

Myriam Serck-Dewaide

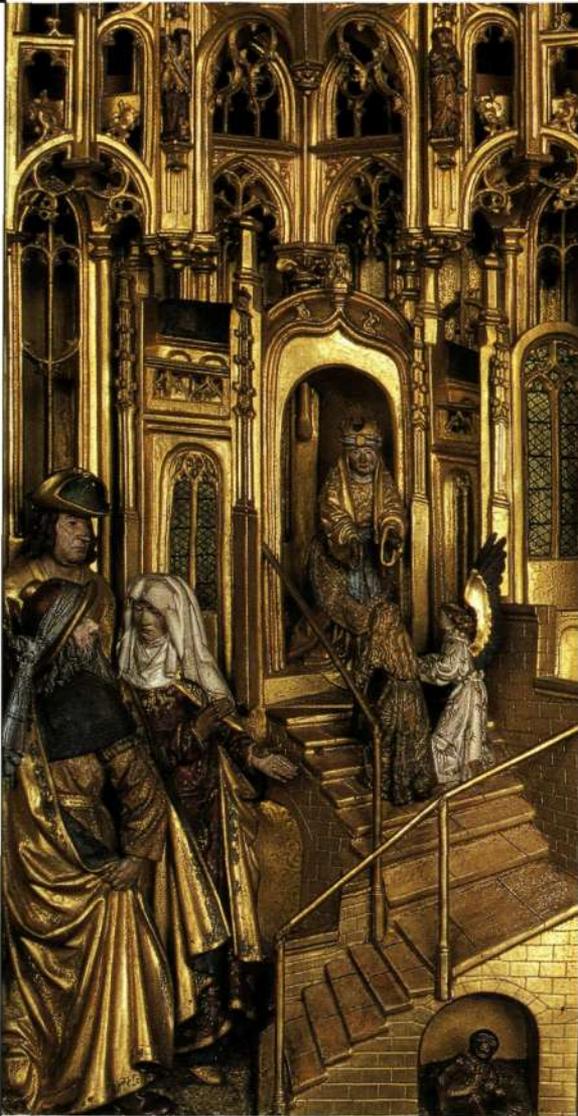
MATERIAUX, TECHNIQUES ET POLYCHROMIES



▲
Détail du retable
de la Passion
d'Oplinter conservé
aujourd'hui aux
MRAH

Les retables mixtes, peints et sculptés, pièces du mobilier liturgique, apparaissent déjà nombreux au milieu du XIV^e siècle dans différentes contrées. Architectures dorées, baldaquins et colonnettes rythment et compartimentent l'espace d'une manière variable, selon l'époque et le lieu de production. Les volets peints ou sculptés ferment souvent ces "caisses" ou "huches" et ne s'ouvrent pour révéler les figures aux fidèles que lors des fêtes. Les retables, à la mode dans toute l'Europe aux XV^e et XVI^e siècles, présentent dans chaque pays, région, ville ou atelier des particularités sty-

listiques et iconographiques, des variations de dimensions, de répartition spatiale, de rendu de la perspective, d'emplacement des peintures, de localisation des sources de lumière, et bien évidemment des différences de matériaux, de construction et de finition de surface. On distingue aisément les caractéristiques propres aux ensembles du monde germanique, hispanique, italien, et enfin des Pays-Bas du Nord et du Sud. Notre étude se limite aux retables des Pays-Bas méridionaux et approfondit surtout l'étude des sculptures et de leur décors polychromes, dans le but de



◀ La Présentation de Marie au Temple sur le retable de Saluces conservé à Bruxelles à la Maison du Roi : composition remarquable et polychromie originale (copyright IRPA-KIK Bruxelles)

faire connaître et reconnaître les qualités et les spécificités des différents ateliers.

Au XVe siècle, les retables brabançons évoluent vers une expression plus réaliste, un relief plus accentué et des compositions groupées en plans successifs, présentant des scènes à petits personnages contées comme dans un espace théâtral. L'architecture va progressivement perdre de son importance pour ne plus présenter qu'un encadrement aux scènes consacrées à la Vie de la Vierge, à la Vie des Saints ou aux cycles de l'Enfance et de la Passion du Christ. Elle passe très lentement au milieu du XVIe siècle des décors du gothique tardif aux motifs Renaissance.

Dès la deuxième moitié du XVe siècle, les retables brabançons vont connaître un tel succès que, pour réaliser les commandes, une rationalisation de la

production est nécessaire. Le travail est réparti entre les huchiers, les sculpteurs d'architectures, les sculpteurs de figures, les doreurs, les polychromeurs et les peintres. Les règlements des guildes s'établissent de manière stricte. Les œuvres sont obligatoirement marquées, ce qui garantira leur origine et leur qualité. Cette situation de fabrication en série va être à l'origine, dans les principaux ateliers du Brabant, d'une systématisation dans la création formelle, dans la construction des caisses et des scènes, et dans la finition polychromée.

Essayons de préciser les caractéristiques des plus grands centres de production tels que ceux de Bruxelles, Malines et Anvers, et de les opposer ensuite à quelques œuvres d'autres centres moins importants. A cette fin, il nous faut être particulièrement strict dans le choix des œuvres qui seront analysées dans chaque centre de production, car les avatars du temps et les nombreuses interventions humaines sur les huches, les volets, les sculptures, et surtout sur les dorures et les polychromies font que leur caractéristiques particulières ne sont bien souvent plus perceptibles. Nous examinerons donc principalement des œuvres intactes et pures qui n'ont subi presque aucune transformation formelle, ni surpeint, ni nettoyage ou décapage abusif. Elles sont peu nombreuses à être arrivées jusqu'à nous dans leur pureté originelle. Pour l'école bruxelloise, nous citerons le grand retable bruxellois de Saluces, conservé à la Maison du Roi à Bruxelles et le petit retable de la Passion du Musée Mayer van den Bergh à Anvers. Pour Malines, nous examinerons le retable malinois, à polychromie bruxelloise, du Musée Mayer van den Bergh, la Vierge à l'enfant à polychromie de même origine, du Musée d'Audenaerde, et une statuette des MRAH à Bruxelles. Pour les ateliers anversois, le retable de l'Enfance et de la Passion d'Oplinter des MRAH sera étudié. Pour d'autres centres, nous observerons le retable de Belvaux conservé au Musée des arts anciens du Namurois, le retable de sainte Anne à la cathédrale Saint-Sauveur à Bruges et le retable de sainte Colombe à Deerlijk.

LES ATELIERS BRUXELLOIS

Les ateliers brabançons produisent d'abord des retables en bois de chêne et de noyer. Le noyer sera utilisé surtout dans la première moitié du XVe siècle pour réaliser des statuettes et des groupes sculptés et taillés dans un seul bloc. On peut



◀ Les groupes sculptés du retable des Trois Vierges de Hakendover ont été taillés dans un seul morceau de noyer (photo M. Serck)

▼ Lettres J comme marque 'personnelle' sur la caisse du retable de la Nativité de Villers-la-Ville (photo M. Serck)



observer l'utilisation du noyer dans des fragments isolés de retables qui présentent aussi des groupes de plusieurs personnages taillés dans un seul bloc de chêne évidé au dos et marqué du maillet. On note le même usage dans le retable de Hakendover et celui de la Nativité de l'église paroissiale de Villers-la Ville. Architecture, huche et peintures sont toujours en bois de chêne.

Les formes habituelles sont simples, rectangulaires avec le compartiment central surélevé. Les compartiments sont souvent au nombre de trois, parfois de cinq, au début de la production. Plus tard, on peut en constater huit pour les grands retables. A la fin du siècle, structure et composition des retables se compliquent et l'utilisation du bois de noyer est abandonnée. Les fragments sont systématiquement en chêne coupé en plein quartier. Les groupes de personnages sont taillés non plus dans un seul bloc, mais dans une série de blocs qui s'ajustent parfaitement l'un à côté de l'autre et l'un derrière l'autre. Colonnnettes et pinacles séparent les scènes et supportent les dais. Des frises

▶ Le même groupe vu de dos et présentant des restes de la préparation et des couches de polychromie originales (photo M. Serck)



ajourées décorent la base des retables. Ces trois éléments décoratifs (colonnnettes, dais et frise ajourées) sont systématiquement utilisés dans les retables bruxellois.

Des documents de la gilde vont notamment en 1453, en 1454 et en 1455 régler les contrôles de qualité par des marques. La huche sera marquée d'un compas et d'un rabot, les sculptures d'un maillet et la polychromie d'un poinçon *BRVESEL* dans la dorure (1). D'autres marques ont été observées et notamment, une lettre *J* gothique ou une fleur, frappées sur les huches, qui ont été considérées comme marques "personnelles". On a également découvert sur plusieurs retables, en examinant les architectures, des marques originales de numérotation et de positionnement (2). On remarque souvent aussi des traces d'étau rond sur les têtes des personnages bruxellois et des traces de griffes longues sur les bases.

Le montage de la huche, des volets, des architectures et des sculptures est remarquablement soigné dans tous les retables bruxellois. Les assemblages sont réalisés avec des queues d'arondes chevillées (haut de la caisse), des tenons et mortaises, et des chevilles. Le bois des huches comporte moins souvent qu'à Anvers des traces de clivage, car le bois même de l'arrière de la caisse est souvent retravaillé (scié, plané, raboté). Il est donc moins fréquent de trouver des marques de bûcherons (3). Les éléments architecturaux sont chevillés et collés à la colle animale. Très peu de clous ne semblent intervenir dans les montages originaux des retables bruxellois.

Les enduits de préparation blanche à la craie et à la colle animale sont identiques à toutes les écoles de retables du Nord. La préparation est appliquée en une ou deux fines couches sur les dentelles des arcatures gothiques qui recevront une dorure mate sur mixtion chargée d'ocre. Tandis que sur les zones planes et plus larges des architectures destinées à recevoir une dorure polie, la préparation sera nettement plus épaisse. Les sculptures sont enduites de la même préparation avec le plus souvent la même distinction d'épaisseur : chevelures, visages et mains, fines décorations et sols ne reçoivent que deux ou trois fines couches, tandis que les vêtements ou ornements prévus pour recevoir dorure ou argenture polie seront couverts de cinq à dix couches d'apprêt. La réparation et le ponçage à la prêle achèveront la préparation à la polychromie.

La polychromie des retables bruxellois de la deuxième moitié du XVe siècle atteint les sommets du raffinement et de la virtuosité artisanale. Analysons les particularités de cette polychromie. Le bolus rose-orangé est appliqué au pinceau sur les zones à dorer. La légèreté et la dilution du bolus encollé donnent un effet plus transparent qu'à Anvers.

Les figures des deux premiers plans cachent les bases des plans arrière et, afin de ne pas mettre des feuilles d'or là où elles ne seront pas vues, on délimite par des incisions dans le bolus, lors d'un essai de montage du retable, les zones à ne pas

dorer. Ces lignes gravées seront très fines et plus soigneusement délimitées que dans les retables anversois.

L'application des feuilles métalliques d'or ou d'argent à liant aqueux est également réalisée, avec un soin et une précision extraordinaire, sur les retables bruxellois. Il est très rare de percevoir la limite des feuilles. Les décors par poinçonnage des motifs étudiés dans les polychromies bruxelloises sont le plus souvent des décors fait point par point. Les poinçons réalisés à la roulette (une seule) se trouvent dans les fonds dorés des retables. Roulette simple et outils à roulettes multiples sont aussi très fréquents dans les décors des bordures et orfrois des vêtements des personnages de scènes anversoises.



▲ Brocart appliqué sur le retable de Saluces: une technique de décor typiquement bruxelloise (copyright IRPA-KIK Bruxelles)

◀ Décor de poinçonnage sur le bord du vêtement. Remarquez également les cupules en cuivre rapportées dans la couche de peinture bleu foncé et le traitement des sols pourvus d'entailles, de feuilles d'or et de laque verte: retable de la Vierge de Strängnäs en Suède (photo M. Buyle)



Le décor le plus typique des retables bruxellois est l'imitation des riches textiles brodés, réalisés par la technique du brocart appliqué. Certains daïs et vêtements recevront des brocarts complets de type maigre (craie et colle) ou gras (cire). Ce sont des feuilles rectangulaires en relief, préfabriquées dans un moule. Pour les retables bruxellois, ces décors sont d'une finesse extrême. Le moule gravé au motif textile est couvert d'une feuille d'étain (agent démoulant). On y coule soit un peu de préparation blanche liquide et tiède, soit un mélange à base de cire. Après séchage et démoulage, on dore ces feuillettes à la mixtion et on les colle sur les peintures ou les sculptures. Certains motifs sont dorés avant l'application, d'autres, après. Ils sont encore souvent rehaussés de fins décors peints en bleu, rouge ou vert. D'autres parties recevront des brocarts locaux posés sur un glacis coloré sur argent. On a dans l'illustration de l'Annonciation du retable de Saluces deux exemples: sur le couvre-lit, on voit des décors d'aigles en relief dorés sur glacis rouge posé sur argent, et sur le tissu du baldaquin, on observe des décors floraux dorés sur une laque verte posée sur argent poli. Ici, il existe un raffinement supplémentaire: la laque verte est posée en une première couche, puis le brocart doré y est collé dans la laque fraîche. Un fois sèche, une deuxième application de laque au fin pinceau vient contourner les motifs en relief et former un décor en glacis épais, aux tonalités plus profondes. Enfin, la même illustration révèle des bordures de brocarts collées (ou orfrois) sur le manteau de l'ange Gabriel. D'autres décors, typiques pour Bruxelles et rarement conservés, sont des décors métalliques en relief: sortes de petites cupules en cuivre (ou alliage) poussées dans la couche picturale fraîche (laques ou peintures à l'huile). Trois retables conservés en Belgique présentent ces décors (4). Il faut encore signaler le réalisme de la représentation des vitraux dans les retables bruxellois. Les feuilles d'argent polies, posées sur bolus, sont recouvertes d'un glacis légèrement verdâtre, et les plombs des vitraux sont représentés par un réseau de fines lignes noires peintes sur le glacis.

Les bleus des retables bruxellois passent du bleu azurite foncé au bleu clair. L'azurite peut être cristalline, pure et mate au broyage épais, appliquée sur fond noir à liant aqueux. On la trouve sur la plupart des revers de vêtements. La couche présente l'aspect du velours. Sur certaines robes bleues, on trouve un décor de petits points dorés vraisemblablement réalisés à l'or à la coquille (or en poudre lié à de la gomme arabique). Certains



◀ Détails de brocart appliqué sur la scène de l'Annonciation du retable de Saluces conservé à la Maison du Roi à Bruxelles (copyright IRPA-KIK Bruxelles)

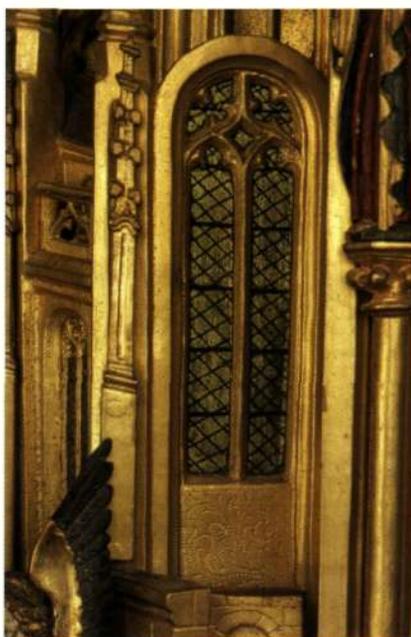


vêtements bleu azurite sont aussi parsemés de petits motifs de brocarts découpés et dorés. L'azurite peut également être broyée plus finement et mêlée à du blanc de plomb ou à une terre soit ocrée soit plus rouge liée à la colle ou à l'huile ou encore avec un liant mixte. Ces bleus décoreront chapeaux et voiles soulignés souvent de liserés rouges ou bleus. Les carnations sont aussi d'un raffinement extrême. Souvent lisses comme la porcelaine, assez blanches pour les femmes et plus roses pour les hommes, elles sont achevées par de fins traits peints à l'huile déterminant avec minutie les yeux, les paupières, les sourcils, les cernes, la bou-



▲ Autre exemple de cupules en cuivre enfoncées dans la couche de peinture selon un motif

décoratif. Retable de la Passion de Brimo de Laroussilhe aux MRAH à Bruxelles (photo M. Serck)



▲ Imitation de vitrail : retable de Saluces (copyright IRPA-KIK)



▲ Bleu azurite clair sur une figure d'ange du retable de Saluces (copyright IRPA-KIK)

▼ Carnations finement peintes du retable de Saluces (copyright IRPA-KIK)





▲ Pavement bicolore incliné de la scène située dans un intérieur d'église de la Présentation au temple sur le retable de Saluces (copyright IRPA-KIK)



▲ Le retable de Lombeek, qui a aujourd'hui perdu sa polychromie, présente un petit retable 'vide' alors que son état d'origine devait être vraisemblablement comparable à celui du retable de Saluces (photos M. Serck et IRPA-KIK)

che, les ongles, le sang et parfois même les larmes. La décoration des sols varie selon la représentation voulue à l'intérieur ou à l'extérieur. Les intérieurs sont illustrés par un carrelage dont les lignes en perspective sont souvent gravées dans la préparation. L'ensemble du sol est doré à la feuille sur mixtion ocrée et ensuite un carreau sur deux est recouvert de laque verte (résinate de cuivre) ou de laque rouge. Les extérieurs sont suggérés par un sol herbeux travaillé soit en guillochage (*Tremolierungen*: ce terme allemand est souvent utilisé aussi en français étant plus précis que le terme français), comme on peut l'observer dans le retable de saint Georges des MRAH, réalisé en 1498 par Jan II Borman, soit avec un mastic en relief visible dans le retable de Saluces de la Maison du Roi et dans le petit retable domestique de la Passion du Legs Vermeersch conservé aux MRAH. En effet, les joints, afin d'être rendus invisibles, sont comblés à l'aide d'un mastic épais composé de craie, de colle animale et de poudre de bois. Cette matière est parfois aussi appliquée sur les surfaces repré-

sentant le sol herbeux. L'or mat est alors appliqué sur ces sols, et ensuite recouvert par endroits et successivement de vert malachite à liant aqueux ou mixte et de laque verte au résinate de cuivre. Ces finitions à l'or mat, ces touches colorées et laques sont appliquées après le montage définitif du retable. Enfin, une couche de protection très fine à la colle animale est mise sur l'or poli, ce qu'on appelle au XVIIe siècle le matage de l'or.

Il faut insister ici sur le fait que, à mon avis, tous les retables bruxellois ont été exécutés pour recevoir de la polychromie, même les plus élaborés dans la sculpture. Les nombreux décapages du XIXe siècle ont conduit quelques historiens d'art à écrire que certains retables brabançons devaient se présenter en bois nu localement teinté et encollé, comme ceux de Tilman Riemenschneider ou d'autres sculpteurs de la Renaissance allemande. Ces affirmations me semblent peu fondées, car chaque fois que j'ai étudié ou restauré un retable

aujourd'hui d'aspect "bois nu", j'ai relevé d'infimes restes de polychromies ou eu l'occasion de lire les textes de la deuxième moitié du XIXe siècle commandant le décapage ou l'enlèvement des polychromies.

LES ATELIERS MALINOIS

Les ateliers malinois produisent des œuvres datant à la fois de la période fastueuse des ateliers bruxellois de la fin du XVe siècle et de celle de la grande production anversoise de la première moitié du XVIe. Ils réalisent quelques retables à scènes historiées, comme à Bruxelles et Anvers, tels que ceux d'Ödeby en Suède (5), celui du musée d'Aix-la-Chapelle (6), de l'église de Clerey en France (7) et de la *Deutsche Ordinantenkirche* de Vienne (8), mais ils créent aussi de petits retables domestiques rectangulaires à volets peints, contenant trois statuettes appelées communément 'poupées malinoises'. Les exemples les plus connus sont le retable conservé au Musée Mayer van den Bergh à Anvers (9), le retable de la collection privée de Looze-Corswaremme, et les tous petits retables de dévotion privée de l'Annonciation de Sint-Annahofje à Leiden (10) et de l'Adoration des Mages du Victoria & Albert Museum de Londres.

Les statuettes isolées deviennent courantes, représentant différents saints et saintes et aussi l'enfant Jésus nu debout sur un socle (11). Les dimensions sont assez standard : le petit format: 12,5 cm, le plus courant 33 à 34 cm, le plus grand 45 cm. On peut dire que les poupées sont en bois de noyer tandis que les socles ainsi que les architectures et les huches sont presque toujours en bois de chêne. La construction des huches malinoises de taille moyenne est très semblable à celle de l'école bruxelloise: grilles ajourées à la base, colonnettes de séparation, fonds à fenestrages, seule la décoration de courbes et contre-courbes (comme des parenthèses) des dais les particularise.

Les marques observées sur ces retables vont nous révéler la complexité de l'organisation du travail, la collaboration entre les différents centres et les possibilités de choix des commanditaires. En effet, on découvre des marques de la gilde malinoise des huchiers et des sculpteurs qui frappent l'écu à trois pals soit sur les caisses, soit sur le dos ou sur les bases des poupées malinoises ; toutefois, la marque de Bruxelles (*BRVESEL*) peut être trouvée sur la polychromie ou même le compas de Bruxelles sur une caisse qui contient des poupées de Malines (12). Il est donc clair que les ateliers malinois et bruxellois collaboraient et que l'acheteur pouvait demander une poupée malinoise à



◀ Petite 'poupée' malinoise typique conservée au Musée d'Audenaerde (photo M. Serck)



▼ Visage d'une figurine malinoise de sainte Barbe, Bruxelles MRAH (photo M. Serck)

▼ Détail d'une figurine du retable malinois conservé au Musée Mayer van den Bergh (photo M. Serck)



polychromie bruxelloise, notamment avec des brocarts appliqués, ou à polychromie malinoise et dès lors marquée du poinçon *M* dans la dorure en général, au milieu du vêtement doré du personnage représenté. La polychromie malinoise, sans doute moins onéreuse, a comme caractéristique de présenter, au début de la production en tout cas, des décors peints sur or poli et poinçonné : fleurs, feuillages et fraises sur les bordures des vêtements et sur le socle. Un peu plus tard, la polychromie sera souvent décorée, comme à Anvers, de motifs au sgraffito sur or et surtout sur argent poli. La qualité sculpturale va diminuer. Enfin, des marques personnelles de polychromeurs malinois ont été décelées sur plusieurs pièces (monogramme frappé dans la dorure du socle) (13).

Pour compliquer encore la situation, le retable de Clerey, très proche de la facture de celui d'Ödeby avec une caisse à accolades et donc considéré comme malinois possède sur celle-ci une marque anversoise (14). N'aurait-il pas été polychromé ou achevé à Anvers ?

La production, le commerce et l'exportation des poupées malinoises atteignent durant le premier quart du XVIe siècle une proportion difficilement imaginable. En effet, on en retrouve en abondance dans tous les pays d'Europe: au Portugal, en Espagne (15), en France, en Allemagne et jusqu'aux Philippines, comme cadeau du navigateur portugais Magellan à la reine Mazzava (16). On ne les compte plus par dizaine mais par centaine...

Les poupées seront aussi acquises par les religieuses des couvents de la région qui les entoureront de broderies de fleurs dans les célèbres jardins clos malinois (17). Ces jardins clos se créent avec des reliques, ex-voto et poupées malinoises jusqu'au début du XVIIe siècle. A la fin du siècle, le bleu azurite des poupées malinoises est remplacé par le smalt. Parfois les enfants Jésus nus sont habillés, mais c'est chose obligatoire après le concile de Trente (de 1545 à 1563). L'enfant Jésus de Lübeck en est un exemple extraordinaire (18).

L'engouement des collectionneurs et des antiquaires pour ces poupées a provoqué la confection de nombreux faux.

LES ATELIERS ANVERSOIS

Anvers crée des retables à la fin du XVe siècle et doit appliquer des marques vers 1471-72, mais la majeure partie de sa production se situe après



◀ La huche du retable anversoise de l'église d'Oplinter aux MRAH à Bruxelles



◀ Dos de la huche du retable anversoise de Neerharen à Lanaken (copyright IRPA-KIK)

1500. On peut dire qu'alors, Anvers l'emporte sur Bruxelles et que probablement des artisans bruxellois viennent exercer à la gilde anversoise. Les œuvres anversoises sont construites plus rapidement, les compartiments sont plus nombreux et étagés (six le plus souvent). Les formes générales rectangulaires du début se transforment rapidement en accolades concaves ou convexes. Ils sont posés sur une prédelle peinte ou sculptée. Les retables anversoises ont été particulièrement étudiés et conservés pour l'exposition de 1993 à la cathédrale d'Anvers. Les analyses dendrochronologiques

►
 Le retable anversois
 de l'église
 d'Oplinter aux
 MRAH à Bruxelles





systématiques ont permis d'affirmer que le chêne utilisé provient toujours de la région baltique et est importé à Anvers par bateau (19). Les bois débités en forêt portent des traces de rainette, outil de marquage des bûcherons. La gilde impose l'utilisation de chêne coupé sur quartier vieilli dont l'aubier est éliminé. Malgré ces règles strictes, on trouve souvent quelques millimètres d'aubier sur l'une ou l'autre pièce sculptée de chaque retable, ce qui permettra une datation correcte par la dendrochronologie. Les assemblages de la caisse toujours réalisés avec des queues d'arondes, tenons et mortaises sont moins soignés. Les planches de fond à l'arrière sont laissées clivées et sont clouées au bâti.

Les architectures sont construites selon un schéma type. Le théâtre des scènes historiées est présenté étagé comme sur un plan incliné. Au premier plan, se situent généralement quatre à cinq personnages tournant parfois le dos au spectateur et observant la scène centrale qui se situe plus en arrière ou au deuxième plan. Des gorges dorées encadrent l'espace de ce dernier plan qui comporte la scène principale. A l'arrière, paysages, architectures ou scènes secondaires sont fixées en hauteur sur le demi-hexagone, structure du dais d'architecture. L'ajustage est peu soigné, les architectures et les statuettes sont clouées dans la huche. L'observation de toutes les traces durant les nombreuses restaurations nous a permis d'établir la chronologie des travaux. Le retable est monté trois fois: une première fois en bois nu afin de réaliser le premier ajustage. On constate alors les éventuels manques, les pièces trop hautes ou trop

basses et on corrige la composition en ajoutant des blocs à la base ou au dos des fragments.

Le travail du sculpteur est contrôlé et de nombreuses statuettes reçoivent avant l'application de la préparation la marque de la main d'Anvers (au fer chaud) sur la tête ou sur la base. Les éléments sont ensuite préparés, selon la même méthode qu'à Bruxelles ou à Malines à la différence toutefois de la manière dont les fragments sont tenus par l'application des couches de préparation blanche. Les trous de clous carrés, trouvés systématiquement au milieu du dos et sans signification d'attache au retable, font penser aux trous d'une planche à clou sur laquelle on fiche les fragments à préparer pour ne pas les manipuler et en même temps atteindre les bords du dos.

