is recorded in the treasury of the Sainte-Chapelle in Paris before 1279.<sup>7</sup> Here again, one is always aware of the material used: while in some portions the stratification of the colors allows a near perfect distribution for the differentiation of elements of costume or hair, in other areas the same color appears over elements in different planes, reducing the legibility of certain details, such as the Pegasus in the upper-right portion or the drapery of the seated emperor in the center.

Some materials were valued both for the technical difficulty they presented and for their connotations. Porphyry, an extremely hard igneous stone quarried during Antiquity only at one site in Egypt, was the prerogative of emperors in Rome and Byzantium. Porphyry comes from the Greek for "purple", a dye extracted from a mollusk, which was so expensive that only the very wealthy could afford clothes colored with it. In Constantinople, the delivery chamber in the Great Palace was known as the *Porphyra* because of the material cladding its walls, and legitimate emperors (those who came to power by virtue of their ancestry and not through a coup) were called "Porphyrogenetos" or "born in the purple". Emperor Constantine marked his new capital, Constantinople, with a column of porphyry some fifty meters high and ordered the gigantic sarcophagi of his mother Helena (fig. 15.8) and his daughter Constantina to be carved out of this material. In this case, of course, the stone was not obscured by paint but remained immediately identifiable. The prestige associated with porphyry was not lost in the Middle Ages, although by then it had to be



15.6

Fig. 15.6 Warrior, detail, Greek, 5th century BC, bronze with ivory, silver, and copper inlay, Reggio di Calabria, Museo Archeologico Nazionale



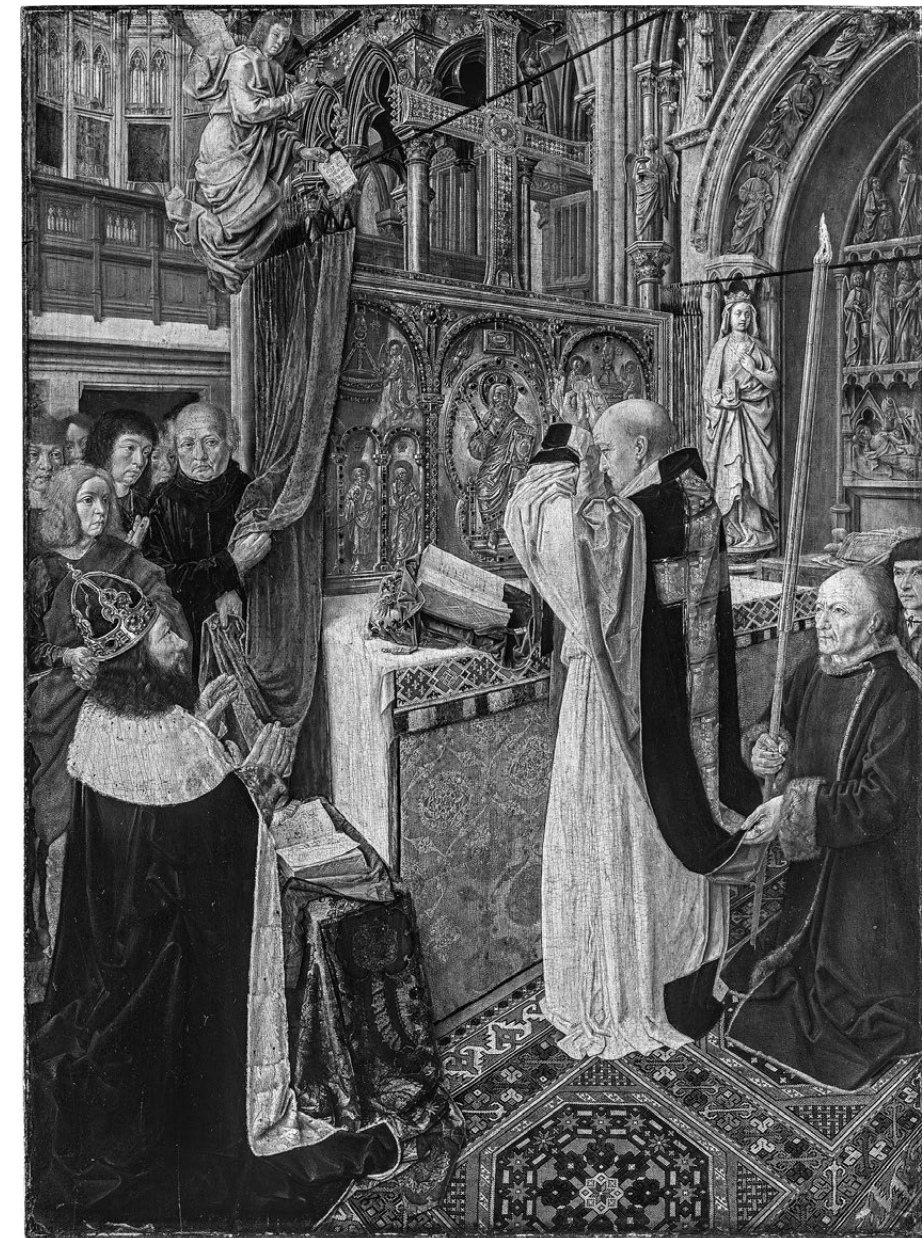
15.7

obtained from ancient monuments, since the quarries used in Antiquity had been closed around 400.<sup>8</sup> Emperor Frederick II (d. 1250) was buried in a porphyry sarcophagus in Palermo cathedral. Likewise, in the fifteenth century Emperor Frederick III's tomb, now in Vienna cathedral, by Nikolaus Gerhaert van Leyden was made of red Salzburg marble, the material available in Europe which was closest in color to Egyptian porphyry, as was that of King Casimir Jagiellon by Veit Stoss in Wawel cathedral in Kraków, or Riemenschneider's funerary monuments to Prince-Bishops Rudolf von Scherenberg and Lorenz von Bibra in Würzburg cathedral.

Nowhere in the Middle Ages was the display of precious materials greater than in goldsmiths' work: in a sacral context ostentation was justified by the description of the heavenly Jerusalem in the Apocalypse as a city made of gold



15.8



15.9

**Fig. 15.7** *Grand Camée de France*, Roman, c. 23 AD, sardonyx, 31 x 26.5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Médailles, inv. Camée 264

**Fig. 15.8** Sarcophagus of Saint Helena, Roman, c. 325, porphyry, H. 242 cm, Rome, Vatican Museums, inv. 238

**Fig. 15.9** Master of Saint Giles, *Mass of Saint Giles*, c. 1500, oak, 61.6 x 45.7 cm, London, The National Gallery, inv. 1951.00079



15.10

**Fig. 15.10** Charles VI in Adoration before the Virgin and Child (Goldenes Rössl), detail, Paris, c. 1404, gold, silver, enamel, pearls, gems, 62 x 45 x 27 cm, Altötting, Kapellstiftung

and precious stones and by the belief that since God was the creator of all things, the more precious the materials, the more suited they were to honor him. This thought was perhaps best exemplified by abbot Suger of Saint-Denis in the twelfth century.<sup>9</sup> The royal abbey church of Saint-Denis, which was the burial ground of the kings of France, had already been the recipient of great donations in earlier centuries. The most important piece of liturgical furnishing was a golden altar frontal studded with gems given by Charles the Bald (reign 843-877). In the center was a relief of Christ enthroned. No longer extant, it is documented in a painting of c. 1500, now in London, by the Parisian Master of Saint Giles, which shows Giles saying Mass at the high altar of the church (fig. 15.9). By the fifteenth century the altar frontal had been moved to the top of the mensa, where it served as a backdrop for the liturgy. Such furnishings of gold could only be offered by extremely wealthy patrons.<sup>10</sup> Throughout the Middle Ages, goldsmiths applied gilding to silver and copper alloys in order to achieve the effect of gold with less precious materials. In only one form of art was this process reversed and real gold actually concealed: at the Parisian court around 1400 a taste emerged for small sculpture made of pure gold, which was partly covered with enamel, usually white or red. Only a handful of objects in this technique, known as *émail en*

*ronde-bosse*, survive, the most famous being the “Goldenes Rössl” (Golden Horse; fig. 15.10), a sculpture showing King Charles VI and attendant figures in adoration of the Virgin and Child, now in the pilgrimage church at Altötting in Bavaria.<sup>11</sup> Obviously, such objects were within the reach of only the richest members of the European elite, such as the king of France and his brothers, the dukes of Burgundy and Berry.

Another material that was left recognizable was ivory. In the Gothic era Paris was the preeminent center for the carving of elephant tusks imported from Africa. From the treasury of the Sainte-Chapelle – likewise the source for the “Grand Camée de France” – comes a large statuette of the standing Virgin and Child now in the Louvre (fig. 15.11). Mary is depicted as a youthful, proud mother, radiant as she looks at the Child. Combining an exquisite rendering of details with a monumental conception of form – as if the Virgin and Child from the center of a cathedral portal had been transformed into a precious object – this statuette represents the pinnacle of Parisian ivory carving around 1260-1270. The expensive material is enhanced by the delicate application of gilding and color. The gilded decoration includes mock-Hebrew letters<sup>12</sup> along the hems of the Virgin’s tunic and cloak, filigree patterns along the edge of her head veil and at the Child’s neckline, and the cord holding the Virgin’s cloak over her shoulders as well as her belt. Mary’s eyes are painted with blue irises and black pupils. Inventories from the fourteenth century inform us that the statuette was adorned with a crown of gilded silver – even more elaborate jewels were added later.<sup>13</sup> The painted and gilded decoration, as well as the metalwork, in no way hides the quality of the material; on the contrary, it makes the ivory appear more sumptuous. The Virgin from the Sainte-Chapelle was a seminal work: its composition was copied numerous times in ivory statuettes in the late thirteenth century. Its coloristic effects seem to have had an echo in monumental sculpture as well, such as the white marble tombs discussed in the next paragraph.<sup>14</sup>

Besides giving us a sense of the appearance of Charles the Bald’s altarpiece at Saint-Denis, the panel with the Mass of Saint Giles in London (fig. 15.9) illustrates that already in the Middle Ages the royal abbey church contained sculpted monuments either made of uncolored stone or painted over with a monochrome layer. To the right of the altar is the tomb of Dagobert (reign 632-639), the Merovingian king who had started the construction of the church. A new tomb was erected for him in the thirteenth century. Reliefs in three registers show scenes from his legend, while the tomb is flanked by large statues of Nanthilde, his wife, and Clovis II, his son (the latter not included in the image). The relief and flanking statues as well as the king’s effigy or *gisant* (only his feet are visible here) are uncolored. This was not an isolated case: from the third quarter of the thirteenth century royal tombs at Saint-Denis were left mostly without polychromy. An early example is the tomb of Isabel of Aragon, who died in 1271. Her marble *gisant* is placed on a base of black stone (fig. 15.12).<sup>15</sup> This model was repeated well into the fifteenth century.



15.11

**Fig. 15.11** Virgin and Child from the Sainte-Chapelle, c. 1265-1270, Paris, ivory with remnants of gilding and polychromy, 41 x 12.4 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Objets d’art, inv. 1861 OA 57



15.12

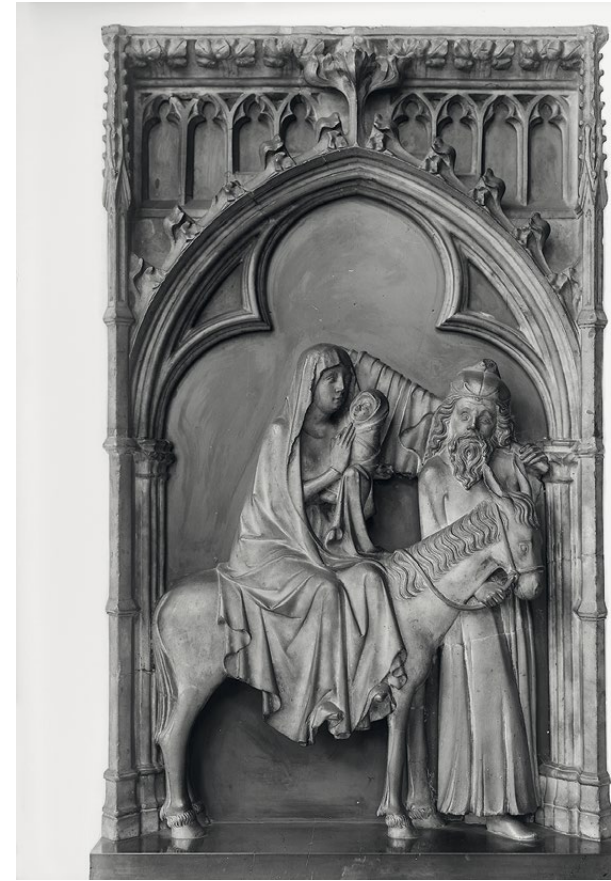
The observation that unpainted large-scale sculpture was placed in churches as early as the thirteenth century has a bearing on the interpretation of grisailles in early Netherlandish painting, such as Jan van Eyck's celebrated Annunciation diptych in the Thyssen-Bornemisza Museum (fig. 15.13). In his magnum opus on the subject, Erwin Panofsky stated that grisailles represented what painters saw in the sculptors' workshops, rather than what the public saw in churches, since "until the very end of the fifteenth century the 'color of stone' was rarely revealed to the ordinary spectator; major statuary was, as a rule, coated with paint and often gilded, and it was by the painters that the coating and gilding was done." Panofsky even credits painters with bringing about, through grisaille, the acceptance of monochromy in sculpture: "the grisailles... may well have been instrumental in gradually educating the public – and the sculptors – to appreciate the beauty of the monochrome".<sup>16</sup> The evidence at hand, however, suggests the opposite: grisailles represented an existing situation in sculpture, which had been sanctioned in the highest strata of society since the late thirteenth century.



15.13

**Fig. 15.12** Gisant of Queen Isabel of Aragon, Ile-de-France, after 1271, marble and Dinant stone, Saint-Denis, basilique

**Fig. 15.13** Jan van Eyck, *Annunciation*, c. 1433-1435, diptych, oil on wood, 38.8 x 23.3 cm and 39 x 24 cm, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, inv. 137.a-b 1933.11.1-2



15.14



15.15

The form of sculpture closest to the aesthetic phenomenon that we observe in Van Eyck's *Annunciation* seems to have emerged in stone altarpieces made in Paris during the first half of the fourteenth century.<sup>17</sup> The entire structure, which was usually as wide as the altar on which it stood, contained a series of narrative reliefs carved in marble or alabaster, as was the architectural framework that encased the individual scenes. Gilding, now almost all disappeared, was applied sparingly to the hair and the hems of some garments. The white sculptures stood out against the black background (Tournai or Dinant stone), which was polished to a high gloss. An element of such an altarpiece that has retained its original framework is in the Mayer van den Bergh Museum in Antwerp (fig. 15.14). It shows Mary and Joseph fleeing with the Christ Child to Egypt. Like the near wing of Van Eyck's angel, the donkey's hind parts project in front the framing architecture and cast a shadow on it (fig. 15.15). An even more striking parallel is the way in which the black stone background reflects the figures in front of it, an effect rendered with great accuracy in the Thyssen painting (fig. 15.13). Several of these altarpieces come from the Sainte-Chapelle and the royal abbey church of Saint-Denis. The known commissioners belonged to the French court or were members of the royal family. Jeanne d'Evreux, for whom the most famous work of manuscript illumination in grisaille, Jean Pucelle's diminutive book of hours at The Cloisters, was made (fig. 15.16), ordered the execution of the altarpiece for the high altar of the church at Maubuisson, now divided between the Louvre and the church of Saint-Joseph-des-Carmes in Paris.<sup>18</sup> The placement of white

**Fig. 15.14** *Flight into Egypt*, Ile-de-France, c. 1325-1350, marble, 58.3 x 36.5 cm, Antwerp, Museum Mayer van den Bergh, inv. 2105

**Fig. 15.15** Detail of the *Flight into Egypt* (fig. 15.14)



15.16

**Fig. 15.16** Jean Pucelle, *Hours of Jeanne d'Evreux*, c. 1324-28, f. 154 v.-155, grisaille, tempera, and ink on vellum, 9.2 x 6.2 cm each folio, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, inv. 54.1.2

figures in an architectural framework against a black background was not limited to Paris. A famous example, also from the first half of the fourteenth century, is the decoration of the high altar of Cologne cathedral.

Uncolored or only partially polychrome sculpture in marble or alabaster continued to be produced by some of the greatest artists of their time. André Beauneveu carved in 1364-1365 the *gisant* of King Charles V at Saint-Denis in white marble and used the same material for his grand statue of Saint Catherine commissioned by Louis de Mâle, count of Flanders, and completed in 1374, in the church of Our Lady in Courtrai. For the tomb of Philip the Bold, duke of Burgundy, at the charterhouse of Champmol, a commission that took nearly thirty years to complete, Claus Sluter created a procession of alabaster *pleurants* walking in and out of three-dimensional arcades (fig. 15.17). Here as well, the figures are enhanced by gilding and stand out against the black Tournai stone of the tomb.



15.17

In the fifteenth century alabaster was a favored material for a group of sculptors working in the Netherlands, Westphalia, and the Rhine Valley.<sup>19</sup> For the altar of the Lady Chapel in the abbey church of Saint-Vaast in Arras, Abbot Jean du Clercq bought in 1432 fourteen alabaster figures representing the twelve apostles and the coronation of the Virgin from a “German merchant” that is, ready-made, and then ordered a shrine for them from a local carpenter.<sup>20</sup> Du Clercq commissioned Jacques Daret to paint four scenes of the life of the Virgin for the exterior of the wings (fig. 15.18). The altarpiece was executed between 1432 and 1435. One figure of an apostle, now in Berlin, is of a date and a size that make it a possible candidate for the corpus of the altarpiece (fig. 15.19).<sup>21</sup> In the case of the Saint-Vaast altarpiece, the colored painted wings are on the exterior and the uncolored sculptures are on the interior, a situation opposite to what we are accustomed to in early Netherlandish painting, where the grisaille representations are usually on the exterior of folding altarpieces. An exception to that rule is, of course, Van Eyck’s *Annunciation* diptych, where the grisailles are on the interior of a folding ensemble.<sup>22</sup>

This brief survey shows that monochrome and partially polychrome sculpture was practiced in Europe for at least 2000 years before the Saint-Denis altarpiece in Liège. The objects described here, although conceived and executed at fixed points in time, exerted a lasting influence and may in turn have shaped the creations of later centuries. During the Middle Ages, there was an awareness of the status of porphyry in Rome and Byzantium, and medieval rulers, secular as well as religious, used the material for their own monuments, in emulation of their predecessors. An object such as the “Grand Camée de France” was a source of prestige for its owners, be they in Rome, Constantinople or Paris; its restrained color scheme of white figures against a black background may have played a role in the development of monochrome altarpieces in the early fourteenth century, some of which were produced for the Sainte-Chapelle, in whose treasury the cameo was housed. These stone altarpieces, in turn, seem to



15.18

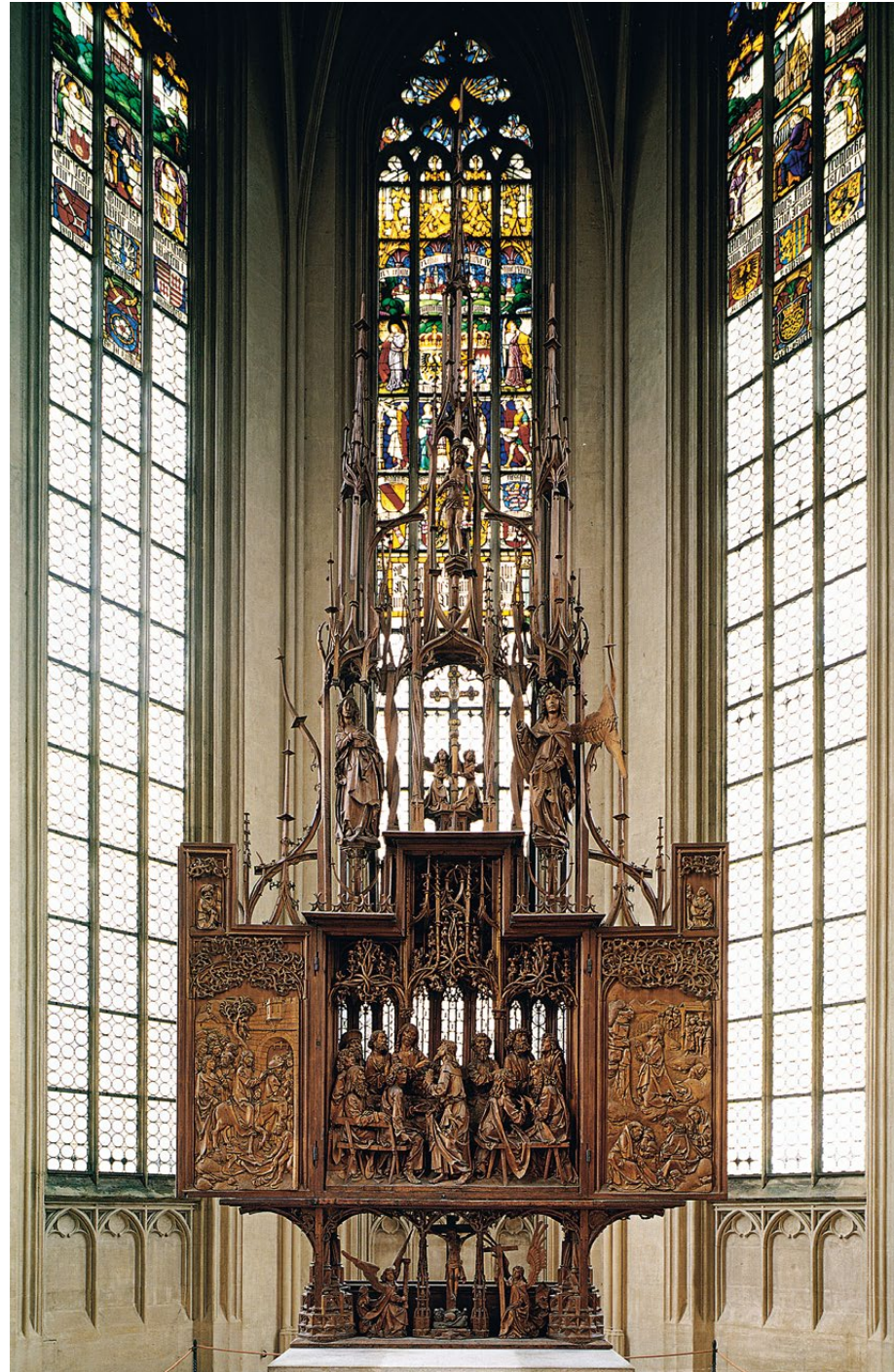
**Fig. 15.17** Claus Sluter, *pleurants* from the tomb of Philip the Bold, Duke of Burgundy, 1406-1410, alabaster with gilding, c. 41 cm each, Dijon, Museum of Fine Arts, inv. CA 1416

**Fig. 15.18** Jacques Daret, *Adoration of the Magi*, 1433-1435, oil on wood, 57 x 52 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 527



15.19

**Fig. 15.19** *Apostle*, Middle Rhine, c. 1420-1425, alabaster, 23.7 x 8.7 x 6 cm, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. M 292



15.20

**Fig. 15.20** Tilman Riemenschneider, *Holy Blood altarpiece in situ*, 1501-1504, limewood, H. 900 cm, Rothenburg ob der Tauber, Saint James church

have been a frame of reference for early Netherlandish painters.

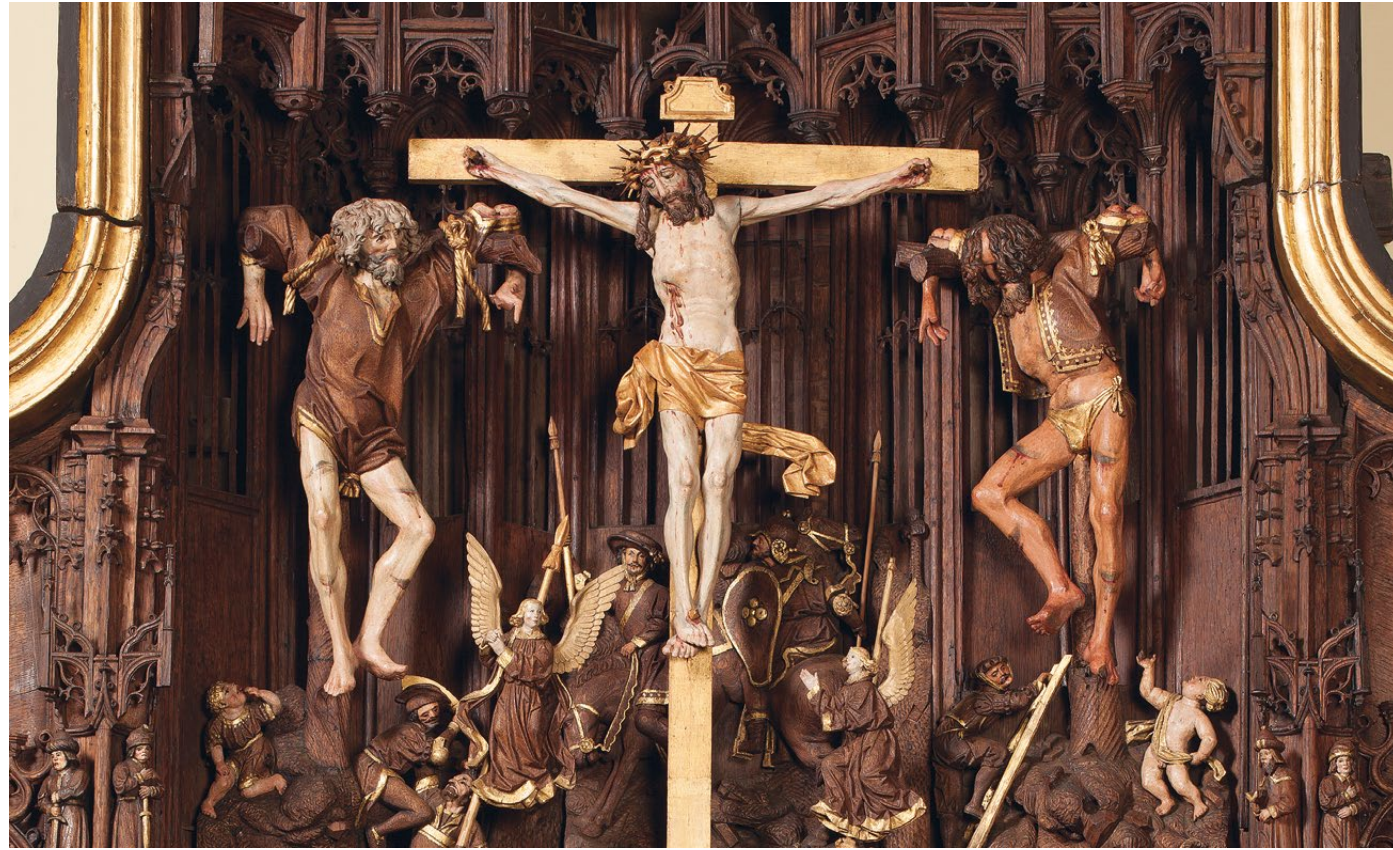
Although partial polychromy in sculpture occurs in Germany prior to the Saint-Denis altarpiece, nothing in the oeuvre of Tilman Riemenschneider or his contemporaries compares to the sumptuous decoration of the Liège retable. In German sculpture, partial polychromy is much more discreet, limited as it is to the application of black to give focus to the eyes and, occasionally, of red to the lips and to Christ's wounds. Standing in front of Riemenschneider's Holy



15.21

**Fig. 15.21** Saint-Denis altarpiece, overall, Liège, Saint-Denis church

Blood altarpiece in Rothenburg (fig. 15.20), we never forget that we are seeing wood and we admire the artist's exploration of tonal values, as much as we do in Martin Schongauer's engravings, which often served as compositional models for the sculptor. In Liège, by contrast, the effect is much richer: the flesh tones are extensively painted and there is an abundance of gilding throughout. It is mainly in the clothes and in the architecture that the wood is visible. Beyond enhancing the overall splendor of the altarpiece, the partial polychromy in Liège helps ensure the legibility of the narrative scenes from a great distance (fig. 2.1 and 2.34). Unlike a German altarpiece, whose main scene usually contains large



15.22

figures placed quite near the altar table, the Saint-Denis altarpiece contains numerous scenes with small figures; some of them placed several meters high (fig. 15.21). The paint and gilding help us distinguish the main elements of the composition and thereby identify the iconography of the six scenes of the Passion of the upper register. Christ's largely naked figure in the lateral scenes draws attention to itself and allows us to identify the *Crowning with Thorns*, the *Flagellation*, the *Descent from the Cross* and the *Lamentation*, while the gilded cross in the central scenes leaves us in no doubt that these are the *Crucifixion* (fig. 15.22) above the *Carrying of the Cross*. By comparison, fully polychrome and monochrome altarpieces from Brussels are not as easily readable. The partial polychromy of the Saint-Denis altarpiece may have originated from a desire to facilitate the perception of its scenes. The ensuing decoration is a refinement seldom seen before or after.

Fig. 15.22 Saint-Denis altarpiece, detail, *Crucifixion*

## Notes

- 1 See for instance the reconstruction proposal for the polychromy of the Peplos Kore reproduced in: BRINKMANN 2008, p. 79.
- 2 Polychromy also contributes to the legibility of a figure's drapery, in that the various clothing elements (tunic, mantle, lining, head veil) are instantly distinguishable, and it also helps differentiate the draperies of the individual figures in a group.
- 3 Würzburg 1981, p. 116.
- 4 MARKSCHIES 2003.
- 5 GÖBEL & FISCHER 2004, p. 128.
- 6 PENNY 1993, p. 226-228.
- 7 DURAND & LAFFITTE 2001, p. 90-92.
- 8 PENNY 1993, p. 30-31.
- 9 One quote among many from Suger's account of his administration will suffice: "To me, I confess, one thing has always seemed preeminently fitting: that every costlier or costliest thing should serve, first and foremost for the administration of the Holy Eucharist. If golden pouring vessels, golden vials, golden little mortars used to serve, by the word of God or the command of the Prophet, to collect the blood of goats or calves or the red heifer: how much more must golden vessels, precious stones, and whatever is most valued among all created things, be laid out, with continual reverence and full devotion for the reception of the blood of Christ!", cited in: PANOFSKY 1979, p. 65.
- 10 At the consecration in 1019 of Basel cathedral, which Emperor Henry II had helped rebuild, he gave an altar frontal made of gold (now Musée de Cluny, Paris).
- 11 On *émail en ronde-bosse*, see: BAUMSTARK 1995.
- 12 The mock-Hebrew letters are recognizable in the close-up of the Virgin's face in: DURAND & LAFFITTE 2001, p. 169.
- 13 *Ibidem*, p. 166.
- 14 PENNY 1993, p. 155.
- 15 On the tomb see: GRANDMONTAGNE 2016.
- 16 PANOFSKY 1953, p. 162.
- 17 LE POGAM 2009, p. 85-90 and cat. 18-27.
- 18 *Ibidem*, cat. 20.
- 19 On alabaster sculpture in Northern Europe, see: HUSBAND 2004.
- 20 For a detailed account of the commission, see Stephan Kemperdick's entry on the Daret paintings in: KEMPERDICK & SANDER 2008, p. 246-255.
- 21 Seven apostles of compatible style and dimensions, and probably from the same series, survive. Besides the one in Berlin, there is one at The Cloisters in New York, one at the Memlingmuseum in Bruges, and four at the Musée de l'hôtel Sandelin in Saint-Omer. A Virgin and Child at the Muzeum Okręgowe in Toruń, again of compatible dimensions and style, could be part of the same series; however, since the descriptions of the Saint-Vaast altarpiece mention a Coronation of the Virgin with the seated figures of Christ and Mary, it is unlikely that the statuette in Toruń was part of that ensemble. Stephan Kemperdick (in KEMPERDICK & SANDER 2008, p. 252-253) first suggested that the Berlin and Saint-Omer statuettes belonged to the Saint-Vaast altarpiece. Sophie Guillot de Suduiraut (in: LE POGAM 2009, p. 175-177) considers the Saint-Omer and Berlin figures to belong to the same series, but regards the sculpture in New York as being from another ensemble. For Hartmut Krohm (KROHM 2002), the Berlin and New York statuettes are from the same context.
- 22 HAND, METZGER & SPRONK 2007, p. 74.

## References

- BAUMSTARK 1995  
R. BAUMSTARK (ed.), *Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400* (exh. cat., Munich, Bayerisches Nationalmuseum, 3 March-20 Apr. 1995), Munich, 1995.
- BRINKMANN 2008  
V. BRINKMANN, *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulpturen* (exh. cat., Frankfurt, Liebieghaus Skulpturensammlung, 8 Oct. 2008-15 Feb. 2009), Frankfurt, 2008.
- DURAND & LAFFITTE 2001  
J. DURAND & M.-P. LAFFITTE (ed.), *Le trésor de la Sainte Chapelle* (exh. cat., Paris, Musée du Louvre, 31 May-27 Aug. 2001), Paris, 2001.
- GÖBEL & FISCHER 2004  
R. GÖBEL & C.-H. FISCHER, *New Findings on the Original Surface Treatment of the Münsterstadt Altarpiece*, in J. CHAPUIS (ed.), *Tilman Riemenschneider c. 1460-1531* (conference proceedings, Washington, National Gallery of Art, Center for Advanced Study in the Visual Arts, 3-4 Dec. 1999) (*Studies in the history of art*, 42), New Haven/London, 2004, p. 125-129.
- GRANDMONTAGNE 2016  
M. GRANDMONTAGNE, *In glänzender Erinnerung. Überlegungen zum Grabmal der Isabella von Aragón in Saint-Denis*, in M. GRANDMONTAGNE & T. KUNZ (ed.), *Skulptur um 1300 zwischen Paris und Köln* (conference proceedings, Berlin, Bodemuseum, 7-9 May 2015), Petersberg/Berlin, 2016, p. 72-97.
- HAND, METZGER & SPRONK 2007  
J. O. HAND, C. A. METZGER & R. SPRONK (ed.), *Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych* (exh. cat., Washington, National Gallery of Art, 12 Nov. 2006-4 Feb. 2007), Washington, 2007.
- HUSBAND 2004  
T. HUSBAND, *Tilman Riemenschneider and the Tradition of Alabaster Carving*, in J. CHAPUIS (ed.), *Tilman Riemenschneider, c. 1460-1531* (conference proceedings, Washington, Washington, Center for Advanced Study in the Visual Arts, 3-4 Dec. 1999) (*Studies in the history of art*, 42), New Haven/London, 2004, p. 65-81.
- KEMPERDICK & SANDER 2008  
S. KEMPERDICK & J. SANDER (ed.), *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, (exh. cat., Frankfurt, Städel Museum, 21 Nov. 2008-1 March 2009/Berlin, Staatlichen Museen Gemäldegalerie, 20 March-21 June 2009), Frankfurt, 2008.
- KROHM 2002  
H. KROHM, *Kathedralskulptur im Miniaturformat. Eine neuerworbene Alabasterstatuette des Rimini-Meisters*, in *Museumsjournal, Berichte aus Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam*, April 2002, p. 54-56.
- LE POGAM 2009  
P.-Y. LE POGAM (ed.), *Les premiers retables (XII<sup>e</sup>-début du XV<sup>e</sup> siècle): une mise en scène du sacré* (exh. cat., Paris, Musée du Louvre, 10 Apr.-6 July 2009), Paris, 2009.
- MARKSCHIES 2003  
A. MARKSCHIES, 'Unmiracolo di legno'. *Der Rochus des 'Janni Francese'*, in N. NUSSBAUM, C. EUSKIRCHEN & S. HOPPE (ed.), *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500*, Cologne, 2003, p. 340-363.
- PANOFSKY 1953  
E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Cambridge, 1953.
- PANOFSKY 1979  
E. PANOFSKY, *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures*, 2<sup>nd</sup> ed., Princeton, 1979.
- PENNY 1993  
N. PENNY, *The Materials of Sculpture*, New Haven/London, 1993.
- Würzburg 1981  
H. KROHM, *Tilman Riemenschneider. Frühe Werke* (exh. cat., Würzburg, Mainfränkisches Museum, 5 Sept.-1 Nov. 1981), Rastisbon, 1981.

## Abstract

Since Antiquity, polychrome and monochrome – or partially polychrome – sculptures have been produced simultaneously. More often than not, a material was left recognizable if it was of great intrinsic value (e.g. gold or ivory), if it had a special connotation (e.g. porphyry), or if it was particularly difficult to work (e.g. large-scale bronze); the partial polychromy of these works often enhances the character of the material. It is more difficult to explain the emergence and acceptance of monochrome or partly polychrome sculpture in a modest material such as wood. This paper presents an overview of partial polychromy from Antiquity to the 15<sup>th</sup> century and examines how this type of treatment affects the perception of the works.





# 16

## La Vierge de Berselius, chef-d'œuvre partiellement polychromé d'un sculpteur souabe à Liège

Emmanuelle Mercier et Benoît Van den Bossche\*

En 1529, le Conseil de la Ville d'Ulm (Stadtrat) autorise Daniel Mauch à quitter la ville impériale (Reichstadt) pour une période de cinq ans<sup>1</sup>. Il n'en perdra pas pour autant ses droits de bourgeois de la ville souabe. L'autorisation est prolongée en 1534, de nouveau pour cinq ans. Puis en 1539 encore. Toutefois, deux jours après l'octroi de cette deuxième prolongation, Daniel Mauch effectue le paiement d'un arriéré fiscal, ce qui le libère de toute obligation; il semble qu'il renonce alors définitivement à son statut de bourgeois ulmois. Sans doute fut-ce au profit de celui de bourgeois de Liège. Quoi qu'il en soit, peu de temps après, Daniel s'éteint dans la capitale principautaire, le 16 décembre 1540. Il est enterré à l'abbaye de Saint-Jacques, les vestiges d'une pierre tombale en témoignent<sup>2</sup>. Cette pierre tombale n'est pas le seul document historique attestant la présence de Daniel Mauch à Liège. Le socle de la *Vierge de Berselius* en témoigne également, comme nous allons le voir.

Mais, avant de revenir sur la production liégeoise de Daniel et en particulier sur la *Vierge de Berselius* (fig. 16.1), il vaut la peine de rappeler rapidement en quoi consiste son œuvre souabe<sup>3</sup>. Il s'agit avant tout de retables en bois – du tilleul, d'autres feuillus et des conifères. Le retable de Maggmannshofen (aujourd'hui conservé à Kempten, dans la chapelle de la Vierge)<sup>4</sup> et le retable de Bieselbach (près de Horgau, à l'est d'Augsbourg)<sup>5</sup> sont particulièrement impressionnants. Daniel Mauch a produit également des statues. Ainsi de la *Madone Oertel*, qui fait partie des collections du Kunst Palast de Düsseldorf<sup>6</sup>. Les connaissances sur ces œuvres signées ou attribuées à Daniel Mauch ont bien progressé ces dernières années. Une thèse de doctorat, munie d'un catalogue systématique et complet, a été publiée en 1995 par Susanne Wagini<sup>7</sup>. Une exposition d'envergure a été organisée en 2009 à Ulm; son catalogue est riche d'essais instructifs et de notices circonstanciées (dans lesquelles les aspects techniques sont loin d'être négligés)<sup>8</sup>.

\* Responsable de l'atelier Conservation-restauration des sculptures en bois polychromés à l'Institut royal du Patrimoine artistique, Bruxelles / Professeur à l'Université de Liège

Fig. 16.1 Daniel Mauch, *Vierge de Berselius*, entre 1529 et 1535, tilleul polychromé, H. 74,5 cm (avec le socle), Liège, Grand Curtius, inv. MARAM C147/78



Dans le cadre de cette exposition, des comparaisons « point à point » ont pu être faites – entre autres entre la *Madone Oertel* et la *Vierge de Berselius*, justement. En France, des recherches sur Daniel Mauch et les sculpteurs souabes contemporains ont été menées par Sophie Guillot de Suduiraut et elles ont débouché sur une autre exposition, celle-ci montée à Paris, au Musée de Cluny, et intitulée *Sculptures souabes des musées de France*<sup>9</sup>.

De la production « liégeoise » de Daniel Mauch sont censées faire partie notamment, si l'on suit Wagini, outre la *Vierge de Berselius*, une *Madone assise* conservée au Musée Mayer van den Bergh (Anvers)<sup>10</sup>, un groupe d'*Adam et Ève* du Musée d'Art de Cleveland<sup>11</sup>, une *Lucrèce* conservée à l'Historisches Museum de Bâle<sup>12</sup> et une autre au Metropolitan Museum of Art de New York<sup>13</sup>, une *Minerve* du Museum für Kunst und Gewerbe de Hambourg<sup>14</sup>, et une *Vanité* (représentée sous les traits d'une Vénus âgée) du Liebieghaus de Francfort-sur-Main<sup>15</sup>. Toutes ces sculptures sur bois sont des œuvres de petites dimensions, très soignées, qui, d'une certaine manière, paraissent relever des arts précieux plus que des arts monumentaux. Cette production est donc d'un tout autre type que la production souabe de Daniel. Mais il est possible que le sculpteur ait aussi sculpté à Liège une pièce de plus grandes dimensions : le très beau couronnement du retable du Musée hongrois des Arts décoratifs (Magyar Iparművészeti Múzeum) de Budapest (H : 56 cm) en serait un vestige<sup>16</sup>.

