

LES PRIMITIFS FLAMANDS

III. CONTRIBUTIONS A L'ÉTUDE DES PRIMITIFS FLAMANDS

2. L'AGNEAU MYSTIQUE AU LABORATOIRE

DE SIKKEL - ANVERS

L'AGNEAU MYSTIQUE AU LABORATOIRE

LES PRIMITIFS FLAMANDS

I. CORPUS DE LA PEINTURE DES ANCIENS PAYS-BAS MERIDIONAUX AU QUINZIEME SIECLE

II. REPERTOIRE DES PEINTURES FLAMANDES DES QUINZIEME ET SEIZIEME SIECLES

III. CONTRIBUTIONS A L'ETUDE DES PRIMITIFS FLAMANDS

PUBLICATIONS DU CENTRE NATIONAL DE RECHERCHES „PRIMITIFS FLAMANDS"

DIRECTEUR DU CENTRE : *P. Coremans*, Directeur des Archives Centrales Iconographiques d'Art National et du Laboratoire Central des Musées de Belgique (A.C.L.), Bruxelles ; Professeur à l'Université de Gand. MEMBRES DU CENTRE : *P. Bonenfant*, Professeur à l'Université de Bruxelles ; *H. Bouchery*, Professeur à l'Université de Gand ; *P. Fierens*, Professeur à l'Université de Liège ; *J. Lavalleye*, Professeur à l'Université de Louvain. PRÉSIDENT DU COMITÉ DU CORPUS : *J. Lavalleye*, Professeur à l'Université de Louvain. SECRÉTAIRE : *N. Verhaegen*.

LES PRIMITIFS FLAMANDS

III. CONTRIBUTIONS A L'ETUDE DES PRIMITIFS FLAMANDS

2

L'AGNEAU MYSTIQUE AU LABORATOIRE

EXAMEN ET TRAITEMENT

sous la direction de

PAUL COREMANS

Directeur du Laboratoire central des musées de Belgique

MCMLIII

DE SIKKEL, ANVERS

Le polyptyque eyckien a été étudié et traité au Laboratoire central des musées de Belgique (Ministère de l'Instruction publique) Bruxelles.

L'AGNEAU MYSTIQUE AU LABORATOIRE récapitule les résultats obtenus. Cette publication est le fruit d'un travail de collaboration entre :

P. Coremans, Directeur du Laboratoire central des musées de Belgique, Professeur à l'Université de Gand,

A. De Schryver, Licencié en histoire de l'art et archéologie, Université de Gand,

L. Hauman, Professeur honoraire à l'Université de Bruxelles,

R. Lefeve, Collaborateur scientifique au Laboratoire central des musées de Belgique,

L. Loose, Collaborateur technique aux Archives centrales iconographiques d'art national,

R. Marijnissen, Licencié en histoire de l'art et archéologie, Université de Gand,

A. Philippot, Professeur à l'Académie d'Etterbeek, Restaurateur,

P. Philippot, Docteur en droit, Licencié en histoire de l'art et archéologie, Université de Bruxelles,

R. Sneyers, Chef du Laboratoire central des musées de Belgique,

J. Thissen, Attaché au Laboratoire central des musées de Belgique.

Micrographies : D. Goorieckx, R. Lefève, J. Thissen.
Photographies physiques et en couleurs : L. Loose.
Photographies ordinaires : R. Versteegen.

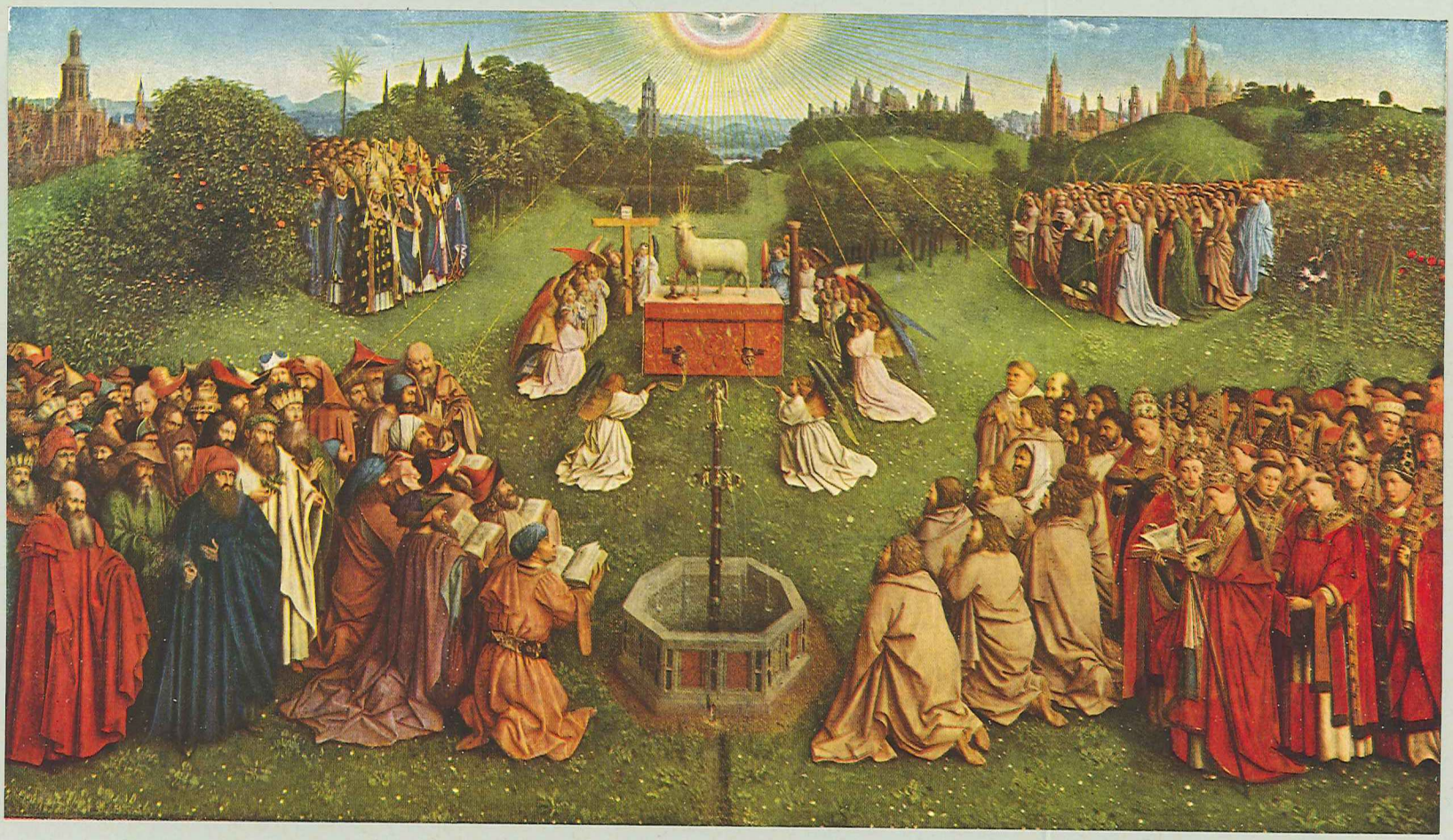
Copyright Centre National de Recherches „Primitifs Flamands" et A. C. L., 10, Parc du Cinquantenaire, Bruxelles.

TABLE DES MATIERES

Introduction 7
Note au lecteur 12
Tableau des dimensions 14
Terminologie 16
Histoire matérielle 21
Matériaux originaux et technique picturale eyckienne 69
Examen pictural avant traitement 77
Etat matériel avant traitement 79
Traitement 89
Vision et exécution eyckiennes 94
Quelques problèmes particuliers 98
Etude de la végétation 123
Table des noms de personnes 126
Table des planches 129

Planches

Couverture : D. Acket



L'Agneau Mystique : panneau central (après le traitement)

INTRODUCTION

L'Agneau Mystique était malade. Un traitement lui fut appliqué. Les résultats en sont satisfaisants. Tel est le communiqué que l'on peut actuellement publier.
Cette formule, cependant, est par trop laconique, quand il s'agit du chef-d'œuvre eyckien, d'une pierre angulaire de la peinture des Pays-Bas. Il est alors souhaitable, voire indispensable, de caractériser les symptômes de cette maladie, d'en décrire le traitement, de résumer les résultats obtenus sur le plan matériel et sur le plan esthétique, enfin, de formuler quelques remarques et conclusions susceptibles d'intéresser les artistes et les historiens d'art, les chercheurs de laboratoire et les techniciens. Tel est, succintement exposé, le but de cette publication.
Elle est le fruit d'une collaboration entre spécialistes de formation et d'esprit parfois fort différents. Que le lecteur veuille bien s'en souvenir si, passant d'un chapitre à l'autre, il se sentait heurté par certaines variations dans la formulation de la pensée et croyait y déceler certaines oppositions ou contradictions qui, d'ailleurs, ne sont jamais qu'apparentes. C'est là un reflet des nuances de la sensibilité et de la complexité du cerveau humain. Quiconque y accordera quelque attention retrouvera toujours, derrière les apparentes divergences de la lettre, l'unité d'esprit d'une équipe qui mit en commun toutes ses ressources en vue d'étudier, puis de sauver, une œuvre maîtresse de notre civilisation.

Placée en tête de ce volume, l'*histoire matérielle* du polyptyque marque l'importance que nous attachons à l'élément historique et à sa confrontation avec les critères d'ordre stylistique et physico-chimique examinés plus loin. Il ne nous était pas permis d'entreprendre le traitement d'une œuvre aussi importante que l'Agneau Mystique sans avoir préalablement relevé le maximum de faits historiques, susceptibles d'avoir exercé une influence quelconque sur son évolution matérielle. Nous songeons ici aux déplacements, détériorations, dévernissages et (re)vernissages, nettoyages et restaurations, bref à toutes les manipulations techniques, de nature et d'importance diverses, des panneaux et des cadres. Nous n'oublions pas de mentionner également les travaux exécutés au cours des ans dans les chapelles de la cathédrale Saint-Bavon où fut exposé le polyptyque.
Les auteurs se sont souvenus des recommandations faites le 10 novembre 1950 par la Commission internationale des experts, réunie au chevet du polyptyque et se sont appliqués surtout à compulser les documents d'archives et les sources littéraires du XIXe siècle. Ces travaux fournirent la base historique de certaines opérations techniques, notamment celles qui visaient à „ôter seulement ceux des repeints qui pourraient cacher la peinture ancienne ou entraîner sa dégradation" [1]. Ils eurent pour conséquence — inattendue, mais combien importante — la découverte de l'emplacement primitif du polyptyque dans la cathédrale et permirent de rassembler maints renseignements nouveaux, de portée diverse, qui sont publiés ici pour la première fois. Enfin, ils facilitèrent l'établissement d'une chronologie des multiples restaurations qui se succédèrent au cours des siècles. A cet égard, nous ne saurions attirer suffisamment l'attention sur l'étendue des dégâts occasionnés par l'incendie de la cathédrale en 1822 et

[1] *Le Traitement de l'Adoration de l'Agneau, Museum*, IV, fascicule 1, 1951, p. 70.

sur l',,usure" très ancienne (antérieure à 1550, date de l'intervention de van Scorel et Blondeel) de nombreuses zones réparties sur toute la surface du polyptyque. Passant ensuite des dégradations aux remèdes qu'elles appelèrent, nous ne saurions assez souligner combien la restauration de van Scorel et Blondeel a profondément affecté et, dans une certaine mesure, affecte encore l'aspect de l'Agneau Mystique, ni combien, surtout, les interventions du XIXe siècle en ont à leur tour altéré la physionomie, rendant inévitable un nouveau traitement.

Que l'on veuille bien se reporter en pensée aux mois qui précédèrent l'arrivée du polyptyque à Bruxelles le 13 octobre 1950. Quelques années auparavant — en septembre 1945, pour être précis — l'Agneau Mystique était revenu de ses pérégrinations de guerre. Son séjour dans des conditions physiques (température, humidité) fort différentes avait porté une nouvelle atteinte à la santé des couches picturales et des vernis. On songea d'abord à une intervention immédiate. Cependant, le Laboratoire proposa d'attendre, dans l'espoir que le polyptyque se réadapterait à l'ambiance de Saint-Bavon. Espoir qui, d'abord, sembla se réaliser. Mais, vers février-mars 1948, le mal empira rapidement : le vernis devenait mat, poudreux, perdait de sa transparence et se détachait par endroits, entraînant des parcelles de couleur, tandis que la couche picturale se soulevait et s'écaillait.

Que faire ? Fallait-il laisser croître le mal jusqu'à ce que ses conséquences deviennent flagrantes pour tous et imposent une intervention plus grave et plus délicate ? C'était là, sans aucun doute, une solution de facilité qui équivalait à la longue à une dégradation nouvelle et consentie du chef-d'œuvre. Fallait-il, au contraire, déclarer sans ambages que tout retard signifiait une généralisation du mal et exposait le polyptyque à des risques qu'une intervention rapide permettait encore d'écarter ? C'est à cette dernière solution que s'arrêtèrent les hautes autorités gouvernementales et religieuses.

Dès lors, certaines précautions s'imposaient.

Précautions d'ordre général, d'abord. L'opinion publique qui, heureusement, s'intéresse activement à la conservation du patrimoine national, aurait difficilement admis que le sort d'un malade aussi illustre fût confié aux soins d'un seul médecin, qui s'abstiendrait de consulter ses collègues. Aussi, le Ministre de l'Instruction publique décida-t-il, sur la proposition du Laboratoire, de réunir pour les consulter une Commission nationale et une Commission internationale [2] composées de spécialistes éminents, de formations différentes, voire même

[2] Lors de la réunion du 10 novembre 1950, Monsieur le Ministre de l'Instruction publique tint à saluer et à remercier les éminents spécialistes qui voulurent bien répondre à son appel. Monsieur le Secrétaire général du Ministère de l'Instruction publique accueillit les personnalités belges des académies, des universités, des musées, de la Commission royale des monuments et des sites, du Conseil de fabrique de l'église Saint-Bavon, ainsi que les invités venus de l'étranger : MM. J.K. van der Haagen, Chef de la Division des musées et monuments historiques de l'Unesco ; G.-H. Rivière, Directeur de l'Icom — qui présida la séance — ; G. Salles, Directeur des Musées de France ; R. Huyghe, Professeur au Collège de France ; Sir Philip Hendy et M.N. MacLaren, Directeur et Conservateur de la National Gallery de Londres ; MM. Georges L. Stout, Directeur de l'Art Museum, Worcester, Mass. ; A. van Schendel, Directeur du département des peintures du Rijksmuseum d'Amsterdam et C. Brandi, Directeur de l'Istituto Centrale del Restauro de Rome.

La Commission internationale se réunit les 12 janvier, 23 février et 28 juin 1951. Elle comprenait : Mgr O.J. Joliet, Président du Conseil de fabrique de la cathédrale Saint-Bavon ; MM. L. Christophe, Directeur général de l'Administration des beaux-arts et des lettres ; E. de Bruyn et le Baron Descamps, Membres de la Commission de peinture ancienne des Musées royaux des beaux-arts de Belgique ; R. Huyghe, représentant le Musée du Louvre ; Harold J. Plenderleith, Président du Comité scientifique de la National Gallery de Londres ; A. van Schendel, précité, ainsi que les membres de la Commission nationale.

Celle-ci siégea les 29 décembre 1950, 20 février, 25 juin et 3 octobre 1951. Elle groupait M. le chanoine De Kesel, Trésorier du Conseil de fabrique de la cathédrale Saint-Bavon ; MM. P. Coremans, Directeur du Laboratoire central des musées de Belgique ; P. Fierens, Conservateur en chef des musées royaux des beaux-arts de Belgique ; A. Philippot, restaurateur du polyptyque ; R. Sneyers, Chef du Laboratoire central des musées de Belgique ; W. Vanbeselaere, Conservateur en chef du Musée royal des beaux-arts d'Anvers et J. Van Lerberghe, Secrétaire d'administration à la Direction générale des beaux-arts.

Nous tenons à exprimer notre vive reconnaissance à ces éminentes personnalités et surtout aux membres étrangers qui assistèrent à toutes les séances de commission : MM. R. Huyghe, Harold J. Plenderleith, A. van Schendel et nos collègues P. Fierens et W. Vanbeselaere. D'autres spécialistes voulurent bien, à titre officieux, suivre l'avancement des travaux: qu'ils acceptent ici l'assurance de toute notre gratitude. Nous remercions aussi, tout particulièrement, S.E. l'Ambassadeur d'Espagne à Bruxelles, S.E. l'Ambassadeur de Belgique à Madrid, ainsi que la Direction générale des beaux-arts d'Espagne, qui nous facilitèrent l'étude de la copie ancienne de l'Agneau Mystique conservée à Lerma.

quelquefois divergentes. Leurs avis facilitèrent grandement la tâche du Laboratoire qui portait la responsabilité du traitement.
Précautions spéciales, ensuite. Afin de s'assurer toutes les chances de succès, il ne suffisait pas de connaître l'histoire matérielle du polyptyque. Il était également indispensable de préciser la nature des matériaux originaux, d'examiner le problème du traitement sur le plan pictural et de déterminer la nature et la cause des altérations.

Le chapitre consacré aux *matériaux originaux et* à la *technique picturale eyckienne* récapitule l'état de nos connaissances, tel qu'il résulte de l'application des méthodes d'examen microchimique et physique. L'identification de la structure et de la composition des couches picturales facilita la distinction entre l'original et les additions successives, dont il fut même possible d'établir une chronologie relative. En outre, sur le plan de la science pure, les analyses effectuées nous permirent d'affirmer que le liant eyckien est à base d'huile siccative.

La vision du laboratoire est, avant tout, une vision en profondeur. Si intéressante, si indispensable soit-elle, elle ne suffit pas, à elle seule, à rendre compte de la subtilité des nuances que perçoit l'œil à la surface du tableau. L'*examen pictural avant traitement* retrace le problème qui se présentait à la vision, à la sensibilité et à la conscience professionnelle du restaurateur. Il lui fallait en effet déterminer, d'après l'état matériel et pictural, l'ordre et le degré des interventions. Il lui fallait se rapprocher progressivement de l'unité primitive, telle qu'il pouvait la déduire des parties les mieux conservées. Il devait cependant éviter de pousser trop loin les opérations, là où le seul souci de dégager l'original aurait mis à jour des dégradations au point d'accentuer les déséquilibres, au lieu de rétablir l'harmonie.

Le chapitre intitulé *état matériel avant traitement* est le fruit d'un long et patient travail. Nous avons dû scruter les couches protectrices et les couches picturales, les préparations, supports et cadres, confrontant sans cesse les perceptions de l'œil et les données fournies par l'appareillage scientifique du laboratoire. Les résultats de cet effort ont été rédigés sous une forme que d'aucuns jugeront peut-être incomplète ou trop descriptive. Qu'il nous soit permis de dire ici que des centaines de pages n'eussent pas suffi, si nous avions tenté de décrire, voire même simplement d'indiquer toutes les caractéristiques des dix-neuf tableaux, soit de plus de vingt mètres carrés de surface peinte.
On s'étonnera peut-être de l'importance que nous attachons à ce que nous dénommons l',,examen préliminaire au traitement". Nous posons en axiome que la réunion et la confrontation des éléments d'appréciation d'ordre historique, scientifique et esthétique, est la condition première, à défaut de laquelle nul n'est en droit de prendre la responsabilité du traitement d'une œuvre d'art importante. Les temps ne sont plus où l'on pouvait admettre qu'un tableau disparût pendant quelques mois dans l'atelier d'un restaurateur alchimiste, féru de formules secrètes et magiques. Le musée n'est plus le ,,cabinet de curiosités" du XIXe siècle, peuplé d'amateurs. A sa mission nouvelle, scientifique et éducative, répond une conception nouvelle du traitement des œuvres, consciente et respectueuse de tous les aspects des problèmes qu'il soulève.
Ce n'est qu'en pleine possession des connaissances indispensables touchant l'histoire, les matériaux, la technique picturale, les maladies du polyptyque, qu'il était possible de déterminer la nature et les modalités du traitement.
Ce traitement, nous l'avons défini comme une opération de nature technique visant à assurer

la conservation de l'œuvre avec un minimum de restauration, dans le respect le plus strict de son intégrité historique et esthétique. Présentée le 10 novembre 1950, cette formule nouvelle fut discutée en détail, puis adoptée à l'unanimité par les membres de la Commission internationale des experts [3].

„Le traitement d'une peinture est une ‚opération technique'. En effet, c'est sur la matière que portent les interventions... En déclarant que le traitement d'une peinture doit, avant tout, viser la ‚conservation' de celle-ci, nous voulons mettre l'accent sur le but principal à atteindre : la prolongation de la vie de l'œuvre. En demandant de réduire la ‚restauration' au minimum indispensable, nous songeons aux leçons du passé. On oublie trop souvent que la compétence des spécialistes qui dirigent et exécutent une restauration ne les libère pas de l'emprise de leur milieu et de leur époque. Influence de l'époque : les erreurs du XIXe siècle ne nous enseignent-elles pas, à la fois, prudence et modestie ? Influence du milieu : les divergences actuelles entre les écoles de restauration ne sont-elles pas, dans une large mesure, l'expression de certains écarts entre familles spirituelles différentes ? Opération qui doit respecter l'‚intégrité historique et esthétique' de l'œuvre. L'histoire du polyptyque eyckien est complexe et imparfaitement connue. Que savons-nous de son origine ? Y eut-il une ou plusieurs étapes dans la création ? Que connaissons-nous de son histoire et des multiples traitements ? Jusqu'à quel point les sources littéraires et les documents d'archives nous ont-ils dévoilé tous leurs secrets ? Ces données ne peuvent être négligées, si l'on veut que l'œuvre conserve toute sa signification historique. Intégrité esthétique ! Au cours des temps, les pigments et les liants peuvent s'altérer de multiples façons. Ainsi avons-nous constaté, dans le cas de l'Agneau Mystique, que les verts avaient quelque peu bruni, tandis que les bleus ne s'étaient aucunement modifiés. L'ignorance de ces transformations pourrait entraîner la rupture de l'équilibre des valeurs chromatiques."

Lorsque MM. A. Philippot et R. Sneyers décrivent le *traitement* du polyptyque, ils omettent volontairement d'exprimer trop clairement leur regret de n'avoir pu, faute de temps, terminer le travail comme nous l'eussions tous voulu et, notamment, d'avoir dû maintenir le surpeint de la Colombe et du ciel dans le panneau central. Ils ne mettent pas non plus l'accent sur la crainte que nous éprouvons encore de voir s'altérer localement les vernis anciens que nous avons dû laisser subsister.

Est-ce là une prise de position de notre part dans la grave controverse, trop théorique, qui sépare les partisans du dévernissage total et ceux de l'allègement des vernis ? Il n'en est rien. Selon nous, chaque tableau constitue un cas particulier, qui doit être résolu, non pas en fonction de graves et savantes théories, mais suivant les exigences de l'espèce. Nous ne saurions croire qu'il soit si difficile aux partisans et aux adversaires du dévernissage complet d'apprécier à sa valeur exacte la couche infinitésimale de vernis qui les sépare et de se grouper pour mieux défendre la „conservation" des œuvres contre les restaurations trop personnelles qui mettent en vedette le savoir-faire technique du restaurateur au détriment de la santé de l'œuvre, de son intégrité historique et esthétique.

Dans le cas présent, le degré du dévernissage partiel auquel nous nous sommes arrêtés s'explique en partie par des raisons pratiques, le temps nous ayant manqué pour dégager certaines régions jusqu'au point que nous estimions souhaitable, et en partie par des considérations d'ordre esthétique : les bleus avaient conservé leur coloration originale, tandis que les verts avaient légèrement bruni. D'autre part, l'unité de l'ensemble exigeait que chaque

[3] *Eyck fecit. Traitement de l'Agneau Mystique*, Guide du Visiteur, Exposition organisée par le Ministère de l'Instruction Publique, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1951, p. 3-4.

panneau, quel que fût le degré de dévernissage qui lui eût le mieux convenu individuellement, fût traité selon les exigences de l'harmonie générale.

Le chapitre consacré à la *vision et* à l'*exécution eyckiennes* tente de traduire un état de pensée consécutif au traitement. Le restaurateur et l'artiste, leur dur travail terminé, se retirent pour contempler l'œuvre et rejoindre l'historien d'art qui, de son côté, a suivi de près les opérations techniques. Des correspondances significatives entre les caractéristiques techniques et les qualités picturales ont suggéré un examen plus approfondi de ce problème, une tentative de reconstituer les phases de l'exécution matérielle, en expliquant celles-ci par les exigences du but pictural auxquelles le restaurateur ne peut échapper.

Dans l'examen de *quelques problèmes particuliers*, nous avons accompli un sérieux effort en vue de pouvoir mettre à la disposition des historiens d'art un ensemble de données fournies par les observations chimiques et physiques et susceptibles, pour la plupart, d'influencer certaines théories d'histoire de l'art.
On pourra nous reprocher d'user souvent d'un langage trop technique. Mais ne pourrions-nous répondre que les chercheurs de laboratoire se sont efforcés de se familiariser avec les théories des historiens d'art et que ceux-ci, peut-être, comprendraient mieux leur pensée et leurs modes d'expression s'ils faisaient, à leur tour, un pas dans le sens d'un rapprochement ? Nous songeons ici à une lacune de l'enseignement universitaire et nous espérons que, dans un avenir prochain, les jeunes historiens d'art pourront acquérir le minimum de connaissances indispensables quant aux matériaux et à la technique des œuvres d'art et des antiquités qu'ils auront à étudier ou à conserver durant toute leur carrière. Il faut, en somme, que les historiens d'art, les chercheurs de laboratoire et les techniciens qui explorent un même sol s'efforcent d'y faire converger leurs routes. Leurs points de contact seront en même temps ceux de l'art et de la science. Les œuvres dont nous sommes responsables, leur étude académique et leur conservation n'en tireront que profit.

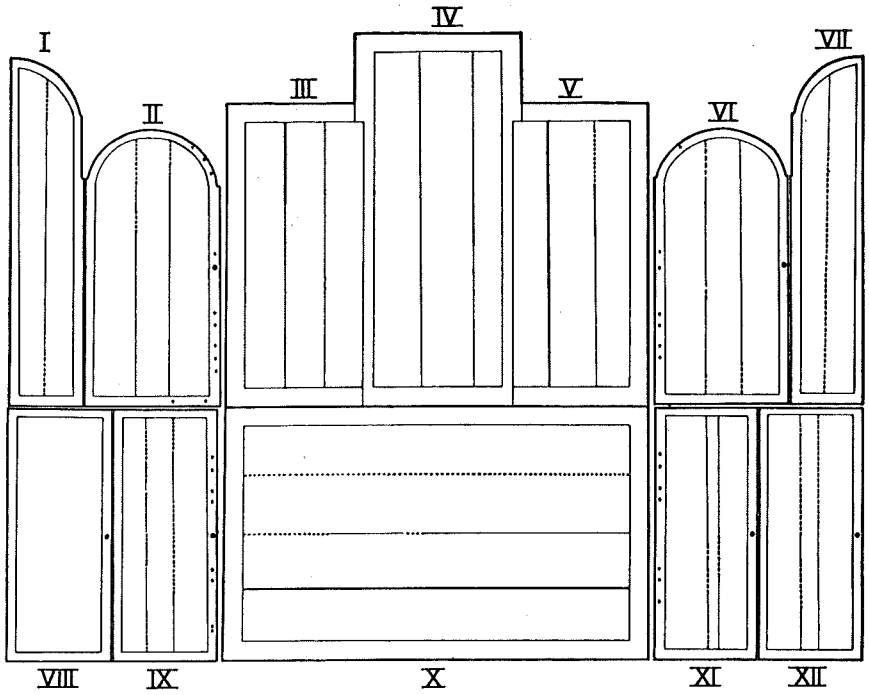
Nous avons eu la bonne fortune de pouvoir associer à notre travail un éminent botaniste qui a bien voulu consacrer ses connaissances et son expérience à l'*étude de la végétation* dans l'Agneau Mystique. Si d'autres, avant lui, avaient déjà effleuré ce sujet, personne, jusqu'ici, ne l'avait exploré de façon aussi approfondie. Nous sommes convaincus que cet examen, qui a permis l'identification de trente-deux essences végétales différentes, suscitera parmi les historiens de l'art un intérêt égal au nôtre.

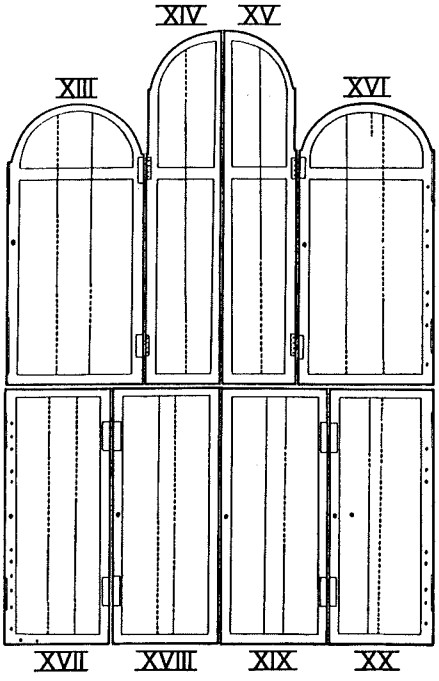
Comme l'aura constaté le lecteur, nous entendons accorder une importance égale aux éléments d'appréciation d'ordre historique, esthétique, scientifique et technique. Nous croyons en effet qu'il est erroné et néfaste d'élever une barrière entre la connaissance dite scientifique, issue de l'observation et de l'interprétation des faits, et la connaissance dite intuitive, née de la contemplation. Nous avons au contraire la conviction que seule leur association, leur interpénétration toujours plus profonde, nous permettra de progresser dans le sens d'un traitement toujours plus efficace et plus respectueux des œuvres.
Les résultats obtenus par le Laboratoire central des musées de Belgique dans le cas de l'Agneau Mystique ont confirmé le bien-fondé de ce point de vue ; ils autorisent l'espoir que des opérations de même nature pourront être entreprises dans l'avenir, avec un succès croissant.

PAUL COREMANS

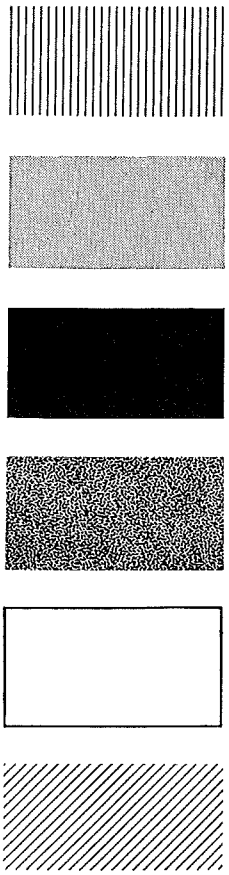
NOTE AU LECTEUR

Afin d'éviter de trop nombreuses répétitions et afin de ne pas allonger démesurément l'exposé, nous désignons souvent les panneaux par des chiffres allant de I à XX, plutôt que par leur sujet. Nous prions le lecteur de bien vouloir se familiariser avec cette convention schématisée ci-dessous.





Dans le même but, nous avons représenté les diverses couches picturales (fig. 1 à 6 et 10-11, p. 69, 70, 72, 73, 110 et 113) par les conventions suivantes :



couche de protection (vernis)

glacis ou couche translucide

feuille métallique

couche granuleuse

couche d'imperméabilisation (couche d'isolation)

préparation

TABLEAU : DIMENSIONS DES SUPPORTS, DES SURFACES PEINTES ET DES CADRES

Nous donnons les dimensions des divers panneaux en centimètres, sous forme de tableau.
Dans de nombreux cas, la valeur notée est la moyenne de plusieurs mesures, généralement trois. Nous indiquons alors l'écart maximum entre les mesures. Ainsi 168,7 (± 0,2) signifie que la plus petite mesure est 168,5 cm et la plus grande 168,9 cm. La mesure de l'épaisseur est généralement approximative. Les mesures en italiques (dernière colonne) sont celles des éléments modifiés. Pour les cadres, les hauteurs et largeurs sont les mesures extérieures.

	HAUTEUR [4]			LARGEUR										EPAISSEUR	
				Supports						Eléments des cadres [5]					
										Traverses		Montants			
	Supports	Surfaces peintes	Cadres	Elém. 1 [5]	Elém. 2 [5]	Elém. 3 [5]	Largeur totale	Surfaces peintes	Cadres	du haut	du bas	de gauche	de droite	Supports [6]	Cadres
I	212,9	204,3	218,2	19,0	18,3	—	37,1	33,2	45,9	6,7	6,3	4,4	6,1	1,2	3,9
	—	—	—	17,1	20,1	—	(± 0,2)	—	—	—	—	6,7	6,8	—	—
XIV	212,9	204,8	218,2	18,3	19,0	—	37,1	33,0	45,9	6,6	6,3	6,1	5,5	1,2	3,9
	—	—	120,3	20,1	17,1	—	(± 0,3)	—	—	—	—	6,8	5,2	—	—
VII	213,5	204,3	218,4	18,0	18,2	—	36,1	32,3	45,2	6,9	6,9	6,0	5,4	1,2	3,9
	—	—	—	15,5	20,2	—	(± 0,2)	—	—	—	—	6,6	3,4	—	—
XV	213,5	204,5	218,4	18,2	18,0	—	36,1	32,3	45,2	6,7	6,7	6,5	6,1	1,2	3,9
	—	—	120,2	20,2	15,5	—	(± 0,2)	—	—	—	—	5,0	6,7	—	—
II	164,5	161,7	173,1	26,1	20,5	24,4	71,5	69,3	83,4	5,7	6,1	6,6	7,0	0,5	3,9
	—	—	—	26,2	20,7	24,9	(± 0,6)	—	—	—	—	—	—	0,3	—
XIII	164,8	162,5	173,0	24,5	20,5	26,4	71,7	69,1	83,5	4,8	6,2	6,8	6,8	0,5	3,9
	—	—	120,5	24,8	20,6	26,3	(± 0,2)	—	(± 0,1)	—	—	—	—	0,3	—
VI	164,1	161,1	173,5	26,3	21,7	24,6	72,9	69,3	83,3	6,1	6,0	7,0	6,3	0,5	3,8
	—	—	—	25,8	22,5	24,7	(± 0,1)	—	—	—	—	—	—	0,3	—
XVI	164,8	161,5	173,5	24,7	21,9	26,3	73,0	69,6	83,4	5,8	5,7	6,2	7,0	0,5	4,0
	—	—	120,7	24,7	22,6	25,7	(± 0,1)	—	—	—	—	—	—	0,4	—
III	168,7	166,8	—	26,0	23,5	25,2	74,9	72,3	—	—	—	—	—	2,2	—
	(± 0,2)	—	—	25,9	23,9	25,0	(± 0,2)	—	—	—	—	—	—	—	—

IV	212,2 (± 0,1)	210,5 —	— —	30,0 30,4	32,5 32,5	20,2 20,3	83,1 (± 0,1)	80,0 —	— —	— —	— —	— —	— —	2,2 —	— —
V	168,1 (± 0,3)	162,2 —	— —	23,1 24,3	28,2 29,0	23,4 21,8	75,1 (± 0,1)	72,0 —	— —	— —	— —	— —	— —	2,3 —	— —
VIII	— —	— —	157,1 (± 0,1)	— —	— —	— —	— —	— —	63,5 (± 0,2)	5,0 —	6,0 —	5,7 —	5,6 —	— —	4,1 —
XVIII	149,1 (± 0,1)	146,0 —	157,3 (± 0,2)	22,9 22,8	9,9 10,4	22,3 21,6	55,1 (± 0,3)	51,8 —	63,9 (± 0,2)	5,0 —	6,0 —	5,6 —	5,7 —	0,5 —	4,0 —
IX	149,2 (± 0,1)	146,2 —	157,3 (± 0,2)	15,6 16,5	16,6 16,5	21,7 20,8	54,0 (± 0,1)	51,4 —	64,3 (± 0,2)	5,1 —	6,0 —	6,0 —	6,7 —	0,4 —	4,4 —
XVII	149,1 (± 0,1)	145,7 —	157,4 (± 0,2)	21,7 20,8	16,6 16,6	15,7 16,4	54,1 (± 0,1)	51,0 —	64,6 (± 0,1)	5,2 —	6,1 —	6,9 —	6,0 —	0,5 —	4,0 —
XI	148,7 (± 0,2)	146,4 —	156,9 (± 0,1)	26,5 28,2	7,2 6,4	20,5 19,3	54,2 (± 0,2)	51,2 —	64,2 (± 0,1)	5,0 —	6,3 —	7,0 —	6,0 —	0,5 —	4,2 —
XX	148,7 (± 0,1)	145,8 —	157,0 (± 0,1)	20,5 19,3	7,2 6,5	26,5 28,1	54,2 (± 0,2)	50,7 —	64,4 (± 0,1)	5,1 —	6,3 —	6,1 —	7,0 —	0,4 —	4,1 —
XII	148,7 (± 0,1)	146,5 —	157,0 (± 0,1)	20,8 21,5	11,6 11,7	22,6 21,6	55,0 (± 0,1)	52,8 —	64,2 (± 0,2)	4,6 —	6,1 —	5,5 —	5,8 —	0,4 —	4,1 —
XIX	148,7 (± 0,1)	146,4 —	157,2 (± 0,1)	22,5 21,7	11,7 11,6	20,7 21,6	55,3 (± 0,4)	52,6 —	64,5 (± 0,1)	4,8 —	6,2 —	5,9 —	5,7 —	0,5 —	4,0 —

	HAUTEUR						LARGEUR			EPAISSEUR	
	Support					Surface peinte	Support	Surface peinte		Support	
	Elém. 1 [6]	Elém. 2 [6]	Elém. 3 [6]	Elém. 4 [6]	Hauteur totale						
X	32,5 32,5	36,3 36,7	34,7 34,4	33,8 34,3	137,7 (± 0,9)	134,3 —	242,3 (± 0,8)	237,5 —		3,4 (± 0,1)	— —

[4] Pour les volets cintrés, nous donnons les hauteurs maxima. Pour les tableaux XIII, XIV, XV et XVI, la seconde mesure est celle du sujet inférieur.
[5] La première mesure est prise dans le haut, la seconde dans le bas. Au X, la première mesure est prise à gauche, la seconde à droite.
[6] Aux volets cintrés, l'épaisseur de la partie cintrée est différente de celle de la partie droite. Nous donnons les deux mesures, la première étant celle de la partie cintrée.