Après la réparation et le ponçage, le bolus orangé est appliqué en une seule couche. Les larges coups de brosses restent visibles. Le retable est monté une deuxième fois à ce moment précis. Les parties non visibles qu'il ne faut pas dorer sont délimitées par des incisions très rapides et des hachures. On peut remarquer des ajustages au dos, réalisés après la pose du blanc (entaillés dans la préparation). Chaque élément reçoit ensuite la dorure ou argenteure prévue. Après le polissage des feuilles métalliques à liant aqueux, les décors de poinçonnage sont réalisés. Ils sont abondants, exécutés localement et selon l'outil à la main libre point par point, ou, plus souvent que sur les polychromies bruxelloises, à l'aide d'outils à roulettes multiples. Les statuettes reçoivent les couches et sous-couches picturales *a tempera* par exemple le noir ou bleu moyen sous l'azurite, le rose à liant aqueux des carnations et l'azurite (20). Ensuite, la dorure à liant huileux est appliquée sur une mixtion chargée d'ocre, sur les fins décors tels les cheveux, les franges, les armes ou autres détails. Souvent, les analyses et l'observation des pièces révèlent une couche rouge au minium sous la mixtion. On peut l'interpréter comme une couche d'isolation ou comme une indication de positionnement de l'or mat pour le doreur. Les couleurs à l'huile, les glacis et les décors viennent au-dessus. La succession précise des opérations notamment pour les carnations est discernable par l'examen de la superposition des couches à la jonction de deux couleurs. Ainsi, entre les carnations et les cheveux dorés à la mixtion, on peut distinguer d'abord l'application de la sous-couche rose puis les couches de l'or mat (sous-couche, mixtion, or) puis le rose huileux final dans lequel les joues sont teintées dans le frais



◀ Une petite main comme marque de garantie d'Anvers, frappée sur le chapeau d'un personnage de la scène de la Crucifixion du retable de Lanaken (copyright IRPA-KIK)



tandis que les cils, sourcils, yeux et bouches sont peints après le séchage de la couche.

Les décors sont réalisés à l'aide de différentes techniques: on a déjà cité les poinçonnages effectués par le doreur, on trouve également des décors peints au pinceau sur l'or : fleurs, feuillages, lettrages et lignes géométriques. Enfin, la technique caractéristique de l'école anversoise est le sgraffito. Cette technique consiste à appliquer une couche picturale sur une surface d'or ou d'argent poli, et après un moment de séchage, à gratter la couche colorée afin de faire réapparaître l'or ou l'argent. Cette technique rapide va remplacer le brocart appliqué bruxellois. Quelques rares exemples très localisés de brocarts (peut-être réalisés par des artisans bruxellois?) se trouvent sur des retables anversois du début du XVIe siècle, comme sur celui de l'église de 's Hertogenbosch (Hollande) et sur le retable d'Averbode conservé au Musée national du Moyen Age à Paris.

Le retable est alors monté une troisième fois. On peut encore déceler certains ajustages réalisés lors de cette dernière étape. Tout est fixé à l'aide de clous forgés, insérés pour les premiers plans dans des trous préparés. A ce moment interviennent à nouveau doreurs et peintres. Ils appliquent les dernières touches à la verticale. Les têtes de clous visibles sont dorées sur mixtion, les décors des carrelages des sols sont achevés, ainsi que les ombrages au glacis vert dont des coulées sont visibles à l'arrière. Lorsque l'ensemble est complètement achevé, la marque du château et des deux mains est brûlée sur le côté de la caisse ou plus rarement sur le cadre des tableaux. Cette véritable "industrie d'art" amène à une production un peu stéréotypée. Les vêtements, les décors architecturaux et l'attitude des personnages évoluent lentement vers la Renaissance. La palette, les mélanges ou superposition de pigments changent petit à petit mais la structure et l'organisation du travail semblent ne pas se modifier jusque vers 1570, date à laquelle les retables de ce type ne seront plus commandés.

AUTRES CENTRES

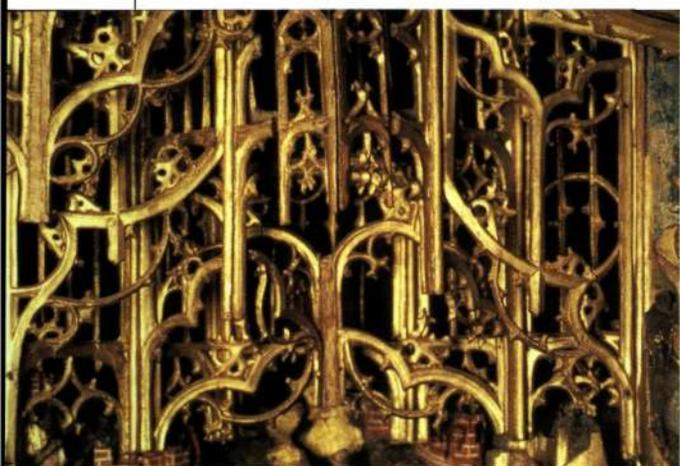
D'autres villes, d'autres ateliers vont produire des retables. Ainsi, nous avons pu découvrir les qualités particulières de la sculpture et de la polychromie originale presque intacte du retable de Belvaux attribué au maître de Waha, qui exerçait peut-être à Marche en Ardennes. Si la construc-



◀▲ Détails des décors peints sur feuille d'or sur le retable d'Oplinter (photo M. Serck)



◀ La préparation et la dorure du retable de Valladolid en Espagne (photo M. Buyle)



▲ Evolution stylistique du décor d'architectures des retables: gothique sur le retable de Claudio Villa de 1470; gothique flamboyant sur le retable d'Oplinter de 1530; de style Renaissance sur le retable de Bouvignes de 1555

tion du retable copie clairement les modèles anversoises, la polychromie est totalement différente. La dorure sur bolus est d'un aspect différent et paraît semi-mate, les décors au sgraffito sur argent sont également d'un effet différent de celui de l'école anversoise. Les décors de fleurs peintes s'inspirent plutôt du vocabulaire malinois. Les carnations sont totalement populaires et savoureuses, la représentation du sang et des larmes, d'une expression picturale étonnante.

Le retable de sainte Colombe à Deerlijk représente les ateliers courtraisiens. Le bois de la huche semble être un bois d'importation tandis que les sculptures sont réalisées dans un bois indigène de qualité très moyenne. Les restes très rares de polychromies témoignent d'influences multiples

d'Anvers et de Bruxelles.

Le retable de sainte Anne de la cathédrale Saint-Sauveur à Bruges de 1533 dénote un travail brugeois dont la polychromie originale surpeinte au XIXe siècle, mais récemment étudiée, montre aussi l'utilisation simultanée de techniques bruxelloises (brocarts appliqués) et anversoises (sgraffito).

Proches de la Belgique actuelle, les ateliers d'Utrecht, au nord, et d'Amiens (ou de la Somme), au sud, produisent également des retables aux caractères particuliers.

CONCLUSION

Les exemples étudiés et décrits portent des marques, leurs matériaux et décors sont donc typiques et représentatifs des trois centres de production principaux. Ils permettent effectivement d'approcher les retables avec des idées plus claires sur les particularités techniques et décoratives à observer afin d'attribuer un fragment à l'un ou l'autre centre de production.



◀ Sculpture et polychromie naïves et émouvantes du retable de Belvaux, aujourd'hui au Musée de Namur (photo M. Serck)



▲
Détail du retable
de sainte Colombe
à Deerlijk
(copyright IRPA-KIK)

Malheureusement, les nombreuses interventions anciennes ou récentes sur les finitions de surface, de type additif (surpeints) ou de type suppressif (décapages) ou encore les mauvaises restaurations, perturbent très souvent l'identification des œuvres. De nombreux retables illustrés dans ce cahier ne présentent plus leur état d'origine. Il faut donc être vigilant dans l'attribution d'un fragment ou d'une polychromie à l'un ou l'autre atelier. Un retable du XV^e siècle peut avoir été restauré et repolychromé au XVI^e siècle, un fragment bruxellois peut avoir reçu un repeint local avec décor au sgraffito au XIX^e siècle etc.

Une seule particularité, comme l'utilisation du bois de noyer, une marque, l'utilisation des brocarts appliqués ou de décors peints particuliers, ne peut jamais permettre d'attribuer une œuvre avec certitude à un atelier. C'est une série d'indices de matériaux, de techniques et de style, analysés par plusieurs spécialistes (historien d'art, conservateur-restaurateur spécialisé et chimiste), qui pourront contribuer à la connaissance réelle d'un retable.

NOTES

(1) La lettre *J* a été découverte sur le plus ancien retable de l'église de Villers-la-Ville (retable de la Nativité, vers 1460), lors de la restauration à l'IRPA (dossier n°2L/31-81/2315).

Cette lettre frappée au dos du retable par sept fois se retrouve sur la caisse du retable bruxellois conservé à Berlin, dont la photo est publiée par Demmler T., *Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton*, 1930, dans De Gruyter W., *Die Bildwerke des Deutschen Museums*, III, Berlin-Leipzig, 1930, p.344, et dont la marque est dessinée par Nahuys M., *Retable d'autel avec sculptures et peintures*, dans *Annales de l'académie d'archéologie de Belgique*, XXXV, 1879, p. 17-24. Une fleur est visible notamment sur la caisse du retable de la nativité de la

Maison du Roi à Bruxelles, œuvre très proche de celle de Berlin. La lettre *J*, et la fleur ont été interprétées comme des marques personnelles. Le retable bruxellois conservé au Musée de Rouen et récemment restauré montre également une marque *J*.

(2) Les marques de positionnement sont trouvées sur les architectures à baldaquin des retables bruxellois. Pour Villers-la-Ville I, on voit des entailles à la gouge courbe: (, ((, (((,((((, ou au ciseau plat: /, //, ///, ////, ou au poinçon rond : , Y, Y., avec le système de notation semblable aux chiffres romains. Chaque casier ou compartiment ayant un code défini par un



►
Figure du retable
de sainte Anne à la
cathédrale de
Bruges
(copyright IRPA-KIK)

- outil différent. Malgré le décapage et le démontage qu'il a subi, ces marques semblent être originales. Pour le retable du Legs Vermeersh (Bruxelles, MRAH), ce sont des entailles sous les colonnettes I, II, III, originales (préparation et or passent localement sur les bords). Pour le retable de Lombeek-Notre-Dame, décapé lui aussi, les marques ne semblent pas toutes originales avec certitude, mais il y a des entailles du même genre avec chiffres romains. Le même type de marque se trouvent dans les architectures du retable de Claudio Villa et Gentina Solaro (Bruxelles MRAH).
- (3) Glatigny J.A., *Des marques énigmatiques*, dans *Les retables anversois XVème-XVIème siècles. II. Essays*, Anvers, 1993, p.142-143. Ces marques de bûcherons ont été erronément confondues avec des marques de positionnement dans Verougstraete H. et Van Schouthe R., *Retables sculptés et volets peints: examen de la menuiserie, des profils et de la polychromie des cadres du retable d'Herbais-sous-Pietrain*, dans *10th Triennial Meeting Washington DC USA. 22-27 August 1993. Preprints*, vol. II, Paris, 1993, p. 693-696.
 - (4) Ces cupules sont visibles dans les polychromies du retable de la passion du Legs Vermeersch des MRAH et sur le retable de la Passion Brimo de Larousilhe, récemment acquis par le même musée, et enfin sur le retable de sainte Dymphne de l'église de Geel.
 - (5) Derveaux-Van Ussel G., *Le retable malinois de l'église d'Ödeby*, dans *Artes Belgicae*, 1973, p. 77-78
 - (6) Nieuwdorp H., *Inleiding*, dans *Les retables anversois* (cat. exp.), 1993, p. 20-21.
 - (7) Derveaux-Van Ussel G., *Een Mechels Aanbiddings-retabel in het Suermondt-Museum te Aken*, dans *Aachener Kunstblätter*, 1973, band 44, p. 233-244.
 - (8) Van Doorslaer G., *Marques de sculpteurs et de polychromeurs malinois*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, III, 1933, p.170.
 - (9) De Coo J., *Museum Mayer Van Den Bergh. Catalogus 2. Beeldhouwkunst, plaketten, antiëk*, Anvers, 1969, p. 202-203, nr. 2256/2258.
 - (10) Lemmens G., *Een Kerst-altaartje uit Brussel/Mechelen, ca 1500-1510*, dans *Antiek*, 1982, p.241-251.
 - (11) Godenne W., *Préliminaires à l'Inventaire général des statuettes d'origine malinoise présumées des XVè et XVIè siècles*, dans *Handelingen van de koninklijke kring voor oudheidkunde, letteren en kunst van Mechelen*, 1957, 1958, 1960, 1962, 1969 en 1972.
 - (12) Sur le retable aux trois poupées de la collection Looze-Corswaremme publié par Derveaux-Van Ussel G., *op.cit.*
 - (13) Van Doorslaer G., *Marques de sculpteurs et de polychromeurs malinois*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, III, 1933, p.159-176.
 - (14) Nieuwdorp H., 1993, *op.cit.*, p.11.
 - (15) Vingt poupées malinoises à Lisbonne publiées par: Ferrão de Tavares e Tavora B., *Imagens de Malinas* (cat.exp.), 1976 ; *Coleção museu nacional de arte anti-gua*, Lisbonne ; Eguia Lopez de Sabando J., 1983, *Imágenes de Malinas en Alava*, dans *Rev.Kultura n5. Diputation Foral de Alava*, 1983, p. 24-32.
 - (16) Didier R., *L'enfant Jesus présumé malinois de Cebu (Philippines, archipel de Visayas)*, dans *Handelingen van de Koninklijke kring voor oudheidkunde, letteren en kunst van Mechelen*, 1973, p. 47-155.
 - (17) Sept jardins clos publiés en couleur dans: Vandebroeck P., *Le jardin clos de l'âme. L'imaginaire des religieuses dans les Pays-Bas du Sud, depuis le 13ème siècle* (cat.exp.), 1994, fig. 84-86 , 88, 91 et 92. Aussi *800 jaar Onze-Lieve-Vrouwegasthuis* (cat.exp.), Mechelen, 1998.
 - (18) Hasse M., *Lübeck. Sankt Annen-Museum. Die Sakralen Werke*, 1970, p.160-161.
 - (19) Vynckier J., *Note explicative relative à l'examen dendrochronologique de quelques retables sculptés anversois des XVè et XVIè siècles*, dans *Les retables Anversois, II. Essays*, 1993, p.189-191. Il est fort probable que les ateliers bruxellois utilisent du chêne de même origine, mais l'analyse dendrochronologique systématique des retables bruxellois n'a pas été commencée.
 - (20) Sanyova J., *Etude scientifique des techniques picturales des retables anversois*, ibidem, p.151-164.
 - (21) De Coo J., *Twee Orley-retabels*, dans *Jaarboek van het koninklijk museum voor schone kunsten van Antwerpen*. 1979, p.67-80.

BIBLIOGRAPHIE

Augustyniak, Geelen et Serck 1999; Ballestrem 1968; Fichet 1965; Jacobs 1989 et 1998; Nieuwdorp 1981 et 1993; Serck-Dewaide 1990, 1991, 1993 et 1998; Skubiszewski 1989.

Myriam Serck-Dewaide

EXAMENS, CONSERVATION ET RESTAURATION



◀ Groupe de figures
du retable de saint
Etienne à Korbek-
Dijle.
La polychromie
d'origine a été
surpeinte.

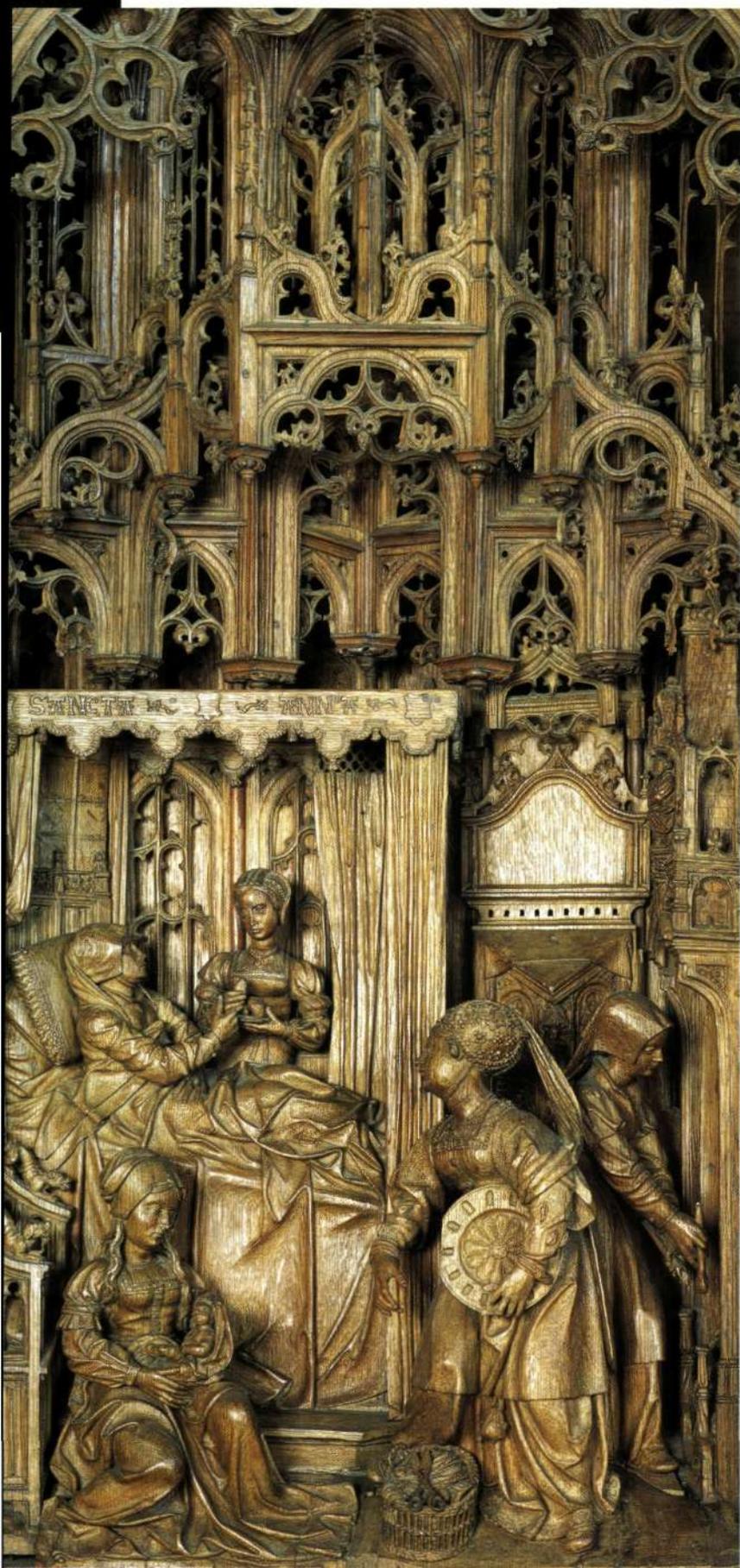
Parmi les retables conservés, relativement rares, nous sont parvenues des œuvres dans un état pur, peu altérées, avec leurs volets peints et leurs polychromies originales.

En effet, en plus du vieillissement naturel, les retables ont subi l'iconoclasme, le vandalisme, les vols, le démembrement, mais aussi des décapages, des repeints, des retouches, des vernis, des remplacements d'éléments et enfin, de mauvaises restaurations. L'état de conservation est variable, selon les aléas de l'histoire locale ou nationale, selon les goûts et la culture des propriétaires ou responsables successifs des œuvres et étonnamment, selon les ateliers dont ils proviennent.

Ainsi, malheureusement, une série des plus beaux retables bruxellois conservés en Belgique ont été décapés durant la deuxième moitié du XIXe siècle.

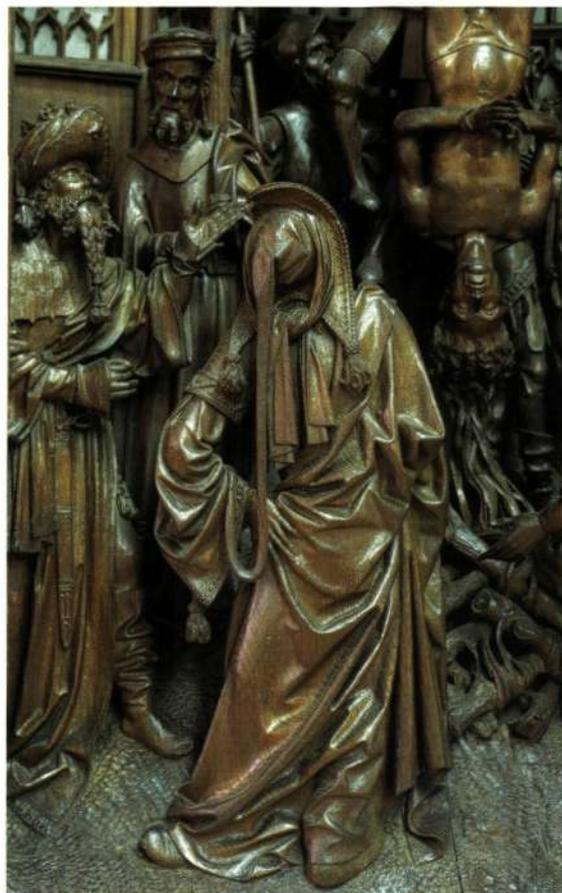
Pour certains d'entre eux, les archives témoignent de ces actes de "restauration" commandés et approuvés par la Commission des Beaux-Arts. Le goût nouveau pour les matériaux nus a influencé ces choix, ainsi que la découverte sous de lourds repeints de l'extrême finesse des statuette bruxelloises. De très nombreuses poupées malinoises ont subi le même sort. Les retables anversois souffriront moins de cette mode du décapage jusqu'au bois.

Le retable d'Hakendover, les retables bruxellois de la Vierge de l'église de Lombeek-Notre-Dame, des saints Crépin et Crépinien de Passier Borman de l'église d'Herentals, de sainte Renelde à Saintes, les deux retables bruxellois de l'église paroissiale de Villers-la-Ville, le retable de Boussu, le retable anversois de la Basilique Notre-Dame de Tongres et enfin, les retables de saint Quirin de Loenhout



◀ La Naissance de Marie sur le retable décapé de Notre-Dame de Lombeek à Roosdaal

▼ Détail du retable de saint Georges, Bruxelles MRAH



(atelier des Pays-Bas du Nord) et de saint Jean-Baptiste d'Hemelveerdegem ont tous été décapés jusqu'au bois.

Trois retables presque intacts conservés avec leurs volets peints et leur polychromie originale méritent d'être signalés : le retable bruxellois de Saluces conservé à la Maison du Roi et deux retables anversois, les retables de la Passion d'Oplinter et d'Herbais-sous-Pietrain, conservés aux MRAH. Le petit retable de la Passion conservé au Musée Mayer van den Bergh présente une polychromie originale intacte et remarquable mais a perdu ses volets peints. Les poupées du retable malinois du même musée sont en parfait état de conservation, mais la caisse est totalement redorée.

Ces œuvres ont cependant subi le vieillissement des matières (oxydation, pâlissement de certains tons, usure), l'influence des changements climati-



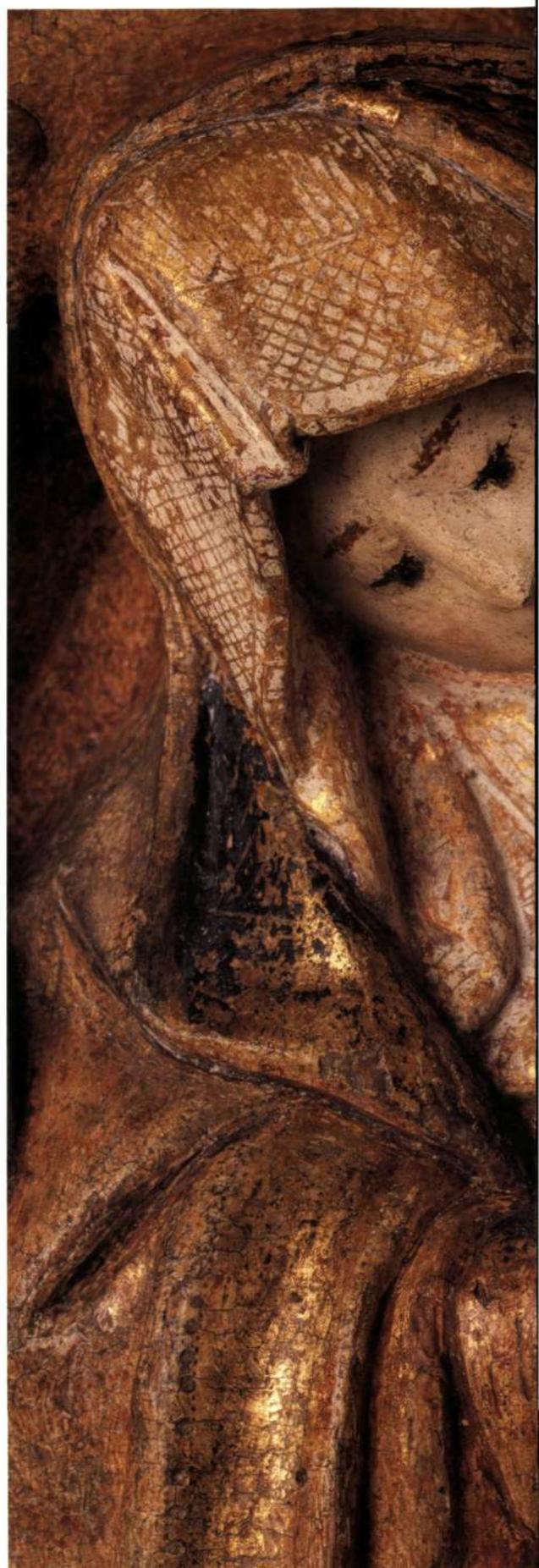
Polychromie bruxelloise originale sur le retable de Saluces à la Maison du Roi à Bruxelles (copyright KIK-IRPA)

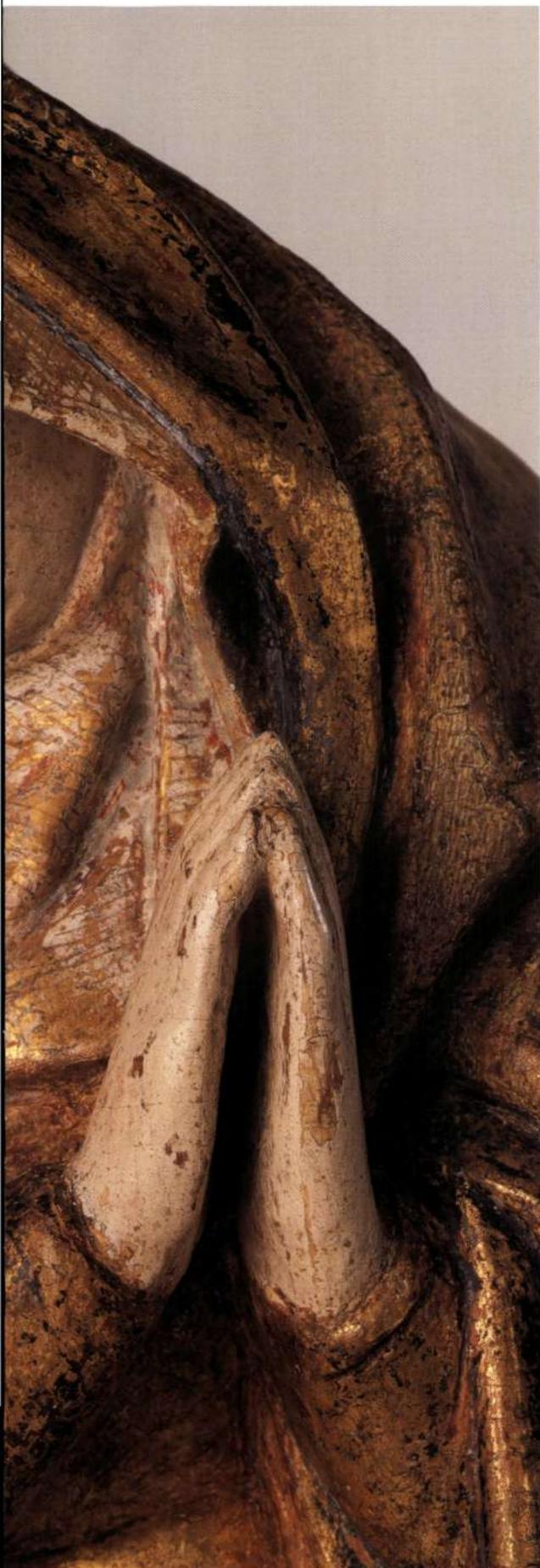


ques (fissures, décollages, soulèvements, lacunes) et enfin, l'empoussièrément.