Par ailleurs, selon certains auteurs en tout cas, Daniel aurait sculpté, dans la cité mosane, des œuvres en pierre. Il s'agit d'abord de reliefs conservés entre autres au Grand Curtius de Liège : un apôtre exhumé à l'occasion de l'exposition de 2009 et un sacrifice de Lystre<sup>17</sup>. Il s'agit ensuite des vestiges d'un jubé disparu : le jubé Renaissance de l'abbatiale Saint-Jacques<sup>18</sup>. Ces vestiges auraient été réemployés dans la tribune de l'orgue de cette église. On devrait aussi à Mauch certains des prophètes représentés à mi-corps qui, toujours à Saint-Jacques, sont intégrés dans les murs des bas-côtés, et quelques-unes des têtes qui jaillissent des

Fig. 16.2a-e Daniel Mauch, *Vierge de Berselius* sous différents angles

médallions agrémentant les écoinçons des grandes arcades<sup>19</sup>. La dalle funéraire de l'abbé Jean de Cromois (ou Jean de Coronmeuse), exposée au Louvre depuis 1882, a également été attribuée au maître souabe (fig. 1.8)<sup>20</sup>.

Nous supposons que Daniel Mauch fut une sorte de « maître d'œuvre » de Saint-Jacques en charge de la sculpture. S'il est vraisemblable qu'il sculpta les pièces répertoriées et étudiées par Susanne Wagini, il aurait en outre dirigé tous les travaux de sculpture, et notamment les travaux liés à la voûte, munie de près de quatre cents clefs<sup>21</sup>. En raison de leur nombre, celles-ci ne peuvent avoir été sculptées par un seul homme. Elles sont par ailleurs de médiocre qualité ; on s'en voudrait de les attribuer au ciseau du maître souabe. À défaut de les avoir lui-même taillées, Mauch pourrait avoir assuré la direction de l'atelier dans lequel celles-ci virent le jour<sup>22</sup>.

Ainsi, au cours de sa carrière liégeoise, Daniel Mauch aurait fait le grand écart entre la direction d'un chantier où les éléments sculptés en pierre devaient être produits en grand nombre et rapidement, et la fabrication de délicates statuette en bois. Cela peut paraître étonnant. On se rappellera cependant que des sculpteurs comme Hans Multscher à Ulm ou Tilman Riemenschneider à Würzburg travaillaient aussi bien le bois que la pierre<sup>23</sup>. Par ailleurs, Tilman Riemenschneider, justement, ou encore Veit Stoss à Cracovie produisaient des œuvres isolées aussi bien qu'ils supervisaient des projets d'aménagement et de décoration supposant le concours de divers intervenants<sup>24</sup>.

Parmi les délicates statuette en bois que nous avons citées plus haut, la *Vierge de Berselius* (fig. 16.2) est la plus imposante et sans doute la plus importante qui soit. Car il s'agit de la seule œuvre « assurée » de la production tardive de Mauch<sup>25</sup>. La *Vierge de Berselius* est à situer entre 1529, année du départ de Daniel d'Ulm, et 1535, année du décès du donneur d'ordre, l'humaniste Berselius (Pascal de Bierset), moine bénédictin de l'abbaye de Saint-Laurent à Liège<sup>26</sup>.

La sculpture est taillée entièrement en ronde bosse dans une pièce principale de tilleul à laquelle la tête du serpent, les deux bras de l'Enfant, les fleurons de la couronne et les ailes de l'angelot représenté à senestre sont rapportés. Le socle sur lequel la Vierge est fixé est également en tilleul.

Deux longs clous forgés dont les traces sont visibles au revers de la base de la statue et au-dessus du socle fixaient ces deux parties jusqu'à ce que, en 1970, la statue soit désolidarisée du socle. Une cavité aménagée à coup de gouge au revers de la base servait de logement à leur tête. Sur le revers de la base de la statue même, d'étroites entailles rectangulaires correspondent à l'empreinte de l'étau muni d'une sorte de fourche servant à fixer la bille de bois à l'établi pendant la taille. Des empreintes de même type peuvent être observées sur d'autres œuvres de Daniel Mauch et sur des œuvres d'autres sculpteurs souabes<sup>27</sup>.

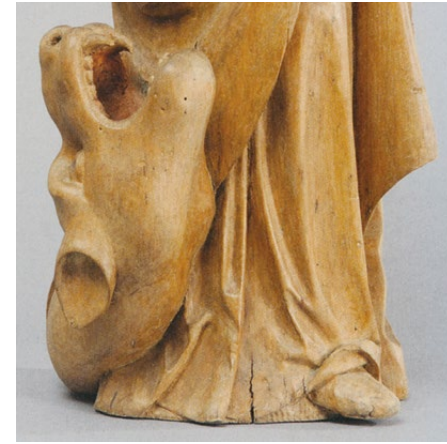
Les plaques rectangulaires qui portent les inscriptions sur les faces avant et arrière ainsi que les plaques latérales portant les écussons sont fixées au socle à



Fig. 16.3 Daniel Mauch, *Vierge de Berselius*, détail, encoches et fleurons non originaux de la couronne



16.4a



16.4b

l'aide de petites chevilles de bois. À l'avant, la moulure inférieure du socle est une réfection.

La Vierge à l'Enfant proprement dite n'est haute que de 64,2 cm ; le socle la surhausse cependant de 10,3 cm. Par ces dimensions, l'œuvre peut être rapprochée de certaines statues de la fin du xv<sup>e</sup> siècle ou du début du xvi<sup>e</sup>, notamment des deux *Marie-Madeleine* brabançonnaises de la fin du xv<sup>e</sup> siècle ou du début du xvi<sup>e</sup> conservées respectivement au Musée de Cluny à Paris (97 cm) et aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles (65 cm)<sup>28</sup>. Plus encore que ces deux œuvres, la *Vierge de Berselius* est caractérisée par une richesse et une précision des détails hors du commun. Ces détails servent une iconographie mariologique assez précise et codifiée : celle de la Vierge sur un croissant de lune, évoquant le célèbre passage du chapitre 12 de l'Apocalypse<sup>29</sup>.

Cette iconographie veut que la Vierge représentée debout sur un croissant de lune, portant le Christ-Enfant dans les bras, soit entourée d'étoiles et terrasse un serpent qui peut avoir l'allure d'un dragon. Toutefois, dans le cas de la *Vierge de Berselius*, les étoiles sont fixées sur la couronne plutôt que sur un nimbe ou une mandorle, une couronne sur laquelle, on vient de le dire, des fleurons ont été en outre rapportés. Les trois fleurons fixés à l'avant paraissent anciens. Cependant, on va le voir, ils ont été ultérieurement rapportés. Ces trois fleurons antérieurs sont encastrés et collés dans des encoches (fig. 16.3) selon un mode d'assemblage observé notamment sur la *Sainte Barbe* souabe du Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, alias Musée du Petit Palais. Les trois fleurons semblent être en chêne, encore n'avons-nous pas pu les analyser plus avant. On observe des arrachages de fibres à l'endroit des encoches. Celles-ci sont très irrégulières et aménagées dans le départ de redents vraisemblablement arasés. Le peu de soin avec lequel les encoches ont été creusées et les fleurons fixés indique qu'il s'agit d'une réfection. On ne peut donc pas les considérer comme authentiques. Par voie de conséquence, l'étonnante couronne à fleurons ne peut être considérée comme remontant au xvi<sup>e</sup> siècle.

Le serpent, qui, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, n'est pas systématiquement représenté au pied des Vierges se tenant sur un croissant de lune, est



16.5

Fig. 16.4a Daniel Mauch, *Vierge de Berselius*, détail, tête du serpent, Liège, Grand Curtius

Fig. 16.4b Daniel Mauch, *Sainte Marguerite*, détail, tête du serpent, vers 1525, tilleul partiellement polychromé, H. 64 cm, Rechberghausen, église de l'Assomption de Marie. D'après REINHARDT & LEISTENSCHNEIDER 2009, p. 270

Fig. 16.5 Daniel Mauch, retable de Geislingen, détail, 1518-1520, tilleul partiellement polychromé, H. 148 cm (caisse), Geislingen, Evangelische Stadtkirche. D'après REINHARDT & LEISTENSCHNEIDER 2009, p. 228



16.6a



16.6b

par contre parfaitement authentique. Il fait penser à celui de la *Sainte Marguerite* de Rechberghausen, une statue peu connue de Daniel Mauch<sup>30</sup> (fig. 16.4). Quant aux angelots sortant de sous la tunique, ils évoquent, par leur positionnement comme par leurs attitudes, ceux de la Vierge à l'Enfant du retable de Geislingen<sup>31</sup> (fig. 16.5). Au surplus, l'angelot se trouvant à la gauche de la Vierge de Geislingen est habillé d'un vêtement semblable voire identique à celui du putto se trouvant à la droite de la *Vierge de Berselius*.

D'autres comparaisons entre des rondes-bosses sculptées par Daniel et la *Vierge* liégeoise méritent encore d'être établies, pour préciser en quoi cette dernière s'inscrit dans la globalité de son œuvre, mais aussi en quoi elle se distingue de travaux antérieurs.

Ainsi l'étude des visages et des chevelures est-elle instructive. À comparer la tête de Marie dans la *Vierge de Berselius* avec celle de la Vierge du retable de Bieselbach, il apparaît que les formes et les traits physiologiques sont traités de manière fort semblable. Les chevelures sont, par contre, rendues de manières complètement différentes. Alors que la chevelure de la Vierge de Bieselbach, à l'instar des chevelures d'un grand nombre de personnages féminins sculptés par Daniel, est légèrement ondulée, formant de longues mèches continues, celle de la Vierge du groupe liégeois se déroule en boucles volumineuses plus ou moins espacées – un traitement original qui, toutefois, caractérise également la petite

Fig. 16.6a Daniel Mauch, *Vierge de Berselius*, détail, visage et chevelure, Liège, Grand Curtius

Fig. 16.6b Daniel Mauch, *Vierge assise*, détail, visage et chevelure, vers 1530-1540, bois (noyer ?) doré, H. 22,5 cm, Anvers, Musée Mayer van den Bergh, inv. 2295



16.7



16.8

*Madone assise* du Musée Mayer van den Bergh à Anvers (fig. 16.6). Quant à la chevelure du Christ, caractérisée par de vigoureuses mèches pleines de naturel, elle est très différente de la plupart des chevelures d'enfant jusque-là sculptées par Mauch. Celles-ci consistent en des mèches en tire-bouchon, à l'aspect artificiel. Les chevelures de trois des *putti* qui agrémentent le tardif couronnement de retable du Musée de Budapest (années 1530 sans doute) sont par contre du même type que celui de l'Enfant Jésus de la *Vierge de Berselius*.

La disposition de cet Enfant dans les bras de sa mère attire également l'attention. Il est pour ainsi dire couché sur le flanc, et appuyé sur le bras gauche de la Vierge. L'Enfant est ainsi montré au spectateur. C'est l'une des rares formules iconographiques de la *Vierge de Berselius* qui n'aient pas déjà été exploitées par Daniel Mauch sur des œuvres souabes antérieures. On note qu'elle est sur la *Vierge à l'Enfant* de l'abbatiale Saint-Jacques à Liège, l'une des plus belles œuvres du « groupe Elsloo », datée par inscription de 1525<sup>32</sup> (fig. 16.7). Le motif des mains couvertes (*manus velatae* ou *manibus velatis*) est, du reste, une autre caractéristique iconographique qui permet de relier les deux œuvres, au demeurant fort différentes l'une de l'autre quant à leur style. Comme nous estimons que Mauch joua un rôle déterminant sur le chantier de l'abbatiale, il serait tentant de penser que la disposition de l'Enfant sur la *Vierge de Berselius* et le fait que ses mains soient couvertes puissent être expliqués par un intérêt particulier que le sculpteur souabe aurait porté à la *Vierge à l'Enfant* de 1525.

En revanche, en ce qui concerne le traitement du vêtement, Daniel Mauch prit nettement ses distances par rapport à la *Vierge* de Saint-Jacques. Ce traitement est, sur la *Vierge de Berselius*, d'une grande originalité par rapport à ce qui se pratiquait à la fin du xv<sup>e</sup> siècle et jusque dans les années trente du xvi<sup>e</sup> dans la région mosane, en Brabant ou sur le Rhin inférieur. Les grands plis principaux formés par les étoffes ne sont nulle part chiffonnés comme c'est le cas sur la toute grande majorité des sculptures de ces régions pendant cette période, et comme ce le fut de manière exacerbée sur la *Vierge* de Saint-Jacques. C'est une manière de rendre les choses que Daniel connaît ; la *Vierge à l'Enfant* et la *Marie-Madeleine* du retable de Geislingen, datées des années 1518-1520, l'attestent. Cependant, un peu plus tard, Daniel expérimenta un rendu plus souple des plis, non contrariés par les chiffonnements typiques des œuvres précédentes ; la *Sainte Marguerite* de Rechberghausen, datée de 1525, en témoigne admirablement (fig. 16.8). Le traitement des vêtements de la *Vierge de Berselius* se caractérise par une plus grande complexité que celui de la *Sainte Marguerite* en question. Certaines parties du corps sont dissimulées sous de larges plis à bec quand, à d'autres endroits, le tissu moule l'anatomie. Par ailleurs, le vêtement est tantôt parfaitement ajusté, tantôt plus ample que nécessaire.

De manière générale, on observera que la *Vierge de Berselius* est caractérisée par une sorte de collusion entre des « motifs » que nous qualifions volontiers de « gothiques » (plutôt que de « modernes », comme on disait dans les premières décennies du xvi<sup>e</sup> siècle), et d'autres « motifs » que nous désignons souvent comme « antiques », « italianisants » ou encore « Renaissance ». La ligne en S



16.9a



16.9b



16.9c

dessinée par le corps et la tête légèrement penchée sont par exemple des motifs gothiques qui caractérisent notamment la plupart des *Schöne Madonnen* de la fin du xiv<sup>e</sup> et du xv<sup>e</sup> siècle, alors que le *contrapposto*, la mise en évidence de certaines parties du corps qui en découle, ou encore le monumental socle – avec sa base et sa corniche spécialement saillantes – sont typiques de la production antiques du plein xvi<sup>e</sup> siècle.

Ce socle confère à la *Vierge de Berselius* un statut d'œuvre d'art voire d'œuvre précieuse<sup>33</sup>. Il est célèbre pour son inscription (fig. 16.9).

Sur l'avant, on lit :

« QUID MIRARE TUOS AETAS ANTIQUA MIRONES  
DESINE DANT PALMAM SAECULA PRISCA NOVIS. »

Et sur le revers :

« AETATIS VALEANT ILLUSTRIA SIGNA VETUSTAE  
CUNCTA NIHIL FACIUNT AD DANIELIS OPVS. »

Sur les petits côtés, les inscriptions expliquent enfin :

« SUM BERSELIJ »

et

« DANIEL MAUCHIUS FECIT<sup>34</sup>. »

L'intérêt de cette inscription hors du commun a de nouveau été mis en évidence récemment<sup>35</sup>. Nous ne reviendrons ici que sur la partie de cette inscription qui vaut signature. Avant de sculpter la *Vierge de Berselius*, Daniel Mauch avait signé, en 1510, le retable de Bieselbach (fig. 16.10)<sup>36</sup>. La typographie exploitée sur celle-ci est complètement différente de la typographie qui avait été exploitée sur celui-ci. Sur le petit côté du socle de la *Vierge de Berselius*, le prénom et le nom du sculpteur flanquent un blason : deux ciseaux ou burins croisés. Le fils de Daniel Mauch (Daniel Mauch le Jeune donc) fit confirmer ce blason par Charles Quint au Reichstag d'Augsbourg en 1530<sup>37</sup>. À comparer cette sorte de signature avec celle, plus conventionnelle, du retable de Bieselbach, l'inscription du socle de la *Vierge de Berselius* ne laisse donc pas d'étonner. De manière générale, le socle suscite l'étonnement par ses dimensions imposantes autant que par sa polychromie particulièrement riche. Nous en sommes venus à nous demander s'il remontait bien à la même époque que la statue et s'il avait vraiment été sculpté par Daniel Mauch l'Ancien lui-même. L'examen de cette polychromie, justement, nous a aidés à répondre à la question. Il s'est agi de comparer la polychromie partielle de la statue



16.10

Fig. 16.7 Maître d'Elsloo, *Vierge à l'Enfant*, détail, 1525, chêne polychromé, H. 164,5 cm, Liège, église Saint-Jacques

Fig. 16.8 Daniel Mauch, *Sainte Marguerite*, Rechberghausen, église de l'Assomption de Marie. D'après REINHARDT & LEISTENSCHNEIDER 2009, p. 270

Fig. 16.9 Daniel Mauch, *Vierge de Berselius*, détail du socle, Liège, Grand Curtius  
a Avants  
b Revers  
c Côté avec signature

Fig. 16.10 Daniel Mauch, retable de la Sainte Parenté, détail, signature, 1510, tilleul partiellement polychromé, H. 1,86 cm (caisse), Bieselbach, chapelle Saint-François-Xavier. D'après REINHARDT & LEISTENSCHNEIDER 2009, p. 157



16.11

proprement dite (la Vierge, l'Enfant, les *putti* et le serpent), d'une part, avec celle du socle, d'autre part.

Les polychromies des œuvres sculptées par Daniel Mauch pendant sa période souabe sont de deux types principaux. Dans certains cas, les sculptures sont entièrement recouvertes d'une somptueuse polychromie faisant usage de larges plages dorées, de glacis rouges et verts sur argent, de bleu vif à base d'azurite, de décors à *sgraffito* ou en relief moulés et appliqués (dits « brocartés appliqués »)<sup>38</sup>. Les chaires sont alors traitées de manière très naturelle avec des joues délicatement rehaussées de rose et l'indication de veines, de rides et de barbes naissantes. Ces riches polychromies reposent sur une couche de préparation qui recouvre entièrement le bois. Dans d'autres cas, les sculptures sont agrémentées d'une polychromie bien plus discrète, qui laisse au contraire délibérément apparaître le bois de tilleul, lequel est recouvert d'un glacis translucide qui peut être teinté par endroits. Le bois ainsi apparent est ponctué de rares accents colorés qui se limitent aux yeux, aux lèvres et parfois à quelques attributs<sup>39</sup> ou détails vestimentaires<sup>40</sup>. Si la *Vierge de Berselius* ne relève manifestement pas du premier groupe d'œuvres, elle ne relève pas non plus tout à fait du deuxième groupe. Dans la production de Daniel Mauch, la « polychromie partielle » de la *Vierge de Berselius* est en quelque sorte à part<sup>41</sup>. Les visages de l'Enfant et des *putti* sont caractérisés par la présence de tons couleur chair tandis que celui de la Vierge est traité de manière traditionnelle, c'est-à-dire avec quelques accents colorés limités aux yeux et aux lèvres. En outre, les vêtements sont ourlés de bordures à la fois dorées et colorées.

Ces caractéristiques furent mises au jour lors d'un traitement réalisé à l'IRPA en 1970<sup>42</sup>. Celui-ci consista alors en l'élimination de repeints colorés et des restes d'une monochromie blanche (fig. 16.11). À l'occasion d'un second traitement de conservation, minimal, appliqué en 1987, les restaurateurs s'interrogèrent sur l'originalité de la couche de carnation de l'Enfant et des *putti*<sup>43</sup>. Considérée comme plus tardive que la couche de polychromie initiale du visage de la Vierge, cette carnation fut néanmoins conservée. Après que la polychromie partielle du retable de Saint-Denis (carnations et bordures de vêtements) fut étudiée, la question de l'originalité de ces carnations de la *Vierge de Berselius* méritait d'être reconsidérée: le retable de Saint-Denis et la *Vierge de Berselius* sont en effet contemporains. Un nouvel examen fut ainsi réalisé en 2015<sup>44</sup>.

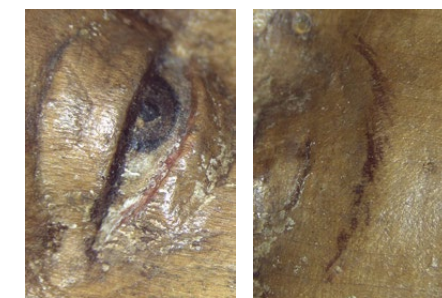
Ce nouvel examen sous microscope binoculaire a mis en évidence quelques rehauts de couleur appliqués directement sur le bois, sans couche de préparation, aussi bien sur la Vierge que sur l'Enfant et les *putti*. Ces rehauts concernent d'abord les yeux et les sourcils de chacune des figures, y compris ceux du serpent (fig. 16.12). Le bord de la paupière supérieure est souligné de brun, celui de la paupière inférieure, de rouge vif. L'iris forme un disque brun et la pupille est noire. Les poils bruns des sourcils sont indiqués par une succession de petits traits légers appliqués rapidement. Les lèvres sont peintes en rouge vif (fig. 16.13). On notera qu'un fin liseré rouge vif souligne l'encolure de la robe de la Vierge (fig. 16.14). Le globe porté par le Christ-Enfant présente des traces

Fig. 16.11 Daniel Mauch, *Vierge de Berselius*, avant restauration, Liège, Grand Curtius

de bleu vif. Tous ces accents colorés ont été appliqués très finement et en faible épaisseur sur le bois nu (fig. 16.15). Ils correspondent à ceux rencontrés sur d'autres sculptures de Daniel Mauch.

Muni de ces rehauts colorés, l'ensemble de la sculpture (Vierge, Enfant et *putti*) a été entièrement recouvert d'une couche translucide de tonalité brun foncé. Elle apparaît plus foncée sur les vêtements et à la fois plus transparente et plus fine dans les carnations. Cette couche correspond vraisemblablement à ce qui a été désigné en 1971 comme une « couche translucide [du] manteau de la Vierge ». Liliane Masschelein l'identifia alors à une couche de colle animale<sup>45</sup>. Sur les vêtements, cette couche est par endroits fort épaisse et forme un réseau de craquelures profondes. Malheureusement, nous ne disposons pas d'informations sur la nature des couches de finition du bois dans la production de Daniel Mauch (colle, huile, gomme, blanc d'œuf?). Toutefois, la présence d'une couche protéinique, peut-être par endroits chargée de pigments, appliquée au-dessus des rehauts colorés a été observée sur d'autres sculptures à polychromie partielle de la fin du xv<sup>e</sup> et du début du xvi<sup>e</sup> siècles, notamment sur des sculptures de Riemenschneider<sup>46</sup>. Sur ces œuvres, des variations dans la tonalité des glacis translucides peuvent parfois être détectées lorsque l'on compare les parties lisses et les parties plus élaborées des drapés ou encore les extrémités des lés. Sur les vêtements de la Vierge du groupe du Grand Curtius, l'épaisseur importante de la couche et sa tonalité uniformément foncée obligent à s'interroger sur son authenticité: doit-elle être considérée comme la couche de finition originelle ou plutôt comme une couche de protection appliquée bien après que l'œuvre ait été munie de sa « polychromie partielle »? Des examens complémentaires en laboratoire permettraient de vérifier que la couche dont nous parlons n'en recouvre pas une autre, plus translucide, laquelle serait une couche de finition semblable à celle observée pour les carnations. Quoi qu'il en soit, tous les rehauts colorés que nous avons observés se situent bien sous l'encollage, lequel revêt dès lors la valeur d'une sorte de *terminus post quem* pour toutes les autres interventions. Admettons donc que les « accents » colorés très limités que nous venons de relever constituent une première phase de polychromie et que furent par la suite appliquées une ou deux couches de colle translucide foncée.

La deuxième polychromie, appliquée au-dessus de la couche de colle, consiste non plus en de discrets accents isolés, mais en des surfaces plus étendues de couleurs et d'or. En effet, les chaires présentent des traces d'une fine carnation blanchâtre et satinée, délicatement nuancée de rose (fig. 16.16). Ces vestiges de carnation sont finement craquelés. Sur les vêtements, le bois est toujours laissé apparent, mais combiné cette fois à de larges bordures dorées sur une mixtion de tonalité ocre-brun. Sur le manteau de la Vierge, la bordure est doublée d'un épais liseré bleu vert couvrant dont le tracé est irrégulier (fig. 16.17). Eu égard au soin avec lequel l'œuvre a été sculptée, ce manque de précision surprend. Le linge dans lequel l'Enfant est présenté est également orné d'une bordure dorée autrefois soulignée de blanc. Le serpent est entièrement doré et la lune est recouverte d'une feuille métallique blanche, peut-être de l'argent. Cette



16.12a

16.12b



16.13

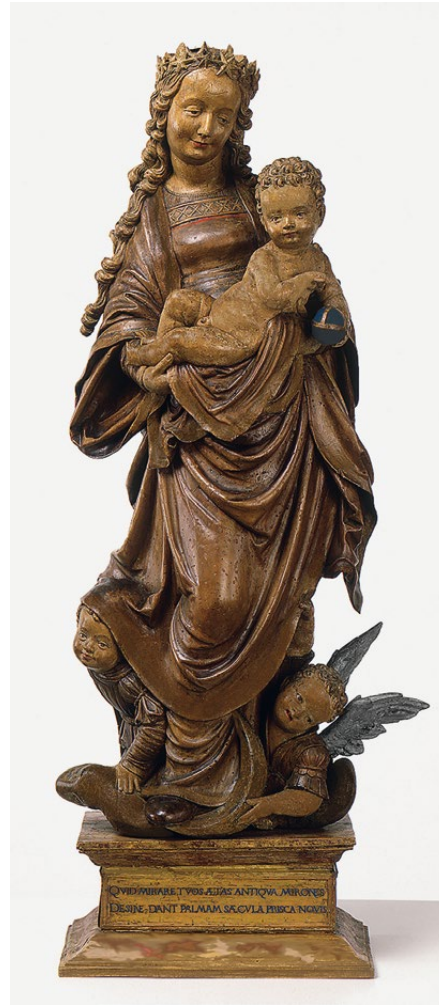


16.14

Fig. 16.12 Daniel Mauch, *Vierge de Berselius*, détail de la polychromie partielle originelle sur le visage de la Vierge  
a L'œil  
b Le sourcil peint directement sur le bois nu

Fig. 16.13 Daniel Mauch, *Vierge de Berselius*, détail de la polychromie partielle originelle sur le visage de la Vierge avec rehaut de rouge sur les lèvres

Fig. 16.14 Daniel Mauch, *Vierge de Berselius*, détail de la polychromie partielle originelle, poitrine de la Vierge: liseré rouge appliqué directement sur le bois, sans préparation, recouvert d'une couche translucide



16.15



16.16



16.17

seconde polychromie a été appliquée sur l'épais encollage, sans préparation intermédiaire. Sauf, toutefois, sur les ailes du *putto* représenté à senestre et sur les fleurons. En effet, les ailes en chêne rapportées sur le *putto* en question sont recouvertes d'une préparation blanche. Elles sont entièrement dorées à la mixtion, les plumes étant rehaussées de glacis vert et rouge. De même, les dorures des trois fleurons en chêne de la couronne reposent sur une préparation blanche. Le bleu imitant la pierre sur les fleurons est, par sa tonalité verdâtre et son aspect à la fois couvrant et épais, comparable au bleu du liseré du manteau de la Vierge. Mais seules des analyses de laboratoire permettraient de vérifier qu'il s'agit exactement de la même matière et de confirmer que ce bleu relève de la même intervention.

Ainsi l'aspect actuel de la statue n'est-il pas d'origine; on pourrait dire qu'il résulte de deux polychromies partielles. La plus récente consiste en une dorure, des accents colorés et des surfaces colorées plus amples, le tout combiné à des surfaces peintes rendant des carnations. Cette seconde polychromie partielle, plus riche que la première, se rapproche davantage de celle du retable de Saint-Denis que la première (fig. 16.18). Elle pourrait être qualifiée de « semi-

Fig. 16.15 Daniel Mauch, *Vierge de Berselius*, hypothèse de restitution de l'aspect originel de la Vierge

Fig. 16.16 Daniel Mauch, *Vierge de Berselius*, détail, 2<sup>e</sup> polychromie, restes de ton chair sur le bras d'un *putto*

Fig. 16.17 Daniel Mauch, *Vierge de Berselius*, détail, 2<sup>e</sup> polychromie, bordure dorée et liseré bleu au-dessus d'une couche translucide de tonalité brun foncé



16.18

polychromie» et constituer un exemple de ce que Taubert désigne par le terme *Halbfassung*<sup>47</sup>. La première polychromie partielle peut, par contre, être datée de l'époque à laquelle l'œuvre a été sculptée.

Venons-en à la polychromie du socle. Sur celui-ci, on peut également distinguer plusieurs interventions. Une première polychromie fut appliquée directement sur le bois; elle le recouvre entièrement. Les quatre plaques sont recouvertes d'une dorure à l'aspect satiné appliquée sur une mixtion translucide légèrement ocrée. Se détachant des fonds dorés, les blasons sont entièrement peints d'un bleu très vif. Ce bleu repose sur une sous-couche blanche et lisse qui avive la couleur du bleu. Les lettres incisées dans le bois sont rehaussées du même bleu vif sur fond blanc. Les moulures sont peintes à l'imitation d'un marbre rosé veiné de rouge.

Des restes de l'épaisse couche translucide dont il a été plus haut question pour la statue proprement dite recouvrent cette polychromie originelle. En nous servant à nouveau de cet encollage comme d'un *terminus ante quem* pour situer l'application de la polychromie qu'elle recouvre, cette observation nous amène

Fig. 16.18 Daniel Mauch, *Vierge de Berselius*, hypothèse de restitution de la seconde polychromie



16.19

Fig. 16.19 Conrat Meit, *Judith*, vers 1525-1528, albâtre polychromé, H. 29,5 cm, Munich, Bayerisches Nationalmuseum, inv. R 204

à considérer la riche polychromie du socle comme originelle. Cette hypothèse est renforcée par la présence, sur les blasons, de restes d'un repeint de tonalité bleu vert très semblable au liseré du manteau de la Vierge, où il relevait de la seconde polychromie, soit de la semi-polychromie.

L'ensemble des observations amène à postuler que le socle, avec sa polychromie complète, existait avant que soit appliquée la deuxième polychromie. Si nous avons un temps imaginé que le socle pouvait être plus récent que la statue, l'étude des différents vestiges de polychromie de la statue et de son socle ne plaide donc pas en faveur de cette hypothèse.

Outre ses imposantes dimensions, cette dorure et cette polychromie du socle attiraient particulièrement l'œil sur le socle. D'une certaine manière, le socle de la *Vierge de Berselius* détournait l'attention de ceux qui auraient dû s'abîmer dans la dévotion à la Vierge vers un éloge du travail du sculpteur et vers sa signature : « quelle que soit la valeur des remarquables sculptures des âges ancestraux, / elles ne sont rien en regard de l'œuvre de Daniel ».

La ravissante *Judith* du Bayerisches Nationalmuseum de Munich (1525-1528), chef-d'œuvre de Conrat Meit réalisée alors qu'il était sculpteur officiel de Marguerite d'Autriche, est posée elle aussi sur un socle sur lequel l'artiste a gravé et doré ses prénom et nom (fig. 16.19). Ceux-ci y sont plus en évidence encore que sur la *Vierge de Berselius*, puisqu'ils se trouvent sur la face avant du socle. Mais si l'attention du fidèle se tenant devant la *Vierge de Berselius* est, dans un premier temps, détournée vers l'inscription, cette inscription le renvoie ensuite vers la sculpture, non sans qu'il ait appris qui en fut son auteur.

En sculptant la *Vierge de Berselius*, Daniel Mauch reprend, on l'a vu, des formules iconographiques et formelles autant qu'une manière de concevoir la polychromie partielle qu'il avait déjà exploitées sur certaines des œuvres sculptées entre 1500 et 1529 environ à Ulm pour des sanctuaires souabes. Mais il expérimente aussi d'autres formules et, en premier lieu, un nouveau format. C'est typique de la production liégeoise du sculpteur : elle s'inscrit à la fois dans une tradition, en quelque sorte importée à Liège, en même temps qu'elle se montre singulièrement novatrice.

Terminons en revenant sur le fait que la polychromie semi-partielle dans laquelle la sculpture se présente aujourd'hui, avec carnations et rehauts d'or et de couleurs sur la bordure des vêtements, n'est pas d'origine. Il est possible qu'elle soit contemporaine de certaines réfections formelles opérées sur la *Vierge de Berselius*. Malheureusement, il est difficile de la dater cette seconde polychromie précisément. Quoi qu'il en soit, elle n'a pas pu inspirer les auteurs du retable de Saint-Denis.

## Notes

- 1 À ce sujet, voir le plus récemment WAGINI 1995, p. 27-28 ; HIRSCH 2009, p. 76 ; LITZ 2009, p. 32-33 ; LEISTENSCHNEIDER 2009, p. 22-24. On consultera les mêmes contributions au sujet des autres moments-clés de la vie de Daniel Mauch.
- 2 Déjà mentionnée dans le recueil d'épithètes du héraut d'armes Liège-Looz Henri van den Berch (NAVEAU DE MARTEAU & POULET 1925, p. 285, n° 934). Voir le plus récemment LITZ 2009, p. 32-33.
- 3 Bien qu'aujourd'hui, Ulm ne fasse pas partie de la circonscription administrative dénommée *Schwaben*, la ville était considérée, à l'époque gothique, comme une ville souabe. Voir notamment *Lexikon des Mittelalters* 1995, col. 1601-1602 (Th. Zotz).
- 4 REINHARDT & LEISTENSCHNEIDER 2009, p. 138-145, n° 1 (S. Guillot de Suduiraut).
- 5 *Ibidem*, p. 152-160, n° 3 (E. Leistenschneider).
- 6 *Ibidem*, p. 207-210, n° 20 (E. Leistenschneider).
- 7 WAGINI 1995.
- 8 REINHARDT & LEISTENSCHNEIDER 2009.
- 9 GUILLOT DE SUDUIRAUT 2015. Sur la production de Daniel Mauch, voir en particulier le chapitre « Ulm et la Souabe. Daniel Mauch, son atelier et son entourage », p. 240-246.
- 10 Le plus récemment : REINHARDT & LEISTENSCHNEIDER 2009, p. 289-291, n° 40 (E. Leistenschneider).
- 11 Le plus récemment : *Ibidem*, p. 306-312, n° 47 (J. L. Burk).
- 12 Le plus récemment : *Ibidem*, p. 306-308, n° 46 (S. Söll-Tauchert).
- 13 Le plus récemment : *Ibidem*, p. 302-306, n° 45 (J. L. Burk).
- 14 Le plus récemment : *Ibidem*, 2009, p. 320-323, n° 50 (Chr. Kitzlinger).
- 15 Le plus récemment : *Ibidem*, 2009, p. 299-301, n° 44 (St. Roller).
- 16 Inv. 5998. WAGINI 1995, p. 143, n° 27 ; LEISTENSCHNEIDER 2009, p. 24-25.
- 17 Le plus récemment : REINHARDT & LEISTENSCHNEIDER 2009. Respectivement : p. 294-295, n° 42 ; p. 292-293, n° 41 (E. Leistenschneider).
- 18 Voir en premier lieu STEPPE 1952, p. 170-175. Ensuite : WAGINI 1995, p. 94-98, 177, n° 121. Voir enfin VAN DEN BOSSCHE 2016, p. 175-177.
- 19 Voir en particulier WAGINI 1995, p. 98-100, 178, n° 122-123 ; DELVILLE 2016 ; VAN DEN BOSSCHE 2016, p. 173-175.
- 20 WAGINI 1995, p. 100-105, 180-181, n° 130 ; HIRSCH 2009, p. 84 ; VAN DEN BOSSCHE 2009, p. 90-92 ; WARNAUTS 2011, p. 23-27 ; GRIETEN & DE JONGE 2014, p. 91-92 ; GUILLOT DE SUDUIRAUT 2015, p. 242 ; VAN DEN BOSSCHE 2016, p. 178.
- 21 VAN DEN BOSSCHE 2016, p. 169-173. On trouvera un soigneux inventaire des clefs dans FRAITURE 2008.
- 22 VAN DEN BOSSCHE 2016, p. 176-178.
- 23 Au sujet de Hans Multscher, voir notamment REINHARDT & ROTH 1997. Au sujet de Tilman Riemenschneider, consulter entre autres LICHTÉ & LENSSEN 2004.
- 24 À ce propos, voir aussi les notices du Thieme & Becker : BIER 1934, p. 331 ; MÜLLER 1938, p. 131.
- 25 Comme le note d'emblée E. Leistenschneider dans sa notice du catalogue de la grande exposition d'Ulm : REINHARDT & LEISTENSCHNEIDER 2009, p. 287. Sur la *Vierge de Berselius*, voir aussi en particulier WAGINI 1995, p. 42-47 et 154-155, n° 57.
- 26 Pour la datation, voir en particulier la notice de Leistenschneider (REINHARDT & LEISTENSCHNEIDER 2009, p. 287). Sur Berselius, voir BIERLAIRE 2006, p. 19-20 et COLMAN 2013.
- 27 GUILLOT DE SUDUIRAUT 2015, p. 246.
- 28 HUYSMANS 2000, p. 102-103, n° 40.
- 29 Voir le *Lexikon der christlichen Ikonographie* : FONROBERT 1974, col. 148-149 ; FOURNÉE 1974, col. 338-344.
- 30 Le plus récemment : REINHARDT & LEISTENSCHNEIDER 2009, p. 270-273, n° 37b (E. Leistenschneider).
- 31 Le plus récemment : *Ibidem*, p. 228-237, n° 26b (E. Leistenschneider).
- 32 MERCIER & STEYAERT 2013.
- 33 REINHARDT & LEISTENSCHNEIDER 2009, p. 285 (E. Leistenschneider), e.a.
- 34 « Pourquoi, Antiquité, admirer tes Myrons ? / Cesse de le faire ; les siècles anciens cèdent la palme aux nouveaux. // Quelle que soit la valeur des remarquables sculptures des âges anciens, / elles ne sont rien en regard de l'œuvre de Daniel. // J'appartiens à Berselius. // Daniel Mauch a façonné cette œuvre. »
- 35 Notamment : REINHARDT & LEISTENSCHNEIDER 2009, p. 287 (E. Leistenschneider) ; HIRSCH 2009, p. 79-80.
- 36 Dans l'établissement de la biographie du sculpteur, le chiffre gravé sur le retable à côté de la signature proprement dite a tout un temps posé problème ; on pensait qu'il s'agissait de 1504. On s'accorde aujourd'hui pour ne pas voir dans le dernier chiffre un 4 mais plutôt un 0X, ce qui équivaut à un 10 – une façon de faire rare mais non unique. WAGINI 1995, p. 29-30 (avec la note 3).
- 37 NÄEGELE 1911, p. 209-211.
- 38 Retable de Mittelstenweiler, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, inv. 9688.
- 39 Par exemple : ligne de contour rouge sur le plastron de saint Sébastien dans le retable de l'église de Geislinger. REINHARDT & LEISTENSCHNEIDER 2009, fig. 93.
- 40 Par exemple : rehauts bleus sur le pot à onguents de Marie-Madeleine dans le retable de l'église de Geislinger. *Ibidem*, fig. 94.
- 41 Sur la polychromie des œuvres de D. Mauch, voir en particulier POPP 2009, p. 119-124.
- 42 Dossier IRPA 2 L/47, Di 70/931.
- 43 SERCK-DEWAIDE 1993.
- 44 Ce nouvel examen par E. Mercier a été rendu possible grâce à Philippe Joris, conservateur au Grand Curtius, et à Corinne van Hauwermeiren, alors restauratrice dans le même musée. Nous les remercions ici chaleureusement pour leur accueil.
- 45 IRPA, analyse LM152 (25.3.71). Relevons que l'analyse n'exclut pas la présence d'autres constituants que les protéines.
- 46 MARINCOLA & SOULTANIAN 1998, p. 279-283.
- 47 TAUBERT 1983. Taubert utilise le participe passé *halbgefasst*. Sur les sculptures des années 1500 qui n'ont pas été munies d'une polychromie complète et sur la question du vocabulaire, voir aussi ROSENFELD 1995.