TERMINOLOGIE

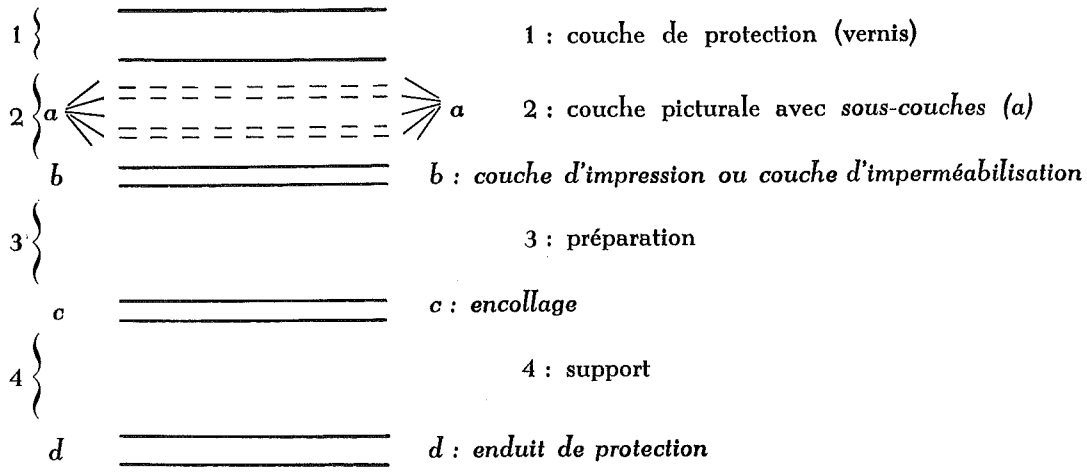
Durant les dernières années, des spécialistes de diverses nationalités et de formation parfois fort différente — historiens d'art, chercheurs de laboratoire et restaurateurs — se sont régulièrement réunis. Ils tentent de se mettre d'accord sur la signification et la définition à donner à une série de „mots-clés" techniques relatifs aux tableaux anciens, afin d'ouvrir la voie à une meilleure compréhension des problèmes qu'ils traitent en commun. Ils doivent évidemment tenir compte de nombreuses difficultés issues, pour la plupart, de divergences dans les modes de pensée et d'expression. Aussi n'avons-nous pas la prétention de réunir tous les suffrages sur les termes techniques que nous proposons.
Nous songeons surtout à familiariser le lecteur avec le sens à donner à un nombre restreint de termes techniques que l'on retrouve dans la présente publication. Nous croyons cependant que ceux-ci gardent leur valeur générale pour les tableaux du XVe siècle flamand et même d'autres périodes et écoles.

Pour plus de clarté, nous avons d'abord groupé les termes qui se rapportent à la structure de la peinture de chevalet et à la composition des diverses couches ; puis ceux définissant la technique picturale ; ensuite les termes les plus importants qui situent l'état de l'œuvre ; enfin, ceux que l'on rencontre communément lorsqu'il s'agit de préciser la nature de toutes les opérations techniques que l'on réunit parfois, à tort, sous le vocable „restauration".

P. C.

1. STRUCTURE ET COMPOSITION

La structure stratifiée d'un tableau ancien est parfois très complexe. Ramenée à ses éléments essentiels, elle peut être schématisée comme suit :



On reconnaît donc, en substance, quatre couches principales : la couche de protection, la couche picturale, la préparation et le support.
La *couche de protection* (protective layer, surface coating) est transparente, parfois translucide (couche mate). Les ingrédients les plus communs sont les résines naturelles, l'huile siccative et, depuis quelques années, les résines artificielles. En théorie, le terme *vernis* (varnish) ne devient synonyme de couche de

protection, que lorsque celle-ci est à base de résine naturelle. Ce terme exclut donc les couches contenant surtout de la résine artificielle, de l'huile ou de la cire. La couche de protection a une double fonction : une fonction de protection contre les agents atmosphériques et une fonction optique, puisqu'elle confère à la couche picturale une luminosité et une translucidité accrues. Nous n'avons jamais pu identifier, avec une certitude suffisante, une couche de protection originale sur des tableaux flamands du XVe siècle.

La *couche picturale* (paint layer) se compose d'un ou de plusieurs *pigments* (pigment) agglutinés et protégés par un ou plusieurs *liants* (medium). Les quantités relatives de liant et de pigment, la grosseur des grains et le caractère plus ou moins cristallin ou amorphe de ceux-ci, déterminent la translucidité ou l'opacité relative de la couche picturale. C'est ainsi que celle-ci est dénommée *glacis* (glaze) lorsqu'elle présente un maximum de translucidité. Entre la couche parfaitement translucide et la couche complètement opaque (exceptionnelle au XVe siècle) se situe la gamme des couches plus ou moins translucides, formées à partir d'agglomérats cristallins et granuleux. Chez les Primitifs flamands, il est rare de ne trouver qu'une seule couche picturale. On décèle presque toujours plusieurs sous-couches (*a*) dont l'identification et la localisation sont parfois malaisées. D'après nos analyses microchimiques, le liant du XVe siècle est presque toujours à base d'huile siccative.

Entre la couche picturale et la préparation, on peut trouver

(*b*) soit une couche d'impression, soit une couche d'imperméabilisation (d'isolation). La *couche d'impression* (cf. imprimatura, priming) a pour objet de préparer, localement ou sur toute la surface du tableau, une „impression" chromatique déterminée. Composée d'un pigment et d'un liant, elle possède donc une couleur différente de celle de la préparation sous-jacente. Exemples : le ton verdâtre des chairs chez les Primitifs italiens, le ton général rouge-brun des toiles de Poussin. La *couche d'imperméabilisation* (isolating coating) ne renferme que du liant. Elle a comme fonction d'„imperméabiliser" la préparation, qu'elle rend donc non absorbante. Nous n'avons jamais rencontré de couche d'impression chez les Primitifs flamands. La couche d'imperméabilisation, par contre, est très souvent identifiée, et notamment dans l'Agneau Mystique. C'est en dessous de cette couche, soit immédiatement sur la préparation, que nous avons parfois décelé des traces de dessin.

La *préparation* (ground) est une couche d'épaisseur variable, unie, généralement lisse. Elle nivelle les irrégularités du support et permet ainsi l'application de la couche picturale. De même que celle-ci, elle se compose d'un liant et d'un pigment. Les œuvres des Primitifs flamands comportent une préparation blanche, à base de craie (carbonate de calcium : le terme „gesso" ne peut donc être utilisé) et de colle animale. Cette couche est généralement imprégnée à sa partie supérieure. Son bord inférieur présente parfois des traces d'*encollage* (sizing) (*c*) opération qui a pour but de protéger le support et (ou) de le souder plus fermement à la préparation.

Le *support* (support) des tableaux anciens est généralement le bois ou la toile. Il porte et soutient les couches sur-jacentes. Au XVe siècle flamand, c'est le chêne qui est presque toujours utilisé. Chez van Eyck, les éléments (planches) du bois sont assemblés par des goujons logés dans des entailles faites perpendiculairement à la longueur des éléments (Pl. X, 2 ; XXIV, en bas et Fig. 12, p. 115).

Ce peintre recouvrait parfois le verso de son support d'un *enduit de protection* (*d*) contenant du blanc de plomb, puis „marbrait" sa surface.

2. TECHNIQUE PICTURALE

C'est la nature du liant de la couche picturale qui détermine la technique utilisée. Avant de caractériser celle-ci, il semble utile de définir la valeur de trois termes qui interviennent constamment dans la littérature : technique à l'huile, détrempe et émulsion.

Pris dans son sens étymologique, le terme *détrempe* (tempera) s'applique à toutes les techniques picturales, puisqu'il sous-entend le mélange (temperare) de pigments et de liants, quelle que soit la nature de ces derniers. Surtout vers la fin du Moyen âge, le mot détrempe acquit un sens plus restrictif, caractérisant surtout une technique picturale où le liant utilisé était l'œuf (œuf entier, jaune ou blanc d'œuf). Cette technique trouva son épanouissement dans les œuvres des Primitifs italiens. La *technique à l'huile* (oil technique) comprend les liants à base d'huile siccative, avec ou sans matières d'addition. L'*émulsion* (emulsion) est un concept de la chimie moderne. Un liant-émulsion est un mélange naturel ou artificiel de deux liquides non miscibles, dont l'un est maintenu à l'état de fine suspension (état colloïdal). Le lait et le blanc d'œuf sont des émulsions naturelles ; le mélange œuf-huile est un exemple d'émulsion artificielle.

La technique picturale des Primitifs flamands et de van Eyck en particulier n'est certainement pas la détrempe. Jusqu'à présent, les analyses microchimiques effectuées sur la pellicule du liant n'ont pas révélé les caractéristiques d'une émulsion. Comme, d'autre part, la présence d'une huile siccative (avec ou sans addition d'une autre substance) a été déterminée avec suffisamment de précision, on peut affirmer que les Primitifs flamands ont peint à l'huile. Dans le cas précis de l'Agneau Mystique, cette règle générale n'a été infirmée que pour deux (trois) couches ou sous-couches (bleus : Fig. 3, p. 70 ; 3° p. 71 ; écoinçoins, p. 100 ; lettres noires originales sous la contremarche : Pl. XVIII, 4) peintes à la détrempe, soit au liant aqueux. Ce même liant aqueux agglutine les particules de noir d'os (noir d'ivoire) caractérisées comme étant des traces du dessin (Pl. LXII, 4 et p. 119). Peut-être faut-il voir là l'origine de la théorie allemande de la *technique mixte* (Mischtechnik, mixed technique) basée sur l'emploi, dans un même tableau du XVe siècle flamand, de liants appartenant à des groupes différents (huile et détrempe p.e.). A titre de rappel, signalons que la luminosité des couleurs est la conséquence de la superposition raisonnée de glacis et de couches plus ou moins translucides, qui réfléchissent la lumière sur un fond lisse et opaque, blanc (blanc de plomb, craie de la préparation) ou coloré (vermillon, par exemple).
Dans le corps du volume, nous mentionnons souvent des additions, moins fréquemment des changements de composition. Nous entendons par là des modifications apportées à la forme de certains détails représentés. Cependant, le mot *addition* (addition) suppose que la modification a été apportée par un restaurateur, tandis que le terme *changement de composition* (change in composition) sous-entend une modification de la main même du maître. Lorsqu'un changement de composition „transparaît", devient donc visible, on parle de *repentir* (pentimento) (p.e. Pl. XXVI et LX).

3. ETAT DU TABLEAU

L'état original du tableau se modifie au cours des siècles, à la suite du vieillissement normal de l'œuvre et d'accidents ou de maladies. Suivant le cas considéré, on utilisera le terme *altération, détérioration, désagrégation, dégradation* ou *dégât*.
La couche de protection, surtout si elle contient de l'huile, jaunit ou brunit (*jaunissement*, discolouring) rapidement et se couvre de *crasse* (grime). Parfaitement élastique et transparente à l'origine, elle devient rapidement plus cassante. Surtout sous l'influence de l'humidité, d'innombrables fissures microscopiques apparaissent à sa surface : le vernis devient mat et pulvérulent. D'après le degré d'altération, on parle de *bleuté* (blooming, clouding) ou de *chancis* (crazing) (Pl. LIX et LXIV). Signalons que nous avons déterminé la présence, à l'Agneau Mystique, de *vernis teintés* (tinted varnish) (Pl. XXIVbis et p. 99) que l'on identifie avec les „*jus*" (jutage : terme d'atelier).
En parlant des dégradations de la couche picturale, il est difficile d'omettre le rôle néfaste de l'homme, probablement le pire ennemi des œuvres d'art. Celui-ci se laisse trop souvent influencer par son savoir et son savoir-faire et oublie qu'il n'est que le serviteur des œuvres magnifiques que le passé nous a léguées.
Songeant à l'Agneau Mystique, nous ne pouvons passer sous silence les très nombreuses *usures* (wearing) de la couche picturale originale dont une partie, souvent la plus intéressante, a disparu, soit par l'action des solvants, soit par l'action combinée de ceux-ci et du frottement mécanique. La dégradation de la couche picturale est fortement favorisée par la dessication naturelle du liant qui provoque l'apparition de craquelures et par l'action de l'humidité qui se glisse dans ces fentes, soulève leurs bords, provoque des écaillages et décolle les couches les unes des autres. On distingue généralement deux sortes de craquelures : les craquelures d'âge et les craquelures prématurées. Les *craquelures prématurées* (youth crackle) sont la résultante d'une mauvaise technique picturale ou de l'emploi de matériaux non adéquats. Elles n'ont guère de profondeur, affectent les formes les plus diverses et varient notablement en épaisseur (Pl. VII, 3 et XIV, 2). Les *craquelures d'âge* (age crackle) (Pl. XI, 1 et L) sont une conséquence directe du vieillissement normal du tableau : dès que la couche picturale et la préparation deviennent suffisamment dures, elles perdent de leur élasticité et sont dorénavant incapables de suivre les mouvements incessants de dilatation et de contraction qui leur sont imposés par le support. Ces couches se rompent suivant la verticale, jusqu'au support (Pl. LXII, 4). L'humidité s'infiltre ensuite dans ces fentes, jusqu'à l'*écaillage* (flaking) de la couleur. Elle peut également provoquer des décollages (*clivage*, cleavage) (Pl. XXIII, 2) entre deux couches picturales ou entre celles-ci et la préparation. Un exemple particulier de ce soulèvement est la *boursouflure* (blister). Lorsque la couleur s'écaille et que des parcelles s'en détachent, elle laisse des *lacunes* (loss).

La préparation – surtout celle liée à la colle – est également sensible à l'humidité. Celle-ci désagrège le liant et favorise la formation de moisissures. La colle perd son pouvoir adhésif et la préparation devient pulvérulente.
Nous avons signalé plus haut les mouvements mécaniques que subit le support. Les variations brusques et répétées de température et d'humidité provoquent, à brève ou à longue échéance, des décollages et favorisent les ruptures du bois, surtout aux joints des éléments. Le *gauchissement* (warping) est une déformation particulièrement redoutée des restaurateurs.

4. TRAITEMENT

Le terme *traitement* (treatment) couvre toutes les manipulations techniques appliquées au tableau. Le traitement de *conservation* (conservation) qui vise surtout à prolonger la vie de l'œuvre et à la maintenir dans son état actuel, mais amélioré, se distingue du traitement de *restauration* (restoration) qui implique, de la part du restaurateur, des opérations de caractère chirurgical tendant à ramener l'œuvre à son état original. A cet égard, le mot „restaurateur" en usage chez nous pourrait être avantageusement remplacé (mais comment ?) par l'équivalent du terme américain „conservator" ou allemand „Konservator".
Le traitement de la couche de protection pourra couvrir toutes les nuances entre le *dépoussiérage*, le *décrassage*, le *nettoyage superficiel*, le *lavage*, l'*allègement du vernis* et le *dévernissage total* (*dépouillement*). Nous retenons surtout le dépoussiérage (dusting), l'allègement du vernis (partial removal of varnish) et le dévernissage total (complete removal of varnish). Certains restaurateurs s'en tiennent à un décrassage approximatif et recouvrent ensuite l'œuvre peinte d'une épaisse et brillante couche de vernis (parfois teinté) qui peut donner satisfaction pendant quelques années, mais altère davantage la couche picturale.
Une bonne *imprégnation* (impregnation) à l'aide d'une substance s'infiltrant dans les innombrables craquelures, fentes et cavités de la couche picturale et de la préparation, peut „nourrir" ces couches, leur restituant les propriétés plastiques qu'elles possédaient à l'origine. Nous rappelons aussi que les lacunes sont mastiquées (*masticage*, filling). Le restaurateur devrait ensuite limiter son activité au *repeint* (inpainting) de ces zones manquantes et s'abstenir d'appliquer des *surpeints* (overpainting) généralisés, en couvrant de couleur une surface dépassant largement celle de la zone perdue. Ce sont les surpeints et les additions de tous genres qui ont notablement modifié l'aspect de certains panneaux de l'Agneau Mystique, au point d'être devenus le point de départ de théories d'histoire de l'art. Le terme *retouche* (retouching) (synonyme : *restauration locale*) s'applique généralement à des repeints (surpeints) nettement localisés et donc peu importants. Il est difficile, par contre, de définir le mot *reprise* : celui-ci peut avoir de nombreuses significations, plus ou moins équivalentes à celles données par les termes repeint, surpeint, retouche, restauration locale.
De même que la couche picturale et la préparation, le support peut être imprégné. Cette opération a surtout pour but de diminuer l'effet des tractions mécaniques. Elle permet, très souvent, d'éviter les parquetages et les transpositions que l'on rejette, à juste titre, chaque jour davantage. Elle diminue aussi le nombre et la fréquence des (r)entoilages. Par *entoilage* (lining) on entend l'application d'une nouvelle toile sur l'ancienne, sans que celle-ci ne soit enlevée. Le *rentoilage* (relining), par contre, suppose le remplacement de la toile originale par une nouvelle. Dans le langage courant, le terme rentoilage couvre les deux définitions. Le *parquetage* (cradling) sous-entend l'application, au dos du support en bois, d'un lattis destiné à soutenir ce support et à équilibrer ses mouvements mécaniques. La *transposition* (transfer) est une opération délicate (mais fort lucrative). Elle consiste à enlever le support original et parfois la préparation et à leur substituer un nouveau support et une nouvelle préparation. Nous condamnons la transposition, parce qu'elle porte atteinte à l'intégrité esthétique. Parmi des centaines d'exemples, extraits surtout des dossiers de restauration du XIXe et du XXe siècles, nous citons le R. van der Weyden (Jugement dernier) du Musée des Hospices de Beaune et les deux Th. Bouts (Cène et Martyre de Saint Erasme) de la Collégiale Saint-Pierre de Louvain. Primitivement sur bois, ces tableaux ont été transposés sur toile, puis marouflés sur bois (dans le cas des deux Bouts). La trame du lin est nettement visible à la surface picturale, écrasée par un excès (parfois indispensable en transposition) d'adhésif.

HISTOIRE MATERIELLE[7]

par

A. DE SCHRYVER et R. MARIJNISSEN

Nous présentons le résultat des recherches sur l'histoire matérielle de l'Agneau Mystique en un tableau synoptique des faits se rapportant, soit au polyptyque, soit à l'enceinte qui l'abrita. Ce tableau renvoie aux „Notes et Références" numérotées qui le suivent. Cette forme de présentation, tout en offrant un aperçu général et synthétique du sujet, permet aussi de retrouver, de vérifier ou d'approfondir plus facilement chaque point particulier.

Il n'était pas possible de prendre en considération les diverses théories et hypothèses, — si importantes soient-elles —, émises par les nombreux spécialistes qui traitèrent des problèmes eyckiens. Nous nous sommes limités aux données positives de l'histoire matérielle, qui se déduisent directement des sources, en nous efforçant de ne négliger aucun fait, même d'apparence insignifiante. Nous restons toutefois convaincus que notre travail présente des lacunes[8]. Certains faits peuvent nous avoir échappé, soit que nous n'ayons pu en dépouiller les sources, soit encore que celles-ci fassent absolument défaut[9].

Malgré ses lacunes, — qu'elles soient imputables à nous-mêmes ou aux hasards historiques —nous osons néanmoins espérer que, dans sa forme présente, ce travail constituera un instrument utile à ceux qui voudront approfondir les nombreux problèmes que pose encore l'histoire de l'Agneau Mystique.

[7] Nous tenons à remercier tous ceux qui, avec bienveillance et compréhension, nous ont aidés, ou nous ont facilité la recherche ou l'étude des documents d'archives. Nous citons la direction et le personnel des Archives de l'Etat et des Archives de la ville de Gand, de la Commission royale des monuments et des sites à Bruxelles, des Archives nationales de France à Paris et des Archives du Musée du Louvre. Nous songeons particulièrement à M. le Chanoine J. De Keyser, Archiviste de la cathédrale Saint-Bavon à Gand, à M. le Chanoine H. de Kesel, Président du Grand Séminaire de Gand et Trésorier de la fabrique d'église de la cathédrale Saint-Bavon, à M. H. Nowé, Conservateur des archives, musées et monuments historiques de la ville de Gand, à M. J. de Breyne, Président de la Commission locale des monuments de la ville de Gand, à M. E. Michel, Conservateur honoraire et Chef du service d'études et de documentation du département des peintures du Musée du Louvre, au Professeur F. Winkler, Conservateur du Cabinet des estampes de Berlin-Dahlem. Que tous veuillent bien trouver ici l'expression de notre bien sincère gratitude.

[8] L'*Introduction* explique (p. 7) pourquoi nos recherches et études historiques furent plus approfondies lorsqu'il s'agissait du XIXe siècle. Nous ne doutons cependant point que, — pour les périodes antérieures surtout, — cette *Histoire Matérielle* puisse bientôt être complétée. Depuis l'achèvement de cette étude nous avons d'ailleurs déjà pu trouver des données d'archives complémentaires, concernant principalement le XVIe et le XVIIe siècle.

[9] Notons par exemple que pour les années antérieures à 1549-1550, les comptes de la fabrique d'église de 1530-1531 sont les seuls conservés, et que les résolutions de la fabrique d'église ne furent point enregistrées de 1813 à 1833, période particulièrement mouvementée de l'histoire du polyptyque.

Nos	DATES	FAITS CONCERNANT LE POLYPTYQUE	FAITS CONCERNANT LES LIEUX DE CONSERVATION ; DONNEES DIVERSES
1.	1432. 6 mai.	Date d'achèvement du polyptyque, d'après le quatrain.	
2.	1433. 20 novembre.	Première mention d'archives connue du polyptyque.	
3.	1439. 31 mars.	L'emplacement du polyptyque dans la crypte est précisé par un document.	
4.	1458. 23 avril.		Représentation du polyptyque en tableau vivant à Gand.
5.	1475. 19 mai.	Cession par les héritiers d'Isabelle Borluut, veuve Vijd, de la chapelle (dans la crypte) à la chambre de rhétorique Ste Agnès.	Mention dans cet acte d'une cession de vitraux aux armoiries de Vijd-Borluut.
6.	1495.		Notes de voyage de H. Münzer. Mention de la tombe du maître du retable devant l'autel de la chapelle.
7.	1517. 1er août.		Notes de voyage d'Antonio de Beatis.
8.	1521. 10 avril.		Notes de voyage d'Albert Dürer.
9.	1530-1531.		Mentions dans les comptes de la fabrique d'église. Recettes de visites au polyptyque.
10.	Avant 1550.	Nettoyage maladroit. Destruction d'une prédelle, peinte à la détrempe (?).	
11.	1550. 15 septembre.	Traitement par L. Blondeel et J. van Scorel.	
12.	1557.	Déplacement probable en vue de la copie à exécuter par Michel Coxie pour Philippe II.	L'ode de Lucas de Heere est affichée dans la chapelle.
13.	1566. 19 août.	Mise en sécurité des panneaux dans la tour de l'église, à cause des troubles religieux.	

Nos	DATES	FAITS CONCERNANT LE POLYPTYQUE	FAITS CONCERNANT LES LIEUX DE CONSERVATION ; DONNEES DIVERSES
14.	1569. Avant 24 juin.	Replacement du polyptyque dans l'église.	
15.	1578. Août.	Transport du polyptyque à l'hôtel de ville par les Calvinistes.	
16.	1584-1585.	Retour à la cathédrale. Placement dans la chapelle Viglius.	
17.	1586-1589.	Enlèvement hors de la chapelle Viglius et placement sur un socle (*voet*) peint par J. Cools, dans la première chapelle rayonnante au côté sud, exactement au-dessus de la chapelle Vijd primitive.	
	1588. 13 janvier.		Consécration de l'autel de la première chapelle rayonnante (église haute).
18.	Avant 1591-1592.	Placement d'une serrure. Par mesure de protection, le retable ne sera plus ouvert qu'aux jours de fête.	
19.	1612. 19 mai.	Un contrat est conclu avec le maître bruxellois Novelliers pour la restauration du retable.	
20.	Après 1622.		Placement d'une clôture à la chapelle.
21.	1639.		La date 1432 est sculptée dans la clôture de la chapelle.
22.	1640. 1er juin.		Incendie de toutes les toitures de la cathédrale.
23.	1662.	Placement dans un encadrement architectural par Boudewijn van Dickele.	
24.	1663.	Nettoyage par Antoine van den Heuvel.	Travaux dans la chapelle.
25.	1731.	Restauration par Albert Fontain (?).	

Nos	DATES	FAITS CONCERNANT LE POLYPTYQUE	FAITS CONCERNANT LES LIEUX DE CONSERVATION ; DONNEES DIVERSES
26.	XVIIIe siècle.		Données diverses concernant la chapelle.
27.	1781. 17 juin.		Visite de l'empereur Joseph II.
28.	1794. 13 février.	L'Agneau Mystique se trouve toujours en place, mais on a l'intention de le transporter à Paris.	
29.	1794. 14 août.	Enlèvement et encaissement du panneau de l'Adoration.	
30.	1794. 15 août.	Idem pour les trois panneaux centraux supérieurs.	
31.	1794. Après 15 août.	Enlèvement des huit volets et dépôt dans une dépendance de l'église.	
32.	1795. 18 janvier.	Arrivée à Paris du panneau de l'Adoration.	
33.	1795-1799.	Traitement probable des quatre panneaux centraux au Musée Napoléon, à Paris.	
34.	1799. 7 avril.		Ouverture de la première partie de la Grande Galerie (Musée Napoléon) réservée aux tableaux français et flamands.
35.	1815. 22 septembre.	Les quatre panneaux centraux quittent le Musée Napoléon.	
36.	1815. 6 octobre.		Arrêté royal décrétant la restitution de tableaux transportés en France.
37.	1815. 31 octobre.	Départ de Paris des quatre panneaux centraux.	
	20 novembre.	Arrivée à Bruxelles.	
	28 novembre.	Transport au Musée de Bruxelles.	
	3 décembre.	Départ pour Gand.	
	23 décembre.	Arrivée à Gand. Dépôt au Musée.	

N[os]	DATES	FAITS CONCERNANT LE POLYPTYQUE	FAITS CONCERNANT LES LIEUX DE CONSERVATION ; DONNEES DIVERSES
38.	1816. 3 avril.		Arrêté du Commissaire général pour l'Instruction, décrétant, entre autres, la restitution des quatre panneaux centraux.
	1816. 2 mai.		Arrêté du Gouverneur de la Flandre orientale rendant le même décret.
39.	1816. 10 mai.	Remise officielle des panneaux centraux aux marguilliers de Saint-Bavon.	
	Après le 10 mai.	Remise en place de ces panneaux à Saint-Bavon.	
40.	1816. 18 décembre.	Vente des volets, à l'exception des panneaux d'Adam et d'Eve, à L. J. Nieuwenhuys, marchand de tableaux à Bruxelles.	
41.	1817.	Les six panneaux vendus passent à la collection Solly à Aix-la-Chapelle.	
42.	1818-1819.	Restauration par Bourdeau.	
43.	1821.	Acquisition de la collection Solly par l'empereur Frédéric-Guillaume III de Prusse. Les six volets passent au Musée de Berlin.	
44.	1822. 11 septembre.		Incendie de la toiture des chapelles et du déambulatoire du chœur de Saint-Bavon.
45.	Idem.	Enlèvement de la partie centrale. Dégâts aux tableaux.	
46.	1822. Après le 11 septembre.	Remise en place provisoire des quatre panneaux.	
47.	1823.	Constatation de la présence de vernis jaunâtre recouvrant les panneaux centraux.	

Nos	DATES	FAITS CONCERNANT LE POLYPTYQUE	FAITS CONCERNANT LES LIEUX DE CONSERVATION ; DONNEES DIVERSES
48.	1823.	Décapage des cadres des volets de Berlin ; dégagement du quatrain.	
49.	1824. Automne.	Notes techniques par Boisserée, après examen des panneaux centraux.	
50.	1824. Septembre-octobre.	Enlèvement des trois panneaux supérieurs centraux, afin d'en permettre la copie par Sculz, de Berlin.	
51.	1825. Juin-août.	Restauration du panneau de la Vierge par Lorent.	
52.	1826. Eté.	Fente du panneau de l'Adoration.	
53.	1826. 16 novembre.	Rapport sur l'état des panneaux centraux. Devis et propositions de restauration.	
54.	1828. 28 avril-23 juin.	Restauration par Lorent des panneaux de Dieu, Saint Jean et l'Adoration. Remise en place des panneaux, peu après l'achèvement de la restauration.	
55.	1830.	Renseignements sur l'état des panneaux de Berlin.	
56.	1843. 8 mars et 22 mai.	Constatation de l'état de certains panneaux, par les délégués de la Commission royale des monuments.	
57.	1843.	Renseignements sur les conditions de conservation des panneaux d'Adam et d'Eve.	
58.	1845-1846.		Les frères De Paepe auraient exécuté une copie.
59.	1847.	Renseignements sur les conditions de conservation des panneaux d'Adam et d'Eve.	

Nos	DATES	FAITS CONCERNANT LE POLYPTYQUE	FAITS CONCERNANT LES LIEUX DE CONSERVATION ; DONNEES DIVERSES
60.	1856. 16 août-7 décembre.	Examen, à deux reprises, des quatre panneaux exposés et des deux panneaux d'Adam et d'Eve par les délégués de la Commission royale des monuments, alertée par le Ministre de l'Intérieur. Aucun panneau ne semble en parfait état de conservation. Nombreux détails techniques. On reparle de restauration.	
61.	1857.	La Commission locale s'inquiète, elle aussi, de l'état des tableaux qui requièrent des soins urgents, tant pour les panneaux centraux que pour les volets représentant Adam et Eve. La Commission insiste auprès des autorités pour faire procéder à ces restaurations.	
62.	1858. 29 janvier.	A. Carbonelle, restaurateur de Bruxelles, offre ses services à la Commission royale des monuments pour la restauration de tableaux de la cathédrale Saint-Bavon. Il y joint un rapport technique détaillé sur l'état et la restauration éventuelle du panneau de l'Adoration.	
63.	1858. 18 mars.	Suite à une correspondance abondante entre le Gouverneur, l'Evêque, l'Aministration communale, la Commission locale des monuments, la Commission royale des monuments et la Fabrique d'église, la Commission locale établit, après un nouvel examen, des rapports très précis et détaillés sur l'état des panneaux. Ces rapports sont transmis le 12 avril au	

N[os]	DATES	FAITS CONCERNANT LE POLYPTYQUE	FAITS CONCERNANT LES LIEUX DE CONSERVATION ; DONNEES DIVERSES
		Collège échevinal de Gand, avec prière de les communiquer au Ministre de l'Intérieur.	
64.	1858. 2 novembre.	Paiement à Donselaer pour la restauration des panneaux d'Adam et Eve et de leurs versos.	
65.	1859. 3 mai-9 juin.	Restauration des panneaux centraux par Donselaer.	
66.	1859. 9 juillet.	Remise en place des panneaux centraux.	
67.	1861. 19 avril.	Cession des tableaux d'Adam et d'Eve à l'Etat. Exposition de ceux-ci aux Musées royaux des beaux-arts à Bruxelles.	
68.	1861. Après le 12 mai.		Exposition des six volets Coxie dans la chapelle et, à cette fin, enlèvement d'un confessionnal.
69.	1861-1865.	Reconstitution du polyptyque complet à l'aide des copies des volets.	Travaux divers dans la chapelle.
70.	1869. Après le 11 avril.	Déplacement temporaire du polyptyque afin d'en permettre la photographie par Fierlants.	
71.	Fin 1869.	Vernissage par Donselaer.	
72.	1894. Peu avant le 10 juin.	Sciage des six volets, dans le sens de l'épaisseur, au Musée de Berlin.	
	Après le 10 juin.	Parquetage de ces panneaux.	
73.	1898. 8 mars.	Détails sur l'état de conservation des panneaux centraux.	
74.	1902. 15 juin-15 septembre.	Exposition des panneaux d'Adam et d'Eve à Bruges.	

Nos	DATES	FAITS CONCERNANT LE POLYPTYQUE	FAITS CONCERNANT LES LIEUX DE CONSERVATION ; DONNEES DIVERSES
75.	Avant 1914.	Démontage des panneaux centraux pour permettre à la „Photographische Gesellschaft" de Berlin, de les photographier dans une salle de l'évêché.	
76.	1914. 1er septembre.	Démontage des panneaux centraux, mise en caisses et transfert dans deux cachettes.	
77.	1916. Eté.	Déballage des panneaux de Dieu et de l'Adoration afin d'examiner l'état de conservation, qui fut jugé inchangé.	
78.	1918. 4 février.	Changement de cachette des panneaux de l'Adoration et de Dieu.	
79.	1918. 30 novembre.	Remise en place des panneaux centraux dans la chapelle.	
80.	1920. 3 juillet.	Arrivée des six volets de Berlin à Bruxelles.	
81.	1920. 15 août-27 septembre.	Exposition du polyptyque reconstitué aux Musées royaux des beaux-arts à Bruxelles.	
82.	1920. 29 septembre.	Transfert de Bruxelles à la cathédrale de Gand et placement provisoire dans la chapelle de l'Evêque.	
83.	1920. 6 novembre.	Remise en place dans la chapelle.	
84.	1922-1923.	Constatations sur l'état de conservation.	
85.	1923. 10 mai-10 juillet.	Exposition des panneaux d'Adam et d'Eve au Musée du Jeu de Paume à Paris.	
86.	1923. 28 juillet.	Remise en place des panneaux d'Adam et d'Eve.	

Nos	DATES	FAITS CONCERNANT LE POLYPTYQUE	FAITS CONCERNANT LES LIEUX DE CONSERVATION ; DONNEES DIVERSES
87.	1927.	Prise de radiographies par les soins du „Fogg Museum of Art, Harvard University", Mass.	
88.	1934. Nuit du 10 au 11 avril.	Vol du panneau des Juges Intègres et de son verso Saint Jean-Baptiste.	
89.	1935. 11 mai.	Remise en place du panneau de Saint Jean-Baptiste.	
90.	1935-1936. Novembre-janvier.	Exposition des panneaux des donateurs au Musée de l'Orangerie à Paris.	
91.	1936. 24 juillet.	Examen provisoire de l'état de conservation.	
92.	1936. 1er août.	Examen technique du polyptyque. Démontage partiel.	
93.	1937.	Traitement des panneaux d'Adam et d'Eve par Van der Veken, restaurateur aux Musées royaux des beaux-arts à Bruxelles.	
94.	1940. 11 mai.	Mise en sécurité dans la crypte.	
	14 mai.	L'emballage des panneaux est terminé.	
	16 mai.	Départ de la cathédrale.	
	17 mai.	Départ de Gand.	
95.	1940. 26 mai.	Arrivée à Pau (France). Constatation de l'état des panneaux.	
96.	1940. 19 août.	Constatation de l'état des panneaux par F. Coppejans.	
97.	1941. 4-9 décembre.	Examen des panneaux par une délégation officielle. Collage de papiers de soie sur les boursouflures par le restaurateur Van der Veken.	

Nos	DATES	FAITS CONCERNANT LE POLYPTYQUE	FAITS CONCERNANT LES LIEUX DE CONSERVATION ; DONNEES DIVERSES
98.	1942. 3 août.	Enlèvement par les Allemands.	
99.	Fin 1942 - été 1944.	Séjour à Neuschwanstein. Traitement des boursouflures par un restaurateur allemand.	
100.	1944. 8 septembre.	Arrivée à Alt Aussee.	
101.	1944-1945.	Fente du panneau de Saint Jean-Baptiste (V). Réparation par le restaurateur allemand Karl Sieber.	
102.	1945. 8 mai.	Découverte du polyptyque dans la mine de sel d'Alt Aussee, par la 3ième Armée américaine.	
103.	1945. Début août.	Transfert à Munich, au „Central Collecting Point" de la „Monuments, Fine arts and Archives Section", S.H.A.E.F.	
104.	1945. 20 août.	Arrivée des panneaux par avion à Bruxelles.	
	21 août.	Dépôt au Palais Royal.	
	3 septembre.	Remise officielle au Prince Régent par l'Ambassadeur des Etats-Unis.	
105.	1945. 10-30 septembre.	Exposition aux Musées royaux des beaux-arts à Bruxelles.	
106.	1945. 1-29 octobre.	Examen physique au Laboratoire central des musées de Belgique, Bruxelles.	
107.	1945. Septembre-octobre.		Placement d'un éclairage fluorescent dans la chapelle.
108.	1945. 30 octobre.	Arrivée à Saint-Bavon. Remise officielle. Montage achevé dans la nuit.	
	6 novembre.		L'œuvre est de nouveau accessible au public.
109.	1946. 23 mars-19 mai.	Exposition des panneaux d'Adam et d'Eve au Rijksmuseum d'Amsterdam.	

Nos	DATES	FAITS CONCERNANT LE POLYPTYQUE	FAITS CONCERNANT LES LIEUX DE CONSERVATION ; DONNEES DIVERSES
	25 mai-16 juin.	Même exposition au Musée Boymans de Rotterdam.	
110.	1950. 27-29 mars.	Démontage du polyptyque. Examen physique (dans la chapelle de l'Evêque) par le Laboratoire central des musées de Belgique.	
111.	1950. Avril.		Placement de tentures derrière le retable et de tapis pleins dans la chapelle.
112.	1950. 13 octobre.	Démontage du polyptyque. Transfert à Bruxelles.	
	1950. 13 octobre-1951. 29 octobre.	Traitement au Laboratoire central des musées de Belgique. Restaurateur : A. Philippot.	
113.	1951. 25 juin.		Démolition de l'autel de la chapelle.
114.	1951. 30 octobre-19 novembre.	Exposition au Palais des beaux-arts de Bruxelles.	
115.	1951.		Travaux d'aménagement de la chapelle : surélévation du mur derrière l'autel, peinture de ce même mur ; placement d'un nouvel autel en marbre, de stores vénitiens aux fenêtres, d'un store protecteur devant le polyptyque, de tentures derrière celui-ci ; installation d'un nouveau système de sécurité.
116.	1951. 19 novembre.	Retour du polyptyque à Gand. Montage dans une charpente métallique. Renouvellement des cadres des quatre panneaux centraux.	

NOTES ET REFERENCES [10]

Chaque note mentionne d'abord les sources, puis éventuellement, leur publication. Les références aux sources qui n'ont pu être vérifiées sont placées entre crochets. Il a fallu se résoudre souvent à ne citer que les passages essentiels des textes rassemblés. Dans bien des cas on dut se borner à une courte analyse ou même à une simple référence. Les erreurs de détails dans la bibliographie moderne ne furent généralement pas relevées, et les renvois à cette dernière ont dû être fortement réduits en nombre. Voici les abréviations employées :

A.M.	Agneau Mystique.
ARCH. CATH. GAND [11]	Archives de la Cathédrale Saint-Bavon à Gand.
ARCH. COMM. ROY. BRUX.	Archives de la Commission royale des monuments à Bruxelles.
ARCH. ETAT GAND	Archives de l'Etat à Gand.
ARCH. EVECHE GAND [11]	Archives de l'Evêché de Gand.
ARCH. LOUVRE PARIS	Archives du Musée du Louvre à Paris.
ARCH. NAT. PARIS	Archives nationales de France à Paris.
ARCH. VILLE GAND	Archives de la Ville de Gand.
ARCH. VILLE GAND COMM. LOC.	Archives de la Commission locale des monuments, aux Archives de la Ville de Gand.
BIBL. UNIV. GAND	Bibliothèque de l'Université de Gand.

Afin de faciliter au lecteur toute recherche au sujet d'un panneau particulier, voici une table systématique indiquant les numéros du tableau et des notes concernant spécialement chaque panneau. Ceux-ci sont désignés par le chiffre romain convenu pour chacun d'eux (voir p. 12).