D'autres retables montrent une polychromie originale usée et lacunaire, retrouvée après enlèvements récents des surpeints ; c'est le cas, par exemple, des retables de la Passion de Lanaken et de Bouvignes. D'autres, comme le retable anversois du musée Vanderkelen-Mertens à Louvain, présentent une surface originale très abîmée par un dégagement chimique non contrôlé qui a éliminé une partie des couches originales. Ainsi, des carnations ont été perdues, l'azurite original ayant été gratté pour faire apparaître la sous-couche noire considérée par l'intervenant comme la couche originale. De plus, une épaisse couche de cire recouvre l'ensemble de la polychromie subsistante.

▼ Polychromie bruxelloise originale sur le petit retable de la Passion du Musée Mayer van den Bergh à Anvers (photo M. Serck)





◀ Usure de la dorure et de la polychromie sur une figure de la scène de la descente de croix sur le retable de Lanaken à Neerharen (copyright IRPA-KIK)

Il faut citer les retables qui ont été restaurés au XIXe siècle, où de nouvelles statuettes ont été ajoutées et où la polychromie a été entièrement renouvelée en style néo-gothique.

Les conservateurs-restaurateurs doivent aujourd'hui respecter les interventions néo-gothiques qui font partie intégrante de l'histoire des œuvres. Très souvent d'ailleurs, le retour à la polychromie originale est impossible car elle est soit disparue, soit très abîmée. Les réfections sculptées ne possédant que la polychromie récente seraient rendues trop visibles et perturberaient l'unité des retables.

Les retables de Korbeek-Dijle, de Bocholt, d'Enghien, de 's Herenelderen et de Renlies, les deux retables de Bruges, d'Ixelles, de Geel et de Hulshout et d'autres encore présentent des polychromies néo-gothiques aux qualités variables.

D'autres retables comportent de petites réfections formelles, des repeints partiels, des retouches, des applications de bronzine, des redorures partielles et des vernis abondants masquant en partie ou totalement l'aspect original souvent altéré ou même perdu.

L'aspect général peut paraître bon pour un non spécialiste mais en réalité, les œuvres sont défigurées et ont perdu leur expression authentique.

Le retable d'Opitter a reçu des surpeints locaux successifs et un vernis jauni engluant toutes les surfaces. Plusieurs œuvres de Léau sont dans le même cas.

Enfin, quelques interventions de repeints du XXe siècle sont encore à signaler comme pour les retables de Gemmenich, de Korspel, de Daverdisse et de Ham-sur-Heure.

Il reste encore des retables qui présentent un aspect de conservation étrange avec des restes de polychromies localisés sur les visages et dans des détails recouverts de feuilles d'or à la mixtion. Ces retables ont subi soit une inondation, c'est le cas du retable courtraisien de Deerlijk, soit un lessivage à l'eau. Dès lors, les dorures de type aqueux et les peintures mates à la colle ont disparu. Le retable de Saint Denis à Liège présente également cet aspect.



▲ Enlèvement des surpeints sur une figurine du retable de Bouvignes à Dinant (copyright IRPA-KIK)

▼ Le retable anversois de Vanaja en Finlande a vraisemblablement été nettoyé à l'eau, ce qui entraîna la disparition de la dorure et des couches de couleurs mates. Les carnations ont été conservées (photo M. Buyle)



En conclusion, les sculptures en général et les retables en particulier ont vécu des histoires matérielles complexes et difficiles. Chaque intervention de conservation, de restauration ou de rénovation exécutée au cours des siècles peut être classée en opération de soustraction ou d'addition. Il est intéressant d'essayer de les définir précisément lors de chaque étude avant traitement.

Enfin, il faudrait marquer les quelques retables intacts de cinq étoiles, les protéger sérieusement des diverses agressions et les faire entretenir par des conservateurs-restaurateurs des plus compétents.

EXAMENS

Les coupes microchimiques révèlent la stratigraphie et la composition des matériaux (originaux et surpeints), les analyses dendrochronologiques servent à dater l'abattage des arbres utilisés et à localiser l'origine du bois.

CONSERVATION ET RESTAURATION DES RETABLES

Actuellement, on conserve plus qu'on ne restaure, et si la forme originale ou la polychromie originale est absente, on ne la reconstitue pas. Pour se per-





◀ Lors de la restauration du XIXe siècle, des figurines ont été ajoutées au retable de saint Job de Schoonbroek à Retie (c'est le cas de la figure au manteau rouge de gauche). L'ensemble fut recouvert d'un surpeint néo-gothique de bonne qualité (copyright IRPA-KIK)



▲ Lors de la restauration par l'IRPA, les surpeints dérangeants furent enlevés et les couches salies de vernis furent ôtées. Le groupe de la Lamentation de la Vierge présente des parties de polychromie originale et d'autres surpeints (copyright IRPA-KIK)

mettre de toucher à un retable, il faut être une équipe composée de restaurateurs spécialisés en sculpture polychromée et en peinture. L'aide d'historiens de l'art et de scientifiques est nécessaire. Une étude préalable et l'établissement d'une documentation complète sur le retable doivent être réalisés avant de choisir le traitement. Le constat d'état du support et des polychromies doit être effectué et soumis aux responsables. Décrivons rapidement la politique de travail et les opérations successives de conservation et restauration opérées récemment à l'IRPA sur un grand nombre de retables.

Conservation

Les retables polychromés, qu'ils présentent des surfaces peintes originales, retouchées ou repeintes, souffrent très souvent des changements d'humidité relative. Le bois se rétracte et se gonfle, et la polychromie ne suit pas ces mouvements : elle se soulève, s'écaille et tombe. Une des opérations essentielles de la conservation est le refixage des couches picturales.

Il faudra choisir des fixatifs adéquats pour les différentes matières dont sont composées les polychromies.

Le refixage à la cire d'abeille, additionnée de 10% de résine de dammar appliquée avec une spatule

chauffante, convient pour la dorure à liant aqueux et certaines couches huileuses.

Pour les couches mates et granuleuses, comme les décors à l'azurite, aucun fixatif gras ne peut être choisi. Après essais, on peut utiliser, par exemple, une colle protéique comme la colle d'esturgeon ou une colle semi-synthétique comme la méthylcellulose. Pour les fragiles décors aux brocarts appliqués de type gras, une colle synthétique diluée dans un solvant est parfois nécessaire.

Si l'œuvre doit subir un traitement de restauration en atelier, un refixage doit toujours être réalisé in situ avant le transport.

La deuxième opération parfois nécessaire est la désinfection locale ou totale. Vu la qualité du bois utilisé pour les retables brabançons, il ne nous a jamais été nécessaire d'opérer par gazage. Des infections ponctuelles dues aux insectes xylophages sont souvent limitées à des bois ajoutés. La désinfection est alors réalisée par application locale de produits. La désinfection par anoxie (suppression d'oxygène) commence à être utilisée.

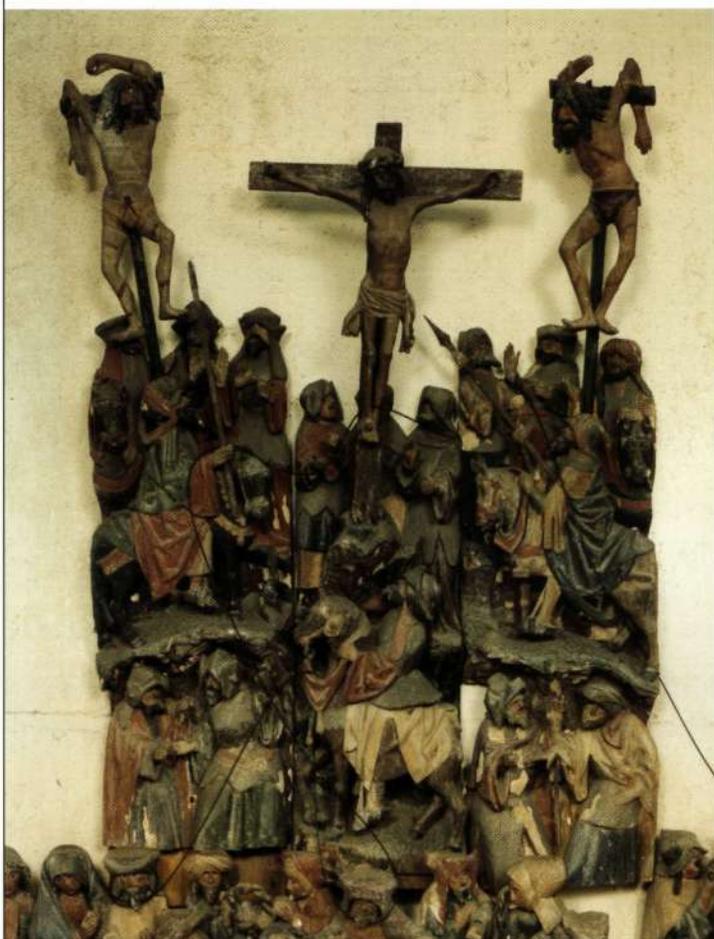


▲ Traitement de conservation in situ dans l'église de saint Etienne à Korbeek-Dijle: fixation de la polychromie qui s'écaille



◀ Fixation de la peinture au moyen de cire et de résine (photo M. Buyle)

▼▼ Le retable de Korspel à Beverlo était entièrement recouvert de moisissures résistantes détachant la polychromie. Avant, pendant et après traitement (photos IRPA-KIK et M. Buyle)





▲
Enlèvement des
surpeints au moyen
d'un microscope
binoculaire
(photo M. Serck)



▲
L'analyse de
l'arrière des
groupes sculptés
permet souvent
d'expliquer quelle
était la polychromie
d'origine

Des moisissures et des champignons apparaissent parfois au dos des retables appuyés contre un mur humide. Les fragments du retable de Korspel étaient couverts de moisissures. Après l'identification des champignons, par exemple au centre agronomique de Gembloux, les produits adéquats seront indiqués et essayés.

Des consolidations du bois seront effectuées si nécessaire par injection de résine synthétique.

Le retable de Deerlijk fortement dégradé a bénéficié de longues consolidations.

Collages et consolidation des fixations des fragments sont des opérations indispensables à la sécurité des œuvres.

Restauration

Le nettoyage, le dévernissage et l'enlèvement de retouches ou de surpeints sont des actions de restauration qui vont changer l'aspect esthétique de l'œuvre.

Le dépoussiérage est l'opération minimale, fréquemment exécutée, qui s'apparente à l'entretien régulier des œuvres. Il peut être réalisé *in situ* ou en atelier selon chaque cas.

Le nettoyage des vernis et des surfaces très encrassées nécessite le plus souvent un démontage partiel ou total des retable et demande dès lors un transport en atelier.

L'enlèvement des surpeints par dégagement mécanique ou chimique, sous microscope binoculaire, est l'opération maximale, effectuée de plus en plus rarement. Le coût de ces opérations est très grand. Ces traitements ne peuvent être entrepris qu'avec la certitude d'obtenir un résultat esthétiquement valable, avec un minimum de 80 % de polychromie originale conservée.

La documentation photographique en couleur avant, pendant et après traitement est indispensable. Les examens de laboratoire complètent les informations recueillies par le restaurateur.

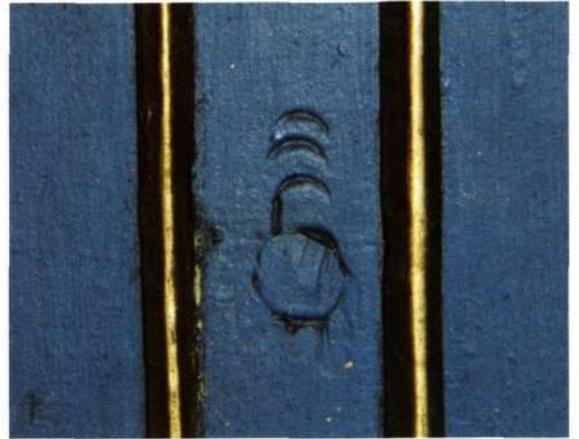
Les traitements s'achèvent par de légères retouches limitées aux usures et aux lacunes gênant la lisibilité des œuvres. Elles sont faites à l'aide de matériaux réversibles.

Le remontage de l'œuvre termine le traitement.

La surveillance de l'emballage adéquat et la vérification de l'état avant et après transport incombent aussi au restaurateur.

L'installation de la protection anti-vol et la gestion du climat et de l'éclairage relèvent d'une commission d'experts et de responsables des œuvres.

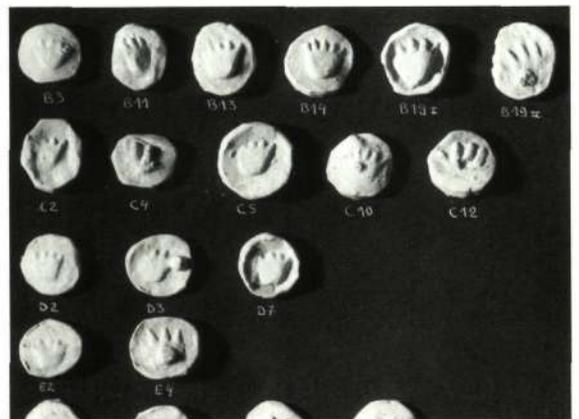
La vérification de l'état, un refixage et un dépous-



▲ Un examen visuel attentif donne déjà beaucoup de renseignements. Ces marques de positionnement en demi-cercle sur la

huche du retable brugeois de sainte Anne indiquent l'endroit original de fixation des groupes (photo M. Buyle)

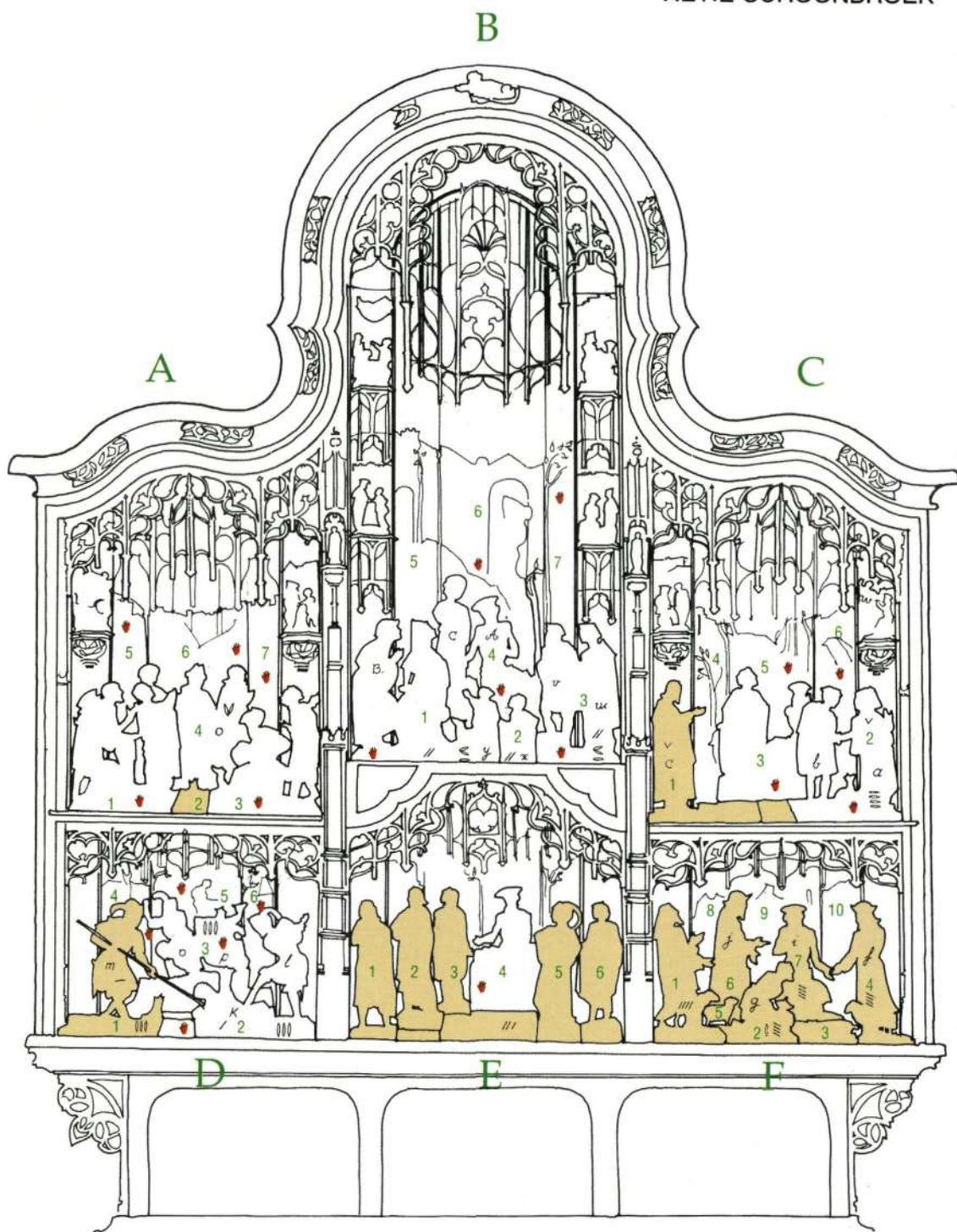
▼ La marque d'Anvers (deux petites mains) sur le sol du retable de Valladolid en Espagne (photo M. Buyle)



▲ Chaque petite main fait l'objet d'une empreinte qui est numérotée en fonction de sa

place sur le retable. Retable de la Vierge d'Enghien (copyright IRPA-KIK)

RETIE-SCHOONBROEK



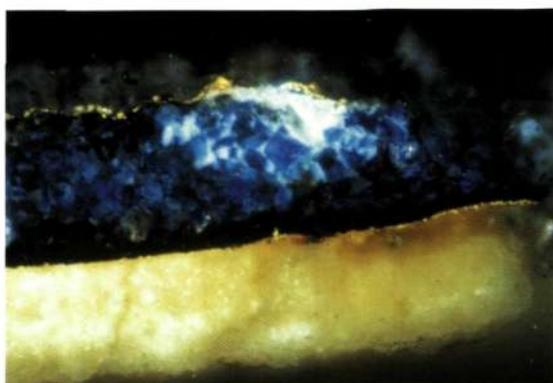
◀ Un examen détaillé et le démontage du retable de saint Job de Schoonbroek à Retie ont permis d'établir un plan des figurines ajoutées ultérieurement ainsi que l'emplacement des marques et d'autres indications (copyright IRPA-KIK)



◀ La base non peinte d'un groupe sculpté du retable de Lanaken montre clairement les anneaux de croissance et permet ainsi une analyse dendochronologique qui détermine la date d'abattage de l'arbre (copyright IRPA-KIK)



▲ L'examen stratigraphique des différentes couches picturales permet de déterminer quelle était la polychromie originale. Celle-ci n'a pas été conservée partout sur le retable de Korspel (copyright IRPA-KIK et dessin d'E. Jacobs)



▲ Coupe pour analyse au laboratoire (copyright KIK-IRPA)

siérage seraient idéalement à programmer pour chaque retable tous les cinq ans.

Les traitements que doivent réaliser les restaurateurs diffèrent évidemment selon chaque cas et selon l'état des œuvres. Il faut considérer que le moins d'intervention possible est la meilleure chose qui puisse arriver à un retable pour peu qu'il soit conservé dans un milieu stable et qu'il ne voyage pas !

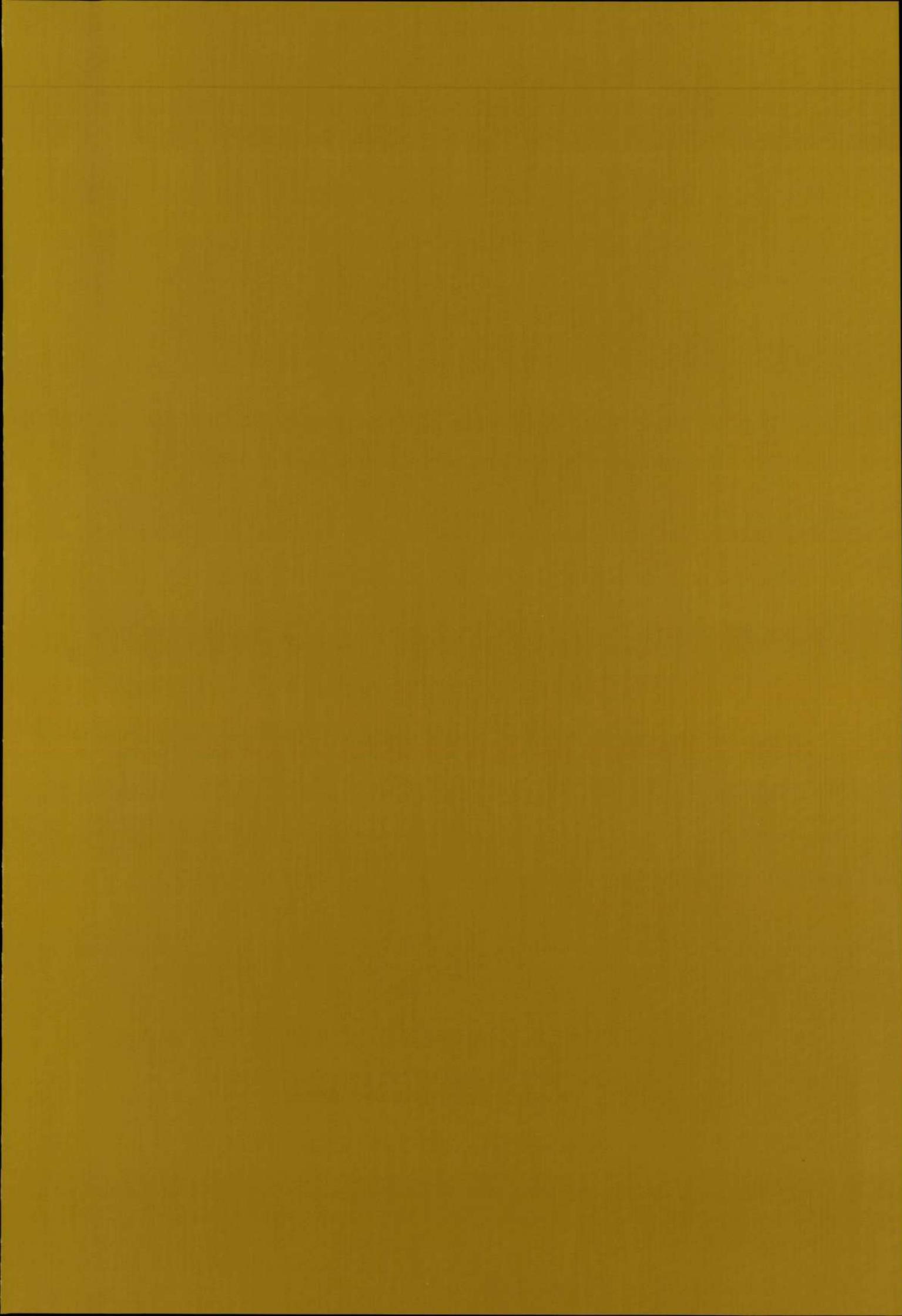
CONCLUSIONS

La qualité de taille du bois et la perfection apportée à la polychromie par les artisans du Moyen Age constituent une garantie d'excellente conservation des retables brabançons pour peu qu'ils n'aient pas subi de vandalisme, de perturbations climatiques graves ou de mauvaises restaurations.

La conservation préventive est donc essentielle : contrôler l'environnement (éclairage, température, humidité relative, pollution, insectes...), ne pas laisser trop s'encrasser un retable et réaliser un entretien régulier de celui-ci sont donc conseillés. Il est évident qu'anciennement, la protection était meilleure car les volets étaient presque toujours fermés.

Aujourd'hui, dans les églises et les musées, vitrines et alarmes sont nécessaires.

La vie des retables est donc très complexe et pour le spectateur non averti, connaître et reconnaître la spécificité et l'originalité des polychromies bruxelloises, malinoises et anversoises ne sont pas chose facile. Il est donc nécessaire de publier des illustrations en couleur des témoins intacts de ce patrimoine et d'enseigner correctement l'histoire des techniques de polychromie aux professionnels de l'art et de la conservation.





*Marjan Buyle et
Christine Vanthillo*

GUIDE DES RETABLES FLAMANDS ET BRABANÇONS



ANVERS, MAISON ROCKOX, RETABLE DOMESTIQUE

La maison Den Gulden Rinck et celle attenante (n° 12), situées à la Keizerstraat 10, furent achetées par le bourgmestre Nicolaas Rockox en 1603. Réunies en une demeure, ces maisons de style Renaissance abritent aujourd'hui le musée Rockox. Le petit retable domestique (73 x 64 cm) est composé d'une partie centrale sculptée représentant



l'Adoration des Rois Mages et de volets peints où figurent saint Adrien et sainte Claire. Fermé, le retable présente une Annonciation en grisaille sur fond rouge.