## Références

- BIER 1934  
J. BIER, *Riemenschneider, Tilman*, in U. THIEME & F. BECKER (dir.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 28, Leipzig, 1934, p. 331-336.
- BIERLAIRE 2006  
Fr. BIERLAIRE, *Humanisme, humanistes et humanités à Liège*, in G. DENHAENE (dir.), *Lambert Lombard. Peintre de la Renaissance. Liège 1505/06-1566* (cat. exp., Liège, Musée de l’Art wallon, 21 avr.-6 août 2006) (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, 2006, p. 17-24.
- COLMAN 2013  
P. COLMAN, *Le nom et les armoiries du moine bénédictin humaniste liégeois Berselius*, in *Bulletin de l’Institut archéologique liégeois*, 117, 2013, p. 143-148.
- DELVILLE 2016  
J.-P. DELVILLE, *Prophètes et patriarches de l’église Saint-Jacques*, in D. ALLART, M. PIAVAUX, A. WILKIN & B. VAN DEN BOSSCHE (dir.), *L’église Saint-Jacques à Liège*, Namur, 2016, p. 177-197.
- FONROBERT 1974  
J. FONROBERT, *Apokalyptisches Weib*, in E. KIRSCHBAUM (éd.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 1, Rome/Fribourg/Bâle/Vienne, 1974, col. 145-150.
- FOURNÉE 1974  
J. FOURNÉE, *Immaculata Conceptio*, in E. KIRSCHBAUM (éd.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 2, Rome/Fribourg/Bâle/Vienne, 1974, col. 338-344.
- FRAITURE 2008  
M. FRAITURE, *Les clefs de la voûte de l’église Saint-Jacques à Liège*, mémoire de master en histoire de l’art et archéologie, Université de Liège, 2008.
- GRIETEN & DE JONGE 2014  
S. GRIETEN & Kt. DE JONGE, *The discovery of a monument of the « Liège Renaissance »: the doorway of the residence of Erard de la Marck in Antwerp*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 77, 2014, p. 73-100.
- GUILLOT DE SUDUIRAUT 2015  
S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, *Entre dévotion et séduction. Sculptures souabes des musées de France. Vers 1460-1530* (cat. exp., Paris, Musée de Cluny, 1<sup>er</sup> avr.-27 juil. 2015), Paris, 2015.
- HIRSCH 2009  
M. HIRSCH, *Ein neuer Myron. Daniel Mauch in Lüttich*, in REINHARDT & LEISTENSCHNEIDER 2009, p. 76-85.
- HUYSMANS 2000  
A. HUYSMANS, *La sculpture des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège. xv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles. Musées royaux d’Art et d’Histoire. Bruxelles*, Bruxelles, 2000.
- LEISTENSCHNEIDER 2009  
E. LEISTENSCHNEIDER, *Zeitenwende. Leben und Werk Daniel Mauchs*, in REINHARDT & LEISTENSCHNEIDER 2009, p. 14-27.
- LICHTE & LENSSEN 2004  
Cl. LICHTÉ & J. LENSSEN (dir.), *Tilman Riemenschneider. Werke seiner Blütezeit, Werke seiner Glaubenswelt* (cat. exp., Würzburg, Mainfränkisches Museum et Museum am Dom, 24 mars-13 juin 2004), Ratisbonne, 2004.
- Lexikon des Mittelalters* 1995  
*Lexikon des Mittelalters*, vol. 7, Munich/Zürich, 1995.
- LITZ 2009  
G. LITZ, *Daniel Mauch. Spurensuche zwischen künstlerischem Auftrag und religiösem Bekenntnis*, in REINHARDT & LEISTENSCHNEIDER 2009, p. 28-35.
- MARINCOLA & SOULTANIAN 1998  
M. D. MARINCOLA & J. SOULTANIAN, *Monochromy, Polychromy and Authenticity: The Cloisters’ Standing Bishop attributed to Tilman Riemenschneider*, in *Painted Wood: History and Conservation*, Los Angeles, 1998, p. 278-286.
- MERCIER & STEYAERT 2013  
E. MERCIER & D. STEYAERT, *The Virgin and Child on the Crescent Moon from St James’s Church in Liège and Sculpture Polychromy in the Low Countries at the Time of the Master of Elsloo: a Typological Approach*, in F. PETERS (éd.), *A Masterly Hand. Interdisciplinary Research on the Late-Medieval Sculptor(s) Master of Elsloo in an International Perspective* (actes de colloque, Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 20-21 oct. 2011) (*Scientia Artis*, 9), Bruxelles, 2013, p. 261-275.
- MÜLLER 1938  
C. Th. MÜLLER, *Stoss, Veit*, in U. THIEME & F. BECKER (dir.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 32, Leipzig, 1938, p. 131-138.
- NAEGELE 1911  
A. NAEGELE, *Aus dem Leben eines schwäbischen fahrenden Scholaren im Zeitalter des Humanismus und der Reformation. Briefe und Akten zur Biographie des Dr. Daniel Mauch aus Ulm, Domscholastikus in Worms*, in *Römische Quartalschrift für Altertumskunde und für Kirchengeschichte*, 25, 1911, p. 3-26, 83-109, 139-161 et 203-226.
- NAVEAU DE MARTEAU & POULET 1925  
L. NAVEAU DE MARTEAU & A. POULET, *Recueil d’épitaphes de Henri van den Berch, héraut d’armes Liège-Looz de 1640 à 1666*, vol. 1, Liège, 1925.
- POPP 2009  
E. POPP, *Zur Werkstattpraxis Daniel Mauchs*, in REINHARDT & LEISTENSCHNEIDER 2009, p. 112-125.
- REINHARDT & LEISTENSCHNEIDER 2009  
B. REINHARDT & E. LEISTENSCHNEIDER (dir.), *Daniel Mauch. Bildbauer im Zeitalter der Reformation* (cat. exp., Ulm, Ulmer Museum, 13 sept.-19 nov. 2009), Ostfildern, 2009.
- REINHARDT & ROTH 1997  
B. REINHARDT & M. ROTH (dir.), *Hans Multscher. Bildbauer der Spätgotik in Ulm* (cat. exp., Ulm, Ulmer Museum, 7 sept.-16 nov. 1997), Ulm, 1997.
- ROSENFELD 1995  
J. ROSENFELD, *Die nichtpolychromierte Holzskulptur um 1500. Schein und Sein des Materials*, in *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde*, 1995, p. 186-199.
- SERCK-DEWAIDE 1993  
M. SERCK-DEWAIDE, *La Vierge à l’Enfant de Berselius par Daniel Mauch*, in S. GUILLOT DE SUDUIRAUT (dir.), *Sculptures médiévales allemandes. Conservation et restauration* (actes de colloque, Paris, Musée du Louvre, 6-7 déc. 1991), Paris, 1993, p. 383-389.
- STEPPE 1952  
J. K. STEPPE, *Het koordoksaal in de Nederlanden*, Bruxelles, 1952.
- TAUBERT 1983  
J. TAUBERT, *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, 2<sup>e</sup> éd., Munich, 1983.
- VAN DEN BOSSCHE 2009  
B. VAN DEN BOSSCHE, *Die Lütticher Skulptur und Daniel Mauch*, in REINHARDT & LEISTENSCHNEIDER 2009, p. 86-95.
- VAN DEN BOSSCHE 2016  
B. VAN DEN BOSSCHE, *L’église du xv<sup>e</sup> siècle: décor sculpté et mobilier*, in D. ALLART, M. PIAVAUX, A. WILKIN & B. VAN DEN BOSSCHE (dir.), *L’église Saint-Jacques à Liège*, Namur, 2016, p.169-185.
- WAGINI 1995  
S. WAGINI, *Der Ulmer Bildschnitzer Daniel Mauch (1477-1540). Leben und Werk*, Ulm/ Stuttgart, 1995.
- WARNAUTS 2011  
S. WARNAUTS, *Un nouveau regard sur les reliefs en marbre noir de Theux sculptés au xv<sup>e</sup> siècle à Liège et [dans] ses environs*, mémoire de master en histoire de l’art et archéologie, Université de Liège, 2011.

## Abstract

Daniel Mauch, a Swabian sculptor preceded by a flattering reputation, settled in Liège in 1529. He worked there until his death in 1540, on the one hand producing exquisite wooden images and on the other directing a large team of stone sculptors working in the abbey church of Saint James. The *Virgin* commissioned by the Benedictine Pascal de Bierset (“Berselius”), friar at the abbey of Saint-Laurence, is among the most astonishing examples of his statuettes. In regard to its iconography and style, the *Virgin of Berselius* is characterized by motifs and traits some of which are ‘modern’ (to be understood as ‘Gothic’) and others ‘antique’ (to be named as ‘Renaissance’). Their juxtaposition contributes to the original character of this art work and can even be described as highly typical. Before being applied on the *Virgin of Berselius*, most of these motifs and traits had been employed since the first decade of the century by Mauch and his Swabian contemporaries from Ulm and Augsburg. In fact, some of these motifs and traits can also be found in the Saint-Denis altarpiece. Just like this altarpiece, the *Virgin of Berselius* has a remarkable half polychromy. But recent studies made it possible to distinguish two different historical phases. The first is in line with Daniel’s works during the period prior to his arrival in Liège. The principles underlying the second phase, which is difficult to date, in turn give evidence of some common grounds with those used in the polychromy of the altarpiece. The profiled base in ‘antique’ style on which the Virgin is standing, has a particularly rich original polychromy that draws attention to her. The surprising inscription engraved on the base becomes more readable and valorized thanks to this polychromy.





# 17

## Non-polychromed and partially polychromed wooden sculpture in German-speaking countries and the Netherlands: reflections on the origins, appearance and aesthetics of materials and surfaces

Dagmar Preising, Michael Rief and Barbara Rommé\*

“It would appear that research focusing primarily on medieval polychromy has given rise to the erroneous notion that every work of art was multi-coloured.”<sup>1</sup> This quotation from Jürgen Michler’s pioneering essay *Materialsichtigkeit, Monochromie, Grisaille in der Gotik um 1300* from 1995 demonstrates that there was a sophisticated correlation between polychromy, monochromy and the visual qualities of the used material – like wood – as early as the Middle Ages, i.e. the High Gothic era<sup>2</sup>. His thesis is based on the analysis of church interiors, which, colourful as they were, served as the ‘background’ for monochrome components and, in a way, even highlighted them. What is true for the period around 1300 is, according to Michler, even more important in terms of the surfaces of different materials in Late Gothic times. However, rather than concentrating exclusively on this aspect, he also examines the whole gamut of design possibilities during this epoch.<sup>3</sup>

### State and aims of research

In 1967 Hans Huth first spoke of non-polychromed wooden sculptures as an intended final product,<sup>4</sup> thus breaking with the generally accepted idea that they were necessarily the result of economic constraints.<sup>5</sup> Initially Marlene Benkö in 1969<sup>6</sup> and Hartmut Krohm in 1981<sup>7</sup> focused their researches on Tilman Riemenschneider, before earlier examples were introduced: the altarpiece in the Middle Rhenish town of Lorch from 1483, by Eike Oellermann in 1992<sup>8</sup> and the one

\* Graphics and sculpture curator at Suermondt-Ludwig-Museum Aachen / Conservator at Suermondt-Ludwig-Museum Aachen / Director of Stadtmuseum Münster

Fig. 17.1 Interior of the “Fürstenzimmer”, started 1580, Brixen, Velthurns Castle



17.2

from the high altar of Ulm cathedral dated 1481, by Gerhard Weilandt in 1994.<sup>9</sup> The ground-breaking catalogue featuring the artist Nikolaus Weckmann and his workshop, published in 1993 by the Württembergisches Landesmuseum, prompted fresh discussion – particularly the contributions by Hans Westhoff – on the question of how non-polychromed sculpture should and could have looked like.<sup>10</sup> In 1996 Barbara Rommé focused on the terminology,<sup>11</sup> using examples of the Lower Rhine region and the carver Henrick Douwerman,<sup>12</sup> whereas Myriam Serck-Dewaide examined the region of Brabant in 2002.<sup>13</sup>

In the 2009 catalogue on Daniel Mauch, Barbara Rommé and Hans Westhoff explored other regions like North, East and South Germany, diverse materials such as ivory, alabaster, gold, silver or boxwood, and various kinds of artworks including sacral and profane furniture.<sup>14</sup> In 2011 Manfred Koller published his latest research into partially polychromed stone sculpture<sup>15</sup> and finally in 2016 Georg Habenicht published his hypothesis on non-polychromed altarpieces as not-finished products.

Based on these studies, it is our aim to examine monochrome objects in a polychromed context. One striking example is the interior of the church of Saint-Nicholas in Kalkar. Here we find non-polychromed sculptures in colourful surroundings including wall paintings, stained glass windows, etc. (fig. 17.2).<sup>16</sup> Whereas in contrast we have non-polychromed choir stalls in front of the colourfully painted choir screens in Cologne cathedral,<sup>17</sup> or tapestry hanging on the walls as in Xanten cathedral.<sup>18</sup> An interesting example of profane heritage is the non-polychromed Friedenssaal of the city hall in Münster with well-preserved tinted cushions.<sup>19</sup> A splendid and perfect combination of different techniques and materials was also applied at the Fürstenzimmer in Castle Velthurns near Brixen (South Tyrol), a project started in 1580. Here we find veined wood, intarsia (natural and variously tinted wood), partially gilded parts and colourful wall paintings (fig. 17.1).<sup>20</sup>

Fig. 17.2 Church interior, Kalkar, church of Saint-Nicholas

## Iconology of material

The connection between the characteristics of the used material and artistic tradition is one of the most pressing unsolved questions, in particular regarding bare wood: “Surprisingly the question, whether and how the different kinds of material can contribute to the content of art objects, i.e. the iconology of the material, has rarely been formulated in art-historical research. Apparently this academic discipline, a branch of the humanities (or *Geisteswissenschaften* in German), with its traditional orientation towards stylistic, formal analytical and normative orientation, regarded the discussion on the material of art objects as a subordinate or even unworthy activity”.<sup>21</sup> To us it seems quite likely, that – if not exclusively, then predominantly – art works with bare wooden surfaces were actually conceived that way.<sup>22</sup> However, there are scholars who reject this, arguing categorically on aesthetic grounds that would have been inconceivable for reasons of *decorum*, at least concerning altarpieces. Other authors such as Jörg Rosenfeld 1990<sup>23</sup> acknowledge that there are altarpieces with bare wooden surfaces which were originally intended so. But generally their arguments don’t focus on aesthetic aspects but on content, and allude to pre-reformatory Iconic Criticism for example, which denies the legitimacy of polychromed sculptures. Notwithstanding the fact that only a few scholars have conducted research into the long tradition of sculpture with bare wooden surfaces in church interiors, even some of these proponents are unable to furnish adequate examples of predecessors, prompting them to offer reformatory explanations for the phenomenon.<sup>24</sup>

## Bare wooden surfaces as a cross-over phenomenon – sculptured furniture in the Late Middle Ages

From the start research into monochromy or “missing” polychromy focused on altarpieces. Consequently, scholars tended to neglect the fact that there were a substantial number of furnishings not only in churches, but also in profane interiors, which were shaped with high quality sculptures. During the Late Middle Ages carpentry became a sophisticated handicraft, which explored various effects of colour and light with inlays, veneers and different kinds of wood colour. Moreover, with Gothic choir stalls, the carving of bare wooden surfaces experienced its first major artistic florescence.<sup>25</sup> Even very early Gothic examples of choir stalls show not only misericords with sculptured decoration, but also statuettes carved fully in the round at the pew ends. A striking example are the choir stalls from Wassenberg made around 1300, which include an autonomous non-polychromed figure of a cavalier on his horse.<sup>26</sup> Extraordinary reliefs from the beginning of the 14<sup>th</sup> century can also be found on the choir stalls of Cologne cathedral (fig. 17.3).<sup>27</sup> These early examples show that sculptures with bare wooden surfaces were created as early as around 1300 and not solely in the 15<sup>th</sup> or 16<sup>th</sup> centuries as is often stated in literature.<sup>28</sup> Another



17.3

important example are the choir stalls dated 1474 at the Minorite church in Kleve, featuring sculptures carved fully in the round by the prominent master Arnt van Kalkar.<sup>29</sup>

Reliefs and even fully rounded carved sculptures on furniture have long been neglected in research. This also applies to research findings into surface treatment of furniture. However, for bare wooden surfaces a cross-genre approach does indeed seem necessary. Especially since altarpieces were the product of close collaboration between sculptors and carpenters, which also comprises other sacred furniture: pulpits, sounding boards, organ cases, wooden taber-

Fig. 17.3 Choir stalls, early 14<sup>th</sup> century, Cologne, The Virgin's and Saint-Peter's cathedral

nacles etc. Particularly 15<sup>th</sup> century furniture proves to have been a stage for innovative ideas.<sup>30</sup>

Although research into furniture of this period traditionally strongly concentrated on objects from church interiors, those were probably considerably outnumbered by high quality profane furniture, produced for municipal representatives, patricians or noblemen. The wainscoting in the town hall of Überlingen at Lake Constance shows a sculptural cycle on the free imperial cities, carved by Jacob Russ in 1490-1494, and is a prominent example of a profane interior decorated with sculptures with bare wooden surfaces and impressive partial polychromy (fig. 17.4).<sup>31</sup>

### Significance of partial polychromy on altarpieces with wooden appearance

Of course, the altarpieces mentioned above were not finished with raw and only roughly worked wood. On the contrary, in order to highlight the materiality of the wood, the surfaces were carved with exceptional precision, smoothed with much effort and sometimes textured with a lot of punched and carved ornaments. Transparent, often slightly tinted layers of coating were sometimes used to close the pores, therefore, called in German *Holz-sichtigkeit*.<sup>32</sup>

Partially polychromed altarpieces certainly outnumbered those with bare wooden surfaces. The latter were made particularly in Northern Germany; for example, the altarpiece of Bordesholm (fig. 17.5) by Hans Brüggemann in the Lowlands.<sup>33</sup> In contrast to the Netherlandish and Lower Rhenish regions lips and pupils were usually emphasised with colours in the Southern German regions. In addition to the expressive elements of the face, the hems were sometimes also painted.<sup>34</sup>

### The Alpirsbach altarpiece

The altarpiece at Alpirsbach abbey, carved around 1520-1525 by the workshop of Nikolaus Weckmann in Ulm, features five partially polychromed sculptures matching the *en-brunaille* wings (fig. 17.6). The red of the lips, the dark brown of the eye brows, the black of the pupils and the yellow of the irises were applied directly onto the wood, without primer. The polychromy on the faces visible today dates from the Baroque era, whilst the rest has remained bare. The garments of Mary are carved with an ornament of pomegranate, the bishops' gowns show a carefully smoothed wooden surface, contrasting with the carved ornaments on the hems. The wings were painted after 1520 by the circle of Jörg Ratgeb. They show a layer of brown colour over the barely discernible outlines of a charcoal drawing, partly *impasto* and finally highlighted with white. It is remarkable that the painter also used of the veining structure of the wood for the background, thus achieving a perspective effect.<sup>35</sup>



17.4



17.5

Fig. 17.4 Jacob Russ, count palatine of the Rhine, detail of the wainscoting, 1490-1494, partially painted wood, Überlingen, town hall

Fig. 17.5 Hans Brüggemann, altarpiece from Bordesholm, detail, 1490-1494, oak, 530 x 356,5 x 63 cm (shrine), Schleswig, Saint-Peter's cathedral



17.6

Fig. 17.6 Circle of Jörg Ratgeb, altarpiece with the Virgin and Saints, after 1520, right shutter with the Visitation, 233 x 133 cm, Alpirsbach, abbey church

Fig. 17.7 Henrick Douwerman, altarpiece with the Seven Sorrows, 1518-1521, oak, 756 x 314 cm, central scene with the Crucifixion, Kalkar, church of Saint-Nicholas

We can assume that from the very beginning in the conception of a sculpture the carver took into account the kind of finishing: i.e. polychromy, partial polychromy or bare wooden surface. Meanwhile, compared to a sculpture conceived with a bare wooden surface, an originally polychromed sculpture, from which the paint layers were removed, is in most cases more difficult to read, as it furnishes very few information. Here the polychromy and even the partial polychromy of a sculpture are absolutely necessary to understand its content.<sup>36</sup>

#### Examples of the Lower Rhine

Generally speaking sculptures made in the workshops of Kalkar during the late 15<sup>th</sup> and early 16<sup>th</sup> centuries contained no polychromic parts in most cases.<sup>37</sup> However, the altarpiece with the Seven Sorrows by Henrick Douwerman at the church of Saint-Nicholas in Kalkar is characterized by a striking particularity (fig. 17.7): the three protagonists, who are fixed to the cross in the Crucifixion scene of the upper compartment, display a very refined complete polychromy, which gives the group an absolute clear presence.<sup>38</sup> The *Pietà* in





17.8

the lower compartment is a non-polychromed sculpture from the 19<sup>th</sup> century that probably replaces an older statue on the same subject. Comparing with another indeed painted enthroned Virgin from the 14<sup>th</sup> century figuring in the Virgin altarpiece at the Assumption church in Kleve, we can deduce that the original missing *Pietà* in Kalkar was also polychromed. Apparently there was not only no hesitation at all in presenting polychromed and unpolychromed sculptures side by side, this was actually part of the aesthetic concept.<sup>39</sup>

The altarpiece of Saint Anne at the church of Saint-Nicholas in Kalkar, dated around 1500, recently attributed by Reinhard Karrenbrock to master Raebe von Emmerich,<sup>40</sup> is one of the earliest non-polychromed retables from the Lower Rhine region. Here only the eyes and lips were painted (fig. 17.8). The contrast between the smoothed surfaces, on the one hand, and the carved and punched textile patterns on the brocade cloth in the background behind the Virgin and Saint Anne, on the other, is obvious.

#### Surfaces and relief carvings

This raises the fundamental question of who executed the partial colouring, especially in respect of the larger polychromed areas, since these do not feature any usual late medieval techniques, but layers of paint applied on unprimed surfaces throughout. As this could be done quite easily without any highly specialized tools, it may be presumed that this kind of colouring was conducted in the carver's workshop.<sup>41</sup> The Saint Magdalene's altarpiece at the church of Saint-Nicholas in Kalkar made in the 1540s by Arnt van Tricht, successor of Henrick Douwerman, is a late example of a non-polychromed retable (fig. 17.9). Rather than texturing the surface with punch marks or punctures like Douwerman, Arnt van Tricht worked with outstanding relief carvings. All the laces and especially the bonnets are richly decorated.<sup>42</sup>

#### Technical characteristics of non-polychromed or partially polychromed sculptures

It is important to stress that there are no reliable arguments to define non-polychromed sculpture, particularly given the absence of any applicable technical criteria. Consequently, it is difficult to clarify whether we are dealing with original non-polychromy or with colour that was removed at a later time. Usually a detailed knowledge of the style of a sculptor and his workshop is required to establish a set of individual criteria characterising his non-polychromed sculptures. Beyond such specific knowledge, many scholars have endeavoured to identify one single criterion for non-polychromy, and all failed because of the wide range of workshop practices in late medieval times. Thus, for example, in one workshop the faces were highlighted with colour, whilst in another, the lips, eyes and eyebrows were only carved. The following list of technical criteria is intended as a guide to help determine if an individual work of art is intended non-polychromed or polychromed.

**Fig. 17.8** Master Raebe von Emmerich (?), altarpiece with Saint Anne, the Virgin and Christ, around 1500, 250 x 200 x 60 cm, Kalkar, church of Saint-Nicholas

**Fig. 17.9** Arnt van Tricht, altarpiece with Saint Mary Magdalene, detail, Saint Mary Magdalene, c. 1540, oak, 125.3 x 46.5 x 33.3 cm, Kalkar, church of Saint-Nicholas



17.9



17.10

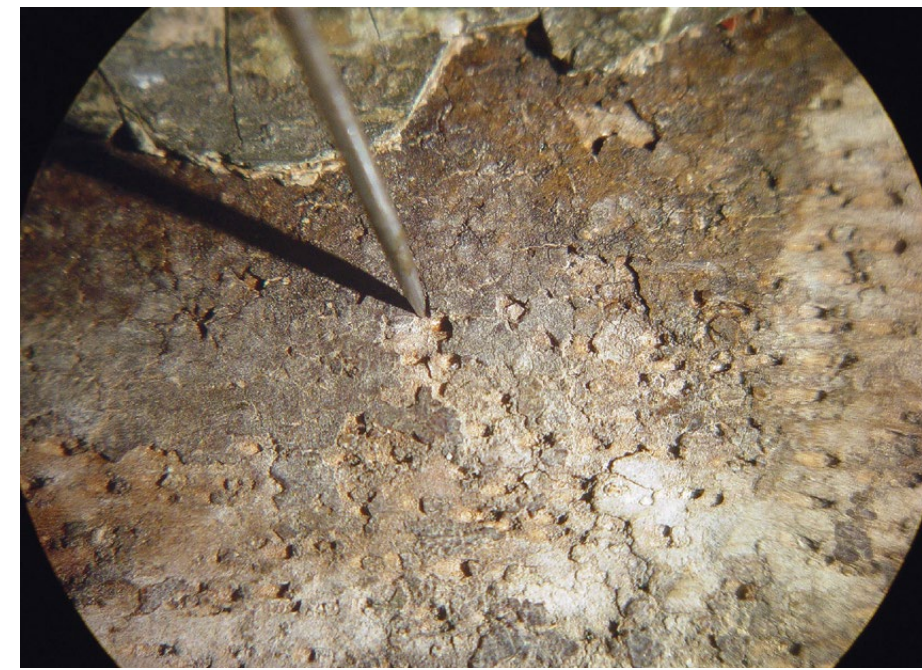
Fig. 17.10 Detail of the altarpiece with the Virgin and Saints (fig. 17.6)

Criteria for non-polychromy are:

- Areas with refined, sometimes even exuberant carvings.
- Textured areas with punched, engraved and/or carved ornaments like brocade patterns (fig. 17.10).
- Contrasts between matte and glossy areas.
- Integration and inclusion of the graining of the material (especially wood).
- Eyes, irides, eyebrows, eyelid folds, lips, cheeks and other details painted directly onto the unprimed wooden surface (fig. 17.11). However, some cau-



17.11



17.12

- tion is required as this kind of selective colouring executed by the carver can also be found on originally entirely polychromed sculptures, visible after the removal of the initial polychromy in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. Presumably these preliminary coloured details served to give a first impression to the client of how it would look like, or to provide the painter with an indication for the eventual line of sight and facial expression.<sup>43</sup>
- Astonishingly wood quality is not a reliable indication of whether an object was originally intended to be polychromatic or non-polychromatic.

Fig. 17.11 Daniel Mauch, altarpiece with Saint Anne with the Virgin and Child, detail, 1510, limewood, relief: 112 x 100 x 16 cm, Bieselbach, chapel of Saint-Franz-Xaverius

Fig. 17.12 Master Tilman (workshop), *Crucified Christ*, detail of the sampling sites, around 1500, painted oak, 83.5 x 74.7 x 20 cm, Rommerskirchen-Evinghove, road chapel

- Generally the wooden surface is carefully smoothed.
- A surface could be covered with a transparent or slightly tinted coating e.g. glue, egg white, plant gum or oil [-resin] varnish, in order to fill the pores, seal the open wood structure<sup>44</sup> and perhaps gain special visual effects. A recently discovered example of such a finishing layer is an Enthroned Virgin by the Master of the Kefermarkt altarpiece (active c. 1470-1510 in Passau?), now in the National Gallery of Prague.<sup>45</sup> A glaze of reddish brown organic dye was detected on the wooden surface of this sculpture. Particles of dirt on top of this layer also indicate that the relief had been exposed to the environment for a longer period and that the present polychromy was only applied at a later date. Two other examples by Master Tilman (fig. 17.12), who was active in Cologne at that time, show monochrome layers in brown, painted directly onto the carved wooden surface.<sup>46</sup> To date this kind of brown, wood-imitating (?) paint has remained enigmatic.

Some examples of finishing layers consisting of tinted yellowish or brown/black glaze or opaque brown paint are:

- Reliefs of the Münnerstadt altarpiece by Tilman Riemenschneider (1495), Munich, Bayerisches Nationalmuseum: yellow dye morin or fisetin.<sup>47</sup>
- *Bishop Saint* by Tilman Riemenschneider (c. 1493-1495), New York, The Metropolitan Museum of Art: gum i.e. *tragacanth* or *astragalus* (?) with vine black.<sup>48</sup>
- Sculpture of a *Standing Virgin and Child* by Tilman Riemenschneider, c. 1500, Würzburg (Bavaria), Mainfränkisches Museum: semi-transparent, brownish-yellow coating, consisting of protein (egg white) with a small amount of oil.<sup>49</sup>
- Bordesholm altarpiece by Hans Brüggemann (1514-1521), Schleswig (Schleswig-Holstein), cathedral of Saint-Peter: surface presumably tinged with glue, mixed with vine black, red ochre and white pigments.<sup>50</sup>
- Altarpiece (1516-1525), Mauer bei Melk (Lower Austria), Parish church: glutinous coating without pigments.<sup>51</sup>
- *Saint Benedict-Maurus-Placidus-group* by the Benedict master (1518), Hildesheim (Lower Saxony), abbey of Saint-Godehard: plant gum with vine black.<sup>52</sup>
- Choir stalls (1525), Bergamo, church of Santa Maria Maggiore: benzoin oil, rubbed into the wooden surface.<sup>53</sup>

### Materiality of the wood as an aesthetic phenomenon: representations of wood in painting and prints

The visual quality of wood was apparently regarded as an aesthetic phenomenon. However, it should be stressed that the representation of non-polychromed altarpieces in painting is not necessarily motivated by the iconography e.g. the covenant with the Old Testament.<sup>54</sup> It also represented an actual situation in churches and reflected the aesthetic preferences of a particular period of time.<sup>55</sup> This point of view is substantiated by the following examples of paintings representing non-polychromed altarpieces:<sup>56</sup>



Fig. 17.13 Circle of Lucas Cranach the Elder, *The Nativity of the Virgin*, c. 1545, oil on panel, 110 x 95 cm, London, Sphinx Fine Art



17.14



17.15

**Fig. 17.14** Altarpiece with the Resurrection of Christ, detail of the Predella with speckled paper, c. 1590-1600, 161 x 132 x 7 cm, Gurk abbey, treasury

**Fig. 17.15** Pietà, around 1420-1430, boxwood, H. 20.5 cm, Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, inv. SK 288

- The *Martyrdom of Saint Stanislaus*, dated around 1525 and attributed to the Master of the Historia Fridericiani et Maximiliani at the abbey of Saint-Florian in Upper Austria, is a triptych painted *en brunaille*.<sup>57</sup>
- The Master of the Ursula Legend, who worked in Cologne, chose a view of a Late Gothic choir interior, the high altar displaying a non-polychromed sculptured altarpiece with three figures, Christ as Saviour flanked by two male saints.<sup>58</sup>
- An example from the Northern Netherlands is to be found in a painting by the Master of the Saint John's altarpiece, active around 1500. A non-polychromed carved altarpiece with inverted T-shape and five round-arched niches, was depicted in the background of the scene with the *Birth of John the Baptist*.<sup>59</sup>

Depictions of non-polychromed altarpieces are not the only examples that assume the relevance of materiality of the wood. In a representation of the Nativity of the Virgin by the circle of Lucas Cranach the Elder (fig. 17.13),<sup>60</sup> the veins of the wooden panels of the eye-catching coffered ceiling were meticulously imitated, thus stressing the aesthetic function of the material itself.

A unique allusion to materiality of the wood can be found in an altarpiece depicting the *Resurrection of Christ* in the treasury of Gurk abbey, Carinthia.<sup>61</sup> It consists mainly of partially coloured woodcuts attached to a board of softwood. Though, of particular interest here is the predella, where sheets of speckled paper<sup>62</sup> imitate two panels of Hungarian Ash, framed by a decoration with loops (fig. 17.14).

### Wood materiality in the context of other materials

Discussion about the bare wooden surface of altarpieces is indispensable, not just in the context of other kinds of wooden objects, but also in regard to sculptures showing the qualities of other materials, which was even a more widespread phenomenon during the Late Middle Ages. Expensive materials such as ivory, marble, alabaster or silver were usually unpolychromed or only partially polychromed; e.g. the gilding on the hems of garments or ornaments in gold. Also, boxwood deserves to be mentioned as a special kind of wood. The small dimensions of the boxwood tree made it an expensive material. Its brown to dark brown wood is quite hard, of a regular structure and can be polished to a great effect. In Germany the earliest statuettes in boxwood and other hardwood were made at the beginning of the 14<sup>th</sup> century.<sup>63</sup> They often remained unpolychromed, although more research is required here. A non-polychromed group of *Adam and Eve* at the Historical Museum in Basel was made by the Upper Rhenish carver Hans Wydyz, who was active from 1497 to 1510 at Freiburg in Breisgau.<sup>64</sup> Another example of a high-quality boxwood sculpture is the *Pietà* at the Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen (fig. 17.15),<sup>65</sup> which clearly exemplifies the aesthetic qualities of this material.

In 2011 Manfred Koller argued for research expansion with the intention to include non-polychromed and partially polychromed stone sculpture.<sup>66</sup> An impressive example is the alabaster relief with the *Archangel Michael* at the



**Fig. 17.16** *Virgin and Child*, beginning of 16<sup>th</sup> century, alabaster, H. 23 cm, Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, inv. SK 451

17.16





17.17

church of Saint-Severus in Erfurt, dated 1467, which is partially polychromed, i.e. the outlines, some details, eyes and lips. The figure of the archangel with the gilded borders stands out against the blue background. Another example of a partially polychromed alabaster sculpture is a statuette of the *Virgin and Child*, dating from c. 1460-1470, housed at the Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen (fig. 17.16).<sup>67</sup> For a more detailed discussion on alabaster, we refer to the contribution by Kim Woods.<sup>68</sup>

Tilman Riemenschneider's tomb of Emperor Heinrich II and his wife Kunigunde at the cathedral of Bamberg, made of "Solnhofen" slate, shows a partial polychromy with gilded borders only (fig. 17.17)<sup>69</sup>. The cover slab of the tomb of Earl Leonhard von Görz-Tirol at the Parish church Saint-Andrä in Lienz (Tyrol), created in 1506-1507 by the Innsbruck carver Christoph Geiger, was made of red marble (fig. 17.18).<sup>70</sup> The entire relief remained non-polychromed, whereas the outlines of the architecture, of the armour and the characters were gilded. In this way, the red marble figure is even more emphasized. Whereas these examples originated in South Germany and the Alpine region, partially polychromed stone sculpture can also be found in Westphalia.<sup>71</sup> The sculptor Johann Brabender led an important workshop in Münster, which produced numerous stone sculptures, not only of precious materials like alabaster, red marble or "Solnhofen" slate, but also used the local "Baumberg" sandstone. The altarpiece in Ascheberg-Davensberg near Münster is depicting scenes from the life of Jesus and the figure of the donor, and partially polychromed (fig. 17.19).<sup>72</sup> The visual qualities of the bare stone in the *Crucifixion* scene and the occasional polychromed parts of the garments contrast with a blue background. The gilded borders emphasize the clothes in bare stone. This altarpiece shows that less precious stone could also be presented without polychromy, indicating that preciousness was clearly not the only motivation for using bare material.

Gothic ivories, in particular those with a religious subject, were also produced without polychromy or only partially polychromed, as Andrea Wähning has pointed out.<sup>73</sup> The typical colour palette combined red, green, bright blue and



17.18

**Fig. 17.17** Tilman Riemenschneider, tomb of Emperor Heinrich II and Kunigunde, detail, 1499-1513, 116 x 143 x 241 cm, Bamberg, Saint-Peter and George cathedral

**Fig. 17.18** Christoph Geiger, tomb of Earl Leonhard von Görz-Tirol, 1506-1507, red marble, 265 x 142 cm, Lienz, church of Saint-Andrä

**Fig. 17.19** Johann Brabender and workshop, altarpiece with the Life of Christ, 1546-1550, partially painted Baumberg sandstone, 136 x 182 cm, Ascheberg-Davensberg, Saint-Anne church



17.19



17.20

gold foil. This was applied to the borders, the inner parts of clothes, the hair, lips, pupils, crowns and attributes. A polychromed wooden triptych at the Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen (fig. 17.20) originating from France or Cologne in the mid-14<sup>th</sup> century, also contains partially polychromed ivory figures and ivory groups.<sup>74</sup> The effect of the bare ivory strongly contrasts with the background of the polychromed wooden parts.

**Fig. 17.20** Wooden triptych with ivory figures, mid-14<sup>th</sup> century, H. 38.9 cm, Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, inv. KK 997

These examples demonstrate that there was an awareness of the aesthetic qualities of various materials. Even artworks made of gold or silver were sometimes partially polychromed with cold paint, while entirely coated objects are very rare. Obviously the partial polychromy was designed here to highlight the lustre of the precious metal, while other parts, particularly the faces, appeared matt and thus more lifelike. Examples include the reliquary of Saint Anne at the Musée de Cluny in Paris (fig. 17.21), created by the Bavarian goldsmith Hans Greiff in Ingolstadt and dated 1472,<sup>75</sup> and the reliquary bust of Saint Lambert at Saint-Paul's cathedral in Liège (fig. 1.1) created by Hans von Reutlingen, who lived in Aachen from c. 1465 until after 1547.<sup>76</sup>

Exploiting the visual qualities of bare surfaces is not a phenomenon restricted to wood. There are indeed parallels with artworks made of other kinds of material. Jürgen Michler made the appropriate observation that bare surfaces, monochromy and grisaille did not appear in isolation, but in coloured surroundings.<sup>77</sup> The coloured context e.g. painted wings, stained glass windows, mural paintings, should be involved in any discussion about the impact of the visual qualities of bare material.

(Next page)  
**Fig. 17.21** Hans Greiff, reliquary with Saint Anne, 1472, H. 48.6 cm, Paris, Musée de Cluny, inv. CI 3308



## Notes

- 1 MICHLER 1995, p. 197: "Infolge der bevorzugten Hinwendung der Forschung zur mittelalterlichen Polychromie scheint das schiefe Bild entstanden zu sein, alles sei irgendwie 'bunt' gewesen..."
- 2 ROMMÉ & WESTHOFF 2009, p. 96.
- 3 MICHLER 1995.
- 4 HUTH 1967, p. 58.
- 5 The theory positing economic reasons for non-polychromy persisted for a long time. Most recently, see HABENICHT 2000 in respect of 15<sup>th</sup> century altarpieces.
- 6 BENKÖ 1969, *passim*.
- 7 KROHM 1981.
- 8 OELLERMANN 1992.
- 9 WEILANDT 1994; WEILANDT 1996.
- 10 WESTHOFF 1993.
- 11 ROMMÉ 1996b.
- 12 ROMMÉ 1996a; ROMMÉ 1997.
- 13 SERCK-DEWAIDE 2002.
- 14 ROMMÉ & WESTHOFF 2009.
- 15 KOLLER 2011; ROMMÉ & WESTHOFF 2009; HABENICHT 2016.
- 16 HILGER 1990.
- 17 BERGMANN 1987, vol. 1, p. 11-23, fig. F1-F4.
- 18 HILGER 1997.
- 19 THIER 2000.
- 20 RICCHEBUONO 2011.
- 21 "Die Frage, ob oder wie jene Materialien, aus denen Kunstwerke bestehen, einen eigenen Beitrag zur inhaltlichen Aussage dieser Kunstwerke leisten können, also die Frage nach der Ikonologie der Materialien wurde von der Kunstwissenschaft erstaunlich selten gestellt: offensichtlich empfand diese traditionell stilgeschichtlich, form-analytisch und normativ orientierte Geistes-Wissenschaft das Nachdenken über die Materialien der Kunstwerke als eine untergeordnete oder gar unwürdige Tätigkeit." RAFF 1994, p. 9.
- 22 ROMMÉ 1996b; ROMMÉ & WESTHOFF 2009.
- 23 ROSENFELD 1990.
- 24 KÄHLER 1981; ROSENFELD 1990.
- 25 ROMMÉ 2002.
- 26 BERGMANN 1989, p. 221-226, no. 42.
- 27 BERGMANN 1987, vol. 1 and 2.
- 28 ROMMÉ 2002.
- 29 MEURER 1970; ROMMÉ 2009, p. 297-298.
- 30 KREISEL 1968, p. 39-42.
- 31 KLONICKI-ORLOWSKI 1990; BRUMMER, POENSGEN & PUTZER 1993.
- 32 WESTHOFF 1993; ROMMÉ 1996b; ROMMÉ & WESTHOFF 2009, p. 96-97.
- 33 KÄHLER 1981; ALBRECHT *et al.* 1996.
- 34 ROMMÉ 1996b; ROMMÉ & WESTHOFF 2009.
- 35 MORHAT-FROMM 1993; WESTHOFF & HAUSSMANN 1987.
- 36 ROMMÉ 1996b; ROMMÉ & WESTHOFF 2009.
- 37 HILGER 1990; ROMMÉ 1997; DE WERD & JEITER 2002.
- 38 RIEF & ROMMÉ 1996, p. 184-192, nos. 16-18.
- 39 ROMMÉ 1997, p. 144-149.
- 40 KARRENBROCK 2013, p. 140-151.
- 41 ROMMÉ & WESTHOFF 2009, p. 108-110.
- 42 RIEF & ROMMÉ 1996, p. 135-138, cat. 2; ROMMÉ 1997, p. 243-247.
- 43 PORTSTEFFEN & MÜLLER 2002, p. 181-182; WÄHNING 2007, p. 63-74.
- 44 MICHAELSEN 2002, p. 165-166; PORTSTEFFEN & MÜLLER 2002, p. 180.
- 45 Limewood, H. 132 cm, W. 66 cm, D. 28 cm, inv. P8879, Prague, Národní galerie v Praze. Binding medium: polysaccharide. DÁNOVÁ 2010-2011, p. 58-59, fig. 27 and 28 (report by Anna Treštková).
- 46 *Pietà* by Master Tilman, Cologne, c. 1490, polychromed oak, H. 70 cm, W. 58 cm, D. 30 cm, Wipperfurth, parish church of Saint-Nikolaus and Agatha: a dark brown and a reddish layer directly on the wooden surface, consisting of a proteinaceous binding-medium (animal glue?) and pigments. Report from 22.02.2010 by Dr. Elisabeth Jägers. By courtesy of Prof. Dr. Regina Urbanek, CIC Cologne (e-mail of 25.03.2015). *Crucified Christ* by the workshop of Master Tilman, Cologne, c. 1500, polychromed oak, H. 83.5 cm, W. 74.7 cm, D. 20 cm, road chapel in Rommerskirchen-Evinghoven: several layers of semi-transparent and opaque brown monochrome paint on the wood, report P-466 on the polychromy by Fanny Kurzenne, Landschaftsverband Rheinland/ Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Restaurierungswerkstatt I, 2010-2011. By courtesy of Dipl. Rest. Marc Peez (e-mail of 11.05.2015).
- 47 GÖBEL & FISCHER 2001; GÖBEL & FISCHER 2004, p. 124-129.
- 48 Limewood, H. 117 cm, W. 34,3 cm, D. 22,8 cm, inv. 1975.25, MARINCOLA, SOULTANIAN & NEWMAN 1997.
- 49 Inv. S.66860. Report by Hermann Kühn in PRACHER 2000, p. 77-79.
- 50 LEMAITRE & LINS 1992.
- 51 KOLLER 2008, p. 216.
- 52 Limewood, H. 161 cm, W. 106 cm, D. 28 cm. BERG & LOHSE 2002, p. 151-153, fig. 8-12.
- 53 MICHAELSEN 2002, p. 165-166; KOLLER 2008, p. 214.
- 54 STEINMETZ 1995.
- 55 ROMMÉ & WESTHOFF 2009.
- 56 *Ibidem*, p. 98-100.
- 57 KOLLER 2008, p. 215-216.
- 58 Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlung. GOLDBERG & SCHEFFLER 1972, p. 461-465, fig. 146.
- 59 LAMMERTSE & GILTAJ 2008, p. 303-305, no. 55.
- 60 London, Sphinx Fine Art: <http://www.sphinxfineart.com/Circle-Lucas-Cranach-the-Elder-Kronach-1472-Weimar-1553-The-Nativity-the-Virgin-DesktopDefault.aspx?tabid=6&tabindex=5&objectid=85939&categoryid=12202>. Retrieved on 28.04.2016. FRIEDLÄNDER & ROSENBERG 1978, p. 106, no. 185.
- 61 KOLLER & TOURÉ 2001-2002, p. 184-185.
- 62 Flader(n)papier. KOLLER 2003; MAIERBACHER-LEGL 1997.
- 63 BANGE 1954.
- 64 GROSS 1997, p. 298-300, fig. 13-16.
- 65 GRIMME 1977, p. 130, no. 258; STEYAERT 1994, p. 284.
- 66 KOLLER 2011, p. 105-112.
- 67 GRIMME 1977, p. 61, no. 116.
- 68 See the contribution of Kim Woods in this volume.
- 69 KOLLER 2011, p. 109; WEILANDT 2010-2011.
- 70 PIZZINI 1973; MÜLLER 1976, p. 42 and 445; PIZZINI & RAMPOLD 2012.
- 71 KARRENBROCK 1992.
- 72 ARNHOLD 2005, p. 270-272, no. 94.
- 73 WÄHNING 1999.
- 74 TÄUBE & FLECK 2011, p. 268-269, no. 24.
- 75 LE POGAM 1993, p. 105, no. 121.
- 76 GRIMME 1999, p. 33-48.
- 77 MICHLER 1995.