I : 27, 31, 32, 49, 50, 57, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 67, 69, 74, 84, 85, 86, 93, 109.
II : 31, 40, 41, 55, 72, 80.
III : 30, 32, 33, 35, 37, 38, 39, 45, 46, 47, 49 à 54, 58, 60, 61, 63, 65, 66, 69, 70, 73, 75, 76, 79, 84.
IV : 30, 32, 33, 35, 37, 38, 39, 45, 46, 47, 49, 50, 52, 53, 54, 58, 60, 61, 63, 65, 66, 69, 70, 73, 75 à 79, 84.
V : 30, 32, 33, 35, 37, 38, 39, 45, 46, 47, 49, 50, 52, 53, 54, 58, 60, 61, 63, 65, 66, 69, 70, 73, 75, 76, 79, 84, 101.
VI : Voir II ci-dessus.
VII : Voir I ci-dessus.
VIII : 31, 40, 41, 55, 72, 80, 88, 89.
IX : 31, 40, 41, 55, 72, 80, 88.
X : 29, 32, 33, 35, 37, 38, 39, 45, 46, 47, 49, 52, 53, 54, 58, 60 à 63, 65, 66, 69, 70, 73, 75 à 79, 84.
XI : Voir II ci-dessus.
XII : Voir II ci-dessus.
XIII : Voir II ci-dessus.
XIV : Voir I ci-dessus.
XV : Voir I ci-dessus.
XVI : Voir II ci-dessus.
XVII : 31, 40, 41, 48, 55, 72, 80, 90.
XVIII : Voir VIII ci-dessus.
XIX : Voir II ci-dessus.
XX : Voir XVII ci-dessus.
Ensemble ou partie indéterminée du polyptyque : 1 à 4, 6 à 19, 22 à 25, 28, 29, 42, 56, 71, 81, 82, 83, 87, 91, 92, 94 à 100, 102 à 106, 108, 110, 112, 114, 116.
Cadres ou inscriptions y figurant : 1, 4, 30, 40, 46, 48, 52, 53, 64, 69, 72, 88, 94, 116.

[10] Chaque note est précédée d'un chiffre qui renvoie au chiffre correspondant du tableau synoptique.

[11] Au moment d'envoyer cette étude sous presse, nous apprenons que les archives de la cathédrale Saint-Bavon à Gand et celles de l'Evêché de cette ville ont été confiées en dépôt aux Archives de l'Etat à Gand et viennent d'y être transférées. Cette mesure se limite aux archives antérieures au Concordat (1801).

1

Le quatrain, dont le chronogramme donne la date du 6 mai 1432, fut découvert en 1823, lors d'un nettoyage des cadres des volets se trouvant à Berlin (voir n° 48).
Sur la controverse à propos de l'authenticité de cette inscription, voir entre autres : F. LYNA, *Uit en over handschriften. I. Het grafschrift van Hubrecht van Eyck, De Kunst der Nederlanden*, janvier 1931, p. 263 sq. ; J. LAVALLEYE, *La peinture et l'enluminure des origines à la fin du XVe siècle*, dans : P. FIERENS, *L'art en Belgique*, Bruxelles, 1939, p. 98-99 ; J. DUVERGER, *Het grafschrift van Hubrecht van Eyck en het quatrain van het Gentsche Lam Gods-retabel, Verhandelingen van de Kon. Vlaamsche Academie...*, Klasse Schoone kunsten, VII, n° 4, Anvers-Utrecht, 1945. Nous avons prouvé que la chapelle Vijd, où le retable fut placé lors de son achèvement, se situe dans la crypte en dessous de la chapelle que le retable décore à présent. A. DE SCHRYVER et R. MARIJNISSEN, *De oorspronkelijke plaats van het Lam Gods-retabel, Les Primitifs Flamands, III. Contributions...*, t. 1, Anvers, 1952.
Notons aussi que la chapelle était fermée du côté du déambulatoire par une clôture à claire-voie *(Joes Vijd's traelge)* citée dans les documents. Cette clôture se fermait à clef. Voir n° 3 et V. VAN DER HAEGHEN, *Autour des Van Eyck, Cartulaire, Ann. Société d'Histoire et d'archéologie de Gand*, XV, fasc. 1, Gand, 1914, p. 51-55.

2

ARCH. ETAT GAND, *Abbaye St-Pierre*, série I, n° 866, *Dits Jan Hoesbijts moenc ende capellaen mijns heeren van Sente Pieters Rekeninghe beede van ontfanghe, ende huutghevene, van alfvastenen anno xxxij tote kerstdaghe anno xxxiij*, f° 18 : *Item ghegheven den xx. dach van Novembre anno xxxiij bij den aelmoesenier, als ghij waerd spreken Joos Vijd omme de tafele te siene hauts ghelts xviij s. iiij d.p.* Publ. J. DUVERGER, *o.c.*, p. 67, note 231.
J. Vijd était donc en possession du retable puisqu'on s'adresse à lui pour pouvoir le visiter.

3

ARCH. VILLE GAND, *Jaerregistre*, 1438-1439, f° 129 : *...mits dat thoyr van vrauwe Mergriete van Ghistele, vrauwe van Calkene, hadden eene stede in de vorseide cappelle achter Joes Vijts taeffele,...* Pour l'interprétation de ce document, voir A. DE SCHRYVER et R. MARIJNISSEN, *o.c.*, p. 7. Reproduction du document : idem, pl. 2.

4

Kronijk van Vlaenderen, Maetschappy der Vlaemsche Bibliophilen, n° 3, t. II, Gand, 1840, p. 222-225. Repris par P. BERGMANS, *Note sur la représentation du retable de l'Agneau Mystique des van Eyck, en tableau vivant, à Gand en 1458, Ann. du XXe Congrès Archéol. et Hist. de Belg.*, Gand, 1907, t. II, p. 532-536.
Ce document important pour l'étude de l'iconographie du retable reprend la plupart des textes des inscriptions du polyptyque ouvert. Les textes cités pour les différents groupes figurant au panneau de l'Adoration de l'Agneau, pourraient bien être la reproduction d'inscriptions, qui ont pu se trouver sur les cadres originaux et qui furent ensuite perdues. Voir J. DUVERGER, *o.c.*, p. 50.

5

ARCH. VILLE GAND, *Registre LL, Greffie Keure, Ordonnantie Politicque begonnen Meye 1548*, f° 87-88 v°, publ. et reproduit A. DE SCHRYVER et R. MARIJNISSEN, *o.c.*, annexe I, p. 13 et pl. 1.

6

[Ms. perdu. Une copie de Hartmann Schedel est conservée STAATSBIBLIOTHEK, MUNICH, ms. lat., 431, *Itinerarium et Peregrinatio quam fecit tempore pestilentie anno salutis 1494 ad Hispanias et Gallias et totam Europam occidentalem*]. Le passage sur l'A.M. publié par K. VOLL, *Beilage der Allgemeine Zeitung*, 7 septembre 1899, n° 294 ; idem, *Altes und Neues über die Brüder Eyck, Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXIII, 1900, p. 93 ; idem, *Die Werke des Jan van Eyck. Eine kritische Studie*, Strasbourg, 1900, p. 35-36.

7

[Ms. original perdu. Connu par deux copies de 1521 : l'une BIBLIOTECA NAZIONALE, NAPLES, l'autre jadis en possession de L. Pastor.] Cette dernière publiée : L. PASTOR, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona*, dans : *Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des Deutschen Volkes*, IV, 4, Fribourg en Breisgau, 1905.

8

[Ms. original perdu. Connu par deux copies d'une première copie perdue également. Ms. B., KREISARCHIV NURNBERG et ms. A, BIBLIOTHEK BAMBERG.] Publ. : J. VETH et MULLER, *A. Dürers niederländische Reise*, Berlin-Utrecht, 1918, t. I, p. 78.

9

ARCH. CATH. GAND, *Comptes de la Fabrique d'église*, 24.6.1530-24.6.1531, f° 10 : *Item van Joos Vijds tafele te toeghene dwelc ghegaert es gheweest in een busse ende ooc ghetelt bij lievin donaes ende Laureys dullaert boven den 12 s.g. toegheleijt den ontfanghere voor zijn moeijte ij lb. x s.g.*
Les comptes des années antérieures ont été perdus. Il semble que les visites au retable soient devenues une source de revenus réguliers pour la fabrique d'église. Dans tous les comptes datant d'avant le déplacement de 1566 (voir n° 13), nous trouvons ces recettes consignées sous une rubrique spéciale : *Ontfaen vander tafele van Adam ende Eva te tooghene.* Idem, 24.6.1549-24.6.1550, f° 8 v° ; idem, 1551-1552, f° 8 ; idem, 1559-1560, f° 9 ; idem, 1560-1561, f° 8 ; idem, 1561-1562, f° 8 v°. Pour ce qui advient de cette coutume dans les années ultérieures à 1566, voir n° 14 et 16.

10

MARCUS VAN VAERNEWIJCK, *Den Spieghel der Nederlandscher audtheyt...*, Gand, 1568, f° 119 : *Item een helle heeft den voet van deser tafel gheweest, door den zelven Meester Joannes van Eyck van waterverwe geschildert, de welcke zommighe slechte schilders (zoo men zecht) haer hebben bestaen te wasschen, oft zuyveren, ende hebben dat miraculeus constich werc, met hun calvers handen uutgevaecht de welcke met de voorn. tafel, meer weert was dan 't gout dat men daerop ghesmeedt zoude connen legghen.*
CAREL VAN MANDER, *Het leven der doorluchtighe Nederlandtsche en Hooghduytsche schilders*, Amsterdam, 1617, édition H. FLOERKE, Munich-Leipzig, 1906, t. I, p. 34, raconte le même fait avec une variante quant au liant de la peinture employée et avec plus de précisions sur l'iconographie : *De principael Tafel hadde eenen voet, daer sy up stondt, desen was geschildert van lijm, oft Eyverwe, en daer in was een Helle ghemaect, daer de helsche knîê, oft die onder aerde zijn, hun knien buyghen voor den naem Jesu, oft het Lam : maer also men dat liet suyverê oft wasschê, is het door onverstandige schilders uytghewischt en verdorven gheworden...*
On ignore tout de la forme et de la nature du support de cette prédelle.

11

VAN VAERNEWIJCK, *Den Spieghel...*, *o.c.*, f° 117 v°, nous fournit la source unique mentionnant l'intervention de Lancelot Blondeel et de Jan van Scorel : *Item, Meester Jan van Mabeuse, Meester Hughe, ende veel meer andere hebben elck bysonder eenen grooten lof daer af ghegeven,* [c.à.d. du polyptyque] *ooc Meester Lanchelot van Brugghe ende Meester Jan Schoore Canonic van Utrecht ooc trefflicke schilders, sijn te Ghendt ghecommen, ende begonden dees tafel te wasschen, anno XV. hondert vijftich, den vijfthiensten Septembris, met zulcker liefden, dat zy dat constich werck in veel plaetsen ghecust hebben, waeromme hemlieden die Heeren van S. Baefs, voor een gratuiteyt elck een gheschinck ghedaen hebben, als Meester Jan Schoore eenen zilveren cop daer ic te Utrecht tsynen huyse ghedroncken hebbe...*
Bien que, pris à la lettre, le texte ne nous parle que d'un nettoyage, il paraît probable que l'intervention de ces deux peintres fut en fait une restauration, peut-être poussée fort loin. Voir à ce sujet n° 49. L'interprétation du terme *ghecust* dans le texte de van Vaernewijck donne lieu à une équivoque. Dans quelque sens qu'on l'interprète, le fait du nettoyage reste acquis, puisque l'auteur nous en parle déjà explicitement auparavant (*wasschen*). Voir J. VAN RIJCKEVORSEL, *De Schoonmaak van het „Lam Gods" der van Eycken, Morks Magazijn,* Dordrecht, XXXI, 1929, p. 591-593.

12

ARCH. CATH. GAND, *Comptes Fabrique église,* 24.6.1556-idem 1557, f° 25 v°, comptabilisation de dépenses pour l'aménagement d'un atelier en vue de la copie à exécuter pour Philippe II, par Michel Coxie : *Betaelt bij laste van mijnen heeren dekin ende Capitele deser kercken ter causen van tmaken van een camere ten versoucke van Mr Michiel hauschij scildere vanden Cuenenc van Inghelandt om de tafele van adam ende eva daer inne te conterfeijtene. Item betaelt den viij^e^ februarij lvj betaelt den temmerlieden claeijs ends pier zijn sone van vj daghe elc te x g. sdaechs x s.g. Item betaelt den xvj^e^ februarij lvj. de selve van noch vj daghen x s.g. Item betaelt Jan triest van naghelen intselve werck. verorbuert compt per quitancie iiij s. vj d.g. Item betaelt Laureijs Rooman smet van diversch yserwerck verorbuert aen tselve Camerkin comt per billet ende quitancie ij s. vij d.g. Item betaelt lievin lem over de leveringhe van solderbert ende scuttebart blijckende per quitancie xvij s. ij d.g. Item betaelt Jan vanden brugghe over de leveringhe van solderbarde ooc verorbuert intselve Camerkin comt per quitancie x s. j d.g.*
En-tête publié par G. VAN DEN GHEYN, *De Hoofdkerk van St. Bavo,* Gand, s.d., p. 11, note 4.
L'ode sur l'A.M. par LUCAS DE HEERE, *Den Hof en Boomgaerd der Poësien,* Gand, 1565, p. 35-38, est la source littéraire la plus ancienne qui nous renseigne sur cette copie : *Michiel Coxsye, hadde voor dit waerck zulc gewin Twee iaren daer met besigh zijnde in dees capelle... Dees copie is in Spaingnen... Te Vendedoly* (p. 38). C'est probablement en 1559 que Lucas de Heere composa cette ode et probablement aussi alors, ou peu après, qu'elle fut affichée dans la chapelle Vijd, ainsi qu'en témoigne la note marginale suivante : *Dese vaersen staen te Ghent in S. Ians kercke in de Capelle vanden Adam en Eva gheseit.* (p. 35).
VAN VAERNEWIJCK, *Den Spieghel...*, *o.c.*, f° 117 v° : *...Meester Michiel de Cocxien anno xv. hondert lix. uut bevele, ende by laste, van onzen edelen Coninck Philippus... heeftse zeer levende ghecontrefaict...*
L. GUICCIARDINI, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi...*, *Anvers,* 1567, p. 97.
C. VAN MANDER, *o.c.*, éd. FLOERKE, *o.c.*, t. I, p. 34. Le même auteur reprend, en la remaniant, l'ode de Lucas de Heere (p. 36-42) et témoigne également de l'affichage de celle-ci dans la chapelle *tegen over het werck* (p. 36).
Il semble bien qu'il soit question de cette copie dans une lettre du prévôt Morillon au Cardinal de Granvelle, BIBLIOTHEQUE DE BESANCON, *Coll. Granvelle.* ms. 92, f° 189-192, publ. E. POULLET, *Correspondance du Cardinal de Granvelle 1565-1586,* Bruxelles, 1877, t. I, n° LXXXIX, p. 349 : *...Je n'ay encores résolution de Sa Mté touchant la table de Gand, qu'elle veult estre faicte par Maistre Michiel, qu'il est force faire sur tablez de bois bien liéez...* Quoique cette phrase semble avoir été écrite lorsque *Maistre Michiel* allait bientôt entreprendre la copie, elle date en fait d'un moment où, d'après les autres sources, on pourrait supposer la copie achevée et arrivée en Espagne. La lettre en question est en effet datée de *Bruxelles, le 7 juillet 1566.* Mademoiselle M. Lordereau, Bibliothécaire à Besançon, a bien voulu vérifier et nous confirmer l'exactitude de cette date. Nous n'avons pas encore pu aplanir cette difficulté.

13

M. VAN VAERNEWIJCK, *Van die beroerlicke tijden in die Nederlanden... 1566-1568*, BIBL. UNIV. GAND, ms. 2469, f° 28 et 46. Publ. F. VANDERHAEGHEN dans *Maatschappij der Vlaamsche Bibliophilen*, 4e série, n° 1, t. I, Gand, 1872, p. 88 et 146 ; traduction française : HERMANN VAN DUYSE, *Troubles religieux en Flandre...*, t. I, Gand, 1905, p. 83 et 129 : *Dese uutnemende wonderlicke hemelsche tafele,... was wijselic afghedaen, ende upghewonden met sticken upden turre, upden XIXen augustij, twee daghen te voren eer dees brekijnghe ghebuerde, dwelck duer Godts beschicken es gheschiet...* (f° 46).
Le fait que le polyptyque fut sauvé nous est confirmé par une lettre du prévôt Morillon au Cardinal de Granvelle : [BIBL. BESANCON, *Lettres de Morillon*, t. III, f° 255 sq.] : *Louvain, 31 août 1566... A Gand les choses passent bien avant... Toutefois les églises entre ces deux villes* [Gand et Bruges] *avec les monastères ont esté voléez par lesditcs Gantois que, à la requeste de Monsieur de Wacquene ont lessé le doxal à Sainct Bavon qu'ils avoient commencé de rompre. Aussi at esté saulvée la table d'Adam et Eva avec les relicques et ornementz de sorte que le dommaige n'est tourné sinon sur les imaiges qu'ilz appellen idôles...* Publ. EDMOND POULLET, *Correspondance du Cardinal de Granvelle*, 1565-1586, t. I, Bruxelles 1877, n° CVIII, p. 443-444.

14

Une dépense est enregistrée pour l'achat de corde servant aux rideaux qui protègent le polyptyque, ARCH. CATH. GAND, *Comptes Fabrique église*, 24.6.1568-24.6.1569, f° 20 : *Item betaelt van zes vamen dobbelen camandecoorden om ande tafel van adam ende eva gordijnen te schuven ij g.*
De plus, la fabrique d'église enregistre à nouveau des recettes provenant de visites au retable, idem, f° 7 v° (notons que les comptes des années entre 1561-1562 et 1568-1569 sont perdus). Les comptes complets et conservés des années suivantes mentionnent des recettes de même provenance : idem, 1575-1576, f° 17 ; 1576-1577, f° 13 ; 24.6.1578-24.6.1579, f° 8 v°.

15

[Chronique de CORNELIUS BREYDEL, ms. perdu, jadis ARCH. CATH. GAND, N° h. 401.] *De tafele van Adam en Eva was beweghen tot int schepenhuys vander Keure. Welcke tafele de principaele belhamers vande rebellen gedestineert hadden den prince van Orange te geven, omme voorts gheschoncken te werden der coninginne van Engelandt, ter welcker cause ende omme de voornoemde heere van Lovendeghem,* [Josse Triest, époux de Quintine Borluut, respectivement descendants d'une Vijd et d'un Borluut, sœur et frère des donateurs du retable qui moururent, eux, sans descendance] *duer middel van syne vrienden (recht totter voors. taefele hebbende) t'selve belet ende tot den paeys gheneghen was,...* Publ. KERVYN DE VOLKAERSBEKE, *Les églises de Gand*, t. I, 1857, pièces justificatives, IV, J, p. 256-257.
La date de ce transfert du polyptyque n'est pas connue. Il se fit peut-être en février 1578. En effet, au cours de ce mois, le Comité des Dix-Huit, créé par Jean Hembyse qui, en fait, administrait la ville à cette époque, fit procéder à l'enlèvement des cloches et des objets en cuivre des églises (6 février et jours suivants) ainsi que de leurs joyaux (21 février et jours suivants) qui furent transportés à l'hôtel de ville. L'église Saint-Bavon ne fut certes pas épargnée. B. DE JONGHE, *Ghendtsche geschiedenissen...*, BIBL. UNIV. GAND, ms. 159 (49), t. II, f° 332 v° et 333 ; publ. mais non textuellement : Gand, 1752, t. II, p. 6-7. C. PIOT, *Correspondance du Cardinal de Granvelle...*, t. VII, Bruxelles, 1889, p. 48-49.
Le polyptyque pourrait avoir été enlevé au cours de ces mêmes opérations. Cependant, le compte de la fabrique d'église, commençant le 24 juin 1578, mentionne encore une recette, minime d'ailleurs, de 3 gros pour visite au retable (voir n° 14). Il n'est pas exclu que ce soit la consignation tardive d'une recette antérieure. Le 23 août 1578, l'œuvre n'était en tout cas plus en place. A cette date et les jours suivants, des troupes, logées dans la crypte de l'église Saint-Bavon, brisèrent ou pillèrent tout ce qu'elles y trouvèrent. B. DE JONGHE, *o.c.*, ms., t. II, f° 347 v° et 348 ; éd. de 1752, t. II, p. 43.

16

ARCH. CATH. GAND, *Comptes Fabrique église*, 1.10.1584-24.6.1585, f° 21 v° : *Item betaelt Franchois Hoorebaut van zulcx als hij verleijt hadde in tdragen vande twee sticx vande tafel van Adam ende Eva van up stadthuus tot inde keercke. 2 sch.gr.* Publ. A. DE SCHRYVER et R. MARIJNISSEN, *o.c.*, p. 8, note 14. Publ. antérieurement avec références inexactes ou lacunes : KERVYN DE VOLKAERSBEKE, *o.c.*, t. I, p. 53, note 2 ; C. RUELENS, *Notes et additions à* CROWE ET CAVALCASELLE, *Les anciens peintres flamands*, Bruxelles, 1863, t. II, p. LXXVI, note 1 ; E. DE BUSSCHER, *Recherches sur les peintres et sculpteurs à Gand...*, Gand, 1866, p. 162, note 2.
Comment faut-il interpréter ce texte, là où il nous parle des deux pièces (*vande twee sticx*) du polyptyque ?
Au sujet de l'emplacement temporaire dans la chapelle du prévôt Viglius, cf. A. DE SCHRYVER et R. MARIJNISSEN, *o.c.*, p. 8.
Il n'y a plus de mention de recettes pour visites au retable depuis ce déplacement. Nous trouvons encore deux fois la rubrique (voir n° 9) consignée pour mémoire. ARCH. CATH. GAND, idem, f° 8 v° : *Ontfanck van Adam ende Eva tafel te tooghen. Item vande tafel van Adam ende Eva en es van desen jare niets ontfaen dus hier — — niets...* Mention identique dans le compte 24.6.1585-24.6.1586, f° 6°. Dans les comptes des années suivantes cette rubrique ne figure plus.

17

ARCH. CATH. GAND, *Comptes Fabrique église*, 24.6.1586-24.6.1587, f° 20 ; idem 24.6.1587-31.1.1589, f° 31. Publ. A. DE SCHRYVER et R. MARIJNISSEN, *o.c.*, p. 9. Mentionné par J. DUVERGER, *o.c.*, p. 54.
C'est un document trouvé récemment dans l'autel (voir n° 113) qui nous renseigne sur sa consécration en date du 13 janvier 1588. ARCH. CATH. GAND : *Consecratum est hoc altare in honorem Dei Omnipotentis et memoriam omnium Sanctorum per me Wilhelmum Damasi Lindanum Episcopum Ruremundensem et vicarium generalem Episcopatus Gandavensis sede Episcopali vacante per Reverendum et venerabiles DD. decanum et capitulum Ecclesie Gandavensis constitutum. Cuius altaris dedicatio celebrabitur eodem die quo ante violationem. Actum 13 januarij a° domini 1588. Teste signeto nostro subappendenti.*
Notons aussi que les comptes de la fabrique d'église, cités ci-dessus, mentionnent des travaux à la *capelle van Adam ende Eva* dans la crypte, entre autres le maçonnage de l'autel, le crépissage et blanchissage de la chapelle et le placement d'une clôture en bois sur un socle maçonné.

18

Les textes mentionnent explicitement la raison : *oem dat se min verarghert soude wesen duer het openstaan.* Voir J. DUVERGER, *o.c.*, p. 47 et 54. Cet auteur prépare la publication de ces textes.

19

Document non publié. Le contrat stipule qu'il s'agit de *te repareren ende hulpen het tafereel van Adam ende Eva.* Voir J. DUVERGER, *o.c.*, p. 49 et 54.
D'après une communication orale du Professeur Duverger, le montant prévu étant élevé, on doit sans doute en conclure que la restauration projetée au contrat a été élevée.

20

C'est à cette époque que doit avoir été placée la clôture actuelle de la chapelle. On y voit les armoiries de Vijd-Borluut qui voisinent avec celles de Mgr Triest (évêque de Gand, 1622-1657).

21

J. DUVERGER, o.c., p. 49-50, note 171.

22

L'importance de cet incendie apparaît clairement à la lecture des comptes détaillés de la restauration de l'église, entreprise la même année. ARCH. CATH. GAND, *Série Monumentale*, n° J, 180, f° 1 : *...Alsoo Prima Juny an° 1640 by ongheluck alle de daken vande Cathedrale keircke van Ste Baefs ende de hauteweercken staende boven alle de ommganghen ende Capellen der zelve keircke afgebrant syn, zoo datter niet ghebleven en is dan alleenel. een torreken staende opden houck vande vontcapelle twelck nochtans door den zelfden brant was beschadicht...*
Le fait que la toiture de la chapelle de l'A.M. ne fut point épargnée, est encore confirmé par la mention dans ce même compte des travaux de restauration à la chapelle : *De Capelle van Adam ende Eva is besteedt an Joos de Somere voor de somme van IXcXC guldens ende is betaelt door mynen Heere Phls Triest rudder colonel ende hooch Bailliu vande stadt ende casselrije van Cortrijcke dus Memorie. Item tovmaken van het aftreck beginnende ande voorn. cappelle van Adam ende Eva is besteedt an Pieter Vermarien voor xxtiiiicl guldens ende ghemaect door Joos Bate overzulcx an hem betaelt vier hondert acht ponden...* (f° 14).
Sur cet incendie, voir aussi C. L. DIERICX, *Mémoires sur la ville de Gand*, t. II, Gand, 1815, p. 32 ; A. SANDERUS, *Flandria Illustrata...*, La Haye, 1732, t. I, p. 163.
Une relation contemporaine de l'incendie a été publiée : EGIDIUS BURGUNDUS, *Ad Epicheremata politica... sive appendix Fani d. D. Bavonis incendium*, Gand, 1642. Remarquons cependant que Burgundus donne la date de 1641 au lieu de 1640.
On ne peut établir si l'A.M. a souffert de cet incendie, mais, contrairement à ce qui a souvent été écrit, nous ne crovons pas pouvoir déduire de la description de Burgundus qu'on ait enlevé le polyptyque de l'église. Il semble plutôt qu'il fut épargné et n'a pas été déplacé (voir p. 5, 7 et 31 sq.)

23

Document non publié. Mentionné par J. DUVERGER, o.c., p. 54. Cet encadrement ne pourrait-il pas être l'ensemble architectural baroque à colonnes torses et fronton, qui surmontait l'autel ? Cet ensemble, qui fut enlevé en 1951 (voir n° 113) doit en effet dater du XVIIe s.

24

ARCH. CATH. GAND, *Comptes Fabrique église*, 1.2.1663-31.1.1664, f° 79 v° : *Item betaelt Mr Antone vanden Heuvel over het schoonmaecken vande schilderije, van Adam, en Eva, per billet ordonnancie ende quitancie III lb. g.* Publ. KERVYN DE VOLKAERSBEKE, o.c., I, p. 53, note 3 ; RUELENS, o.c., II, p. LXXVI, note 2 ; D. ROGGEN, *Het Caravaggisme te Gent, Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, XII, 1949-1950, p. 313 ; et avec erreur d'année E. DE BUSSCHER, *Recherches sur les peintres et sculpteurs à Gand*, Gand, 1866, p. 67, note 1.
On ne peut définir l'importance de ce nettoyage.
Au cours de la même année, on a exécuté dans la chapelle certains travaux, idem, f° 77 v° : *Item anden voorn. Mr Charles van Houcke [smet van stijle] de somme van zes ponden g. over leverijnghe van iserwercke inde cappelle van Adam ende Eva per billet van specificatie ordonnancie ende quitancie VI lb. g. Item ande huijsvrauwe van Jan Bambost de somme van seponden* (sic) X *s. grooten over diversche daeghen werckens ten dienste vande voornoemde kercke soo in de voornoemde cappelle van Adam en Eva als elders per billet van specificatie ordonnancie ende quitancie vij lb. x s.g.* On ne peut établir la nature des travaux accomplis par l'épouse J. Bambost, ni le genre de travail de ferronnerie exécuté. Ces travaux pourraient bien être en rapport avec ceux exécutés par Boudewijn van Dickele (voir n° précédent). Le nettoyage par van den Heuvel pourrait avoir été jugé souhaitable après le passage des artisans.

25

Bien que J. VAN RIJCKEVORSEL, *o.c.*, écrive (en 1929), sans indiquer sa source, qu'Albert Fontain a restauré l'A.M. cette année, nous ne trouvons, ARCH. CATH GAND, *Comptes Fabrique église*, 31.1.1730-31.1.1731, f° 37, que la mention suivante : *An Albert Fontain over reparatien ghedaen aende schilderyen deser Cath^e par ordonn. ende quitt. 12 pond gr.* Rien n'indique que l'A.M. ait figuré parmi ces tableaux.

26

A cette époque, la chapelle servait encore régulièrement à l'exercice du culte ainsi qu'il ressort d'un inventaire d'objets se trouvant dans celle-ci. Ce document, rédigé le 3 août 1742, est signé par le grand-chantre, Ferdinand de Brunswyck-Luneburg, qui obtint, le 9 mars 1742, l'usage de la chapelle, ARCH. CATH. GAND, *Série monumentale*, n° L. 55 : *Inventaris van alle 't gone bij mij onders. gevonden inde capelle van Adam ende Eva...* Cet inventaire ne cite que des petits meubles et objets de culte. Le polyptyque n'y est pas mentionné.

Plusieurs mausolées de marbre furent érigés dans la chapelle au cours du XVIIIe s. : 1° celui de l'évêque J. B. De Smet, mort le 27.9.1741. Ce mausolée, — œuvre du sculpteur J. Bergé et datée 1745, — fut déplacé, entre 1772 et 1853 dans le déambulatoire où il se trouve encore aujourd'hui. 2° celui de F. Brunswyck-Luneburg, cité plus haut, mort le 26.10.1753. Ce monument est l'œuvre du sculpteur J. Martens. 3° celui du chanoine A. J. De Draeck, mort le 17.5.1784, et de sa famille.

E. A. HELLIN, *Histoire chronologique des évêques et du chapitre exemt... de S. Bavon*, Gand, 1772, p. 68, 157 et 526 ; [J. J. DE SMET] *Notice sur la cathédrale de S. Bavon...*, Gand, 1853, p. 20-21 et 31 ; KERVYN DE VOLKAERSBEKE, *o.c.*, t. I, p. 35 et 54-55 ; F. DE POTTER, *o.c.*, t. V, p. 347 et 359 ; A. GOETGHEBUER, *L'église cathédrale de St Bavon à Gand*, Gand, 1893, p. 79 et 96.

Ces mausolées de marbre sont plus élevés que le rebord inférieur des fenêtres devant lesquelles ils sont placés. La partie inférieure des grandes baies gothiques de la chapelle étant murée, on peut supposer que ceci est une conséquence du placement des mausolées.

Remarquons enfin que HELLIN, *o.c.*, p. 526, nous dit aussi que les armoiries de Vijd et de Borluut se voient *sur les vitres*. Ceci constitue, pour cette chapelle, l'unique mention de vitraux que nous connaissions.

27

LIEVIN DE BAST, *Série inférieure de la grande composition peinte pour l'église de St. Jean à Gand, par Jean van Eyck, Messager des Sciences*, III, 1825, p. 164, fut le premier à établir un rapport entre le polyptyque et la visite de Joseph II. Notons toutefois que De Bast ne nous dit pas que les remarques de l'empereur furent à l'origine de l'éloignement des panneaux d'Adam et d'Eve, ce que beaucoup d'auteurs ont voulu faire dire par De Bast. (Notons que la date de 1785, mentionnée dans l'article, est rectifiée en celle de 1781 dans un erratum trop peu remarqué par les auteurs ultérieurs.) Les relations de cette visite dans les almanachs de l'époque, toujours à l'affût de pareilles anecdotes, ne nous disent rien d'éventuelles remarques de l'empereur. Cf. par exemple : *Almanach van Milanen voor het Jaer... M.DCC.LXXXII, Tot Gend by Judocus Begyn op d'Appel-Brugge in den Engel ;* et *Nieuwen Almanach curieus en Util voor het Jaer... 1782 ofte... Tot Gend, by Philippe Gimblet... op de Koornmerckt, in den Bybel*, p. 156-159.

Notons d'autre part que l'on ne possède, à notre connaissance, aucune preuve ni mention de l'enlèvement des panneaux d'Adam et d'Eve, avant la révolution française. Tout, en effet, semble prouver que ces panneaux ne furent enlevés qu'alors, en même temps que les autres volets. Voir n° 31.

28

ARCH. NAT. PARIS, *Section Moderne*, F. 17A, 1276, dossier 4 : *Etat des tableaux qui, des villes ci après, n'ont point encore été transférés à Paris... Gand. Cathédrale de St. bavon, des Vieillards adorant l'agneau, frères Van Eyck... Document daté 25 Pluviose an 2.*

29

ARCH. NAT. PARIS, *Section Moderne*, D3, 59, dossier 569, copie de l'époque : *L'an deuxième de la République française le vingt-sept Thermidor*, Pierre Jacques Tinet, *l'un des membres de l'agence de commerce et approvisionnement établie par arrêté du Comité de salut Publique du vingt quatre floréal pour l'extraction en Paijs conquis des objets de commerce, arts et sciences*, fait procéder à l'enlèvement de plusieurs tableaux de la Cathédrale de Gand, *Lesquels Tableaux ont été descendus et encaissés pour être transportés à Lille.*
Parmi ces tableaux figure le grand panneau de l'Adoration : *...Quatriemement. Idem un Tableau de Vanheck dit Jean de Bruges inventeur de la Peinture à l'huile, Représentant la dispute de St. Sacrement, il porte 7P de large sur 3P 4P de haut.*
Les trois panneaux supérieurs ne furent enlevés que le lendemain. Voir le n° suivant.
Un document ayant trait à la vente de six volets en 1816 (voir n° 40), ARCH. VILLE GAND, *Archives modernes, Beaux-Arts*, T 4, précise : *Ils* (ces volets) *ont fait partie d'un autel dans lequel les pièces principales étoient scellées en platre et a cloux ; de manière que pour les enlever les commissaires francois en ont presque demoli le couronnement...* Notons qu'à cette époque on entend souvent par *couronnement* les panneaux du registre supérieur du polyptyque ; ceci ressort entre autres de plusieurs documents du dossier précité.

30

ARCH. NAT. PARIS, *Section Moderne*, D3, 59, dossier 569, copie de l'époque. *...le vingt huit Thermidor*, même opération, pour d'autres tableaux, que le jour précédent, parmi lesquels cette fois les trois panneaux supérieurs : *...Cinquièmement. Trois tableaux peints par Jean van Eyck. Le premier represente un Pape. il porte 7 Pieds 9 pouces de haut sur 2 pieds 9 pouces de large. Le deuxieme represente la Vierge. il porte six pieds Deux pouces de haut sur deux Pieds huit Pouces de large. Le troisieme represente saint Jean l'Evangeliste. Il porte six Pieds Deux Pouces de haut sur deux Pieds huit pouces de large. Lesquels Tableaux ont été descendus et encaissés...*
Bien qu'il ne soit pas explicitement question ici d'un acheminement vers Lille, nous pouvons présumer que ces tableaux ont suivi le même itinéraire que les précédents. Voir n° 29. Toutefois nous ignorons si ces trois panneaux ont fait partie du même envoi.
Il ressort de l'examen des documents cités au n° 33 que les tableaux arrivaient généralement à Paris sans cadres. Il est donc probable ou possible que les cadres des quatre tableaux enlevés furent laissés à Gand. Il faudrait admettre, sinon, qu'ils furent perdus à Paris. Rappelons que ces cadres originaux portaient probablement des inscriptions (voir n° 4).

31

D'après un article d'un érudit gantois, contemporain, N. CORNELISSEN, *Notices sur la grande et célèbre production de Jean et d'Hubert van Eyck, Annales Belgiques des Sciences et des Arts*, Gand, 1817, p. 141-163, les commissaires français désignèrent les œuvres à enlever, le „Voyage pittoresque" de Descamps à la main. Dans cet article (p. 148-149), l'auteur rend hommage aux chanoines et marguilliers qui sauvèrent plusieurs œuvres d'art, mais qui *...ne purent sauver que huit tables ou panneaux de bois, des douze qui formaient l'ensemble de la vaste composition des frères van Eyck.*
Le document de 1816 ayant trait à la vente des volets et cité au n° 29, précise qu'en 1794 *Les huits restants furent cachés dans un local attenant à la cathédrale...*
Ces témoignages précis dénombrant huit panneaux confirment la présomption de pure légende, formulée plus haut (voir n° 27) en ce qui concerne l'enlèvement d'Adam et d'Eve, suite à la visite de l'empereur Joseph II. Nous trouvons une confirmation supplémentaire dans l'article de DE BAST, *l.c.*, qui nous dit que depuis la visite de Joseph II *...les volets de tableaux sont restés fermés, et c'est à cette même tradition qu'il faut attribuer qu'ils n'ont pas été replacés lorsque les tableaux ont été renvoyés de Paris...* et que *En 1794, les panneaux du milieu furent enlevés par les commissaires français, et peu de temps après, les volets qu'ils n'avaient pas enlevés furent mis en lieu de sûreté.*

32

Cinq mois après son enlèvement à Gand, le grand panneau arrive à Paris (28 *Nivose, an* 3), faisant partie d'un important envoi provenant de Belgique. Du 19 au 31 janvier, on procède au déballage de ces tableaux et à la constatation de leur état. ARCH. LOUVRE PARIS, P. 4. : *Etat et Inventaire des Tableaux arrivés de la Belgique... pour lesquels la commission exécutive a nommé pour assister à l'ouverture des caisses qui les contenoient et constater leur état, les citoyens Madaye, lavallée et Le Brun lesquels procede le 29 dud. et jours suivans... Caisse n° 7, L'adoration de l'agneau composition d'une multitude de figures hauteur 4 pieds 4 pouces largeur 7 pieds ½. de Jn Waneck. Ce Tableau s'écaille en nombre d'endroits, beaucoup de petites parties sont tombées...*
Signalons que le procès-verbal d'arrivée des trois panneaux supérieurs n'a pas été retrouvé lors de nos recherches aux archives de Paris. Par conséquent, nous en ignorons la date précise.

33

Une annexe jointe à la lettre de Goesin-Verhaeghe, imprimeur-libraire, membre du conseil municipal de Gand, en date du 14 avril 1814, nous donne un inventaire descriptif des tableaux transportés en France. ARCH. VILLE GAND COMM. LOC., *Registre A*, Corresp., p. 83-86, copie, début 1828. Nous lisons dans cette note, après la description des panneaux de l'A.M. : *Ces tableaux sont exposés au musée de Paris où on en fait grand cas puisqu'on les a restaurés et netoyés, les doubles battans du tableau principal sont restés à Gand...* Publ. CHARLES PIOT, *Rapport à Monsieur le Ministre de l'Intérieur sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794 et restitués en 1815*, Bruxelles, 1883, annexe CIV, p. 290-292.
Cette mention d'une restauration à Paris semble avoir passé, jusqu'ici, inaperçue. Elle nous incita à étendre nos recherches aux archives de l'époque révolutionnaire, conservées à Paris. Aucune mention explicite des panneaux de l'A.M. ne figure dans les comptes trimestriels des restaurateurs du Musée Napoléon, de 1795 à 1814, ARCH. NAT. PARIS, *Section Moderne*, Cartons 02 et 836 à 839. Toutefois, ces mêmes documents prouvent que les tableaux arrivant alors à Paris étaient généralement examinés et soumis aux nettoyages, restaurations et vernissages jugés nécessaires, avant d'être exposés. Le traitement terminé, on les encadrait de façon à pouvoir les exposer dans les salles publiques du musée. Le procès-verbal d'arrivée du panneau de l'Adoration mentionnant des dégâts, la grande activité de toute une équipe de restaurateurs, confirment plutôt la mention de restauration dans le document cité. On peut donc considérer le fait d'un traitement quelconque comme fort probable, quoique nous ignorions tout de l'importance et de la nature de ce traitement.