Ce retable polychromé en chêne est remarquablement bien conservé. La partie sculptée est dominée par la dorure rehaussée par des accents de couleur vermillon et azurite. Les scènes sont vivantes et pleines de fantaisie. Marie est assise et présente l'Enfant aux rois qui lui rendent hommage, l'un agenouillé, les deux autres attendant debout, tout comme saint Joseph, avec leurs présents. Un personnage se penche par la fenêtre vers l'intérieur. Le décor architectural d'une grande simplicité est composé d'un arc trilobé et d'un remplage en forme d'accolade qui suit le profil de la caisse et repose latéralement sur de fines colonnettes. Les figures ciselées avec une grande précision sont soigneusement polychromées. Le retable est dépourvu de prédelle mais repose sur une plinthe en bois décorée de lignes rouge en zigzag sur fond bleu.

Saint Adrien et sainte Claire qui figurent sur les volets peints seraient les saints patrons des com-

manditaires sur lesquels nous ne possédons aucun renseignement. Ils figurent debout devant un muret en pierre derrière lequel apparaît un arbre se détachant sur un ciel nuageux. Adrien est reconnaissable à son armure et aux instruments de son martyre : l'épée et l'enclume. Un lion est couché à ses pieds. Habillée en abbesse, Claire porte un ostensor, le bâton insigne de son statut, et un livre. La peinture est imposante et de qualité tout comme celle des volets extérieurs peints en grisaille et exécutés par le même artiste.

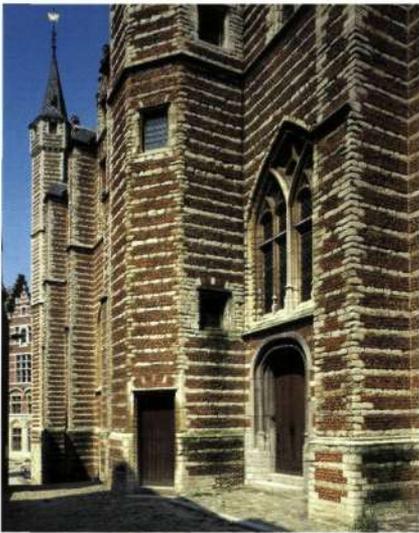
Comme aucune marque n'a été retrouvée sur le retable, une attribution certaine à un centre déterminé est impossible sans une analyse stylistique et technique plus approfondie. Le style des sculptures, notamment des vêtements, et des peintures permettraient de dater ce retable des années 1515. Une origine bruxelloise n'est pas à exclure. La polychromie est en grande partie celle d'origine. Le décor en zigzag de la plinthe et son contour rouge ont peut-être été retouchés.





ANVERS, MUSÉE VLEESHUIS, RETABLE DE LA PASSION D'AVARBODE

L'ancienne halle médiévale des bouchers (Vleeshuis) de style gothique tardif, en grès et brique, et pourvue de cinq tours, a été construite en 1501-1504 d'après les plans de Herman de Waghemakere II. L'intérieur comprend une cave voûtée, au rez-de-chaussée, une grande salle pour les tabliers des bouchers ainsi qu'une salle du conseil et, au premier étage, une chapelle pour la corporation, le tout surmonté de greniers. Le bâtiment abrite aujourd'hui un musée archéologique et d'arts appliqués parmi lesquels une importante collection d'instruments de musique.



Le retable de la Passion d'Averbode fut commandé à l'anversois Jacob van Cothem mentionné comme *beeldsnydere*, pour orner l'autel de la confession de l'église abbatiale d'Averbode. Il fut livré en 1514. Il s'agit d'un des trois retables commandés par l'abbé Gerard vander Scaeft (abbé de 1501 à 1531) suite à l'important incendie qui toucha l'église en 1499. Ses armoiries - sceptre et mitre - ainsi que sa devise *Ne quid nimis* figurent sur la prédelle. Ce retable se retrouva au XVIIe siècle dans le refuge de l'abbaye de Diest. En 1874, il fut acheté par le Musée des Antiquités d'Anvers qui l'exposa d'abord au Steen, puis à partir de 1913, au Musée Vleeshuis. La présence à trois endroits de la marque pour la sculpture d'Anvers - une main - atteste de son origine anversoise.

Le retable comporte une partie centrale sculptée avec une frise inférieure ajourée, des volets peints et une prédelle. Sa particularité réside dans le fait qu'il présente une seule scène centrale : la Déploration du Christ surmontée, dans la partie supérieure de l'arc, d'une petite représentation du

Christ aux Limbes. La scène de la Déploration figure le Christ allongé entouré de Jean, de Marie et de Marie Salomé qui lui tient la main, de Marie-Madeleine et d'autres saintes. A gauche, Joseph d'Arimatee porte la couronne d'épines et Nicodème est coiffé d'un haut chapeau. Une ville est esquissée à l'arrière-plan. Ce type de retable était autrefois désigné comme *tabula parva* (petit retable). Les sculptures sont relativement grandes par rapport à celle des retables comprenant plusieurs compartiments. Smekens rapproche cette déploration de la Piéta peinte par Quentin Metsijs et conservée aux KMSK d'Anvers. Le retable (1514) est légèrement postérieur à la peinture (1508-1511) mais on sait que les artistes se connaissaient. Claire Dumortier rapproche les personnages émus de la partie centrale de ceux du retable de la Passion de Burgos, œuvre provenant également de l'atelier de Jacob van Cothem.

Sur le volet latéral gauche figure le Christ en croix, avec à ses pieds, la Vierge défaillante et sur celui de droite, la Résurrection. Sur les volets extérieurs, apparaissent, à gauche, l'Ecce Homo et à droite, la Rencontre avec Véronique. Le récit iconographique de ce retable de la Passion commence donc volets fermés pour se poursuivre sur le retable ouvert.

Sur la prédelle à gauche figure un Norbertin agenouillé. Il s'agit du Frère Nicolaas Huybs (1470-1528), le portier de l'abbaye, dont les recettes d'apiculture servirent à couvrir les frais du retable. A ses côtés, une ruche et un phylactère avec le texte (abrégé) *Conversus et portarius averbodiensis, per apes me quesivit* (frère et portier d'Averbode, qui m'a acquis grâce aux abeilles). Suivent trois bustes de femme : ce sont les allégories de la croyance, de la foi et de l'amour. La peinture de la prédelle, de moindre qualité que celle des volets, est d'une autre main. Elle a vraisemblablement été ajoutée après l'achat ou transposée d'un autre retable provenant de l'abbaye d'Averbode.

Le retable présente sur les volets les deux mains, marques de la menuiserie d'Anvers. Hormis la tête de Joseph d'Arimatee qui a disparu, l'ensemble est relativement bien conservé. La polychromie d'origine est conservée par endroits avec une prédominance de feuilles d'or et des accents de bleu, rouge et blanc et de fines carnations. Le retable a été restauré par l'IRPA en 1960-1961.

Bibliographie

Dumortier 1993; Lefève 1922 et 1935; Marijnissen 1961; Prims 1948; Smekens 1961.



BEAUMONT, ÉGLISE SAINT-MARTIN DE RENLIES, RETABLE DE LA PASSION

L'église Saint-Martin de Renlies est construite en pierre calcaire en style gothique tardif de la région du Hainaut. Elle date du troisième quart du XVI^e siècle. Le chœur porte la date 1572.



La construction du retable de la Passion de Renlies surprend par la forte surélévation de la partie centrale. L'encadrement épais est en forme d'accolade propre à de nombreux retables anversois. Les trois travées sont divisées en deux registres occupés par six scènes principales dont l'ordre de lecture est inhabituel: celles du registre inférieur sont à lire avant celles du niveau supérieur.

Les groupes sculptés du registre inférieur sont placés sur une terrasse dallée. Le décor architectonique est peu élaboré. A gauche, figure l'Arrestation de Jésus. Son attitude résignée contraste avec celle agitée de ses bourreaux. Au centre, apparaît l'Ecce Homo, où le Christ est présenté au peuple et, à droite, le Couronnement d'épines. Le registre supérieur s'ouvre sur le Portement de croix. Au centre, un mont Calvaire abrupte est représenté tandis qu'une foule se presse aux pieds du Christ en croix, solitaire. A droite, figure la Mise au tombeau. Le décor d'architectures est ici aussi fort limité.

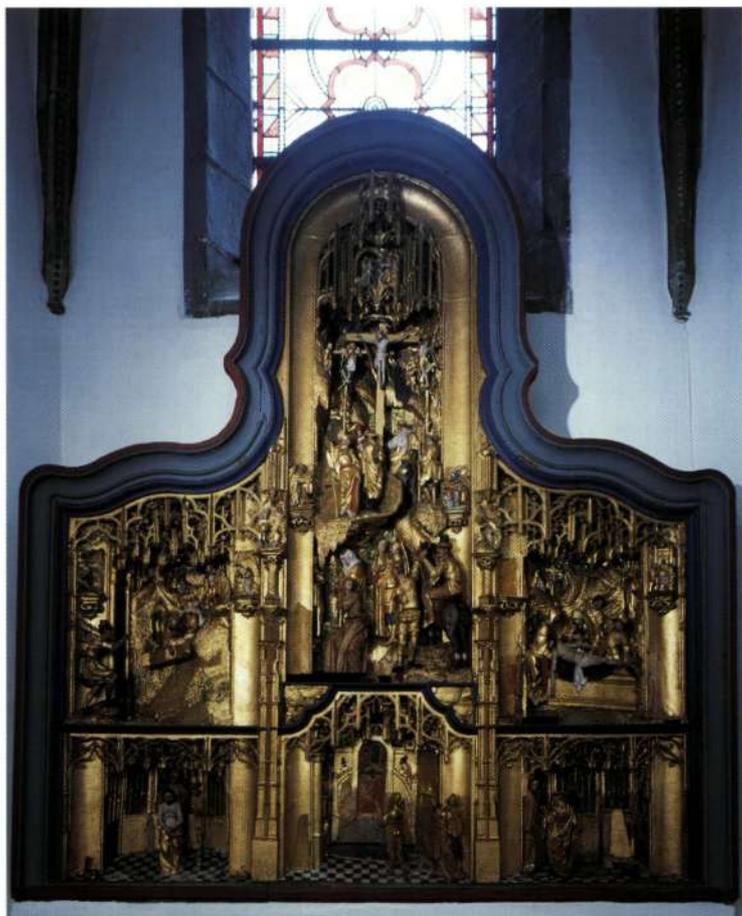
Des marques d'Anvers ont été relevées, ce qui atteste de l'origine du retable, confirmée par des considérations d'ordre stylistique. La forme en accolade de l'encadrement est typique de la production anversoise. Les figures sculptées de grande taille sont caractéristiques par leurs attitudes et leurs vêtements maniéristes et permettent de situer le retable dans les années 1510-1520.



Le retable a été restauré en 1900. Il a fait l'objet de deux vols successifs en octobre 1979 et en février 1980. Une partie des sculptures volées a depuis lors été retrouvée, restaurée et remontée dans la caisse.

Bibliographie

Chimay 1967.



**BERINGEN,
CHAPELLE SAINT-ANTOINE
DE KORSPERL À BEVERLO,
RETABLE DE LA PASSION**

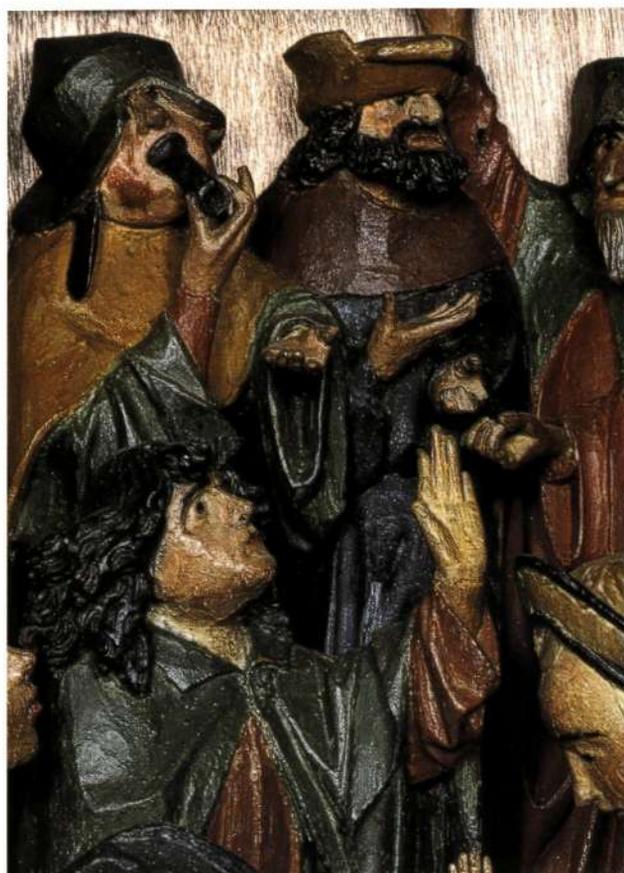
La chapelle Saint-Antoine de Korspel remplace peut-être un édifice plus ancien. La construction actuelle en simple brique crépie date de 1680.

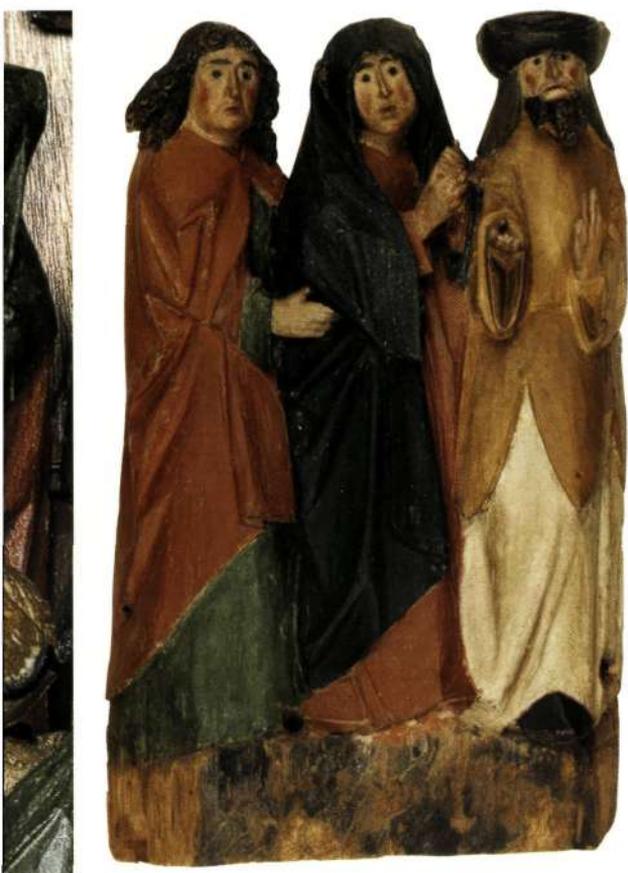


Seuls les grands groupes sculptés de ce retable sont conservés. La huche d'origine, le décor architectural et les volets peints ont disparu. Peu de choses sont connues sur son origine. Il appartient actuellement à la gilde des arbalétriers de saint Antoine, mais ceux-ci ne sont pas les premiers propriétaires étant donné que cette corporation ne fut fondée qu'en 1645. La chapelle Saint-Antoine, lieu de conservation actuel, est également beaucoup plus récente que le retable.

Le récit de la Passion commence à gauche avec le Portement de croix: le Christ est entouré par quatre soldats. Simon de Cyrène l'aide à porter la croix. Marie, Jean et quelques spectateurs occupent l'arrière-plan. La partie médiane surélevée présente le Christ en croix, entouré des deux Larrons, de soldats à pied et de cavaliers. En dessous, figure la Lamentation de Marie soutenue par Jean et deux saintes. La Déploration du Christ est rendue de manière fort expressive: en présence de Marie et de Jean, le Christ est détaché de la croix par deux hommes montés sur une échelle. Son corps est déposé dans un linceul d'un blanc étincelant.

Le bois de chêne des figures est en bon état. Celles-ci sont taillées avec virtuosité et un soin identique. Comme de coutume, on constate une





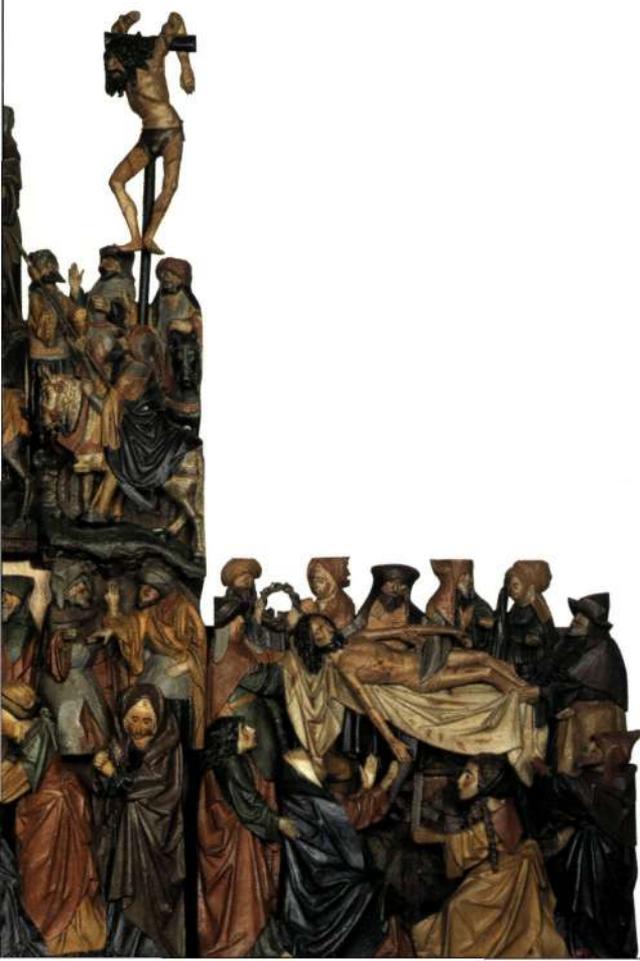
grande différence entre les physionomies nobles des 'bons' et la représentation plus caricaturale des 'mauvais'. Tout aussi surprenante est la variété des coiffes (bonnets, casques et chapeaux) bien enfoncés sur le front des personnages. La polychromie actuelle n'est pas celle d'origine. L'examen de l'œuvre a permis de retrouver des traces de la polychromie originale et de surpeints appliqués sans démontage des groupes de figures. La polychromie originale était fort riche et présentait de larges surfaces d'or: or poli pour les vêtements et or mat pour les cheveux et les sols en terrasse. D'autres couleurs apparaissent sur les doublures des costumes et sur des détails de l'habillement, comme les coiffes, les bottes et les revers des plis.

La marque d'Anvers - une double main sur les terrasses - a été retrouvée à quatre endroits. L'analyse dendrochronologique de l'IRPA donne 1492 comme date d'abattage de l'arbre, confirmant ainsi la datation stylistique de la fin du XVe siècle. Le Musée Vleeshuis à Anvers conserve une dizaine de fragments de retables tous clairement apparentés au même sculpteur ou atelier. Bien que ces fragments pourraient compléter ce retable, l'analyse de la polychromie (par Simone Verfaille de l'IRPA) montre cependant des différences. Aussi, bien que l'hypothèse d'un seul et même ensemble soit attrayante, ces fragments ne font pas partie de la même œuvre.

En 1992-1993 le retable a été traité dans les ateliers de l'IRPA par l'équipe de conservation du service des Monumenten en Landschappen et ce après que des mesures de conservation d'urgence *in situ* aient été prises. Les travaux suivants ont été entrepris : démontage des groupes, traitement curatif et préventif contre les moisissures et les champignons, réencollage et correction de l'assemblage. Le retable avait en fait été monté dans un ordre iconographique qui ne respectait pas l'ordre chronologique des représentations. On remit l'ensemble dans un ordre logique et sur un nouveau support. La chapelle fut aussi complètement restaurée et les conditions climatologiques et de sécurité améliorées.

Bibliographie

Buyle 1993, p.132-135.





BERTEM, ÉGLISE SAINT-BARTHÉLEMY À KORBEEK-DIJLE, RETABLE DE SAINT ETIENNE

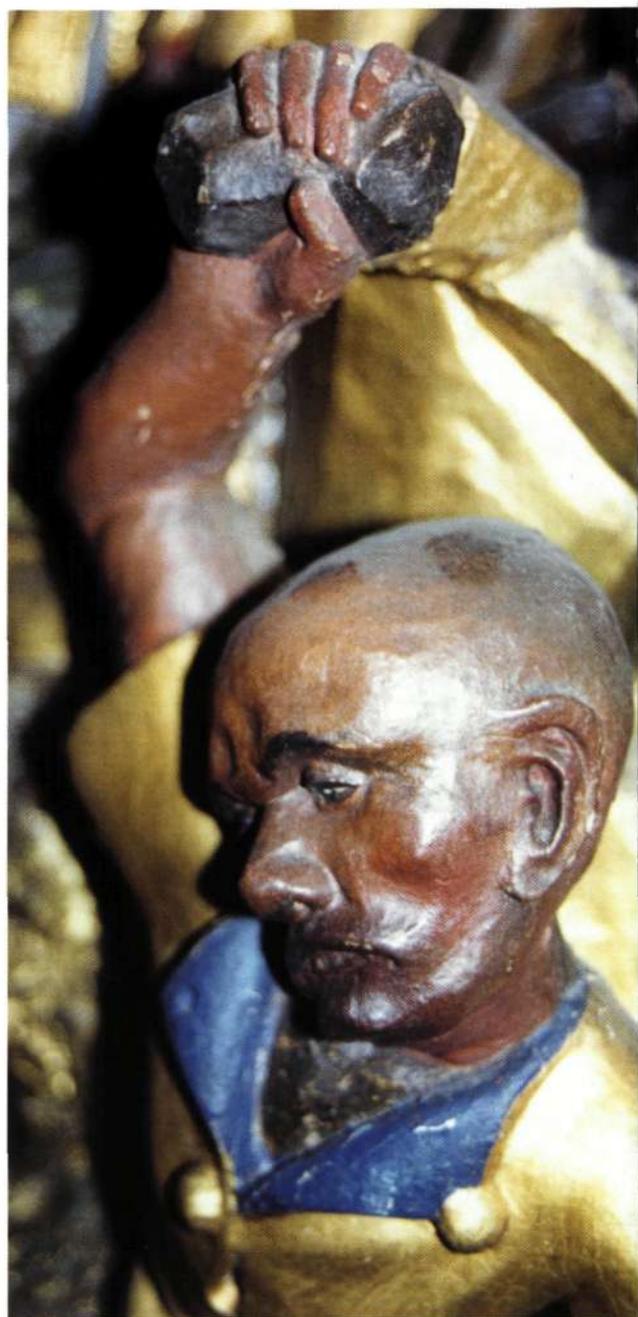
L'église paroissiale actuelle est une construction néo-gothique de 1860 qui remplace l'ancienne église de Saint-Barthélémy.

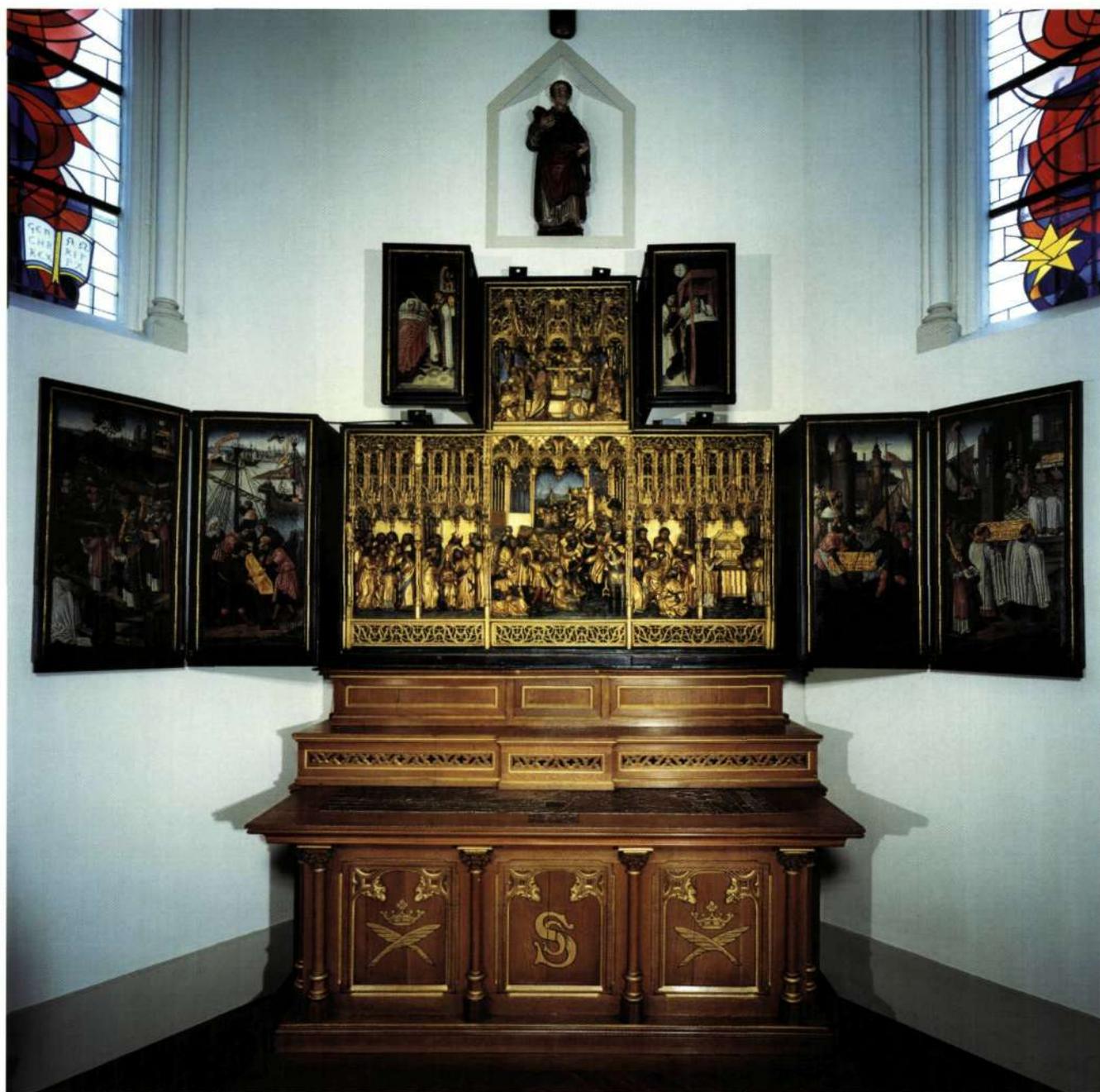


Ce splendide retable s'étend en largeur. Ouvert, il mesure près de 5 mètres. La composition est rigide : un rectangle divisé en trois parties égales et surmonté par un espace médian presque carré. Deux paires de volets pour la partie inférieure et une paire dans la partie supérieure viennent fermer le retable. Les sculptures, tout comme les peintures, sont de très grande qualité.