WÄHNING 2007

A. WÄHNING, *Under Cover: Farbige- und plastische Details unter spätgotischen Fassungen süddeutscher Holzskulpturen*, in *Gefasste Skulpturen. Mittelalter II* (Restauratorenblätter, 26), Klosterneuburg, 2007, p. 63-74.

WEILANDT 1994

G. WEILANDT, *Ein archivalischer Neufund zur Fassung des Hochaltarretabels in Ulmer Münster*, in *Ulm und Oberschwaben*, 49, 1994, p. 51-60.

WEILANDT 1996

G. WEILANDT, *Der wiedergefundene Vertrag Jörg Syrlins des Älteren über das Hochaltarretabel des Ulmer Münsters. Zum Erscheinungsbild des frühesten holzsichtigen Retabels*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 59, 1996, p. 437-460.

WEILANDT 2010-2011

G. WEILANDT, *Zentrum der Kathedrale- Das Kaisergrab Heinrichs II. und seiner Frau Kunigunde im Bamberger Dom während des Mittelalters*, in *Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege*, 64-65, 2010-2011, p. 57-74.

WESTHOFF 1993

H. WESTHOFF, *Holzlichtige Skulptur aus der Werkstatt des Nikolaus Weckmann*, in *Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Nikolaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500* (exh. cat., Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 11 May-1 Aug. 1993), Stuttgart, 1993, p. 135-145.

WESTHOFF & HAUSSMANN 1987

H. WESTHOFF & B. HAUSSMANN, *Zwiefalten und Alpirsbach-zwei monochrome Altäre?*, in *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 1, 1987, p. 125-130.

## Abstract

This paper focusses on a rather rare original kind of occurrence of altarpieces from the Late Middle Ages and the early Renaissance: partially polychromed and non-polychromed retables. As examples for the latter relief carvings of altarpieces are discussed, just like sculptures for choir stalls or profane interior decoration. In this context, the visual properties of the material used – not only wood – are analyzed as well, in particular boxwood, ivory, alabaster, silver, gold or bronze. The representation of different kinds of wood in contemporaneous paintings and graphic arts shows that the materiality of wooden surfaces was appreciated for its aesthetic qualities. Conclusions are drawn from this observation for the design of the wooden altarpieces.



# 18

## Traces of polychromy on an organ case of 1541 in Kempen (Germany, NRW)

Ulrich Schäfer and Regina Urbanek\*

This essay consists of three parts. The first will briefly present the history of the Kempen organ. The second will describe its wooden construction and its carved decoration. In the third part the remnants of the old polychromy will be described and evaluated.

### History of the organ

In the year 1541 Vitus ten Bendt completed the organ for the Catholic parish church in Kempen (Germany, Lower Rhine region). This is a fairly large medieval hall church with an ambulatory in the east and a tower in the west (fig. 18.2). A wooden gallery has been constructed at the eastern wall of the

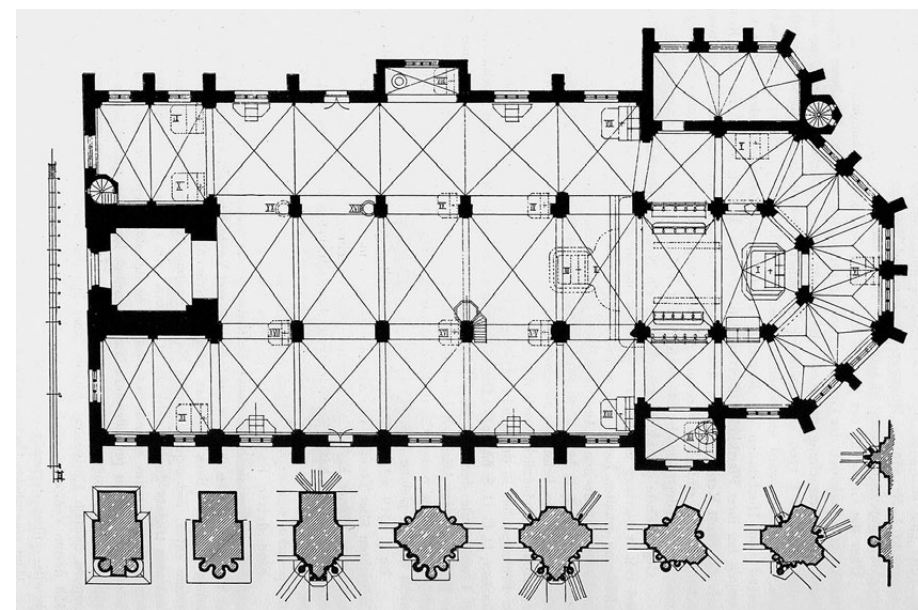


Fig. 18.1 The organ case in the northern ambulatory around 1935, Kempen, Catholic parish church, Propsteiarhiv Kempen, inv. PKI.9ZA-91108

Fig. 18.2 Groundplan of the Catholic parish church Saint-Mariae Geburt. After CLEMEN 1891, p. 55, fig. 21

\* Independent art historian, Moers / Dean and professor at Fachhochschule Köln



18.3

tower: the best place for an organ in a hall church.<sup>1</sup> At that time, the organ builder Vitus ten Bendt from Cologne must have been a young man. The Kempen organ is an early work in his career. Subsequently he completed his organ for Mainz cathedral in the year 1565. His instrument for the collegiate church in Aschaffenburg was tested in 1570. These organs were not preserved, but there is one set of organ pipes made by Master Vitus in an organ in Köln-Porz-Urbach, one of which is signed and dated 1554. The names of *Vitus ten Bendt* and *Johannes Kempensis alias Houfnagel* have been engraved on it. The latter might have been an employee, whom Vitus had met during his work in Kempen.<sup>2</sup> This set of pipes is part of the organ of the 1824 aborted Cologne parish church Klein Saint-Martin, now in Saint-Bartholomew in Urbach. The organ of Klein Saint-Martin had been built around 1540, so Vitus' pipes were made for a non-preserved instrument from the middle of the 16<sup>th</sup> century.<sup>3</sup>

Today the musical instrument made in 1541 for the parish church in Kempen is completely lost. No parts of its keyboard, its wind chest and its pipes have remained. From its housing less than 80 % has been preserved. Some information about the history of the organ will explain the damages and losses it suffered.

A repair in 1650 after some damage by the Thirty Years War cost 300 Reichsthaler. By comparison, costs in the amount of 210 Thaler are listed for the new organ in the Kempen Franciscan monastery church in 1645. There is nothing in the archives about the extent of the repair and possible additions to the organ. But in relation to the level of costs a new polychromy and the construction of a second manual with its own wind chest as a *Rückpositiv* (substructure of a small organ) in addition to the repair are imaginable.<sup>4</sup>

Wilhelm Dietz renewed the bellows and added a new tab in 1759: a *vox humana*, a reed stop. In 1832 the Kempen parish priest Johann Joseph Schönbrod encouraged the construction of a singers' loft by the tower. The old organ was still in use and should become the center of the singers' loft. The old swallow nest gallery had to be completed for the new singers' loft. So the fillings of the swallow nests balustrade were deprived from their parapet. Finally only eight out of a probably much larger number were achieved. Also, on the musical instrument there was a lot of work to do. Among many other things, the organ builder J. S. Kamper moved the piano from the middle of the front of the pedestal to its left side. So there was now a large hole in the front, which was filled up with the cut panels of the parapet (fig. 18.3).<sup>5</sup>

But already in 1838 repairs were needed again, this time by the brothers Franzen from Horst in the nearby Netherlands. For the first time they wrote down the disposition of the organ: in 1838 it had nineteen stops on two manuals and a pedal. But this means little for the reconstruction of the original state, as we know from the sources of at least three major modifications. Next, Martin Grobben polychromed the old organ and the new gallery in 1841.<sup>6</sup>

Fig. 18.3 Vitus ten Bendt and collaborators, panel Bf4 from the 1832 demolished gallery, 1539-1541, Kempen, Catholic parish church Saint-Mariae Geburt

In 1858 the church interior and its equipment got a new design in the Neo-Gothic style. The Renaissance organ was removed from its prominent place and hidden in a loft above the sacristy at the northern ambulatory. However, this room was lower and so the height of the organ case had to be reduced (fig. 18.4). The organ and its case were no longer hanging on a wall, but now stood on the floor. Some iron anchors and wooden bars lost their functions. Their traces are still visible at the wooden pieces of the structure. The instrument was still in use<sup>7</sup>. But from 1875 on it was no longer used as the church got a new organ with a Neo-Gothic front made by the Cologne organ builder Franz Wilhelm Sonreck. Soon there were offers for the old housing from the Museum of Decorative Arts in Berlin, the Cologne sculptor Richard Moest among other people. The Berlin museum offered 10.000 Mark. The people in Kempen thought there could be achieved more and planned an auction starting at a minimum bid of 12,000 Mark.<sup>8</sup>

A little later the *Central-Gewerbe-Verein* in Düsseldorf got contact to someone in Kempen planning to make plaster casts of the carved parts of the organ case. The archive sources about this procedure are strange and contradictory. But the resulting facts are unequivocal. The organ case was dismantled *in situ* in the church. Its painted parts were stripped by caustic solutions. Then the parts were brought to Düsseldorf, where they were cast in plaster (fig. 18.5). Back in Kempen a lot of nails of all sizes were used for its assembly on a gallery at the southern side of the ambulatory. All this seems to have been carried out in haste and without obstruction through expertise. The serious damages and the measures for their repair can still be seen on the parts preserved up today.<sup>9</sup> The dismantling as well as the joining with nails has led to mechanical damage. The removal of the color was carried out using caustic alkalis. Their residues were found in 1995 in the form of crystals and efflorescence. While the paint was stripped and rinsed, the wood was wet but after it was quickly dried. Characteristic cracks in the end grain areas and from the surface protruding fiber ends were the consequences.

Paul Clemen described the organ case for the monuments inventory in 1891 without understanding its construction. Meanwhile it had become a dummy, quite disfigured and severely damaged. Clemen praised it as "one of the most outstanding decorative works of the early Renaissance in the Lower Rhine".<sup>10</sup> He was right. It is even more unique. Around 1900 the importance of the housing was recognized in Kempen. The church council and the *Geschichts- und Altertumsverein* took care of the restoration. The sculptor, restorer and art collector Konrad Kramer estimated 1,400 Mark for the restoration. The provincial authorities participated in the costs.<sup>11</sup> His interventions are clearly visible. He used glue instead of nails. His competent fitting additions are well carved and in the shade appear a little redder than the old wood. The restored housing was connected to the extended Neo-Gothic organ of Franz Wilhelm Sonreck and reinstalled on the northern side of the ambulatory (fig. 18.1).

In 1939 the organ construction company Seifert from Kevelaer carried out extensive changes by which also the parts of the old case were concerned. The



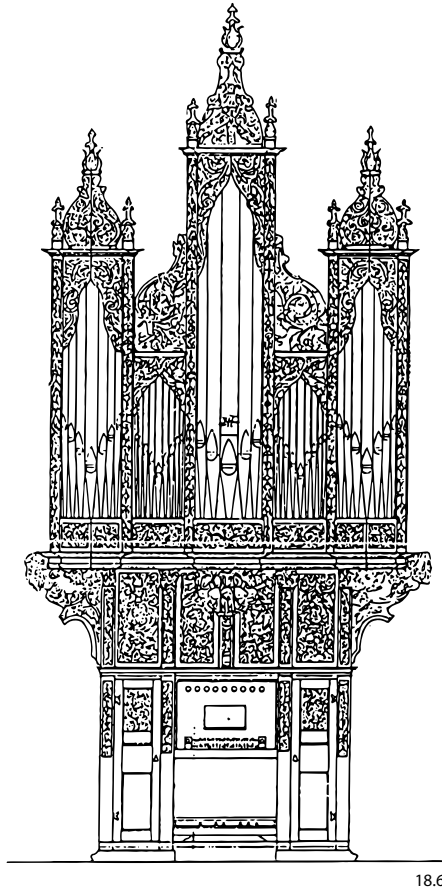
18.4



18.5

Fig. 18.4 Vitus ten Bendt and collaborators, the top of the case, cut on the top and on the bottom, 1539-1541, Kempen, Catholic parish church Saint-Mariae Geburt

Fig. 18.5 Lost plaster cast after a lost panel from the 1832 demolished gallery. After FRAUBERGER 1906



18.6

Fig. 18.6 Cornelius H. Edskes, the organ case, reconstructing drawing of its state 1541

art treasures of the church and with them the housing of the Renaissance Organ was brought to a safe place in 1941 during the Second World War. After the reconstruction of the badly damaged church, in 1950 the organ case came back to its place in the northern arm of the ambulatory where it had been installed before the war.<sup>12</sup> In 1989 for a comprehensive renovation of the interior, the housing was dismantled and taken out of the church. The organ researcher Cornelius H. Edskes († 2015) from Groningen took the opportunity for observation and taking measurements. One of his results was the reconstructing drawing of its original condition in the year 1541.<sup>13</sup> After the restoration of the wooden parts the organ case is now installed on the gallery by the southern ambulatory in the parish church in Kempen.

### Construction of the organ case

The drawing by C. Edskes (fig. 18.6) shows a slender front, which is separated by a strong cornice at about one third of the total height in an upper and a lower part. The lower part is structured vertically by four stands, which are decorated as pilasters. In the middle of the base there was a console, right and left of it small little doors may have allowed the access to the mechanical parts of the instrument. Above a narrow cornice, the old construction has been preserved in its original state, but is much damaged. Four fillings sit with the rebating at their edges in the corresponding grooves of the stator bars. So – with frame and filling – a lot of furniture was designed in the 16<sup>th</sup> century. The fillings show heads of women and men, for which several layers of wood have been glued in the center. In contrast the surrounding ornaments consist of low relief from the strength of the fillings. There are foliage, hoops, vessels, dolphins, masks and others of the familiar vocabulary of the German *Kleinmeister*.

The four posts of the basement are stuck with pins at the upper ends in a strong beam, to which the wind chest has been attached. Two points and a semicircular protrusion prepare the projection of the upper region. Two spiers on the sides and a round tower in the center protrude and are supported by curved and carved consoles in the substructure. The posts and bars in the upper part just have to carry their own weight. The wind chest rests on the cornice beam and in its back bars are stuck. The pipes are located in the wind chest. All this weight is carried by the pedestal. The posts and shelves in the upper zone are resonant surfaces and hide the wind chest and the upper ends of the pipes that are accordingly shaped light. In particular, the pipe shades are very thin, sometimes only 1.7 cm thick, with a relief ground of a few millimeters. The corresponding known damage, missing parts and additions is clearly visible. Some pipe shades are pasted from the back with canvas and on the other side smaller and smallest particles are glued.

Among the remaining parts of the organ case no trace of a *Rückpositiv* can be found. However, in 1838 there should have been one in the disposition of



18.7

the instrument. A beautiful thesis devised by C. Edskes connects the base of a small organ at the Hamburg Museum für Kunst und Gewerbe (fig. 18.7) with the Kempen organ. While the Kempen instrument of 1541 is decorated in the style of the German *Kleinmeister*, the Hamburg fragment is inspired by engravings of Cornelis Bos. It matches the date 1553 which is proved by a photo of a cast after a filling that has not been preserved. But it is connected with the Kempen organ in the Düsseldorf gypsum catalog. In 1553 the first single manual organ of 1541 was accordingly extended. Unfortunately, this hypothesis cannot be proven.

### Polychromy

After getting familiar with the main aspects of the history and the appearance of the organ front, the results of the technical analysis, particularly of the polychromy is to be introduced. The investigations presented date from 1996, when the research work on the whole instrument and the restoration of its front started.



18.8

Fig. 18.7 Unknown Master, substructure of a small organ or a *Rückpositiv*, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe

Fig. 18.8 Detail of the Kempen organ front





18.9

Fig. 18.9 Wooden peaces were added



18.10

Fig. 18.10 Panel qu2, profiled framework was applied and fixed with wooden nails

Looking at the surface today there is nothing else to be seen but wood. Indeed there are only tiny isles invisible to the naked eye remaining from a former polychromy (fig. 18.8). Those isles were discovered when a solution had to be found to remove a coating material covering the surface of all carved wooden parts scarcely above the front edges. The panels themselves are made of oak of at least 17 millimetres thickness. The reliefs are all carved out of the board. Only for very thick parts like the heads of the persons depicted, wooden pieces up to 4 centimetres were added (fig. 18.9). A small plane area remained all around. On these plane surfaces a profiled framework was applied mitre joint and fixed with wooden nails (fig. 18.10). Each panel was joined by tongues inserted into the grooves of the timber frame construction.

The coating was applied after the last big intervention in 1883-1884. At that time the former polychromy was coarsely removed possibly by using lye. Reticulate accumulations of white crystalline substances point at such a procedure. This treatment has also caused damage to the wood. The wooden fibres show numerous wide cracks and warping. The coating lies on top of these damages and encloses even small particles of the wood. The coating has been analysed as an alcyde resin, a synthetic resin which was used since the end of the 1880s.<sup>14</sup> At the time of investigation the coating looked brownish, but originally a black pigment had been added. Obviously, the resin coating should unify the optical appearance of the surface. The technical peculiarities indicate that the coating could have been applied contemporary to the intervention of 1883-1884.

To get back to the former, nearly lost polychromy, the systematic investigation of the polychromy isles was carried out in 30 of the approximately 50 preserved areas with relief carving (fig. 18.11). They were examined with a binocular microscope. Four samples were taken from two panels and were analysed microchemically (fig. 18.12 and 18.13). Pigments and binding agents were determined. The investigation revealed that the organ front was covered with at least three subsequent colour versions. For a better understanding of the first



18.11

Fig. 18.11 Investigated panels of the organ front, overview

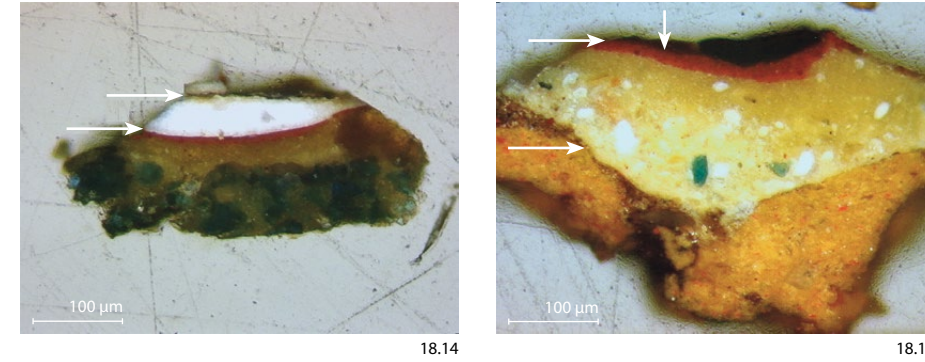


polychromy, it is first necessary to have a look at the two overpaints.

From the last, third version a compact white paint layer has remained. Documents from 1840<sup>15</sup> confirm that the organ front was painted and gilded. Though the parochial chronicle describes that "[...] the organ case was covered completely with a golden colour". Yet no traces of a golden colour or metal leaves could be detected. Only a pure white layer with a marked brownish and dirty surface could be proved on all colour isles. This layer consists of pure lead white (fig. 18.14).<sup>16</sup>

The polychromy of the second version seems to have been an imitation of wood. On all isles examined an identical two-layer stratigraphy could be detected. The lower layer is ochre-coloured and consists of lead white, yellow ochre and a copper-containing green pigment. Above lies a thin translucent bright red paint layer, consisting of a red lacquer to which a little cinnabar was added (fig. 18.15).<sup>17</sup> Similar stratigraphy of paint layers are known from polychromies imitating wood grain. They are widespread throughout the whole 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries (e.g. Kempen, furnishing of the Paterskirche).

Meanwhile the first version of the organ front was multi-coloured. There is clear evidence that this polychromy was contemporary to the construction of the organ. Firstly, all paint layers lie directly on the clean fibres of the wooden surface, on which no trace of dirt or aging can be identified. Secondly, the blue pigment found in the first polychromy could be identified as azurite, a pigment which has been rarely proved in later dated works. It has been replaced to a great extent by the pigment smalt in the course of the later 16<sup>th</sup> century. However,



this first polychromy differs in its structure from older traditions. Almost all coloured areas consist of only one layer. A ground-layer could be proved only occasionally beneath particular colour areas. In many places no traces of paint could be detected at all. These observations indicate, that the first polychromy of the organ front was only partly coloured, leaving parts of the wooden surface visible. This phenomenon will next be discussed more in detail on the basis of a few examples.

On figure 16 panel bf1 is to be seen (fig 18.16). The high rectangular panel shows a female bust turned to the right. The bust is surrounded by a wreath of leaves and fruit. The areas above and below the medallion-like representations are filled with scrollwork, tendrils and grotesque ornaments. Numerous pink-coloured traces of the flesh tones could be found, evenly applied on the ear and the neck. These traces are built up from two layers: the exceedingly thin lower layer shows a pale yellowish colour and grainy crystalline surface. It was identified as calcium carbonate and should be interpreted as a ground layer. Above lies a light pink mixture of lead white and a very small amount of very fine ground vermilion. The binding medium of this pink could be analysed as a mixture of oil and protein (fig. 18.17).<sup>18</sup> The mouth is painted with pure vermilion.<sup>19</sup> In the left eyeball traces of white with little red pigment remained, furthermore the black of the pupil and dark eyelid lines. In the hair numerous traces of a saturated ochre-coloured paint layer remained, painted directly on the wood (fig. 18.18). The pigments could be analysed as lead white, yellow ochre and vermilion.<sup>20</sup>

Nevertheless, the most frequent pigment found is a grainy brilliant blue. It is applied as a compact paint layer consisting of a blue crystalline pigment, embedded in a yellowish translucent binding medium. The binding medium is again a mixture of oil and protein. The blue pigment grains are partly rather big. Remains of a yellowish brown brittle binding medium adhere at the bottom side (fig. 18.19).<sup>21</sup> As mentioned before this layer consists of pure azurite. The remains of azurite are found in many areas: along the profiles, in the background of the relief, in the notches of the scrollwork, in cuts, on the edges between background and relief and on the surfaces of the background. Where the end grain is visible (e.g. increase to the frame level) the pigment lies in the cut wooden canals. So, one can see that the polychromy was applied on a coating of binding medium directly on the wood. The working sequence can

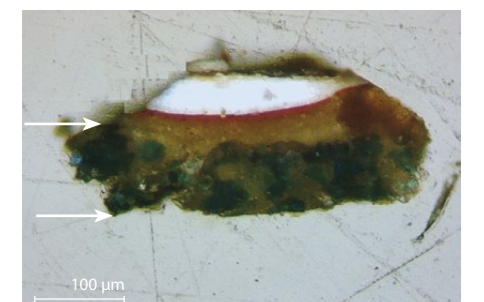
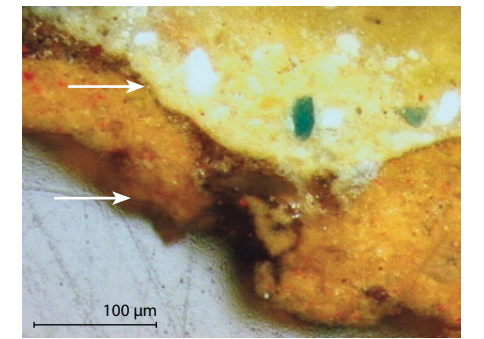
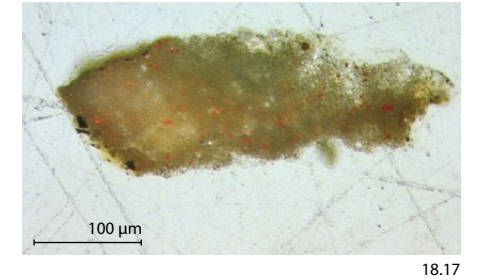


Fig. 18.12 Panel bf5, sampling points

Fig. 18.13 Panel bf1, sampling points

Fig. 18.14 Panel bf1, cross section sample F1, third layer. The white arrows mark the third version III

Fig. 18.15 Panel bf1, cross section sample F3, second layer. The white arrows mark the second version II

Fig. 18.16 Vitus ten Bendt and collaborators, panel bf1 from the 1832 demolished gallery, 1539-1541, Kempen, Catholic parish church Saint-Mariae Geburt

Fig. 18.17 Panel bf1, cross section sample F2, first layer

Fig. 18.18 Panel bf1, cross section sample F3, first layer. The white arrows mark the die first version I

Fig. 18.19 Panel bf1, cross section sample F1, first layer. The white arrows mark the first version I



18.20

best be judged at the places where the frame profile was put on the panel. The overlaps prove that the wooden structure was first assembled and the blue was applied afterwards. It is also interesting to note that on panel bf2 the carved rays surface surrounding the head like an aureole are alternately brighter and darker in their present state. Azurite could be detected exclusively in the darker areas (fig. 18.20).

But what about the foliage and the scrollwork? Just like the profiles of the frame no traces of a first version could be detected. In all areas investigated, however, only the two layers of the second version could be proved, i.e. the ochre coloured bottom layer and the translucent red glaze can be found. This second polychromy version lies directly on the wood surface. The results are so consistent on all places investigated, that it can be excluded that on these protruding relief areas a supposed polychromy of the first version would have been removed by cleaning. It rather must be assumed that these areas of the carved relief remained without any paint layer in the first polychromy.

Based on the presented results the following picture of the first version can be sketched, bearing in mind all restrictions and reservations: colourful human busts stood out against a brilliant blue background. The flesh tones were applied onto a thin ground which evened out the distinctive pores of the oak. The faces were provided with black pupils, dark eyelid lines, the mouth was light-red. The hair was executed in a golden ochre tone. The hair accessories as to be seen on panel bf1 and the garments like on panel sf4 were light-red. In some clothes white colour was found, also on the hat on panel sf4. Against these coloured areas the whole ornamental carving protruding from the blue background as well as the frame profile retained the appearance of natural wood (fig. 18.21-18.23). An organic coating on these wooden surfaces can be assumed, but after all treatments of the past this can not be proven any more.

Faced with this sketch a closer look at the polychromy of the so-called Hamburger *Rückpositiv* should be taken (fig. 18.7). The polychromy of this organ front was partly reduced by an improper treatment. Nevertheless, the more or less destroyed first version is visible today in large areas. Looking at its present appearance it must be taken into account that the gilding is lost up to the white ground which makes it difficult to distinguish gilded surfaces from those conceived as white. Correspondingly to the Kempen organ front the paint layers in all areas were applied directly onto the wood without a ground layer. The wooden structure can be seen quite well. The backgrounds are painted blue, obviously with azurite, on a dark under painting. The lateral foliage and scrolls, as well as the frames profiles were gilded, possibly with *Zwischgold*, on a white ground layer and a light-ochre mordant. The flesh tones and the white berets are pasty painted. The shields are painted with a shaded white, most console profiles with black.

The comparison of the first versions of both these objects allows two conclusions. Firstly, the differences in the polychromy concerning the colour concepts

Fig. 18.20 Panel bf2, detail, darker areas in the aureola



18.21



18.22



18.23

and materials make a contemporary execution unlikely. On the other hand, the technical execution of the polychromy on the Hamburg organ front confirms the technical tradition of the time. Thus two important findings should be pointed out: the colour layers were almost exclusively applied without a ground layer directly onto the wooden surface. And, there was an obvious inclination to create colour with only one layer. These observations are consistent with the findings on the first version of the organ front in Kempen and support the interpretation presented here.

Fig. 18.21 Panel bf1 with a reconstruction of the polychromy

Fig. 18.22 Panel bf2 with a reconstruction of the polychromy

Fig. 18.23 Panel bf5 with a reconstruction of the polychromy

## Notes

- 1 DAMM 1976, p. 203-206; SCHÄFER 1997, p. 17-22.
- 2 SCHÄFER 1997, p. 34-37.
- 3 EBERLEIN 2016.
- 4 DAMM 1976, p. 206; SCHÄFER 1997, p. 38-39.
- 5 SCHÄFER 1997, p. 40-42.
- 6 ARBOGAST & DAMM 1979; SCHÄFER 1997, p. 42-43.
- 7 SCHÄFER 1997, p. 43-44.
- 8 JEPKENS 1876, p. 6.
- 9 FRAUBERGER 1906; SCHÄFER 1997, p. 44-50.
- 10 CLEMEN 1891, p. 71-72: „...eines der hervorragendsten dekorativen Werke der Frührenaissance am Niederrhein, ...“; SCHÄFER 1997, p. 44-50.
- 11 MORAWIETZ 1997.
- 12 SCHÄFER 1997, p. 66.
- 13 *Ibidem*, p. 67.
- 14 Sample K1 and K3, micro chemical report from Prof. Dr. Elisabeth Jägers, TH-Köln,

## References

ARBOGAST & DAMM 1979

W. ARBOGAST & W. DAMM, *Kempener Orgeln 1489-1973*, in *500 Jahre Kempener Orgeln*, Kempen, 1979.

CLEMEN 1891

P. CLEMEN, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, 1, *Die Kunstdenkmäler des Kreises Kempen*, Düsseldorf, 1891.

DAMM 1976

W. DAMM, *Die ältesten Orgeln der Kempener Propsteikirche*, in *Heimatbuch des Kreises Viersen* 27, 1976, p. 200-210.

EBERLEIN 2016

R. EBERLEIN, *Die Orgel in St. Bartholomäus in Köln (Urbach)* (online publication, [https://www.orgel-information.de/Orgeln/k/kk-ko/Koeln\\_Porz\\_Urbach\\_St\\_Bartholomaeus.html](https://www.orgel-information.de/Orgeln/k/kk-ko/Koeln_Porz_Urbach_St_Bartholomaeus.html)), 2016.

FRAUBERGER 1906

H. FRAUBERGER (ed.), *Illustrierter Katalog der Sammlung von Gipsabgüssen des Central-Gewerbe-Vereins für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke zu Düsseldorf*, Düsseldorf, 1906.

JEPKENS 1876

A. JEPKENS, *Die neue Orgel in der katholischen*

8.5.1999, unpublished.

15 PAK 28, F° 283, 1840.

16 Sample F1, micro chemical report from Prof. Dr. Elisabeth Jägers, TH-Köln, 8 May 1999, unpublished.

17 Sample F3, *ibidem*.

18 Sample F2, *ibidem*.

19 Sample F4, *ibidem*.

20 Sample F3, *ibidem*.

21 Sample F1, *ibidem*.

*Pfarrkirche zu Kempen am Niederrhein*, Cologne, 1876.

MORAWIETZ 1997

D. MORAWIETZ, *Die Restaurierung des Orgelgehäuses im Jahre 1908*, in SCHÄFER 1997, p. 57-65.

SCHÄFER 1997

U. SCHÄFER, *Grotesken, Ranken und Gesichter. Frühe Renaissance am Niederrhein am Beispiel der Orgel der Kempener Propsteikirche*, Kempen/Jülich, 1997.

## Abstract

At the start of his career the young organ builder Veit ten Bendt created the organ for the parish church in Kempen, a small town in the North-Western part of the archdiocese Cologne. Up to now only about 80% of the case is poorly preserved, the musical instrument has been completely lost. The frames and fillings of oak wood are decorated with Renaissance ornaments, i.e. heads of women and men, scrollwork and ranks. The wooden parts were badly damaged, when the layers of polychromy were removed with caustic soda to get plaster casts of the bare wood. Today the wooden parts are mounted in their original design at the church in Kempen, but not on their initial place, and without musical instrument or polychromy. During the conservation treatment in the late 1990s Regina Urbanek did research into traces of polychromy and found more than expected. The first of three or more polychromies in the ornamental zones did not get any ground layers under its colours, while the heads were painted as usual for Late Gothic polychromy. Within a polychrome but translucent environment allowing the view on the structure of the wood, the traditionally painted heads were strong eye-catchers.



# 19

## Exemples de sculptures allemandes du xvi<sup>e</sup> siècle partiellement polychromées conservées en France

Sophie Guillot de Suduiraut et Juliette Levy-Hinstin\*

En Allemagne, la sculpture partiellement polychromée tient une place notable dans la production artistique de la fin du xv<sup>e</sup> et du début du xvi<sup>e</sup> siècle. En parallèle aux œuvres dont le matériau est entièrement dissimulé par la polychromie, certaines sculptures reçoivent un tout autre traitement, qui privilégie la visibilité du bois finement travaillé en surface sans renoncer totalement à la polychromie réduite à des accents colorés. L'expression allemande *holzsichtige Skulptur* met en avant cette volonté de laisser le bois apparent, ou visible, dépourvu d'une polychromie complète.

Les musées de France conservent plusieurs sculptures allemandes du xvi<sup>e</sup> siècle partiellement polychromées, ou supposées l'avoir été à l'origine. Nous avons pu repérer une dizaine d'œuvres de styles divers qui se rattachent à l'art du Rhin supérieur, de la Suisse et de la Souabe. Ces sculptures ont déjà fait l'objet de publications mais il manque pour la plupart une analyse approfondie qui permettrait d'évaluer leur état d'origine. Le nouvel examen de *Saint Égide et saint Benoît* de Veit Wagner apporte à cet égard des informations décisives. En outre, la récente étude technique du *Saint Grégoire* de l'entourage de Niclaus Weckmann, qui est ici particulièrement développée, confirme le traitement initial de la sculpture partiellement polychromée (fig. 19.1).

Dans l'ensemble, les œuvres conservées en France montrent que les raisons du choix d'une telle pratique sont difficiles à déterminer en l'absence de données historiques explicites.

\* Conservatrice en chef honoraire du patrimoine, Paris / Restauratrice de sculptures, Paris

Fig. 19.1 Entourage de Niclaus Weckmann, *Saint Grégoire*, détail, en cours de restauration, vers 1520-1525, bois (tilleul ? et bois résineux), restes de polychromie partielle, diamètre 0,38 m, P. 0,06 m, Paris, Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, inv. PPS2075



19.3

**Fig. 19.2** Veit Wagner, *Saint Égide et saint Benoît*, vers 1500, bois (tilleul et cerisier?), polychromie partielle, H. 0,47 m, L. 0,46 m, P. 0,20 m, provenant du retable de Saint-Pierre-le-Vieux à Strasbourg, Mulhouse, Musée des Beaux-Arts, inv. 155

**Fig. 19.3** Veit Wagner, *Saint Égide et saint Benoît*, détail, visage de *Saint Égide* avec polychromie partielle d'origine – yeux et bouche – et vernis brun postérieur



19.2

**Veit Wagner, *Saint Égide et saint Benoît*, vers 1500, provenant du retable de Saint-Pierre-le-Vieux à Strasbourg (Mulhouse, Musée des Beaux-Arts)**

La sculpture du Rhin supérieur offre en premier lieu l'exemple du buste double de *Saint Égide et saint Benoît* de Veit Wagner (fig. 19.2)<sup>1</sup>. L'œuvre provient de la caisse du retable du maître-autel de l'église Saint-Pierre-le-Vieux à Strasbourg, commandé en 1500 au sculpteur Veit Wagner. Originaire de Haguenau (Bas-Rhin), bourgeois de Strasbourg en 1495, Veit Wagner est mentionné de 1492 à sa mort entre 1516 et 1520. Il dirige un important atelier qui reçoit des commandes d'œuvres en matériaux divers, retables et sculptures en bois, ensembles monumentaux en pierre.

Du même retable de Saint-Pierre-le-Vieux à Strasbourg, il subsiste, dans cette église, quatre grands reliefs qui étaient appliqués sur les faces internes des volets; ces reliefs représentent des scènes de la vie de saint Pierre et des saints Materne, Euchaire et Valère<sup>2</sup>. Rappelons ce que nous apprennent les publications sur l'histoire du retable et ses matériaux. Le contrat, passé en 1500 entre



19.4

**Fig. 19.4** Veit Wagner, *Saint Pierre donne son bâton pastoral à saint Euchaire et saint Valère*, détail, vers 1500, bois (probablement tilleul) vraisemblablement partiellement polychromé à l'origine, couche postérieure blanchâtre avec retouches jaunes, H. 1,96 m; L. 1,57 m, Strasbourg, église Saint-Pierre-le-Vieux

les chanoines de Saint-Pierre-le-Vieux et le sculpteur Veit Wagner, détaille le programme iconographique du retable, mais ne donne pas d'indications sur le traitement de surface ni sur la polychromie complète ou partielle. En 1669, une description du retable, encore en place sur le maître-autel, parle d'une œuvre en bois de tilleul<sup>3</sup>. Entre 1720 et 1733, un autre texte précise que le retable est sculpté en bois de tilleul et que les scènes de la prédelle sont à l'époque rénovées par des couleurs et de l'or<sup>4</sup>. En 1749, le retable a été retiré du maître-autel et démonté.

Lorsque le buste double de *Saint Égide et saint Benoît* est entré au Musée de Mulhouse en 1883, comme provenant de Saint-Amarin non loin de Mulhouse, les deux évêques furent correctement identifiés dans le registre d'inventaire puis dans le catalogue de 1899<sup>5</sup>. Ceci indique que leur nom en latin peint sur le bord des mitres était bien lisible à l'époque. À droite est inscrit «*s. agidanus*», saint Égide (ou Gilles), et à senestre «*s. benedictus*», saint Benoît, deux saints vénérés localement qui furent évêques de Strasbourg et abbés de l'ancien monastère de

Honau, déplacé d'abord à Rhinau puis à Saint-Pierre-le-Vieux à Strasbourg en 1398. La sculpture n'a guère changé d'aspect depuis sa publication en 1900, illustrée d'une photographie<sup>6</sup>. Par la suite, divers auteurs ont reconnu que le buste double était partiellement polychromé et Eva Zimmermann a démontré qu'il provenait du retable de Veit Wagner dans l'église Saint-Pierre-le-Vieux à Strasbourg<sup>7</sup>. Mais son étude technique restée incomplète nous a incitées à l'examiner de près pour juger de son état.