34

CHARLES SAUNIER, *Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire...*, Paris, 1902, p. 39 ; P. LELIEVRE, *Le Musée Napoléon, II, La revue des deux mondes*, 1er mars 1952, p. 107.

35

Selon les annotations, ajoutées au fur et à mesure des remises, dans l'inventaire dit *Inventaire Napoléon* : ARCH. LOUVRE PARIS, *Registre* DDB 3-2, *1ier Inventaire Administratif. Musées Royaux, Ecole Flamande, Allemande et Hollandaise*, p. 190, n° 5120 (Dieu), 5121 (Vierge), 5122 (St. Jean-Baptiste), 5123 (l'Adoration). Publ. incomplètement et non sans fautes : H. VAN DER TUIN, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France de la première moitié du XIXe Siècle, Publ. de la Faculté des lettres de l'université de Lille, IX*, Paris, 1948, appendice 1, p. 183. Il donne erronément pour la remise la date de 1810.

36

C. PIOT, *o.c.*, annexe CXXII, p. 364-365.

37

Piot, *o.c.*, p. 351, 352, 358, 360, et 363. A leur arrivée à Gand, les panneaux furent déposés à l'Académie Royale de dessin, ancien couvent des Augustins, où le Musée de Gand était installé alors. Voir n° 39.

38

C. Piot, *o.c.*, annexe CXLIV, p. 413 ; Arch. ville Gand Comm. loc., *Registre A*, Corresp., p. 78-80. Publ. C. Ruelens, *o.c.*, t. II, p. LXXVIII-LXXIX.

39

Arch. ville Gand, *Archives modernes, Beaux-Arts*, T 4 : lettre du maire de Gand du 8 mai 1816, et, dans le même dossier, mémoire sur le polyptyque adressé par l'archiviste communal, E. de Busscher, à l'échevin Collier, 19 janvier 1861, où nous trouvons copie du procès-verbal de restitution (p. 7). Cette remise se fit dans la salle du musée à l'Académie Royale de dessin, où les panneaux étaient déposés depuis leur retour à Gand.
On peut supposer que, peu après, les tableaux furent transportés et replacés dans l'église Saint-Bavon.

40

Arch. ville Gand, *Archives modernes, Beaux-Arts*, T 4, contient d'importants dossiers sur cette vente et sur le procès qui s'en suivit.
D'après une déclaration du 10 février 1818, émanant du secrétaire de l'administration de l'église Saint-Bavon, approuvée comme conforme à la vérité par J. B. Lippens, curé et chanoine de Saint-Bavon, la fabrique d'église avait, en mars 1815 déjà, *unanimement résolu de vendre au profit de l'Eglise, dans son état de détresse, les six volets peints, dont est question.*
Les premières tentatives de vente échouèrent, de sorte que la partie centrale était déjà replacée dans l'église depuis sept mois, lorsque le marché des six volets fut conclu avec le marchand L. J. Nieuwenhuys, de Bruxelles. Voici le texte de la quittance de ce dernier, dont nous trouvons copie dans les documents du dossier : *Ontfangen van Mijnheer L. J. Nieuwenhuys dry duyzent Guldens courant tot voldoening van zes stuks deur schildereyen aen hem afgelevert. Gend 19 Xbre 1816. Signé J. Devolder qq. 3000 G.* Publ. *La Belgique judiciaire...*, t. XXII, n° 15, 21 février 1864, col. 238, note 2.
Lorsqu'au 1er janvier 1817, un officier de police s'adressa au marchand, à son domicile, pour le prier de représenter les six tableaux, celui-ci déclara les avoir vendus et livrés, le 30 décembre à 3 heures après-midi, à Mr. Francken, négociant à Lokeren. Nous ignorons si cette livraison a jamais eu lieu. En tout cas, Nieuwenhuys n'en parlera plus lorsqu'il répondra à certaines allégations de A. Michiels dans une lettre publiée dans *L'Indépendance Belge*, n° 324, 19 novembre 1848. Il déclare alors que *dès que la transaction fut terminée, ces panneaux furent exposés publiquement quelques jours à l'hôtel de Flandres à Gand ...ils furent immédiatement envoyés à la cour, où ils restèrent quelque temps ; et là on me commanda de faire deux copies d'après les portraits de Jean et Hubert van Eyck.*
Le 3 juillet 1817, le Gouverneur de la Flandre orientale adressait une lettre à la fabrique d'église de Saint-Bavon au sujet de cette vente. La réponse personnelle du vicaire général, J. Le Surre, président de la fabrique d'église, en date du 7 juillet 1817 et la réponse des marguilliers, du 14 juillet, nous fournissent quelques renseignements sur la conservation des volets depuis 1794 et sur l'historique de la vente. Voici les fragments de ces documents les plus intéressants pour notre étude :
Gand le 7 Juillet 1817. Monsieur le Gouverneur !... Les tableaux, dont il est question, ne sont que des sortes de volets assez étroits au nombre de six, qui autrefois servoient à couvrir ou fermer quelques tableaux de Jean van Eyck, d'une dimension proportionnée aux dits volets. cette espèce de fermeture

antique, quoique fort disgracieuse dans sa forme, avait été conservée jusqu'en 1794, lorsque les français envahirent les tableaux (sic). ils firent si peu de cas des volets, qu'ils les laisserent dans l'Eglise, comme chose de peu de valeur. On ne savait que faire de ces pièces détachées, qui ne sembloient n'avoir d'autre mérite que leur antiquité, et le nom du peintre. Ils furent placés dans un magazin à côté de la salle Capitulaire et y resterent pres de 22 ans comme objets entierement inutiles pour l'Eglise, attendu qu'il n'y avoit aucun moyen de les y placer d'une manière tant soit peu avantageuse. D'ailleurs les cadres ou bordures étoient presque vermoulus. C'est moi même qui l'année dernière les fis, pour ainsi dire, sortir de la poussière, où ils étoient comme ensevelis, au milieu des archives. Il y a environ deux ans que MM. les Marguilliers aijant appris que ces volets pourroient etre vendus à un prix honnête en Angleterre, à cause de leur antiquité, chargèrent M. le Curé actuel de St. Bavon de s'informer, auprès d'un Négociant d'Ostende (M. Van Iseghem) s'il n'ij auroit pas moijen d'en procurer la vente dans ce Pays. Cela ne fut pas possible. Au mois de Décembre dernier, le Sieur Van Nieuwenhuyse se présenta pour les acheter. Il avoit été envoijé par un ancien Chanoine de Gand demeurant à Bruxelles, lequel connoissant les gouts de cet amateur pour les pièces antiques de ce genre, lui indiqua les volets en question comme faciles à se procurer à un prix modéré. L'acheteur ne se détermina à offrir 3000 florins courant qu'après qu'on eut successivement rejetté ses premières propositions, ce qu'on fit par ce qu'il témoigna un grand empressement à acheter ces pieces antiques et pour procurer à notre pauvre Eglise un plus grand avantage. Après avoir rejetté constamment la demande de 6000 francs, il déclara par écrit, qu'il ne s'engageoit a acheter les dits volets pour 3000 florins qu'autant qu'ils lui seroient délivrés à ce prix dans les 24 heures ; faute de quoi il ne s'engageoit plus à rien. On profita de ce court délai, d'abord pour obtenir le consentement des Marguilliers à la vente en question, et ensuite pour consulter deux principaux amateurs de cette ville ; car l'offre du prix susdit avoit fait croire que peut être ils demanderoient la préférence, afin de conserver les pieces dans leurs cabinets. L'un d'eux bien connu par son gout pour ces sortes de curiosités, par ses connoissances en peinture et par sa brillante Collection de tableaux, vint voir les volets et les examina assez longtemps en ma présence. Lorsque je lui demandai ensutie quelle étoit la valeur réelle de ces objets, et qu'on se présentoit pour les acheter, il me dit, en présence de deux Marguilliers, que ces volets n'avoient de prix que celui qu'un amateur voudroit offrir pour des pièces de ce genre, dont l'antiquité et le nom du peintre étoient le principal mérite il crut qu'une somme de 100 fr. par pièce étoit tout au plus ce qu'on en donneroit. Sa surprise fut grande lorsque je lui declarai le prix qu'on en proposoit : il dit ensuite au Tresorier de la fabrique qu'il ne falloit pas laisser échapper une si belle occasion... (Suit une argumentation tendant à justifier la vente et un exposé sur la situation financière de l'église St. Bavon) *Agréez... Monsieur Le Gouverneur...* (Signé) *J. le Surre vic. gen.* Publ. VAN DEN GHEYN, *Quelques documents inédits à propos de deux tableaux célèbres, Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand,* VIII, 1900, p. 207-208.

Gand le 14 Juillet 1817. Les Marguilliers de l'Eglise Cathédrale de St. Bavon à Gand. A Son Excellence le Gouverneur de la Flandre Orientale. Monsieur le Gouverneur, Nous étant réunis aujourd'hui pour répondre à la lettre... nous sommes convenus de vous Exposer que ne voyant depuis longtems aucune possibilité de tirer, pour la décoration de notre Eglise, un parti quelconque, des petits tableaux ou volets peints par J. Van Eyck, et déposés depuis 22 ans dans une Chambre où sont les archives de l'Eglise, nous avions résolu... au mois de Mars 1815,... de les vendre s'il étoit possible pour subvenir au besoins pressans de notre fabrique surchargée de dettes et dans la crainte que ces volets étant déjà vermoulus en quelques endroits nous fussions dans la suite hors d'Etat d'en retirer quelqu'avantage. Cette résolution ne peut alors être exécutée ; mais l'occasion s'étant offerte, au mois de décembre dernier, de vendre ces objets et à un prix auquel nous étions bien loin de pretendre, il nous parut que notre devoir étoit de ne pas la laisser échapper... Cependant quelqu'avantage que nous présentat l'offre inattendue de l'acheteur, nous ne voulumes l'accepter définitivement qu'après avoir consulté deux vieux connoisseurs et amateurs de cette Ville, à l'un des quels comme jouissant d'une grande fortune, nous proposames d'acheter ces petits tableaux pour les conserver dans la ville, s'il leur attribuoit une valeur égale à celle qui venoit d'être estimée, offre qu'il n'accepta point. L'autre plus connu encore par son gout et par ses connoissances en peinture vint les voir lui même et convint que le prix offert étoit bien au dessus de leur valeur. Nous ne pouvions procéder à cet égard avec plus de circonspection... Ces anciens volets ne pouvant donc être presentés avec quelqu'avantage dans cette Eglise ainsi qu'il étoit facile de s'en convaincre à leur simple inspection, et devant se détériorer de jour en jour dans une Chambre humide, il étoit fort naturel qu'on cherchat à en tirer quelque parti... Nous avons l'honneur d'être... (Signé) *J. le Surre v.g. président, J. B. Le Begue Chan., J. de Volder Chan., J. B. Lippens chan. curé, J. L. Haeck...*

Sur le procès qui suivit cette vente et le jugement qui intervint en août 1819, voir *La Belgique Judiciaire*, l.c. et t. XXVII, 2e série, t. II, n° 76, 23 septembre 1869 ; VAN DEN GHEYN, *Les Tribulations de l'Agneau Mystique, Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XV, 1945, p. 30-31.

41

G. F. WAAGEN, *l.c.*, p. 90. Le marchand Nieuwenhuys témoignera lui-même de cette vente dans une lettre publiée : *L'Indépendance belge*, n° 324, 19 novembre 1848.

42

G. F. WAAGEN, *Ueber das van den Brüdern Hubert und Johann van Eyck zu Gent ausgeführte Altargemälde, Kunstblatt*, 18 mars 1824, p. 90 : *Die Mittelbilder... haben wir im Herbst des Jahres 1819... in einer Kapelle der St. Bavonskircke gesehen. Im vorigen Jahre sind zu unserer groszen Freude auch die schon für verloren geachteten Flügel Nr 6 und 7* [c.à.d. les panneaux d'Adam et d'Eve] *noch als Besitzthum derselben Kircke wieder zum Vorschein gekommen, und war man dort mit ihrer Reinigung und Restauration vor einiger Zeit beschäftigt.*
Cette mention de Waagen semble confirmée par *Le Nouvelliste de Gand*, du 17 mai 1859 : *La restauration complète des tableaux des frères van Eyck se trouvant à la cathédrale, fut confiée vers l'année 1818, à un artiste du nom de Bourdeau, si notre mémoire est fidèle.*
L. DE BAST, dans un rapport du 16 novembre 1826 (voir n° 47), mentionne un certain M. Bordeaux dont *on vante beaucoup la manière de nettoyer, ou d'enlever les anciens vernis de tableaux.* Serait-ce l'artiste *Bourdeau* mentionné par *Le Nouvelliste de Gand* ?
Nous ne pouvons préciser mieux l'importance de ce traitement. En avril 1898, H. VAN DUYSE, *A la gloire de van Eyck*, Gand, 1898, p. 21, écrit : *...J'ai dit tantôt que deux panneaux* [d'Adam et d'Eve] *avaient été si bien mis au rancart en 1783, qu'on ne songea pas à les „laver" en 1819.* Cette affirmation de Van Duyse est en contradiction avec celle de Waagen, qui nous paraît devoir être retenue comme provenant d'un témoin objectif du fait rapporté.

43

G. F. WAAGEN, ibidem.

44

ARCH. VILLE GAND, Délibération du Collège échevinal le 12 septembre 1822 ; ARCH. CATH. GAND, *Acta capituli 1811-1927*, p. 94 ; ARCH. EVECHE GAND, *Acta episcopatus*, t. IX, 1820-1826, p. 200.
Voir aussi dans : *Nieuwen utilen Almanach en Wegwyzer der Stad Gend, voor het Jaer MDCCCXXIII, (Tot Gend, by F. J. Bogaert-De Clercq, in de Onderstraete, in het Serpent) : Verhael van den Brand der Kerke van S. Baefs*, p. 145-146 (avec lithographie de Kierdorff à Gand) ; *Gazette van Gend*, n° 1122, 12 septembre, et P. F. DE GOESIN-VERHAEGHE, *Description historique et pittoresque de l'église cathédrale de Saint-Bavon à Gand*, Gand, 1819, annexe ultérieure : *Notice sur l'incendie qui a détruit la toiture de l'église Cathédrale de S. Bavon à Gand.*

45

C'est dans une confusion générale, qui semble avoir dégénéré en panique, que l'on vida l'église de son mobilier et de ses œuvres d'art. Ceux-ci furent mis, tant bien que mal, en sûreté dans les maisons avoisinantes. Voir les sources littéraires au n° précédent.

L. DE BAST, *l.c.*, p. 167, écrit à propos de l'A.M. : *Le retable en bois, le devant d'autel en broderies et les nappes dont il était couvert, les exposèrent à être la proie des flammes ; il faut ajouter que c'était précisément au-dessus de cette chapelle que le feu avait le plus d'intensité et fit le plus de ravages. Ce fut par une pluie de plomb fondu entremêlé de cendres brûlantes que nous avons fait ôter le tableau, non sans danger pour les personnes qui escaladèrent l'autel et qui, sans échelles et sans outils, étaient obligées de descendre ces tableaux qui sont d'une forte pesanteur.*
Le même auteur s'était déjà exprimé en termes analogues en 1823, voir *Messager des Sciences, I*, 1823, p. 260, note 4, et de nouveau dans un rapport du 16 novembre 1826 (voir n° 53). Notons toutefois que les textes ne spécifient pas que du plomb fondu ou des cendres brûlantes soient tombés sur les panneaux. Cela paraît cependant probable puisque: 1° les relations contemporaines de l'incendie nous parlent d'une pluie de plomb fondu. Voir DE BAST (ci-dessus), DE GOESIN-VERHAEGHE, *o.c.*, p. 51-52, et *Gazette van Gend* (voir n° précedent). 2° l'examen physico-chimique confirme cette présomption. (Voir Pl. XL).
En tout cas des tableaux de la cathédrale *le tableau qui a le plus souffert est l'Adoration de l'Agneau et les trois tableaux qui couronnent cette composition :... Le panneau du grand tableau a été fendu d'un bout à l'autre, lorsqu'on a été obligé de le retirer, par la force, de l'autel.* ARCH. VILLE GAND COMM. LOC., *Registre A*, Corresp., p. 72-77, *Rapport fait à la Commission pour la Conservation des Objets d'Art de la ville de Gand, par L. De Bast, Membre de la Com., 16 novembre 1826.* Publ. (mais non pas littéralement) C. RUELENS, *o.c.*, t. II, p. LXXXII-LXXXVII.
Dans un rapport du 7 janvier 1828, ARCH. VILLE GAND COMM. LOC., idem, p. 82-83, nous lisons que : *...het vermaard meesterstuk van Hubertus en Johannes van Eyck verbeeldende op vier verschyde panelen het Lam van den Apocalypsis het Beeld van den Zaligmaker, St. Johannes en de H. Maget Maria hebben eenige schade onderstaan gedurende den laatsten brand der Dakken van de Kerke. Indien er in het herstellen dezer voorwerpen niet spoediglijk worde voorzien, is het grootelyks te vreezen dat zy voor de Kunst en voor de eer van Stads roem zullen verloren zyn.*
Nous savons aussi qu'après l'incendie, un devis de restauration, demandé par les chanoines au peintre Lorent, évaluait ce travail à 1.000 fr. (voir n° 53).
Quoique les documents ne nous permettent pas de préciser davantage les dégâts, il apparaît cependant que ceux-ci ont dû être importants, vu le montant de l'estimation de Lorent.

46

Rapport de DE BAST, cité n° précedent : *Ensuite ces tableaux replacés provisoirement, ont été cloués dans leurs chassis.*

47

DE BAST, *Sur les tableaux des frères Van Eyck..., Messager des Sciences, I*, 1823, p. 265, note 1 : *Ces tableaux étaient placés beaucoup trop haut pour qu'on ait pu en saisir toutes les beautés ; ajoutez à cela que ces peintures semblent couvertes d'un vernis jaunâtre qui en ôte toute la fraîcheur et ternit l'éclat des belles carnations. Le déplacement de ces tableaux pendant l'incendie du toit latéral, en septembre 1822, nous a mis a portée de les mettre en comparaison et de les examiner avec la plus grande attention.*

48

Voir Messager des Sciences, II, 1824, p. 127-128, rubrique „Variétés", mais surtout G. F. WAAGEN, *Ueber das von den Brüdern Hubert und Johann van Eyck zu Gent ausgeführte Altargemälde, Kunstblatt*, 25 mars 1824, p. 99-100 : *Man war in gänzlicher Ungewiszheit wen diese Porträte* [les donateurs] *vorstellten, bis man hier unter einer grünlichen Farbe, womit die alten, schmalen Rahmen auf der ganzen äuszeren Seite der Flügel angestrichen waren, Spuren von Buchstaben entdeckte und demzufolge zuerst unter dem männlichen Bildnisse jene Farbe vorsichtig wegnehmen liesz, wo den*

wirklich folgende deutliche, in Form eines Hexameters abgefaszte Inschrift in gotischen Buchstaben zum Vorschein kam... Man fand... dasz auf jedem der drey andern Flügel ebenfals ein Hexameter enthalten ist,...

Pictor Hubertus ab Eyck major quo nemo repertus
Incepit ; pondusque Johannes arte secundus
Suscepit laetus *Judoci Vijd prece fretus*
VersV seXta Mal Vos CoLLoCat aCta tVerl.

Der dritte Vers ist von alles vieren der einzige wirklich verstümmelte, bey welchem der Anfang ganz fehlt. Da die alten Beschläge, die die Flügel untereinander und mit dem Mittelbilde verbanden, nämlich mit der Zeit schadhaft geworden seyn mochten, so dasz man sie durch die sehr plumpen und rohen zu ersetzen nöthig fand, welche man jetzt noch daran wahrnimmt, hat man, um das Schlosz anzubringen, womit das Ganze verwahrt wurde, eine Hohlung in den Rahmen gemacht und somit den Anfang der Inschrift ganz weggestochen. Damit Beschläge und Rahmen wieder eine Farbe bekämen, ist ohne Zweifel zu derselben Zeit beyden auch jene grünliche Anstrich gegeben worden.
Waagen laisse donc entendre : 1° qu'on aurait, à un moment indéterminé, remplacé les pentures originales par de nouvelles, grossières, qui y furent laissées lors du dégagement du quatrain ; 2° que, pour placer une serrure fermant le polyptyque, on aurait fait une entaille dans le cadre, détruisant ainsi le début du troisième vers de l'inscription. C'est vraisemblablement alors aussi que celle-ci fut complètement recouverte d'une couche de peinture verdâtre.
Commentaire sur ces données J. Duverger, *o.c.*, p. 47-48 et note 164. L'entaille, observée au cadre, pourrait être la trace de la serrure qu'on plaça peu après 1590-1592 (voir n° 18). Elle pourrait être à l'origine de la disparition du début du troisième vers du quatrain.
Il faut remarquer aussi qu'on ne peut établir avec certitude quand la couleur verte, qui recouvrait les cadres extérieurs des huit volets, a été ajoutée. On ne sait pas davantage quand fut peinte l'imitation de pierre de France, postérieure au quatrain, que recouvrait la couleur verte. Idem, p. 55.
Pour la lecture du quatrain et les variantes proposées, voir idem, p. 56 sq.

49

Sulpice Boisserée, *Ueber Johann Hemling und die Altargemälde der Brüder van Eyck in Gent. Aus einem Brief von Dr. S. Boisserée an den Freyherrn Joseph v. Laszberg zu Eppishausen, Kunstblatt*, n° 43, 30 mai 1825, p. 169-171. Lettre datée avril 1825. Traduction française assez fidèle, publiée et annotée par De Bast, dans *Messager des Sciences, III*, 1825, p. 181-194. *...habe ich... im vorigen Herbst noch eigens eine Reise nach Holland, Brabant und Flandern gemacht ; wo ich denn manche dort sonst nicht zugängliche Werke alter Maler gesehen... habe.* Parlant des chroniques de Marcus van Vaernewijck : *...auch war er über einheimische Kunstgegenstände und Künstler zum Theil auf das genaueste unterrichtet. Diesz beweist besonders das Kapittel über die berühmten Altargemälde der Brüder van Eyck in Gent. Hier fand ich unter anderm den befriedigendsten Aufschlusz über höchst schwierige Zweifel, die ich bey wiederholter Betrachtung dieser Gemälde gefaszt hatte. Ich bemerkte nämlich, und vorzüglich an dem Mittelbilde, die Anbetung des Lammes darstellend, mehrere Stellen, die offenbar durch unvorsichtiges Waschen stark gelitten haben, und andere noch wichtigere, welche in einer etwas leichteren neuern Art als die des Brüder van Eyck gemalt scheinen, aber mit einer solchen Meisterschaft behandelt sind, dasz ich sie keinen Renovator zuschreiben konnte ; und so verlor ich mich in Vermuthungen aller Art, bis ich das Buch des Vaernewyck kennen lernte. Er berichtet ...Diese Nachricht erklärt vollkommen den rätselhaften Zustand jenes Gemäldes. Die Berufung zweyer ausgezeichneten Künstler zur Wiederherstellung desselben beweist, dasz die Beschädigung sehr bedeutend müsse gewesen seyn; beyde, besonders Schoreel, damals der vorzüglichsten Maler in den Niederlanden, waren auch allerdings fähig in einem Gemälde der Brüder van Eyck ganze Stellen auf das befriedigendste zu ergänzen. Und so mögen denn auf dem erwähnten Mittelbilde nicht nur an vielen Köpfen, namentlich in der Gruppe der Patriarchen und Propheten, rechts, manche Formen hergestellt und die Lichter neu aufgesetzt, sondern auch ein groszer Theil des Baum- und Strauchwerks in der Landschaft, weil die ursprüngliche Malerey dort nicht mehr kenntlich war, völlig neu gemalt worden seyn. Als gewissenhafte, das Werk ihrer Vorgänger höchlich ehrende Künstler, beschränkten die beyden Maler aber die Herstellung auf das Nothwendigste ; daher bemerkt man noch manche Spuren der Verwaschung ; zum Theil sieht man sie mitten zwischen*

ganz wohl erhaltenen, offenbar nach der Beschädigung gemalten Stellen. Am haüfigsten und auffallendsten finden sich diese Spuren jedoch auf dem Rasenplatz, der den Altar mit dem Lamm umgibt. Hier sind die Formen der Kraüter faszt gänzlich verschwunden, und von den Blumen sieht man nur noch die mit haltbarer Farbe aufgetragenen gelben und weiszen Blättchen und Kronen, als eben so vieler vereinzelte Schneestocken ähnliche Punkte. Die beyden Maler lieszen diese zwar grosze, aber ziemlich gleichgültige Stelle ohne Zweifel deszhalb in ihrem schadhaften Zustand, weil sie die Wirkung des Ganzen nicht stört... Indessen scheint sich die Beschädigung nicht gleichmäszig über das ganze Werk erstreckt zu haben, wenigstens sind auf dem Mittelbilde die Köpfe in der Gruppe der Päpste, Bischöfe und Märtyrer, links meist alle in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit erhalten ; diesz ist auch der Fall mit dem so wunderschönen lebensgroszen Marienbild in der obern Abtheilung, während man an dem Bilde des Gott Vater und an jenem des Johannes manche ältere und neuere Nachhülfe bemerkt. Adam und Eva konnte ich nicht sehen...

Avant de connaître le texte de van Vaernewijck, Boisserée avait donc déjà remarqué : 1° que des endroits semblaient avoir souffert par des lavages imprudents et 2° que d'autres endroits, plus importants que les précédents, paraissaient peints d'une manière plus moderne, mais non maladroite.

Boisserée considère le récit de van Vaernewijck comme l'explication de cet état énigmatique du tableau, et en tire les conclusions suivantes : 1° les dégâts devaient être importants qui firent faire appel à des peintres si réputés ; 2° puisque Blondeel et Scorel étaient certes capables de compléter de larges parties d'une peinture des van Eyck, il est possible qu'ils l'aient fait ou dû le faire. Ainsi, au panneau de l'Adoration : plusieurs têtes des Patriarches et Prophètes et les hautes lumières paraissent remaniées ou repeintes. Ceci est également le cas, au même panneau, pour une partie importante des arbres et arbustes qui, aux endroits où on ne reconnaissait plus l'original, furent complètement peints de neuf ; 3° diverses parties, entre autres dans la pelouse autour de l'Autel, portent des traces d'usure d'un nettoyage maladroit. Il serait probable que Scorel et Blondeel préférèrent limiter leur restauration aux parties les plus abimées ; 4° Les dégâts ne semblent pas s'être répartis de manière égale sur toutes les parties de la surface des tableaux. Les Papes, Evêques et Martyrs semblent assez bien conservés. La grande figure de la Vierge également. Sur les panneaux de Dieu et de saint Jean, on découvre de nombreuses retouches, tant anciennes que récentes.

Notons que Boisserée n'avait pas connaissance des restaurations qui suivirent celle de Scorel et Blondeel.

50

Dans sa réunion du 20 février 1823, le chapitre de la cathédrale statuait favorablement sur une demande de l'ambassadeur du roi de Prusse de pouvoir faire copier les tableaux de van Eyck, se trouvant à la cathédrale. Cette demande fut soumise au chapitre par l'administration communale, ARCH. CATH. GAND, *Acta Capituli*, 1811-1927, p. 95-96.

Sculz, qui fut chargé d'exécuter ces copies, arriva à Gand en septembre de l'année suivante, 1824. Voir *Messager des Sciences, II*, 1824, p. 439, note 1, extrait d'une lettre de Waagen au secrétaire de la Société des Beaux-Arts de Gand, datée, Berlin, 8 janvier 1825.

C'est probablement peu après son arrivée qu'on démonta la partie supérieure du polyptyque *pour donner à Mr. Sculz de Berlin la facilité de les copier... dans une des salles du chapitre.* Rapport de la Commission locale des Monuments, ARCH. VILLE GAND COMM. LOC., *Registre A*, Corresp., p. 81.

Avant la fin de l'année 1824, Sculz envoyait à Waagen les calques des trois panneaux supérieurs du polyptyque, ainsi que ceux des panneaux d'Adam et d'Eve. *Messager des Sciences*, ibidem, p. 443, 439 et 220, note a. Il avait *copié à l'huile le tableau de la Vierge* et il se proposait *de copier les autres tableaux au printems prochain.* Ibidim, p. 439, note 1.

51

Voir le rapport cité au n° précédent : *On a profité du moment de leur déplacement pour en restaurer un panneau, celui de la Vierge et Mr. Lorent qui s'en était chargé s'en est parfaitement acquitté.*

Le rapport de DE BAST, du 16 novembre 1826, cité au n° 45, dit : *Pour avoir une idee certaine de l'Etat*

de ces tableaux je me suis adressé à l'artiste, que l'opinion publique designe comme le plus expérimenté dans cette partie, pour faire un essai sur un des panneaux qui avaient le moins souffert. (La Vierge). Malgré la renommée de ce peintre (Mr. Lorent), j'ai voulu m'assurer de son travail en allant journellement voir ce qu'il y faisait, et en priant Mr Scultz, peintre Allemand, enthousiaste des ouvrages des van Eyck, et envoyé à Gand par la cour de Berlin pour y copier plusieurs tableaux de cette composition, à bien vouloir surveiller la restauration du panneau, confié à Mr Lorent avec l'agréation de MM les Vicaires. Cette restauration a eu lieu dans un local attenant à l'église, le même où Mr Scultz faisait ses copies... Mr Lorent s'en tenant à retoucher les parties de ce tableau qui avaient le plus souffert s'est parfaittement bien acquitté de ce travail, je n'en juge pas seulement par moi-même mais Mr. Scultz et ensuite plusieurs autres artistes Allemands qui s'entendent parfaitement à cette partie et qui travaillent à Berlin à la restauration des tableaux de la collection d'anciens maitres de la galerie du Roi de Prusse ont confirmé la bonne opinion que je m'en étais formée. Pour donner à Mr Lorent toute la facilité et pour ne le borner en rien, on lui a laissé faire ce travail en journées. Il y a mis huit jours et a compté 120 frs ce qui revient à 15 frs par jour.
D'après le compte de Lorent pour la restauration complète (voir n° 54), celle du panneau de la Vierge dura dix jours, quoique De Bast ne parle ci-dessus que de huit jours.

52

Dans son rapport du 16 novembre 1826, (cité au n° 45), De Bast écrit : *Le panneau du grand tableau a été fendu d'un bout à l'autre, lorsqu'on a été obligé de le retirer, par la force, de l'autel. Ensuite ces tableaux replacés provisoirement, ont été cloués dans leurs chassis, ce qui pendant la sécheresse de l'été dernier a empeché le jeu du bois et a causé une fente à travers la partie de peinture la plus délicate du panneau principal.*

53

Rapport De Bast, 16 novembre 1826, (cité au n° 45). Après avoir signalé les dégâts dus à l'incendie de 1822 (voir n° 45) et les suites d'un encadrement défectueux (voir n° 52), le rapport continue : *...Exposés depuis dix ans aux rayons ardens du soleil, la couleur en est devenue si seche, qu'elle est sujette à s'écailler par l'humidité si on les replace dans l'état qu'ils se trouvent maintenant privés de leurs volets ils ont souffert depuis cette époque plus que pendant les quatre siècles qui l'ont précédés. Pour mettre ces tableaux en état d'être conservés à la postérité le plus longtems possible et les préserver d'une destruction totale il serait urgent 1° d'en ôter le vernis avec la plus grande précaution et de les restaurer dans les endroits qui ont le plus souffert, par un homme intelligent et prudent, et qui sache respecter religieusement les traces du pinceau de l'artiste célèbre à qui nous devons cette belle et intéressante production. 2° De les enchasser dans leurs cadres de manière que les panneaux exposés pendant une partie de l'année, à un air extrèmement humide, et une autre partie de l'année, à une chaleur excessive, puissent s'étendre et se retrecir sans rencontrer de la resistence. 3° Que les tableaux replacés soyent recouverts d'un rideau...* Suit alors le texte sur la restauration d'essai du panneau de la Vierge par Lorent (voir n° 51). A propos de la surveillance journalière de cette restauration, il écrit : *...si on se décide à faire restaurer ces tableaux en entier il serait urgent de le faire sous les yeux d'un Membre de la Commission car ces Messieurs les restaurateurs ont tant de vanité et se font une si grande illusion de leur talent que la plupart ne rougissent pas de vous proposer de repeindre à moitié les plus beaux ouvrages de Rubens, de Van Dyck, de Memling, ou de Van Eyck et de vous défier d'y reconnaître d'autre pinceau que celui de ces célèbres peintres...*
Lorsqu'en 1822 MM. les chanoines lui [Lorent] *témoignèrent le désir de connaitre la somme que devrait couter la restauration de la composition entière, il le fixait à mille francs, ce qui est la cause principale par laquelle ces tableaux sont restés dans cet état et qui m'a fait faire l'essai par journée sur le tableau de la Vierge, espérant que le travail qu'il y aurait fait lui même aurait pu l'engager à diminuer son prix. Il en demande actuellement 700 francs, j'ai communiqué cette offre à MM. les chanoines qui l'ont cru trop élevé pour lui laisser continuer l'ouvrage et ils m'ont chargé de prendre des informations chez d'autres restaurateurs pour connaitre leur prix et leur opinion sur ce travail, à cet effet j'ai fait*

appeller Mr. Vandervin pour les examiner aussi et il a demandé pour les restaurer comme il faut, dit il, quatre cent francs, peut être si on s'adressait à d'autres il pourrait y avoir encore une diminution sensible, mais comme il s'agit de bien faire j'ai pensé devoir me borner à ces deux artistes. On vante aussi beaucoup la manière de nettoyer, ou d'enlever les anciens vernis de tableaux, de Mr. Bordeaux, si peut être on employait ces diverses personnes à la fois, il serait possible qu'on parviendrait à faire un bon ouvrage. Toute fois je laisse à la sagesse de la Commission, à déterminer la marche à suivre dans cette opération. D'après tout ceci il paraît que la somme de trois cents florins suffirait pour couvrir ces dépenses... De Bast insiste sur la nécessité de trouver le moyen d'assigner des fonds pour financer la restauration. Il est d'ailleurs d'avis que l'initiative et la responsabilité de celle-ci incombent complètement à la Commission locale des monuments.

54

ARCH. VILLE GAND COMM. LOC., *Registre A*, Corresp., p. 88, Procès-verbal de la réunion de la Commission en date du 7 avril 1828 : *On proposera à Mss les Chanoines de faire la restauration des tableaux de van Eyck dans la maison de Mr. Dethiennes, un seul à la fois. Mr. Lorent suppose devoir travailler au Christ et au St. Jean 26 à trente jours au plus à la raison de 15 f par jour. Il suppose aussi que l'Agneau demandera également une quinzaine de jours. Il se mettra à l'ouvrage le 28 Avril. Les jours se comptent depuis huit heures du matin jusqu'à 6 heures du soir. Paraphé L.D.B.* Publ. sans référence, C. RUELENS, *o.c.*, II, p. LXXXVIII.
La restauration des panneaux de Dieu, de saint Jean et de l'Adoration de l'Agneau demanda quarante-cinq jours de travail. Le compte de Lorent (voir ci-dessous), approuvé par la Commission locale des monuments, le 6 octobre 1828, fut transmis le lendemain à l'administration communale de Gand (ARCH. VILLE GAND COMM. LOC., *Registre A*, Corresp., p. 90-91), se référant à la décision du collège échevinal d'accorder un crédit de 400 florins (ARCH. VILLE GAND, *Beraadslagingen van het Schepencollege*, 15 mars 1828, et ARCH. VILLE GAND COMM. LOC., *Registre B*, Corresp., p. 17).
Le compte de Lorent fut retrouvé : ARCH. VILLE GAND, *Atlas Goetghebuer*, 52, farde 104 : *Note de restauration faite par moi, Jean F. Lorent, peintre à Gand, par ordre de la Commission des Beaux-Arts de Gand, aux tableaux des frères Van Eyck de Saint-Bavon, 1825 : 10 jours pour la Vierge ; 1828 : 12 jours pour Dieu le père, 15 jours pour le St Jean, 18 jours pour l'adoration de l'agneau. 55 total de journées, à raison de quinze francs par jour font 825 francs. Representant 389,81 de pays Bas, la besogne a été terminée le 23 juin 1828. pour acquit Bruxelles le 20 Novembre 1828.* [signé] *J. Lorent père.* Publ. *Messager des Sciences...*, 1874, p. 497 ; A. GOETGHEBUER, *L'église cathédrale de Saint Bavon à Gand*, Gand, 1893, p. 91, note 2 et C. RUELENS, *o.c.*, II, p. LXXXVIII.
Ne perdons pas de vue que Lorent eut à traiter les panneaux en fonction : 1° des dégâts occasionnés aux quatre panneaux par l'incendie de 1822 (voir n° 45), 2° de la cassure du panneau de l'Adoration, causée par l'arrachement du panneau lorsqu'on le sauva de l'incendie (voir idem), 3° de la fente qui s'y était produite au cours de l'été 1826 (voir n° 52).
D'après des rapports ultérieurs (1856 à 1859) les restaurations suivantes paraissent devoir être imputées à l'intervention de Lorent (quoiqu'il ne soit pas exclu que l'une ou l'autre d'entre elles datât d'avant 1822) :

l'Adoration de l'Agneau : mastics, repeints, surpeints et retouches :
- fond du tableau et une partie du paysage (voir n° 62) ;
- le gazon à droite au-dessus des Vierges (voir n° 60) ;
- et partiellement en dessous (voir n° 65) ;
- groupe supérieur gauche (voir n° 63) ;
- groupe inférieur de droite :
  - manteaux gris des trois Apôtres agenouillés (voir n° 60) ;
  - quelques têtes (voir n° 63) ;
- groupe inférieur gauche : nombreuses retouches (voir n° 63) ;
  - tunique lilas, second personnage agenouillé (voir n° 60) ;
  - manteau blanc du personnage tenant une branche de myrrhe (voir n° 60).

Pour autant que la durée du travail à chaque panneau, telle qu'elle est mentionnée dans le compte de Lorent, soit exacte, il semblerait que les dégâts des trois panneaux supérieurs aient été plus considérables

que les documents ne le laissent paraître. En effet la restauration des dégâts considérables au grand panneau n'aurait demandé que dix-huit jours, ce qui est peu, comparé aux trente-sept jours consacrés aux trois autres panneaux.
Les tableaux furent probablement replacés peu après l'achèvement de la restauration (23 juin 1828), sans doute encore au cours de cette même année 1828, puisque Johanna Schopenhauer dit avoir visité alors l'A.M. à Gand (voir ouvrage cité au n° 55, p. 78).
La Commission locale des monuments se prononça très favorablement sur cette restauration dans un rapport à l'administration communale, en date du 10 juillet 1829 : *...2° het kostbaar stuk door de gebroeders van Eyck geschilderd wordt heden door alle kunstvrienden en bijzonderlijk door vremde kenners met verwonderheid aanschoud en men maakt het grootste lof over de nauwkeurigheid en de kundigheid met de welke den schilder Lorent deze stukken heeft doen erleven en een nieuw bestaan voor eenige eeuwen heeft verzekerd...* ARCH. VILLE GAND COMM. LOC., *Registre A*, Corresp., p. 91-92. Publ. partiellement, G. VAN DEN GHEYN, *Le Retable de l'Agneau Mystique une fois de plus en péril, Bulletin de la Soc. d'Hist. et d'Archéol. de Gand*, 1936, p. 27.