Les parties sculptées du centre racontent la vie et le martyre de saint Etienne, les peintures des faces des volets, les événements après sa mort. Les groupes sculptés présentent de gauche à droite: saint Etienne consacré diacre, sa Prédication à Jérusalem, sa Lapidation, Gamaliel et Nicodème amenant sa dépouille à la tombe et la Vénération des reliques. Enfin, sur la partie médiane surélevée, est représentée la sainte Trinité. L'histoire continue sur les volets avec la Mise au tombeau et à l'avant-plan, la figure du donateur, le curé Egide Stevens. Suivent les représentations du reliquaire à bord du navire, de son transfert à Rome et de son placement dans l'église Saint-Laurent à Rome. Sur les petits volets supérieurs, l'apparition de Gamaliel à Jean, évêque de Jérusalem, et l'apparition au prêtre Lucien.

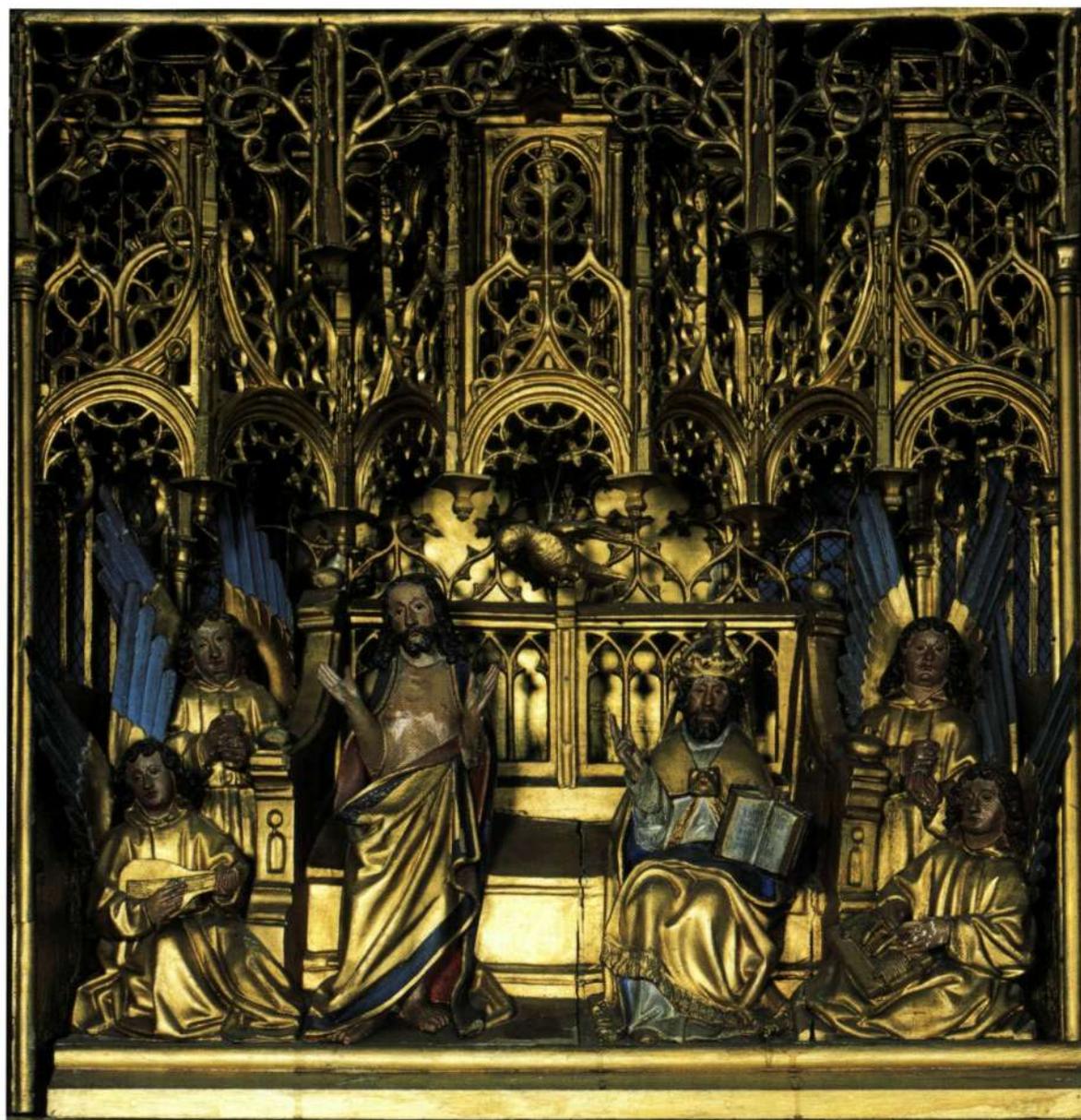
Le retable fermé présente six tableaux figurant des miracles réalisés dans l'entourage de saint Etienne, tous peints de manière fort vivante à l'intérieur de maisons ou d'églises ouvertes. Les architectures, les intérieurs, les vues de ville et les paysages sont





rendus avec réalisme. Il s'agit de miracles de guérisons et de sauvetages mystérieux pour lesquels le saint fut appelé. Sur les volets supérieurs, une femme soigne une congénère d'une blessure ouverte à la jambe et une autre d'une inflammation au sein. Les deux femmes sont représentées assises sur un trépied gothique dans des maisons en colombage. Ces œuvres sont fort intéressantes pour les renseignements qu'elles donnent en matière de construction civile, d'aménagement intérieur, d'ustensiles ménagers et de l'habillement.

Nous possédons beaucoup de renseignements sur ce retable. Les Archives de la Ville de Louvain possèdent le bon de commande des marguilliers de Korbeek-Dijle au peintre de Louvain Jan Vandercoutheren. Ce document date du 5 août 1522 (*Akte van de 3^e Schepenkamer Bækdeel* 8182 folio 34 tot 36). Il décrit même l'iconographie à représenter et explique que saint Etienne était le deuxième patron de l'église après Barthélemy. Il y est également fait mention de l'amende fixée en cas de non respect des délais de livraison, soit avant la fête de saint Etienne le 26 décembre. Bien que le retable ait été commandé à un peintre de



Louvain, on a relevé la présence de marques bruxelloises - deux marques de menuiserie frappées au sommet de la caisse (compas et rabot) et de taille sur les sculptures (maillet) -, ce qui laisse supposer que les sculptures ont été réalisées à Bruxelles. Il s'agirait donc ici d'une œuvre de collaboration entre un peintre louvaniste et un atelier de sculpture bruxellois.

En 1765 les panneaux latéraux sont restaurés par un peintre de Louvain, J. Van Clevenbergh. Le retable complet est restauré par les frères Goyers en 1859, qui ajoutent une dizaine de petites sculptures taillées grossièrement à l'avant-plan. D'autres figurines semblent ne pas dater de la même période que le retable: certaines seraient plus

anciennes (comme la figurine du début du gothique, dans le deuxième compartiment de gauche) et certaines plus récentes (tels les deux anges baroques, dans le dernier compartiment à droite).

Bibliographie

Louvain 1961, n°33; Louvain 1962, p.84; Louvain 1969, p.43-44; Louvain 1971, p.416-417; Rousseau 1891, p.156-162; Van Even 1870, p.339-412.



BINCHE, ÉGLISE SAINT-PIERRE DE BUVRINNES, RETABLE DE SAINT PIERRE

L'actuelle église Saint-Pierre de 1852 est une construction néo-gothique récente en brique avec des pierres de remploi de l'ancienne église du même nom, d'où proviennent les deux retables.



L'église possède deux retables: sur l'autel de la nef latérale gauche, un retable de la Passion en pierre du début du XVI^e siècle qui fit l'objet, vers 1862, d'une restauration par de Groot et, sur l'autel latéral droit, un retable en bois polychromé de saint Pierre. En 1854 ce retable fut transformé dans le style néo-gothique de l'église par le gantois Delanier, qui lui ajouta un couronnement, une deuxième prédelle, des anges et une table d'autel. Le couronnement et les peintures murales néo-gothiques de l'arrière-fond ont aujourd'hui disparu.

Le retable au profil en accolade a perdu la plus grande partie de ses élégants crochets ainsi que ses volets latéraux. Le groupe sculpté avec l'Enterrement de saint Pierre, qui décore aujourd'hui l'autel, servait peut-être à l'origine de prédelle, quoique la taille relativement grande des personnages tend à démentir cette hypothèse. Peut-être était-il inclus dans un retable gothique plus ancien aujourd'hui disparu. Les anges à gauche et à droite sont des ajouts du néo-gothique. Les côtés de la huche ont été refaits et le décor architectural a perdu sa polychromie originale. Les sculptures elles-mêmes ont dû être repolychromées au cours de la première moitié du XX^e siècle dans des cou-

leurs criardes. Quant à la prédelle supérieure d'origine, avec ses animaux fantastiques et ses écussons, elle a été décapée.

Le retable ne doit pas être lu, comme de coutume, de gauche à droite, mais bien de droite à gauche, le récit se terminant par le petit registre central et la scène principale dans la partie médiane surélevée. A droite, Pierre ressuscite le fils du proconsul Théophile, bien que celui-ci soit déjà mort depuis douze ans. A l'arrière-plan, Pierre reçoit la visite de Paul en prison. Le récit se poursuit alors à gauche où Pierre est libéré par un ange sous le regard abasourdi des soldats. Au centre, on voit comment Pierre après une dispute avec Paul, quitte la ville de Rome et rencontre sur la Via Appia le Christ portant la croix. A la question *Quo vadis?* (où vas-tu?), Jésus répond : *A Rome pour y être à nouveau crucifié*. Honteux, Pierre retourne à Rome, où il est fait prisonnier par Néron et condamné à mort. Se trouvant indigne de son maître, il demande à être crucifié la tête en bas, comme il est figuré dans la scène centrale.

Pour des raisons stylistiques, ce retable est attribué à un atelier anversoïse. Le passage du style gothique au style Renaissance est visible dans les détails des vêtements (bordures dentelées, coiffes fantaisistes), les boucliers et le décor architectural, éléments qui incitent à situer l'œuvre dans la première moitié du XVI^e siècle. Malgré qu'ils soient altérés et qu'ils aient perdu leur finesse d'exécution par les interventions du XIX^e siècle, les groupes sculptés sont relativement bien conservés. Le décapage de la polychromie du décor architectural donne actuellement à l'ensemble un aspect assez hybride.

Bibliographie

de Borchgrave d'Altena et Mambour 1968, p.14-16; Kremer 1903, p.195; Lejeune 1861, p.337-351; Rousseau 1896, p.125-129.



BOCHOLT, ÉGLISE SAINT-LAURENT. RETALE DE LA VIERGE

L'église villageoise mosane Saint-Laurent en style gothique tardif date de la fin du XVe siècle. Construite en pierre de Marne, elle fut, en 1910, agrandie vers l'ouest par deux travées prolongées par les tours.



Le retable de Marie est pourvu de grands et de petits volets peints représentant la vie et les différents martyrs de saint Laurent, patron de l'église. Sur les revers on peut voir dans le bas la Vierge et l'Enfant, flanquée de sainte Catherine (?), du commanditaire – un chanoine – et de saint Laurent. Les petits volets supérieurs illustrent l'Annonciation.

La caisse, composée de trois travées verticales et divisée en six registres, présente un couronnement en forme d'accolade. L'agencement actuel est le résultat d'un assemblage réalisé par le sculpteur Pierre Peeters au début du XXe siècle. Les volets ne faisaient originellement pas partie de ce retable. Ils sont constitués par cinq panneaux peints qui étaient présents dans l'église et qui devaient avoir fait partie autrefois d'un retable de saint Laurent décorant l'autel. Ceci explique donc la combinaison iconographique pour le moins inhabituelle d'un retable marial et de la légende de saint Laurent. En effet, la partie centrale sculptée et les volets peints illustrent en général un même sujet. La prédelle peinte qui présente les apôtres en buste est un ajout néo-gothique. Les trois compartiments verticaux sont séparés par des colonnettes torsadées et les registres de la partie centrale sont plus larges et plus hauts que ceux des côtés. Les

scènes inférieures sont couronnées par un arc surbaissé, tandis que celles du haut sont surmontées d'un baldaquin formé d'un décor architectural raffiné imitant l'architecture du gothique tardif.

Un somptueux Arbre de Jessé compose le motif central. Ce thème fréquent dans l'art des retables figure le plus souvent en format réduit dans les gorges. Selon le prophète Isaïe, le Christ descend de Jessé, le père de David (Is. II, 1). Le Messie est d'ailleurs appelé "branche de la souche de Jessé". Celui-ci, accompagné des quatre prophètes qui ont prédit le rôle du Christ et de Marie dans la rédemption de l'humanité, est assis endormi sur son trône. Une souche s'échappe de sa poitrine et se ramifie en une multitude de branches enchevêtrées sur lesquelles ont pris place les Rois d'Israël, les ancêtres du Christ. Sur la branche supérieure, on peut voir Marie et l'Enfant trônant. L'accent est ici mis sur son engagement dans le travail de rédemption de son fils. La partie inférieure de la zone centrale figure la Mort de la Vierge. Marie repose sur un superbe lit à baldaquin et est entourée des douze apôtres. Certains d'entre eux tiennent un cierge, d'autres ont un livre de prières ou un chapelet en main. Les scènes latérales présentent, à gauche, la Nativité, l'Adoration des ber-





gers et la Circoncision, et, à droite, l'Adoration des Mages et la Présentation au temple.

Plusieurs sculptures sont marquées de la main d'Anvers. On peut voir à l'arrière de la caisse, qui est complètement refaite par P. Peeters, une traverse originale portant la marque composée des deux mains et du château. Ce retable appartient stylistiquement au gothique tardif bien que certaines figures sont habillées selon la nouvelle mode extravagante. Les visages des apôtres sont individualisés et malgré le chagrin, leurs attitudes sont sereines. L'examen dendrochronologique donne 1517 comme date d'abattage de l'arbre, ce qui permet d'estimer la date du retable aux environs de 1525.

La polychromie, les sgraffiti et la dorure d'origine sont conservés sous la nouvelle couche appliquée par P. Peeters en 1903-1905. Celui-ci remplaça également treize figures manquantes qui, parfaitement intégrées à l'ensemble, sont difficiles à distinguer. Peeters a tenté par sa polychromie néogothique de se rapprocher le plus possible de la peinture originelle. Le résultat est plus terne quoi-

que l'ensemble est néanmoins d'une excellente qualité proche de celle spécifique aux retables brabançons.

Le retable a été endommagé pendant la Deuxième Guerre mondiale, lors du retrait des troupes allemandes. L'IRPA restaura la partie sculptée et l'atelier Vander Veken et Albert Philippot se chargèrent des volets peints. Lors d'une nouvelle restauration par l'IRPA, en 1992-1993, après que la couche picturale ait été nettoyée et fixée, les anciennes retouches furent enlevées, parce qu'elles étaient devenues trop apparentes, et les parties lacunaires réintégrées là où cela s'avéra nécessaire.

Bibliographie

Ceulemans 1993, p.84-89; de Borchgrave d'Altena 1936, p. 143; Derveaux-Van Ussel, Nieuwdorp et Steppe 1979, p.28-29; Kremer 1903, p.193-197; Serck-Dewaide 1993, p. 133-134.

BOUSSU, ÉGLISE SAINT-GÉRY À BOUSSU-LEZ-MONS, RETABLE DE LA VIERGE

La date de 1501 figure sur la tour en brique de l'église, mais celle-ci fut restaurée en 1861. Le chœur, le transept et les nefs remontent au XVI^e siècle; ces dernières ont toutefois été refaites en 1761.



Le retable de la Vierge est placé contre le mur gauche du chœur. La huche en bois est pourvue d'un nouvel encadrement. L'ensemble est incomplet : tous les personnages de l'avant-plan ont été volés de même que sept petits groupes qui se trouvaient dans les gorges. Ce retable en chêne ne semble à première vue ne plus comporter de traces de polychromie. Il présente des stries dues aux bains qu'il a subis.

La huche de forme rectangulaire est légèrement surélevée au centre. Sont représentés à gauche, la Circoncision, au milieu, entourée des apôtres, la Mort de Marie, couchée sur un lit gothique à baldachin et à décor de parchemin plié, au-dessus, l'Assomption surmontée du Couronnement par la sainte Trinité et, enfin, à droite, l'Adoration des bergers. L'Enfant Jésus a également disparu. Le retable ne doit pas être lu de gauche à droite puisque la scène de droite devrait logiquement être la première et que la scène centrale est, dans la démarche iconographique, la dernière.

Le retable frappe par ses couronnements cintrés imitant les portails d'églises gothiques et remplis de petites scènes. Déjà antérieurement, des pein-



tres eurent également recours à ce motif, notamment dans le Triptyque de Miraflores de Rogier van der Weyden. Parmi les scènes conservées, on identifie la Rencontre de sainte Anne avec Joachim, la Naissance de Marie, l'Annonciation, les Noces de Cana, la Visitation et la Présentation au Temple.

Le décor architectural flamboyant, particulièrement riche et complexe, est l'œuvre d'un sculpteur talentueux. Le nom de Jan Borman est mentionné dans plusieurs publications, mais sans argumentation spécifique. Les sculptures, y compris celles des consoles, sont très raffinées.

Le passage du style gothique à celui Renaissance est visible dans les vêtements des personnages (bords dentelés) qui situent le retable autour de 1515-1520.

Toutes les figures de l'avant-plan ont été volées, témoin du vandalisme dont ce retable a fait l'objet. L'IRPA possède un cliché pris avant le vol de l'ensemble du retable.

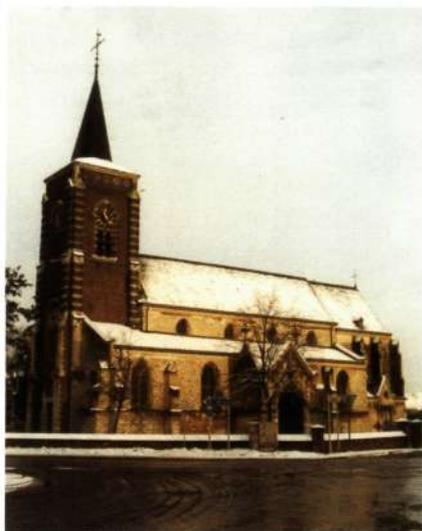


Bibliographie

de Borchgrave d'Altena et Mambour 1968, p.16-17; Jacobs 1998, p. 138-139; Poumon 1948.

BREE, ÉGLISE SAINT-TROND À OPITTER, RETABLE DE LA PASSION

Cette église villageoise typique de la région mosane fut construite au début du XVe siècle en pierre de Marne, à l'exception des tours occidentales en brique qui datent du XIXe.



Le retable orne le maître-autel du chœur de l'église. Plusieurs hypothèses sont avancées quant à son origine. Qu'il ait été acheté à Anvers en 1511 pour le maître-autel de l'abbaye d'Averbode ne semble guère fondé. L'hypothèse la plus probable est qu'il proviendrait de l'actuelle Chapelle-Notre-Dame-Consolatrice des Affligés, dédiée autrefois à saint Trond et servant d'église paroissiale. En effet, lorsqu'au XVIIe siècle l'église tomba en désuétude, son mobilier fut transféré dans l'actuelle église Saint-Trond.

Le retable est divisé en trois compartiments. La partie centrale surélevée est couronnée par un arc en plein cintre se prolongeant en accolade au-dessus des parties latérales et décoré à intervalles réguliers de motifs floraux dorés. Il est pourvu de volets peints. Les revers présentent la Vie publique du Christ, le Baptême dans le Jourdain, la Multiplication des pains et la Transfiguration au Mont Tabor. Ouvert, le retable se lit de gauche à droite: le volet gauche raconte les événements précédant la Crucifixion: le Jardin des Oliviers, la Dérision du Christ et Jésus devant Caïphe et Pilate; le volet droit est consacré à l'histoire du Christ après la crucifixion: la Résurrection, le Christ aux Limbes, son Apparition à la Vierge, l'Ascension et le Miracle de la Pentecôte.



Les scènes sculptées sont séparées verticalement par des pilastres à pinacles se terminant par des consoles sur lesquelles est posé un ange, et divisées horizontalement en deux registres. Les six scènes sont surmontées chacune d'un décor d'architectures élaboré. Sur les petites consoles des piliers médians apparaissent des représentations de l'Ancien Testament qui préfigurent celles de la Crucifixion et de la Résurrection. Le retable repose sur une prédelle néo-gothique. Seule la partie centrale originale représentant la Dernière Cène est conservée dans la cure.

Le thème central est celui du Christ en croix entre les deux Larrons. En-dessous, des soldats et des cavaliers gesticulent. La zone inférieure montre saint Jean et cinq saintes femmes consolant Marie, ainsi que quelques soldats aux boucliers décorés de masques. Les cinq scènes restantes de la Passion ne sont pas présentées dans l'ordre chronologique. Celles du registre inférieur présentent de gauche à



latérale sud. Il subit, en 1914 à Gand, une deuxième restauration par Leon Bressers, au cours de laquelle la prédelle néo-gothique fut également ajoutée. En 1994-1996, le retable fut traité par l'IRPA: nettoyage, enlèvement d'une épaisse couche de vernis jaune, de surpeints à l'huile et de dorure à la bronzine ce qui permit de retrouver partiellement la polychromie d'origine. Les dorures des restaurations antérieures ont été gardées. Quelques retouches ont été réalisées et une fine couche de vernis, apposée.

Bibliographie

de Borchgrave d'Altena 1936, p.71-76; Nieuwdorp 1993, p.108-117; Serck-Dewaide 1993, p.137-138; Smekens 1961, p.130-133; Stoffels 1975, p.6-9; Vanderlinden 1894, p.125-127.

droite: la Flagellation, l'Ecce Homo et le Couronnement d'épines. A gauche de la Crucifixion, le Portement de croix avec Simon de Cyrène et sainte Véronique; à droite, la Descente de croix et la Déploration.

Le retable porte les marques d'Anvers: la main apparaît à six endroits, et le château est frappé sur la caisse. Il présente un mélange d'éléments Renaissants (motifs antiquisants dans le décor architectural, d'exécution par ailleurs assez grossière, armes des soldats imitant celles des Romains) et maniéristes (expressions passionnées et pleines d'émotion, vêtements tournoyants et gonflés par le vent). Toutes ces caractéristiques stylistiques permettent de dater le retable aux environs de 1540.

En 1875, le retable fut restauré et repolychromé à Bruxelles par le sculpteur M. De Haen et le peintre F. Meertz, avant d'être déplacé dans la nef

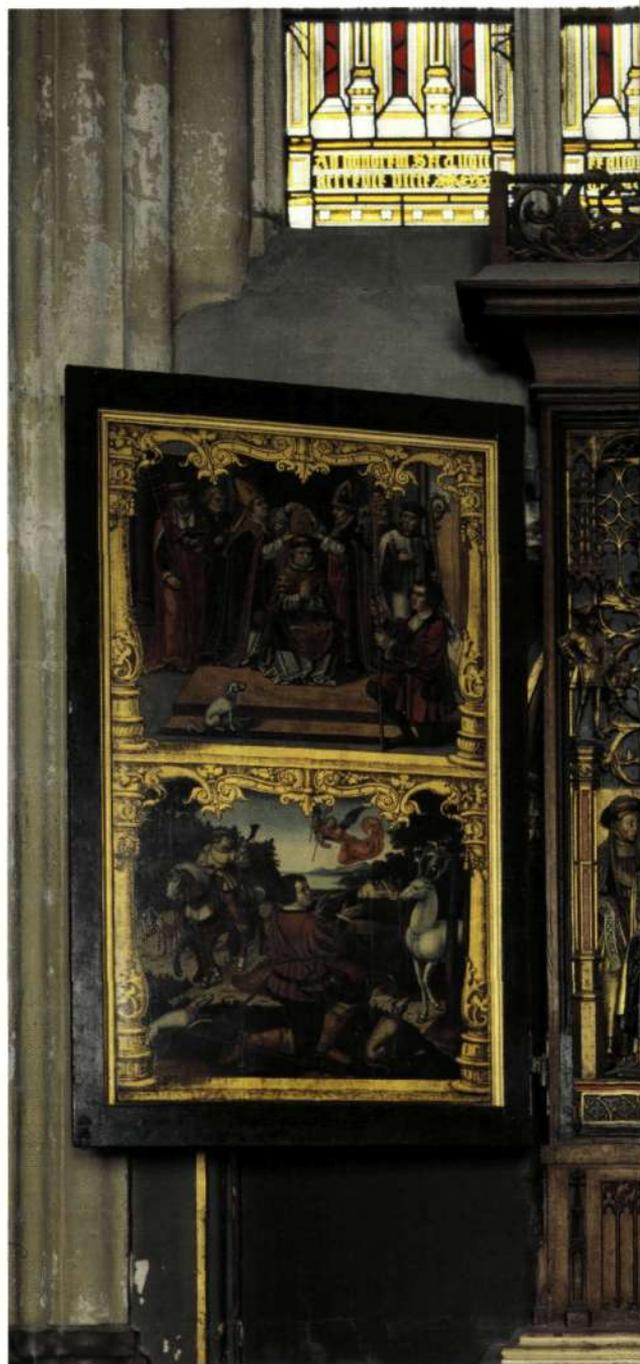
BRUGES, CATHÉDRALE SAINT-SAUVEUR, RETABLE DE SAINTE ANNE

La cathédrale Saint-Sauveur présente encore des soubassements romans du XII^e siècle. La construction de cette somptueuse église gothique commença au XIII^e siècle pour ne s'achever qu'au XVI^e.



Le retable de sainte Anne appartient au groupe de retables relativement rares, qui ne comprennent qu'une seule scène sculptée centrale. Ce détail explique la taille relativement grande des figures de la Parenté de sainte Anne. Celle-ci est assise au centre, entourée de ses parents, maris et autres membres de sa famille portant des banderoles avec leur nom. La partie supérieure de la caisse se profile sur des pseudo-fenêtres sur fond bleu. Un arbre issu du siège de sainte Anne se ramifie ensuite en différentes scènes parmi lesquelles, au centre, la Vierge à l'enfant. Les autres branches conduisent vers des représentations des filles de sainte Anne. En-dessous, une frise ajourée porte les noms de Jésus, de Marie et d'Anne. L'ensemble de qualité est construit de manière équilibrée par rapport à l'axe et présente des figures monumentales statiques.