La sculpture est constituée de deux pièces de bois assemblées verticalement. À la pièce principale (probablement en tilleul), constituant le buste de saint Égide et la moitié dextre du buste de saint Benoît, est rapportée une pièce secondaire à senestre (en bois d'aspect différent, considéré comme du cerisier depuis 1970)<sup>8</sup> formant la partie senestre de cet évêque. D'autres éléments ont été assemblés, tel le haut de la crosse de saint Benoît, aujourd'hui perdu. Des traces d'étau sont visibles sous la base et, au revers, les lettres « IW » ont été entaillées (dès l'origine ou postérieurement?).

Le traitement de surface très élaboré, les inscriptions et les rehauts de couleurs trahissent la volonté de laisser le bois apparent. À l'origine, une légère couche teintée devait probablement recouvrir le bois. Aujourd'hui, la sculpture apparaît très assombrie par une couche postérieure, encrassée, avec un vernis brun et brillant qui recouvre les parties retaillées ou endommagées. Néanmoins, les couleurs, posées à même le bois, restent perceptibles (fig. 19.2 et 19.3). Sur les yeux des deux évêques, une couche blanche indique le blanc de l'œil. L'iris, cerné d'une ligne noire, est laissé en réserve, gardant ainsi la couleur du bois; la pupille est peinte en noir. L'intérieur de la bouche de saint Benoît et les lèvres des deux saints sont rouge vif; la couleur rouge manque sur les parties retaillées ou usées des lèvres. Les inscriptions sont peintes en noir. Les cabochons de la mitre et du gant de saint Benoît sont relevés de rouge et certaines perles présentent des restes de noir. Assurément, le buste double de *Saint Égide et saint Benoît* a été conçu dès l'origine pour laisser le bois visible avec une polychromie partielle.

Le traitement primitif des quatre reliefs des volets du retable de Saint-Pierre-le-Vieux est en revanche difficile à évaluer en raison d'importants remaniements du XIX<sup>e</sup> siècle. Le bois, probablement du tilleul dont il est fait mention dès le XVII<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>, est aujourd'hui recouvert d'une couche monochrome blanchâtre avec retouches jaunes (fig. 19.4)<sup>10</sup>. Le bois endommagé est visible dans les rares lacunes, mais il nous a été impossible de déceler des traces de polychromie partielle. Les reliefs de Strasbourg et le buste de Mulhouse présentent le même style et les mêmes particularités d'exécution. Des motifs décoratifs semblables, damiers, rinceaux, cabochons, sont détaillés avec une minutie comparable. Notons aussi la manière identique d'assembler les bagues et leurs chatons dans de petites cavités rectangulaires ménagées à cet effet sur les doigts des évêques. Il est possible de supposer que, comme les *Saint Égide et saint Benoît*, les reliefs des volets, et l'ensemble du retable commandé à Veit Wagner en 1500, ont reçu à l'origine une polychromie partielle.

Au Musée Unterlinden de Colmar est conservée une autre œuvre mise en relation avec la production de l'atelier de Veit Wagner: le retable de Bergheim, dont le bois apparaît aujourd'hui dépourvu de polychromie sur les parties sculptées<sup>11</sup>. L'histoire et l'étude technique du retable suggèrent néanmoins que les sculptures étaient polychromées à l'origine.

### Maître HSR, *Visitation et Nativité, Présentation au Temple et le Christ parmi les docteurs*, vers 1520, provenant de Kientzheim (Colmar, Musée Unterlinden)

Il faut aussi évoquer les sculptures du mystérieux Maître HSR, actif dans le Rhin supérieur, peut-être à Bâle ou en Haute-Alsace. Deux bas-reliefs, venant des volets d'un retable autrefois à Kientzheim, illustrent des scènes inspirées de gravures de Dürer de la suite de la *Vie de la Vierge* éditée en 1511; l'un porte le monogramme HSR (fig. 19.5)<sup>12</sup>.

Leur état actuel ne permet pas de déterminer avec certitude le choix initial d'une polychromie partielle. Les deux sculptures ont été entièrement décapées par le collectionneur colmarien Edmond Fleischauer, qui en fit l'acquisition en 1858. Fleischauer raconte que, au début de l'année 1859, il a lui-même débarrassé les reliefs d'une « peinture à la chaux », une « odieuse couche tachée de cire et souillée par une poussière séculaire », au moyen de « lavages » et à l'aide de « petits instruments en fer et en bois », puis il a enduit les reliefs d'une « couche d'huile de lin après les avoir préalablement saturés d'une dissolution de gomme laque dans l'alcool »<sup>13</sup>. Fleischauer ne dit rien des touches de couleur aujourd'hui visibles sur les yeux et les lèvres des personnages, qui pourraient être soit les restes d'une polychromie partielle, soit des rehauts posés après le décapage pour évoquer ce type de polychromie. L'habile travail du bois, probablement du tilleul, s'accorderait bien avec une conception originale sans polychromie complète, afin de mettre en valeur la finesse des détails sculptés en contraste avec les plages lisses et polies. C'est en effet le cas des autres sculptures portant le monogramme HSR ou attribuées au maître.

### Bâle, *Baptême du Christ*, vers 1520-1530 (Senlis, Musée d'Art et d'Archéologie)

Le *Baptême du Christ* offre l'impression similaire d'une œuvre conçue dès l'origine pour être laissée en bois apparent (fig. 19.6)<sup>14</sup>. Son étude technique devrait être approfondie car, lors de la restauration de 2011, la surface du relief a été nettoyée mais elle n'a pas été examinée sous loupe binoculaire afin de rechercher d'éventuels vestiges de polychromie. Il nous semble que le *Baptême du Christ*, dont le lieu de provenance est inconnu, est de style bâlois et datable vers 1520-1530.



19.5



19.6

Fig. 19.5 Maître HSR, *Présentation au Temple et le Christ parmi les docteurs*, vers 1520, bois (probablement tilleul) décapé, H. 0,94 m, L. 0,81 m, P. 0,035 m, provenant de Kientzheim, Colmar, Musée Unterlinden, inv. 134

Fig. 19.6 *Baptême du Christ*, Bâle, vers 1520-1530, bois (tilleul ?), H. 1,30 m, L. 0,84 m, P. 0,058 m, Senlis, Musée d'Art et d'Archéologie, inv. A.2007.0.359.1



19.7



19.8

**Maître H.L., *Vierge à l'Enfant*, vers 1520-1525 (Paris, Musée du Louvre)**

Trois sculptures des musées de France sont attribuées au Maître H.L. et à son entourage (fig. 19.7, 19.9 et 19.10). Sculpteur et graveur actif dans le Rhin supérieur, le Maître H.L. n'est connu que par son monogramme apposé sur ses gravures et sur le retable réalisé de 1523 à 1526 pour le maître-autel de la collégiale de Breisach am Rhein (Breisach), près de Freiburg (Fribourg-en-Brisgau, Allemagne) et non loin de Colmar<sup>15</sup>.

Dans ses sculptures, la virtuosité de l'exécution est en parfaite harmonie avec la volonté de laisser le bois de tilleul visible, à l'exception d'accents colorés. Sur les volets du retable de Breisach, les yeux, lèvres et langues des figures ont reçu une polychromie partielle, ainsi qu'à la prédelle, les attributs des évangélistes. Dans la caisse toutefois, les carnations des trois figures principales sont revêtues d'une très fine préparation (à base de craie) puis d'une couche rosée sur les chairs, rouge sur les lèvres et les joues, bleue sur les yeux; diverses couleurs sont posées sur les cabochons de la couronne et des vêtements. Néanmoins, sous cette

**Fig. 19.7** Maître H. L., *Vierge à l'Enfant*, vers 1520-1525, tilleul, polychromie des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles, avec reprises, H. 1,53 m, L. 0,64 m, P. 0,28 m, Paris, Musée du Louvre, Département des Sculptures, inv. RF 2010.01

**Fig. 19.8** Attribué à l'entourage du Maître H. L., *Nativité*, vers 1520-1530, tilleul, restes de polychromie, H. 0,615 m, L. 0,575 m, P. 0,045 m, Ulm, Ulmer Museum, inv. 1925.5288



19.9

polychromie des carnations, une large coulure rouge est peinte directement sur le bois pour évoquer le sang de la plaie du Christ sur son torse.

La *Vierge à l'Enfant* acquise par le Musée du Louvre en 2010 a toujours été considérée comme une œuvre majeure du Maître H.L. (fig. 19.7)<sup>16</sup>. Son étude technique et les parallèles avec d'autres œuvres du Maître H.L. incitent à supposer que la sculpture était à l'origine partiellement polychromée. Aucune trace n'a été observée d'une première intervention, mais l'œuvre a reçu une polychromie complète de style baroque, sur préparation blanche, avec vêtements blancs bordés d'or et carnations pâles sur sous-couche rose saumon. Cette polychromie blanc et or rappelle notamment celle du retable de Niederrotweil du Maître H.L. et de son atelier, qui était à l'origine partiellement polychromé, puis a été polychromé en 1715 par le peintre Filling de Breisach<sup>17</sup>. Elle évoque aussi la couche blanche, supprimée en 1913, qui revêtait deux sculptures attribuées au Maître H.L., *Saint Jean l'Évangéliste* et *Saint Jean-Baptiste* conservés au Musée de Nuremberg<sup>18</sup>. Ces derniers proviennent peut-être du même retable que la *Vierge à l'Enfant* du Louvre qui, dans la caisse, aurait été entourée par les deux figures de saints.



19.10

**Fig. 19.9** Attribué à l'entourage du Maître H. L., *Adoration des Mages*, vers 1520-1530, bois (tilleul ?), restes de polychromie, H. 0,64 m, L. 0,59 m, P. 0,06 m, Colmar, Musée Unterlinden, inv. 2000.11.1

**Fig. 19.10** Attribué à l'entourage du Maître H. L., *Martyre de sainte Catherine*, vers 1520-1530, bois (tilleul ?), restes de polychromie, H. 0,665 m, L. 0,555 m, P. 0,055 m, Colmar, Musée Unterlinden, inv. 2000.11.1



### Entourage du Maître H.L., *Adoration des Mages*, vers 1520-1530 (Colmar, Musée Unterlinden)

L'*Adoration des Mages* du Musée de Colmar<sup>19</sup> et une *Nativité* de style et de dimensions semblables conservée à Ulm (fig. 19.8 et 19.9)<sup>20</sup> suscitent des hypothèses similaires sur leur état de surface primitif. Les deux reliefs, qui proviennent du même retable, devaient être appliqués sur les faces internes des volets, soit superposés sur un même battant, soit en pendant, la *Nativité* à droite, l'*Adoration des Mages* à senestre.

Le bois du relief de l'*Adoration des Mages* et les restes de sa polychromie n'ont pas été analysés, mais peut-être pouvons-nous présumer l'existence d'une polychromie partielle à l'origine, comme le suggère Evamaria Popp à propos de la *Nativité*. Sur une fine couche de préparation, avec toile de lin encollée, se décèlent des restes de couches anciennes, notamment du bleu azurite au revers des vêtements, et des interventions postérieures; ainsi la dorure sur les manteaux. Or la couche de préparation comble par endroits les trous d'envol des insectes xylophages, ce qui amène à s'interroger sur la présence d'une polychromie partielle originelle, qui aurait été peu de temps après la création de l'œuvre recouverte par une polychromie complète, comme dans le cas de la *Nativité* du Musée du Petit Palais présentée plus loin.

### Entourage du Maître H.L., *Martyre de sainte Catherine*, vers 1520-1530 (Colmar, Musée Unterlinden)

Le *Martyre de sainte Catherine* a peut-être également été conçu pour être laissé en bois apparent (fig. 19.10)<sup>21</sup>. Aucune polychromie ancienne n'a été ici observée. La polychromie actuelle, qui est reprise localement et recouvre plusieurs cassures, date du XIX<sup>e</sup> siècle (présence de sulfate de baryum). Seuls la roue du supplice et son support apparaissent sans polychromie, la surface du bois n'étant revêtue que d'une couche teintée, encollage ou vernis, afin d'évoquer le matériau de l'instrument du supplice. Ce traitement local laisse imaginer l'aspect du relief s'il avait été conçu sans polychromie complète, un choix qui aurait mis en valeur le travail détaillé à fleur de bois.

### Fribourg, retable de la Crucifixion, vers 1515-1520 (Paris, Musée de Cluny-Musée national du Moyen Âge)

À l'inverse de la sculpture du Rhin supérieur, la riche production de Fribourg, en Suisse, compte peu d'œuvres conçues en bois partiellement polychromé<sup>22</sup>. Le retable de la Crucifixion du Musée de Cluny en est un exemple remarquable<sup>23</sup>. Ouvert, le retable présente dans sa caisse la Crucifixion et sur ses volets quatre

scènes de la Passion (fig. 19.11). Fermé, il montre sur ses volets peints sainte Catherine et saint Acace, le chef des Dix mille martyrs du Mont Ararat, très vénéré en Suisse. Le programme iconographique et les dimensions relativement modestes du retable attestent l'usage privé de l'œuvre, destinée à la dévotion personnelle de son commanditaire.



Fig. 19.11 Attribué à l'atelier de Hans Geiler, retable de la Crucifixion, vers 1515-1520, bois (résineux, épicéa, tilleul), polychromie partielle avec reprises locales, H. 1,09 m, L. volets ouverts 1,03 m, P. 0,155 m, Paris, Musée de Cluny-Musée national du Moyen Âge, inv. Cl. 237

19.11

Le style des sculptures se rattache à la production fribourgeoise et s'apparente plus particulièrement aux œuvres réunies autour du nom de Hans Geiler (cité à Fribourg de 1513 à sa mort en 1534-1535). Néanmoins, les sculptures attribuées à ce maître ou à ses compagnons montrent d'importantes divergences de traitement et de sensibilité au sein d'un langage artistique commun, si bien que l'hypothèse d'un seul et très vaste atelier, généralement retenue<sup>24</sup>, pourrait être encore réexaminée<sup>25</sup>. Le style des peintures des volets est difficile à localiser. Les deux figures de saints pourraient être l'œuvre d'un peintre venu d'un autre centre et actif temporairement à Fribourg. Les questions de la coordination des tâches respectives du sculpteur, du menuisier et du peintre, de la prééminence de l'un ou l'autre dans l'obtention de la commande et de la direction des travaux restent ouvertes.

Les parties structurelles du retable sont en bois résineux, notamment en épicéa, les sculptures de la caisse et des volets sont taillées dans du bois de tilleul de très haute qualité. Le choix de laisser le bois visible met parfaitement en valeur l'extrême délicatesse de la facture. Les figures de la caisse sont composées d'un grand nombre de pièces de bois soigneusement assemblées. De multiples petits éléments sculptés à part ont été rapportés, non seulement les mains, mais aussi des parties minuscules, extrémités des seins des larrons et du Christ ou rayons du nimbe du Christ. Sur la couronne, quelques épines conservées sont constituées d'un matériau souple, vraisemblablement organique, dont l'aspect évoque des soies de porc de couleur noire. Le traitement est ainsi abouti jusque dans ses moindres détails et confirme que le retable était conçu pour une vision rapprochée.

Le raffinement des sculptures miniaturisées est exalté par les rehauts d'or et quelques touches de couleur. Le contraste entre les sculptures en bois apparent et la caisse vivement polychromée est vraisemblablement le fruit d'une intention esthétique délibérée, mais l'aspect actuel du retable résulte de plusieurs interventions difficiles à dater. Selon l'étude technique approfondie du retable, ce dernier a subi deux campagnes de restauration au cours desquelles il a été entièrement démonté et nouvellement polychromé<sup>26</sup>. Les galeries d'insectes ouvertes à la surface du bois des sculptures laissent penser qu'une couche colorée a dû les revêtir un temps, puis fut ensuite supprimée<sup>27</sup>. Sur les figures de la caisse, la polychromie partielle, appliquée directement sur le bois, est probablement d'origine: dorure à la feuille sur une mixtion orangée sur le périzonium et les chevelures, noir sur les sourcils et les pupilles, glacis vert sur la couronne d'épines, glacis rouge sur les corps et les croix pour rendre les coulées de sang. Sur les bas-reliefs des volets, seul est conservé du glacis rouge sur le Christ (traces de sang); la dorure et les couches colorées aujourd'hui visibles datent d'interventions postérieures.

### Atelier de Niclaus Weckmann, *Nativité*, vers 1520-1525 (Paris, Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris)

En Souabe, la pratique de la polychromie partielle laissant le bois apparent est largement répandue à la fin du xv<sup>e</sup> et au début du xvi<sup>e</sup> siècle, en particulier dans les ateliers des sculpteurs Niclaus Weckmann (cité à Ulm de 1481 à 1526) et Daniel Mauch (Ulm, vers 1477-Liège, 1540)<sup>28</sup>.

La *Nativité* de l'atelier de Niclaus Weckmann était à l'origine appliquée sur la face interne d'un volet de retable d'autel<sup>29</sup>. La conception primitive du relief partiellement polychromé a été pour la première fois reconnue par Hans Westhoff. La *Nativité* présente une surface finement travaillée et, sous l'actuelle polychromie vraisemblablement du xvi<sup>e</sup> siècle, des accents colorés qui attestent le choix de ce traitement spécifique. Les éléments décoratifs, les détails de la maçonnerie et des planches de la charpente de l'étable sont sculptés avec un soin scrupuleux, allant jusqu'à imiter les clous et un nœud du bois. Dans les lacunes de la polychromie postérieure se distinguent bien le sourcil brun de la Vierge, au-dessus de son œil droit, et des traits noirs, peints directement sur le bois pour différencier les plans du paysage ou souligner les arêtes de certains plis préalablement abattues à l'outil, ainsi ceux du linge sur lequel repose l'Enfant Jésus (fig. 19.12).

Un procédé voisin est en usage dans l'atelier de Daniel Mauch pour les œuvres conçues en bois apparent, ainsi les figures des retables de Bieselbach (1510) et Geislingen (1518-1520)<sup>30</sup>. Les arêtes formées par les bords des vêtements sont soulignées d'un trait noir, comme ombrées, afin de renforcer la lisibilité des drapés et la perception des volumes sculptés au sein de la couleur claire et uniforme du tilleul (fig. 19.13). S'y ajoutent des couleurs posées à même le bois pour préciser certains attributs et détailler les traits du visage, notamment sur les lèvres et les yeux. Ces discrètes notations s'intègrent dans la conception d'ensemble de l'œuvre sculptée.

Après avoir été créée en bois apparent relevé d'accents colorés, une œuvre sculptée peut recevoir, parfois dans un court délai, une polychromie complète qui transforme radicalement son aspect d'origine et répond à d'autres critères formels. Le relief de la *Nativité* du Musée du Petit Palais en porte témoignage aux côtés d'exemples fameux tel le retable de Münnerstadt de Riemenschneider (1490-1492) aux volets peints et aux sculptures polychromés par Veit Stoss en 1504-1505<sup>31</sup>.



19.12



19.13

**Entourage de Niclaus Weckmann, *Saint Grégoire*, vers 1520-1525 (Paris, Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris)**

Le *Saint Grégoire* du Musée du Petit Palais est un remarquable témoin de la production sculptée souabe en bois partiellement polychromé (fig. 19.14)<sup>32</sup>. L'inscription identifie saint Grégoire le Grand (pape de 590 à 604), l'un des quatre Pères

**Fig. 19.12** Atelier de Niclaus Weckmann, *Nativité*, détail, vers 1520-1525, tilleul, polychromie partielle d'origine puis polychromie complète vraisemblablement du xv<sup>e</sup> siècle, H. 1,41 m, L. 0,87 m, P. 0,06 m, Paris, Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, inv. PPS2075

**Fig. 19.13** Daniel Mauch, retable de la Sainte Parenté, 1510, tilleul, polychromie partielle, détail du volet dextre, Bieselbach, chapelle Saint-François-Xavier



19.14



19.15



19.16

**Fig. 19.14** Entourage de Niclaus Weckmann, *Saint Grégoire*, en cours de restauration, vers 1520-1525, bois (tilleul et bois résineux), restes de polychromie partielle, diamètre 0,38 m, P. 0,06 m, Paris, Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, inv. PPS2075

**Fig. 19.15** *Saint Grégoire*, revers du relief en bois résineux

**Fig. 19.16** *Saint Grégoire*, schéma de la face. Le bois résineux (en brun) constitue le fond du relief et quelques parties sculptées à dextre du visage

de l'Église latine. Nimbé, le saint se reconnaît aussi à ses attributs traditionnels et à ses habits pontificaux, tiare à triple couronne munie de fanons, chape, aube et amict, gants liturgiques. Sur son épaule gauche est posée la colombe du Saint Esprit, inspiratrice de ses écrits selon la légende. Un livre dans la main droite, rappelant sa qualité de Docteur de l'Église, saint Grégoire tient dans la gauche la hampe de la croix papale (disparue) à laquelle s'attache le *sudarium*, linge pour essuyer la transpiration.

La fonction primitive de cette sculpture demeure incertaine. D'origine inconnue, le relief était considéré comme une clef de voûte dans la donation Pierre Marie en 1930, mais cette hypothèse paraît difficile à confirmer. Sa forme circulaire pourrait évoquer celle de médaillons ornant des plafonds en bois, tels ceux du château de Pérolles (1528) en Suisse attribués à l'atelier du sculpteur fribourgeois Hans Gieng (cité de 1525 à 1562)<sup>33</sup> ou le relief de *Saint Barthélémy* (vers 1530-1560) donné au même atelier<sup>34</sup>. Néanmoins, la manière de présenter le buste du pape dans son cadre arrondi et le traitement extrêmement détaillé de la surface du bois suggèrent plutôt que le *Saint Grégoire* a été conçu pour un emplacement vertical et pour une vision rapprochée. Ses dimensions laissent penser qu'il appartenait au décor d'une pièce de mobilier religieux. On imagine volontiers que le *Saint Grégoire* était associé aux représentations des trois autres Pères de l'Église, saint Ambroise, saint Augustin et saint Jérôme, ainsi qu'il apparaît sur de nombreux retables et chaires à prêcher de l'époque. Peut-être les quatre figures en buste étaient-elles présentées à la prédelle ou en partie basse de la caisse d'un retable. On observe parfois à ces emplacements, parmi les motifs italianisants devenus à la mode au xv<sup>e</sup> siècle, des médaillons à l'antique portant des profils de personnages, par exemple à Ramousies sur le retable de Saint-Sulpice, de style hennuyer<sup>35</sup>. Malheureusement, nous n'avons pu trouver en Souabe d'exemple comparable au relief circulaire du *Saint Grégoire*.

La figure en buste s'inscrit habilement dans la forme ronde, paraissant émerger du fond malgré la faible épaisseur du relief. Attributs et vêtements recouvrent en partie le bord mouluré et le bandeau portant le nom du saint. La composition symétrique, rythmée par les lignes courbes du nimbe, des fanons et des épaules, est centrée sur le visage, présenté un peu de trois quarts pour suggérer que saint Grégoire tend l'oreille vers la colombe. Le type masculin charnu et le drapé aux plis anguleux empruntent leurs modèles à l'art de Niclaus Weckmann et des sculpteurs de son atelier. Le visage largement structuré accuse des formes pleines et des traits affirmés qui font écho aux formules weckmanniennes. Pendant des décennies, ces éléments sont réinterprétés et diversement combinés sur les figures de l'atelier et de l'entourage de Weckmann, aussi bien des saints vénérables, papes ou évêques, que des personnages anecdotiques de scènes évangéliques, comme sur les reliefs de la *Passion* de Zwiefalten (vers 1520-1525)<sup>36</sup>. La douceur de l'expression songeuse de *Saint Grégoire* est également caractéristique, mais le traitement se distingue ici par un modelé simplifié des chairs quelque peu amollies et des formes plates du buste et des mains. Le grand soin accordé au travail de surface et les restes de couleurs indiquent que l'œuvre a été conçue dès l'origine en bois apparent, avec polychromie partielle, selon un parti fréquent chez Weckmann et dans son entourage.

## Saint Grégoire, étude technique et restauration

Le relief de *Saint Grégoire* a été confié en 2015 par Cécilie Champy-Vinas, conservatrice au Musée du Petit Palais, à l'atelier sculpture de l'Institut national du Patrimoine (INP)<sup>37</sup>. L'étude technologique préalable à la restauration a apporté un éclairage intéressant sur cette œuvre, singulière à bien des égards.

L'examen de la structure du relief a révélé qu'il est constitué de deux pièces de bois circulaires superposées, collées l'une sur l'autre. La comparaison du revers et de la face de l'œuvre a permis de distinguer deux bois différents : sur la face sculptée, un bois homogène identifié comme étant du tilleul<sup>38</sup>, et au dos, un bois bien reconnaissable, dit résineux ou de conifère<sup>39</sup> (fig. 19.15).

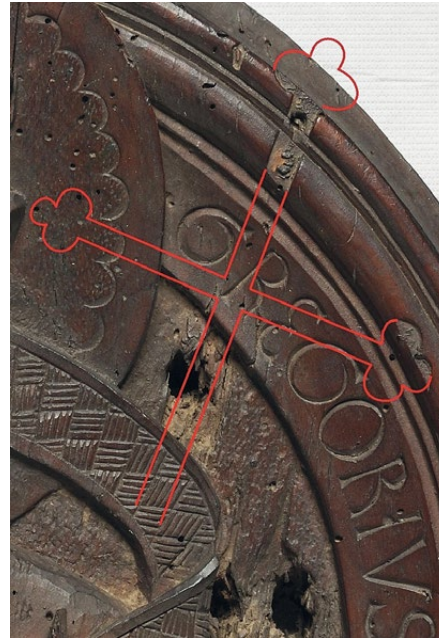
On pourrait a priori supposer que la pièce en résineux joue le rôle d'un simple doublage et qu'elle a été ajoutée postérieurement, mais il n'en est rien. En effet, si les volumes sculptés sont en tilleul, le bois résineux apparaît aussi sur la face du relief, dont il constitue le fond et quelques parties sculptées à dextre du visage (fig. 19.16). L'observation de traces d'outils, présentes sur le tilleul, qui se prolongent sur le fond du relief, confirme que les deux pièces de bois ont été collées ensemble dès l'origine, préalablement au travail du sculpteur ; l'assemblage a été exécuté avec beaucoup de soin, si bien que le joint est à peine visible sur le chant du relief (fig. 19.17). En outre, les traces caractéristiques d'un étau – trois entailles étroites en partie inférieure et une cavité à l'opposé – se décèlent sur le chant de la pièce en bois résineux, dont l'épaisseur (3,5 cm) est légèrement supérieure à celle de la pièce de tilleul (2,5 cm). La finition imparfaite du relief sur ce chant, où les traces d'outils, laissées brutes, n'étaient pas destinées à être accessibles au regard, incite à penser que l'œuvre était conçue pour être insérée dans l'épaisseur d'un panneau.

Sur la face de l'œuvre étaient rapportés et collés deux éléments. En premier lieu, on note qu'il manque l'extrémité de la hampe tenue par le pape, à l'origine sommée d'une croix. En prolongeant visuellement cette hampe, le regard aboutit à une petite forme trilobée en léger creux minutieusement sculptée sur la moulure. La même forme arrondie, qui se décèle plus bas sur cette moulure, correspond à l'extrémité trilobée du bras senestre de la croix pontificale (fig. 19.18). Dans ces entailles, des vestiges d'un adhésif sombre et deux petites



Fig. 19.17 *Saint Grégoire*, chant du relief. Les volumes sont sculptés dans la pièce de tilleul collée sur la pièce de résineux, qui présente trois entailles d'étau. Des morceaux de papiers ont été collés au xix<sup>e</sup> siècle, probablement lors du montage dans un cadre

19.17



19.18



19.19



19.20

cavités ménagées dans le bois sont bien les traces de la fixation d'un élément cruciforme à l'extrémité de la hampe. Cette croix devait être d'épaisseur très fine, car les entailles qui servaient à la fixer n'atteignent que deux à trois millimètres de profondeur. Pour cette raison, l'hypothèse selon laquelle la hampe se terminait par une croix rapportée en métal, plutôt qu'en bois, semble tout à fait plausible.

Le second élément rapporté a été découvert de manière inattendue au cours de la restauration. Entre l'aile et la tête de la colombe, une lamelle de bois

**Fig. 19.18** *Saint Grégoire*, détail, emplacement de la croix papale (en rouge, proposition de reconstitution)

**Fig. 19.19** *Saint Grégoire*, détail de la colombe avec le fragment retrouvé du nimbe (en rouge, proposition de reconstitution des parties manquantes)

**Fig. 19.20** *Saint Grégoire*, détail des fanons de la tiare, du bord de la chape, du livre et de l'aube

arrondie (L. 2 cm ; Ép. 1 mm) adhérait au fond du relief, retenue par le vernis sombre appliqué postérieurement sur la surface du bois. Lors du nettoyage, ce morceau de bois s'est détaché et un petit motif de feston rouge est apparu sur l'une de ses faces. Une entaille située sur le dessus de la tête de la colombe a permis de retrouver l'emplacement d'origine de cet élément et d'y reconnaître le nimbe de l'oiseau (fig. 19.19). Cet attribut est malheureusement aujourd'hui fragmentaire, mais il conserve un pouvoir évocateur incontestable.

Sur l'ensemble de l'œuvre, le travail de finition du bois est extrêmement méticuleux. Les surfaces lisses, polies avec grand soin, se limitent au bord mouluré du relief, au visage, à la chape et aux gants du pape. Ailleurs, la variété des effets de surface, minutieusement exécutés, est frappante. L'inscription, réalisée au ciseau plat, est reprise par endroits à la gouge pour l'obtention des courbes. Les lettres s'inscrivent entre deux lignes à peine visibles, incisées dans le bois pour servir de guide à la main du sculpteur et garantir la régularité du tracé.

Sur le visage, parfaitement lisse, l'indication très marquée des rides sur le front et au coin des yeux est donnée par un ciseau plat et une gouge maniés d'un geste sûr (fig. 19.1). La tiare est très détaillée : surmontant des bandeaux ornés de motifs en zig-zag, les fleurons ajourés des trois couronnes laissent entrevoir le fond, animé de multiples petites encoches. De la tiare, s'échappent les fanons, décorés d'entailles en damier tracées au ciseau plat, motif qui évoque probablement un ouvrage de passementerie ou une broderie de fils métalliques. Sur le large nimbe, une frise d'arcs de cercles exécutés avec l'extrémité d'une gouge, sépare le bord externe lisse, de la partie centrale ponctuée de fines entailles. Ce même traitement de surface se décèle sur le fond du relief en bois résineux, contribuant peut-être à masquer la différence entre ce bois et le tilleul dans lequel est sculptée la figure du saint. Ces petites ponctuations se voient aussi sur la couverture du livre, qui est enrichie de bandes orfévres où court un motif en lignes brisées.

L'aube du pape est un autre exemple de l'extrême attention portée à l'exécution à fleur de bois (fig. 19.20). Le tissu est animé d'un semis de fleurettes dont les cinq pétales sont obtenus, comme sur le nimbe, par l'entaille d'une gouge. Les cœurs des fleurettes et les motifs en cercles isolés sont réalisés à l'aide du même outil, les deux arcs de cercles opposés de la lame dessinant un rond. Une fine gouge permet ensuite d'accentuer le relief en créant une petite dépression autour du cœur des fleurs. Enfin, le fond sur lequel se détachent ces motifs est entièrement piqueté, de façon à évoquer la légèreté de l'étoffe. Des entailles à la gouge se retrouvent encore sur le bord de la chape, orné d'une large frise d'arcs de cercles scandés de minuscules fleurettes poinçonnées (4 mm de diamètre) : ces dimensions sont importantes à souligner car elles mettent en évidence la grande précision du travail du bois et l'échelle très réduite des motifs (fig. 19.20). Le décor des gants pontificaux est aussi exécuté à l'aide de deux petits poinçons : sur le gant de la main gauche, quatre fleurettes poinçonnées (4 mm de diamètre) entourent le délicat motif de cœur (1 cm de large) exécuté par les impacts successifs d'un simple poinçon. Sur la main droite, c'est l'initiale G de Grégoire



19.21

qui est poinçonnée, (1 cm x 1 cm), également entourée de quatre fleurettes (fig. 19.21). L'usage de ces poinçons est intéressant, car nos collègues allemands ont observé que les motifs poinçonnés sont rares sur les sculptures de Nielaus Weckmann et des autres ateliers souabes<sup>40</sup>.

Le caractère remarquablement ténu de ces décors poinçonnés, qu'une couche de polychromie, même très fine, aurait sans doute entièrement masqués, confirme que le relief a bien été conçu pour laisser le bois apparent. En outre, les dimensions très faibles des motifs posent la question de la distance séparant l'œuvre du spectateur, et par conséquent, de la fonction primitive du *Saint Grégoire*. Même si l'on sait que les sculpteurs du Moyen Âge n'hésitaient pas à achever avec minutie des parties inaccessibles à l'œil, la conception si subtilement détaillée du relief plaide en faveur d'une œuvre destinée à être vue de près. Dès lors, l'hypothèse d'un élément de mobilier l'emporte largement sur celle, par exemple, d'une clef de voûte, beaucoup moins probable.

Nous savons peu de choses de l'histoire du relief. L'œuvre appartenait à la collection de Pierre Marie, médecin neurologue élève de Charcot et amateur éclairé de sculpture allemande. Né en 1853, Pierre Marie est cité comme collectionneur en 1895-1896. Il fait don de sa collection au Musée de la Ville de Paris en 1929 et 1930, sous réserve d'usufruit. Tout porte à croire que, dans la collection de Pierre Marie, le *Saint Grégoire* était déjà recouvert du vernis sombre visible aujourd'hui en surface. Par la suite, l'état de l'œuvre est resté inchangé, semble-t-il, jusqu'à la restauration à l'INP, car il n'y a aucune trace d'intervention dans la documentation du Musée du Petit Palais.

Fig. 19.21 *Saint Grégoire*, détail du gant droit, orné de motifs poinçonnés : initiale G et quatre fleurettes

Or ce vernis sombre est appliqué sur différentes altérations et accidents de surface : éclats, attaque d'insectes xylophages, arrachements du bois. En outre, sa présence sur les chants du relief montre que l'œuvre était non seulement altérée, mais déjà détachée de son support d'origine quand elle a été revêtue de ce vernis. Enfin, une observation attentive a montré que le relief avait également subi une intervention précédant la pose du vernis. En effet, le nez du saint, qui devait probablement être attaqué par les insectes, a été légèrement retaillé. Des stries obliques barrent sa surface, comme pour dissimuler cette reprise, recouverte de vernis comme le restant de la surface (fig. 19.1).

Il faut également mentionner, sur le chant du relief, la présence de morceaux de papiers déchirés, collés sur le vernis, qui selon toute vraisemblance, appartiennent à cette même intervention (fig. 19.17). Ce sont des fragments de pages de divers journaux et ouvrages allemands, imprimés probablement au XIX<sup>e</sup> siècle. Les textes très lacunaires, impossibles à reconstituer, sont en écriture gothique, en caractères d'imprimerie du type Fraktur<sup>41</sup>. On peut donc en déduire que la pose de ces morceaux de papier a eu lieu en Allemagne, probablement au XIX<sup>e</sup> siècle, peut-être chez un encadreur lors du montage de l'œuvre dans un cadre de présentation aujourd'hui disparu. En tous cas, ces interventions ont été réalisées avant l'acquisition du relief par Pierre Marie dans le commerce de l'art, à la fin du XIX<sup>e</sup> ou au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Afin d'alléger le vernis sombre du XIX<sup>e</sup> siècle, des tests ont été pratiqués à l'INP. Ils ont montré qu'une intervention était possible. L'hypothèse d'un vernis original sous-jacent étant probable, nous avons veillé à laisser sur le bois une fine couche de vernis. Le traitement à l'INP a permis de remettre au jour les rehauts de polychromie appliqués à même le bois, que l'on devinait sous le vernis, avant nettoyage (fig. 19.14).

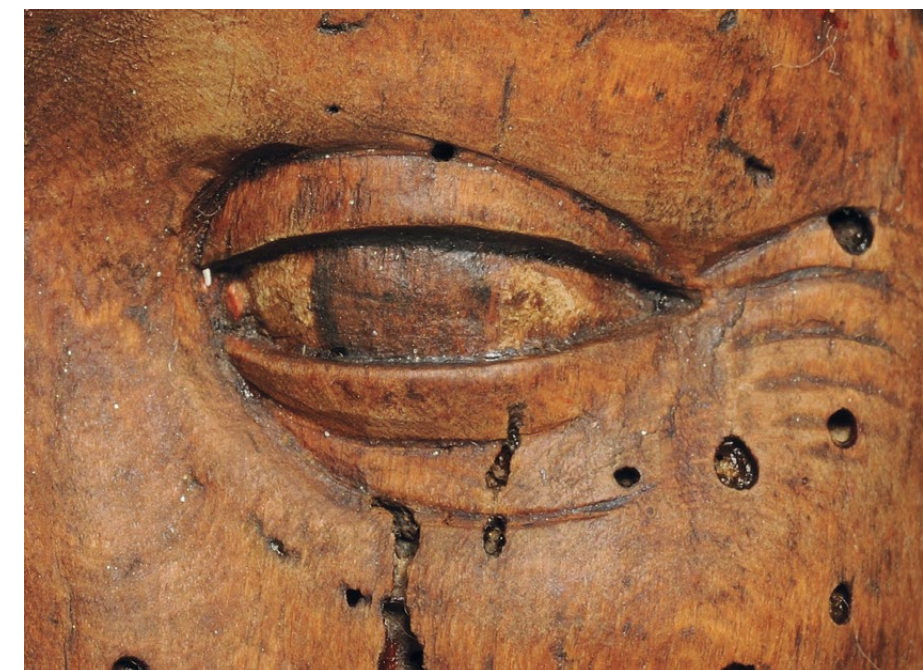
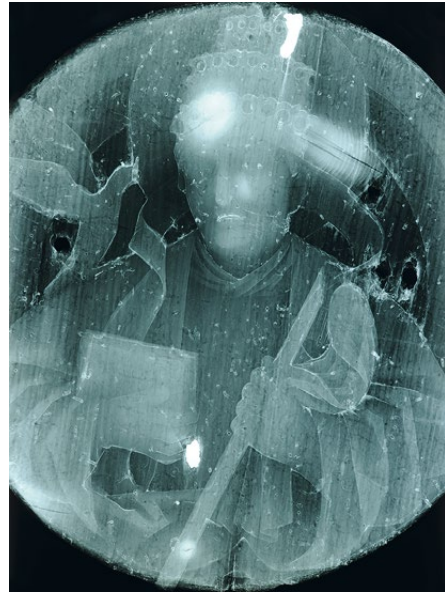


Fig. 19.22 *Saint Grégoire*, détail, polychromie de l'œil gauche : point rouge à l'angle interne, blanc de la sclérotique et cerne noir autour de l'iris brun translucide

19.22



19.23

Sur les yeux du saint, des indications très nettes de noir pour le cerne autour de l'iris brun entouré de blanc, suggérant le blanc de l'œil, ont réapparu, y compris un point rouge pour l'angle interne de l'œil (fig. 19.22). À l'emplacement du sourcil, aucune trace colorée n'a été retrouvée, ce qui ne permet pas de conclure en l'absence de toute polychromie car la surface est usée sur les parties en saillie. Dans la bouche, des restes de rouge ont réapparu. Les analyses ont permis d'identifier du sulfure de mercure (vermillon) sur la bouche, du blanc de plomb et du noir de carbone sur les yeux<sup>42</sup>. L'examen radiographique permettait déjà de détecter ces pigments, signalés par une teinte plus opaque et blanche due à la présence de métaux lourds<sup>43</sup> (fig. 19.23). Le bec et les pattes de la colombe sont colorés de rouge, de même que les petits motifs sur son nimbe. Des rehauts dorés n'ont pas été observés sur l'œuvre.

La polychromie partielle du relief de *Saint Grégoire* est donc mise en évidence par l'absence de préparation sur le bois, la présence restreinte des rehauts de couleur et leur localisation. L'opposition savante entre les surfaces lisses et les surfaces très travaillées permet de différencier visuellement les diverses parties de la composition, sans besoin de recourir à de grands aplats de couleurs. La finition remarquable du bois, qui se distingue par la grande diversité des motifs, joue un rôle essentiel car elle contribue, en l'absence de polychromie, à la perception des volumes sculptés.