55

JOHANNA SCHOPENHAUER, *Jan van Eyck und seine Nachfolger, Sämmtliche Schriften*, t. IV, Leipzig, 1830, p. 64-73 : *...die sechs in Berlin befindlichen Seitengemälde... Zwar entstellt sie Staub und Kerzendampf, doch des Johann van Eyck Glorie schimmert durch diese Decke strahlend hervor... Die fünfte Tafel hat zur Unterschrift „Pegrini sti". Sie hat mehr gelitten als die vorhergehenden, und scheint an einigen Stellen durch Staub und Schmutz sehr verdunkelt...* Parlant du portrait de Vijd (que, malgré les publications de Waagen, elle considère encore toujours comme portrait d'Hubert van Eyck), elle dit : *...leider hat das Bild mehr als die übrigen von der Gewalt der Zeit gelitten, die Züge des Gesichts sind nicht ganz deutlich erhalten...*

56

Lettre de la Commission royale des monuments à l'Evêque de Gand, Bruxelles, 2 mars 1843, et rapport de la même commission au Ministre de la Justice, en date du 22 mai 1843, ARCH. COMM. ROY. BRUX. Ce rapport cite 2 *tableaux de Van Eyck à refixer la couleur qui se soulève en divers endroits*. Si l'on prend le texte du rapport dans son sens strict, il s'agit ici de deux des quatre panneaux de la partie centrale du polyptyque, étant donné qu'on parle de *tableaux qui ornent la cathédrale de St. Bavon*. Nous croyons cependant que la possibilité subsiste qu'il s'agisse des panneaux d'Adam et d'Eve, se trouvant alors en un autre endroit.

57

Lettre d'un lecteur adressée au journal *Stad Gent* en date du 23 avril 1861, publiée dans ce journal le lendemain, 24 avril. L'auteur de cette lettre, qui accompagna un visiteur étranger, se plaint des conditions dans lesquelles sont conservés ces deux panneaux et de leur inaccessibilité.

58

ARCH. CATH. GAND, *Fabrique d'église, Resolutieboek*, 14 décembre 1845 : *...Aen de gebroeders De Paepe wordt toegestaen de schildery van Van Eyck (Het Lam der Veropenbaring) na te schilderen op de gewoonlyke voorwaerden welke hen door den Heer Tresorier zullen uytgelegd worden.*
Si cette copie a été effectuée, ce que nous ignorons, il est possible qu'on ait déplacé les panneaux.

59

DE LABORDE, *Les Ducs de Bourgogne*, Paris, 1849, t. I, p. CXII-CXIV, note 1. L'auteur, après s'être également plaint des difficultés qu'il éprouva à obtenir de voir ces deux tableaux, écrit : *...Je dirai seulement ici que ces précieux tableaux, appuyés contre le mur dans un galetas sans cheminée, sont exposés aux désastreux effets des variations de la température, au froid en hiver, à une chaleur brûlante en été ; que n'étant pas accrochés, on les déplace à chaque mouvement opéré dans un fouillis de meubles, de bannières, de chandeliers, de pupitres, etc. etc., on les heurte, on menace de les briser. Déjà la peinture s'écaille, en même temps que le bois se gerce.*

60

ARCH. COMM. ROY. BRUX., *Examen du tableau de Jean Van Eycke appartenant à l'Eglise Saint-Bavon à Gand, fait le 15 Novembre 1856. Dans le Grand sujet du retable, représentant l'Apocalypse, on remarque les dégradations suivantes : Dans la partie du paysage, à gauche de l'autel, à partir des montagnes près de la ville de Jérusalem, y compris le groupe des Vierges et des Martyrs, en plusieurs endroits, la couleur s'écaille et se soulève du panneau. La peinture primitive a souffert, et dans le gazon un grand repeint existe.*

Dans le groupe formé des Vierges, des Martyrs, des Apôtres, des Papes et des Evêques, la couleur est déséchée et le verni chanci en plusieurs endroits. Les draperies de quelques figures ont souffert, et ont été en partie repeintes, notamment les mantaux gris des trois apôtres agenouillés.

Dans le groupe de droite, il existe aussi des détériorations. La tunique lilas de la deuxième figure est en grande partie refaite ; la couleur se soulève et d'anciens mastics s'y remarquent, ainsi que dans le manteau blanc du personnage tenant à la main une branche de myhre ; en d'autres endroits, ainsi que dans le paysage, la préparation commence également à se soulever.

Indépendamment des détériorations signalées, il existe encore plusieurs parties qui ont souffert et subis des restaurations ; mais elles sont de peu d'importance.

La série supérieure du retable paraît avoir moins souffert, toutefois le vernis, décomposé en plusieurs endroits commence à se chancir, il devrait être enlevé, avec soin, et renouvelé sans toucher aux restaurations que l'on remarque dans les draperies de St. Jean.

Les travaux à exécuter à ce chef-d'œuvre consisteraient 1° à refixer avec le plus grand soin toutes les parties soulevées susceptible de l'être. 2° à enlever avec la prudence nécessaire le vernis chanci et fendillé. 3° à enlever les plus grands repeints qui ont été faits inutilement, notamment dans la partie du gazon et dans les draperies des figures, puis à repointiller le tout avec le plus grand soin, de manière à remettre cet œuvre en parfait état de conservation.

Les frais qu'occasionneraient ces travaux, pourraient s'élever à la somme de treize cents francs	*frs*	*1300.*
Pour enlever le vernis aux panneaux composant la série du haut ; c'est à dire Dieu le Père, la Vierge et St. Jean : quatre cents francs		*400.*
	Dix sept cents francs	*1700.*

...Bruxelles, le 18 Novembre 1856.

Ce document est sans doute à la base du rapport de la Commission royale au Ministre de l'Intérieur en date du 7 décembre 1856 (ARCH. COMM. ROY. BRUX.), qui en résume l'essentiel. Comme donnée matérielle, nous y trouvons en plus une mention des panneaux d'Adam et d'Eve qui *se détériorent dans l'une des dépendances de l'église.*

Ces documents nous permettent d'établir comme suit l'état matériel des différents panneaux de la partie centrale, en 1856 :

L'Adoration :

1° Ecaillement et soulèvement de la couleur :

a. groupe des Vierges et des Martyres ;
b. paysage entre ce groupe et la ville de Jérusalem ;
c. certains endroits dans le groupe inférieur gauche et le paysage environnant.

2° Couleur desséchée et vernis chanci :

a. groupe des Vierges et Martyres ;
b. groupe des Apôtres, Papes et Evêques :

3° Surpeints :

a. gazon du paysage cité ci-dessus 1°b ;
b. certaines draperies du groupe 2°b, entre autres les manteaux gris des trois Apôtres agenouillés;
c. tunique lilas de la seconde figure du groupe inférieur gauche et manteau blanc du personnage tenant à la main une branche de myrrhe.

4° Plusieurs menus dégâts et retouches non localisés dans le rapport de la Commission.

Les trois panneaux supérieurs :

1° décomposition du vernis et chancis ;
2° restaurations dans les draperies de Saint Jean.

61

ARCH. VILLE GAND COMM. LOC., *Registre procès-verbaux*, I p. 170, 169, 172-173, 174, 175-176, 177 ; *Régistre B*, Corresp., p. 179.

62

ARCH. COMM. ROY. BRUX. : *Avant d'entreprendre aucun travail de restauration au chef-d'œuvre des frères Van Eyck, il faudrait d'abord s'assurer sur quelle espèce de fond, la peinture a été exécutée, et, si les cloches qui existent dans différentes parties du tableau, principalement dans la partie supérieure, dans le groupe des Vierges à droite ainsi que dans la partie inférieure à gauche, sont dues au dessèchement de la préparation première qui sert de fond à la peinture, ou si elles proviennent d'une cause purement accidentelle.*

Ordinairement lorsque la détérioration d'une peinture ancienne provient de la dissolution de la colle employée dans la préparation du fond, et du dessèchement de cette préparation (et le mal est allors général, principalement dans les parties ombrées où la peinture a moins de corps que dans les parties claires qui sont ordinairement empâtées et conséquemment plus propres à se soutenir) cette détérioration a lieu par écaillements de la painture, les bords des écailles en dehors, ou bien par crevasses ; mal auquel on remédie en enlevant la peinture de son fond, et en la remettant sur un fond neuf, car c'est là le vice qui cause la ruine d'un tableau ; renouveller la toile ou le panneau n'est jamais une nécessité première, mais tout à fait secondaire, la transposition n'ayant d'autre but que de replacer le fond desséché par un fond souple et neuf.

Lorsque la détérioration est due à une cause accidentelle ou n'est que locale, l'opération se borne à refixer les parties écaillées. Ce refixage des soulèvements de la couleur, consiste à introduire sous les écailles de la colle forte délayée dans de l'eau chaude, et avec un fer chaud, on aplanit et fixe les écailles au panneau. S'il m'était permis d'émettre ici mon opinion, il serait selon moi prématuré d'appliquer au tableau le premier procédé, la Transposition, la maladie n'étant je crois *pas assez générale, et, pour faire usage du second, la nature des soulèvements qu'on remarque dans ce tableau étant plutôt des boursoufflures, que des écailles proprement dites, le refixage de ces parties en devient plus difficile et d'un succès moins certain, en ce sens que lorsqu'on opère sur un tableau écaillé (les bords en dehors) il est facile d'introduire sous ses écailles un fixatif, tandis qu'ici, il faudrait créer des conduits artificiels soit par des piqures, soit par un autre moyen, pour faire pénétrer entre le panneau et ces soulèvements de couleur, un mélange propre à les y fixer. Or ne doit on pas craindre en employant ce moyen, de faire éclater ces espèces d'ampoules qu'il faudrait alors remplacer par des mastics, ainsi que cela a probablement eu lieu pour le fond du tableau, une partie du paysage étant presqu'entièrement repeinte ; ou bien l'humidité de la colle et la chaleur qu'on sera obligé d'employer pour fixer et aplanir ces écaillés, en s'incorporant dans les pores du bois, ne feront-ils pas du tort aux parties avoisinantes et n'occasionneront-ils pas d'autres soulèvements. Le remède ne serait-il pas pis que le mal. Telles*

sont les questions qu'il serait prudent d'approfondir et de résoudre avant de ne rien entreprendre. [Signé] *A. Carbonelle,* Janvier 1858. [Cachet :] *A. Carbonelle. Bruxelles. R. des tableaux du Roi.* C'est sans doute un document analogue que Carbonelle présenta peu avant le 9 mai 1858 à la fabrique d'église de la cathédrale, ARCH. CATH. GAND, *Fabrique d'égl., Resolutieboek,* Séance 9 mai 1858.

63

ARCH. CATH. GAND, *Fabrique d'église, Resolutieboek,* p. 57-58. ARCH. VILLE GAND COMM. LOC., *Registre A,* Corresp., p. 287-294 ; *Registre Procès-verbaux,* I, p. 180-182. *Procès-verbal de la Réunion à la Cathédrale de Gand des Membres délégués par la Commission pour la Conservation des Monuments, afin de constater l'état des Tableaux des Van Eyck à la Cathédrale. Réunion du 18 Mars 1858, à 3 heures de l'après-midi. Présents Mrs Debusscher, Onghena et Canneel. Après un examen consciencieux de toutes les parties du panneau principal, formant le bas du tableau, les Membres reconnaissent la véracité des rapports antérieurs faits à la commission sur l'état de conservation de ce panneau et l'urgence de sa restauration. Dans l'impossibilité d'atteindre à ce moment aux trois panneaux supérieurs, ils ont décidé de se réunir une seconde fois après avoir pris des mesures pour pouvoir examiner de très près ces panneaux. Un membre est chargé de se procurer une épreuve lithographique de l'ensemble de l'œuvre qui sera jointe au procès-verbal, afin de mieux préciser les endroits sur lesquels on veut attirer l'attention. Les membres se separent à 4 ½ heures. (Signé) Canneel.* (*Rég. A,* p. 289-290).

La nouvelle réunion annoncée dans ce document eut lieu le 25 mars et le rapport suivant fut dressé : *Réunion du 25 mars à 3 heures de l'après midi à la Cathédrale. Présents Mrs Debusscher, Ch. Onghena et Canneel ; M. Félix Devigne s'est joint à la Commission sur la demande des autres membres. L'examen commence par le panneau de la Vierge. Il est résolu que l'on rédigera les notes pour le procès-verbal séance tenante afin de bien convenir des termes employés pour constater l'état des peintures. Il sera marqué sur les planches de trait que l'on s'est procuré, des lettres ou signes correspondants au notes écrites ; Mr. Canneel est chargé de leur rédaction.*

Note A. [Vierge] *Le haut de ce tableau, principalement la tête, sauf quelques retouches inhabilles peu importantes, est en bon état. La draperie bleue, qui couvre une bonne moitié de la figure est crevassée au point de rendre bientôt l'indication des plis difficile a reconnaître. Sur la poitrine des parcelles de* couleur sont soulevées.

Note B. [Dieu] *Le panneau est en bon état.*

Note C. [St Jean Baptiste] *Même état que le précédent, à l'exception toutefois de la main gauche, qui est crevassée et a des parcelles de couleur soulevées du panneau.*

Notes relatives au panneau principal.

L'adoration de l'agneau [Voir Pl. LXXI].

N° 1. Dans toute cette partie du tableau, les pellicules de couleur soulevée sont innombrables.

N°2. La partie n° 2 n'est guère dans un meilleur état que le précédent ; dans l'auréole qui entoure l'agneau, une pellicule de couleur, jadis détachée, est tombée.

N° 3. Crevassée dans toute son étendue. Dans ce groupe on remarque de mauvaises retouches, surtout celle d'une tête.

N° 4. Pellicules soulevées.

N° 5. Partie détachée du tableau.

N° 6. Partie en mauvais état, crevassée, partiellement soulevée, et présentant de mauvaises retouches.

N° 7. Présente des parties détachées et même une pellicule tombée au dessus du bassin de la fontaine.

N° 8. Tout ce coin ne présente qu'un réseau de petites crevasses. Les vêtements, autrefois d'un rouge éclatant, ont les ombres presqu'effacées par la multiplicité des crevasses signalées. Nous croyons inutile de mentionner toutes les mauvaises retouches qu'on remarque dans le groupe, surtout parmi les têtes des personnages.

Les membres se séparent à 5 heures, après avoir chargé Mr. Canneel de la rédaction des procès-verbaux. (Signé) Canneel. (Idem, p. 290-292). Publ. *Le Nouvelliste de Gand,* 17 mai 1859. Le 8 avril 1858, DE BUSSCHER a fait à l'Académie royale de Belgique une *communication sur l'état de la question des restaurations à effectuer à l'Agneau Mystique* publiée dans le *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique,* 2e série, t. IV, n° 4, p. 322 à 327. Cette communication reprend en substance les données du document ci-dessus. On ajoute que les panneaux d'Adam et d'Eve requièrent, eux aussi, une restauration.

64

ARCH. CATH. GAND, *Fabrique d'église*, Liasse pièces comptables 1857 : *n° 82. Gerestaureerd voor de Kerkfabriek van St Baefs Kerk twee antieke verbeeldende adam en Eva door van Eyck al beyde kanten als ook het restaureeren der caders.* 85,0
Gekuyst een schilderey door hontord, en twee deuren Porbus te saemen 5,0
te saemen fr 90,0

Gend den 2 9bre 1858.
voldaen R. Donselaere.
C'est le seul document précis sur cette restauration. Vu l'importance du montant payé, nous présumons que Donselaer exécuta un travail assez important. Notons, comme point de comparaison, qu'un ouvrier était payé à l'époque 0,30 fr. l'heure. Notons encore la grande différence entre le montant de 5 fr. compté pour le nettoyage de trois tableaux, et les 85 fr. comptés pour le traitement des panneaux d'Adam et d'Eve, de leurs revers et de leurs cadres. Le restaurateur peut avoir procédé au décapage de la couleur verte qui recouvrait le côté extérieur des cadres de ces panneaux. Cet état des cadres, correspondant à celui des cadres des autres volets, avant leur nettoyage en 1823 (voir n° 48), avait été constaté par DE BAST, en 1824. Voir à ce sujet sa note à la traduction de l'article de Waagen, *Messager des Sciences*, II, 1824, p. 194, note 2.

65

Après de multiples palabres, correspondances, discussions entre le Gouvernement, la Commission royale des monuments de Bruxelles, la Commission locale de Gand, le Collège échevinal de Gand, le Gouverneur de la province, l'Evêque et la fabrique d'église de Saint-Bavon, cette dernière fait enlever les panneaux de la chapelle et confie la restauration au peintre Donselaer, qui avait déjà restauré d'autres tableaux de la cathédrale, entre autres les panneaux d'Adam et d'Eve (voir à ce sujet n° 64). Ceci se passait cependant sans l'assentiment des commissions compétentes qui s'étaient prononcées défavorablement sur la compétence de Donselaer pour un tel travail. ARCH. VILLE GAND COMM. LOC., *Régistre Procès-verbaux*, I, p. 188-196 ; *Régistre A*, Corresp., p. 299-304 et 310-319. ARCH. COMM. ROY. BRUX., Corresp. 1859, 17 février, 11, 13, 15, 16 et 27 avril. ARCH. CATH. GAND, *Fabrique d'église, Resolutieboek*, 28 mars 1859, 8 et 17 mai 1859. Commentaires dans les journaux locaux : *Journal de Gand*, 12 mai ; *Le Nouvelliste de Gand*, 13 mai ; *Gazette van Gent*, 14 mai ; *Beursen Courant*, 14 mai et *Le bien Public*, 16 mai 1859.
Les tableaux furent enlevés dans les premiers jours de mai, vraisemblablement le 3. ARCH. CATH. GAND, *Fabrique d'église*, Pièces comptables 1858-1859, n° 63 : *...L. De Craecker en zoon schrijnwerkers en timmermans in alle slach... 1859... Meye 3 : met diffrente mannen te saemen 39 ueren om tableaux af te laeten 11,70...*
En date du 8 mai Donselaer était à l'ouvrage, ARCH. CATH. GAND, idem, *Resolutieboek*, p. 62.
Le 17 mai suivant la fabrique d'église écrivait dans une lettre au Gouverneur que *...la restauration du tableau est très avancée, oui achevée, et elle a parfaitement réussi...* Voir idem.
Confrontée avec les autres documents, cette affirmation paraît forcée, mais peut s'expliquer lorsqu'on la replace dans le cadre du différend qui opposait les instances officielles à la fabrique d'église. Si la restauration était déjà terminée à ce moment, on s'explique difficilement pourquoi les tableaux ne furent replacés que le 9 juillet (voir n° suivant).
Voici le texte du compte du restaurateur : *n° 58. Gerestaureerd voor de kerkfabriek van den h. Bavo het volgende*
1° een afdoening van 't kruys door Rombouts 50
2° de onthoofding van den H. Joannes door Craeyer 50
1° Christus gezeten op een troon door van Eyck
2° een O. L. Vrouwe door Van Eyck
3° een h. Joannes door Van Eyck
4° de aanbidding van 't lam Gods door van Eyck eenige schilderyen op 't kapittel ligtelijk gekuyst te saemen 400
total fr. 500
Gend den 15 july 1859.
Voldaen R. Donselaer. Idem, Liasse pièces comptables 1858-1859.

Il faut attribuer sans doute au fait qu'elle avait vu ses droits méconnus, que la Commission locale des monuments ne fournira pas, après la restauration, un rapport aussi détaillé que ne le furent ceux rédigés par elle antérieurement. Elle se contenta d'émettre un avis général favorable (20 novembre 1859 et 21 juillet 1860), ARCH. VILLE GAND COMM. LOC., *Registre A*, Corresp., p. 320 et 322-323 ; idem, Procès-verbaux I, p. 195-196. Ce n'est aussi que plus de quatre mois après le replacement des panneaux que la Commission royale des monuments adressera au Ministre de l'Intérieur son rapport sur les résultats de cette restauration. ARCH. COMM. ROY. BRUX., Corresp., 16 novembre 1859 : *...nous ...avons examiné avec une scrupuleuse attention le résultat de la restauration exécutée récemment à ce tableau. L'adoration de l'Agneau Pascal est dans un état bien plus satisfaisant qu'on n'avait lieu de s'y attendre. Les sujets principaux de la composition, à quelques exceptions près, sont encore très bien conservés. La restauration qu'on y a exécutée consiste à en avoir enlevé le mauvais vernis chanci, refixer les parties où la couleur s'écaillait et tendait à se détacher du panneau et à avoir réparé quelques légères dégradations. Ces divers travaux nous paraissent avoir été fait avec prudence et circonspection, et nous présumons qu'ils auront été exécutées au moyen de procédés propres à assurer pour longtemps encore la conservation de ce chef-d'œuvre. Les quelques inégalités qui se remarquent à droite et dans le fond près du groupe des vierges et des martyrs et dans une partie du terrain émaillé de fleurs proviennent de mastics couverts d'anciens repeints. Quant à la série supérieure représentant Dieu le Père, la Vierge et St. Jean, ces admirables peintures, sauf quelques anciennes et legères détériorations existants dans le fond, sont dans un très bel état de conservation. Les deux volets, Adam et Eve, exposés dans la sacristie, ont été restaurés et sont égallement remis en bon état...* Signalons pour terminer que le Ministre fit féliciter le restaurateur, ARCH. CATH. GAND, *Fabrique d'église, Resolutieboek*, p. 64.

Le compte de Donselaer nous dit fort peu sur ce que comporta le traitement qu'il appliqua. Nous pouvons cependant établir approximativement l'importance des restaurations en nous référant principalement aux rapports précédant la restauration (voir les n°s 60, 62 et 63) et à celui de la Commission royale des monuments du 16 novembre 1859, cité ci-dessus.

Vierge :

1° Surpeint important du manteau bleu. L'examen physico-chimique a démontré que ce surpeint date du XIXe s. Voir p. 99. Le rapport du 25 mars 1858 (voir n° 63) souligne l'état très craquelé de ce manteau, ce qui, erronément, semblait passer à cette époque-là comme un vice de la couche picturale.

2° Refixation ou surpeint des endroits endommagés à la poitrine. Voir idem.

3° Surpeint des pavements : probablement effectué au cours de cette restauration, quoique non mentionné dans les rapports. Voir examen physico-chimique.

4° Surpeint des angles surmontant le cintre : même remarque qu'au 3°.

Dieu :

5° Surpeint des pavements. Voir 3° ci-dessus.

6° Surpeint des angles surmontant le cintre. Voir 4° ci-dessus.

Saint Jean :

7° Surpeint des pavements. Voir 3° ci-dessus.

8° Refixation ou surpeint des endroits soulevés à la main gauche. Voir n° 63.

9° Surpeint des angles surmontant le cintre. Voir 4° ci-dessus.

L'Adoration :

10° Enlèvement du vernis chanci. Voir le rapport du 16.11.1859 cité ci-dessus.

11° Réparation de quelques légères dégradations. Voir idem.

12° Refixation ou surpeint des endroits endommagés et des boursoufflures, localisées par les rapports mentionnés aux n°s 62 et 63.

66

Le replacement du polyptyque, le 9 juillet 1859, ARCH. CATH. GAND, *Fabrique d'église, Resolutieboek*, p. 63, demanda 36 heures de travail, ainsi que l'atteste le compte de *L. De Craecker en zoon, schrijnwerkers en timmermans in alle slach ...1859 ...July 9, 36 ueren voor het plaetsen van den tableau van Eyck, 10,80 fr., voor punten en vyzen, 0,42 fr...* Voir aussi idem, liasse pièces comptables 1860, n° 8. On plaça des rideaux pour protéger l'œuvre : le rapport du 16 novembre 1859, rédigé par la Commission

royale des monuments (cité au n° 65), précise : ...*Ce chef d'œuvre, placé tel qu'il est dans l'église et couvert d'un rideau qui le préserve de l'ardeur du soleil et des émanations humides de l'athmosphère pendant la mauvaise saison, se trouve dans des conditions de conservation aussi favorables que possible vu le lieu auquel il appartient*...
Il est probable que la mention suivante d'un compte de ...*F. Putzijs, meester slot en kagelmaeker te Gent*... se rapporte à ces rideaux : ...*1859* ...*July 15, gemaekt een groote dubbel geplooyde gordeyn roey met 2 oogen en 2 haeken met looddokken met 2 gaeten en 2 copielden en de roey geveyld en gepolierd*... *4.17.0.*,... Idem, n° 22.
Le 8 mai 1859, la fabrique d'église avait décidé de faire placer à l'autel de la chapelle une grille de fer afin que personne ne puisse monter sur l'autel. Voir idem, *Resolutieboek*, p. 62. Remarquons que la forme de cette décision du conseil de fabrique laisse présumer que des curieux se permettaient quelquefois de monter sur l'autel pour mieux examiner les panneaux.
Les mentions suivantes d'un compte de *F. Caerdinael, schilder en glazemaker* se rapportent probablement à la peinture de cette grille : ...*1859, July 18-23, Kapelle van Eyck gewerkt door Henri 21 uren à 30, gewerkt door Caerdinael 4½ ur. à 30, ½ Kilo olieverf, brons groen olieverf, brons poeder*... Voir idem, liasse pièces comptables 1860, n° 27.

67

La question de la cession des panneaux d'Adam et d'Eve avait déjà été soulevée en
1824 : *Messager des Sciences*, II, p. 127-128 ;
1834-35 : ARCH. VILLE GAND COMM. LOC., *Registre A*, Corresp., p. 119-124. ARCH. CATH. GAND, *Fabrique d'église, Resolutieboek*, p. 11 ;
1847 : DE LABORDE, *o.c.*, I, p. CXII-CXIV ;
1856 : ARCH. COMM. ROY. BRUX., *Corresp.* 7.12.1856 ;
1858 : ARCH. VILLE GAND COMM. LOC., *Registre Proces-verbaux*, I, p. 186-187. ARCH. CATH. GAND, idem, d.d. 10.10.1858.
Au sujet des pourparlers qui aboutirent à cette cession, idem, 1.4.1861, 19 et 22.4.1861. ARCH. VILLE GAND COMM. LOC., idem, p. 203. Sur les protestations et discussions qui suivirent : idem, *Registre A*, Corresp., p. 324-329 et *Journal de Gand* du 23.4.1861.
La convention de cession, faite à Gand le 19 avril 1861, et approuvée par le Ministre de l'Intérieur, le 20 avril 1861, fut publiée dans *Le Moniteur belge*, 27 juin, 1861, n° 178, lors de la parution de l'arrêté du 22 juin, qui approuva cette convention.
Voici les conditions de la cession : 1° le gouvernement achètera, pour la cathédrale, les six volets de la copie de Michel Coxie que Nieuwenhuys, marchand de tableaux à Bruxelles (fils de celui qui acheta les originaux en 1816), offrait en vente. 2° On fera exécuter, dans les six mois, une copie des tableaux d'Adam et d'Eve, et de leurs revers, avec les modifications désignées par le conseil de fabrique. 3° Placement de l'ensemble aux frais du gouvernement. 4° Le gouvernement interviendra pour une somme de 30.000 fr. pour divers travaux à la cathédrale.
Le 23 avril 1861 le Musée de Bruxelles entrait en possession des panneaux d'Adam et d'Eve et la fabrique d'église, des six volets de Coxie, MUSEES ROYAUX DES BEAUX-ARTS, BRUXELLES, *Dossier van Eyck*.
Au Musée de Bruxelles on fit disposer une armature permettant de faire pivoter les volets comme on peut le voir sur des photographies de l'époque : *Hubert und Jan van Eyck*, fasc. 1 et 2, H. Kleinmann & C°, Haarlem, s.d., pl. VI et VIII. Les cadres ont conservé les trous dans lesquels s'enchâssaient les pivots.

68

ARCH. CATH. GAND, *Fabrique d'église, Resolutieboek*, d.d. 12.5.1861. Les six volets de Coxie furent exposés dans la chapelle où se trouvait la partie centrale du polyptyque. C'est probablement dans l'attente de leur adaptation à celle-ci que le peintre V. Lagye aura exécuté les copies d'Adam et d'Eve, *Messager des Sciences*, 1861, p. 120.

L'enlèvement du confessionnal nécessita sans doute quelques travaux au pavement, ce qui expliquerait la livraison de marbre, effectuée au 1er mai pour la chapelle. ARCH. CATH. GAND, idem, Pièces comptables 1861, n° 12.

69

Ce n'est qu'en août 1864 qu'on semble avoir commencé, dans la chapelle, les travaux préparatoires à la reconstitution du polyptyque. Le compte des menuisiers, ARCH. CATH. GAND, Pièces comptables 1865, n° 26, témoigne d'un travail important pour le *Tableau van eyck*. A juger des matériaux employés, on peut supposer qu'il s'agit de la charpente qui, derrière l'autel, étançonnerait le polyptyque. Cette charpente a été démontée et écartée en 1951 (voir n° 113).
Il est très possible que l'adaptation de la hauteur de la partie centrale à celle des volets Coxie ait exigé une adaptation ou même un renouvellement des cadres de la partie centrale. Nous supposons que c'est alors qu'on aura reproduit le texte du quatrain sur la partie des cadres (remplacés depuis : voir n° 116) entre les registres inférieur et supérieur des panneaux centraux. Suppositions qui pourraient se confirmer par un compte du peintre F. Cardinael, idem, Pièces comptables 1866, n° 19. Ses ouvriers travaillent à la *Kapelle van Eyck* (4, 11, 18 et 25 mars, 15 avril et 3 juin 1865). Les matériaux employés sont de la peinture à l'huile noire, du „mixium", de l'or en feuilles et de la colle.
Ce n'est qu'après le 15 avril 1865 que les menuisiers placèrent les volets-copies. Idem, Pièces comptables 1865, n° 69 : *Debet het kapitel van St Baefs aen de Gebroeders Goossaert timmermans en metsers... Tableau van eyck. voor het plaetsen der schilderijen der blafeture en het voltrekken der schilderij...* Le même compte mentionne le placement d'un rideau dans la chapelle, du 29 mai au 3 juin.
Ne perdons pas de vue que, suite au contrat de vente de 1861 (voir n° 67) le peintre Lagye avait été chargé de peindre des *tableaux représentant Adam et Eve et de leurs revers, avec les modifications qui seraient indiquées par le conseil de fabrique*. (Les volets d'Adam et d'Eve n'avaient pas été copiés par Coxie). L'exécution de ces volets nécessita un certain temps. On peut y voir une des raisons pour lesquelles on ne commença à travailler à la reconstitution du polyptyque qu'en 1864.
Ces volets, achevés avant le 21 juillet 1864, furent envoyés à cette date aux Musées royaux des beaux-arts à Bruxelles pour confrontation avec les originaux et retouches éventuelles. Ce n'est que le 12 avril 1865 qu'ils revinrent à Gand, MUSEES ROYAUX DES BEAUX-ARTS, BRUXELLES, *Dossier Van Eyck*. Ceci explique pourquoi on ne put procéder plus tôt au montage des volets-copies.

70

ARCH. VILLE GAND COMM. LOC., *Registre Procès-verbaux*, I, p. 261-261 bis. Cette opération fut exécutée par le sieur Verplanck sous la direction et la surveillance d'une délégation de la Commission locale. Déjà en juillet 1867, le photographe De Laetre avait exposé une reproduction du polyptyque. La technique photographique étant encore à ses débuts, on peut présumer que ces reproductions n'étaient guère précises, quoique nous lisions dans le *Journal des Beaux-Arts*, 15 juillet 1867, l'appréciation suivante : *...Cette épreuve mesure près d'un mètre de haut sur près de deux mètres de large... C'est un immense service rendu à l'étude de l'art ancien sous tous les rapports, même sous le côté le plus défavorable du tableau, car il nous permet de constater avec un vif regret, que, quelle que soit la conservation de l'œuvre, celle-ci a dû être étrangement défigurée par les restaurateurs qui s'en sont occupés depuis Lancelot Blondeel en 1550, jusqu'en 1858. En effet, à y regarder de près, on découvre sans peine qu'il doit rester bien peu de la peinture primitive. Sans compter les deux copies modernes d'Adam et Eve si bizarrement accoutrés de tunique en peau de bête.* Nous ne savons rien d'un déplacement des tableaux qui aurait permis à ce photographe d'exécuter ses négatifs. Il est cependant possible que ce déplacement ait eu lieu sans laisser de traces.
Nous aurions aimé retrouver ces grandes photographies de De Laetre et celles de Fierlants, mais nous n'avons pu y parvenir. Des photographies de De Laetre, de format réduit, sont conservées, ARCH. VILLE GAND, *Atlas Goetghebuer*, 52, farde 104. Elles n'ont pas une grande valeur documentaire, car il apparaît clairement qu'elles furent fortement retouchées.

71

ARCH. CATH. GAND, *Fabrique d'église*, Pièces comptables 1869 : *Debet de kerkfabriek van den H. Bavo aen R. Donselaer voor restauratien an schildereyen als volgt :*

Rubens vernist enz.	*f.*	*15*
Seghers vernist enz.		*6*
van der Meeren vernist enz.		*12*
Otto Voenius vernist enz.		*8*
Piquet vernist enz.		*6*
Porbus vernist enz.		*12*
van Eyck vernist		*4*
	Fr.	*63*

voldaen R. Donselaer.

Le document étant classé parmi d'autres pièces acquittées vers la fin de l'année 1869, nous supposons que ce payement a également été effectué à cette époque. La comparaison des différentes mentions du compte permet de considérer ce vernissage comme limité. Peut-être même ne s'agit-il ici que de certains des volets-copies ?

72

Une lettre de Wilhelm von Bode, directeur du Kaiser Friedrich Museum, datée du 5.4.1893 et adressée à la Direction générale des musées à Berlin est le plus ancien document nous renseignant sur ce fait. Nous n'en citerons que les passages les plus importants et résumerons les autres.
Bode demandait de pouvoir procéder au sciage des six panneaux de l'A.M. et exposait les avantages que présenterait cette opération. Deux façons différentes d'exposer ces volets avaient déjà été adoptées mais aucune ne donnait satisfaction.
Au début les volets furent fixés de façon à pouvoir pivoter si on désirait en voir les revers. *Dies hatte jedoch mehrere empfindliche Mängel : vor Alles dasz regelmäszig nur die eine Seite gesehen werden konnte ; dann war das Auf- und Zuklappen der schweren Tafeln nicht ohne Gefahr für die Bilder,...*
Plus tard, lors de transformations au musée, on disposa les volets dans une baie pratiquée dans un mur de sorte que chaque face fût visible, mais dans deux salles différentes. Cette disposition, offrant comme avantage l'immobilité des volets, présentait un grand inconvénient. Une des deux faces des panneaux se présentait en ordre inverse. Ainsi lorsque les Anges chanteurs et les Anges musiciens étaient placés les uns vers les autres, on voyait au revers l'Ange et la Vierge de l'Annonciation se tournant le dos.
Après avoir insisté sur les avantages d'une exposition simultanée des deux faces des volets dans une même salle, Bode aborde la question de l'opération technique proprement dite et de ses chances de succès. *Die entscheidende Frage, ob man die Bilder ohne jede Gefahr für dieselben durchsägen könne, glaube ich, nach den Proben, welche ich in Gegenwart von Herrn Restautorator Hauser und dem Assistent Herrn Dr. von Tschudi mit verschiedenen geringwerthigen Bildern habe machen lassen, mit voller Bestimmtheit bejahen zu können. Auf einer sogen. Fourniersäge, deren Construction schon alle Garantien bietet, haben wir drei auf Eichenholz, (wie die Eyck'schen Bilder) gemalte altniederländische Gemälde, von denen das eine nur halb so stark als die Eyck'schen Tafeln, die beiden anderen fast doppelt so lang als diese sind, durchsägen lassen ; und zwar ohne jede besondere Vorsicht. Bei allen Bildern ist die Theilung vollständig geglückt, der Schnitt ist völlig grade und die Malerei ist durch die Walzen nicht im geringsten beschädigt, obgleich dieselben nicht einmal von Schmutz gereinigt worden sind. Duch eine gründliche Reinigung sowie dadurch dasz man die Bilder oben und unten mit weichen Tüchern bedeckt würde aber die Garantie dafür, dasz die Gemälde in keiner Weise verletzt würden, noch wesentlich erhöht werden.*
Ein derartiges Zersägen von Bildern, die auf beiden Seiten bemalt sind, ist schon seit langer Zeit ausgeführt worden ; früher sogar mit sehr viel unvollständigeren Instrumenten. Auch unsere Galerie besitzt ein paar solcher getheilter Bilder, bei denen sich später keinerlei Übelstände gezeigt haben. In gröszerem Maszstab hat man in München in neuerer Zeit dies Verfahren angewandt, und zwar regelmäszig mit glücklichstem Erfolg. U.a. hat man die Altartafeln von M. Pacher ,die weit über

doppelt so grosz sind wie die Eyck'schen Tafeln, ganz ohne Beschädigung der Bilder durchgesägt. Auch hier hat sich später, nachdem hinter der Bildern ein „Rost" angebracht worden ist, weder durch Reiszen oder Biegen der Tafeln irgend welcher Übelstand gezeigt.
Dasz das Zersägen der Eyck'schen Tafeln in meiner Gegenwart und mit grösztmöglichsten Vorsicht ausgeführt werden würde, brauche ich wohl kaum zu versichern. Ich verspreche mir davon für die Gesamtwirkung unserer Galerie (deren eine Abteilung demnächst neu aufgestellt werden soll) eine ganz hervorragende Verbesserung. [Signé :] *Bode.*
L'opération de sciage s'effectua quelque temps plus tard à l'aide d'un machine spécialement conçue dans ce but. Voici la copie du compte de l'entrepreneur de travaux de menuiserie, Otto Erdmann, qui exécuta le travail.