A l'époque néo-gothique, le retable fit l'objet d'une restauration. La caisse originale fut entièrement intégrée à une nouvelle caisse à laquelle on fixa les volets peints. La bordure supérieure ajourée et la prédelle au décor de parchemins pliés en bois non polychromé, ont été ajoutées. La pein-





ture actuelle est presque entièrement néo-gothique. Le retable présente un décor typique de poinçonnages aux motifs assez grossiers. La couleur dominante est l'or posé à la feuille. Elle est combinée avec du bleu azurite, du rouge, du blanc, du noir et du vert.

Les volets latéraux sont dans un encadrement Renaissance peint en or et imitant les cadres sculptés. Le décor composé de balustres, de pilastres et de volutes est doré avec des rehauts noirs pour les détails. Les paysages des fonds imitent de façon maladroite, ceux aux rochers de Patenier, avec une perspective rendue à l'avant-plan par des couleurs réalistes et des tons verts et bleus dans le lointain. A gauche, figurent des scènes tirées de la vie de saint Hubert et à droite, de celle de sainte Lucie. En bas, saint Hubert est agenouillé devant le cerf au crucifix et au-dessus, il est consacré évêque. Dans la partie inférieure du volet droit, deux bœufs essaient en vain de tirer Lucie. Au-dessus, des pèlerins sont accueillis dans une auberge dont on peut voir les lits faits. Le dessin sous-jacent des peintures (lignes de contours et hachures) est visible à plusieurs endroits par perte du pouvoir couvrant de la couche picturale.

Fermé, le retable présente saint Amand (ou Norbert ?) avec le diable, saint Eleuthère et le modèle de l'église, un saint évêque (Amand ?) avec coq et poules, ainsi que saint Gilles et la biche. Les revers ont été peints en 1533, comme le révèle la date peinte sur le cadre. Cette date est également acceptable, d'un point de vue stylistique, pour les groupes sculptés.

La serrure néo-gothique à ressort, décorée de lacs et de deux cerfs couchés, est remarquable.

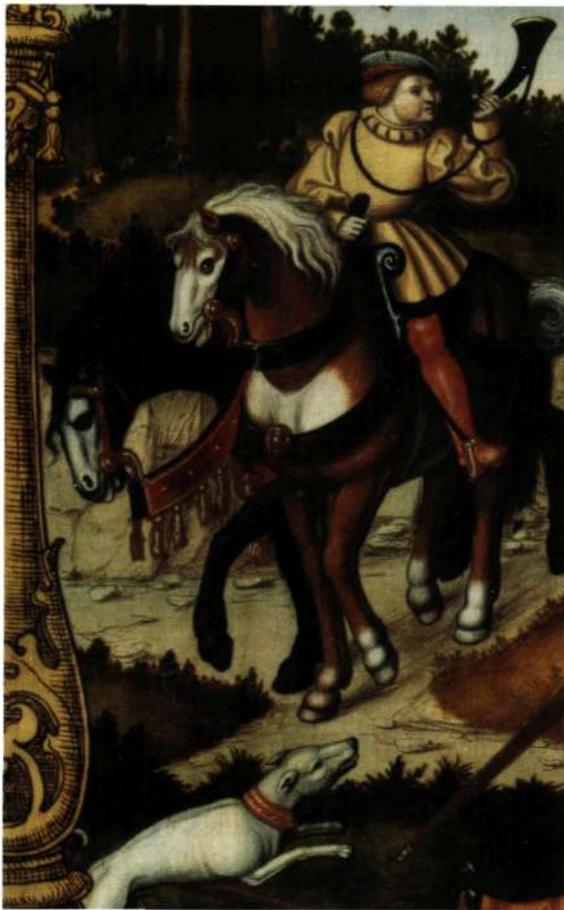
On connaît peu de choses sur l'origine de ce retable. Aucune marque d'atelier n'a été relevée. Toutefois, l'iconographie - surtout celle des volets - est spécifique à un point tel qu'il s'agit sans nul doute d'une œuvre de commande répondant à une iconographie précise. La figure sculptée à plus petite échelle et représentant un évêque non identifié pourrait représenter le commanditaire.

Le retable a été examiné et conservé par l'IRPA en 1998 et des mesures de conservation ont été prises.

Bibliographie

Augustyniak, Geelen et Serck 1999; Devliegheer 1979





BRUGES, CATHÉDRALE SAINT-SAUVEUR, RETABLE DE LA PASSION

Le retable de la Passion est composé de cinq groupes gothiques replacés dans un nouvel encadrement néo-gothique : nouvelle caisse et cadre, volets peints latéraux néo-gothiques et haute prédelle à tabernacle, avec de part et d'autre des panneaux peints figurant Jésus et Marie. Les groupes sculptés viennent de la cathédrale Saint-Donat ; offerts en 1815 par van Huerne, ils ont été rassemblés, en 1893, pour constituer l'ensemble actuel. Les groupes sculptés furent repeints et redorés en 1901-1902 par R. Goethals de Gand.

Le récit commence, à gauche, avec la Flagellation, suivie du Portement de croix. Dans la partie médiane surélevée se trouve, comme de coutume, la Crucifixion avec, à l'avant-plan, Marie éplorée. A droite, sont représentées la Descente de croix et la Mise au tombeau.

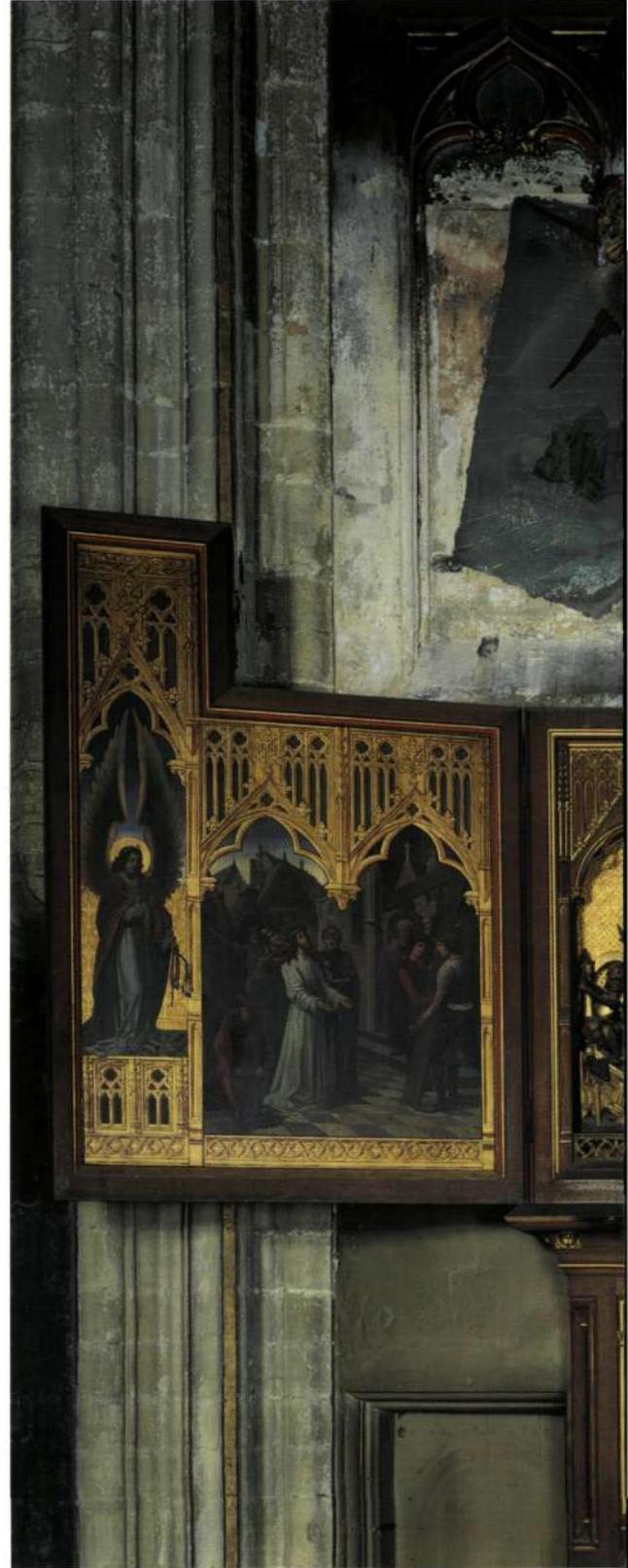
A première vue, aucune marque n'est visible. Le retable fait partie des œuvres de moindre qualité, produites en série et non sur commande. Les groupes sont travaillés de manière vivante mais la taille des sculptures - surtout celle des visages - est peu raffinée. Le retable n'est pas l'œuvre d'un seul artiste mais bien celle d'au moins trois mains. Les deux groupes de droite ont été réalisés en un seul bloc et sont clairement l'œuvre du même maître.

Sur les volets néo-gothiques, on peut voir un ange portant les instruments de la Passion et le Christ devant Pilate. A droite, un Portement de croix et un deuxième ange. La haute prédelle, dans laquelle un tabernacle a été inséré, est encore munie latéralement de deux panneaux peints présentant le Christ et Marie.

Le retable se trouve dans un environnement néo-gothique: peintures sur les murs (toiles marouflées) avec la relique du Saint-Sang surmontée d'anges, des vitraux et une polychromie néogothique sur les éléments architecturaux et sur la voûte.

Bibliographie

Devlieghe 1979, p.89-90.





BRUXELLES, MAISON DU ROI, RETABLE DE LA VIERGE

Ce retable domestique de petit format exécuté entre 1490-1500, constitue un bon exemple d'œuvre destinée au marché. Il est issu d'un atelier bruxellois comme l'attestent le maillet ainsi que les compas et rabots frappés sur les côtés de la caisse et la marque des polychromeurs *BRVESEL*, visible sur le bord inférieur du retable. Les volets peints, attribués erronément à Colyn de Coter et au Maître à la Vue de Sainte-Gudule, auraient été plutôt exécutés par un peintre bruxellois éclectique, de l'entourage des Maîtres à la Vue de Sainte-Gudule et de l'Abbaye d'Afflighem.



La typologie, en "T inversé", de la caisse ainsi que la frise ajourée, aux formes sinusoïdales, sont typiques des productions bruxelloises. Le retable ouvert présente un cycle de sept scènes de la Vie de la Vierge. Dans la caisse sculptée: l'Annonciation, la Nativité surmontée de la Chevauchée des Rois Mages et de Dieu le Père, au milieu des anges, et la Circoncision. Le Mariage de la Vierge (à gauche) et l'Adoration des Rois Mages (à droite) figurent sur les grands volets, le Couronnement de la Vierge, sur les deux volets supérieurs.

Aux revers des volets, apparaissent six saintes en semi-grisaille pourvues de leurs attributs. De gauche à droite : Dorothée ou Elisabeth de Hongrie (corbeille remplie de roses), Catherine d'Alexandrie (roue brisée, épée, couronne), Barbe

(tour) et Agnès (agneau). Sur les volets supérieurs, figurent Apollonie d'Alexandrie et Agathe de Catane (tenailles serrant, respectivement, une dent et un sein arrachés lors du martyre).

Le passage du retable fermé, orné de grisailles, aux volets intérieurs, peints de couleurs vives, puis aux sculptures dorées de la caisse, évoque des niveaux de sacralité de plus en plus affirmés.

Les scènes sculptées se déroulent devant un fond doré à la feuille, orné de motifs poinçonnés. Séparées par des colonnettes torsées et à chevrons, elles sont surmontées d'arcs trilobés, décorés sur l'extrados, d'un fin réseau de crochets, le tout étant chapeauté par une galerie de fenestragés finement sculptés. La profondeur est donnée par l'in-



clinaison des terrasses et le rabattement des voûtes vers le haut. La mise en scène frontale des compositions rappelle des œuvres de Rogier van der Weyden.

Les figures un peu chétives, enveloppées de drapés qui laissent à peine deviner les formes du corps, ne manquent pas d'élégance. Les visages ronds présentent un petit menton pointu et des yeux ciselés en forme d'amande. Les joues pleines sont rehaussées de rouge. Malgré une rapidité d'exécution dans le rendu des détails, ces sculptures dégagent un charme certain.

L'or domine. Il est animé par les couleurs chairs, les drapés bleus, rouges et blancs, décorés notam-

ment par des motifs en brocart appliqué. Les couleurs vives des volets et des sculptures polychromées s'harmonisent. L'échelle des personnages peints est plus importante que celle des figures sculptées.

Les compositions des faces des grands panneaux ne sont pas symétriques, contrairement à celles des petits volets. A gauche, les personnages sont placés en plans parallèles, devant un édifice de style hybride. L'ensemble s'organise autour de l'axe constitué par la figure du prêtre. Sur le volet droit, la Vierge à l'Enfant ainsi que Joseph et les Rois Mages dessinent un cercle devant l'étable présentée en oblique.

Les personnages aux attitudes raides se caractérisent par leurs proportions trapues et leurs visages longs et larges aux yeux fendus, dont la morphologie rappelle celle propre aux œuvres du Maître de l'abbaye d'Aflighem. Les drapés aux formes plastiques sont peints par glacis et rehaussés en surface. Par exemple, dans les ombres du manteau rouge du roi agenouillé, de petites hachures de couleur garance évoquent l'aspect chatoyant du velours et des lignes dorées rehaussent le tissu vert de la manche de Gaspard. Les semi-grisailles, simulant des sculptures sur socle, sont placées dans des niches au fond rouge sur lesquelles se reflètent leur ombre portée.

La partie sculptée a été partiellement repolychromée et surtout redorée au XIXe siècle. Des retouches à la bronzine ont été appliquées plus tard; elle datent peut être de l'intervention, de 1957-58, de l'IRPA. Le traitement de conservation de 1978-80, mené par le même institut, a porté surtout sur la partie sculptée.

Bibliographie

Maquet-Tombu 1940; Devigne 1940; Derveaux-Van Ussel, Nieuwdorp et Steppe 1979, p.16; Périer-D'Ieteren 1985, p.156-157; Smolar-Meynart, Deknop et Vrebos, p. 43-47.

Delphine Steyaert

BRUXELLES. MAISON DU ROI, RETABLE DE SALUCES

L'actuel Musée de la Ville de Bruxelles (Maison du Roi) consacré à l'art, l'histoire, l'archéologie et le folklore bruxellois, occupe un monument néogothique construit à la fin du XIXe siècle par Pierre-Victor Jamaer, architecte empreint des idées de Viollet-le-Duc. La Maison du Roi fut érigée entre 1515 et 1536 en style gothique tardif par Antoine Keldermans. Le bâtiment construit à l'emplacement de l'ancienne Halle aux pains (*Broodhuis*) connu de profonds remaniements suite au bombardement de 1695. Lors de l'achat de l'édifice par la Ville de Bruxelles en 1860, son état de délabrement et de vétusté amena sa démolition totale ainsi que sa reconstruction. Le musée présente deux retables sculptés à volets peints, témoins du savoir-faire des métiers bruxellois.

Ce retable bruxellois, admirablement bien conservé, a été commandé par la famille Pensa di Mondovi di Marsaglia, comme l'atteste, à plusieurs endroits de la partie sculptée et des volets peints, la présence de ses armes. Il aurait été conçu pour orner la chapelle de la famille dans la Cathédrale de Mondovi. Au XVIIIe siècle, les Pensa quittent Mondovi pour se fixer à Saluces en emmenant le retable avec eux. Le duc de Dino l'acquiert, en 1891, pour le revendre, trois ans plus tard, à la Ville de Bruxelles. Le retable est d'abord exposé à l'Hôtel de Ville, puis transféré, en 1910, au Musée communal.

La partie sculptée, datée après 1510, est attribuée à Jan III Borman ou à son atelier. Des marques de garantie attestent de l'origine bruxelloise du retable: "compas et rabot" pour la menuiserie et inscription *BRVESEL* pour la polychromie. Les volets exécutés vers 1500-1506 sont signés *ORLEY* sur la bordure du manteau de la Vierge pleurant la mort de Joseph. Le peintre s'identifierait à Valentin Van Orley, père du célèbre Bernard Van Orley.

La typologie de la caisse principale aux profils droits est dite en "T inversé", forme courante pour les retables bruxellois du XVe siècle et du début du XVIe. Son originalité réside dans sa structure, à double paire de volets, réservée aux retables les plus prestigieux. La première paire, fixée aux côtés de la caisse centrale, présente les faces sculptées et les revers peints. La deuxième paire, greffée à la première, est peinte sur les deux faces. Dans le musée, les panneaux peints sont, faute de place, exposés séparément de la partie sculptée.

L'iconographie est liée à l'Enfance du Christ. La partie sculptée, visible lorsque le retable est ouvert,

présente huit scènes illustrant la Vie de la Vierge : à gauche, la Présentation de la Vierge au Temple et le Mariage de la Vierge; dans la caisse centrale, l'Annonciation, la Nativité, surmontée de l'Annonce aux bergers et la Circoncision ; à droite, l'Adoration des Rois Mages et la Présentation au Temple ; dans les deux niches, sous la Nativité, le prophète Isaïe et la Sibylle de Cumès.

Les volumes en quasi ronde-bosse se détachent sur les fonds d'architectures et de fenestragés évoquant l'intérieur d'une église. Ils sont surmontés de fins éléments architectoniques dont les nombreux ressauts et le foisonnement des détails créent la profondeur de l'espace. Les personnages aux formes pleines et aux drapés souples et plastiques participent à la création d'un espace qui tend à se dilater. Les attitudes sont élégantes et les visages, individualisés, dépeints de manière réaliste.

Les compositions, conçues la plupart en arc de cercle, dénotent une grande clarté de lecture (héritage du retable de saint Georges conservé aux MRAH). Elles sont pensées comme un "tout" afin d'obtenir un équilibre au sein de chaque scène et au niveau de l'ensemble. Architectures et compositions ont tendance à converger vers la scène principale.

Une polychromie raffinée et particulièrement riche en détails, encore préservée dans un état proche de l'original, complète la sculpture en chêne de très grande qualité. L'ensemble est dominé par l'or dont les textures de surface varient selon les endroits et les effets désirés : des plages polies alternent avec des surfaces mates et plus rugueuses. Des motifs de poinçons multiplient encore les effets. L'aspect irréel de l'or contraste avec le caractère plus réaliste des chairs et les accents opaques ou translucides des tissus bleus, rouges, verts et blancs. Les motifs en brocarts appliqués, aux reliefs dorés et peints, typiques de l'école bruxelloise, sont très soignés.

Les épisodes de la Vie de saint Joseph, représentés sur les volets peints, étaient visibles lors de la fermeture des premiers volets. De gauche à droite: la Naissance, l'Apprentissage, la Charité de Joseph et l'Épreuve des prétendants ; le Mariage de Marie, le Songe de Joseph et l'Accueil de Marie dans la maison de Joseph; le Recensement de Bethléem, la Fuite en Égypte et la Vie à Nazareth; Jésus parmi les Docteurs, la Mort de Joseph et son Ensevelissement. Sur les revers de la deuxième paire de volets qui clôt le retable, est figuré l'Arbre de Jessé accompagné de saint Luc, saint Matthieu et leurs attributs respectifs, le bœuf et l'ange.

Les peintures se raccrochent à la production des maîtres bruxellois de la fin du XVe siècle et du



début du XVIe. Les scènes comprises à l'intérieur de moulures chantournées sont rendues de manière narrative dans des architectures au vocabulaire ornemental influencé par la Renaissance, mais à la "perspective" encore maladroite. Les personnages en action placés au premier plan forment une frise scandée par les couleurs vives des vêtements. Auréolé et habillé de rouge et de bleu, Joseph est facilement identifiable. Les contours des drapés, aux plis lourds et plastiques, sont repris par des cernes clairs ou foncés. Le modelé est obtenu par la superposition de glacis dans les ombres, mais aussi par un travail de surface, tels des empâtements dans les lumières et des rehauts graphiques pour les barbes et les chevelures. Le retable a fait l'objet de plusieurs campagnes de

conservation/restauration *in situ* menées par l'IRPA. Les volets ont été traités en 1965 et en 1983-87 tandis que les sculptures polychromées furent conservées en 1973 et reçurent un deuxième entretien en 1988.

Bibliographie

Pergameni 1933, p. 61-68; Fichet 1965, 83-96; De Coo 1979, p.67-80 et 104; Derveaux-Van Ussel, Nieuwdorp et Steppe, 1979, p.24; Engellau-Gullander 1989, p. 84-87; Jacobs 1998, p. 97, 113; Serck-Dewaide 1998, p.84-87; Smolar-Meynart, Deknop, Vrebos, s.d., p. 39-43.

Delphine Steyaert

DAVERDISSE, ÉGLISE SAINT-PIERRE, RETABLE DE LA PASSION

L'église Saint-Pierre actuelle est un bâtiment néo-classique construit en 1847. La polychromie intérieure a été refaite en 1955 par Paul Hilt. Le retable provient de l'ancienne chapelle castrale, aujourd'hui disparue, qui était également dédié à saint Pierre.



Le retable monumental de la Passion a été adapté pour être inséré dans le maître-autel néo-classique. La caisse a été refaite et le grand arc au sommet raccourci. La prédelle et les volets ont disparu. De forme rectangulaire, le retable est composé de six petits compartiments et d'une partie centrale médiane surélevée. En-dessous, se trouve une niche abritant aujourd'hui la figure en bois polychrome de saint Pierre, datant du XV^e siècle. A l'origine, elle devait vraisemblablement comporter une autre scène – l'Ecce Homo – dont les figures sont aujourd'hui réparties dans la nouvelle pseudo-prédelle. Plusieurs groupes sont incomplets et de nombreuses figures ne se trouvent pas à leur place d'origine.

En bas, à gauche, est figurée la Flagellation du Christ: celui-ci est représenté au centre, encadré par ses bourreaux, tandis que cinq spectateurs assistent à la scène depuis une galerie ajourée. Dans l'Ecce Homo, Pilate montre Jésus à la foule. En-dessous d'eux, se trouve une figure d'évêque pour le moins étrange et anachronique. En bas, à droite, se trouve la Descente du Christ aux Limbes pour aller délivrer les personnages de l'Ancien Testament parmi lesquels Adam et Eve. Au-dessus

de la porte de l'Enfer, apparaît le diable incarné, une torche incandescente à la main. Le registre supérieur figure le Portement de croix avec sainte Véronique et le suaire. Le fond est décoré d'un bas-relief de ville. La partie médiane abrite, comme de coutume, la Crucifixion. A gauche, se trouvent les figures élancées de Marie et de Jean, à droite, celles de deux soldats à la silhouette allongée. Le Christ crucifié entre les deux larrons les domine. Dans le compartiment de droite, figure la Résurrection en présence des traditionnels soldats endormis ou ébahis de faction devant la tombe. Le Christ apparaît dans une couronne de nuages et porte l'étendard cruciforme.

L'ordre de lecture des scènes est illogique, ce qui conforte dans l'idée que les figures ont été mal remontées dans l'église ou que leur place dans les compartiments sculptés a été changée.

Les remplages d'architectures gothiques sont inexistantes et remplacés par une simple voûte en coquille.

L'espace situé de part et d'autre du couronnement central est rempli de putti, de guirlandes et d'autres motifs de style Renaissance. Les figures de gauche et de droite sont anciennes, et ont été réemployées et insérées dans l'ensemble. Il s'agit de deux belles sculptures, en bois de chêne, de sainte Barbe et de sainte Catherine vraisemblablement des XV^e-XVI^e siècles. Contrairement au reste du retable qui a perdu sa polychromie à la suite d'un décapage, et dont seul le dos de quelques figures présente des traces d'or et de sgraffito, la polychromie d'origine des deux saintes a été conservée sous les épais surpeints.

Ce retable se situe à l'extrême fin de la production anversoise, dans le troisième quart du XVI^e siècle. Métier raffiné et exécution détaillée font ici défaut, bien que la vision du retable soit faussée par l'abondant surpeint qui n'a plus rien à voir avec le travail originel: l'or, l'azurite, le vermillon et le vert sont remplacés par une couche de couleur couvrante de teinte violet, rouge, vert foncé et brun qui les surpeint et déforce l'œuvre en accentuant encore le peu de raffinement du travail. Les parties saillantes de plusieurs visages ont été tranchées et repeintes de manière graphique, comme on peut le voir sur le Christ du Portement de croix et sur les figures d'Adam et Eve de la Descente aux Limbes. Les motifs décoratifs de style Renaissance font, par contre, preuve de maîtrise du métier et témoignent d'une assimilation totale du nouveau vocabulaire ornemental.



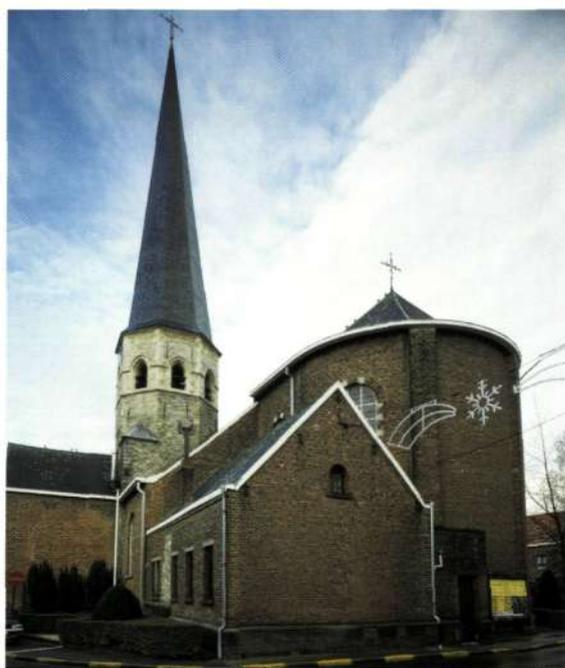
Aucune marque n'a été retrouvée sur le retable. Les quelques restes de dorure et de sgraffito tendent à une attribution anversoise, d'autant plus que seule cette ville semble avoir produit des retables typiquement Renaissance. Les seuls retables comparables conservés sont ceux de Gedinne et de

Bouvignes près de Dinant. C'est surtout avec celui de Gedinne que les analogies sont les plus nombreuses, celui de Daverdisse étant traité plus sobrement. Il se pourrait, comme c'est souvent le cas, que celui-ci ait même été mentionné, dans le contrat, comme modèle.