## Conclusion

Quelques remarques générales peuvent conclure notre étude. L'observation des sculptures des musées français rappelle d'abord combien il est souvent difficile de reconnaître avec certitude une conception originelle avec bois laissé apparent et polychromie partielle. Parmi les dix cas présentés, quatre seulement ont assurément reçu une polychromie partielle, les *Saint Égide et saint Benoît*, le retable de la Crucifixion, la *Nativité* et le *Saint Grégoire*. Pour les autres, le manque de données historiques et d'analyses techniques, les interventions postérieures – décapage et nouvelles polychromies – empêchent une juste évaluation de leur état d'origine.

Il est en outre impossible de préjuger des intentions des commanditaires ou des sculpteurs de ces œuvres. Nous ne pouvons savoir, par exemple, pourquoi le retable commandé à Veit Wagner par les chanoines de Strasbourg a été créé en bois partiellement polychromé. Les historiens de l'art ont tenté d'expliquer la faveur grandissante des sculptures en bois laissé apparent à la fin du xv<sup>e</sup> et au début du xvi<sup>e</sup> siècle en Allemagne. Différentes raisons ont été tour à tour invoquées, sans convaincre de la prééminence de l'une ou de l'autre: choix personnel du commanditaire ou désir du sculpteur d'affirmer sa virtuosité, conception nouvelle des images à la veille de la Réforme ou goût du matériau naturel issu de la Renaissance italienne, conditions financières imposant de renoncer à la polychromie ou d'en retarder l'exécution.

Dans la sculpture allemande, en parallèle au goût traditionnel pour la polychromie complète qui demeure en vogue, la préférence pour le matériau visible se manifeste clairement, mais avec une ampleur variable selon les lieux et les circonstances. Les exemples de sculptures allemandes conservées dans les musées de France confirment que ce choix du bois laissé apparent et de la polychromie partielle apparaît particulièrement répandu en Souabe et dans le Rhin supérieur vers 1500-1530, pour les petits reliefs comme pour les grands retables d'autel<sup>44</sup>.

Fig. 19.23 *Saint Grégoire*, radiographie

## Notes

- 1 Bois (tilleul et cerisier?), polychromie partielle; H. 0,47 m; L. 0,46 m; P. 0,20 m; Mulhouse, Musée historique, don 1883, inv. 155, dépôt au Musée des Beaux-Arts. Voir notamment, *Catalogue*, 1899, n° 155, p. 20; HAUSMANN *et al.* 1900, vol. 1, 1<sup>ère</sup> partie, n° 4, p. 16, vol. 2, pl. IV; WERNER 1926; ZIMMERMANN 1970, n° 136, p. 181-182; RECHT 1987, p. 288, n° XIII.06, p. 385-386; ZIMMERMANN 1988; GUILLOT DE SUDUIRAUT 1991, n° 17, p. 92-94.
- 2 Bois (probablement tilleul) vraisemblablement partiellement polychromé à l'origine, couche blanchâtre postérieure; reliefs à l'origine appliqués sur le volet senestre, en haut *Saint Pierre quittant sa prison* et en bas *Christ apparaissant à saint Pierre, Martyre de saint Pierre* (dimensions actuelles, avec compléments du XIX<sup>e</sup> siècle, chacun : H. 1,96 m; L. 1,57 m) et sur le volet dextre, en haut *Consécration de Saint-Pierre-le-Vieux* et en bas *Saint Pierre donne son bâton pastoral à saint Euchaire et saint Valère, Résurrection de sainte Materne* (dimensions actuelles, avec compléments du XIX<sup>e</sup> siècle: H. 1,91 m; L. 1,57 m et H. 2,02 m; L. 1,57 m); Strasbourg, église Saint-Pierre-le-Vieux. Voir principalement, ZIMMERMANN 1970, n° 135, p. 180-181; RECHT 1987, p. 285-288, n° XIII.02-XIII.05, p. 385.
- 3 BEBEL 1669, p. 38: «*ligno tilietino*» (cité par RECHT 1987, p. 285, note 11).
- 4 «*[...] Tabella Majoris Alaris ex ligno tilietino confecta et sculpta. [...] Haec quatuor materiae nostris temporibus a pictore coloribus ex auro renovatae sunt.*» Manuscrit de Johannes Le Laboureur, cité par PFLEGER 1923, p. 345-346.
- 5 Le premier volume du «*Registre d'inscription des dons*» (année 1889, n° 719) et le catalogue du Musée historique de Mulhouse (*Catalogue*, 1899, n° 155, p. 20) les mentionnent ainsi: «*Deux bustes d'évêques accollés, sculptés en bois, demi-grandeur naturelle, représentant saint Egide et saint Benoît, et provenant de S<sup>t</sup>. Amarin. Don d'un groupe d'amateur de la ville.*»
- 6 HAUSSMANN 1900, vol. 2, pl. IV.
- 7 ZIMMERMANN 1970, n° 136, p. 181-182.
- 8 *Ibidem*. À notre connaissance, des analyses du bois et de la polychromie partielle n'ont pas été réalisées.
- 9 Voir note 3.
- 10 Les reliefs ont été moulés au XIX<sup>e</sup> siècle, avant 1846, date à laquelle les nuages sculptés sur les parties ajoutées sont mentionnés (FÜSSL 1846, p. 454-455; cité par RECHT 1987, p. 286, note 14). Les moulages en plâtre (Strasbourg, Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, inv. 7211-7214) présentent des contours différents qui suivent la forme initiale des volets du retable avec, dans le haut, des parties latérales saillantes (chacune H. 0,49; L. 0,385 m) et, dans le bas, des découpes centrales (chacune H. 0,40; L. 0,355 m). Il est probable que, peu après avoir été moulés, les reliefs ont été réparés et complétés, puis ils ont reçu cette couche blanchâtre pour homogénéiser l'aspect des parties du XVI<sup>e</sup> siècle et des réfections du XIX<sup>e</sup> siècle. Visible sur les photographies des reliefs publiées en 1900 (HAUSMANN *et al.* 1900, vol. 2, n° 26, 35, 47, 54), cette couche recouvre toute la surface, les cassures et les attributs refaits. Des bouchages plus récents et des retouches jaunâtres appartiennent à des interventions du XX<sup>e</sup> siècle.
- 11 Bois (reliefs et décors végétaux en tilleul, panneaux de fond et encadrement en bois résineux), décapé, à l'origine polychromé (?), peint sur les faces externes des volets; H. 1,40 m; L. 2,80 m (retable ouvert); P. 0, 135; sculptures, retable ouvert: *Annonciation, Nativité* (caisse), *Saint Georges, Saint ermite* (volets); peintures, retable fermé: *Saint Jean l'Évangéliste, Saint Jean-Baptiste* (volets); provenant de la chapelle de la commanderie des Hospitaliers de Saint-Jean de Bergheim (Haut-Rhin), ancienne maison des Templiers; enlevé et caché à la Révolution; chapelle de l'hôpital de Bergheim vers 1830; acquis par la Société Schongauer en 1909; Colmar, Musée Unterlinden, inv. SB 28. Voir notamment, HAUSMANN *et al.* 1900, vol. 1, n° 105, p. 21; SCHMITT 1949; RECHT 1987, p. 293, 296-297, n° XIII.10, p. 387; GUILLOT DE SUDUIRAUT 2007.  
Le retable a reçu une nouvelle polychromie vers 1870 après décapage des sculptures (*Rapport annuel*, 1909-1910, p. 30-32), puis a été à nouveau décapé, après l'acquisition en 1909, par Théophile Klem à Colmar (SCHMITT 1949, p. 68). Étude et restauration par Anne Gérard-Bendélé en 1996: observation de restes anciens de polychromie, qui n'ont pas été analysés.
- 12 Bois (probablement tilleul) décapé, peut-être partiellement polychromé à l'origine; *Visitation et Nativité*: H. 1,285 m; L. 0,54 m; P. 0,035 m; *Présentation au Temple et le Christ parmi les docteurs*: H. 0,94 m; L. 0,81 m; P. 0,035 m; inscription: «*HSR*»; provenant de Kientzheim (Haut-Rhin); Colmar, Musée Unterlinden, legs Edmond Fleischhauer, 1896, inv. 134. Voir notamment, ZIMMERMANN 1970, n° 168, p. 209; GUILLOT DE SUDUIRAUT 1991, n° 32A, 32B, p. 140-143.
- 13 GUILLOT DE SUDUIRAUT 1993, p. 12.
- 14 Bois (tilleul?); H. 1,30 m; L. 0,84 m; P. 0,058 m; don Antoine Reyre, 1935; Senlis, cathédrale Notre-Dame; dépôt au Musée d'Art et d'Archéologie, début des années 1980, inv. A.2007.0.359.1. Restauration par Élisabeth Grall, restauratrice de mobilier, en 2011. Voir, notamment, *Senlis* 2012, n° 36, p. 92.
- 15 Retable du Couronnement de la Vierge, caisse en bois résineux, sculptures en tilleul, polychromie partielle; H. totale 11,63 m; L. volets ouverts 7,24 m; P. caisse 0,585 m; Brisach (Breisach am Rhein), collégiale. En 1838, exécution d'une nouvelle caisse et pose d'une couche jaune sur l'ensemble du retable; en 1940, suppression de cette couche et réfection d'attributs; étude du retable sous la direction du Landesamt für Denkmalpflege du Baden Württemberg, nettoyage en 1985, puis en 1996. KAHSNITZ 2005, p. 440-463.
- 16 Bois (tilleul) polychromé; H. 1,53 m; L. 0,64 m; P. 0,28 m; Mulhouse, collection Joseph Claeren 1914; Paris, commerce de l'art; Paris, Musée du Louvre, département des Sculptures, acquisition, 2010, inv. RF 2010.01. GUILLOT DE SUDUIRAUT 2010.  
Polychromie des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles: préparation blanche (carbonate de calcium), vêtements (blanc de plomb), bordure dorée (feuilles d'or sur bol orange), carnations (blanc de plomb) sur sous-couche rose (carbonate de calcium, grains de vermillon) avec encollage intermédiaire. Importantes réparations au XIX<sup>e</sup> ou au début du XX<sup>e</sup> siècle: base en bois résineux, parties du drapé ou de la chevelure reconstituées en bois, plâtre ou toile, nouvelle couche de blanc sur les vêtements et retouches rose foncé sur les carnations. Étude et restauration par Dominique Faunières; radiographie par Thierry Borel; analyses du bois et de la polychromie par Élisabeth Ravaud et Anne-Solenn Le Hô, Centre de recherche et de restauration des musées de France à Paris (C2RMF), 2010.
- 17 KAHSNITZ 2005, p. 420-439; KAHSNITZ 2008.
- 18 Bois (tilleul), décapé et recouvert d'une couche monochrome teintée (couche blanche supprimée en 1913); H. 149 et 1,50 m; collection Hardenberg; commerce de l'art; Nuremberg, Germanisches Museum, acquisition, 1912, inv. Pl.O. 2205/2206. KAHSNITZ 2005, p. 425-426 et 443.
- 19 Bois (tilleul?), restes de polychromie; H. 0,64 m; L. 0,59 m; P. 0,06 m; collection particulière, Paris; commerce de l'art; Colmar, Musée Unterlinden, acquisition, 2000, inv. 2000.11.1. Voir principalement, GUILLOT DE SUDUIRAUT & BÉGUERIE-DE PÆPE 2007.
- 20 Bois (tilleul), restes de polychromie; H. 0,615 m; L. 0,575 m; P. 0,045 m; Berne, collection Lothmar; commerce de l'art; Ulm, Ulmer Museum, acquisition, 1925, inv. 1925.5288. *Ibidem*, note 13. Restauration par Fritz Riebes en 1953. Étude par Evamaria Popp en 2005.
- 21 Bois (tilleul?) polychromé; H. 0,665 m; L. 0,555; P. 0,055; provenant du couvent des dominicaines de Sainte-Catherine à Colmar; Colmar Musée Unterlinden, acquisition 1845, inv. SB 24. Voir notamment, GUILLOT DE SUDUIRAUT 1991, n° 78, p. 266-269. Étude et restauration par Anne Gérard-Bendélé en 1989. Analyses physico-chimiques par Sylvie-Colinart et Myriam Éveno, C2RMF, 1989.
- 22 GASSER, SIMON-MUSCHEID & FRETZ 2011, vol. 1, p. 61-62.
- 23 Caisse et volets: bois (épicéa, bois résineux et bois non identifié) polychromé avec reprises locales; sculptures de la caisse et des volets: bois (tilleul), polychromie partielle avec reprises locales; H. 1,09 m; L. 1,03 m (volets ouverts); P. 0,155 m; collection Alexandre Du Sommerard en 1838; fonds ancien du Musée de Cluny créé en 1843; Paris, Musée de Cluny-Musée national du Moyen Âge, inv. Cl. 237. Voir notamment CASCIO & GUILLOT DE SUDUIRAUT 2009; GASSER, SIMON-MUSCHEID & FRETZ 2011, vol. 2, n° 99, p. 205-208. Étude et restauration par Agnès Cascio, Juliette Levy-Hinstin, Carol Fierle et Patrick Mandron entre 1998 et 2006; analyses du bois et de la polychromie par Élisabeth Ravaud et Sandrine Pagès-Camagna, C2RMF, 1999.
- 24 GASSER, SIMON-MUSCHEID & FRETZ 2011, vol. 1, p. 117-136.
- 25 GUILLOT DE SUDUIRAUT 1996; CASCIO & GUILLOT DE SUDUIRAUT 2009, p. 52-54.
- 26 CASCIO & GUILLOT DE SUDUIRAUT 2009, p. 56, note 22.
- 27 GASSER, SIMON-MUSCHEID & FRETZ 2011, vol. 1, p. 62.
- 28 WESTHOFF 1993; ROMMÉ & WESTHOFF 2009.
- 29 Bois (tilleul), polychromie partielle d'origine puis polychromie complète (du XVI<sup>e</sup> siècle?); H. 1,41 m; L. 0,87 m; P. 0,06 m; restauré en Allemagne au XIX<sup>e</sup> siècle; transporté à Ulm (au XIX<sup>e</sup> siècle?); collection Pierre Marie (Paris, 1853-Cannes, 1940); Paris, Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, donation M. et Mme Pierre Marie, 1929, inv. PPS2075. Voir notamment GUILLOT DE SUDUIRAUT 1991, n° 65, p. 231-234; Stuttgart 1993, p. 84, 105, 107, 137-138 et 469, n° 77; GUILLOT DE SUDUIRAUT 2015, p. 73, 75, n° 11 et p. 173-179. Étude et restauration par Arnaud de Villeneuve en 1988; analyses du bois et de la polychromie par Yvonne Trénard et Patrick Ausset, Institut français de restauration des œuvres d'art (IFROA), 1988.
- 30 ROMMÉ & WESTHOFF 2009.
- 31 OELLERMANN 1981.
- 32 Bois (tilleul? et bois résineux), restes de polychromie partielle; diamètre 0,38 m; P. 0,06 m; inscription: «*SANCT / TVS / GREGORIVS PAPA*»; restauré en Allemagne au XIX<sup>e</sup> siècle; collection Pierre Marie (Paris, 1853-Cannes, 1940); Paris, Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, donation Pierre Marie, 1930, inv. PPS 2061. GUILLOT DE SUDUIRAUT 2015, p. 74, n° 12 et p. 180-182.
- 33 Bois (tilleul), polychromie partielle d'origine avec intervention postérieure; diamètre: 0,36-0,38 m; Pérolles, château. GASSER, SIMON-MUSCHEID & FRETZ 2011, vol. 2, n° 181, p. 376-377.
- 34 Bois (tilleul) polychromé; diamètre 0,41 m; P. 0,045 m; provenant de l'église de Düdingen; Fribourg, Musée d'Art et d'Histoire, inv. MAHF 3176. *Ibidem*, n° 189, p. 393-394.
- 35 Bois polychromé; Ramousies (Nord), église Saint-Sulpice. Voir notamment BORCHGRAVE D'ALTENA & MAMBOUR 1983, p. 53-55. Merci à Michael Rief, qui nous a signalé cet exemple.
- 36 Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, inv. 375. Voir principalement Stuttgart 1993, p. 102-105, 136-137, 438-439, n° 4a-4g; LICHTÉ & MEURER 2007, n° 84, p. 171-176.
- 37 Le traitement de restauration a été commencé par Alexandre Beauné, étudiant de l'INP. Il etait en cours lors de la rédaction de cet article, en 2016, et est à présent terminé.
- 38 Ce bois a été identifié par observation de lame mince au laboratoire de l'INP par Alexandre Beauné.
- 39 Ces termes usuels renvoient en botanique aux bois du groupe des gymnospermes, auquel appartient la famille des pinacées, qui regroupe plusieurs genres comme les pins, les épicéas ou les sapins.
- 40 WESTHOFF 1993, p. 141.
- 41 Transcription des textes dans ARIOT 2010, p. 69, pl. 4e-4l.
- 42 Analyses réalisées par Anne Genachte-Le Bail, au laboratoire de l'INP, par microspectrométrie de fluorescence X (μ-XRF). Cette technique d'analyse chimique élémentaire qualitative des matériaux inorganiques présents ne permet pas la caractérisation des composés organiques, ni l'identification des constituants carbonés présents tels que les noirs végétaux, ni celle des éléments de faible numéro atomique en dessous du sodium. Le rapport d'Anne Genachte-Le Bail précise que les analyses par XRF ont été effectuées *in situ* de façon non invasive et non destructive grâce à un ARTAX800 (Bruker). Un tube de molybdène, équipé d'une lentille polycapillaire, a été utilisé (50 kV, 600 μA). Le temps d'analyse choisi était de 100 s. Un flux d'hélium a permis d'augmenter le taux de comptage des éléments plus légers tel que le sodium. Les résultats indiquent l'emploi, pour le rouge de la bouche, de sulfure de mercure (vermillon) et, pour les yeux, de blanc de plomb et de noir de carbone. Ce dernier a été identifié par défaut, en l'absence de phosphore dont la présence aurait indiqué l'emploi d'un noir animal.
- 43 Radiographie effectuée par Ghyslain Vanneste, photographe à l'INP.
- 44 Nous remercions tous ceux qui nous ont apporté leur aide ou leurs conseils, en particulier Alexandre Beauné, Pantxika Béguerie-De Pæpe, Luc Camino, Cécilie Champy-Vinas, Isabelle Dubois-Brinkmann, Cécile Dupeux, Alain Fretz, Stephan Gasser, Anne Genachte-Le Bail, Eva Leistschneider, Astrid Lorenzen, Evamaria Popp, Michael Rief, Ghyslain Vanneste et William Whitney.



## Références

- ARIOT 2010  
Chl. ARIOT, *Onze sculptures souabes de la fin du Moyen Âge conservées à Paris, au Petit Palais et au musée de Cluny*, mémoire de recherche inédit, École du Louvre, 2010.
- BEBEL 1669  
B. BEBEL, *Antiquitates Germaniae primae et in hac Argentoratensis ecclesiae evangelicae* [...], Strasbourg, 1669.
- BORCHGRAVE D'ALTENA & MAMBOUR 1983  
J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA & J. MAMBOUR, *Retables en bois du Hainaut*, Mons, 1983.
- Catalogue*, 1899  
*Catalogue du Musée historique de Mulhouse*, Mulhouse, 1899.
- CASCIO & GUILLOT DE SUDUIRAUT 2009  
A. CASCIO & S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, *Le retable de la Passion fribourgeois conservé au musée de Cluny à Paris*, in K. SIMON-MUSCHEID & S. GASSER (dir.), *Die spätgotische Skulptur Freiburgs i. Ue. im europäischen Kontext* (actes de colloque, Fribourg, Museum für Kunst und Geschichte, 15-17 mai 2008) (*Archives de la Société d'Histoire du canton de Fribourg*, nouvelle série, 4), Fribourg, 2009, p. 45-68.
- FÜSSL1 1846  
W. FÜSSL1, *Zürich und die oberrheinischen Städte*, 2<sup>e</sup> éd., Leipzig, 1846.
- GASSER, SIMON-MUSCHEID & FRETZ 2011  
S. GASSER, K. SIMON-MUSCHEID & A. FRETZ, *Die Freiburger Skulptur des 16. Jahrhunderts. Herstellung, Funktion und Auftraggeberschaft*, 2 vol., Petersberg, 2011.
- GUILLOT DE SUDUIRAUT 1991  
S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, *Sculptures allemandes de la fin du Moyen Âge dans les collections publiques françaises. 1400-1530* (cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 22 oct. 1991-20 janv. 1992), Paris, 1991.
- GUILLOT DE SUDUIRAUT 1993  
S. GUILLOT DE SUDUIRAUT (dir.), *Sculptures médiévales allemandes. Conservation et restauration* (actes de colloque, Paris, Musée du Louvre, 6-7 déc. 1991), Paris, 1993.
- GUILLOT DE SUDUIRAUT 1996  
S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, *Sculptures fribourgeoises en Franche-Comté*, in *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 53, 1996, p. 29-46.
- GUILLOT DE SUDUIRAUT 2007  
S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, *Attribué à l'atelier de Veit Wagner, Saint Ermite (Onuphre?) en prière devant une église, vers 1515*, in P. BÉGUERIE-DE PAEPE & Ph. LORENTZ (dir.), *Grünewald et le retable d'Issenheim. Regards sur un chef d'œuvre* (cat. exp., Colmar, Musée Unterlinden, 8 déc. 2007- 2 mars 2008), Paris/Colmar, 2007, n° 43, p. 216-217.
- GUILLOT DE SUDUIRAUT 2010  
S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, *Une Vierge à l'Enfant attribuée au Maître H.L. est retrouvée*, in *La Revue des musées de France. Revue du Louvre*, 3, 2010, p. 8-9.
- GUILLOT DE SUDUIRAUT 2015  
S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, *Dévotion et séduction. Sculptures souabes des musées de France vers 1460-1530*, Paris, 2015.
- GUILLOT DE SUDUIRAUT & BÉGUERIE-DE PAEPE 2007  
S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, en collaboration avec P. BÉGUERIE-DE PAEPE, *L'Adoration des mages, un relief attribué à l'entourage du Maître H.L.*, in *Bulletin de la Société Schongauer de Colmar. 2001-2005*, 2007, p. 114-123.
- HAUSMANN *et al.* 1900  
S. HAUSMANN, en collaboration avec F. LEITSCHUH, A. SEYBOTH, M. WAHN & C. WOLFRAM, *Monuments d'Art de l'Alsace et de la Lorraine*, vol. 1 et 2, Strasbourg, 1900.
- KAHSNITZ 2005  
R. KAHSNITZ, *Die grossen Schmitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, Munich, 2005.
- KAHSNITZ 2008  
R. KAHSNITZ, *Der Niederrotweiler Altar*, in T. KUNZ (éd.) *Nicht die Bibliothek, sondern das Auge. Westeuropäische Skulptur und Malerei an der Wende zur Neuzeit. Beiträge zu Ehren von Hartmut Krohm* (actes de colloque, Berlin, Staatlichen Museen et Technischen Universität, 11-12 nov. 2005), Petersberg, 2008, p. 293-309.
- LICHTE & MEURER 2007  
C. LICHTÉ & H. MEURER, en collaboration avec R. HAHN & H. WESTHOFF, *Die Mittelalterlichen Skulpturen 2. Stein- und Holzskulpturen 1400-1530 Ulm und südliches Schwaben. Landesmuseum Württemberg*, Stuttgart, 2007.
- OELLERMANN 1981  
E. OELLERMANN, *Erkenntnise zur ursprünglichen Oberflächengestalt des Münnerstadter Magdalenen-Altars. Möglichkeiten einer Rekonstruktion*, in *Tilman Riemenschneider. Frühe Werke* (cat. exp., Würzburg, Mainfränkischen Museum, 5 sept.-1<sup>er</sup> nov. 1981), Ratisbonne, 1981, p. 318-322.
- PFELEGER 1928  
L. PFELEGER, *Der Veit-Wagner-Altar der Alt-St Peterskirche zu Strassburg*, in *Archiv für elsässische Kirchengeschichte*, 3, 1928, p. 341-346.
- Rapport annuel*, 1909-1910  
*Rapport annuel 1909-1910*, in *Musée de Colmar. Société Schongauer. Comptes rendus de l'administration du comité. Assemblées générales 1909 et 1910*, 1909-1910, p. 29-32.
- RECHT 1987  
R. RECHT, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg, 1460-1525*, Strasbourg, 1987.
- ROMMÉ & WESTHOFF 2009  
B. ROMMÉ & H. WESTHOFF, *Spätgotische holzichtige Retabel im deutschsprachigen Südwesten und die Retabel von Daniel Mauch*, in E. LEISTENSCHNEIDER & B.REINHARDT (éd.), *Daniel Mauch. Bildhauer im Zeitalter der Reformation* (cat. exp., Ulm, Ulmer Museum, 13 sept.-29 nov. 2009), Ulm, 2009, p. 96-111.
- SCHMITT 1949  
J.-Cl. SCHMITT, *Der Flügelaltar aus der Tempelhofkapelle bei Bergheim*, in *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Ribeauvillé*, 1949, p. 57-69.
- Senlis*, 2012  
*Senlis. Musée d'Art et d'Archéologie. Catalogue guide*, Paris, 2012.
- Stuttgart 1993  
*Meisterwerke Massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500* (cat. exp., Stuttgart,Württembergisches Landesmuseum, 11 mai-1<sup>er</sup> août 1993), Stuttgart, 1993.
- WERNER 1926  
L. G. WERNER, *Note sur deux bustes d'évêques au musée de Mulhouse*, in *Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, 5, 1926, p. 73-77.
- WESTHOFF 1993  
H. WESTHOFF, *Holzichtige Skulptur aus der Werkstatt des Nikolaus Weckmann*, in *Meisterwerke massenhaft, Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500* (cat. exp., Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 11 mai-1 août. 1993), Stuttgart, 1993, p. 135-145.
- ZIMMERMANN 1970  
E. ZIMMERMANN (dir.), *Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450-1530* (cat. exp., Karlsruhe, Schloss, 4 juil.- 5 oct. 1970), Karlsruhe, 1970.
- ZIMMERMANN 1988  
E. ZIMMERMANN, *Saint Égide et saint Benoit, une œuvre de Veit Wagner*, in *Bulletin de la Société industrielle de Mulhouse*, 1988, p. 5-7.

## Abstract

In Germany at the end of the 15<sup>th</sup> and the beginning of the 16<sup>th</sup> centuries, partially polychromed sculpture played an important role in artistic production. Simultaneously with works whose material was completely covered with polychromy, certain sculptures received a different treatment which allowed the visibility of the finely sculpted surface of the wood and limited the polychromy to details. French museums house several 16<sup>th</sup> century German sculptures that were partially polychromed, or believed to have been partially polychromed when they were created. We have located about ten works of different styles, which come from the Upper Rhine, Switzerland and Swabia. These sculptures have all been published, but few of them have been subjected to an in-depth analysis that allows a better evaluation their original state. The recent analysis of the *Saint Egidius and Saint Benedict* by Veit Wagner has provided decisive information in this regard. Likewise, the recent technological study of the relief of *Saint Gregory* by the circle of Niclaus Weckmann confirms that it was initially only partially polychromed. This is discussed in detail. In general, the works preserved in France show that it is very difficult to determine the reasons for the choices behind this practice without explicit historical documents.



## 20

### The polychromy schemes of Late Gothic alabaster sculpture

Kim Woods\*

Alabaster was used from the 14<sup>th</sup> century onwards for European tombs, altarpieces, individual statues and reliefs. It was particularly common in England and Spain, where the most prolific deposits of alabaster were to be found, but alabaster was also used in France, the Low Countries and German territories up to the Baltic. Although the polychromy of alabaster sculpture is often mentioned in passing in relation to specific alabaster sculptures, it is rarely discussed in any detail. Up until now there has been no overview of the range of approaches to the partial polychromy of alabaster. The aim of this paper is to provide a starting point for such a consideration.<sup>1</sup>

The relative value of form and colour was a debate that occupied both the Italian and French art academies in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries. The idealist school from Giovan Pietro Bellori through to Charles Le Brun stressed the primary importance of ideal form while colour took second place. The taste for unpolychromed sculpture was also set by apparently unpolychromed antique or Italian Renaissance marble sculpture, before it emerged that much antique sculpture had in fact been painted. The aversion to polychromy has arguably been with us ever since, and as a consequence polychromy has often been removed from Late Gothic sculpture. In England, where classicising values dominated and polychromy also had adverse Roman Catholic connotations, sculptures are unlikely to have been repainted and those fragments of paint that remain are likely to be original.<sup>2</sup> The little technical analysis that has been done has confirmed this. This is a great advantage, for it means that visual examination may sometimes cautiously be used to reconstruct the original polychromy scheme.

Fragments of colour or gilding survive on many Late Gothic alabaster statues, altarpieces and tombs, despite the cleaning they were so often later subjected to. It seems clear that Late Gothic alabaster sculpture was originally intended to be painted. The question is to what extent? What I want to argue here is that there

\* Formerly Senior Lecturer at the Open University, Milton Keynes

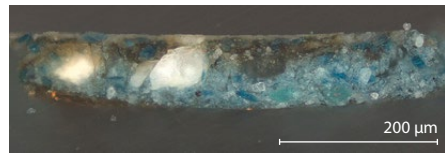
Fig. 20.1 *Annunciation*, English, 15<sup>th</sup> century, polychromed alabaster, 42.9 cm x 29 cm, London, Victoria and Albert Museum, inv. A.91-1946



20.2



20.3



20.4

was no single approach to polychroming alabaster sculpture. It is true that some alabaster sculpture was minimally polychromed, maximising the beauty of the surface and its capacity to mimic human flesh. Counter-intuitively, however, a significant proportion of alabaster sculpture was heavily polychromed, leaving relatively little bare stone exposed and sometimes perhaps none at all.

## Techniques

The first question to be settled is the how the polychromy was done, regardless of its extent. Previous medium analysis has focused on English alabasters and suggested tempera rather than oil. Unpublished analysis by the National Gallery of the alabaster carvings in the Castle Museum in Nottingham and in East Rudham in Norfolk during the 1960s seemed to reveal that the medium was mostly glue, with oil used for lead white underpainting. Analysis of English alabasters on the continent produced similar results.<sup>3</sup> This seems simply have been a result of the method, however. Previous analyses used the FTIR method while the chromatographic method is much more reliable in detecting medium. This is the method used by Jo Kirby at the National Gallery. She has proved that the kermes lake used in a 15<sup>th</sup> century alabaster *Annunciation* in the Victoria and Albert Museum was extracted from scraps of silk and mixed with oil, probably linseed and probably heat bodied (fig. 20.1).<sup>4</sup> In the run-up to the exhibition of alabaster sculpture in Gdansk in 2011, conservator Anna Kriegseisen analysed the largely extant polychromy on two English alabaster figure groups dating from the late 14<sup>th</sup> century: a Christ and Saint Thomas and a Saint Christopher.<sup>5</sup> Kriegseisen revealed the medium to have been primarily oil. England was certainly a country familiar with oil painting by the mid-13<sup>th</sup> century, the time of the Westminster Retable (c. 1259-1269), so it is not a particular surprise to find that oil was the chosen medium for polychroming alabaster sculpture as well.

An analysis of the polychromy of alabaster tombs had never been undertaken, until I instigated some colour sampling of the tomb of Sir John Swinford (fig. 20.2) in the church of Spratton in Northamptonshire in 2012. Sir John died in December 1370 and the tomb presumably dates from the decade after that. The samples were taken by Dr Jim Harris, then Caroline Villiers research fellow in conservation at the Courtauld Institute, and analysed at the National Gallery by David Pegg and interpreted by Jo Kirby. Although not well known, the Spratton tomb is a very high-quality example of the elite alabaster knights' tombs that became fashionable in the reign of Edward III (d. 1377).<sup>6</sup> It has a lot of surviving colour which the sampling proves is original. The sample of blue taken from the strap around the right foot (fig. 20.3 and 20.4) is good quality azurite with some lead white. The medium is linseed oil, heat bodied for maximum translucency. The sample of red taken from one of the coats of arms on the front of the tomb chest is of vermilion mixed with red lead. The particles of vermilion are lavish and the medium is once again linseed oil. The

Fig. 20.2 Tomb of Sir John Swinford, 1370s, polychromed alabaster, Spratton church, Northampton

Fig. 20.3 Tomb of Sir John Swinford, detail of spur strap, effigy of Sir John Swinford, Spratton church, Northampton

Fig. 20.4 Tomb of Sir John Swinford, cross section of paint sample taken from spur strap, Spratton church, Northampton

sample contains large “lead soaps”, resulting from the reaction between the red lead and the linseed oil, and these apparently can give a distorted reading suggesting tempera where there is in fact none. A sample of green contained white and indigo and again heat bodied linseed oil. The tomb itself also reveals extensive gilding on the belt and elsewhere.

The analysis of the tomb of Sir John Swinford shows that right from the earliest years, alabaster tombs were painted using a sophisticated oil technique very similar to that used in other contexts. Paint was applied directly to the alabaster with no ground required. The natural luminosity of the alabaster has the capacity to enhance the surface effects of the paint in rather the same way that a polished white chalk or gesso ground might enhance the surface effects of an early Netherlandish oil painting. Anna Kriegseisen, conservator at Gdansk, has confirmed that this is the case, providing the paint is thinly applied, something that also assists adherence.<sup>7</sup> If the application of polychromy does not necessarily eliminate the natural lustre of the alabaster, then it might be seen as complementing rather than competing with the surface effects of the alabaster itself, particularly as the transparent oil medium offers very much greater capacity for lustre than either glue or egg. It is difficult to envisage the original effects of this polychromy, but it was almost certainly more subtle than reconstructions of medieval colour schemes sometimes suggest and may have created an uncanny illusion of life as well as a sense of courtly luxury. Until comparable tests are done on alabaster sculpture made elsewhere in Europe it is difficult to tell whether practice was the same as in England but it seems likely. Prado conservator Sonia Tortajada Hernando has revealed that the 15<sup>th</sup> century Spanish alabaster *Virgin* of Várez Fisa acquired by the Prado in 2013 was partially polychromed directly onto the alabaster without a ground and using oil, the same technique as was used in England.<sup>8</sup> Given the strong tradition of oil painting and skilled polychromy in Northern Europe and particularly the Low Countries, it makes sense to suppose that oil would have been used there too.

The implications of the argument presented so far are that a polychromed alabaster sculpture would always look different from a polychromed stone sculpture because of the combined lustre of the stone and the oil paint. There were also obvious advantages in terms of speed if no ground was required. Like ivory, alabaster may have been prized as much for its carving properties as its colour or surface, for it was much easier to work than either stone or marble and had the capacity for high levels of surface detail. Again like ivory, its relative rarity added status, particularly in areas without deposits such as the Low Countries. Even in England and Spain, where alabaster deposits were plentiful, it remained a luxury material. Adding value through covering up a prestigious material with expensive polychromy and gilding increased this sense of luxury in an obvious, visible and conspicuously extravagant way. These factors suggest there was still a point to using alabaster even if you could not always see it when the work was finished. As Carolyn Connor puts it, the important thing was that “you knew it was there”.<sup>9</sup>



20.5



20.6



20.7

## Polychromy schemes

Most alabaster sculpture followed one of two broad models of polychromy, albeit with considerable variation. The first is minimal polychromy where the inherent lustre and translucency of the stone itself played a part in the overall visual effect, and often a contrast with other materials such as black marble. Minimal polychromy is arguably the model most frequently associated with alabaster and is sometimes represented as a movement away from colour.<sup>10</sup> It certainly constituted a distinctive aesthetic. The second, and apparently the more common approach, is chromatic polychromy, where unpainted alabaster stands in for chromatic white, creating an illusion of life.

**Fig. 20.5** Jean de Liège, *Effigy bust of Marie de France*, c. 1381, marble, 31.1 x 32.4 x 15.7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, gift of George Blumenthal, 1941, inv. 41.100.132

**Fig. 20.6** *Virgin and Child*, 1345, alabaster and traces of gilding, 116 x 41 x 23 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1924, acc. 24.215

**Fig. 20.7** *Centurion and two soldiers from a Crucifixion*, c. 1340-1350, marble and gilding, 67 x 23 x 11 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Gift of Archer M. Huntington, acc. 26.101.7

The tradition of minimally polychromed white lustrous sculpture, whether marble or alabaster, arguably emanated from the Court of France. The first documented examples were the marble tombs of Isabella of Aragon (d. 1271), made in 1275, and Philip III the Bold king of France (d. 1285), begun before 1299 and finished 1307, at Saint-Denis.<sup>11</sup> No traces of polychromy survive on either of the effigies today but an early chronicle described Philip's tomb as "gracefully and marvellously carved with images of white alabaster picked out with noble work of gold and azure".<sup>12</sup> While it is clear from this that the tomb was coloured, enough of the white marble was exposed for it to have been described primarily as white. The impression is that the colour was sparse and restricted to the most expensive materials, gold and blue. These were also the heraldic colours of the court of France, which may be significant. The 1381 inventory of Jean de Liège indicated that colour was also envisaged for the unfinished effigies of Marie of France (d. 1341; fig. 20.5) and her sister Blanche.<sup>13</sup> The head and shoulders of Marie, now in the Metropolitan Museum of Art, escaped the restoration of the other royal effigies.<sup>14</sup> The face is apparently unpainted though it is possible that the features may originally have been accented with colour that has since worn away or been removed as mere dirt. There is evidence of colour or gilding on the hair and the missing circlet from her head is likely originally have been made of gilded metal; if so it would originally have provided exactly the kind of gold accent described by the chronicler in the tomb of Philip III.

Around the middle of the 14<sup>th</sup> century minimal polychromy appears to have been the norm for lustrous white sculpture in France, and this set the tone for both marble and alabaster sculpture in the North. The alabaster *Virgin and Child* from the Beguines convent of Saint-Catherine, Diest (fig. 20.6), dating from 1345 and now in the Metropolitan Museum of Art in New York, retains traces of gilding on the hair and belt and a fugitive pattern on the border indicating previous gilded decoration.<sup>15</sup> The *Virgin and Saint John and Centurion and two soldiers* from the collegiate church of our Lady at Huy (fig. 20.7), Belgium, again in the Met, is reputed to be marble rather than alabaster.<sup>16</sup> Dating probably from the mid-14<sup>th</sup> century it also retains many traces of original polychromy: gilding in the hair and the borders of the robes, the veil of the Virgin, the spotty shoes and surcoat of the Centurion. Both these examples read as predominantly white sculpture that has been embellished.

A Franco-Flemish *Entombment* of c. 1400 now in the museum in Namur (fig. 20.8) still has traces of gilding on the hair, the borders of the clothing and the tracery on the tomb, touches of colour remain in the eyes, and there appears to be colour on the inside of the Virgin's robe. The tomb made 1413-1419 for Charles the Noble (d. 1425) in Pamplona cathedral, formerly the capital of Navarre is thoroughly French in character and although now repainted, was probably always sparingly polychromed as the French tombs of Saint-Denis are thought to have been.<sup>17</sup>

Documents connected with the alabaster altarpiece from the abbey of



20.8

Saint-Vaast in Arras suggest this French-style minimal polychromy persisted further into the 15<sup>th</sup> century. In May 1432, abbot Jean du Clercq purchased alabaster statues of the twelve apostles and the Coronation of the Virgin from a German merchant at a cost of 50 livres of Artois. These were made into an altarpiece for the Lady Chapel by local sculptor Collard de Hordain. In 1433 the abbey accounts record a detailed payment to Tournai painter Jacques Daret, which details gilding the inside and the outside of the altarpiece case with fine gold. The only polychromy mentioned in relation to the alabaster apostles is the painting of the faces, beards and hair while the hair of the Virgin was gilded and lightly painted.<sup>18</sup> As there is no reference to painting the hands and feet as well, it is possible that the polychromy of the faces consisted only of tinting to highlight the features – what Anna Kriegseisen has called “make up” – but not full flesh tones. There is no reference to any polychromy on the lining of the robes or on the attributes carried by the saints. The white of the largely unpainted alabaster was left to stand out in contrast to the colourful, gilded case and painted shutters (which Jacques Daret also painted, and which survive). Crucially, the Arras document shows that polychromy might be the province of patron rather than artist and it is unsurprising therefore that practise varied, subject to personal taste or local convention.



20.9

**Fig. 20.8** Netherlandish Workshop, *Entombment*, c. 1400, alabaster, 20 x 38 x 5.5 cm, Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, inv. 50

**Fig. 20.9** Rimini Workshop, Rimini altarpiece, c. 1420-1430, alabaster, former reconstruction, H. 225 cm, Frankfurt, Liebieghaus, inv. 400-418

Alabaster sculpture associated with the so-called Rimini Master appears on the whole also to have conformed to the practise of minimal polychromy. The Rimini Master was one of the most sophisticated of alabaster specialists of the first half of the 15<sup>th</sup> century, probably based in the Low Countries and from the wide dispersion of his surviving works probably working primarily for the export market.<sup>19</sup> The eponymous Rimini altarpiece (fig. 20.9) itself retains only a few flecks of paint. Fragments of red have been found in the mouths of several of the figures, and in the wounded leg of the Good Thief and the wounded hands and side of the figure of Christ.<sup>20</sup> The surface of the various altarpiece components is matt rather than polished but this should not necessarily be taken as evidence of a previously polychromed surface. This could have been an economy measure or an aesthetic choice – the famous

alabaster mourners in the tomb of Philip the Bold of Burgundy are not highly polished, something that is not apparent in brightly lit photographs.