Berlin SO, den 6. Juni 1894
Kottbuser Ufer 40

Otto Erdmann
Tischlerei mit Dampfbetrieb
für Bauarbeiten, Schulen-, Kirchen-, Kasernen-Einrichtungen

General-Verwaltung der Kgl. Museen

Durch Anfertigung einer Hilfsmaschine, sowie durch Aufschneiden der 6 van Eyck'schen Bilder entstanden mir Kosten in Höhe von

M 2063,70

welche Summe ich mir hiermit zu liquidieren gestatte.
Nach ungefährer Schätzung kann man ca. 400,—M auf das Aufschneiden der Bilder Rechnen, während der Rest auf Anfertigung der Maschine entfällt.
Mich fernerem geschätzten Wohlwollen bestens empfohlen haltend, zeichne
hochachtungsvoll und ergebenst
[signé :] *Otto Erdmann.*

Ce compte porte au dos une note de la main de Bode conçue en ces termes : *Herrn Erdmann haben wir die glückliche Durchtheilung des Eyck'schen Altares zu danken, und für diese Arbeit erscheint mir der Preis von ca. 2000 Mk keineswegs zu hoch. Wir waren, nach der Schätzung, die uns von anderer sachverständiger Seite auszer Herrn Erdmann selbst gemacht war, darauf gefaszt, dasz die Kosten etwa 2000 - 2500 Mk betragen würden. Herr Erdmann hat verschiedene Versuche gemacht, die ihm nicht genügten, die ihm aber zweifellos nicht unerhebliche Kosten machten. Für seine eigene Arbeit, seine Erfindung und Zeichnung der Säge, seine Beaufsichtigung der Arbeit etc. hat sich Herr Erdmann, wie er Herrn Hauser mitgetheilt hat,* nichts *berechnet und ich bitte daher die Generalverwaltung gehorsamst demselben neben der Erstattung der Auslagen von 2063,—Mk 70 Pf den Dank der General-verwaltung auch offiziell aussprechen zu wollen.*

10/VI [signé :] *Bode.*

Un rapport précis et détaillé des opérations que durent subir les panneaux ne semble pas avoir été rédigé mais on peut se faire de celles-ci une idée assez exacte à l'aide des trois documents que nous citons. Ceux-ci sont conservés aux Musées de Berlin (Ehem. Staatliche Museen zu Berlin). (Ils furent sommairement analysés dans une lettre que le Prof. Koetschau, successeur de Bode, adressa à M. Konrad le 29 août 1934 et qui fut publiée : M. KONRAD, *Von Brügge bis Königsberg,* dans : *Deutsch-Niederländische Symphonie,* Publié par R. P. OSZWALD, Wolfshagen-Scharbeutz, 1937, p. 267. C'est le Prof. F. Winkler, conservateur du cabinet des estampes de Berlin-Dahlem, qui nous a obligeamment transmis copie de ces documents inédits. Nous tenons à lui en exprimer encore notre vive gratitude.)
Après le sciage, les panneaux furent soigneusement parquetés. Les cadres originaux de ces panneaux furent également sciés dans le sens de l'épaisseur et renforcés par des cadres en bois de sapin, de mêmes dimensions extérieures, collés aux revers ainsi qu'on peut encore le constater aujourd'hui.
A l'époque du sciage on procéda probablement aussi à un allègement des vernis ou même peut-être à d'autres interventions plus profondes (imprégnation ?). Un traitement, appliqué sans doute par le restaurateur Hauser, peut se déduire de l'examen physico-chimique. D'ailleurs dès 1920, lors de la reconstitution du polyptyque complet (voir n° 81-83), on constatait une différence entre la tonalité des

panneaux rentrant de Berlin et celle des panneaux restés à Gand. L. VAN PUYVELDE, *Dans quelle mesure convient-il de nettoyer les tableaux anciens ?, Gand artistique*, 1922, p. 105-108 et 121-124.
Ajoutons encore que d'après le témoignage de M. M. J. Friedländer, qui fut attaché en 1896 à la galerie de tableaux du Musée de Berlin, les panneaux ne subirent là-bas aucun traitement après cette date.

73

H. VAN DUYSE, *o.c.*, p. 25-26 : *A la société d'histoire et d'archéologie de Gand... Mr. F. Scribe parlait le 8 mars dernier* (1898) *de la complaisance avec laquelle les bedeaux livrent les quartiers de l'Agneau Mystique qui leur restent aux baisers de la canicule et à l'admiration des touristes, et cela pendant de longues heures : „J'ai examiné, disait Mr. Scribe, le tableau d'assez près et j'ai constaté que la belle figure de gauche présentait un léger gonflement, et je crois pouvoir l'attribuer au fait que je viens de signaler. Il paraît qu'en juillet et en août les Anglais admirent ce tableau pendant deux ou trois heures de suite, au moment de la journée ou le soleil darde le plus fort.*

74

G. HULIN DE LOO, *Bruges 1902, Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles*, Gand, 1902, p. 3, n° 9.

75

G. VAN DEN GHEYN, *L'Agneau Mystique sous l'occupation allemande à Gand, Ann. de la Soc. d'Hist. d'Archéol. de Gand*, XV, fasc. 3, 1919, p. 129 et 140.

76

G. VAN DEN GHEYN, *Les Tribulations..., l.c.*, p. 35 ; idem, *L'Agneau Mystique sous l'occupation allemande, l.c.*, p. 125-169 ; idem, *Le retable de l'Agneau Mystique des frères van Eyck*, Gand, 1921, p. 29 : *Les quatre panneaux, sur lesquels on avait eu grand soin de ne laisser subsister aucune trace d'humidité, ni la plus mince couche de poussière, furent emmaillotés dans des couvertures de laine avant d'être enfermés dans les caisses...* Les caisses furent transportées en charrette à bras, celles contenant les panneaux de Dieu et de l'Adoration furent déposées dans une cachette attenante à la maison de M. Ivo de Vreese, Lange Steenstraat ; les autres caisses en un autre endroit. Ces cachettes, renseignées l'une par M. F. Coppejans, l'autre par M. Nyssens, offraient *toutes les garanties d'hygiène et de sécurité*. VAN DEN GHEYN, ibidem. Voir aussi J. CRICK, *De lijdensgeschiedenis van het Lam Gods, zijn wedervaren tijdens den oorlog, Het Volk*, 14.4.1934.
Au début du printemps 1915, on procéda à l'ouverture des caisses pour constater l'état de conservation des panneaux ; on ne trouva *pas la moindre trace de moisissure ou de chanci, pas la plus légère égratignure, pas le moindre dégât*. VAN DEN GHEYN, *L'Agneau Mystique sous l'occupation allemande, l.c.*, p. 136.

77

J. CRICK, *l.c.*

78

VAN DEN GHEYN, *Les tribulations..., l.c.*, p. 37.

79

VAN DEN GHEYN, *Les tribulations...*, *l.c.*, p. 37.

80

Ceci en exécution de l'art. 247, par. 2, du traité de Versailles. MM. G. Hulin de Loo et E. Verlant, délégués par le Ministre des Sciences et des Arts, signèrent à Berlin, en date du 1er juillet 1920, l'acte de décharge provisoire donné au Gouvernement allemand, après identification et emballage des peintures (les six volets de l'A.M. et quatre volets du triptyque de la Cène de Th. Bouts). Celles-ci furent transportées par chemin de fer, de Berlin à Cologne et de Cologne à Bruxelles, en un wagon spécialement choisi et gardé. *Protocole relatif aux modalités d'exécution de l'art. 247, 2ième alinéa du Traité de Paix.* MINISTERE INSTRUCTION PUBLIQUE, *Dossiers Beaux-Arts.*

81

VAN DEN GHEYN, *Le Retable... une fois de plus en péril, l.c.*, p. 9. A cette occassion, la partie centrale du polyptyque avait donc été transférée à Bruxelles.

82

VAN DEN GHEYN, *Le Retable de l'Agneau Mystique...*, *o.c.*, p. 30-32. M. Sacré fut chargé d'exécuter des photographies établissant l'état de conservation. Voir idem, *Le Retable... une fois de plus en péril, l.c.*, p. 34-40.
L'arrêté royal sur la remise des volets à la cathédrale parut au *Moniteur belge* du 20 août 1921.

83

VAN DEN GHEYN, *Le Retable de l'Agneau Mystique...*, *o.c.*, p. 34.

84

L. VAN PUYVELDE, *Dans quelle mesure convient-il de nettoyer les tableaux anciens ? Gand Artistique*, I, 1922, p. 105-108 et 121-124. Constatations faites aux panneaux centraux et ceux d'Adam et d'Eve de couches de vernis, ajoutées au cours des siècles. Ces vernis sont jaunis et malades en plusieurs endroits. Ils ont perdu de leur transparence et certaines couleurs sont par conséquent faussées ou ternies. Vers la même époque, L. AERTS, *Voor de Moeder Gods in 't Gensche Altaar*, Peer, 1923, p. 18, faisait remarquer qu'au panneau de la Vierge, on ne distinguait presque plus rien du volume des plis du manteau et des nuances du jeu de lumière dans ces mêmes parties. Celles-ci semblent avoir fortement foncé de sorte que la figure de la Vierge ne semble plus qu'une masse assez informe.

85

Catalogue de cette exposition, Bruxelles-Paris, 1923, p. 36. E. VERLANT, *La peinture ancienne à l'exposition de l'Art Belge à Paris en 1923*, Bruxelles-Paris, 1924, p. 25-27 ; VAN DEN GHEYN, *Le Retable... une fois de plus en péril, l.c.*, p. 34.

86

VAN DEN GHEYN, voir n° précédant, p. 35.

87

Ces radiographies sont publiées partiellement et commentées : ALAN BURROUGHS, *Art criticism from a Laboratory*, Boston, 1938, p. viii, note 2, p. 180-193 et fig. 81, 84, 85-87.

88

Ce vol fut abondamment commenté dans la presse belge et étrangère. Les journaux gantois (*Le bien Public, La Flandre Libérale, De Gentenaar, Het Volk, Vooruit)* du 12 avril et jours suivants y consacrèrent de nombreuses colonnes.
Les manipulations des voleurs auraient causé une griffe à travers la couche picturale sous le bras gauche de Saint Jean-Baptiste et probablement quelques griffes au panneau des chevaliers du Christ (voir rapport cité au n° 92) et de légères encoches dans les cadres originaux qui, eux, restèrent en place. Dans les mois qui suivirent le vol, on prit des mesures de sécurité spéciales. Parmi celles-ci, notons le placement d'un système d'alarme électrique et d'un volet métallique fermant la chapelle du côté du déambulatoire. Cette persienne descendait le long de la clôture de la chapelle du côté intérieur de celle-ci. VAN DEN GHEYN, *Le Retable... une fois de plus en péril...*, *l.c.*, p. 20-24.

89

Le 9 mai 1935, le procureur du roi à Gand faisait une communication au public, de laquelle il ressortait que le panneau de saint Jean-Baptiste avait été restitué, que le voleur avait été identifié et que celui-ci était mort sans qu'on sache où se trouvait caché le panneau des Juges Intègres. Cette communication fut reproduite dans la presse le 12 mai (entre autres, les journaux cités au n° 88) et longuement commentée les jours suivants.
Le panneau de saint Jean-Baptiste, remis en place le samedi 11 mai 1935, avait été retrouvé au dépôt de la gare du Nord, à Bruxelles, au moyen du reçu que le voleur avait fait parvenir à l'évêque de Gand. Ceci avait déjà été révélé, l'année précédente, par *L'Indépendance Belge*, dans son édition du soir du mercredi 30.5.1934 et commenté dans le même journal du 31.5.1934 au 3.6.1934.

90

Catalogue : *De Van Eyck à Brueghel*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1935, n° 36 et 37.

91

L'on s'inquiéta, à cette époque, de l'état de conservation de certaines parties du tableau. Le 4 juillet 1936 le chanoine Van den Gheyn écrivit à ce sujet au Ministre des Sciences et des Arts, qui fit procéder à un examen. Le rapport rédigé par les experts est cité au n° 92. Voir aussi C. BERNARD, *Le Retable de l'Agneau une fois du plus en péril*, *La Nation Belge*, 1.7.1936. VAN DEN GHEYN, *Le Retable de l'Agneau une fois de plus en péril*, *l.c.*, p. 37-38.

MM. G. Hulin de Loo, L. Van Puyvelde et J. Van der Veken, furent chargés par le Ministre de l'Instruction publique de cet examen. En date du 4 août, ils transmirent leur rapport, dont voici les principaux extraits, MINISTERE INSTRUCTION PUBLIQUE, *Dossiers Beaux-Arts. Bruxelles, le 4 août 1936, Monsieur le Ministre, ...Nous avons fait un premier examen à la date du 24 juillet. Il nous a paru nécessaire de procéder à un examen plus minutieux. En conséquence, nous avons demandé à la fabrique d'église de Saint-Bavon de faire descendre plusieurs panneaux et de les mettre à notre disposition dans un local bien éclairé... A la date du 1er août, nous avons... procédé à un examen appronfondi du polyptyque. La fabrique d'église a bien voulu descendre, pour ce jour, les volets que nous avions indiqués et dont l'examen s'imposait avec le plus d'attention...*

Voici les constatations que nous avons faites. L'état actuel du polyptyque n'est pas de nature à susciter des alarmes excessives... La plupart des détériorations que nous avons constatées se trouvent dans le vernis et dans les restaurations faites au cours des siècles.

I. INTERIEUR. Panneau central : ADORATION DE L'AGNEAU. Aucun danger ne menace cette partie de l'œuvre. Cependant, en plusieurs endroits, différentes couches d'huile et de vernis, provenant de restaurations diverses, empêchent de voir la qualité de la peinture primitive. Ces couches, en se résinifiant, pourront concourir à la destruction de la peinture aux endroits où celle-ci n'adhère plus suffisamment à la préparation ; notamment, en haut, à partir d'un point au-dessus de la croix vers la droite, sous les monuments, les anciens fixages commencent à se soulever. En plusieurs endroits aussi, le vernis, en se résinifiant, empêche de voir la richesse du coloris.

Volets inférieurs. La peinture des volets des ERMITES et des PELERINS est en bon état ; seulement, le vernis est devenu opaque, et par-ci par-là d'anciennes restaurations se présentent en taches brillantes. Le volet des SOLDATS DU CHRIST présente une zone de légères soufflettes sur le terrain, entre les pieds des chevaux, autour de la lance rouge ; on y voit, en bas, sur les rochers, de légères griffes, probablement occasionnées par les ongles des voleurs qui ont enlevé le panneau adjacent des „Juges Intègres".

Panneaux supérieurs : DIEU LE PERE — LA VIERGE — SAINT JEAN. Ces panneaux ne réclament aucune intervention directe, sauf celui de la VIERGE, dont le bas du manteau présente quelques soufflettes.

Volets Supérieurs. Les volets des ANGES MUSICIENS et des ANGES CHANTANTS se trouvent dans un état satisfaisant. Le volet d'EVE : la peinture est bien conservée, mais dans le fond, au-dessus de la tête d'Eve, dans l'architecture de la niche et dans la grisaille du Meurtre d'Abel, se remarquent des soufflettes. Le volet d'ADAM : la couche de couleur n'adhère plus au panneau, autour de la bouche, presque sur tout le visage d'Adam, la couleur commence à se soulever ; des soufflettes se remarquent aussi à un endroit allant de la clavicule gauche jusque vers la pointe du sein gauche, et un petit soulèvement, menaçant de tomber, se voit à la hauteur de la pointe du sein droit. On remarque aussi une série de petites soufflettes au-dessus de la tête d'Adam : dans la niche de l'architecture et jusque dans le groupe du Sacrifice d'Abel. Il y a une soufflette sur la cuisse droite d'Adam, à côté de la feuille de vigne. On remarque également de légères soufflettes entre les pieds d'Adam. Des taches de restaurations anciennes ont pris un teint très foncé, notamment deux taches au-dessus du menton, et deux autres sur l'épaule et sur le sein gauche. Le revers du panneau d'ADAM ne se trouve pas en danger, mais il est extrêmement encrassé. Comme ce volet se trouve en mauvais état, et que le moindre choc pourrait faire tomber des parcelles de couleur, nous avons proposé à la fabrique d'église de Saint-Bavon de le laisser en dépôt dans le réduit où nous l'avons examiné.

II. EXTERIEUR. Le volet représentant SAINT JEAN L'EVANGELISTE est en bon état. Le volet de SAINT JEAN-BAPTISTE présente une griffe sous le bras gauche ; elle va à travers la couche de couleur : c'est un dégât produit vraisemblablement lors du vol de ce panneau. Volet du PORTRAIT D'ISABELLE BORLUUT. Nous y avons remarqué de petites soufflettes dans le fond, à droite de la tête ; d'autres, plus graves, dans la partie supérieure de la niche. Il y a de légères soufflettes aussi au coin de l'œil gauche et sur la tempe gauche. Dans la robe se trouvent deux écorchures récentes, qu'on a remarquées lorsque le tableau est revenu, au début de cette année, de l'Exposition belge à Paris. Trois grandes taches d'huile sont visibles sur le front, sur le devant de la robe et dans le revers : c'est l'huile d'anciennes restaurations qui est devenue plus apparente à la suite du séjour dans une autre atmosphère. Le vernis de ce panneau se résinifie. Volet du PORTRAIT DE JOOS VYDT. Deux petits éclats de couleur sont tombés, au-dessus de l'œil gauche. Dans le front notamment au-dessus de chaque œil, et plus haut, sur le front, de petites taches roses proviennent du fait que des écailles du vernis sont tombées : on voit ainsi la couleur primitive. Une longue griffe se

remarque sur la main gauche ; griffe produite probablement par le frottement d'un objet pointu, peut-être faite par un corps aigu lors du vol du panneau adjacent. Le vernis de ce panneau se résinifie.
Volets supérieurs. Volet de la VIERGE DE L'ANNONCIATION *: quelques soufflettes dans le bas de la robe. Volet de* L'ANGE DE L'ANNONCIATION *: on y voit deux espèces de taches. D'abord, des taches rosées se présentent en un cercle sur le front ; l'examen auquel nous avons procédé nous a fait conclure qu'en cet endroit des pellicules de vernis se sont détachées : ainsi, la couleur primitive de la carnation, d'un rose très clair, est devenue visible, et, comme cette couleur est plus claire que le vernis teinté des derniers temps, elle fait tache par rapport au vernis bruni. Des taches de même nature se remarquent autour des yeux, de la gorge, sur l'amict et la partie supérieure de la chape. Une autre espèce de taches, celles-ci blanches, se voient sur le mur du fond, dans les cheveux et dans l'aile. Ici la couleur semble, elle-même, entamée. Enfin, dans tout le bas de la chape, l'apprêt n'adhère plus au panneau, à des endroits où un fixage a eu lieu jadis.*
Nous nous permettons de vous faire observer que les volets se meuvent sur des ais fixés dans le soubassement de l'autel, et indépendants des panneaux centraux : ceux-ci ne souffrent donc pas du mouvement des volets.
Il y aurait lieu, à notre avis, de procéder, à bref délai, au fixage des endroits où la couleur menace de se détacher des panneaux. On peut, en même temps, enlever avec précaution la couche de vernis résinifié, sans toucher à la dernière couche, et procéder à un revernissage.
Le fixage est tout à fait urgent *pour le volet d'*ADAM, *et même pour celui d'*EVE...
Veuillez agréer... [signé] *Hulin de Loo, L. Van Puyvelde, J. Van der Veken.*

93

Le restaurateur procéda à un allègement des vernis et au fixage des endroits où la couleur menaçait de se détacher (voir n° 92). Il appliqua finalement une fine couche de vernis mastic Lefrancq.
Des photos antérieures au nettoyage furent publiées par L. VAN PUYVELDE, *Van Eyck, L'Agneau Mystique*, Bruxelles, 1946, p. 111-115.

94

VAN DEN GHEYN, *L'odysée de L'Agneau Mystique pendant la guerre de 1940, Handelingen der Maatschappij van Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent*, Nieuwe reeks, 1945, II, 1, p. 14, 16 et 17 ; (cet article parut aussi en brochure sous le titre : *L'Agneau Mystique et la guerre de 1940*, Gand, s.d.) ; Idem, *Les tribulations...*, l.c., p. 40.
Notons qu'au début de 1940 des démarches avaient été faites en vue d'une mise en sécurité de l'A.M. au Vatican. Idem, *L'Agneau Mystique, trois faits...*, l.c., p. 10.
Les cadres restèrent à la cathédrale (sauf ceux des panneaux d'Adam et d'Eve). Pendant la guerre ils furent transportés à l'Institut d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université de Gand, en vue d'un examen scientifique de leurs inscriptions. Les résultats de cet examen furent publiés : E. BONTINCK, *Natuurwetenschappelijk onderzoek van de opschriften en de lijst van het Lam Gods-retabel*, annexe à J. DUVERGER, *o.c.*, p. 74-82. Nous reprenons ici le résumé des conclusions de l'auteur tel qu'il l'a formulé p. 86 :
L'examen scientifique révèle que le quatrain ne fut ni repeint, ni retouché, mais, au contraire, consciencieusement épargné par les restaurateurs du cadre. Les cadres et les inscriptions du polyptique ouvert furent entièrement repeints.
Par différentes considérations d'ordre technique, et par simple examen visuel, il est aisé de conclure que les lettres du quatrain furent peintes avant l'imitation de la pierre de France, qui recouvre le cadre du polyptique fermé. D'autre part, la différence des pigments noirs employés dans ces deux sortes de peintures et la technique, qui est parfaite dans les lettres, très gauche dans l'imitation de la pierre, permettent d'admettre que ces deux parties furent peintes par des personnes distinctes.
L'examen microchimique nous apprend que les lettres du quatrain furent peintes directement sur un fond d'or en feuilles. La technique se réduit à une dorure ordinaire à l'œuf sur assiette rouge, le cadre de chêne ayant préalablement été recouvert d'un enduit à la craie et à la colle. La couleur des lettres contient de l'huile, du charbon pulvérisé pour les noires, et du cinabre pour les rouges.

95

Les tableaux n'avaient pas subi le moindre dégât. VAN DEN GHEYN, *L'odyssée...*, l.c., p. 17 ; Idem, *Les tribulations...*, l.c., p. 40.

96

VAN DEN GHEYN, ibidem. Voir n° 94.

97

Voici les extraits principaux du rapport, signé par M. Pelgrims de Bigard sur sa mission à Pau du 2 au 13 décembre 1941, MINISTERE INSTRUCTION PUBLIQUE, *Dossiers Beaux-Arts ; ...Monsieur Maurice Dupuis, Conservateur du Musée de Gand, et Monsieur Joseph Vanderveken, restaurateur aux Musées royaux, accompagnaient Monsieur Pelgrims de Bigard. Messieurs le Professeur Dr. Hans Möbius, de Cassel, et Dr. Wolfgang Krönig, Dozent für Kunstgeschichte an der Universität, de Cologne, étaient présents à Pau, à l'ouverture des caisses et à l'examen des tableaux, jusqu'au jour du départ. Arrivée à Pau, le jeudi matin 4 décembre, la délégation fut reçue à la gare par Monsieur Jean Molle-Rives, conservateur du château de Pau, et par Monsieur Edouard Michel, délégué par Monsieur Jaujard, Directeur du Musée du Louvre. Elle se rendit aussitôt au château de Pau. ...Dès l'arrivée au château de la délégation, il a été procédé à l'ouverture des caisses. Voici les constatations qui ont été faites: Presque tous les panneaux présentaient des soufflettes ou boursouflures mobiles. Un seul panneau montrait quelques taches de moisissure n'ayant toutefois pas un caractère de gravité. Le panneau des Anges musiciens était fort craquelé dans sa partie supérieure et la moitié de l'orgue avait la peinture soulevée. Il n'est pas douteux que ce panneau est arrivé à Pau dans cet état. L'ange du panneau de l'Annonciation présente quelques détériorations au front et au col. Le vernissage résinifié a entrainé la couleur superficielle ; et il est à présumer que ce panneau a quitté Gand dans cet état. Les Chevaliers du Christ présentent également des soufflettes. Le panneau représentant Dieu le Père a une boursouflure de la grandeur d'un pouce que Monsieur Van der Veken a qualifiée de dangereuse. Une autre a été constatée près de l'oreille. D'autres boursouflures, très anciennes, près de la crosse, se sont ouvertes et ont été restaurées, il y a longtemps. Une griffe de trois centimètres environ a été constatée au panneau représentant St-Jean-Baptiste (côté droit dans le manteau). Pour assurer la conservation de ces panneaux, il serait désirable qu'ils soient remis en état sitôt leur retour en Belgique. Monsieur Van der Veken a collé du papier sur toutes les boursouflures, ce qui lui a pris plusieurs jours. Il a donné l'assurance que des dégâts n'étaient pas à craindre. Les panneaux ont été remis ensuite dans leurs caisses respectives, avec le plus grand soin.*

98

VAN DEN GHEYN, *l'Agneau Mystique, trois faits...*, l.c., p. 25. Idem, *Les tribulations...*, l.c., p. 40. P. COREMANS, *The recovery of Belgian art treasures from the Germans, Belgium*, vol. VII, n° 6, juillet 1946, p. 179. THOMAS CAR HOWE Jr., *Salt Mines and Castles, Indianapolis* - New-York, 1946, p. 148. Voir n° 99.

99

HOWE, o.c., p. 148 : *...the Nazis had taken it from Paris to the Castle of Neuschwanstein, where a restorer from Munich worked on the blisters which had developed on some of the panels. The altar-piece remained at the castle for two years. It was brought to the mine in the summer of 1944. Pieces of waxed paper were still affixed to the surface of the panels, on the places where the blisters had been laid.*

100

P. COREMANS, *The recovery...*, l.c., p. 179. HOWE, *o.c.*, p. 148, voir n° 98.

101

HOWE, *o.c.*, p. 148 : *...The big panel representing St. John had split lenghtwise with the grain of the wood. This had happened at the mine. Sieber repaired it, and George* [Lt. G. L. Stout] *said he had done a good job...*

102

P. COREMANS, *The recovery...*, l.c., p. 179. HOWE, *o.c.*, p. 144 : *...We boarded the train again and rumbled along a dark tunnel to the Mineral Kabinett, one of the smaller mine chambers. Again there was an iron door to be unlocked. We walked through a vestibule into a low ceilinged room about twenty feet square. The walls were light partitions of unfinished lumber. Ranged about them were the panels of the great Ghent Altarpiece — the Adoration of the Mystic Lamb — their jewel-like beauty undimmed after five hundred years. The colors were as resplendent as the day they were painted by Hubert and John van Eyck in 1432...* Voir les photographies des panneaux tels qu'ils étaient placés dans la mine, idem, p. 57 et P. COREMANS, *La protection scientifique des œuvres d'art en temps de guerre*, Bruxelles, 1946, pl. 19. On remarque sur la photographie publiée par Howe quelques-uns des morceaux de papier de soie qui protégeaient les boursouflures. Voir n° 98.

Dans la mine, la température (environ 7° C) et l'humidité relative (environ 70 %) étaient constantes. P. COREMANS, *o.c.*, p. 26.

L'état des panneaux après leurs pérégrinations et leur séjour à Alt-Aussee fut constaté par P. Coremans et consigné dans une note descriptive en date du 5 septembre 1945. Nous jugeons inutile de reprendre ce document puisque la plupart de ses données seront reprises dans le chapitre consacré à l'état matériel du polyptyque avant le traitement de 1950-1951. Nous nous bornons à en citer les conclusions : *En résumé, on peut affirmer que le Polyptyque n'a souffert que très légèrement de ses différents voyages et séjours de 1940 à 1944. Il faudra cependant veiller à ce que les différents panneaux soient confiés à un restaurateur compétent, qui soignera le vernis — pensons à l'arrachement de pigment à la suite de la dégradation du vernis — traitera les soulèvements de surface et restaurera les endroits où des chocs ont blessé la couche picturale et où les planches se sont séparées. C'est là un programme minimum qu'il faudrait réaliser sans retard sous la surveillance du laboratoire.*

103

P. COREMANS et A. JANSSENS DE BISTHOVEN, *Van Eyck, l'Adoration de l'Agneau Mystique*, Anvers, 1948, p. 21.

HOWE, *o.c.*, p. 159-161, parlant de l'extraction des panneaux de la mine : *...Every possible precaution would have to be taken to make this operation a success. It must go off without a hitch... This truck and the one which was to carry the altarpiece had been put in perfect condition. And George* [Stout] *had put the fear of God into the two drivers both of whom he had personally chosen from our crew... I called Lamont, and the two of us, followed by eight of the gnomes, hitched four of the „dogs" to the little engine and proceeded to the Mineral Kabinett. One of the „dogs", especially designed to carry pictures of unusual height, had a lower bed than the others. We would use this one for the big central panel of the altarpiece. Otherwise it would not clear a portion of the mine tunnel where the jagged rocks hung low over the track. The panels were now in their cases, and it was a relatively simple matter to carry them from the storage room to the train. We had to make two trips down and back in order to get all ten cases up to the mine entrance. They were much lighter than the statue* [Michel-Ange de Bruges] *but the loading was a more exacting undertaking. Lashing them upright in parallel rows, in the truck, and stowing cases on either side for ballast, took time. We didn't finish until well after six. It had taken most of the day to load the „gold seal products". That night we held a conference in George's room. He was to go to Munich the next morning with the convoy to supervise the unloading...*

104

COREMANS, *The recovery...*, l.c., p. 176. VAN DEN GHEYN, *Les tribulations...*, *o.c.*, p. 41, et HOWE, *o.c.*, p. 244-245 : *The famous panels had been reposing in the Central Collecting Point at Munich since we had removed them from the salt mine at Alt Aussee. A special plane had been chartered to fly them to Brussels. The Belgian Government had signified approval of air transportation. Direct rail communication between Munich and Brussels had not been resumed, and the highways were not in the best of condition. By truck, it would be a rough two-day trip ; by air, a matter of three hours. ...I went out to the airport to confirm the arrangements for the C.-54. It was only a fifteen-minute drive from the Königsplatz to the field. I was also to check on the condition of the streets : they were in good shape all the way. The plane was to take off at noon. Lamont, Steve and I supervised the loading of the ten precious cases. We led off in a jeep. The truck followed with the panels. Four of the civilian packers went along to load the cases into the plane. Captain Posey was to escort the altarpiece to Brussels. When we got to the airport we learned that the plane had not arrived. There would be a two-hour delay. At the end of the two hours, we were informed that there was bad weather south of Brussels. All flights had been canceled for the day. We drove back to the Collecting Point at the Königsplatz and had just finished unloading the panels when a message came from the field. The weather had cleared. The plane would be taking off in half an hour... The cases were reloaded and we were on our way to the field in fifteen minutes. The truck was driven onto the field where the big C.-54 stood waiting. In another quarter of an hour the panels were aboard and lashed securely to metal supports in the forepart of the passenger compartment... The plane reached Brussels without mishap...*

105

MINISTERE INSTRUCTION PUBLIQUE, *Dossiers Beaux-Arts* ; COREMANS et JANSSENS DE BISTHOVEN, *o.c.*, p. 21.

106

COREMANS et JANSSENS DE BISTHOVEN, *o.c.*, p. 22.

107

Van Eyck-dagen 1945, *Handelingen der Maatschappij van Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent*, Nieuwe reeks, 1945, II, 2, p. 16.

108

VAN DEN GHEYN, *L'Agneau Mystique, trois faits...*, l.c., p. 15. COREMANS, *The recovery...*, l.c., p. 178. COREMANS et JANSSENS DE BISTHOVEN, *o.c.*, p. 22.

109

Catalogue : *Van Jan van Eyck tot Rubens*, n° 29.

110 à 116

Documentation A.C.L., Bruxelles.

MATERIAUX ORIGINAUX ET TECHNIQUE PICTURALE EYCKIENNE

par

P. COREMANS et J. THISSEN

Nous avons prélevé de nombreux échantillons et en avons préparé des coupes, chaque fois que le respect de l'œuvre rendait l'opération admissible. Ces prélèvements furent étudiés par les méthodes microscopiques et microchimiques usuelles ; des micrographies en furent exécutées en lumière ordinaire, en fluorescence, en ultra-violet et en infra-rouge.

Notre but est double.

Nous avons d'abord le désir d'étendre notre connaissance de la nature des matériaux originaux et de la technique picturale eyckienne. A l'état actuel, ces recherches ont déjà dépassé le stade purement académique, du fait que nous commençons à pouvoir distinguer une œuvre originale de ses copies ou imitations, de même que nous entrevoyons certaines distinctions à établir entre van Eyck et d'autres maîtres du XVe siècle.

La connaissance de l'original nous a également permis de déceler — généralement sans grandes difficultés — les additions dues aux restaurateurs qui se succédèrent au cours des siècles. Nous pouvons même, jusqu'à un certain point, établir une chronologie relative de ces additions, en différenciant les restaurations anciennes (XVe ou XVIe siècle) des restaurations modernes. Il semble inutile d'insister sur l'importance de ces résultats, qui nous permirent de préciser l'état de l'Agneau Mystique avant le traitement de 1950-51, de choisir une méthode de conservation et une technique opératoire avantageuses et de guider le restaurateur au cours de son long et délicat travail.

LES DIVERSES COULEURS

Examinons d'abord la structure de la couche picturale, dans ses diverses couleurs : violet, bleu, vert, jaune, rouge, brun, blanc (gris, chair) et noir.

De façon générale, nous avons identifié le liant des couches picturales comme étant „à base d'huile siccative + x" [12]. Sauf mention spéciale dans le texte, c'est de ce liant qu'il s'agira.

VIOLETS

La structure (vêtements de personnages du groupe gauche, à l'avant-plan, X) peut être schématisée comme suit, d'après l'examen de plusieurs coupes (cf. aussi Pl. XLIX, 4) :

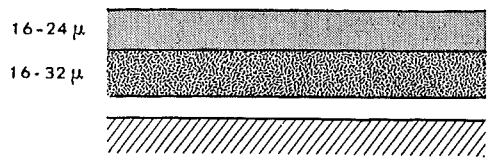


Fig. 1

4 : violacé — glacis à base de garance et très peu ou pas de blanc de plomb.
3 : blanchâtre — à base de blanc de plomb et quelques grains rouge violacé (garance).
2 : couche d'imperméabilisation (d'isolation) parfois avec traces de dessin.
1 : préparation.

Dans la couche picturale inférieure (c. 3) et supérieure (c. 4) la laque de garance est fixée sur des grains de carbonate de calcium. Il est fort probable que le choix se soit porté sciemment sur une matière translucide et poreuse, l'aragonite, qui adsorbe avec facilité la laque organique colorée.

[12] P. COREMANS, *La technique des Primitifs Flamands, Etude scientifique des matériaux, de la structure et de la technique picturale, I, Introduction, Etudes de Conservation*, I, 1952, p. 2. P. COREMANS, R. J. GETTENS et J. THISSEN, II. *Th. Bouts, Le retable du Saint Sacrement*, ibidem, p. 17 et 23.

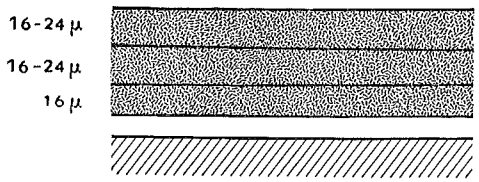
Dans certains cas, le glacis (c. 4) est nettement violet. Il contient alors des grains bleus translucides d'azurite.
Epaisseur totale de la couche picturale originale : de 16 à 56 μ, la moyenne étant de 32 à 56 μ. Dans certains cas, il y a donc eu „usure". Celle-ci est nettement perceptible pour plusieurs échantillons.

BLEUS

Il faut établir une distinction entre le ciel (panneaux II, VI, IX, X, XI et XII) le manteau de la Vierge (III) et les pierres précieuses (prélèvements à la couronne de la Vierge et au fermail du manteau de Dieu) certains manteaux de personnages (deux prélèvements au groupe d'avant-plan de gauche au X) et le dallage aux panneaux II et VI. Le dallage aux III, IV, V constitue un cas particulier (p. 102-105).

1° *Ciel (II, VI, IX, X, XI, XII).*

Schéma général :



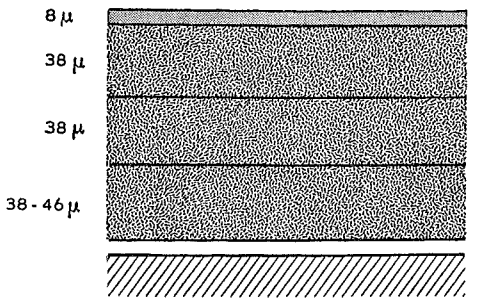
5 : bleu ⌐ blanc de plomb et quantités variables d'azurite et de lapis-lazuli (d'azurite seule pour II et VI).
4 : bleu ⌐ blanc de plomb et azurite.
3 : blanc ⌐ à base de blanc de plomb ; présence de très petites quantités d'azurite.
2 : couche d'imperméabilisation.
1 : préparation.

Fig. 2

Il y a donc eu application d'une première couche blanche (c. 3) couvrant toute la surface du ciel ; puis, d'une couche blanche (seulement à la partie inférieure du ciel) ou bleue (c. 4) ; enfin, application d'une dernière couche bleue (c. 5) dont la concentration en grains colorés varie suivant la gradation à obtenir.
Signalons qu'à la couche 4, la grosseur des grains d'azurite est moins forte au X. En ce qui concerne la couche 5, notons l'absence de lapis-lazuli dans les bleus plus ou moins foncés des panneaux II et VI, ainsi que la présence, au X, d'un colorant organique jaune, non identifié avec certitude.

2° *Manteau de la Vierge (III).*

La connaissance de la structure originale est d'autant plus importante qu'elle permet une différenciation objective des repeints et surpeints ultérieurs (p. 99).
Cette structure originale se présente comme suit (Pl. XI, 2 et XXIVbis, 2) :



6 : bleu ⌐ glacis de lapis-lazuli avec liant aqueux.
5 : bleu plus clair ⌐ lapis-lazuli, blanc de plomb ; liant aqueux.
4-3 : bleu moyen ⌐ azurite, peu de blanc de plomb ; liant à base d'huile siccative + x.
2 : couche d'imperméabilisation; parfois traces de dessin.
1 : préparation.

Fig. 3

L'artiste applique d'abord deux couches bleuâtres, granuleuses, correspondant à un bleu moyen. Sa technique varie ensuite suivant qu'il désire obtenir des gammes claires ou sombres. Il y superpose plusieurs couches de glacis, dont l'épaisseur diffère d'après la profondeur des ombres.
Pour les zones claires (cf. Fig. 3) il ajoute aux deux premières couches (c. 3-4) une couche plus claire (c. 5) où l'azurite est remplacée par le lapis-lazuli. Il termine par un fin glacis (c. 6) à base de lapis-lazuli.
La différenciation microchimique entre le liant huileux (couches à base de blanc de plomb et d'azurite) et le liant aqueux (couche à base de blanc de plomb et de lapis-lazuli et couche à base de lapis-lazuli seul) est assez aisée. De plus, une distinction est possible, grâce à l'examen (la photographie) des coupes surtout en fluorescence.
A notre sens, l'artiste peut avoir employé le lapis-lazuli, uniquement dans les couches supérieures, afin d'économiser ce pigment particulièrement rare et coûteux. Le choix du lapis a très probablement entraîné la substitution, au liant huileux, du liant aqueux. Celui-ci permet, en effet, de couvrir une plus grande surface avec la même quantité de pigment. Un argument d'ordre purement pictural ou chromatique s'y ajoute : en combinaison avec le liant aqueux, les teintes bleues et bleu-violet restent plus claires (donc plus transparentes) et plus pures.

3° *Pierres précieuses (III et IV).*

Nous avons analysé deux échantillons, prélevés à la couronne de la Vierge (III) et au fermail du manteau de Dieu (IV).
Quoique plus simples, leurs structure et composition s'apparentent à celles des couches supérieures (c. 5 et 6) du manteau de la Vierge (Fig. 3).
Sur ces deux échantillons, nous voyons deux couches, dont la supérieure est identique au glacis du manteau (c. 6) composé de lapis-lazuli avec liant aqueux. La couche inférieure contient les mêmes pigments que la couche 5 du manteau (lapis-lazuli et blanc de plomb) mais s'en différencie par l'emploi du liant habituel à base d'huile siccative + x.

4° *Manteau de personnages (X).*

L'analyse a porté sur deux échantillons prélevés au manteau de deux personnages du groupe d'avant-plan de gauche (X) l'un d'entre eux étant manifestement restauré de façon profonde. A la coupe, nous ne voyons plus qu'une seule couche picturale originale (e = 24-48 μ) contenant des proportions variables de lapis et d'azurite, agglutinés au liant habituel. Le glacis supérieur manque. Il y a donc eu usure de la couche picturale, qui a un aspect „raviné". De là, les restaurations.

5° *Dallage (II et VI).*

Nous songeons ici aux motifs décoratifs bleus ornant le dallage.
Nous trouvons une structure simple à deux couches : d'abord une couche (24-40 μ) à base de blanc de plomb (avec quelques grains bleus de lapis) puis, au-dessus, une couche translucide (8-16 μ) à base de lapis. Nous avons identifié, dans ces deux couches, le liant habituel.