DEERLIJK, ÉGLISE SAINTE-COLOMBE, RETABLE DE SAINTE COLOMBE

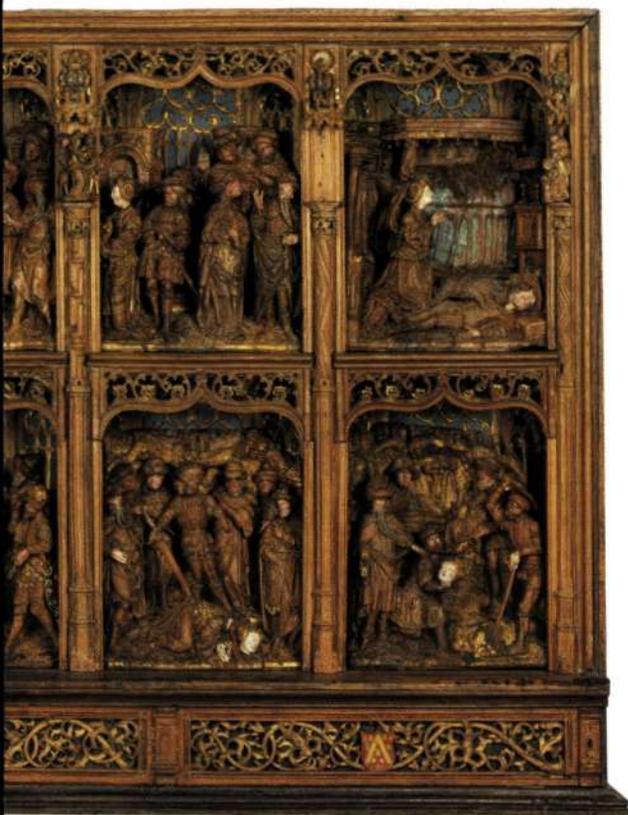
Le retable de sainte Colombe était soit destiné à l'ancienne chapelle Sainte-Colombe, détruite en 1774, soit au maître-autel de l'église paroissiale de Deerlijk, où il est actuellement conservé. L'église à trois nefs, au plafond plat de style classique, présente encore des parties romanes: les tours à la croisée du transept, le transept sud et une partie du chœur.



Le retable se compose d'une simple caisse rectangulaire divisée en deux registres et cinq compartiments sculptés. Une frise inférieure ajourée porte les armes du donateur Jan de Costere, seigneur de Deerlijk, qui commanda l'œuvre vers 1535. Ce dernier est représenté, à gauche, en compagnie de son saint patron, Jean-Baptiste. Les volets peints ont disparu.

L'iconographie de sainte Colombe est rarement représentée. Cette sainte d'origine espagnole baptisée à Vienne, en France, fut enfermée et décapitée lors des persécutions des chrétiens par l'empereur Aurélien en 274. Sa vie est illustrée en dix scènes qui doivent être lues de gauche à droite en commençant par le registre supérieur. Sainte Colombe est baptisée dans un font baptismal gothique; elle confesse sa foi en comptant sur ses doigts les arguments en sa faveur; elle est capturée et emmenée chez l'empereur qui lui propose d'épouser son fils; elle est ensuite emportée vers





l'amphithéâtre de Sens; elle prie Dieu d'être épargnée de viol et une ourse se jette sur son assaillant; l'animal empêche ensuite les soldats d'atteindre sa prison et lorsqu'un d'eux tente de lancer une torche enflammée, la bête le jette par terre; sainte Colombe est alors brutalement emmenée hors de la ville par les soldats; l'empereur ordonne qu'elle soit décapitée; elle est mise à mort en sa présence; l'iconographie de la dernière scène est peu claire: il s'agit soit de son enterrement, soit de l'interdiction donnée par l'empereur de son ensevelissement.

Les sculptures sont relativement bien conservées. Toutefois, leur restauration avait déjà été prévue depuis longtemps, mais les efforts menés pour aboutir restèrent vains, jusqu'à ce que l'IRPA se charge du traitement de 1986 à 1988. Le support et la polychromie se révélèrent en mauvais état. Le retable avait fait l'objet de cinq surpeints. Lors de l'application du troisième surpeint d'inspiration néo-classique, l'ensemble fut recouvert de blanc de plomb, encore visible sur d'anciennes photos. La restauration a permis de dégager la polychromie d'origine, malheureusement très endommagée. La dorure brillante, en particulier, a fortement souffert et est très lacunaire. La dorure mate utilisée pour les fonds et les chevelures, sur lesquels on avait ajouté des couches d'azurite, de vert et de rouge, est mieux conservée. Des laques de glais ont été apposées par endroits.

Le retable peut être daté par le style et la dendrochronologie aux environs de 1535.

R. Didier l'attribue à un atelier courtraisien, où l'influence anversoise est manifeste. Il est probablement l'œuvre de deux sculpteurs: le registre inférieur aurait été exécuté par Jan Demeyere (?), originaire d'Anvers.

Bibliographie

Vantiegheem e. a. 1988; Stroobants 1988.

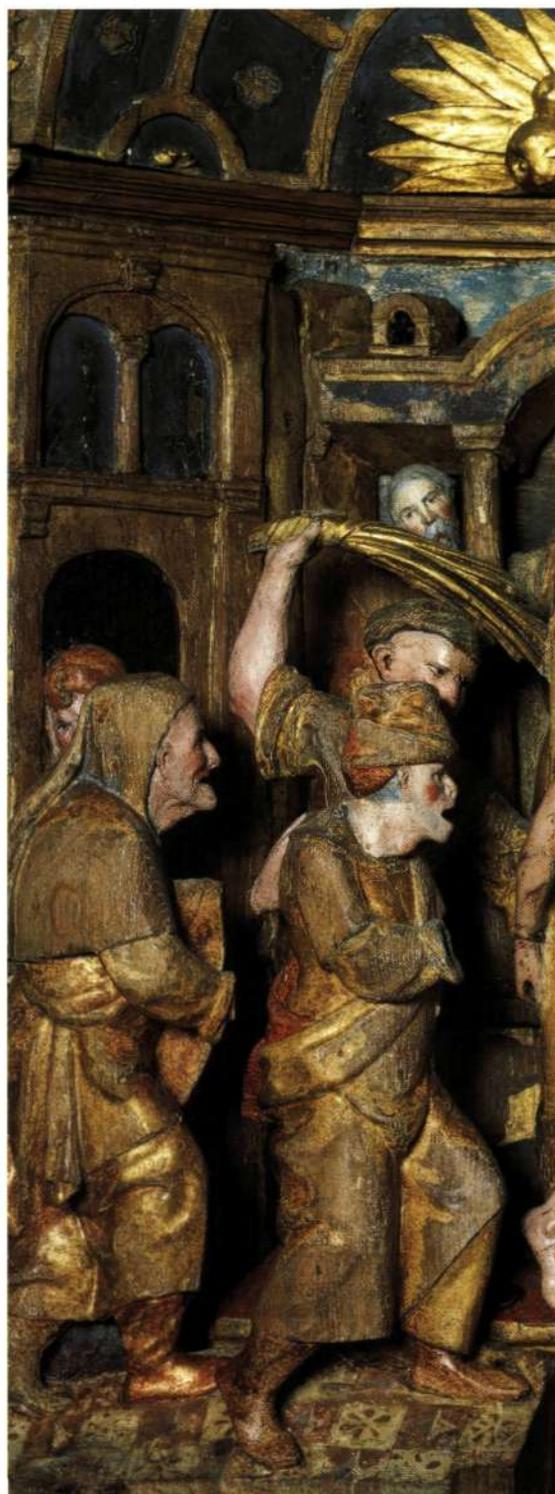
**DINANT,
ÉGLISE SAINT-LAMBERT
À BOUVIGNES-SUR-MEUSE,
RETABLE DE LA VRAIE CROIX**

La petite ville de Bouvignes-sur-Meuse, prospère au Moyen Âge grâce à l'industrie du cuivre et de la dinanderie, connut, en 1554, une période de déclin avec l'invasion des troupes françaises qui la pillèrent et la détruisirent. L'église Saint-Lambert, d'origine romane, s'élève près de la jolie et harmonieuse place du marché. Elle a été plusieurs fois remaniée et réaménagée avant d'être fortement endommagée lors de la Première Guerre Mondiale. L'architecte bruxellois H. Vaes, qui dirigea sa restauration en 1927, lui redonna son aspect gothique.



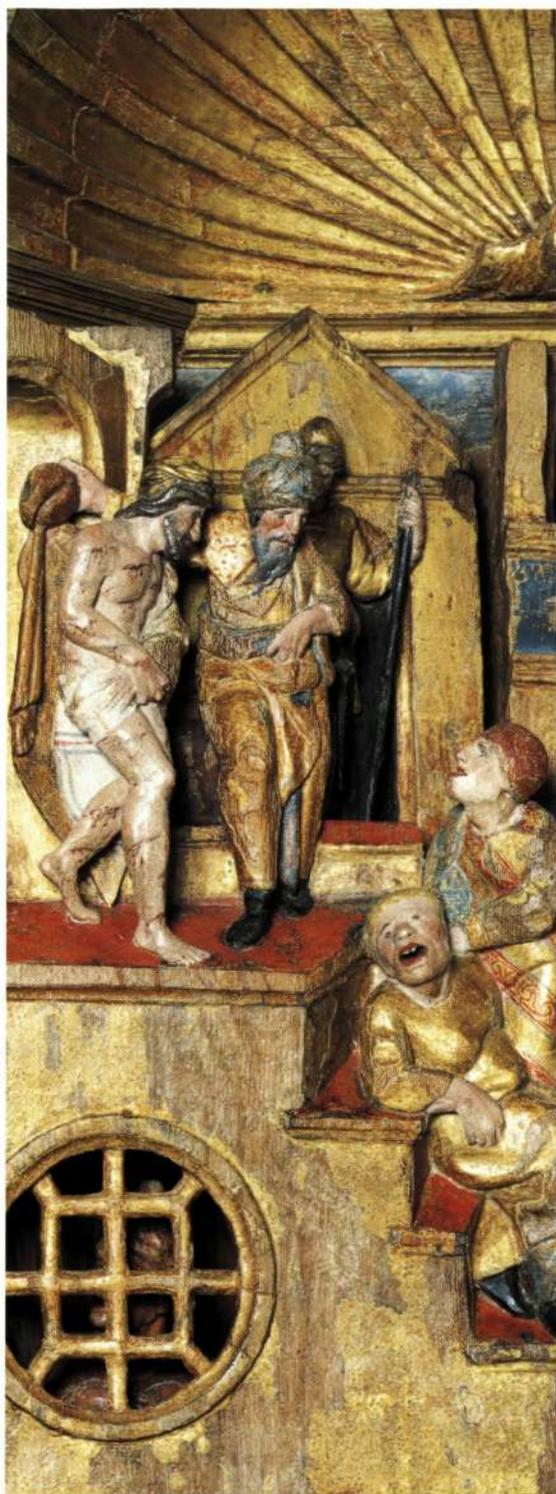
Le retable de la Passion, qui ornait autrefois le maître-autel, fut déplacé, en 1766, vers un autel de la nef latérale. La caisse rectangulaire, surélevée en son centre, est couronnée d'un lourd arc en plein cintre décoré de feuilles d'acanthé, de chérubins et de guirlandes de fleurs. Elle est divisée en six niches, dont quatre sont surmontées d'une coquille et deux d'un plafond à caissons. Les niches supérieures sont séparées par des colonnes corinthiennes aux bases pourvues de putti, de volutes et de guirlandes de fruits. Des pilastres corinthiens, ornés de putti, d'hermès, d'oiseaux, de macarons, de fleurs et de fruits, séparent les niches inférieures. On retrouve les mêmes ornements sur les pilastres de la prédelle.

La Passion est illustrée en six scènes. Le récit commence en bas, à gauche, avec la Flagellation, l'Ecce Homo et le Couronnement d'épines. En haut, à

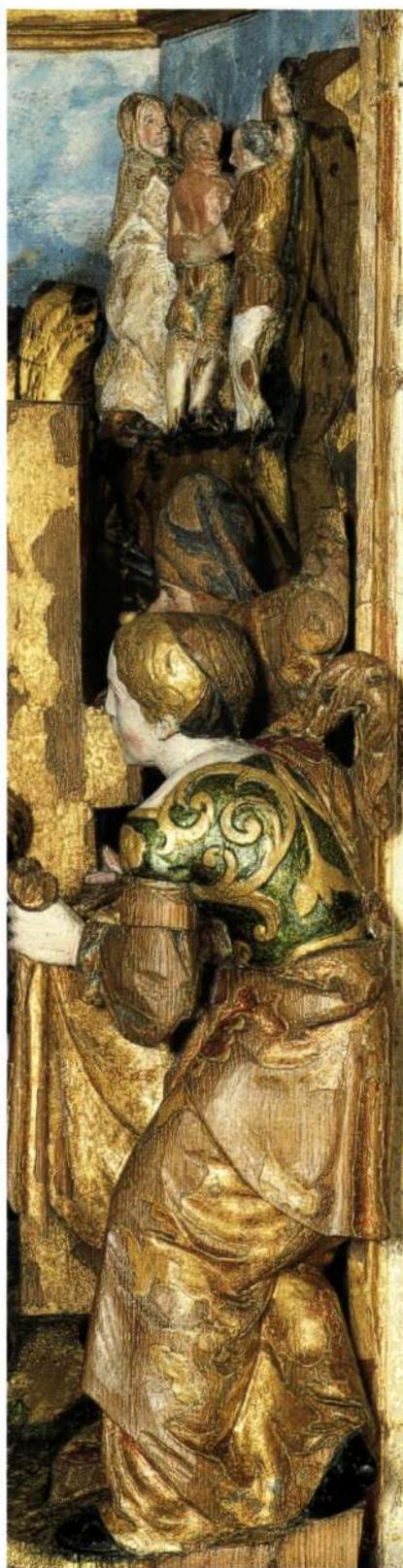


gauche, le Portement de croix avec sainte Véronique et, à droite, la Descente de croix. La scène centrale présente le Christ en croix avec, à l'avant-plan, la Lamentation de la Vierge et les soldats qui jouent les vêtements du Christ aux dés. La figure du Christ n'est pas celle d'origine. Taillée dans du noyer, elle date des environs de 1600. Le bois de la croix est également postérieur. A son pied on peut voir une lunule en cristal contenant une relique de la Vraie Croix, qui donna son nom au retable.

La marque d'Anvers (la main brûlée dans le bois) garantissant la qualité du bois, apparaît dix-neuf fois. Le retable fut commandé, entre 1555 et 1556, par testament, par la riche famille de fabricants de cuivre Patenier-Bouille de Bouvignes, émigrée à Malines à la suite des troubles de 1554. L'analyse dendrochronologique donne 1552 comme date d'abattage du chêne.







Ce retable est un bel exemple de style de la Renaissance anversoise. Les motifs décoratifs gothiques, tels que les baldaquins et les entrelacs, font place à des ornements inspirés de l'Antiquité et taillés d'une main habile. Les groupes de figures sont tantôt maniéristes, tantôt réalistes; les attitudes et les costumes romains montrent clairement l'influence du nouveau style. Les dos voûtés et certains corps contorsionnés sont typiques. Les Juifs sont représentés avec un nez courbe, leur menton proéminent et leur regard mauvais. Les vêtements et les décors sont ornés de motifs poinçonnés et de sgraffito.

Par son style et sa construction, le retable de Bouvignes s'apparente à celui de Roskilde (Danemark); tous deux sortent du même atelier et ont été exécutés sous la direction du même maître. Le retable de Roskilde a été commandé à l'atelier anversois, après le passage du roi à Anvers où il put y admirer le retable de Bouvignes en cours d'exécution. Le retable, commandé au nom du roi Frédéric II, devait toutefois être plus grand et plus riche.

Le retable de Bouvignes fut fortement mutilé et endommagé. Les volets et la caisse originale ont disparu. Les petits panneaux de la prédelle furent remplacés par un fond de tissus en vieux damas. Plusieurs ornements et frises ajourées manquent. Une dizaine de figures de l'avant-plan ont été volées. La polychromie originelle fut surpeinte, en 1848, de couleurs vives et la caisse marbrée.

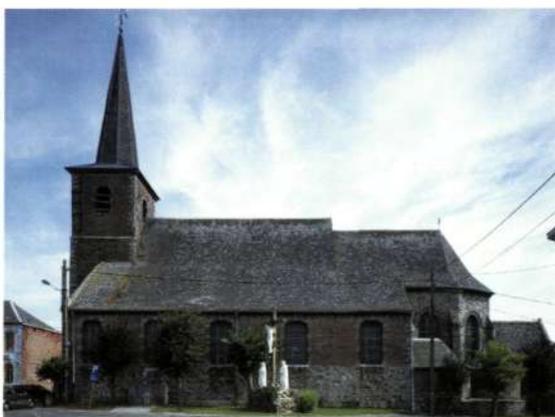
Après la Deuxième Guerre mondiale, la caisse et les éléments architecturaux furent décapés, de façon drastique, et repeints. L'IRPA traita le retable en 1992-1993 et dégaga la polychromie originale avec ses riches coloris.

Bibliographie

Bauret 1993; Bauret et Serck-Dewaide 1993; Serck-Dewaide 1993, p.139-141.

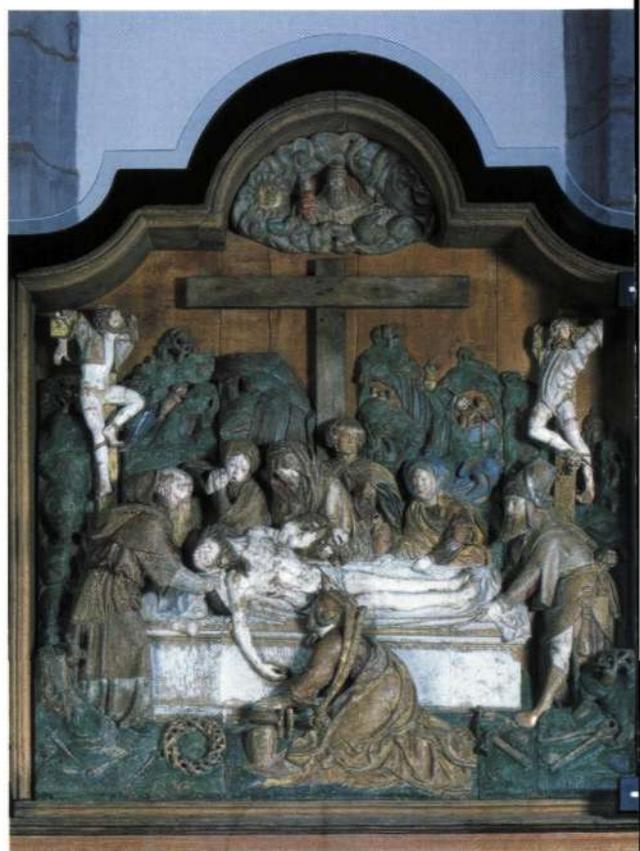
DOUR,
ÉGLISE SAINT-AUBIN DE BLAUGIES,
RETABLE DE LA MISE AU TOMBEAU

L'église Saint-Aubin est une construction de brique et de calcaire, à trois nefs, fermée par un chœur à trois pans et pourvue d'une tour occidentale. Le chœur et la nef ont été élevés au XVI^e siècle sur des fondations plus anciennes. Les tours et les nefs latérales datent de 1763.



Le retable est présenté dans une caisse de protection, en verre et en fer. Il est placé au milieu du chœur sur un socle moderne en pierre bleue. La caisse rectangulaire, couronnée par un arc en plein cintre, est dépourvue de volets.

Ce retable appartient au type de retables appelé *tabula parva*, ne présentant qu'une seule scène centrale dans la partie médiane. Il s'apparente donc aux retables d'Averbode de la Vleeshuis d'Anvers, et à celui du château de Gaasbeek à Lennik. Les figures de la Mise au tombeau sont, par conséquent, plus grandes que celles des retables à plusieurs compartiments. Au centre, se trouve la tombe dans laquelle Nicodème et Joseph d'Arimathie déposent la dépouille du Christ, pleuré par sa mère, saint Jean et les saintes femmes. Marie-Madeleine avec son pot à onguent est agenouillée à l'avant-plan. Elle porte de longues tresses et est drapée dans des vêtements élégants. Les instruments de la passion et le tronc d'arbre d'où provient la croix sont répartis autour d'elle. A l'arrière-plan, une croix vide se détache sur un fond de paysage de rochers et d'arbres avec, de part et d'autre, les corps torturés des deux larrons. La figure de Dieu le Père bénissant apparaît la main posée sur le globe terrestre et encadrée du soleil et de la lune dans la partie supérieure cintrée.



L'enduit blanc qui avait été ajouté ultérieurement au retable fut grossièrement enlevé en 1879 par le restaurateur bruxellois Primen. Lors de la restauration de l'œuvre à l'IRPA, en 1991-1992, la polychromie d'origine fut retrouvée sous huit couches de surpeints. Il n'était pas possible de retrouver sur toute l'œuvre la polychromie d'origine vu son état de conservation fragmentaire. C'est le cas notamment pour les rochers et les arbustes. Aussi, les surpeints furent-ils conservés à ces endroits.

Les figures émouvantes et la composition harmonieuse des groupes de cette Mise au tombeau font de ce retable, daté aux environs de 1520, un ensemble de qualité.

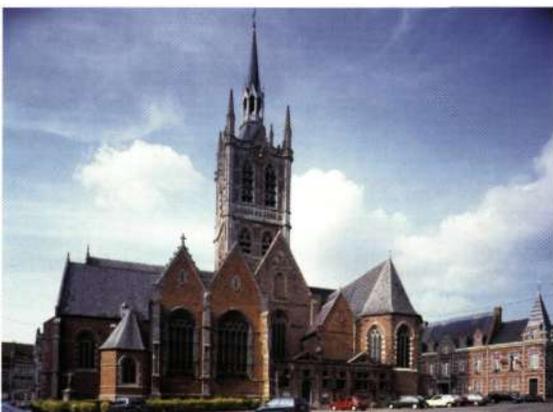
Bibliographie

de Borchgrave d'Altena et Mambour 1968; *Résumé des procès-verbaux*, in *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, 9, 1870, p.502-503.



ENGHIEN, ÉGLISE SAINT-NICOLAS, RETABLE DE LA VIERGE

Ce retable de qualité est actuellement exposé dans la chapelle latérale de l'église Saint-Nicolas. Il se trouvait, jusqu'en 1964, dans la chapelle dite Chapelle des Merveilles de l'ancien château d'Arenberg, situé dans le parc de la ville. La Comtesse d'Arenberg l'acheta pour cet emplacement à Bruxelles en 1835 pour 900 francs. Elle le fit restaurer pour 1019 francs avant de le placer dans la chapelle un an plus tard. Lorsque le domaine Arenberg fit, en 1924, l'objet d'une vente publique, la chapelle et ses trésors furent confisqués par l'Etat.

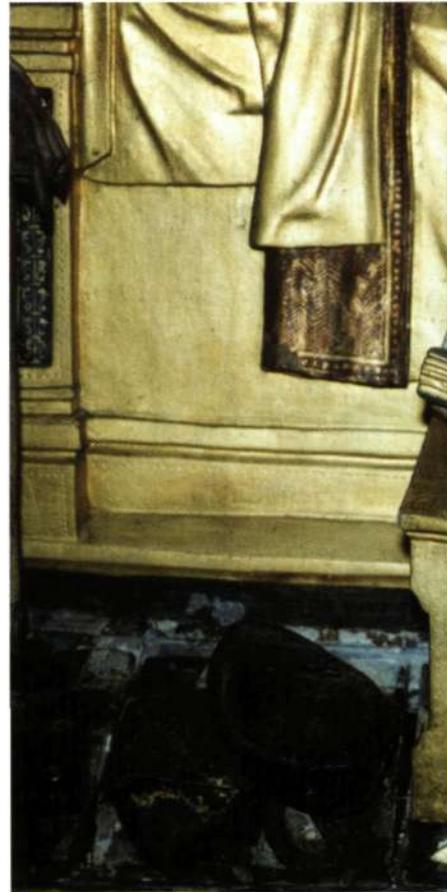


Une riche iconographie de la Vie de la Vierge se développe dans cette œuvre monumentale qui comprend un couronnement en plein cintre s'amortissant en accolades, des volets peints et une prédelle. Les revers présentent la Parenté de sainte Anne surmontée de deux petites scènes : le refus de l'offrande de Joachim et d'Anne, et la Rencontre à la Porte dorée. Un élégant Arbre de Jessé est peint sur la prédelle. Le retable ouvert se lit, comme de coutume, de gauche à droite. Dans le volet gauche, la Naissance de Marie surmonte la Présentation de la Vierge au Temple et le Miracle de la baguette fleurie. Les groupes sculptés prolongent le récit : à gauche, le Mariage de Marie et de Joseph, la Naissance de Jésus et l'Adoration des bergers. La Dormition de la Vierge entourée des apôtres constitue la scène centrale. En-dessous, est présentée la Circoncision, au-dessus, le Couronnement de la Vierge et, à droite, figurent l'Adoration des Mages et la Présentation au Temple. L'histoire se poursuit sur les volets peints de droite : l'Enterrement de la Vierge, l'Annonciation de sa mort prochaine et son Assomption.



Les principaux personnages (sainte Anne, Marie et Jésus) sont revêtus de leurs habits religieux "traditionnels", tandis que les autres personnages portent des vêtements contemporains. Le style de ce retable est apparenté à ceux d'Oplinter et de Herbais-sous-Piétrain, tous deux conservés à Bruxelles, aux MRAH. Un maniérisme certain peut être observé dans les attitudes et les vêtements et ce, tant pour les scènes peintes que sculptées. Le sculpteur a fait preuve de virtuosité par l'utilisation de différents plans. Plusieurs spectateurs assistent aux scènes latérales du haut d'un balcon, d'une balustrade, ou des remparts de la ville, au travers d'une porte ou de derrière un rideau ouvert. La construction est fort dynamique et mouvementée. La partie sculptée du retable est souvent attribuée à Robert Moreau, actif à Anvers dans la première moitié du XVI^e siècle, mais sans argument probant. C. Périer-D'Ieteren attribue les peintures à un maniériste anversois de l'entourage de Pieter Coecke ou de son atelier. Des influences de Bernard van Orley et des gravures d'Albrecht Dürer sont également reconnaissables. Le mélange d'éléments d'architecture de style Renaissance et de







constructions médiévales traditionnelles sur fond de paysage est typique.

La riche iconographie se distingue de celle propre à la production moyenne des ateliers. Elle compte des thèmes rares, tels que le baguette fleurie de saint Joseph et l'annonce de la mort de Marie, ce qui pourrait témoigner de la présence, dans l'atelier, d'un spécialiste en iconographie.

Le retable a été analysé et traité par l'IRPA pour l'exposition d'Anvers de 1993. Seules des mesures de stricte conservation ont été prises. L'analyse dendrochronologique donne 1530, comme date d'abattage de l'arbre, datation que viennent confirmer les caractéristiques stylistiques. Les marques d'Anvers témoignent de l'origine scaldienne de ce retable: les mains, marques de garantie pour le bois et la menuiserie et le château garantissant la qualité de la polychromie. Bien que celle-ci semble, à première vue, celle d'origine, la dorure a été refaite à de nombreux endroits, comme le révèle la facture de la restauration de 1836 qui mentionne la somme, relativement élevée pour l'époque, de 485 francs payés pour la dorure (soit la moitié du prix d'achat!).