The *Good Thief* (private collection, fig. 20.10) constitutes all that remains of an altarpiece very like the one surviving in Frankfurt, though on a slightly smaller scale.<sup>21</sup> This figure reveals flecks of dark paint in the hair, red in the open mouth and there are traces of gilding on the top of the cross which could, however, have come from the broken wing of the angel. Despite the slightly rough and relatively unpolished surface of the alabaster, there is no indication that the flesh areas have ever been polychromed. Instead the grey veins of the alabaster appear to have been exploited for their flesh-like quality, and the figure has been devised and the block orientated so that a vein running upwards follows the central line of the torso. This clever means of articulating the pose would scarcely have been worth it if the flesh areas were to be painted. Conversely the documented *Swooning Virgin* group from a continental alabaster altarpiece purchased for the Augustinian monastery of Our Lady of the Sand in Wrocław in 1431 and now in Gdansk has no surviving polychromy apart from the outlining of the fingers in red, which in itself shows that the flesh tones were probably left unpainted.<sup>22</sup>

The polychromy of alabaster sculpture is not straightforward, however, as a comparison of the tombs of Philip the Bold and John the Fearless at the Chartreuse de Champmol demonstrates. When Jean Malouel was paid in June 1410 for completing the marble and alabaster tomb of Philip the Bold Duke of Burgundy, blue and gold were among the things mentioned.<sup>23</sup> The original marble effigy was destroyed in the French Revolution, and the effigy was reconstructed before early visual representations of the tomb came to light. Eighteenth-century illustrations record Philip's cape and cloak as white rather than blue as they are today.<sup>24</sup> If this colour scheme reflects the original one, most of the effigy remained unpolychromed marble with only limited accents of gilding and colour, like that of Philip's eponymous French ancestor. One shoe from Philip's marble effigy survives and has red laces.<sup>25</sup> Philip's original alabaster helm also survives and its simulating padded leather lining is bright red. The eyes of the alabaster pleurants around Philip's tomb chest were emphasised in black (and it is perhaps this kind of coloured accents that might also have been used on the effigy of Marie of France); flesh tones of the pleurants were probably not painted, but colour was used in the linings of some of the robes, belts and books and the base on which some of the pleurants stand was green.<sup>26</sup> The tracery was picked out in gold.

Paradoxically, the polychromy scheme of the alabaster tomb of John the Fearless, Duke of Burgundy and his wife, made 1436-70, seems to have had rather more colourful effigies but a less colourful tomb chest. The faces of John the Fearless and Margaret of Bavaria and the alabaster angels at their heads are original and their flesh tones are polychromed (fig. 11), which suggests that the flesh areas were probably originally painted in Philip the Bold's effigy also. This is curious because other craftsmen took advantage of the resemblance between the lustrous clouded and veined unpolychromed alabaster and human flesh. Margaret of



20.10

**Fig. 20.10** Rimini Workshop, *Good Thief*, c. 1420-1430, alabaster, 35 x 20 cm, Private Collection



20.11

Bavaria is, and always was, clothed in white and ermine. John is today clothed in grey armour and swathed in a blue cloak, with only very small areas left unpolychromed, but the eighteenth-century visual sources show him also in gold-figured white (unpainted marble), but with blue used for the linings of both cloaks.<sup>27</sup> The arcading around the tomb was left unpainted. The capacity of alabaster for lustrous effects probably exceeded that of the marble used in the earlier tomb, so it does seem likely that the effect of the polychromy schemes of the two tombs would have differed subtly in emphasis.

In their minimal polychromy the Champmol tombs are similar to the polychromy scheme of medieval ivories. Gaborit Chopin noted a shift to a more extensive approach to the polychromy of ivories around 1400.<sup>28</sup> Whether this second Champmol tomb of John the Fearless signalled the beginning of a similar shift away from minimal polychromy in alabaster sculpture remains unclear. It seems likely that English alabaster tombs were approached in a more chromatic way, however, with unpainted alabaster standing in for chromatic white.

Numerous fragments of colour are still to be found on many English alabaster tombs suggesting that, like the effigy of John the Fearless, they were originally extensively painted. Documents testify to polychromy but do not specify its extent. The 1419 contract with the Chellaston alabaster carvers Thomas Prentys and Robert Sutton for the tomb of Ralph Green at Lowick, Northamptonshire (fig. 20.12), states that the tomb chest, effigy and the alabaster arch above the tomb, should be “gilded, painted and arrayed with colours well and sufficiently in the most honest and profitable manner that pertains to such work.”<sup>29</sup> A second contract of 1419, made with the same carvers for tomb effigies at Bisham abbey, says much the same thing.<sup>30</sup> The phrasing suggests that there were recognised conventions for polychromy that made more particular instructions redundant.

Fig. 20.11 Jean de la Huerta and Antoine Le Moiturier, tomb of John the Fearless and Margaret of Bavaria, 1443-1470, alabaster, Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. CA 1417

The Lowick tomb shows the knight dressed in armour bearing his own heraldry; heraldry makes little sense without colour so painting it in the correct colours must have constituted part of the polychromy expected of Prentys and Sutton. The repainted Tudor effigies at Fawsley (fig. 20.13) give an impression of what this might have looked like: uncannily as if a knight from the battlefield had been transplanted into an English church.

Around the turn of the 19<sup>th</sup> century artist and antiquarian Charles Stothard (1786-1821) travelled around England gathering material for his book *Monumental Effigies*, originally published in instalments from 1811 and posthumously as a book in 1832, with a further edition in 1876.<sup>31</sup> The narrative of the book was written by Alfred Kempe and some of the etchings were made by other artists after Stothard’s original drawings. Nevertheless, many of the etchings are Stothard’s own and those done by others aspired to reflect Stothard’s original drawn observations and colour notes as closely as possible. Stothard was particularly interested in costume and heraldry, and hence also in colour. In his introduction to *Monumental Effigies*, Kempe claimed that Stothard used to pick off the surface layer of whitewash or plaster to reveal the colour underneath.<sup>32</sup> Stothard’s advantage was that he was working 200 years ago, and was able to view the monuments in their original state of decay before Victorian restorations. He did several reconstructions of alabaster tombs based, presumably, on the colour that was then still to be detected. In comparison with his contemporaries and immediate predecessors, Stothard has a reputation for accuracy. Since no systematic analysis of alabaster tomb polychromy has ever been done and in many cases no polychromy at all is now visible to the naked eye, Stothard’s evidence is crucial. Unfortunately, there is considerable variation in the use of colour between his original drawings and his etchings and those done by others, and in particular between the 1832 and 1876 editions. Coloured etchings were expensive, so monochrome illustrations might conceivably simply imply economy rather than the absence of colour on the effigies themselves. All of this complicates the task of deciphering how much colour Stothard was able to detect in the first two decades of the 19<sup>th</sup> century.

No polychromy is now visible to the naked eye on the alabaster tomb of John of Eltham, brother of Edward III, in Westminster abbey. Stothard’s original drawings are monochrome and bear no obvious colour notes, nor were there any coloured details in Stothard’s etchings in the 1832 edition.<sup>33</sup> The illustrations in the 1876 edition, however, show gilded decoration on the crown and helmet and pink or red on the cloth decoration hanging from them, gold on the sword handle and tip, blue on the belt, baldric and scabbard, red on the inner face of the gauntlets and on the spur straps. The armour is coloured grey.<sup>34</sup> All of this is perfectly plausible and in keeping with the many fragments of colour found on Sir John Swinford at Spratton, which analysis has shown to be original rather than repaints. The crucial question is, to what extent the 1876 colour scheme was based on Stothard’s original notes. If it was accurate, the inevitable conclusion is that the armour and heraldic jupons of these knight figures would have been painted and very little left white.



20.12



20.13

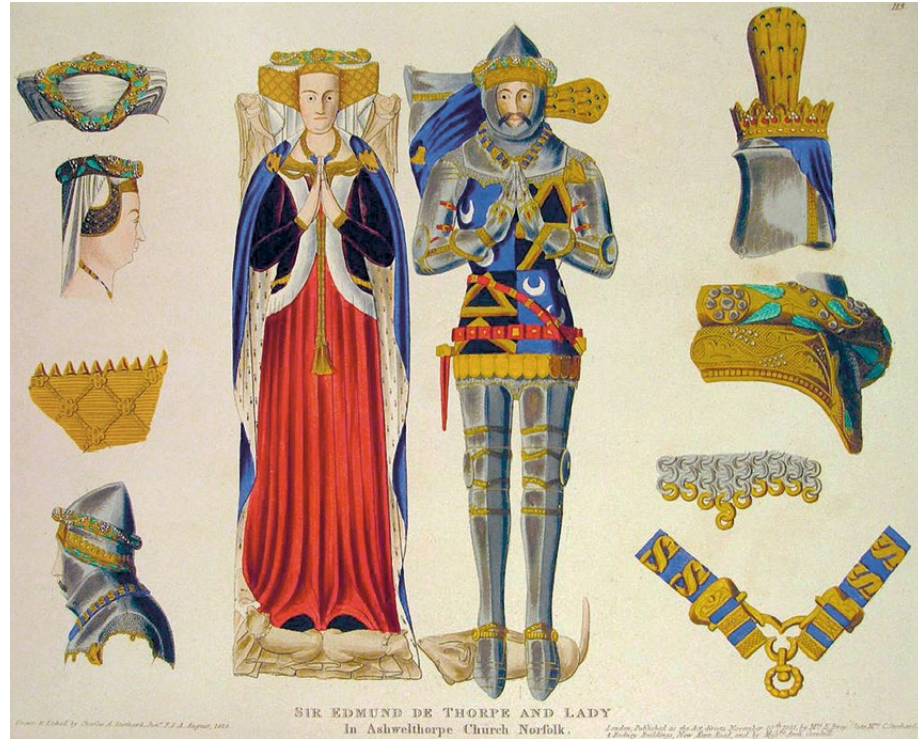


20.14

Fig. 20.12 Thomas Prentys and Robert Sutton, tomb of Ralph Green and his wife Katherine, commissioned 1419, alabaster, Lowick (Northamptonshire), church of Saint-Peter

Fig. 20.13 Effigies of Sir Richard Knightley (d. 1534) and his wife, alabaster, Fawsley (Northamptonshire), church of Saint-Mary the Virgin

Fig. 20.14 Thomas Prentys and Robert Sutton, tomb of Sir Edmund de Thorpe (d. 1418) and Lady Joan (d. 1415), Ashwellthorpe (Norfolk), All Saints church



20.15

The tomb of Sir Edmund (d.1418) and his wife Joan, Lady Scales (d.1415) in the church of Ashwellthorpe, Norfolk, is usually attributed to Prentys and Sutton, like the tomb at Lowick (fig. 20.14; c. 1418).<sup>35</sup> Restored in the 1960s, there is little if any original polychromy to be found, though the cushions under Joan's head have been repainted as have the coats of arms. The effigy was published only after Stothard's death and the 1832 edition included a monochrome etching by Bartholomew Howlett. Alongside this cautious illustration was an original etching done earlier in 1812 by Stothard himself though not previously published.<sup>36</sup> Stothard's etching is coloured, including details such as Joan's red skirt and gold hair and Sir Edmund's heraldic jupon.<sup>37</sup> The etching appears to follow his drawing, where the colour is more limited but which includes a colour note indicating that Joan's skirt was red, as it appears the print.<sup>38</sup> By contrast, the 1876 edition of *Monumental Effigies* included a complete reconstruction of the Ashwellthorpe effigies, now heavily coloured (fig. 20.15).<sup>39</sup> Although Stothard's version carries much more authority, the 1876 version is not implausible. It is likely, for example, that Joan's jacket was coloured to set off its expensive white fur trim and possible that Sir Edmund's armour was in fact largely painted, for the 1832 Stothard etching includes gilding on a detail of the chain mail. If the 1876 version is correct, then very little alabaster may have been visible in the effigy of Sir Edmund except in details of heraldry, while alabaster was used in a purely chromatic way for Joan's veil, the ermine lining of her cloak and fur edging to her over dress.

There is a little evidence that some alabaster effigies might have been re-examined for their colour for the 1876 edition. The 1876 edition describes the regret-

Fig. 20.15 Etching of the Ashwellthorpe effigies from 1876 edition of Stothard's *Monumental Effigies*



table loss of polychromy from the alabaster Crosby tomb in Saint-Helene's Bishopsgate, during a restoration "about 20 years ago", so well after Stothard's death.<sup>40</sup> It noted only a fragment of blue and gilt on the woman's girdle, which someone had evidently checked. The effigy of Robert, Lord Hungerford (d. 1459) in Salisbury cathedral is specified for the first time in 1876 to be of alabaster which "as usual has been richly illuminated though the traces of gold and colour are at present but very faint".<sup>41</sup> This received no such mention in 1832. The 1876 colour reconstruction implied almost complete polychromy with very little white, though bizarrely it left the flesh tones unpainted, one of the few details fully painted in Stothard's original etching first published in 1813.<sup>42</sup> Stothard did not often represent flesh tones as painted, but he did so again in

Fig. 20.16 Netherlands, *Virgin and Child*, second half of the 15<sup>th</sup> century, polychromed alabaster, Glasgow, The Burrell Collection



20.17

Fig. 20.17 Netherlands, *Virgin and Child*, first half of the 15<sup>th</sup> century, polychromed alabaster, H. 74 cm. Bruges, Saint-John's Hospital, inv. O.SJ156

his etching of the alabaster effigies of John de la Pole and Elizabeth, duchess of Suffolk at Wingfield. Two monochrome etchings were published first in 1813 in the original issue IV of *Monumental Effigies* then the coloured etching followed in issue V. In the 1850s, flesh tones were among the copious traces of colour that Edward Richardson recorded on the three alabaster tombs at Elford church in Staffordshire before he scrubbed, restored and re-carved them, eliminating all remaining traces.<sup>43</sup> These examples suggest that the flesh tones of English alabaster effigies might indeed sometimes have been painted. Élisabeth Antoine-König and Juliette Levy-Hinstin's work on the 13<sup>th</sup> century ivory *Descent from the Cross* now in the Louvre alerts us to the fact that flesh tones originally left unpolychromed might be polychromed later, as in the figure of *Church*.<sup>44</sup> Whether this can have been true also of English alabaster tombs remains entirely unclear. Flesh tones were certainly sometimes polychromed in 16<sup>th</sup> century alabaster effigies, such as the children surrounding Gerard Johnson's 1591 alabaster tomb of the 4<sup>th</sup> Earl of Rutland at Bottesford.<sup>45</sup> There is not enough evidence to claim that flesh tones were routinely painted in earlier alabaster tombs, however.

In these English tombs alabaster is left unpainted in a very limited way and for purely chromatic reasons. It is not difficult to find other examples of alabaster sculpture where polychromy was equally extensive. The *Pietà* from Lorch, associated with the workshop of the Master of Rimini and now in Wiesbaden, was also at one time extensively painted. Traces of colour indicate that the outer robe of the Virgin was blue and her belted underdress red, the loincloth of Christ was gilded, Christ's wounds were tinted red. There could have been gilding on the base and perhaps even a coloured textile stretched over the back wall behind the decorative grill: the two are carved out of the same piece of alabaster and painting would scarcely have been possible.<sup>46</sup> The flesh areas seem to have been left unpainted, but even so, the statue might originally have looked very much more colourful than others in the Rimini group.

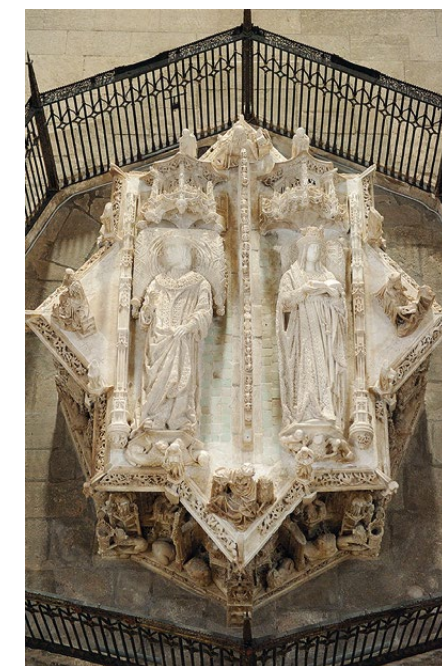
It is possible that a Netherlandish alabaster *Virgin and Child* in the Burrell collection might at one time have been extensively painted. This statue has clearly been modified as lower half has been cut off, and this makes interpreting remaining polychromy more difficult. Clear traces of paint survive in the flesh tones, the inner robe of the Virgin and the hair of both figures (fig. 20.16; c. 1460-1475). Fugitive gilded borders may be detected on the Christ Child's robe and the Virgin's outer robe; it remains uncertain whether the robes themselves were painted or not.

Traces of paint can be misleading in Continental alabasters, however. Preliminary analysis of an alabaster *Virgin and Child* (74 cm) from the Saint-John's Hospital in Bruges by Camille De Clercq (fig. 20.17) has revealed no less than 14 layers in places, including dust and priming.<sup>47</sup> The repaints appear to exceed the original polychromy significantly, showing that later repaints did not necessarily follow the original scheme.

The extensive polychromy of the *Trinity*, attributed to Multscher, is certainly original, and was revealed when Baroque repaints were removed.<sup>48</sup> Here the flesh areas are polychromed and the alabaster left unpainted only in the robes of God the Father, the angel and Christ's loincloth, all of which are edged with gold. The effect is startlingly more mimetic than minimal polychromy. It relies for its effect not so much on chromatic contrast and the luminosity of the alabaster but on its capacity to be carved in very fine detail: the wrinkled face of God the Father; the impression of the angel's fingers apparently indenting the flesh of Christ; the veins and ribs standing out in Christ's semi-naked body, and all on a carving less than 30 cm in height.

Only a few alabaster statues have been attributed to the German 15<sup>th</sup> century sculptor Tilman Riemenschneider, and they now appear to be minimally polychromed. Originally, his *Saint Jerome*, now in the Cleveland Museum of Art, may have resembled more closely the partial polychromy of Multscher than the minimal polychromy used by the Rimini Master, however. The statue has a green base, gilding in the hair and on the borders of the robes, accents of colour in the facial features and gilding or colour on other details.<sup>49</sup> Flesh coloured paint survives in the ear of the Saint Jerome and the faults in the alabaster led Timothy Husband to suggest that this statue was originally largely polychromed.<sup>50</sup> If so, the flesh tones and coloured garments would presumably enhance the startlingly lifelike facial type and pose of the statue while perhaps still profiting from the lustre of the underlying alabaster.

At the other end of the scale, how often was alabaster left entirely unpainted? Despite the beauty of the material, the current answer appears to be seldom in Late Gothic work up to c. 1530, but there are a few notable exceptions. There are no signs that the tomb of John II of Castile and his wife Isabella of Portugal (fig. 20.18) at the Carthusian monastery of Miraflores was ever polychromed beyond the odd accents of colour still visible on the evangelists on the tomb top.<sup>51</sup> Designed in 1486 and made 1489-1493, this tomb was of unparalleled complexity, which on the one hand showcases the glamour and lustre of the material and on the other surely made polychromy a virtual impossibility as well as a formidable expense. The alabaster altarpiece of the *Seven Joys of the Virgin* (fig. 20.19) made for the altar of the private chapel of Margaret of Austria at her foundation of Saint Nicholas of Tolentino in Brou in France was completed by 1522 but not supplied with a frame or installed until after 1528.<sup>52</sup> No traces of paint have been found on this altarpiece, even though in all other respects it resembles closely Netherlandish carved wooden altarpieces that would routinely have been fully painted.<sup>53</sup> It is not clear whether the polychromy was a casualty of the organisation of this long-distance project, or whether it was a deliberate choice, conforming to the classicizing aesthetic of Renaissance Italy with which Jean Perreal, Margaret's initial designer, was familiar. It is certainly true that Renaissance alabaster sculpture was conventionally only minimally polychromed if it was polychromed at all.



20.18



20.19

Fig. 20.18 Gil de Siloe, tomb of John II, 1486-1493, alabaster, Miraflores, Carthusian monastery

Fig. 20.19 Altarpiece of the *Seven Joys of the Virgin*, completed 1522, alabaster, c. 550 x 325 x c. 75 cm, Brou, church of Saint-Nicholas de Tolentino



## Conclusion

The practice of polychroming alabaster is in some respects curious: why paint a material that has its own beauty and lustre at all? If this paper is correct in suggesting that the polychromy was sophisticated and probably oil-based, complementing rather than competing with the natural luminosity of the stone, then there was no opposition, just a series of aesthetic choices. Minimal polychromy exploited both the aesthetic possibilities of alabaster and its capacity to simulate flesh. Partial polychromy, particularly where flesh tones were also painted, had the potential to be startlingly mimetic. An alabaster statue that was extensively polychromed might sometimes have been painted by later by well-meaning proprietors; if original, the lustre of the paint may still have exceeded anything possible in painted stone and would have been much quicker to execute. Whichever scheme was adopted, polychromed alabaster was symptomatic of a sophisticated aesthetic for which the stone was both a ground and a surface.

## Notes

- 1 See also WOODS 2018, p. 31-43.
- 2 English alabaster tombs were sometimes entirely repainted during the 19<sup>th</sup> or 20<sup>th</sup> centuries, but it is generally obvious where this is the case; the question is whether the repainting followed the original polychromy scheme or was the fancy of the restorer.
- 3 CASTRO *et al.* 2008.
- 4 Grateful thanks to Jo Kirby for this information.
- 5 KRIEGSEISEN 2011, p. 62-99. I am extremely grateful to Ms Kriegseisen for sharing her thoughts on medium with me.
- 6 For some thoughtful comments on this tomb see LIGHTBOWN 1992, p. 246.
- 7 KRIEGSEISEN 2011, p. 79.
- 8 Presentation on the Virgin of Várez-Fisa given by Sonia Tortajada Hernando at international congress "Usos artístico del alabastro y procedencia del material", Zaragoza, 19-21 May 2016.
- 9 CONNOR 1998, p. 77-78.
- 10 SCHMIDT 1971, p. 81-82.
- 11 ERLANDE BRANDENBURG 1975, p. 168-169 (cat. 99) and 171-172 (cat. 100).
- 12 *Ibidem*, p. 172, note 13; translation taken from PERKINSON 2009, p. 120.
- 13 VIDIER 1903, p. 298.
- 14 Paris 2004, p. 57-58, cat. 16, with bibliography.
- 15 Personal observation and FORSYTH 1968, p. 44.
- 16 There is a note on the back of photograph 120055, however, that describes it as alabaster and visually it looks more like alabaster than marble. Testing is needed to be sure.
- 17 For the cleaning and restoration of the tomb see FERNÁNDEZ LADRE AGUADÉ 2012, p. 14 and note 27.
- 18 "[...] et tous les visages des ymages estoffer sur le vis bien et nettement avoec barbes et kaveux et pareillement les kaveux de Nostre-Dame dorer de fin or et briefment estoffer [...]"; LORQUET 1889, p. 72. The original archives have since been destroyed.
- 19 For the Master of Rimini see WOODS 2012.
- 20 LEGNER 1969, p. 154-155, 158, 161, 162, 163 and notes 9, 13, 16, 17, 18, 53, 106, 123, 144.
- 21 The *Good Thief* might originally have measured about 32 cm in an unbroken state, while the Rimini *Good Thief* measures 37 cm.
- 22 SCHEYER 1933, p. 36; KRIEGSEISEN 2011, p. 83.
- 23 MONGET 1901, p. 22.
- 24 BARON, JUGIE & LAFAY 2009, p. 54, 77, 80-81, 221-222.
- 25 Dijon-Cleveland 2004, p. 225.
- 26 FAUNIÈRES & LAFAY 2002, kindly made available by Sophie Jugie at the Musée des Beaux-Arts, Dijon.
- 27 BARON, JUGIE & LAFAY 2009, p. 78, 82-85; PROCHNO 2002, p. 105.
- 28 GABORIT-CHOPIN 1997, p. 58.
- 29 BADHAM & OOSTERWIJK 2010, p. 217-218; original text: "[...] *lesqueux tombe ymage & arche serront proporcioniez endorres pietes & arrais oue colours bien & sufficeantment en le plus honest & profitable manere come apertient a tiel oueraigne.*"
- 30 *Ibidem*, p. 224-225; original text: "*Et serrant les ditz ymages pictez endorrez & arais ben & honestement en lour colours come appertient a tieux ymages.*"
- 31 STOTHARD 1832 (Lindley explains that the publication date for this book is usually given erroneously as 1817); STOTHARD 1876; LINDLEY 2012; LINDLEY 2014. Thanks to Philip Lankester and Richard Knowles for help with this section.
- 32 STOTHARD 1832, p. 32.
- 33 *Ibidem*, no. 79, two plates accompanying the text on p. 51. Original drawings British Museum inv. 1883, 0714.550-551, online at [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=734138&partId=1&searchText=stothard+monumental+effigies+eltham&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=734138&partId=1&searchText=stothard+monumental+effigies+eltham&page=1).
- 34 STOTHARD 1876, etchings opposite p. 92.
- 35 For Ashwellthorpe, see HESLOP 2012.
- 36 STOTHARD 1832, p. 86-87.
- 37 Stothard's etching available online at [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=1309722001&objectId=3452074&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=1309722001&objectId=3452074&partId=1).
- 38 See British Museum inv. 1883, 0714.646, available online at [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=1278663001&objectId=734032&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=1278663001&objectId=734032&partId=1).
- 39 STOTHARD 1876, p. 255-257.
- 40 *Ibidem*, p. 181.
- 41 *Ibidem*, p. 178.
- 42 STOTHARD 1832, no. 129-130, adjacent to p. 98; STOTHARD 1876, p. 178-89.
- 43 RICHARDSON 1852. Some uncertainty surrounds the identities of the three lots of effigies. The earliest is probably Sir John de Arderne (d. 1408) and his wife but some have suggested his father Thomas (d. 1391); the second bears a later inscription Sir John Stanley (d. 1463) but seems to be an earlier effigy that has been reused and renamed for dynastic reasons; the third is the tomb of Williams Smythe (d. 1525/1526) and his wife Isobel Neville (d. 1516) evidently made before his death judging by the unfinished inscription.
- 44 ANTOINE-KÖNIG & LEVY-HINSTIN 2013, p. 18.
- 45 It is less certain that the flesh tones of the principal effigies were painted, however.
- 46 There is no obvious function for the cavity between the trellis and the back wall except perhaps to add an accent of colour or simply to impress through the virtuosity of carving.
- 47 My thanks to Camille De Clercq of KIK-IRPA for showing me the statue during conservation and sharing the preliminary results.
- 48 MAEK-GERARD 1985, p. 17-20.
- 49 CHAPUIS 1999, cat. 2, 4, 11 and 21.
- 50 *Ibidem*, p. 201-202, cat. 11.
- 51 SALAZAR LÓPEZ 2007, p. 75-76.
- 52 BRUCHET 1927, doc. 143, 155, 159, 163; for an account of Brou, see HÖRSCH 1994.
- 53 GUILLOT DE SUDUIRAUT 2007.

## References

ANTOINE-KÖNIG & LEVY-HINSTIN 2013

É. ANTOINE-KÖNIG & J. LEVY-HINSTIN, *La Descente de Croix*, Paris, 2013.

BADHAM & OOSTERWIJK 2010

S. BADHAM & S. OOSTERWIJK, ‘*Cest Endenture Fait Parentre*’: *English Tomb Contracts of the Long Fourteenth Century*, in S. BADHAM & S. OOSTERWIJK (ed.), *Monumental Industry: the Production of Tomb Monuments in England and Wales in the Long 14<sup>th</sup> Century*, Donington, 2010, p. 187-236.

BARON, JUGIE & LAFAY 2009

F. BARON, S. JUGIE & B. LAFAY, *Les tombeaux des ducs de Bourgogne*, Paris/Dijon, 2009.

BRUCHET 1927

M. BRUCHET, *Marguerite d’Autriche, duchesse de Savoie*, Lille, 1927.

CASTRO *et al.* 2008

K. CASTRO, A. SARMIENTO, M. MAGUREGUI, I. MARTÍNEZ-ARKARAZO, N. ETXEBARRIA, M. ANGULO, M. BARRUTIA, J. GONZÁLEZ-CEMBELLÍN & J. MADARIAGA, *Multi-Analytical Approach to the Analysis of English Polychromed Alabaster Sculptures: µRaman, µEDXRF and FTIR Spectroscopies*, in *Analytical and Bioanalytical Chemistry*, 392/4, 2008, p. 755-763.

CHAPUIS 1999

J. CHAPUIS (ed.), *Tilman Riemenschneider: Master Sculptor of the Late Middle Ages*, New Haven/London, 1999.

Dijon-Cleveland 2004

*Art from the Court of Burgundy: the Patronage of Philip the Bold and John the Fearless 1364-1419* (exh. cat., Dijon, Musée des Beaux-Arts, 28 May-15 Sept. 2004/Cleveland, Museum of Art, 24 Oct.-9 Jan. 2005), Paris/Cleveland, 2004.

CONNOR 1998

C. L. CONNOR, *The Colour of Ivory: Polychromy on Byzantine Ivories*, Princeton, 1998.

ERLANDE BRANDENBURG 1975

A. ERLANDE BRANDENBURG, *Le Roi est mort: étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu’à la fin du xiii<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1975.

FAUNIÈRES & LAFAY 2002

D. FAUNIÈRES & B. LAFAY, *Étude de polychromie. Tombeaux des ducs de Bourgogne Philippe le Hardi, Jean Sans Peur et Marguerite de Bavière*, conservation report, 2002 (unpublished).

FERNANDEZ LADREDA AGUADE 2012

C. FERNANDEZ LADREDA AGUADE, *La Escultura en Navarra en la Primera Mitad del Siglo XV : Johan Lome y su Círculo*, in *Anales de Historia del Arte*, 22, Special Publication 1, 2012, p. 7-37.

FORSYTH 1968

W. H. FORSYTH, *A Group of 14<sup>th</sup> Century Mosan Sculptures*, in *Journal of the Metropolitan Museum*, 1, 1968, p. 41-59.

GABORIT-CHOPIN 1997

D. GABORIT-CHOPIN, *The Polychrome Decoration of Gothic Ivories*, in P. BARNET (ed.), *Images in Ivory: precious objects of the Gothic Age*, Detroit, 1997, p. 47-79.

GUILLOT DE SUDUIRAUT 2007

S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, *Le retable des Sept Joies de la Vierge dans la chapelle de Marguerite d’Autriche à Brou: les sculptures gothiques de style bruxellois réalisées vers 1513/15-1522*, in *Brou, un monument européen à l’aube de la Renaissance*, Paris, 2007, p. 59-81.

HESLOP 2012

T. A. HESLOP, *The Alabaster Tomb at Ashwellthorpe, Norfolk, its Workmanship, Cost and Location*, in P. BINSKI & E. NEW (ed.), *Patrons and Professionals (Harlaxton Medieval Studies*, 22), Donington, 2012, p. 333-346.

HÖRSCH 1994

M. HÖRSCH, *Architektur unter Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande 1507-1530 (Verhandelingen van de Koninklijke Academie van Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schöne Kunsten*, 56), Brussels, 1994.

KRIEGSEISEN 2011

A. KRIEGSEISEN, *Alabaster as a Sculpture Material-the Properties of the Material, Polychromy, Damage*, in J. KRIEGSEISEN & A. LIPINSKA (ed.), *Materia światła i ciała. Alabaster w rzeźbie niderlandzkiej XVI–XVII wieku/Matter of light and flesh. Alabaster in the Netherlandish sculpture of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries* (exh. cat., Gdansk, Museum Narodowe, 15 Nov. 2011- 15 March 2012), Gdansk, 2011, p. 62-99.

LEGNER 1969

A. LEGNER, *Der Alabaster Altar aus Rimini*, in *StädteJahrbuch*, 2, 1969, p. 101-168.

LIGHTBOWN 1992

R. W. LIGHTBOWN, *Medieval European Jewellery: with a Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*, London, 1992, p. 246.

LINDLEY 2012

P. LINDLEY, *The Artistic Practice, Protracted Publication and Posthumous Completion of Charles Alfred Stothard’s Monumental Effigies of Great Britain*, in *Antiquaries Journal*, 92, 2012, p. 385-426.

LINDLEY 2014

P. LINDLEY, *Intention or Accident? Charles Stothard’s Monumental Effigies of Great Britain*, in *Ethics and Medievalism*, 21, 2014, p. 205-242.

LORIQUEU 1889

H. LORIQUEU, *Journal des travaux d’art exécutés dans l’abbaye de Saint-Vaast par l’abbé Jean du Clercq (1429-1461)*, in *Mémoires de la Commission départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais*, 1-1, 1889, p. 57-92.

MAEK-GERARD 1985

M. MAEK-GERARD, *Nachantike Grosplastische Bildwerke III: Die Deutschsprachigen Länder c. 1380-1530/40, Liebieghaus*, Melsungen, 1985.

MONGET 1901

C. MONGET, *La chartreuse de Dijon d’après les documents des Archives de Bourgogne*, vol. 2, Montreuil-sur-Mer, 1901.

Paris 2004

*Paris, 1400. Les arts sous Charles VI* (exh. cat., 26 March-19 July 2004, Paris, Musée du Louvre, 2004), Paris, 2004.

PERKINSON 2009

S. PERKINSON, *The Likeness of the King: a Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*, Chicago, 2009.

PROCHNO 2002

R. PROCHNO, *Die Kartause von Champmol. Grablege der burgundische Herzöge 1364-1477*, Berlin, 2002.

RICHARDSON 1852

E. RICHARDSON, *The Monumental Effigies and Tombs in Elford Church, Staffordshire*, London, 1852.

SALAZAR LÓPEZ 2007

J. A. SALAZAR LÓPEZ, *Los sepulcros monumentales del presbiterio de Santa María de Miraflores: notas sobre el proceso de restauración*, in *La Cartuja de Miraflores*, 1, *Los Sepulcros (Cuadernos de Restauración de Iberdrola*, 13), Madrid, 2007, p. 75-81.

SCHEYER 1933

E. SCHEYER, *Eine Pariser Alabaster-Gruppe um 1430*, in *Schlesiens Vorzeit in Schrift und Bild, Jahrbuch der Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Kunstaltertümer*, 10, 1933, p. 35-42.

SCHMIDT 1971

G. SCHMIDT, *Beiträge zu Stil und Œuvre des Jean de Liège*, in *Metropolitan Museum Journal*, 4, 1971, p. 81-107.

STOTHARD 1832

C. A. STOTHARD, *The Monumental Effigies of Great Britain: Selected from our Cathedrals and Churches, for the Purpose of Bringing Together and Preserving Correct Representations of the Best Historical Illustrations Extant, from the Norman Conquest to the Reign of Henry VIII*, London, 1832.

STOTHARD 1876

C. A. STOTHARD, *The Monumental Effigies of Great Britain: Selected from our Cathedrals and Churches, for the Purpose of Bringing Together and Preserving Correct Representations of the Best Historical Illustrations Extant, from the Norman Conquest to the Reign of Henry VIII*, 2<sup>nd</sup> ed., London, 1876.

VIDIER 1903

A. VIDIER, *Un tombier liégeois à Paris au xiv<sup>e</sup> siècle. 1382-1383*, in *Mémoires de la Société de l’Histoire de Paris*, 30, 1903, p. 281-308.

WOODS 2012

K. WOODS, *The Master of Rimini and the Tradition of Alabaster Carving in the Early*

*15<sup>th</sup> Century Netherlands*, in *Nederlands*

*Kunsthistorisch Jaarboek*, 62, 2012, p. 56-83.

WOODS 2018

K. WOODS, *Cut in Alabaster: a Material of Sculpture and its European Traditions 1330-1530*, Turnhout, 2018.

## Abstract

Alabaster was used from the 14<sup>th</sup> century onwards in Northern European tombs, altarpieces, individual statues and reliefs. Much of this alabaster sculpture now appears denuded of colour, but fragments of colour or gilding are frequently detectable, testifying to former polychromy schemes. The aim of this paper is to explore patterns of polychromy across different genres of alabaster sculpture c. 1330-c. 1530 using documentary, physical and scientific evidence. It is argued that partial polychromy was the norm for alabaster.



# 21

## Monochromy in Italian Renaissance art

Marco Collareta\*

To better understand the epochal rupture attributed to the art of Giotto since the 14<sup>th</sup> century, visiting the Scrovegni Chapel in Padua is highly recommended.<sup>1</sup> While for the previous medieval painters the surface is the place on which the figuration lies, for the great Florentine master the surface dissolves into the view beyond or even penetrates the space of the observer. Therefore, a single principle holds both the interpretation of the narrative cycle as a sequence of theatrical stages and the interpretation of the decorative system as a whole. The explicit illusionism of the *coretti* on either side of the triumphal arch was the subject of a famous lecture by Roberto Longhi,<sup>2</sup> but more important here is the series of false marble-statues representing the Virtues and Vices housing in the dado of the long walls (fig. 21.2). These figures are the result of tonal variation of only one basic color and the first great example of monochromy in post-ancient painting. Similar images were present for reasons of content both in Byzantium and in earlier Western painting, but at the Scrovegni Chapel they assume a new historical significance firstly in relation to the context including real marble-statues by Giovanni Pisano, and secondly in relation to the future developments in Italian art, where the simulation of plastic elements would become a major theme of monumental painting for centuries.

To discuss the core problem rather than dwell on Masaccio, the “Giotto born again” by Bernard Berenson, it seems useful here to deal with his most important Flemish rival Jan van Eyck.<sup>3</sup> In the Thyssen-Bornemisza Diptych, the *Annunciation*, that is the very moment of the Incarnation of Christ, is staged by white marble statues which stand out against slabs of black stone bounded by frames of brown and white marble (fig. 15.13). Remembering the motto *Als ich can* and its probable origin in the Aristotelian-scholastic formula, *ars imitatur naturam in quantum potest* (art imitates nature in so far as it can be),<sup>4</sup> it is not difficult to read in the Thyssen-Bornemisza Diptych an explicit statement of personal aesthetics, more specifically: “My art can express only the visible, but, just for this, it overcomes all other arts, especially her older sister-art, the



21.2

Fig. 21.1 Saint-Denis altarpiece, detail of the *Descent from the Cross* during treatment, Liège, Saint-Denis church

Fig. 21.2 Giotto, *The Faith*, detail, c. 1306, fresco, H. 1.20 cm, Padua, The Scrovegni Chapel

\* Full professor at the University of Pisa

sculpture.” The point here is that we have deduced these words from an artifact that is and remains a work of the brush. In Italy, back then, things were very different and the practice of art was accompanied by a theoretical reflection expressed in words which, when carefully read, let us understand their hidden intentions.<sup>5</sup> It is the case with the *De Pictura* by Leon Battista Alberti, a text exactly contemporary to the Jan van Eyck painting discussed. Here too, painting exceeds sculpture and all other visual arts, yet not for its ability to restore optical appearance, but rather because it has always owned the peculiarity of *disegno*. In the Italian language, ancient and modern, this word corresponds to both “design” and “drawing” in English. The importance of this complex notion in the theory and practice of the art of the Renaissance is well known<sup>6</sup>. However, the crucial point is that “design” or “drawing”, *disegno* exists regardless of color or, rather, needs only a minimal tonal contrast to be perceived as “being” in front of the “not being” of the white paper or shapeless matter. Born from the pure graphic sign of the scribe, *disegno* may either develop into the optical *chiaroscuro* of the painter or into the tactile plastic articulation of the sculptor. The hand of the artist does not need more in order to disclose what his mind has conceived, so communicating it to the eye and possibly to the hand of the user. Discussing the long history of the awareness of this fact would lead us too far. Therefore, we just briefly mention the man who, following Leon Battista Alberti, most contributed to clarify the theoretical basis of the golden age of Italian art.

The reference is obviously to Leonardo da Vinci, an artist whom Giorgio Vasari placed at the beginning of his *maniera moderna* and who, we know, thought himself in line with Giotto and his reincarnation, Masaccio.<sup>7</sup> In Leonardo’s writings we see a brilliant, systematic comparison of the arts, which has the name *paragone* since the 19<sup>th</sup> century.<sup>8</sup> As for painting and sculpture, Leonardo does not just support the primacy of the former over the latter but, linking various arguments previously expressed both in words and *per penicilla* (by brush), he also outlines the distinctive features and limits of both of them, with an acuteness of reasoning that is hard to find before the *Laocoön* by Gotthold Ephraim Lessing. While every jurisdiction over color is subtracted from sculpture, painting is characterized mainly by the plastic relief of the figures and by the osmotic relationship that binds them to the space, that is by *chiaroscuro*, a word turned by Leonardo himself,<sup>9</sup> and by *sfumato*, respectively. Through this retreat of the chromatic data in favor of the formal one, we understand the deep roots of the fortune of monochromy in all expressions of Italian art, immediately after the time of the great Florentine artist.