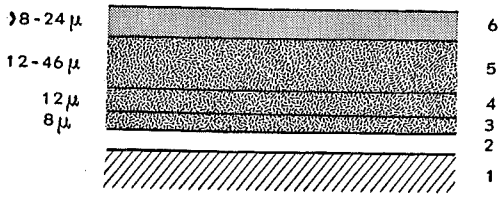
VERTS

Notre étude porta spécialement sur le manteau de St. Jean-Baptiste (V) et sur la végétation des panneaux IX, X, XI et XII. D'autres zones de couleur verte furent également explorées,

notamment la chasuble d'un des anges (II) le bonnet d'un des personnages du groupe d'avant-plan de gauche (X) l'aile de l'ange de l'Annonciation et le livre (XIII) ainsi qu'une manche de la robe de Borluut (XX).
De cet ensemble, il fut possible de dégager la structure originale du manteau de St. Jean-Baptiste (V) et de la végétation (IX, X, XI, XII). Par contre, force nous fut de nous abstenir dans les autres cas, les usures et les restaurations y étant trop importantes.
Surtout dans les verts foncés, nous retrouvons souvent, à la limite inférieure de la couche picturale, une couche noire (noir d'os ou d'ivoire et liant habituel) (e $\leqslant$ 8 μ) qu'il est impossible de confondre avec des restes de dessin. S'agirait-il d'une préparation des zones d'ombre ?

1° *Manteau vert de St. Jean-Baptiste (V).*

Schéma de la structure originale :



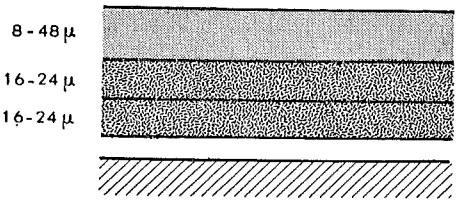
6 : glacis verdâtre — à base de résinate de cuivre.
5 : vert clair ou moyen — malachite et blanc de plomb.
4 : vert jaunâtre — malachite et colorant organique jaunâtre.
3 : blanc — à base de blanc de plomb.
2 : couche d'imperméabilisation, parfois avec traces de dessin.
1 : préparation.

Fig. 4

La présence de la fine couche de blanc de plomb (c. 3) visible sur toute la surface du manteau, rend apparente l'intention de peindre celui-ci dans des gammes de vert clair. Dans ce même but d'ailleurs, les couches supérieures granuleuses (c. 4-5) contiennent, toutes, des quantités appréciables de ce pigment.
Au-dessus de cette première couche picturale (c. 3) on trouve, également partout, une couche (c. 4) à base de malachite, de blanc de plomb et de colorant organique jaune (non identifié) dont la diffusion à travers toute la masse „chauffe" cette couleur un peu crue.
Ensuite, d'après la gradation à obtenir (vert plus ou moins clair ou foncé) on observe une (c. 5) ou deux couches contenant de la malachite et des quantités variables de blanc de plomb.
Vient alors le glacis à base de résinate de cuivre (c. 6) dont l'épaisseur diffère suivant la profondeur de l'ombre. A certains échantillons, nous avons cru nous trouver en présence d'un colorant organique jaune (non identifié). Cette adjonction correspondrait, croyons-nous, à l'intention de l'artiste d'obtenir un vert plus chaud (cf. d'ailleurs à la c. 4).

2° *Végétation (IX, X, XI, XII).*

La structure originale, retrouvée à divers endroits, est comparable à celle du manteau vert de St. Jean-Baptiste, mais elle est plus simple :



5 : glacis verdâtre — à base de résinate de cuivre.
4 : verdâtre — malachite et quantités variables de blanc de plomb.
3 : vert jaunâtre — malachite, un peu de blanc de plomb et colorant organique jaune.
2 : couche d'imperméabilisation, parfois avec traces de dessin.
1 : préparation.

Fig. 5

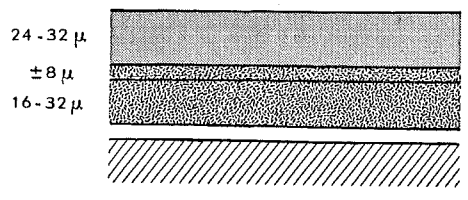
Après l'application d'une couche de base à la malachite (c. 3) l'artiste y superpose un mélange de malachite et de blanc de plomb (c. 4) les proportions de ce pigment variant selon la gradation désirée. La couche finale est, comme toujours, le glacis au résinate (c. 5) qui donne profondeur et translucidité à l'ensemble chromatique.
Il faut mettre en évidence — comme au manteau de St. Jean-Baptiste — la présence d'une couche picturale (c. 3) contenant un colorant jaune, diffusé à travers la masse verte. Cette addition voulue doit avoir eu pour but de „chauffer" le ton vert cru de la malachite. On rencontre aussi, fréquemment, une altération accidentelle, due à l'âge, des couches granuleuses à base de malachite, combinée avec un liant huileux. Nous établissons, ici, une comparaison avec les tableaux sur cuivre, où le contact de l'huile avec le métal provoque souvent l'apparition d'une fine pellicule translucide, verdâtre. Lors de l'examen de nombreux échantillons de la végétation du polyptyque, nous avons constaté que la couche picturale tend à devenir moins granuleuse (dissolution de grains de malachite, pigment de stabilité douteuse) et plus „chaude". Nous pensons qu'il y a formation d'un sel organique de cuivre dont la teinte vire au vert-jaune. Notre impression est qu'un phénomène semblable a pu se produire dans la couche de glacis au résinate de cuivre qui, elle aussi, a une teinte plus chaude que tous les résinates préparés au laboratoire.
Nous nous proposons de continuer nos recherches dans ce domaine particulièrement important pour le traitement des tableaux anciens. Il suffit, en effet, que dans un tableau, une seule couleur importante se soit modifiée au cours des siècles, pour que l'équilibre et la valeur des tons de l'ensemble soient rompus.

JAUNES

La couleur jaune est rarement utilisée et couvre des surfaces fort limitées.
Nous avons déterminé la présence, soit d'ocre en mélange avec du blanc de plomb, soit d'un jaune plus vif, à base d'oxyde de plomb. Il s'agit probablement de l'oxyde jaune de plomb et d'étain. Ne disposant pas de matière suffisante, nous n'avons pu en effectuer une analyse de détail par spectrographie ou microchimie.

ROUGES

Au polyptyque, diverses nuances oscillent entre le rouge-orange, le rouge vif et le rouge violacé. Nous songeons notamment au manteau de Dieu (IV) à certaines chasubles portées par des anges (II et VI) aux vêtements de plusieurs personnages du groupe à l'avant-plan de droite (X) enfin à la robe de Vijd (XVII) et à celle de Borluut (XX).
A une seule exception près (Borluut) tous les échantillons analysés donnent une structure et une composition qui les font apparenter au manteau de Dieu (IV) :



5 : rouge foncé ⌐ glacis à base de garance.
4 : rouge ⌐ violet ⌐ garance, lapis-lazuli et blanc de plomb.
3 : rouge-orange ⌐ à base de vermillon.
2 : couche d'imperméabilisation, parfois avec traces de dessin.
1 : préparation.

Fig. 6

La couche de vermillon (c. 3) est la couche de base. A certains endroits, on y superpose directement un glacis plus ou moins épais de garance (c. 5). A d'autres (cf. Fig. 6) où le

peintre désire obtenir une teinte plus claire et nuancée vers le violet, il intercale une fine couche contenant également un peu de blanc de plomb et de lapis-lazuli (c. 4). Les reliefs marqués, visibles surtout aux plis, sont produits par une très forte épaisseur du glacis à la garance (c. 5).
Parmi les variantes intéressantes, nous avons noté, à la robe de Vijd (XVII) que la couche de vermillon (c. 3 : en réalité, deux à trois couches) (e = 80-96 μ) contient de la garance fixée. En fait — à partir de trois matières colorantes : vermillon, garance et lapis-lazuli ou azurite — le maître avait la possibilité d'obtenir, entre le rouge-orange et le rouge-violet, la nuance et la densité désirées, en dosant ses structures et compositions.
La robe rouge violacé de Borluut (XX) a une structure toute différente : sur une première couche (72-80 μ) à base de garance fixée, se trouve une seconde couche (64-104 μ) de même composition, mais contenant également de l'azurite.
En passant en revue les divers panneaux, on constate que ce sont les verts, les rouges, les bruns et les noirs qui ont le plus souffert au cours des siècles : les traces d'usure et les surpeints, tant anciens que modernes, y sont très nombreux.

BRUNS

Aux endroits où la végétation se détache sur le ciel, elle est enveloppée d'une fine couche translucide brunâtre (e = 24 μ). Celle-ci se compose d'un colorant organique non identifié, agglutiné par un liant similaire à celui du résinate de cuivre (résine (?) avec ou sans huile siccative). Parfois, on a affaire à des restes de vernis anciens.
Partout ailleurs, on détecte un brun plus ou moins opaque, constitué de quantités variables de blanc de plomb et d'ocre (jaune, brune, rouge) avec des additions moins importantes de noir d'os et même de lapis-lazuli (pavement XIII à XVI) et d'autres impuretés colorées. Un peu partout, ces bruns ont souffert (traces d'usure) et ont été surpeints.

BLANCS (GRIS, CHAIRS)

La structure est fort simple et comprend généralement une seule couche d'épaisseur variable (de 8 à 16 et jusqu'à 40 à 56 μ) selon la densité requise.
Nous n'avons jamais trouvé un blanc de plomb exempt d'additions colorées. D'après la teinte voulue, on identifie la présence notamment de noir d'os, d'ocres, d'azurite, de lapis-lazuli, de vermillon (chairs).

NOIRS

Nous avons identifié la présence d'une seule couche (8-24 μ) à base de noir d'os et reposant sur la préparation.

NOTES RECAPITULATIVES SUR LES DIVERSES COUCHES

Voici certains renseignements généraux, fruits d'observations, d'analyses et d'examens répétés, à l'aide des méthodes physique, microchimique et microscopique :

SUPPORT ET COUCHE DE PROTECTION

Nous renvoyons le lecteur aux pages 79 et 84.

PREPARATION

La couleur est blanchâtre. L'épaisseur varie, en moyenne, entre ± 120 et ± 160 μ. Nous avons mesuré quelques épaisseurs allant jusqu'à 300 μ. Généralement, une seule couche fut repérée. Cependant, nous en avons identifié deux aux panneaux I, XVI et XX.
La préparation est composée de carbonate de calcium (craie) et de colle animale. Elle est imprégnée, au bord supérieur, d'un liant à base d'huile siccative. Au bord inférieur, nous retrouvons également une matière d'imprégnation non huileuse, qui s'apparente à la colle animale (encollage du support). Celle-ci est difficilement identifiable, probablement à la suite de son altération par l'humidité et les sucs du bois.
Dans la très grande majorité des échantillons prélevés, on constate la présence d'une fine couche translucide jaune-brun (cf. notamment la couche 2 aux Pl. XI, 2 et XIX, 3) séparant la préparation de la couche picturale. Nous la dénommons „couche d'imperméabilisation" (couche d'isolation) accentuant donc le rôle dévolu à cette couche, qui doit empêcher la diffusion du liant de la couche picturale dans la préparation, ainsi „imperméabilisée". Son épaisseur (moyenne de 8 à 16 μ) est infime. Sa composition a été déterminée comme étant à base d'huile siccative — soit donc de même composition que la matière d'imprégnation du niveau supérieur de la préparation. Dans certains cas, cette couche est difficilement perceptible ; dans d'autres, mais rares, elle n'a pas même pu être observée. Il faut tenir compte ici de sa diffusion dans la couche picturale ou dans la préparation, ou de son masquage par l'une de ces deux couches. La présence, au polyptyque, de la couche d'imperméabilisation, est donc intentionnelle et générale.

COUCHE PICTURALE

Il est difficile de préciser l'épaisseur de la couche picturale, celle-ci variant suivant la couleur et le degré de saturation. Nous trouvons les minima pour les blancs (gris, chairs) et les noirs, de l'ordre de ± 16 μ, les épaisseurs maxima (± 180 μ) étant observées aux reliefs rouge foncé. Pour les glacis superficiels, on note des variantes entre < 8 μ et ± 32 μ.
Nous avons été particulièrement frappés, aux divers panneaux, par l'„usure" des couches picturales originales supérieures, surtout pour les verts, les rouges, les bruns et les noirs. Cette usure amincit ou fait même parfois disparaître la couche picturale. En ce qui concerne l'Agneau Mystique, cette dégradation semble presque toujours être la conséquence d'un nettoyage très ancien, exécuté au XVe ou au XVIe siècle. Nous avons une nette tendance à ajouter foi à van Vaernewijck — et, accessoirement, à van Mander — (p. 35) et formulons même l'hypothèse que l'usure, constatée un peu partout à la surface peinte du polyptyque, est la conséquence directe d'un nettoyage malheureux („...slechte schilders ...met hun calvers handen uutgevaecht...") exécuté avant 1550, de *toute la surface du polyptyque*, et non pas seulement d'une prédelle. L'intervention, en 1550, de van Scorel et Blondeel s'explique ainsi aisément. Nous y reviendrons d'ailleurs plus loin.
Lors de l'examen des coupes, nous avons souvent déterminé la présence de grains de noir d'os, localisés dans la couche d'imperméabilisation ou à sa partie inférieure, sur la préparation. Le plus souvent, on ne voyait que quelques particules éparses ou agglomérées ; parfois, on observait une fine couche de moins de 8 μ. Parmi d'autres hypothèses, nous envisagions qu'il s'agissait de traces du dessin, d'autant plus que celles-ci étaient uniquement décelables à des endroits où un dessin devait nécessairement être présent (détails de paysages, de personnages) et qu'on ne les trouvait jamais ailleurs (ciel, par exemple). Cette supposition fut vérifiée, lors de l'examen d'un échantillon prélevé sur le parcours de l'ornementation en

forme de cintres, sous le plafond de l'Annonciation (p. 119). Le dessin y est très épais et a percé à travers les couches sus-jacentes ; légèrement perceptible en photographie ordinaire, la forme devient nettement visible en infra-rouge (Pl. LXII, 1 et 2 ; cf. Pl. III, 2). L'analyse de la coupe correspondante (Pl. LXII, 4) fit déterminer la présence de noir d'os agglutiné à un liant aqueux. Fait digne d'attention, ce dessin a donc été appliqué à la détrempe.
La structure et la composition de la couche picturale présentent de nombreuses variantes, selon la couleur et la teinte désirées, l'intensité et le degré de translucidité voulus. Il est possible d'en dégager des structures et des compositions-types, qui reviennent toujours. En effet — grâce à sa maîtrise absolue de la matière — le peintre prépare sciemment, et d'après des règles préétablies, un effet chromatique bien déterminé, répondant à une plastique et à une densité picturales qui lui sont caractéristiques. Cette rigidité technique lui laisse suffisamment de liberté pour ne gêner en rien l'effort de création et lui permettre d'adopter, avec toute la subtilité voulue, une variante plutôt qu'une autre. A cet égard, toutes les nuances entre le rouge-orange et le rouge-violet constituent un exemple typique.

La *technique picturale* eyckienne est basée sur la translucidité des couleurs : rares sont les couches picturales réellement opaques, très nombreuses sont celles à effet translucide plus ou moins accentué. C'est la superposition des fines couches cristallines et des glacis, où la lumière se combine avec la couleur, qui produit les effets chromatiques si diversement nuancés.
Pour la justification analytique des pigments et des liants, nous renvoyons à une publication antérieure (cf. note 12 p. 69). Le liant eyckien a été caractérisé comme étant „à base d'huile siccative + x". C'est dire que nous excluons la détrempe (le liant aqueux) à l'exception de deux ou trois cas particuliers, mentionnés sans ambiguïté. Nous ne pouvons préciser, avec une certitude suffisante, la nature exacte de la substance „x" ajoutée à l'huile siccative. Nous sommes portés à croire que cette matière a des propriétés proches de celles de certaines résines naturelles, soit donc d'une substance complètement soluble dans l'huile siccative et formant avec elle un film de structure homogène. Nous pensons que ces caractéristiques ne se retrouvent pas dans une émulsion.

EXAMEN PICTURAL AVANT TRAITEMENT

par

A. PHILIPPOT

L'œuvre qu'il s'agisait de traiter en octobre 1950 était un complexe profondément désaccordé. Les opérations de conservation devaient donc se doubler d'un effort en vue de se rapprocher de l'harmonie primitive.

De nombreux repeints et surpeints, de larges „jutages" et un jeu varié de vernis avaient faussé les couleurs, les valeurs, les densités et les transparences. La nervosité incisive du dessin s'en trouvait émoussée, tandis que l'harmonie de la composition était rompue dans ses deux grands principes : les rapports chromatiques, base de l'unité décorative, étaient déséquilibrés et le jeu des valeurs, profondément transformé lui aussi, avait brisé l'unité originelle de la composition spatiale et la cohérence plastique des volumes.

Cet état de confusion de l'ensemble poussait le spectateur à ne plus examiner l'œuvre que par le détail, seul moyen de retrouver, comme des monts émergeant des irrégularités de la brume, les zones intactes où l'artiste se révélait encore directement.

Dans ces conditions, le diagnostic esthétique devenait forcément un des guides importants dans le travail. Lui seul, en effet, permettait de considérer chaque phase des opérations, chaque traitement local, en fonction du but à atteindre sur le plan de l'ensemble. Pour le restaurateur qui enlève un surpeint, comme pour l'artiste qui applique un ton, le fragment n'acquiert sa valeur qu'en fonction du tout qui l'intègre.

Van Eyck voyait le monde par détails et de près ; mais à cette somme de fragments analytiques, il conférait dans l'œuvre une unité basée d'une part sur une conquête de sa vision : la lumière, et d'autre part sur un sens décoratif de la disposition des masses colorées.

Il fallait donc, avant d'entreprendre les opérations, percer par une sorte d'intuition le voile des reprises et pressentir cette harmonie primitive vers laquelle devraient se diriger les efforts.

Il fallait ensuite, tenant compte de l'extrême diversité des états de conservation dans un ensemble où un panneau presque intact voisinait avec un panneau presque complètement surpeint, déterminer, en conformité avec les exigences techniques de la conservation, l'ordre et le degré des opérations de dégagement, de manière à réduire progressivement les discordances, au lieu de les accroître comme eût pu le faire une élimination systématique des matières non originales.

Il fallait enfin sentir où s'arrêter, saisir le moment d'équilibre le plus fidèle à l'harmonie originale, au-delà duquel les discordances s'accentuent de nouveau parce que la ruine se révèle, et où le remède — s'il existait encore — impliquerait une recréation inadmissible.

Les difficultés résultaient surtout des transformations particulièrement graves subies par quatre panneaux : les Anges chanteurs, la Vierge, Dieu et l'Adoration.

Au panneau des Anges chanteurs, un écrasement général avait ruiné le jeu tactile des empâtements dont la souplesse onctueuse avait fait place à une surface lisse uniforme, mince et sèche. Il en résultait esthétiquement l'appauvrissement du rendu des matières, si fondamental chez van Eyck, et surtout des sensations de poids et de plastique des masses ; altération saisissante par référence aux Anges musiciens, auxquels le panneau doit faire équilibre.

Les transformations subies par les panneaux de la Vierge et de Dieu étaient particulièment

sensibles si on considérait ceux-ci en fonction de l'ensemble qu'ils forment avec Saint Jean et dont l'unité primitive reposait évidemment sur l'équilibre de grandes masses sculpturales et de couleurs franches, égales d'intensité.
Mais cet équilibre pressenti avait été profondément faussé. Alors que Saint Jean s'imposait par l'éclat encore puissant de son manteau vert et la nervosité de son drapé, le vêtement rouge de Dieu, étouffé par un surpeint presque général, ne pouvait plus atteindre ni à cet éclat ni à cette vigueur des plis, alourdi qu'il était par un dessin mou et un modelé appliqué, en quelque sorte académique. Enfin, les tons bleus de la Vierge accusaient une déchéance plus saisissante encore (Pl. VIII). Un surpeint complet et des vernis altérés leur avaient enlevé tout éclat, toute transparence. Le vernis, voilant d'un gris jaunâtre les lumières et blanchissant les ombres, nivelait véritablement les valeurs autour d'un ton moyen incertain et trouble. De là, une saillie insuffisante et hésitante des reliefs clairs, un manque de profondeur dans les creux d'ombre. Le galon d'or intact, conçu en fonction du volume et destiné à le soutenir par la ligne, se trouvait en contradiction inattendue avec le clair obscur faussé, et suggérait à vide une masse disparue. L'œuvre avait perdu simultanément ses qualités chromatiques et plastiques, et les trois figures se séparaient désormais par l'altération des qualités mêmes qui devaient originairement les unir.
L'Adoration était un cas plus complexe encore, à considérer dans l'ensemble du registre inférieur dont les volets, qui en prolongent la composition, étaient beaucoup mieux conservés. Outre le brunissement général dû aux vernis, une large partie des verts était très assombrie (Pl. XXVIII, XXIX, XXX et XLII à XLVII) : tout le paysage derrière l'Agneau, les arrière-plans de collines boisées à droite et le coin de pré entre les Anges et les Vierges-Martyres. La composition spatiale en était complètement troublée. En effet, le paysage avait de toute évidence été construit par une succession de plans verts disposés symétriquement par rapport à l'Autel qu'ils devaient mettre en valeur, et se superposant par des obliques, tandis qu'un dégradé du sombre au clair, répondant à la suite des collines, conduisait l'œil de l'avant-plan à l'échappée bleue des lointains.
Or, voici que, dès le second plan à droite, et un peu plus loin à gauche, le paysage s'assombrissait au lieu de s'éclaircir. Les arrière-plans, derrière l'Agneau et à droite des Anges, s'avançaient au lieu de reculer, et écrasaient l'avant-plan. En même temps, le déséquilibre entre les prés à gauche et à droite des Anges faussait la symétrie initiale qui soulignait, du point de vue spatial et chromatique, la position centrale de l'Autel.
Dans l'ensemble des parties surpeintes, les feuillages s'agglomeraient en masse opaque et bouchée, sans mobilité et sans air. Il suffisait, pour s'en convaincre, de les comparer à ceux des zones originales intactes, où chaque feuille, nerveuse, frissonne dans l'espace (Pl. XLVIII).
La robe violacée du second prophète à gauche de la Fontaine était obscurcie par un surpeint qui rompait la symétrie du groupe avec celui des Apôtres, et affaiblissait le mouvement en arc de cercle dessiné par ces personnages clairs, de part et d'autre de la vasque.
Ajoutons à cela l'assombrissement du ciel, son manque de transparence dans le bleu — comparé aux volets — et l'on saisira l'ampleur de la transformation.
Il fallait donc s'efforcer de retrouver la profondeur de la composition spatiale, la symétrie et l'unité d'éclairage, qui rendraient à nouveau sensibles, dans l'accord des verts et des bleus de tout le registre, la disposition en cercles concentriques des anges et des quatre groupes d'adorateurs, et leur mouvement convergeant, étendu aux cortèges des volets, vers l'Agneau divin.

ETAT MATERIEL AVANT TRAITEMENT

par

A. PHILIPPOT et R. SNEYERS

COUCHE PROTECTRICE

La matière composant les couches protectrices est, dans tous les cas, un vernis à base de résines naturelles du type résines molles (mastic ?). Il n'est pas possible pour l'instant de préciser cette identification qui est basée en premier lieu sur les réactions de solubilité, mais aussi sur les réactions de saponification, la réaction à la vanilline et celle de Storck-Morawski. Les résultats microchimiques ont été corroborés par les tests réalisés par le restaurateur avant l'allègement des vernis. La solubilité du vernis dans les mélanges essence de térébenthine-alcool et essence d'aspic-alcool est normale pour tous les panneaux, à l'exception des III, XIII et XVI. Le vernis de ces trois panneaux, additionné d'huile, est nettement moins soluble.

Nous savons qu'en 1937 les panneaux I-XIV et VII-XV ont été couverts par le restaurateur J. Van der Veken d'une fine couche de vernis mastic.

Nous n'avons jamais trouvé, avec une certitude suffisante, de restes d'une couche protectrice originale. En effet, dans aucun des échantillons examinés, la première couche de vernis ne recouvre directement la couche picturale. Toujours, elle en est séparée par un film de crasse ou par des restaurations.

La couche protectrice est formée d'une superposition de pellicules de vernis d'une épaisseur moyenne de 8 µ, habituellement au nombre de trois ou quatre, bien qu'il ne soit pas exceptionnel d'en compter jusqu'à sept.

Chacune de ces couches est couverte d'un dépôt de crasse foncée qui explique, dans une certaine mesure, les nombreux revernissages et l'exceptionnel obscurcissement des tableaux.

Le contrôle de l'état des couches protectrices par la vision directe, la fluorescence et la solubilité permet de les répartir en quatre groupes :

1. les volets I-XIV et VII-XV,
2. le panneau X,
3. les panneaux III, IV et V,
4. les autres volets.

Ces différences s'expliquent en ordre principal par l'histoire du polyptyque.

Groupe 1. Bon état. Le vernis de surface non teinté recouvre, notamment sur les fonds brun-noir, des restes de vernis teintés plus anciens.

Groupe 2. Mauvais état général. Le vernis est fendillé, jauni et très sale ; il a perdu beaucoup de sa transparence. Fait grave au point de vue esthétique, les vernis ont une épaisseur très irrégulière et passent de la transparence à l'opacité. Il semble qu'au cours des nombreuses interventions locales, on ait généralement poussé plus loin le nettoyage des personnages que celui de la végétation.

Groupe 3. Etat très proche de celui du panneau X, mais avec une usure plus marquée et des dommages généraux plus accentués, notamment au III.

Sur ce panneau, un chancis important, surtout aux zones fort empâtées, crée un voile grisâtre et opaque qui fausse le ton et la plastique du drapé.

Groupe 4. Très mauvais état. Le vernis se désagrège de façon très généralisée ; il est mat, poudreux, a perdu beaucoup de sa transparence (Pl. LIX, 1) et s'écaille par endroits en arrachant parfois des parcelles de couleur. Ce phénomène, qui se manifeste d'une manière particulièrement grave sur les panneaux II, VI et XIII (Pl. IV et LXIII) est également très net dans le ciel du XII, le visage du XVII et le cintre du XVIII.
Il est vraisemblable que le sciage des panneaux ait imposé des interventions profondes (fixation à la colle en 1894 ? cf. p. 59) qui auraient favorisé cette désagrégation du vernis. Sur les panneaux XIII et XVI, où la couche des vernis est particulièrement épaisse, nous trouvons, sous les vernis non teintés, un important „jutage" d'époque moderne qui chauffe artificiellement les tons. Notons aussi un chancis particulièrement grave aux panneaux XIII et XVI (Pl. LXIV).

COUCHE PICTURALE

La description qui va suivre constitue un relevé attentif mais non exhaustif des accidents et défauts matériels de la couche picturale. Comme il décevra sans doute certains lecteurs, nous croyons qu'il s'impose de souligner dès à présent que, malgré une usure assez générale et de graves dégâts locaux, l'Agneau Mystique a bien résisté à l'action du temps et des hommes.

PANNEAUX I ET VII

L'état matériel général de la couche picturale de ces panneaux peut être considéré comme assez bon.
Une légère usure de toute la surface a amené les restaurateurs anciens à reprendre les modelés en glacis et à repeindre largement les fonds. Ces surpeints sont moins transparents que la matière originale.
Soulèvement léger mais général des lèvres des craquelures, plus accentué au panneau VII.
Outre plusieurs retouches sans importance, notons les restaurations suivantes, pour le I : au sein droit, au coin gauche de la bouche, sur le flanc gauche entre la main et l'avant-bras ; pour le VII : sur la cuisse d'Abel, au joint des deux éléments du panneau à la hauteur du menton d'Eve, sous le sein droit, sur le haut de la cuisse droite.
Au panneau I, une fissure coupe la grisaille suivant le joint.
Le dessin est largement traité en hachures comme le montrent les documents infra-rouges (Pl. III). D'importants repentirs s'observent au bras droit d'Eve et dans toute la figure d'Adam dont le dessin original place le pied droit dans une position symétrique à celle du pied gauche d'Eve (Pl. III, 3 et 4).
Les surfaces peintes et les supports ont conservé leur forme et leurs dimensions originales : elles ne présentent aucune interruption dans leur structure radiographique et se terminent par une barbe normale.
Ajoutons une particularité de la matière picturale : quelques poils des jambes ont „perlé", indiquant un excès de matière grasse dans le liant.

PANNEAUX XIV ET XV

Signalons tout d'abord qu'il n'y a ni préparation ni peinture sous les traverses intermédiaires et qu'il en est de même pour les panneaux XIII et XVI (Pl. LXIII, 1).
L'état général de la couche picturale est assez bon, bien que les dommages soient plus accentués qu'aux panneaux I et VII.

L'usure et les soulèvements sont généralisés, mais plus importants sur le XV. Notons particulièrement le ciel de la fenêtre de droite du XIV et le dallage du XV.
La différence d'état entre les panneaux XIV et XV, que l'on retrouve entre les panneaux I et VII, peut s'expliquer par une exposition prolongée à proximité immédiate d'une fenêtre.

Diverses griffes et éraflures, notamment au travers du visage de la sibylle de Cumes et dans le haut du vitrail au-dessus de l'aquamanille.
Un coup récent, mettant le bois à nu, au milieu et dans le bas du mur sous l'aquamanille.
Au XV, l'emplacement des goujons est apparent, surtout au niveau des lèvres de la sibylle dont le voile est partiellement surpeint.
Restaurations : au XIV, les mains et le manteau de la sibylle ; au XV, dans le dallage et ⌐ nombreuses et assombries ⌐ dans la robe.
Changements de composition : sous les poutres du plafond apparaît en infra-rouge (Pl. LXII) un dessin d'arcatures rappelant celles du registre inférieur ; déplacement du drap, de la patère et du bassin ; réduction de la forme de la cruche.

PANNEAU II

L'état matériel est assez mauvais, l'état pictural est très mauvais. La matière a subi un nivellement et un écrasement général. Cette modification est partiellement due à des surpeints anciens (cas du vêtement vert et des visages, dont la radiographie révèle une confusion du modelé comparable à celle du visage de Dieu (Pl. XXI)); toutefois, les fixations exécutées à Berlin (1894) n'y sont probablement pas étrangères. D'autre part, il faut insister sur le fait que le vernis est particulièrement desséché et couvre d'une grisaille opaque toute la surface du panneau.

Usure légère dans le ciel et considérable aux vêtements.
La matière n'a pas la transparence habituelle.
La craquelure du ciel, élargie çà et là par des trous d'aiguille, est particulièrement forte et dessine de grandes écailles.
Quelques lacunes dans le ciel et surtout le long du bord supérieur de la chevelure des anges (Pl. IV).
Surpeint du haut du ciel.
Diverses retouches peu importantes, dont celles des fissures dans le haut des joints et d'une griffe sur le front du deuxième ange en haut à gauche.
Reprise légère et maladroite du modelé et des contours du visage de certains anges (Pl. V).
Quelques changements de composition au lutrin et aux mains (Pl. VI, 1).
Le dessin des têtes, bien révélé par les infra-rouges, est semblabe à celui des Anges musiciens.

PANNEAU VI

Etat général assez mauvais, mais bon au manteau de l'organiste.

Usure de l'ensemble. Soulèvement léger mais général et perte d'adhérence aux tuyaux de l'orgue. Zones très importantes de craquelures prématurées au ciel dans le cadre de la harpe, en haut des tuyaux, autour de la main de l'organiste et au bas de l'orgue et du brocart. Ces craquelures sont plus accentuées dans les ombres.
Quelques lacunes provoquées par l'écaillage du vernis au bord des chevelures. Deux coups survenus pendant la guerre 1939-45 ont écaillé et creusé la couche picturale jusqu'au panneau : dans le ciel à côté du deuxième tuyau de l'orgue et dans la robe de l'organiste, au niveau de la main droite.
Fissure retouchée dans le bas des deux joints.
Masticage et retouche de craquelures élargies par usure.
Retouche d'une griffe sur le front de l'ange de gauche.
Quelques masticages sur les tuyaux d'orgue, un autre plus important à gauche de l'œil de l'organiste.
Nombreux repentirs : épaule du violoniste, main sous le cadre de la harpe, main tenant le violon et mains de l'organiste (Pl. VII).

PANNEAU III

Mauvais état général.

Usure sur toute la surface du tableau, très nette dans les chairs, accentuée sur le brocart.
Craquelure très large laissant apparaître une couche de fond rouge vif dans les grands plans d'ombre du manteau. Ce fond semble avoir favorisé la craquelure prématurée.
Rupture avec quelques éclats sur le joint gauche jusqu'au décolleté de la robe.
Ecaillage du glacis vert, sous le livre, surtout dans les parties ombrées.
Soulèvements importants et nombreux dans le drap de majesté et dans les ombres du drap vert.
Un masticage sur le genou droit.
Nombreux surpeints et restaurations d'importances diverses et d'époques différentes, affectant le bleu de la robe et du manteau, le dallage et le brocart ; nombreuses reprises du cintre doré ; surpeint brun des écoinçons, dont il ne reste que quelques vestiges de bleu original, et du drap de majesté entre le genou et le dallage (Pl. VIII).
Le surpeint du manteau et de la robe est d'un ton inconcevable et sans exemple chez van Eyck ; combiné aux altérations du vernis, il modifie profondément les valeurs (Pl. VIII à X).
Repeint ancien et partiel du visage.
Repentirs au petit doigt, au poignet gauche et aux épaules.

PANNEAU IV

Mauvais état.

Usure générale, plus accentuée dans le brocart et le cintre doré. Larges craquelures, surtout dans les plis entre les jambes. Perte d'adhérence sur toute la surface peinte, mais surtout du rouge des vêtements. Sur le brocart et le cintre doré, soulèvements nombreux, importants et très mobiles. Quelques îlots rouges ont sauté, notamment un peu au-dessus du genou droit. De très nombreuses lacunes dans le drap de majesté ont été retouchées sans masticage, laissant des cavités.
Outre diverses griffes sans importance, notons l'écrasement de la perle sous le S du SABAWT. Deux trous de brûlure sur l'écoinçon droit et le brocart (Pl. XII, 1).
Le repeint des lacunes formées par l'écaillage des vêtements rouges a foncé, formant de nombreuses taches. Restauration peu adhérente dans la partie droite de la barbe. Nombreux masticages, restaurations et repeints du cintre doré. Deux masticages sous le genou gauche.

Ce panneau est presque complètement repeint : les écoinçons, le cintre doré, une grande partie du brocart, la tiare, le visage — dont l'oreille droite est très faible d'exécution (Pl. XX et XXI) — les vêtements — dont le drapé a subi certaines modifications — la couronne (Pl. XXII, 2 ; XVIII, 2 et 3) la contremarche (Pl. XVI, XVII et XVIII, 4) et le dallage (Pl. XIV, 2 ; XV et XVIII, 1). Changements de composition dans toute la partie inférieure du tableau (Pl. XV, 1).

PANNEAU V

Outre les dégâts au joint gauche, qui a été ouvert et restauré, et un écaillage dangereux, accentué dans les ombres et tendant à s'étendre dans les lumières, l'état général est assez bon.

Ecaillage suivant le fil du bois, semblable à celui de la liseuse que tient la Vierge, dans les parties sombres du manteau, surtout sous le livre.
Une éraflure sur la fourrure à gauche des glands.
En plus des repeints et surpeints communs aux panneaux III, IV et V (écoinçons, cintre, dallage et brocart), nous notons le rehaut des galons sur la poitrine, le changement de forme au cabochon du fermail et la reprise des ombres du manteau. Dans son état actuel, ce cabochon est identique à celui de la copie de Coxie.
Repentirs aux doigts de la main gauche.
La gravure du dessin du pied droit est bien visible (Pl. XXIV).

PANNEAU X

L'état général est très mauvais dans le paysage central et dans le ciel, bon dans les différents groupes de personnages, excellent dans le coin supérieur gauche avec vue de ville, les buissons et les prés.

Légère usure générale, plus accentuée sur le groupe des Vierges.
Fissure le long des joints supérieur et inférieur avec restaurations au joint inférieur.
Soulèvements très importants, accompagnés de clivage des diverses couches de couleur originale et de surpeint aux environs de la tour d'Utrecht, dans l'arrière-plan bleuté, tout le paysage boisé et la prairie entre l'Agneau et les Vierges-Martyres, le manteau du second prophète au premier plan à gauche de la Fontaine (Pl. XL).
Outre le jutage général des grands plans verts, les masticages, surpeints et jutages sont si importants, si généralisés, et remontent à tant d'époques diverses, qu'un schéma s'avère ici de lecture plus aisée qu'un texte descriptif (Pl. XXX et LXXI). Signalons spécialement à la prairie entre l'Agneau et les Vierges-Martyres, un surpeint général du XIXe siècle, couvrant le masticage des lacunes provenant de l'incendie de 1822.

PANNEAUX IX, XI ET XII [13]

Bon état général.

Usure généralement négligeable. Pelliculage peu important des surpeints anciens dans la végétation au-dessus des rochers du IX. Nombreuses lacunes et pelliculage de la couleur blanche provoqués par l'écaillage du vernis, dans le ciel des trois volets.
Soulèvements et restaurations au bas de la lance du chevalier d'avant-plan, aux coins inférieurs du IX et au sol du XII.
Restauration dans le haut du joint droit du IX et dans le vêtement rouge le long du joint gauche du XII.
Retouches dans le ciel du XII, à droite.
Une bande de surpeint dans le haut des ciels.
Repeint des sourcils de St. Christophe.
Surpeint des cyprès et de la végétation à l'arrière-plan des panneaux XI et XII.
L'usure de certains arbres de l'horizon fait supposer un nettoyage excessif, qui aurait entraîné le surpeint d'une partie de la végétation (Pl. LVIII).
Changements de composition aux plans des massifs boisés du IX et aux orangers du XII (Pl. XXV, LVI et LVII).
Nombreux repentirs sur le IX (Pl. XXVI, XXVII) ainsi qu'à la coiffure, aux yeux et au pied droit de St. Christophe, dont le manteau a été raccourci.

PANNEAUX XIII ET XVI

Bon état général.

Légère usure de l'ensemble, surtout dans le bas des panneaux, où l'on constate aussi une perte d'adhérence. Arrachement, provoqué par l'écaillage du vernis, d'une partie de la couche picturale sur le front de l'ange (Pl. LXIII, 2). Soulèvements importants provoqués par le goujon du joint au-dessus de l'aile droite de la colombe.
Ecaillage assez marqué sous l'aile de l'ange.
Au XVI, fissure retouchée du milieu du cintre à la barbe du prophète, le long du joint droit et dans le bas du joint gauche ; pour le XIII, restauration au joint gauche sous l'aile de l'ange et dans le dallage.
Repeint partiel de la chevelure de la Vierge.
Changement de composition semblable à celui des plafonds des panneaux XIV et XV (Pl. LXII).
Repentir aux deux livres ouverts.

PANNEAUX XVII, XVIII, XIX ET XX

L'état de ces peintures est assez mauvais.