Bibliographie

de Borchgrave d'Altena et Mambour 1983, p.42-47; Anvers 1993, p.98-107

IXELLES, ÉGLISE SAINT-ADRIEN DE BOENDAEL, RETABLE DE SAINT CHRISTOPHE ET FRAGMENTS DU RETABLE DE SAINT ADRIEN

En 1463, l'ancienne chapelle de saint Adrien abritait les reliques de ce saint. Les Arquebusiers, à qui elle était dédiée, y ajoutèrent de nombreux objets d'art. Agrandie en 1658, la chapelle fut désaffectée en 1941. C'est dans les deux chapelles latérales de style néo-gothique de la nouvelle église Saint-Adrien, construite d'après un projet d'August Van den Nieuwenborg, que se trouvent aujourd'hui le retable anversois de saint Christophe et les deux fragments du retable bruxellois de saint Adrien. Avant la restauration de François Malfait, en 1866, ces deux retables avaient été réunis, les fragments du retable de saint Adrien servant de "volets" au retable de saint Christophe.



La partie centrale sculptée du retable de saint Christophe en bois de chêne est relativement bien conservée, à l'exception d'un petit groupe et de deux figures. Le bord inférieur de la caisse, le couronnement à fleurons et le Christ sur la croix ont été refaits lors de la restauration de Malfait. Les volets sont plus tardifs : sur l'avvers gauche, figurent Henri de Dongelberghe, doyen principal du Serment des Arquebusiers et d'autres membres de la gilde y sont représentés ; à droite, huit autres personnages sont représentés, parmi lesquels François Goossens, identifié par l'inscription *FRANSOES GOESSENS OVERDECKEN INT JAER 1606*. Sur les revers peints en grisaille, apparaissent sainte Barbe, patronne des arquebusiers et saint Christophe.



Les scènes illustrant le martyre de saint Christophe commencent dans la partie gauche où est figurée l'arrestation du saint et le roi qui, épouvanté, tombe de son trône. Dans le compartiment central, on lui applique un casque en fer incandescent sur la tête. Les arquebusiers figurent dans la petite scène supérieure : ils ont pour tâche de transpercer le saint, mais leurs flèches restent suspendues dans les airs, à l'exception de l'une d'elles qui vient aveugler le roi. A droite, le saint est décapité. Les sujets traités dans les plus petites scènes sont : la condamnation du saint ; son refus du culte des idoles ; la conversion des jeunes femmes envoyées pour le séduire ; sa torture et son plongeon dans



l'huile bouillante; les lamentations des anges et d'une sainte femme au-dessus de son corps décapité; le culte des reliques.

L'iconographie de ce retable est exceptionnelle. Ce saint fort populaire est très souvent représenté sous la forme d'un géant portant l'Enfant Jésus pour l'amener de l'autre côté de la rivière. Ce saint légendaire qui apparaît au XI^e siècle est vénéré contre les morts subites (mort sans sacrement) et est aussi le patron, entre autres, des arquebusiers.

A première vue, ce retable est dépourvu de marques. Il peut toutefois, pour des raisons stylisti-



ques, être daté des environs de 1525 grâce aux détails des vêtements (tuniques, poulaines et chapeaux à plumes), et au caractère encore dominant du style gothique tardif marqué seulement de motifs décoratifs du début de la Renaissance (colonnettes à balustres, putti dans le décor d'architectures, portique en forme de coquille orné de petits singes). Les portiques qui ménagent des

ouvertures entre les différents compartiments du retable constituent une de ses caractéristiques stylistiques.

La polychromie a été entièrement refaite probablement lors des restaurations du XIXe siècle. Elle reproduit les anciens types de décor anversois: nombreuses feuilles d'or avec des bordures décorées en sgraffito rouge et bleu. Le décor au poinçon original est encore apparent. La sculpture, qui est d'une exécution très raffinée, est bien conservée, jusque dans les moindres détails. Les physionomies sont bien typées.

Ce retable aurait été commandé par la gilde des arquebusiers pour l'église Notre-Dame du Sablon. Acheté au XVIe siècle par le Serment des Arquebusiers, qui le dota de nouveaux volets, il fut alors placé dans la chapelle de Boendael. Pendant la Révolution française, il fut enlevé et mis en vente. C'est une habitante de Boendael, Madame Schaumans, qui l'acquiert pour l'offrir à la chapelle.

Seuls deux groupes sculptés du retable bruxellois de saint Adrien subsistent. Ils furent placés au XIXe siècle dans un encadrement néo-gothique lors de la restauration de Malfait. Le premier groupe représente le martyr du saint flagellé. A gauche, se trouvent des jeunes femmes, parmi lesquelles son épouse, sainte Nathalie et, à droite, l'empereur et ses conseillers. Adrien, lié à un tronc d'arbre, est fustigé par trois soldats sous l'ordre de l'empereur Maximien. Sur le deuxième fragment saint Adrien amputé des pieds et des mains est conduit vers un feu attisé par le bourreau; dans le fond, un autre martyr mutilé va subir le même sort.

Malgré la polychromie néo-gothique qui empâte les reliefs, la qualité remarquable de la taille indiquerait que le retable ait été exécuté par un sculpteur de l'entourage de Jean Borman, auteur du retable de saint Georges conservé aux MRAH. Il se situerait, par son style, vers 1500.

Les deux fragments ont fait l'objet en 1999 d'un traitement par l'IRPA dans le cadre de la mise en œuvre de l'itinéraire des retables bruxellois.

Bibliographie

de Borchgrave d'Altena 1960; Bruxelles 1935; Hainaut, Gillot et Baudoux 1976.



GEDINNE, ÉGLISE NOTRE-DAME, RETABLE DE LA PASSION

L'église Notre-Dame a conservé sa tour romane du XIIe siècle ainsi que son chœur gothique. La nef a été reconstruite en 1772. L'architecte namurois Georges Puissant ajouta les nefs latérales et le transept en 1939.



L'impressionnant retable est consacré à la Passion du Christ et à la Vie de la Vierge. La caisse, au profil droit rectangulaire de style Renaissance, est couronnée dans la partie centrale d'un arc en plein cintre, dentelé et en légère saillie. Une large frise est ornée d'anges portant le suaire et les instruments de la Passion. Un décor de chérubins, d'hermès, de fruits et de rubans orne les écoinçons de la huche. Le retable est divisé en trois compartiments sur deux registres. Les voûtes sont ornées de coquilles qui se fondent derrière un champ cintré ajouré et décoré de grotesques, de rinceaux, de chérubins, de fruits, de fleurs et de guirlandes. De hauts socles recouverts des instruments de la Passion séparent les niches. Les deux reliefs de la Fuite en Egypte et de la Mort de la Vierge sont les seuls éléments de la prédelle conservés. Ils sont aujourd'hui présentés comme des panneaux indépendants du retable. Les volets actuels datent du XIXe siècle (vers 1870) et sont ornés de motifs décoratifs peints. A la même époque, ils reçurent un encadrement en forme de portique.

Les niches supérieures figurent, de gauche à droite, le Portement de croix, la Crucifixion et la Lamentation du Christ. La scène de la Crucifixion est fort peuplée : on y voit sainte Véronique tenant

le suaire, des soldats et des saintes femmes. La ville de Jérusalem est sculptée en relief dans le fond. Les niches inférieures présentent une scène de l'Annonciation située dans un intérieur luxueux et confortable comportant un lit à baldaquin. Dans celle de l'Adoration des bergers, la Vierge, assise au centre, tient l'enfant Jésus sur les genoux. Joseph, en retrait, est entouré de bergers et de bergères. Enfin, l'Adoration des Rois Mages représente les rois et leurs chameaux lourdement chargés.

Les figures aux attitudes élégantes et théâtrales sont taillées avec soin. Les décors de fond sont d'une exécution soignée et comportent murs, fenêtres, portiques Renaissance et vues de villes. La polychromie et, probablement, la plus grande partie de la dorure ont été refaites. Le poinçonnage originel reste néanmoins visible à certains endroits.





Le décor architectural partage de nombreuses analogies avec celui des retables de Bouvignes et de Roskilde au Danemark, notamment la structure de style gothique tardif et les baldaquins qui ont définitivement fait place à des ornements de style Renaissance. Certains de ceux-ci dénotent l'influence de Corneille Floris. Le retable ne semble pas porter de marque. Toutefois, les parentés avec les retables anversois précités, permettraient de le considérer comme une œuvre de ce centre de production. Il serait néanmoins plus récent, des envi-

rons de 1560. Le retable de Daverdisse, produit sans doute aussi par un atelier anversois mais de moindre importance, est à rattacher à ce même groupe d'œuvres marquant ainsi la fin de la production de la ville scaldienne.

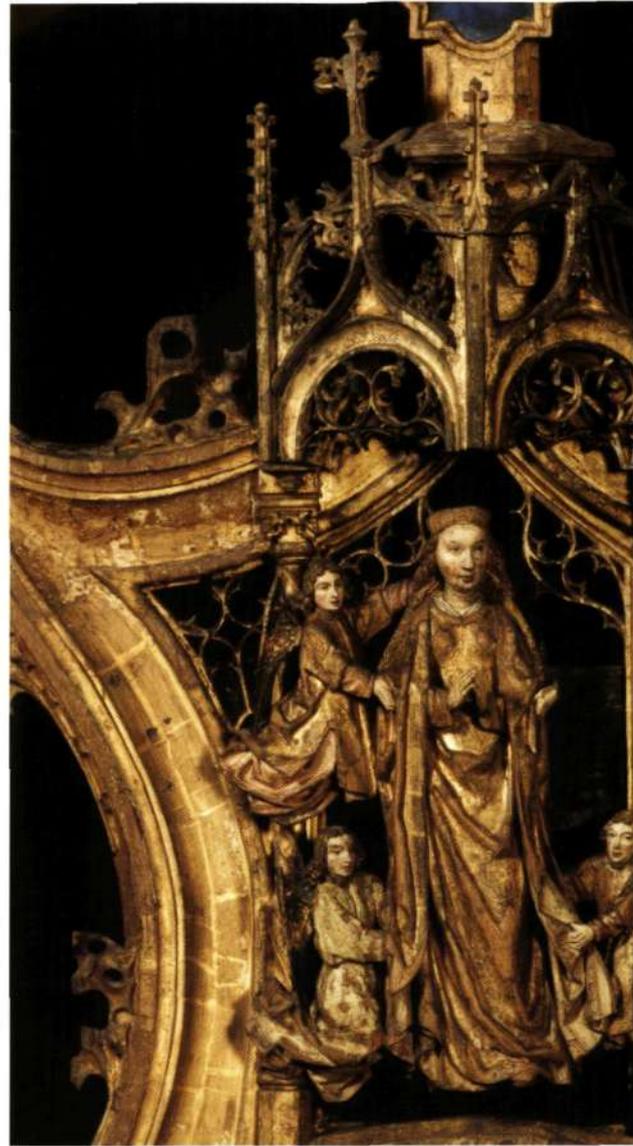
Bibliographie

Leeuwenberg 1957; Rousseau 1893, p.236.



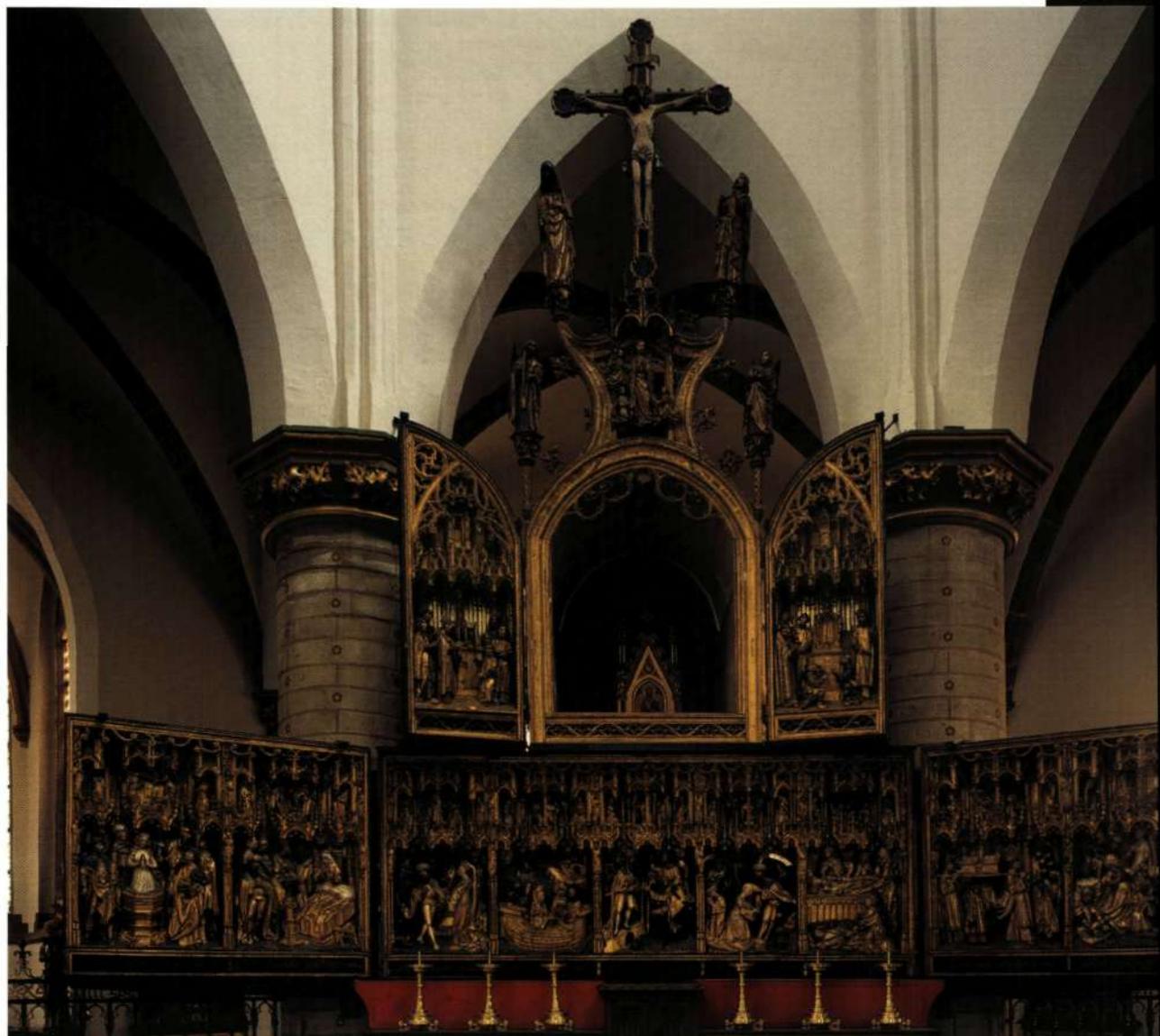
GEEL, ÉGLISE SAINTE-DYMPHNE, RETABLE DE SAINTE DYMPHNE

L'église construite en pierre blanche et en grès ferrugineux est un bel exemple du style gothique de la région du Demer. Commencée en 1349 par l'érection de la nef, elle reçoit son transept au cours de la deuxième moitié du XIV^e siècle et de la première moitié du XV^e. Le chœur de style gothique brabançon, avait, en 1474, atteint la hauteur des fenêtres. La tour en brique, typique du style gothique tardif campinois, a été refaite après son effondrement en 1541. Cet édifice, en plus de son intérêt architectural, abrite un véritable trésor d'art médiéval qui compte quatre retables, dont celui des Apôtres en pierre du XIV^e siècle, deux retables gothiques en bois et un jardin clos des XV^e-XVI^e siècles.



Le retable de sainte Dymphne est sans conteste un des bijoux de notre patrimoine. La caisse rectangulaire est fermée par des volets sculptés et est couronnée par un espace ouvert, aussi fermé par des volets et occupé par la châsse de la sainte. L'Assomption de sainte Dymphne, des anges et la scène du Calvaire surmontent l'ensemble. Ouvert, le retable mesure 6m. Des compartiments divisent la caisse de façon régulière, chacun d'eux comprenant une grande scène sculptée et une petite, dans les parties architecturées qui figurent l'histoire de la sainte : sa naissance comme fille d'une famille royale irlandaise, son baptême lorsqu'elle est déjà âgée par saint Gerebernus, la mort de sa mère qui la confie au saint, et son père pensant à prendre une deuxième épouse. Le roi, emmené par deux diables, demande sa fille en mariage ; la sainte fuit alors avec Gerebernus, accompagné d'un courtisan et de sa femme ; ils arrivent en bateau à Anvers et

poursuivent leur route vers Geel ; là, les courtisans préviennent le roi qu'ils ont retrouvé sa fille ; ils s'approvisionnent à Westerlo ; le roi trouve sainte Dymphne et saint Gerebernus à Geel et les fait décapiter ; le roi décapite sa fille avec l'aide d'un diable ; la décapitation de Gerebernus ; les habitants de Geel pleurent la sainte ; certains d'entre eux l'enterrent ainsi que Gerebernus ; la communauté religieuse à Zammel ; le linceul contenant le corps de sainte Dymphne est porté en procession ; les habitants de Geel enterrent le corps ; son intercession guérit les fous et les aliénés ; après avoir été volées, les reliques sont transportées sur une charrette à bœufs et ramenées à l'église. Les volets sculptés du haut figurent le culte de la sainte et un évêque vénérant sa tête. La construction du retable est régulière et calme. Le but est clairement de raconter aux fidèles et aux pèlerins la vie de la sainte dans les moindres détails et donc de



manière très précise. Celle-ci apparaît toujours sous la même forme et est ainsi facilement reconnaissable : allure royale, riches vêtements, visage au teint pâle, pourvu d'un haut front et orné de longs cheveux blonds.

A l'exception de quelques figurines, l'ensemble des groupes sculptés est celui d'origine, ce qui n'est pas le cas pour la polychromie et la dorure, refaites grossièrement, lors de la restauration de Sohest de 1853 à 1862. Le fond doré à motifs de poinçons en forme de losange pourrait être d'origine. Seules quelques traces de polychromie originale y sont sous-jacentes.

Les revers des volets peints ne sont plus originaux. Fortement endommagés en 1566, ils ont été repeints, en 1631, par Wouter Michiels, puis restaurés, en 1856, par Etienne Le Roy. Ils représentent, en haut, sainte Dymphne et saint Gerebernus

et, en bas, saint Amand, le martyr de sainte Dymphne, celui de Gerebernus et saint Martin.

Une inscription aurait été retrouvée, sur le volet gauche, lors de la restauration. Elle donne comme date 1515 et l'attribue à Jan van Wave(re) (ou Jan van Wouwe ?). Toutefois, ces renseignements proviennent du rapport de Piot, qui tenait lui-même ses informations du restaurateur et présentent quelques contradictions. Le texte original a disparu. L'inscription a été masquée par la couche d'enduit de 1862. De plus, la différence de qualité d'exécution entre le coin inférieur droit du retable et la partie supérieure est telle que l'on peut se demander si l'inscription concerne l'ensemble.

Les caractéristiques stylistiques de ce retable bruxellois – un maillet étant frappé sur les groupes sculptés de la Flagellation et de la Descente de croix – permettent de le situer vers 1510-1520. Vu la spécificité de son iconographie, il a certainement été exécuté pour l'église Sainte-Dymphne.

Le retable a été analysé et traité par l'IRPA en 1957-1960. Deux marques de débitage du bois ont été trouvées au dos de la caisse. En 1993, l'IRPA et le service des Monumenten en Landschappen le fixèrent et le nettochèrent sur place.

Bibliographie

Marijnissen et Sawko-Michalski 1960; Louvain 1971, p.353-355; Klinckaert 1994.

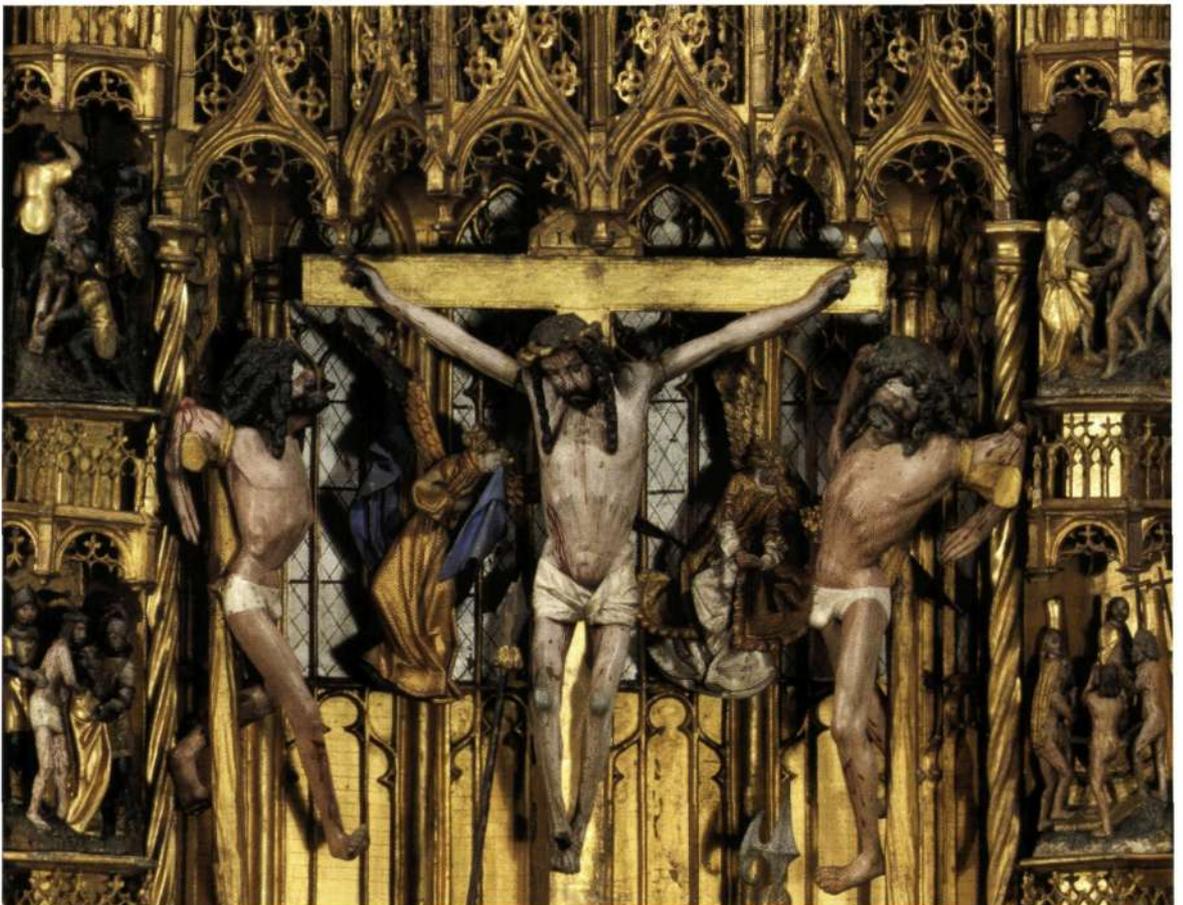




**GEEL,
ÉGLISE SAINTE-DYMPHNE,
RETABLE DE LA PASSION**

Le retable de la Passion de Geel, exposé dans le collatéral droit, présente la typologie classique d'un retable bruxellois de la fin du XVe siècle: caisse rectangulaire à partie centrale surélevée et petits et grands volets rectangulaires. Le récit se lit de gauche à droite: le Jardin des Oliviers et l'Arrestation du Christ figurent sur les volets gauches; l'histoire se poursuit dans la partie sculptée, à gauche, la Flagellation, au centre, la Crucifixion et, à droite, la Descente de croix. Sur les volets de droite, suivent l'Apparition de Jésus à ses apôtres et la Descente du Saint-Esprit. Les petits volets représentent l'Intercession de Marie et Jésus auprès de Dieu le Père. La Flagellation montre le Christ immobile, adossé au pilier de la flagellation et torturé par un cercle de quatre bourreaux. Elle est flanquée de quatre scènes plus petites, placées dans les gorges: le Grand Prêtre Kajafas déchire ses vêtements; Jésus est ridiculisé par les Juifs; il est décoré de la couronne d'épines et raillé par les soldats. La scène centrale de la

Crucifixion est flanquée de huit scènes secondaires: Pilate se désintéresse du sujet, le Portement de croix, Jésus dépouillé de ses vêtements, Jésus crucifié, Joseph d'Arimathie réclamant le corps du Christ à Pilate, les soldats jouant les vêtements du Christ aux dés, la Descente aux Limbes, l'Ascension des élus. Cette Crucifixion frappe par l'attitude statique des trois crucifiés qui contraste avec celle de la foule dense au pied de la croix. Celle-ci comprend sainte Véronique portant le linceul, Marie éplorée retenue par saint Jean et une sainte femme, des spectateurs en conversation, des soldats et des chevaux. La Descente de croix, qui est combinée à celle de la Déploration, est flanquée de quatre petits groupes sculptés: le corps du Christ est embaumé et placé dans la tombe, Pilate ordonne aux soldats de la surveiller, le Christ ressuscite. Ce retable de la Passion présente quelques singularités iconographiques: la Flagellation remplace, dans la partie gauche, la représentation traditionnelle du Portement de croix. Quant à la Descente de croix, le moment traité n'est pas celui de la Descente proprement dite, mais celui où Nicodème reçoit le corps défunt pour le remettre à Marie.





Plusieurs marques bruxelloises ont été retrouvées sur ce retable de belle qualité et bien conservé. Les sculptures sont celles d'origine à l'exception de quatre figurines. Griet Steyaert rapproche les volets peints du volet latéral, conservé au musée de la ville d'Audenaerde, d'un retable de la Passion aujourd'hui disparu. Les revers figurent six saints devant un mur en pierre sur lequel pend un tissu en brocart. Saint Georges y apparaît deux fois, de manière presque identique. Ils sont, par le style, attribués à l'atelier du Maître bruxellois de Sainte-Gudule.

Tel que celui de sainte Dymphne, ce retable a fait l'objet, dès 1850, de restaurations par Sohest pour la sculpture, Dulac pour la dorure et Le Roy pour les volets peints. Pour ce faire, il a été démonté et transporté dans les ateliers bruxellois. L'opération a été suivie avec attention par la Commission des Monuments. Lors de cette restauration, les sculptures semblent ne pas avoir été redorées et

seuls les vêtements, les harnais, les voûtes et les sols auraient été repeints. De la polychromie originale ne subsistent que quelques traces dans les carnations. Il y a partout des surpeints, même dans les décors poinçonnés et les couches de glacis, mais ils sont de bonne qualité. Le fond était recouvert de brocarts appliqués, mais ceux-ci ont été endommagés lors d'une des interventions. Le retable, dépourvu de ses volets, a été remonté dans l'église en 1853 et depuis lors, il a été plusieurs fois changé de place. En 1957, l'IRPA l'a traité dans un bain de paraffine et, en 1993, comme ce fut le cas pour le retable de sainte Dymphne, il a été dépoussiéré, fixé et légèrement nettoyé.

Bibliographie

Klinckaert 1994; Marijnissen et Sawko-Michalski 1960; Steyaert 1996; Van Herck 1951