For Leonardo da Vinci, the black bronze, the main material used by his master Andrea del Verrocchio, is the ideal type of sculpture. Since it does not include color mainly for technical reasons, it establishes the law not only to its ancient and illustrious partner the white statuary marble, but also to the humble clay and wood, which the ancient Greek and Roman art tolerated only as records of *sacro sancta Antiquitas* (very holy Antiquity) and which Renaissance art tended to adopt similarly.<sup>10</sup> Between the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries *Lamentations* and other religious scenes in polychrome North Italian *terracotta* sculpture lost their

rich coloring to adopt marble or bronze colors, while a Neapolitan intellectual like Pietro Summonte came to praise a wooden Crucifix for having reached perfection without the use of plaster or color.<sup>11</sup>

As we move from the images to the objects, the size of the phenomenon becomes pervasive<sup>12</sup>. At the turn of the century, the replacement of the mainly two-dimensional decoration typical of the Quattrocento by the mainly three-dimensional one typical of the Cinquecento implies a triumph of monochromy over polychromy not only in wooden furniture, but also in metal vases, sacred and profane. The apparently isolated case of the Murano blown glass art helps to understand that there are more stylistic than technical reasons for such a trend<sup>13</sup>. The glass *cristallino*, which is as transparent as rock crystal or hyaline quartz, was produced on the lagoon island since the middle of the 15<sup>th</sup> century, but only during the next century it renounced the rich decoration of polychrome enamels that used to cover it in origin, and presented itself as pure volume, as it was produced in the *phiolero* or master glassmaker’s workshop. The artist who, by his breath, conveyed the form he had conceived in his mind into the incandescent matter, has been described with enthusiastic words by the German scientist Georg Bauer, Agricola for the Italians, in a passage of his *De re metallica* (On minerals), where he recalls a visit to the glassworks of Murano.<sup>14</sup> In this extraordinary literary record, we can only recognize an echo of the artistic theory by Abrecht Dürer and, behind it, the long genesis of the concept of *disegno*, with its important theological roots.<sup>15</sup>

It is no coincidence that one of the most memorable references to monochromy we have received from 16<sup>th</sup> century Europe is related to the memory of the great artist of Nuremberg. We refer to the praise of Albrecht Dürer, posted by Erasmus of Rotterdam in his *De recta latini graecique sermonis pronuntiatione* (On the correct pronunciation of the Latin and Greek speech), a text released in the year of the death of the famous “peintre-graveur”.<sup>16</sup> The text is not written by an Italian author, but it is overfilled with the humanistic and Antiquarian culture that had its roots in Italy, from Francesco Petrarca onwards. It is significant that Erasmus of Rotterdam considers the monochrome graphics of the German artist Albrecht Dürer more meritorious than the polychrome painting of the Greek artist Apelles. The technical superiority of the moderns over the antiques is in fact something that has to do with the *maniera moderna* according to Vasari. However, while for the Christian author Erasmus of Rotterdam that superiority is closely linked to the Christian poverty of paper and ink, for his contemporary Italian men of Letters, against whom he was fighting in his *Ciceronianus* one of his most passionate intellectual battles, such superiority involved an ideology of luxury only quantitatively different from the *bene beateque vivere* (to lead a life of pleasure) of the refined pagan writers of Greece and Rome.

Of course, in Italy too, the practice of monochromy is documented for Lent and other penitential occasions, in works that range from the anonymous *teli blu* (blue pieces of cloth) of the Diocesan Museum in Genoa to the famous frescoes by Andrea del Sarto and followers in the cloister of the Scalzo in Florence (fig. 21.3).



21.3

Fig. 21.3 Andrea del Sarto, *The Baptism of Christ*, 1509-1510, monochrome fresco, 194 x 211 cm, Florence, cloister of the Scalzo

These two examples of painted cycles are, it should be noticed, equally significant for the reception of Albrecht Dürer.<sup>17</sup> However, as for the two-dimensional representation, South of the Alps the main road in the use of a single color is marked by artistic types which betray the essential charm of Antiquity, where everything is white marble, cast bronze, precious embossed and engraved metal.<sup>18</sup> The facades of the Roman palaces frescoed by Polidoro da Caravaggio, the floor of Siena cathedral with its marble inlays designed by Domenico Beccafumi, the medallions popular in interior decoration from the vault of the Sistine Chapel by Michelangelo onwards, even the majolica from Faenza and Casteldurante simulating patterns sculptured in silver or in gold: whatever in the arts of the early 16<sup>th</sup> century is most typically Italian testifies to the desire of imitating Antique luxury. Moreover, Italian artists do not behave otherwise when they adopt some techniques of northern origin, such as engraving and particularly *chiaroscuro* woodcut. A very significant confirmation is provided by what Heinrich Wölfflin defined once and for all as “the Parthenon frieze of modern art”,<sup>19</sup> namely the admirable cycle of tapestries woven in Brussels but designed by Raphael of Urbino on commission of Pope Leo X Medici for the Sistine Chapel. The tapestries borders that simulate bronze bass reliefs embody the final transformation of one of the most typical artistic productions of late medieval art into the true revelation of a style that wanted to be *anticamente moderno e modernamente antico* (modern and antique at a time).<sup>20</sup> Quite rightly, referring to that sensational commission and to its incredible financial commitment, the arch-humanist Paolo Giovio uses, in his *Leonis x Vita* (Life of pope Leo X), the rare Greek-Roman word *aulaea* which is connected to the memory of the generous sovereign Attalus, instead of the usual expression *atrebatenses panni* (tapestry of Arras) which in contemporary inventories clearly indicates the manufacturing’s northern origin.<sup>21</sup>

The figure of the great goldsmith and glyptic Valerio Belli, with whom Giorgio Vasari relates his idea of the Italian 16<sup>th</sup> century as a “really happy age” of the arts, allows to summarize the main points of this essay.<sup>22</sup> Passing from Valerio Belli’s early Altar Service at the Victoria and Albert Museum in London to his more advanced Medici Casket at the Museo degli Argenti in Florence, we see that the artist abandons any attraction for color to devote himself to monochromy (fig. 21.4). The scenes with the life of Christ in the latter object were carved in rock crystal, placed before a plate of steel and inserted in an architectural structure of gilded silver, so we should in fact speak of two colors. Yet this condition is common for essentially monochrome objects including the above. It’s a prevailing rule in luxurious arts since ancient times, as demonstrated by the objects themselves and reflected in *ekphrasis* (a literary description of/or commentary on a visual work of art). Thus, the main point is to grasp how the monochrome narrative scenes in the masterpiece of Valerio Belli are emphasized, not contradicted, by the different color of the frame holding together the object and giving it the right formal rhythm. Those narrative scenes are in fact produced by a technique opposite to that of the relief which they are intended to evoke, more specifically by carving the figures in the back side of the crystalline slate instead of making them stand out from it. So, the observer can decipher the images only through his eyes, because when touched at the front which is the only part accessible to touch, they are as flat as a painting.

To understand the implications of such a “sculpture made by light”,<sup>23</sup> nothing is more effective than to meditate on three distinct artifacts that are genetically linked and have fortunately survived. They are a *chiaroscuro* drawing by Polidoro da Caravaggio, a crystal engraved after that drawing by Valerio Belli (fig. 21.5) and one of several bronze plaquettes which were given shape after this crystal by using it as a mold.<sup>24</sup> The omnipresence and, at the same time, the different meanings that monochromy takes within the *maniera moderna*, hit with rare force, if only the three works are considered in the given sequence. The primacy of the design, the intrinsic importance of the material and their indissoluble synthesis in the concrete unity of the artwork are present in different quantities in the three mentioned items. Moreover, one powerful life breath touches the renowned artist as the unnamed craftsman, the creative genius as the refined technician, capable of translating, or even of vulgarizing, the intrinsic artistic values of the boldest inventions.

Even in its native country, 16<sup>th</sup>-century Classicism was, as Heinrich Wölfflin observed, “a thin ridge”.<sup>25</sup> Under the pressure of the painterly aesthetics of Northern Italy, color was able to endure and eventually met a brilliant revenge on the sculptural monochromy of central Italy. This made happen that in the mid-16<sup>th</sup> century Giorgio Vasari could express his dislike for the Venetian resistance to the fashion of the Roman *chiaroscuro* facades,<sup>26</sup> while a few years later, in Florence, a diarist recorded the appearance of the first color façade, and the Grand Ducal workshops, inspired by ancient sculpture in different marbles, translating the plain monochromes by Andrea del Sarto in the cloister of the Scalzo into costly reliefs of colored stones.<sup>27</sup> The Counter-Reformation, and



21.4



21.5

Fig. 21.4 Valerio Belli, *Medici Casket*, 1530-1532, engraved rock crystal, false bottom of silver leaves, silver gilt and enamels, H. 15 cm, Florence, Museo degli Argenti, inv. Gem 1921 no. 505. After M. Riddick, *Glyptics, Italian Plaquettes in France and their reproduction in Enamel* (online publication, <https://renbronze.files.wordpress.com/2019/11/glyptics-italian-plaquettes-in-france-and-their-reproduction-in-enamel-4.pdf>), 2019, p. 19

Fig. 21.5 Valerio Belli after Polidoro da Caravaggio, *The Capture of Christ*, 1523-1524, engraved crystal rock, silver and gilded copper, H. 11.5 cm, from the *Guardaroba* of Clement VI, Rome, Vatican Museums, inv. 62413. After M. Riddick, *Glyptics, Italian Plaquettes in France and their reproduction in Enamel* (online publication, <https://renbronze.files.wordpress.com/2019/11/glyptics-italian-plaquettes-in-france-and-their-reproduction-in-enamel-4.pdf>), 2019, p. 23

the Aristotelianism that was its philosophical arm, could indeed not set aside colored light, the very object of sight and therefore the main communication channel of every culture based on propaganda – in this case, etymologically, *Propaganda Fides*. In painting, sculpture, architecture, in all the visual arts, Baroque thus represents a triumph of color, even – one is tempted to say – when it comes to dealing with black and white only.<sup>28</sup>

If we wonder how the Saint-Denis altarpiece at Liege (fig. 21.1) may have been assessed by a hypothetical Italian observer, we need to focus on the close coincidence in time between that fascinating work of Northern art and the most strictly classic phase of the Italian Renaissance style. In doing so, it is difficult to imagine any appreciation going beyond a personal taste preference. Actually, in terms of the aesthetic principles of the *maniera moderna*, while total monochromy could provide an effective way to appreciate even the very Gothic German wooden sculptures,<sup>29</sup> the presence of monochromy and polychromy in the Liège altarpiece would appear as an unacceptable contradiction to the Italian public. We deduce all this from Giorgio Vasari, who, in his biography of Paolo Uccello, harshly criticizes this painter for having included some polychrome elements in his monochrome frescoes in the cloister of San Miniato al Monte, contrary to the fundamental stylistic rule of *unione* (unity).<sup>30</sup> Attributing to Vasari such unfavorable judgment over the Liège altarpiece, which he certainly did not see, may seem only a conjecture for whom is not familiar with the historian of Arezzo. In reality, this procedure is fully justified by the same coherence of thought of Vasari. Moreover, it also allows us to highlight a constant feature of art criticism, namely the fact that a strong idea of art can be an insurmountable obstacle to the understanding of artistic phenomena that arise in foreign contexts. As historians we must be aware of this and make every effort to withstand the temptation to measure all the facts that concern us with the most obvious criterion.<sup>31</sup>

## Notes

- 1 See, for example, COLE 1993. For the earlier criticism about Giotto, see BAXANDALL 1971.
- 2 LONGHI 1974.
- 3 For the following paragraph, see PREIMESBERGER 2011. The definition of Masaccio as “Giotto born again” can be found in BERENSON 1952, p. 49.
- 4 COLLARETA 2007.
- 5 HESSLER 2014.
- 6 COLLARETA 2010.
- 7 See RICHTER 1970, p. 371-372. As far as the expression *maniera moderna* is concerned, see VASARI 1966-1987, vol. 4, p. 8.
- 8 FARAGO 1992. See also HENDLER 2013.
- 9 FOLENA 1951.
- 10 See COLLARETA 2016.
- 11 NICOLINI 1925, p. 169. For the plastic groups of early 16<sup>th</sup> century, see WEIL-GARRIS 1982.
- 12 For an overview on this subject, see GRUBER 1993.
- 13 BAROVIER MENTASTI 1982, p. 35-108.
- 14 AGRICOLA 1561, p. 475-476.
- 15 PANOFKY 1960, p. 64-72.
- 16 PANOFKY 1951.
- 17 For these two examples, see: Genoa 1989, p. 213 and 237; SHEARMAN 1960, p. 206-220.
- 18 For a significant example, see COLLARETA 1990.
- 19 About the origin of this expression, see SHEARMAN 1972, p. 163-164.
- 20 See what is said on Giulio Romano by VASARI 1966-1987, vol. 5, p. 55.
- 21 GIOVIO 1551, p. 100.
- 22 A complete monograph on this artist can be found in BURNS, COLLARETA & GASPAROTTO 2000. The Vasari quotation is from VASARI 1966-1987, vol. 4, p. 599.
- 23 This well-fitting formula was coined by the late Charles Davis.
- 24 A careful analysis of these works and of their interrelations can be found in the monograph cited above, note 22.
- 25 See BRIGANTI 1981, p. 10.
- 26 VASARI 1966-1987, vol. 4, p. 449.
- 27 LAPINI 1900, p. 188 (this page concerns the year 1575); BALDINI, GIUSTI & PAMPALONI MARTELLI 1979, p. 300-304.
- 28 See COLLARETA 2008.
- 29 See the examples referring to Florentine patrons in BAXANDALL 1980, p. 272-273.
- 30 VASARI 1966-1987, vol. 3, p. 64.
- 31 I thank my wife, Donata Catalano, for the English translation of the original Italian text and my colleague, Cinzia Maria Sicca, for reviewing it. I thank also the editors for their valuable remarks and improvements.

## References

- AGRICOLA 1561  
G. AGRICOLA, *De re metallica. Libri XII*, Basel, 1561.
- BALDINI, GIUSTI & PAMPALONI MARTELLI 1979  
U. BALDINI, A. M. GIUSTI & A. PAMPALONI MARTELLI, *La Cappella dei Principi e le pietre dure a Firenze*, Milan, 1979.
- BAROVIER MENTASTI 1982  
R. BAROVIER MENTASTI, *Il vetro veneziano*, Milan, 1982.
- BAXANDALL 1971  
M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators*, Oxford, 1971.
- BAXANDALL 1980  
M. BAXANDALL, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New York/London, 1980.
- BERENSON 1952  
B. BERENSON, *The Italian Painters of the Renaissance*, London, 1952.
- BRIGANTI 1981  
G. BRIGANTI, *La maniera italiana*, Florence, 1981.
- BURNS, COLLARETA & GASPAROTTO 2000  
H. BURNS, M. COLLARETA & D. GASPAROTTO (ed.), *Valerio Belli vicentino 1468c-1546*, Vicenza, 2000.
- COLE 1993  
B. COLE, *The Scrovegni Chapel*, New York, 1993.
- COLLARETA 1990  
M. COLLARETA, "Pittura commessa di bianco e nero". *Domenico Beccafumi nel pavimento del Duomo di Siena*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* (exh. cat., Siena, Pinacoteca nazionale, etc., 16 June-4 Nov. 1990), Milan, 1990, p. 652-676.
- COLLARETA 2007  
M. COLLARETA, 'Als ich can', in *Predella*, 24 (online publication, <http://www.predella.it/archivio/predella21/index.html>), Sept. 2007.
- COLLARETA 2008  
M. COLLARETA, *From Color to Black and White, and back again: the Middle Ages and Early Modern Times*, in R. PANZANELLI, E. D. SCHMIDT & K. LAPATIN (ed.), *The Color of Life: Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present* (exh. cat., J. Paul Getty Museum, 6 March-26 June 2008), Los Angeles, 2008, p. 62-77.
- COLLARETA 2010  
M. COLLARETA, *Dalle "diverse arti" alle "arti del disegno": un tracciato*, in M. COLLARETA & P. REFICE (ed.), *Arte in Terra d'Arezzo: il Medioevo*, Florence, 2010, p. 233-240.
- COLLARETA 2016  
M. COLLARETA, *Materia, forma, colore. La scultura lignea tra teoria e pratica artistica*, in "Fece di scultura e colori". *Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze* (exh. cat., Florence, Uffizi Gallery, 22 March-28 Aug. 2016), Florence, 2016, p. 15-23.
- FARAGO 1992  
Cl. FARAGO, *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden/New York/Copenhagen/Cologne, 1992.
- FOLENA 1951  
G. FOLENA, *Chiaroscuro leonardesco*, in *Lingua nostra*, 12, 1951, p. 57-63.
- Genoa 1989  
*Blu Blue-jeans. Il blu popolare* (exh. cat., Genoa, San Giorgio Palace, 25 Nov. 1989-14 Jan. 1990), Milan, 1989.
- GIOVIO 1551  
P. GIOVIO, *De vita Leonis decimi pontificis maximi. Libri quatuor*, Florence, 1551.
- GRUBER 1993  
A. GRUBER (ed.), *The History of Decorative Arts. The Renaissance and Mannerism in Europe*, New York/London/Paris, 1993.
- HENDLER 2013  
S. HENDLER, *La guerre des arts. Le paragone peinture-sculpture en Italie: XV-XVII siècle*, Rome, 2013.
- HESSLER 2014  
Ch. J. HESSLER, *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin, 2014.
- LAPINI 1900  
A. LAPINI, *Diario fiorentino dal 252 al 1596*, G. O. CORAZZINI (ed.), Florence, 1900.
- LONGHI 1974  
R. LONGHI, *Giotto spazioso*, in R. LONGHI, *Opere complete*, vol. 7, Florence, 1974, p. 59-64.
- NICOLINI 1925  
F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Naples, 1925.
- PANOFSKY 1951  
E. PANOFSKY, "Nebulae in Pariete". *Notes on Erasmus' Eulogy on Dürer*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14, 1951, p. 34-41.
- PANOFSKY 1960  
E. PANOFSKY, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunstliteratur*, Berlin, 1960.
- PREIMESBERGER 2011  
R. PREIMESBERGER, *On Jan van Eyck's Diptych in the Thyssen-Bornemisza Collection*, in R. PREIMESBERGER, *Paragons and Paragone. Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini*, Los Angeles, 2011, p. 23-51.
- RICHTER 1970  
J. P. RICHTER (ed.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, vol. 1, London, 1970.
- SHEARMAN 1960  
J. SHEARMAN, *The Chiostro dello Scalzo*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 9, 1960, p. 206-220.
- SHEARMAN 1972  
J. SHEARMAN, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London, 1972.
- VASARI 1966-1987  
G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, R. BETTARINI & P. BAROCCHI (ed.), 8 vol., Florence, 1966-1987.
- WEIL-GARRIS 1982  
K. WEIL-GARRIS, "Were this Clay but Marble": *A Reassessment of Emilian Terracotta Group Sculpture*, in A. EMILIANI (ed.), *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo* (conference proceedings, Bologna, XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, 10-18 Sept. 1979), vol. 4, Bologna, 1982, p. 61-79.

## Abstract

From the year 1300 on, Italian art was characterized by the increasing success of monochromy both in sculpture and in painting. This development was the result of the convergence of various factors: the *paragone* between the arts, the assimilation of some aspects of Flemish painting, the primacy of the *disegno* in both theory and practice of the arts, religious scruples, humanist obsessions about the most typical materials of Antique art, and so on. This paper briefly outlines these series of events. It focusses on the characteristics that they adopted immediately after the year 1500, but also the changes that took place in the aftermath of the Council of Trent.

# 22

## Four-language Glossary - Viersprachigen Glossar Glossaire en quatre langues - Viertelrig Glossarium

Ria De Boedt



Fig. 22.1 Saint-Denis altarpiece, detail of the *Descent from the Cross* after treatment, Liège, Saint-Denis church

Fig. 22.2 Reinstallation of the Saint-Denis altarpiece in the Saint-Denis church in April 2014



English	Deutsch	Français	Nederlands
Apple Wood	Apfelholz	Pommier	Appelhout
Ash	Esche	Frêne	Es
Beech	Buche	Hêtre	Beuk
Birch	Birke	Bouleau	Berk
Boxwood	Buchsbaum	Buis	Buxus
Chestnut	Kastanie	Châtaignier	Kastanje
Elm	Ulmenholz	Orme	Olm
Finishing touch	Abschluss	Finition	Afwerking
Fir	Tanne	Sapin	Spar
Flesh Tones	Fleischfarben	Carnations	Inkarnaat Vleeskleur
Gap	Lücke	Lacune	Lacune
Glaze	Lasur	Vernis	Glazuurlaag
Half polychromed Half painted	Halbgefasst Halbbemalt	Polychromé à moitié Peint à moitié	Half beschilderd
Layer	Schicht	Couche	Laag
Lime Wood	Lindenholz	Tilleul	Lindehout
Maple	Ahorn	Érable	Esdoorn
Oak	Eiche	Chêne	Eik
Overpaint	Übermalung	Surpeint	Overschildering
Painting	Fassung	Peinture	Beschildering
Partially painted Partially polychromed	Partiell bemalt Partiell gefasst	Peinture partielle Polychromie partielle	Gedeeltelijk beschilderd
Pear Wood	Birnholz	Poirier	Perenhout
Pine	Kiefer	Pin	Den
Primer	Grundierung	Fond	Grondlaag
Repaint	Neu streichen	Repeindre	Herschilderen
Retouch	Retuschieren	Retoucher	Bijschilderen
Stripped	Abgebeizt	Décapé	Afgeloogd
Surface finish	Oberflächenabschluss	Finition de surface	Afwerkinglaag
Surface design	Oberflächengestalt	Conception de la surface	Vormgeving van het oppervlak
Willow	Weide	Saule	Wilg
Walnut	Walnuss	Noyer	Notelaar
Wood colour	Holzichtig Holzfarbig	Couleur du bois	Houtkleurig
Yew	Eibe	If	Taxus

## Illustration Credits

Every effort has been made to contact copyright-holders of illustrations. Copyright-holders whom we have been unable to reach or to whom inaccurate acknowledgement has been made are invited to contact the KIK-IRPA.

Altötting, Kapellstiftung, © BNM, Walter Haberland: fig. 15.10.

Amsterdam, Rijksmuseum: fig. 6.28.

Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (photo: Antje Voigt): fig. 15.1, 15.5, 15.19.

Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung: fig. 15.2.

Bernardes Ribeiro, José Luiz (CC BY-SA 4.0): fig. 21.2.

Bosshard, Primula: fig. 19.11.

bpkBildagentur, Image Bank of Cultural Institutions: fig. 15.6, 15.11, 15.18.

Brou, church of Saint-Nicholas de Tolentino, reproduced with the kind permission of the monastère royal de Brou: fig. 20.19.

Brussels, © KIK-IRPA Brussels:

KIK-IRPA photos, accessible via BALaT at [www.kikirpa.be](http://www.kikirpa.be): cover images (X072776, X072801), fig. 0.1 (X071301), 1.1 (G002675), 1.2 (A117678), 1.5 (X081346), 1.9 (X071204), 1.10 (X071223), 1.11 (X071227), 1.12 (X000332), 2.1 (KN12165), 2.2a (X054355), 2.2b (X071299), 2.3 (G002716), 2.7b (X071113), 2.8 (X071096), 2.9a (X071087), 2.9b (X071090), 2.10a (X071089), 2.10b (X071068), 2.12a (X054357), 2.12b (X071244), 2.13b (X071076), 2.14a (X071134), 2.14b (X067986), 2.14c (X071082), 2.14d (X071252), 2.14e (X071245), 2.14f (X071302), 2.14g (X071316), 2.14h (X071216), 2.15a (X054362), 2.15b (X054367), 2.15c (X054349), 2.17a (X071071), 2.18 (X071136), 2.20a (X055324), 2.23 (X068649), 2.24a (KM16949), 2.24b (X072780), 2.25a (X054355), 2.25b (X067948), 2.26a (X055316), 2.26b (X071082), 2.27a (X055326), 2.27b (X071118), 2.28a (X055327), 2.28b (X067976), 2.29b (X071075), 2.30a (X055315), 2.30b (X071112), 2.31a (X055317), 2.31b (X071109), 2.32a (X055341), 2.32c (X067972), 2.33a (X055333), 2.33b (X071135), 2.34 (X072782), 3.2 (X071242), 3.3a (X071234), 3.3b (X071229), 3.3c (X071232), 3.6 (X071114), 3.8a (X071315), 3.9a (X071126), 4.6 (X072786), 4.7 (X071125), 4.11 (X071108), 4.13 (X0693621), 4.14 (X071216), 4.16 (X071100), 4.19 (X067941), 4.20a (X072788), 4.20b (X072801), 4.22 (X072795), 4.23 (B019259), 5.1 (X071217), 5.3c (X067988), 5.3d (X067972), 5.12a (X071112), 5.12b (X071077), 5.13a (X071132), 5.13b (X071127), 5.13c (X071062), 5.16a (X071105), 6.1 (X072782), 6.3 (X072775), 6.4 (X072777), 6.5 (X072778), 6.6 (X072779), 6.7 (X072776), 6.8 (X072780), 6.10 (X072775), 6.12 (X072779), 6.14 (X071288), 6.16 (X071077), 6.18 (X072780), 6.19 (X071256), 6.21 (X072776), 6.23a (X071246), 6.23b (X071287), 6.23c (X071088), 6.24 (X071268), 6.26a (X071103), 6.26b (X071313), 6.26c (X071301), 6.29 (X071101), 6.31a (X123881), 6.31c (X071104), 6.32 (X071074), 6.33b (X131651), 6.33c (M064187), 6.33e (X123960), 6.34 (X072775), 6.35 (Z008671), 6.38 (X071267), 7.1 (X072789), 7.2 (X072784), 7.3 (X072785), 7.4 (X072786), 7.5 (X072787), 7.6 (X072788), 7.7 (X131615), 7.8 (X138930), 7.10 (B155476), 7.12a (X131686), 7.12b (X131680), 7.13 (X138935), 7.14 (X067963), 7.18 (X067961), 7.19 (X067988), 7.20 (X071201), 7.21 (X072785), 7.23 (X071105), 7.24 (X072806), 7.26 (X009040), 9.2a (X131392), 9.2b (X131394), 9.3a (X131395), 9.3b (X131397), 9.4a (X131398), 9.4b (X131400), 9.5a (X079644), 9.5b (X079645), 9.7a (X116984), 9.7b (X116983), 9.8a (X125993), 9.8b (X125990), 9.9a (X131401), 9.9b (X131403), 9.10a (X116986), 9.10b (X116985), 9.12b (X072787), 9.13a (X131392), 9.14a (X131395), 9.15a (X116983), 9.15b (X131394), 9.15c (X116985), 9.15d (X131395), 9.15e (X116983), 9.15f (X131392), 9.16a (X131403), 9.16b (X131394), 9.24a (X116983), 9.25a (X116984), 9.27 (X079644), 9.28 (X116984), 10.3 (X067970), 10.18 (X072787), 10.21a (X131392), 10.21b (X131394), 10.21c (X131395), 10.21d (X131397), 10.21e (X131398), 10.21f (X131400), 10.21g (X131401), 10.21h (X131403), 11.1 (X1232343), 11.2 (X071292), 11.3 (X123212), 11.4 (X123228), 11.5 (X123219), 11.6 (X123235), 11.7 (X123235), 11.8 (X072787), 11.10 (X123220), 11.20 (X071084), 11.21 (X027469), 13.1 (X070593), 13.2 (X067947), 13.8 (X071212), 13.18 (X071236), 13.19 (X071240), 14.1 (Z005830), 14.3 (X071284), 14.5 (X072779), 14.6 (X067940), 14.7 (X071220), 15.9 (B124325), 15.14 (B016202), 15.15 (B016202), 15.21 (X072783), 15.22 (X072775), 16.1 (G002581), 16.2a (G002584), 16.2b (G002582), 16.2c (G002583), 16.2d (G002586), 16.2e (G002585), 16.3 (M193771), 16.6a (G002587), 16.6b (Z008658), 16.7 (X045715), 16.9c (G002589), 16.11 (B207327), 20.8 (Z003371), 20.17 (X048593), 21.1 (X071256).

Photographs from the archives or intervention files of the KIK-IRPA:

fig. 2.4 (X128683L), 2.5 (X057935L), 2.6a (X057931L), 2.6b (X063203L), 2.7a (X057925L), 2.11 (X057932L), 2.13a (X057924L), 2.16a (X071164L), 2.16b (X071182L), 2.16c (X071195L), 2.17b (X057940L), 2.17c (X071162L), 2.17d (X057948L), 2.17e (X057956L), 2.17f (X071187L),

2.17g (X057965L), 2.19 (X054369L), 2.20b (X057910L), 2.21a (X057955L), 2.21b (X057950L), 2.22a (X057913L), 2.22b (X059597L), 2.29a (X057905L), 2.32b (X059592L), 3.1 (X055109L), 3.4a (X071178L), 3.7 (X059616L), 4.3 (X057919L), 4.8 (X071188L), 5.3b (X055338L), 5.3c (X057946L), 5.3d (X071163L), 5.5 (X071161L), 5.6a (X071183L), 5.7 (X071163L), 5.9a (X070567L), 5.13d (X057951L), 5.13e (X071190L), 5.13f (X057971L), 5.16b (X057943L), 6.9 (X132072L), 6.15 (X136983L), 6.33a (X138090L), 6.37 (X136984L), 7.16b (X059588L), 9.1 (IR001001L), 9.17 (IR001197L), 9.18 (IR000824L), 9.19a (IR001259L), 9.19b (IR001016L), 9.20a (IR001014L), 9.20b (IR001001L), 9.21a (IR001001L), 9.21b (IR001016L), 9.21c (IR001196L), 9.22a (IR001017L), 9.22b (IR001019L), 9.24b (IR001195L), 9.25b (IR001194L), 10.2a (X104971L), 10.2b (X104972L), 10.2c (X104973L), 10.2d (X104974L), 10.2e (X104975L), 10.2f (X104976L), 10.2g (X104977L), 10.2h (X104978L), 10.9 (RR000651L), 10.10 (IR001016L), 10.11 (IR001018L), 10.13 (X122595L), 10.14a (X114796L), 10.14b (IR001016L), 10.15a (X128615L), 10.15b (IR001016L), 10.16a (X105174L), 10.16b (X105175L), 10.17 (X110782L), 10.20 (X131399L).

Photographs by staff members of the KIK-IRPA:

De Potter, Sophie: fig. 9.23, 9.24c, 9.26.

Dupuy, Claire: fig. 5.2, 10.1, 10.4, 10.5, 10.6, 10.7, 10.8.

Dupuy, Claire et Roumi, Jade: fig. 5.2, 10.19.

Fraiture, Pascale: fig. 5.6b, 5.6c, 5.8, 5.9b, 5.9c, 5.10, 5.16c.

Joly, Emmanuel: fig. 8.1, 8.2.

Mercier, Emmanuelle: fig. 5.3a, 16.4a, 16.9a, 16.9b, 16.12, 16.13, 16.14, 16.15, 16.16, 16.17, 16.18.

Cayron, Fanny: fig. 4.2, 4.4, 4.5, 4.9, 4.10, 4.12, 4.15, 4.17, 4.18, 11.15, 11.16, 11.19.

Chapuis, Julien: fig. 15.3, 15.8, 15.15.

Colmar, Musée Unterlinden (photo: Ch. Kempf): fig. 19.5, 19.9, 19.10.

Cologne, Dombauhütte (photo: Matz und Schenk): fig. 17.3.

De Boodt, Ria: fig. 13.3, 13.4, 13.5, 13.6, 13.7, 13.9, 13.10, 13.11, 13.12, 13.14, 13.15, 13.16, 13.17.

Denoël, Sophie: fig. 1.4.

Descheemaeker, Bernard: fig. 14.2.

Dijon, Musée des Beaux-Arts (photo: Wolfgang Gülker): fig. 15.17.

Dubois-Brinkmann, Isabelle: fig. 19.2.

Florence, © Scala: fig. 20.18.

Glasgow, The Burrell Collection, reproduced courtesy of Glasgow Museums: fig. 20.16.

Glatigny, Jean-Albert: fig. 5.19.

Gold, Anne: fig. 17.9, 17.15, 17.16, 17.20.

Guillot de Suduiraut, Sophie: fig. 19.3, 19.4, 19.7, 19.12, 19.13.

Public domain: fig. 13.13 (Google), 15.7 (Jérémy-Günther-Heinz Jähnck).

Jägers, Elisabeth: fig. 18.14, 18.15, 18.17, 18.18, 18.19.

Kempfen, Catholic parish church, Propsteiarhiv Kempen: fig. 18.1.

Köck, Barbara: fig. 17.18.

Koller, Manfred: fig. 17.17.

Krebs, Elisabeth: fig. 17.6, 17.10.

Kube, Stephan. Mit Genehmigung des Bischöflichen Generalvikariats-Kunstpflge des Bistums Münster: fig. 17.2, 17.8, 17.19.

Kunz, Tobias: fig. 15.12.

Lefftz, Michel: fig. 1.7, 7.9, 7.11, 7.25, 7.27, 7.28.

Lemaitre, Uta: fig. 17.5.

London, Sphinx Fine Art: fig. 17.13.

London, Victoria and Albert Museum: fig. 9.13b, 20.1.

Louvain, Documentatie- en Onderzoekscntrum voor Religie, Cultuur en Samenleving (KADOC),

© KADOC-KU Leuven: fig. 4.1, 4.21.

Madrid, Museo Nacional Thyssen- Bornemisza: fig. 15.13.

Mecklenburg-Vorpommern, © Landesamt für Denkmalpflege Mecklenburg-Vorpommern. Photo:

Bötefür: fig. 6.2, 6.17, 6.25, 6.31b.

Munich, Bayerisches Nationalmuseum (© BNM) (Photo: Walter Haberland): fig. 15.4.

© Musées de Senlis: fig. 19.6.

New York, The Metropolitan Museum of Art: fig. 9.13c, 9.14b, 15.16, 20.5, 20.6, 20.7.

Paris, Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, © Ghyslain Vanneste, INP, Paris: fig. 19.1,

19.14, 19.15, 19.17, 19.18, 19.19, 19.20, 19.21, 19.22, 19.23 ; © Alexandre Beauné, INP, Paris: fig. 19.16.

Paris, Réunion des musées nationaux, © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) (photo: Christian Jean): fig. 1.8.

Paris, Réunion des musées nationaux, © RMN-Grand Palais (Musée de Cluny) (photo: Jean-Gilles Berizzi): fig. 17.21.  
 Peez, Marc, LVR-Amt für Denkmalpflegeim Rheinland, Abtei Brauweiler, Pulheim: fig. 17.12.  
 Périer-D'Ieteren, Catheline: fig. 6.11, 6.20, 6.27, 6.33d, 6.33f, 6.36.  
 Popp Eva-Maria: fig. 17.11.  
 Reserved for rights: fig. 0.2.  
 Schäfer, Ulrich: fig. 18.3, 18.4, 18.7, 18.8, 18.9, 18.10, 18.12, 18.13, 18.16, 18.20.  
 Schäfer, Ulrich and Grimberg, Sarah: fig. 18.21, 18.22, 18.23.  
 Steyaert, Delphine: fig. 6.13, 6.30, 7.22, 11.9, 11.11, 11.12, 11.13, 11.14, 11.17, 11.18, 14.4.  
 Thaler, Walter: fig. 17.1.  
 Ulm, Ulmer Museum: fig. 19.8.  
 Verginer, Willy: fig. 12.1.  
 Vienna, Bundesdenkmalamt (repro after *Restauratorenblätter*, 22-23, 2001-2002): fig. 17.14.  
 Washington, © National Gallery of Art, Washington, Bruce White: fig. 15.20.  
 Westhoff, Hans: fig. 17.4.  
 © Wikimédia: fig. 1.6, 16.19, 17.7, 21.2, 21.3.  
 Woods, Kim: fig. 20.2, 20.3, 20.4, 20.9, 20.10, 20.11, 20.12, 20.13, 20.14, 20.15.

## Already published in the *Scientia Artis* collection

- 1 *Le retable d'Oplinter / Het retabel van Oplinter* 1999  
R. DE BOODT, M. SERCK-DEWAIDE, J. SANYOVA, N. GOETGHEBEUR, L. KOCKAERT & J. JANSEN
- 2 *Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles. Histoire, conservation et restauration / De glasramen van de Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal te Brussel. Geschiedenis, conservatie en restauratie* 2005  
I. LECOCQ (ed.)
- 3 *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance. Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition Lambert Lombard, Renaissanceschilder. Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus* 2006  
G. DENHAENE (ed.)
- 4 *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle* 2008  
D. VANWIJNSBERGHE (ed.)
- 5 *D'Ennion au Val Saint-Lambert. Le verre soufflé-moulé. Actes des 23<sup>e</sup> Rencontres de l'Association française pour l'Archéologie du Verre* 2010  
C. FONTAINE-HODIAMONT (ed.)
- 6 *Imitation and Illusion. Applied Brocade in the Art of the Low Countries in the Fifteenth and Sixteenth Centuries* 2011  
I. GEELEN & D. STEYAERT
- 7 *Tree Rings, Art, Archaeology. Proceedings of an international conference* 2011  
P. FRAITURE (ed.)
- 8 *The Brueg(H)el Phenomenon. Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger with a Special Focus on Technique and Copying Practice* 2012  
C. CURRIE & D. ALLART
- 9 *A Masterly Hand. Interdisciplinary Research on the Late-Medieval Sculptor(s) Master of Elsloo in an International Perspective* 2013  
F. PETERS (ed.)  
Also available as an e-book on the KIK-IRPA website
- 10 *Machinae Spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe. Contributions à une histoire formelle du sentiment religieux au XVII<sup>e</sup> siècle* 2014  
B. D'HAINAUT-ZVENY & R. DEKONINCK (ed.)
- 11 *D'une même main. Peintures murales du XV<sup>e</sup> siècle dans la principauté de Liège. Regards croisés sur la chapelle du château de Ponthoz et l'église de Bois* 2016  
I. HANS-COLLAS (ed.)
- 12 *Between Carpentry and Joinery. Wood Finishing Work in European Medieval and Modern Architecture.* 2016  
P. FRAITURE, P. CHARRUADAS, P. GAUTIER, M. PIAVAUX & Ph. SOSNOWSKA (ed.)
- 13 *«A l'Escu de France». Guillebert de Mets et la peinture de livres à Gand à l'époque de Jan van Eyck (1410-1450)* 2017  
D. VANWIJNSBERGHE & E. VERROKEN
- 14 *Frans Pourbus l'Ancien à Tournai. Les panneaux peints pour l'abbatiale Saint-Martin. Histoire, iconographie, style, technique, restauration* 2017  
M. MAILLARD-LUYPAERT (ed.)
- 15 *A Man of Vison. Paul Coremans and the Preservation of Cultural Heritage Worldwide* 2019  
D. DENEFFE & D. VANWIJNSBERGHE (ed.)
- 16 *Made in Malines. Les statuettes malinoises ou poupées de Malines de 1500-1540. Étude matérielle et typologique* 2019  
F. CAYRON & D. STEYAERT
- 17 *Met maagdelijke blik. De reliekenschat van Herkenrode doorgelicht* 2019  
F. VAN CLEVEN, J. REYNIERS & A. ERVYNCK (ed.)

These volumes are available for purchase at the KIK-IRPA or from Brepols Publishers | [www.brepols.net](http://www.brepols.net)

Printed in December 2020 by Drifosett printing (Brussels, Belgique).

Printed on acid free paper norm ISO 9706.

D/2020/0613/3



The impressive altarpiece in the church of Saint-Denis in Liège is one of the most prestigious but also one of the most enigmatic witnesses to the rich Brabantine altarpiece production at the end of the Middle Ages. The interdisciplinary study carried out during its restoration at the Royal Institute for Cultural Heritage (KIK-IRPA) in Brussels between 2012 and 2014 allowed to resolve some of the questions involved and to propose new refreshing hypotheses. The attribution to the Borman, the most prestigious Brussels sculptor family, was refined, as was its dating in the early 1530s, when the vocabulary of Italian Renaissance began to invade the art of the Meuse banks simultaneously with the still well-anchored Gothic style. This volume provides a broad platform for the exceptional character of the partial polychromy of the altarpiece, highlighted by the investigation conducted at the KIK-IRPA. This research was nourished by many comparative reflections. The abundant and varied studies presented here, mainly originate from an international conference held in October 2015. In addition, the restoration at KIK-IRPA, between 2016 and 2019, of some of the painted panels that initially adorned the shutters of the altarpiece, also allowed a beneficial reconsideration of the participation of the great Liège painter Lambert Lombard and some local workshop. Starting from an amazing work, they represent an important part of the artistic activity in Liège revived by Prince-Bishop Érard de La Marck.

The *Scientia Artis* series is published by the Royal Institute for Cultural Heritage (KIK-IRPA, Brussels). The works in this series – monographs, exhibition catalogues and conference proceedings – present the results of research projects and scientific events (co)organized by the KIK-IRPA. Since 1948 this Federal Institution has been charged with the study, protection and promotion of Belgium's cultural heritage. [www.kikirpa.be](http://www.kikirpa.be)



Institut royal du Patrimoine artistique



.be

ISBN 978-2-930054-40-7



9 782930 054407