Légère usure de l'ensemble.
Soulèvement général, très dense et suivant le fil du bois, particulièrement accentué dans les têtes des

[13] Le panneau VIII est une copie de celui volé en 1934. Il fut commencé par J. Van der Veken en 1938 d'après des photographies de l'original et la copie de Coxie, et terminé en 1951.

donateurs, où il est accompagné d'une usure des lèvres des craquelures (Pl. LXV).
Ecaillages peu importants mais nombreux, notamment sur les visages des donateurs, les fourrures de Vijd et l'architecture des niches des panneaux XVII et XX.
Griffe importante de la tempe à la joue de Vijd.
Surpeints légers des fonds.
Restaurations nombreuses et d'importance diverse, notamment à la robe de Vijd, aux joints du XVIII et du XX et dans les ombres des vêtements, particulièrement au XIX, dont la coloration est plus altérée (gris-rouille). Un petit masticage lourdement restauré à la résine et très brun, sur le front de Borluut, ainsi qu'à mi-corps dans le vêtement. Masticage et restauration formant une grande tache à mi-figure, dans le drapé du XIX.
Larges craquelures dues à des glacis résineux accentuant les ombres sur les robes des donateurs.

PREPARATION

L'adhérence générale est assez mauvaise. Nous constatons des soulèvements en de nombreux endroits et particulièrement sur les quatre volets du registre inférieur fermé. L'humidité, dont ces panneaux doivent avoir souffert (séjour prolongé contre un mur ?) a influencé très tôt la formation des craquelures, car celles-ci sont très marquées dans le sens du gonflement des fibres du bois. Des soulèvements plus accentués et d'une toute autre nature sont observés sur le polyptyque ouvert, surtout aux zones de restaurations profondes. Ils sont particulièrement importants dans le haut de la partie centrale de l'Adoration (Pl. XL).

SUPPORTS ET CADRES

GENERALITES

Les supports et les cadres originaux sont en chêne.
L'espèce botanique est soit du chêne rouvre (Quercus Sessiliflora — Salisb.) soit du chêne pédonculé (Quercus Pedunculata (Ehrl.) espèces auxquelles appartiennent les chênes communs européens.
La différenciation anatomique de ces deux espèces est très difficile ; elle ne pourrait être tentée que sur un grand nombre d'échantillons prélevés à des endroits bien définis par rapport à leur position dans l'arbre, ce qui est impossible dans le cas d'une œuvre d'art.
Le tableau des p. 14 et 15 groupe les dimensions des panneaux et des cadres.
Ces mesures ont été relevées en 1951 ; elles sont toutes légèrement inférieures à celles prises en septembre 1945 et publiées en 1948 [14]. Cette différence (de l'ordre de 7 °/₀₀ pour les mesures perpendiculaires au fil du bois et de 2 °/₀₀ pour celles prises dans le sens du fil du bois) s'explique peut-être par le gonflement des panneaux ayant séjourné dans l'atmosphère très humide d'Alt-Aussee (cf. p. 67).
La forme générale des panneaux et des cadres, leur disposition et certaines particularités (notamment l'ouverture des joints et la position des charnières) sont schématisées p. 12.
Avant le traitement de 1950-51, les panneaux centraux du polyptyque étaient soutenus par une charpente de bois assez grossière. Les cadres jouaient simplement un rôle décoratif. Les volets étaient assemblés par un montage métallique rudimentaire, sans rigidité, qui, se déformant sous la charge de l'ensemble, faisait supporter tout le poids par les cadres. Ceux-ci, disjoints, se déformaient à leur tour, soumettant les panneaux à des charges préjudiciables.

[14] P. Coremans et A. Janssens de Bisthoven, *Van Eyck — L'Adoration de l'Agneau Mystique*, Anvers, 1948, p. 43-44.

SUPPORTS

A l'exception du VIII, tous les supports sont originaux (cf. aussi p. 115).
La radiographie et la vision directe permettent de suivre, à la limite de la surface picturale, une barbe et un bord non peint normaux (excepté toutefois le bord supérieur de III, IV et V). Nous observons (à la même restriction près) un chanfrein normal en bordure des panneaux. Pour faire comprendre ces arguments, décrivons brièvement le montage habituel des panneaux des peintures flamandes au XVe siècle.

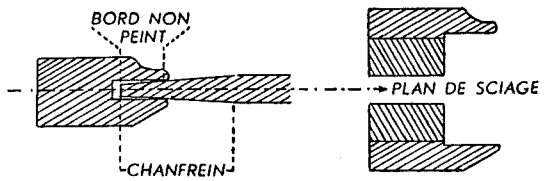


Fig. 7

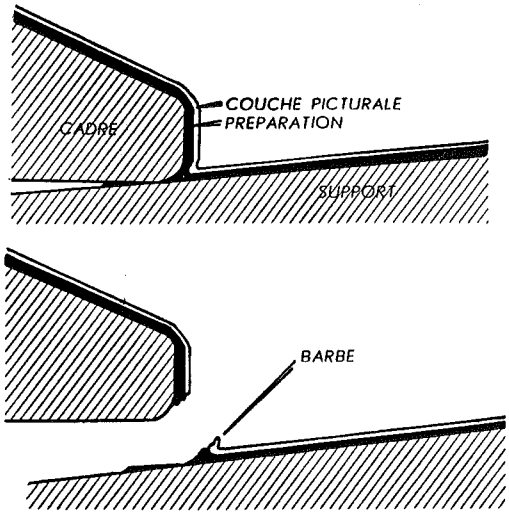


Fig. 8

Le panneau est fixé dans son cadre avant d'être préparé et peint. Ses bords chanfreinés sont coincés dans la rainure du cadre (Fig. 7 à g.). Le peintre applique simultanément la préparation sur le panneau et sur le cadre, bouchant par des coulées du stuc les fentes qui les séparent. Les couches picturales, qui débordent souvent de la surface du support, surchargent le sillon qui s'est ainsi formé et qui, en vieillissant, devient cassant et se brise sous l'action des contractions du panneau. Il reste alors, en bordure de la peinture et du cadre, deux bourrelets appelés „barbes" qui s'emboîtent plus ou moins parfaitement (Fig. 8, Pl. LIX, 2 et LXVI, 2).

Les panneaux I-XIV et VII-XV sont composés de deux éléments verticaux ; le X de quatre éléments horizontaux ; les autres de trois éléments verticaux.
Les éléments sont constitués de bois sur mailles, c'est-à-dire découpé de telle façon que les rayons médullaires du bois soient parallèles aux faces de la planche. Le bois sur mailles est de toute première qualité et ne gauchit que fort peu sous l'influence des variations hygrométriques. Les qualités générales du chêne et du débit, jointes au choix des planches dont l'homogénéité est remarquable, ont contribué dans une large mesure à la bonne conservation des peintures. Les éléments sont assemblés par collage à plat joint et renforcement par des goujons (Fig. 12, p. 115 pour le X).
Les supports I-XIV et VII-XV n'ont subi aucune modification de forme ou d'épaisseur. Ils sont en bon état général. Signalons cependant une fissure dans la partie supérieure du joint de I-XIV.

Les supports III, IV et V sont légèrement déformés, le III et le V sont convexes, le IV concave.
Le dos en est couvert de minium de plomb sous lequel s'observent plusieurs zones superficiellement calcinées. Ce seraient là des traces de l'incendie de 1822.
Le bord supérieur de ces trois supports ne se présente plus dans son état original. La tranche porte les traces d'un sciage ; le bord non peint fait défaut à la face et le chanfrein du revers est plus court (± 4 cm) plus incliné et moins usé que celui des autres côtés. De plus, il n'a pas reçu de couche de minium. Il est donc postérieur à l'application de ce produit et l'on peut conclure que les panneaux ont été raccourcis. Comme il ne reste plus trace du chanfrein original, dont la largeur ordinaire est de ± 10 cm, on peut affirmer que la réduction porte au moins sur 10 — 4 = 6 cm.
Des entailles carrées d'environ 2 cm de profondeur ont été découpées aux coins inférieurs.
Au panneau III, le joint gauche est décollé jusqu'au niveau du cou de la Vierge. L'élément gauche se déforme sous l'influence des variations hygrométriques.
Au support V, l'élément gauche comprend, le long du joint, une bande d'aubier de 1 à 2 cm de large, vermoulue. Ce joint s'est rompu à Alt-Aussee pendant la guerre 1939-45. En 1945, il a été recollé et renforcé par fixation de taquets de chêne sur le revers (Pl. XXIII, 1).
Le joint droit est peu résistant.
Le support X n'a subi aucune modification de forme ni d'épaisseur (cf. p. 115). Le profil des bords diffère de celui des autres supports ; il est constitué d'une languette bâtarde de ± 2 cm de haut, avec arasement vers l'arrière. Un large chanfrein de ± 5 cm est taillé sur la face.
Le joint inférieur a été rompu anciennement (incendie 1822 ? cf. p. 46) et recollé après remplacement des goujons par d'autres plus courts. Les deux autres joints sont affaiblis et commencent à s'ouvrir sur les bords. Les trois joints sont renforcés chacun par quatre taquets de chêne collés et vissés à contre-fil au dos du panneau. Ces taquets ont été placés après le badigeon de minium qui recouvre par endroits des traces d'incendie semblables à celles observées sur les panneaux III, IV et V (Pl. LV).
Les joints sont consolidés par des cavaliers de fer enfoncés sur champ.
Les volets n'ont subi aucune modification de forme, mais les faces ont été séparées des revers par sciage longitudinal. Les panneaux ainsi obtenus ont été consolidés par un parquetage (Pl. LXI). Bien que remarquablement exécuté, celui-ci provoque cependant une légère déformation des panneaux suivant la position des montants fixes. Les fissures des joints sont notées sur le schéma de la p. 12.

CADRES

Les cadres des volets sont originaux. En effet, la structure et la composition de leurs barbes correspondent à celles des panneaux. Pour les cadres I-XIV et VII-XV nous relevons même des correspondances de forme (Pl. LXVI, 2).
Les cadres centraux sont modernes et couvrent les panneaux sans les soutenir.
Les montants et les traverses des cadres sont d'une seule pièce, sauf pour les traverses supérieures de I-XIV et VII-XV. L'assemblage des bâtis est à tenon et mortaise, avec cheville, les mortaises étant taillées dans les montants.
Les traverses cintrées des cadres I-XIV et VII-XV consistent en deux planchettes moulurées, appliquées de part et d'autre du panneau et fixées par quatre chevilles (Pl. LXVI, 1).
Les traverses intermédiaires sont assemblées par queue d'hironde à mi-bois et cheville.

Les traverses cintrées des cadres II-XIII et VI-XVI sont composées de deux éléments joints au sommet. Leurs assemblages aux montants ont subi tant d'interventions qu'il n'a pas été possible d'en reconnaître le type original.
Les cadres I-XIV et VII-XV n'ont pas subi de modifications. Les autres sont composés d'une partie ancienne (la moitié de l'original, scié en 1894) renforcée par un cadre en sapin collé au revers et de mêmes dimensions extérieures, dont les bâtis ont 2 à 2,5 cm d'épaisseur et 4 à 5 cm de largeur (Fig. 7 p. 85).
On peut vérifier, par radiographie, la correspondance des éléments originaux, suivant une méthode identique à celle utilisée pour prouver la correspondance des supports (Pl. LXI).

Sur la face, les cadres des volets sont dorés à la feuille. Cet or est très usé aux I et VII ; ailleurs, il est fortement restauré et surpeint de poudre de bronze aux reflets verdâtres.
Les revers sont couverts d'une peinture brun foncé qui présente de nombreuses lacunes et tant de repeints qu'il est difficile d'en retracer l'histoire.

En général, les cadres sont en mauvais état. Ils sont déformés et disjoints.
Outre divers dégâts, nombreux mais sans importance, notons, dans les cadres sciés, des trous circulaires d'un diamètre de ± 3 cm, à mi-hauteur des montants, à droite sur les faces, à gauche sur les revers. Avant le sciage, ces trous perçaient tout le cadre. Leur rôle n'a pu être déterminé.
Les montants contigus à la partie centrale du polyptyque sont percés d'une dizaine de trous circulaires d'environ 1 cm de diamètre. Leur distribution schématisée suggère immédiatement des traces de fortes charnières. Ces diverses cavités sont bouchées de façons variées, par masticages ou planchettes. D'autres bouchages de forme rectangulaire font également penser à des charnières, lorsque l'on remarque la correspondance de ces remaniements avec les restes des charnières de fer fixés par des clous forgés sur les montants des cadres XIV et XV (schéma p. 12).
Nous pouvons en conclure que tous les panneaux des volets étaient articulés individuellement, et que les cadres du registre inférieur ont toujours été présentés dans l'ordre actuel.
D'autre part, ce type de montage répartissant tout l'effort sur les cadres expliquerait leur mauvais état.

Cadres I-XIV et VII-XV

Les traverses portent des entailles qui ont servi à fixer le dispositif de montage aux Musées royaux des beaux-arts de Bruxelles (cf. p. 57).
Rupture du montant droit à l'assemblage inférieur du cadre I.
Les montants extérieurs sont amincis dans le haut pour supprimer les frottements dus à l'affaissement des volets et permettre leur fermeture.

Cadres II-XIII et VI-XVI

Consolidation des traverses cintrées au moyen de lamelles incrustées.
Restauration du bord intérieur des cintres et des joints inférieurs de II et VI.
Masticage de la moulure aux raccords du cintre des cadres XIII et XVI.

Cadres VIII-IX-XI-XII

Le montant gauche du IX a été brisé à environ 27 cm du bord supérieur.
Restaurations par lamelles incrustées dans le montant droit du IX et le montant gauche du XI.

Cadres XVII-XVIII-XIX-XX

Stucage du biseau de la traverse inférieure du XVII.
Le joint inférieur droit du XVIII et le joint inférieur gauche du XIX sont restaurés au moyen de planchettes de bois blanc incrustées.
Un sillon semi-circulaire, empreinte d'un dispositif de fermeture, creuse le coin inférieur droit du XVIII et le coin inférieur gauche du XIX.

TRAITEMENT

par

A. PHILIPPOT et R. SNEYERS

Les soins appliqués au polyptyque ont consisté essentiellement en mesures de conservation, imposées par son mauvais état matériel.
Il est évident toutefois que de telles opérations, portant sur une œuvre d'art, impliquaient le souci permanent des exigences de l'esthétique.
Le traitement poursuivit un double objectif :

1. La réparation des dégâts qui, comme nous l'avons signalé précédemment, provenaient surtout du manque d'adhérence des différentes couches picturales ;

2. La réduction des causes d'altération. Celles-ci comprennent : la variation des conditions climatériques (humidité, température) qui provoque les mouvements du support, et les réactions des trop nombreuses couches de vernis, des restaurations malheureuses et des surpeints qui entraînent le soulèvement et même l'arrachement de la couleur.
Certaines matières, d'autre part, sont devenues plus fragiles par le seul effet du temps (glacis au résinate de cuivre).
Signalons que dans la chapelle où est exposé le polyptyque, l'humidité relative varie entre ± 30 % en hiver et ± 85 % en été. Il fallait donc d'abord fixer les diverses couches de la peinture et imperméabiliser les supports, ensuite alléger les vernis et éliminer les surpeints.
Le fixage et l'imperméabilisation furent obtenus par une imprégnation de la face et du revers des panneaux au moyen d'un mélange à base de cire d'abeille. Cette matière fut choisie pour ses qualités d'inertie, de plasticité et de miscibilité aux résines. Son *inertie* l'empêche de nuire aux substances qu'elle imprègne et lui confère une grande *stabilité* attestée notamment par le maintien des propriétés physiques et chimiques d'échantillons trouvés en Egypte [15]. Une *plasticité* durable la désigne tout particulièrement pour l'association à des matériaux qui doivent garder une certaine souplesse. Sa *miscibilité* aux résines assure au mélange un pouvoir adhésif appréciable [16]. Enfin, toutes ces qualités lui confèrent un grand *pouvoir imperméabilisant* [17] et, sauvegarde de l'avenir, la permanence de ses caractères facilitera toujours la reprise ultérieure du même traitement, tandis que sa fusibilité et sa solubilité dans certains solvants organiques assurent la réversibilité de la méthode.

LES DIVERSES ETAPES

1. *Consolidation des supports*

Avant tout, il importait de réparer et de consolider les joints défectueux : le joint gauche du panneau III a été recollé à la colle forte, les joints du III, le joint droit du V et les trois joints du X ont été renforcés au moyen de taquets de chêne collés à fil parallèle au revers des panneaux. Cette opération a nécessité le grattage des couches de minium recouvrant les revers, afin de permettre la parfaite pénétration de la colle.

2. *Imprégnation et fixation de la face*

La surface de la peinture est couverte de craquelures bien formées, larges et comblées d'un

[15] A. Lucas, *Ancient Egyptian Wigs, Annales du service des Antiquités de l'Egypte*, XXX, 1930, p. 190-196.
[16] H.J. Plenderleith et S. Cursiter, *The Problem of Lining Adhesives for Paintings — Wax Adhesives, Technical Studies in the field of the Fine Arts*, III (1934-35), p. 90-113.
[17] R.J. Gettens et E. Zigelow, *The Moisture Permeability of Protective Coatings, Technical Studies in the field of the Fine Arts*, II (1933-34), p. 15-25.

vernis très finement fissuré, pulvérulent même par endroits, qui constituent d'excellentes voies de pénétration pour les mélanges d'imprégnation (Pl. XI).

1. *Imprégnation à froid*

Un premier mélange — solution à 30 % de cire d'abeille dans l'essence d'aspic, dosée en vue de faciliter l'infiltration — fut appliqué à froid et au pinceau sur toute la surface de la peinture. Pour ralentir l'évaporation du solvant et lui donner le temps de plastifier les vernis, chaque panneau fut glissé dans une chemise de papier parcheminé où il séjourna de trois à six jours, selon la réaction des vernis qui devaient accuser une matité aux fissures, indice d'une absorption suffisante (Pl. LXIX, 1).

2. *Imprégnation et fixation à chaud*

Mélanges utilisés

a. 35 % cire d'abeille pure non décolorée,
15 % collophane,
50 % essence d'aspic.

b. 55 % cire d'abeille,
45 % collophane.

Matériel

Grille de 2 × 8 lampes infra-rouges de 250 W., accrochée à la passerelle, de hauteur réglable, d'un pont roulant (Pl. LXIX, 2).

Technique opératoire

Le mélange cire-résine (a) fondu au bain-marie est étendu, tiède, au pinceau, sur le tableau placé horizontalement. La fluidité de l'enduit est maintenue par chauffage lent et progressif de l'ensemble au moyen des lampes infra-rouges. La température est contrôlée constamment en chaque point et n'a pas dépassé 42-43° C. Notons que les plages foncées, qui absorbent davantage les infra-rouges, sont surveillées plus attentivement. D'autre part, la peinture doit toujours rester couverte de cire-résine. Après 15 à 20 minutes de chauffage, l'air occlus dans les fissures de la peinture et les canaux du bois se dilate et s'échappe, avec effervescence, par les craquelures, livrant passage à la cire (Pl. LXIX, 2).
L'opération est poursuivie pendant trente minutes au moins. On termine en réduisant progressivement le chauffage, veillant à ce que toute la surface de la peinture reste couverte d'enduit (Fig. 9 à g.).

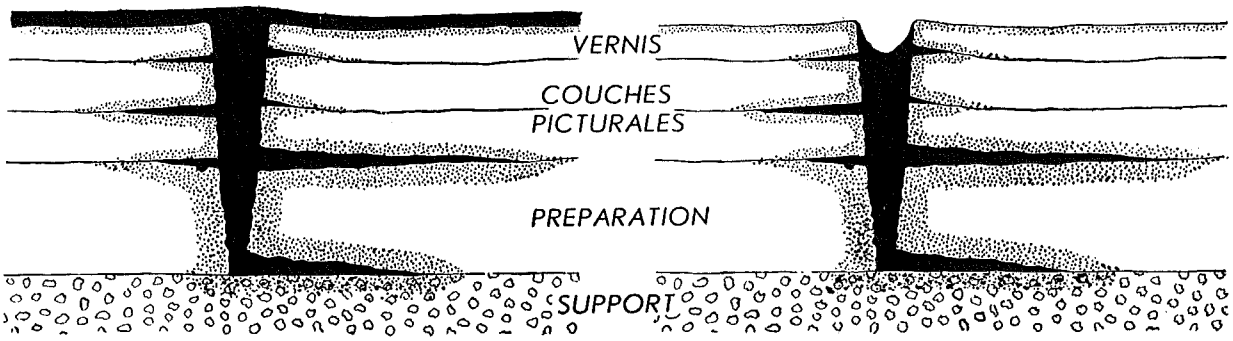


Fig. 9

La cire (en noir) pénétrant par les craquelures, les fissures de la peinture et les pores du bois, vient imprégner toutes les zones suffisamment poreuses (en pointillé).

Le nettoyage enlève l'excédent de cire-résine à la surface de la peinture. Les cavités restent bouchées empêchant ainsi la pénétration des solvants utilisés dans les opérations ultérieures, notamment le dévernissage.

Après l'imprégnation générale, l'opérateur contrôle l'adhérence de la couche picturale et repère les soulèvements.
Ceux-ci seront aplanis à l'aide d'une spatule chaude, tandis que la fixation en sera renforcée par l'apport d'un nouveau mélange cire-résine (b) à pouvoir adhésif plus grand (Pl. LXX, 2). Puis l'excès de cire-résine est enlevé au moyen d'un tampon d'ouate discrètement mouillé d'essence de térébenthine (Fig. 9, à dr.).

3. *Imprégnation du revers des panneaux*

Comme il s'avérait difficile de conditionner la chapelle où est exposé le polyptyque, il était logique d'exploiter les propriétés imperméabilisantes de la cire. On peut ainsi réduire les effets des variations hygrométriques journalières et saisonnières, ce qui diminue considérablement les sollicitations de la couche picturale [18]. On appliqua, suivant la même méthode que pour les faces, un mélange composé de 2 p. de cire d'abeille et 1 p. d'essence de térébenthine. L'excès de cire fut lavé au perchloréthylène (Pl. LXX, 1).

3. *Allègement des vernis*

Certains spécialistes préconisent le nettoyage complet, d'autres l'allègement nuancé des vernis. Nous ne pouvons adopter une position de principe sur ce point. Selon nous, les exigences du cas concret justifieront tantôt l'une, tantôt l'autre attitude.
L'Agneau Mystique était recouvert de plusieurs couches de vernis, dont aucune n'était originale (p. 79). Nous ne disposions que de douze mois pour mener à bien le traitement des dix-neuf panneaux. Nous ne pouvions donc pas prendre en considération le dévernissage complet, d'autant plus qu'il aurait mis à nu quantité de restaurations d'époques différentes. A cette raison s'en ajoutait une autre d'ordre esthétique : la couleur verte (surtout des paysages, si importants dans le registre inférieur du polyptyque ouvert) composée de malachite et de glacis de résinate de cuivre, s'était altérée au cours des siècles et était devenue quelque peu brunâtre, tandis que d'autres tons, tel le bleu du ciel (azurite et lapis-lazuli) avaient conservé leur valeur originale. Dans ces conditions, un dévernissage complet — réalisable sans difficultés majeures et sans dangers particuliers — aurait provoqué une rupture de l'équilibre chromatique. On opta donc pour l'allègement des vernis. Nous ne dissimulons pas cependant que le maintien des vernis les plus anciens, et par conséquent les plus altérés, menace la conservation de l'œuvre. Un jour arrivera fatalement où ces vernis altérés agiront sur les couches picturales, rendant inévitable une nouvelle intervention. Espérons que les traces de chancis décelées sur les panneaux XIII et XVI ne se développeront pas (Pl. LXIV).
La méthode, approuvée par la Commission internationale, en date du 10 novembre 1950, fut appliquée d'abord au panneau des Ermites, choisi comme modèle.

Solvants utilisés

Parmi de nombreux solvants, nous avons utilisé principalement :

1. une solution à 5 % de nitrobenzène dans l'essence de térébenthine, pour les panneaux IX, XI, XII qui devaient être dévernis très régulièrement.
2. une solution à 30-40 % d'alcool éthylique dans l'essence de térébenthine.
3. une solution à 30-40 % d'alcool éthylique dans l'essence d'aspic, pour les zones très fragiles (glacis verts).

[18] R.D. Buck, *The Care of Panel Paintings in non air-conditioned Museums*, Etude non encore publiée.

Principe de la méthode

Les solvants énergiques sont toujours dissous dans un solvant à action faible sur les vernis, et nulle sur la peinture. La première solution est appliquée à la brosse plate sur toute la surface du tableau, les autres au tampon.
En ramollissant les résines, l'imprégnation préalable facilitait le dévernissage partiel et, bouchant les craquelures, empêchait le contact des produits actifs avec la matière picturale.

4. *Elimination des surpeints*

Le 10 novembre 1950, la Commission internationale des experts préconisa l'enlèvement „seulement de ceux des repeints qui pourraient cacher la peinture ancienne ou entraîner sa dégradation". Sage décision, si l'on songe aux nombreuses restaurations subies par le polyptyque au cours de son histoire, notamment celles de 1550 (van Scorel et Blondeel, p. 36) et de 1859 (Donselaer, p. 55). En fait, on s'en tint presque exclusivement au dégagement des surpeints du XIXe siècle (1825, 1828 et 1859) appliqués après les dégâts dus à l'incendie de 1822. En outre, quelques cas d'espèce furent soumis à l'approbation des membres des Commissions nationale et internationale : les écoinçons brun-marron, le manteau et la robe de la Vierge, les dallages des III, IV et V ; au X, le plan vert et le bosquet entre les Anges et les Vierges-Martyres, le paysage derrière l'Agneau, la Colombe et la masse de nuages ; au XX, le front de Borluut.
Le dégagement fut opéré, suivant les exigences de chaque cas, tantôt par voie mécanique (tous les plans verts et l'auréole de nuages du X) tantôt par solvants (écoinçons, manteau et robe de la Vierge, front de Borluut) tantôt par combinaison des deux procédés (second prophète à l'avant-plan gauche du X).

Manteau et robe de la Vierge

Les vernis et les jutages superficiels au bleu de Prusse furent aisément éliminés. Par contre, les surpeints proprement dits, à base d'outremer artificiel, étaient pratiquement insolubles. Mécaniquement, ils adhéraient fortement à la couche originale (glacis de lapis-lazuli à la détrempe, cf. p. 70) très mince et fragile au point d'exclure tout grattage. Des essais progressifs nous conduisirent à la mise au point d'un procédé à la fois efficace et très sûr. La surface à dégager fut passée au vernis à retoucher pour empêcher le mouillage d'une pâte composée d'une solution aqueuse d'ammoniaque (10 %) additionnée d'alcool éthylique et de kaolin. Cette pâte fut étendue au moyen d'un pinceau à pocher qui permet une application précise et une abrasion contrôlée. La durée d'action est extrêmement courte, car le kaolin facilite encore l'évaporation de l'ammoniaque et de l'alcool. Une nouvelle couche de vernis permet de voir exactement le résultat de l'opération et prépare la suivante.
Rappelons que la masse picturale était protégée par l'imprégnation qui avait bouché les voies de pénétration latérales (Fig. 9 p. 90).

Ecoinçons des panneaux III, IV et V

La couche brun-marron fut facilement éliminée au moyen du solvant 2 (Pl. XII, 2 et 3).

Plans verts du panneau de l'Adoration

Les jutages superficiels furent enlevés au solvant aspic-alcool (Pl. XLIIbis), le surpeint proprement dit par grattage au moyen de burins de graveur (Pl. XLII à XLV).
La présence de plusieurs couches de vernis pulvérulents entre le surpeint et la peinture

originale, ainsi que l'imperméabilité du résinate de cuivre affaiblissaient l'adhérence du surpeint et assurèrent les succès de l'opération.
Les masticages dégagés furent mis sur ton à la détrempe (Pl. XLVII).

Colombe et masse de nuages

Malgré l'adhérence et la dureté du surpeint, dues à sa grande ancienneté, et malgré la présence des multiples rayons dorés, le dégagement put être opéré mécaniquement, grâce à la solidité de l'original (Pl. XXXIII).

Dos du deuxième prophète de l'avant-plan à gauche de la Fontaine

Après élimination des surpeints, on enleva ceux des masticages qui manquaient d'adhérence et dont la déformation, ne pouvant être corrigée, rendait impossible le rétablissement de la planitude de la surface. Les lacunes furent comblées par un masticage craquelé, ayant la tonalité de base du manteau, tonalité qui fut ensuite ajustée à la détrempe. La restauration fut finalement fixée à la cire (Pl. XLIX).
L'état du panneau de l'Adoration après traitement est schématisé Pl. XXXI.

5. *Vernissage*

On sait que le vernis ne peut être appliqué qu'après stabilisation suffisante des matériaux, surtout dans les zones nouvellement découvertes. Une mise en observation préalable pendant six à douze mois est toujours nécessaire. Aussi, comme le polyptyque devait déjà quitter le laboratoire à la fin du mois d'octobre 1951, nous avons dû nous résoudre à n'apposer qu'un léger vernis à retoucher. Nous espérons que celui-ci résistera aux conditions physiques défavorables, surtout en hiver, dans la cathédrale de Saint-Bavon. Le vernis final sera appliqué plus tard, lorsque la stabilisation de la couche picturale sera assurée.
En juin 1952, l'état du vernis à retoucher était encore très satisfaisant. Le vernissage définitif ne devra probablement pas être effectué avant plusieurs mois.

6. *Traitement des cadres*

La face et le revers des cadres ont subi le même traitement que les panneaux. Notons simplement que l'imprégnation a été facilitée par l'usage d'une table chauffante.
Tous les angles droits des cadres sciés ont été renforcés au moyen d'équerres de laiton encastrées et vissées au revers.
Une solide charpente métallique, spécialement conçue pour permettre le démontage rapide tout en donnant des garanties contre le vol, supporte chaque panneau dans une cellule rigide.

VISION ET EXECUTION EYCKIENNES

par

P. PHILIPPOT

Certes, le polyptyque n'a pas été ramené, matériellement, à son état original. Cependant, les opérations d'allègement des vernis et d'élimination de certains surpeints, exécutées dans le souci constant de se rapprocher de l'unité première de l'ensemble tout en rétablissant l'intensité de la sensation dans les détails, ont permis de restituer à l'œuvre un aspect plus fidèle à l'esprit original.

D'une manière générale, l'imprégnation a rendu aux matières qui en manquaient une souplesse voisine de leur richesse primitive. L'allègement et la régénération des vernis ont rectifié les rapports des valeurs, restituant aux lumières leur saillie primitive, aux ombres leur profondeur et leur transparence. Qu'il s'agisse des niches des donateurs, de l'intérieur de l'Annonciation ou des feuillages, le nivellement confus autour d'un plan moyen déterminé par l'altération des vernis a fait place à la résonnance et à la subtilité originales de l'expression des volumes et de l'espace.

Au panneau des Anges chanteurs, l'imprégnation a considérablement réduit l'impression de dessèchement de la matière. Si la sensation d'écrasement général et la faiblesse — sans remède — des têtes, restent perceptibles de près, l'ensemble a cependant retrouvé la richesse onctueuse, l'éclat et la masse nécessaires pour répondre à distance aux Anges musiciens.

Dans le groupe des trois grandes figures centrales, le panneau de Saint Jean, en assez bon état, a bénéficié normalement du traitement général. Celui de Dieu, trop ruiné pour autoriser le dégagement de l'original, reste quelque peu étouffé dans sa version du XVIe siècle et manque de présence. Cependant, l'allègement et la régénération des vernis permettent à la masse chromatique de tenir, bien qu'en quelque sorte par délégation, une place satisfaisante dans l'ensemble.

La Vierge, par contre, a connu une véritable résurrection. L'élimination du repeint a rétabli, avec l'accord des valeurs, la plastique et l'intensité chromatique du drapé, qui surpassent presque celles du Saint Jean. L'arabesque du galon répond à nouveau à la structure du manteau et la matière rayonne avec une luminosité de vitrail (Pl. VIII et VIIIbis).

Ainsi, malgré les défauts du panneau de Dieu, l'ensemble a-t-il reconquis une plus haute puissance, une plus solide unité de masses et de couleurs.

Au panneau de l'Adoration, l'élimination des surpeints verts derrière l'Agneau et à droite des Anges a libéré les plans originaux recouverts depuis longtemps et rétabli la construction spatiale et chromatique du paysage. Cependant, le versant symétrique de gauche, victime d'un ancien surpeint, se révèle à son tour un peu plus ocreux que le pré dégagé. Alors qu'ici se devine la légèreté aérienne de l'herbe dans le lointain, il semble que là le sol pivote soudain pour former une coulisse verticale de carton opaque. N'oublions pas, pourtant, que ce fragment pouvait, au début, servir de modèle et de base pour le dégagement de la zone droite (Pl. XXIX, XLVI et XLVII).

Grâce aussi au traitement des vernis, les sous-bois ont retrouvé leur profondeur de pénombre, les feuillages leur vibration dans l'espace, ce qui, de près, facilite la distinction entre les parties eyckiennes et les reprises ultérieures, sans qu'en souffre, de loin, l'unité de l'ensemble.

A l'avant-plan, la figure de prophète dégagée de son surpeint rétablit la cohérence de ce groupe clair et souligne, avec la courbe qu'il dessine, sa symétrie à celui des Apôtres.

Le large cercle formé autour des Anges et de l'Autel par les quatre cortèges convergeants d'adorateurs acquiert ainsi plus d'évidence, la composition plus d'unité et de valeur expressive (Pl. XXIX et XLIX).
Autour de la Colombe, l'amas de nuages ardoisés (proche des effets de la fin du siècle) a fait place à une auréole irradiante qui accentue l'appel vers l'horizon clair, rythme, avec l'Agneau et la Fontaine, la composition verticale, et apporte au paysage sa lumière irréelle de jardin de Paradis.
Certes, des arrière-plans restent encore alourdis de nombreux surpeints sombres et opaques et l'Agneau lui-même est encore engoncé dans une toison de plâtre du XIXe siècle. Mais l'essentiel a été reconquis : la profondeur lumineuse et l'harmonie des couleurs de l'ensemble, auquel s'intègrent naturellement les volets.
La possibilité nouvelle d'un contact plus direct avec l'original favorise aussi, désormais, la détection des remaniements. Quiconque aura saisi la différence entre le ciel limpide du petit paysage de l'Annonciation, au fond de cette rue de Flandre ensoleillée qui conduit à la mer, et le ciel surpeint ou l'échappée bleue engluée au centre de l'Adoration, pourra, partout ailleurs, avec un minimum d'imagination, rétablir par l'esprit ce que l'état du tableau ou des connaissances actuelles n'a pas permis de rétablir effectivement.
Puis reviendra le désir de jouir de l'ensemble, de reculer lentement, face a l'immense construction, pour y saisir de nouveau des éléments d'unité et de grandeur — ciel, paysage ou masses chromatiques — qui, depuis plus d'un siècle, s'étaient étouffés sans cesse davantage.

En imposant une confrontation constante des diagnostics esthétiques et des diagnostics techniques portés sur l'œuvre, la „restauration" a mis en évidence la concordance des deux formes de ses problèmes, et a posé ainsi une question appelée à déborder aussitôt son terrain d'origine : celle des rapports entre la conception de l'œuvre et son exécution matérielle. Préciser les points de contact entre ces deux aspects de la création artistique, montrer comment la matière s'y est pliée aux exigences de l'esprit, telle est la tâche, suggérée par des circonstances exceptionnelles, dont nous voudrions maintenant esquisser les principes.

Appuyé par les coupes et les documents radiographiques et infra-rouges, l'examen des caractéristiques picturales trouve, dans la stratification de la peinture, un livre passionnant où s'est écrite, feuille par feuille, comme dans une sédimentation géologique, l'histoire de l'exécution de l'œuvre, de l'idée première à l'état final, avec les revirements, les fantaisies, les corrections de l'artiste, qui nous éclairent sur l'esprit du travail et parfois même, jettent une brusque lueur sur la création. Examinant ainsi chaque panneau en fonction de sa genèse technique, le spécialiste enrichit son expérience d'un contact plus étroit avec l'artiste, comme le critique littéraire qui découvre, à côté de sa rédaction finale, les brouillons d'un texte.
La qualité commence avec le choix du support et le soin apporté à la préparation, dont la blancheur d'ivoire agira par réflexion pour soutenir l'éclat et la luminosité des couleurs. Mais le dessin préparatoire révèle l'artiste en pleine création. Libre et spontané comme une écriture, il est beaucoup moins poussé qu'on ne le croit d'ordinaire. Bien des détails n'y figurent qu'à titre provisoire, comme le prouve la liberté qui sera prise à leur égard au moment de peindre. Dans les figures, très peu ou point de modelé en grisaille, mais presque toujours un clair-obscur largement esquissé en hachures au pinceau (Pl. III, 2). De toute évidence, le dessin n'est jamais un camaïeu tyrannique qu'il reste à colorier, mais bien plutôt la mise

en place générale de la composition, comparable à la sinopia des fresques médiévales. Certains motifs, d'ailleurs, ont probablement été peints alors que le dessin en était déjà caché par un ton de fond (Pl. LI).

Avec les couches suivantes, apparaissent les premières opérations de peinture : l'établissement de tons de fond. Ceux-ci, disposés en principe conformément aux prévisions du dessin, situent, par leur valeur et leur „densité", les plans de base de la construction spatiale et plastique, et fondent, par leur répartition chromatique harmonieuse, l'équilibre décoratif (Pl. XXIX). Ce n'est que dans une phase ultérieure et en quelque sorte subordonnée, que se superposeront les détails, les accents d'ombre et de lumière accusant, par leur valeur propre, une saillie ou un creux par rapport au grand plan qui les situe dans l'ensemble. L'exécution commence donc par une phase synthétique pour se prolonger dans l'analyse, alors que la vision semble être partie de l'analyse pour y déceler le facteur de synthèse : la lumière. Toutefois, ceci s'explique aisément par la nécessité d'assurer l'unité de structure de l'ensemble. D'autre part, le processus, en tant qu'opération mécanique, est peut-être aussi vieux que l'art de peindre. Son principe résulte clairement des recettes du moine Théophile et domine tout le traité de Cennini. Mais ce qui, chez Théophile et les peintres romans, se réduisait au dessin des ombres et des lumières abstraites sur un ton moyen s'est affiné, à mesure que la vision saisissait davantage le caractère plastique des choses, en un principe de superposition avec modelés de plus en plus délicats. Van Eyck, perfectionnant encore pour répondre aux exigences croissantes de la vision, multiplie le nombre de couches ; il affine le jeu des tranparences qui s'érige en principe fondamental, et il n'est probablement pas exagéré de dire qu'il introduit dans la peinture médiévale la „densité" comme moyen d'expression.

Les premières couches, en couleurs couvrantes, fournissent un ton moyen, amorcent le clair obscur éventuel et assurent la densité de base, toujours si puissante chez van Eyck, qui recherche une transposition des qualités tactiles des matières dans une masse puissante et émaillée. Vient alors, d'une façon presque générale, un jeu de couches translucides qui terminent la mise au point. Sans doute s'agit-il bien ici de glacis, mais il ne faudrait pas que ce terme permît des confusions : ces couches ne sont en aucune manière des reprises, des corrections ; elles sont partie intégrante du processus d'ensemble, sont prévues ab initio, comme le moyen technique normal d'obtenir un ton, une transparence, une densité déterminée. Enfin, elles sont elles-mêmes modelées, au point d'atteindre, dans certaines ombres, une épaisseur considérable, nécessitée par la difficulté d'obtenir des valeurs sombres avec une matière translucide (Pl. XIX, 3).

A ce stade sont achevés les drapés et, en général, toutes les parties qui n'exigent pas la superposition de détails.

La rigueur vraiment systématique du procédé n'exclut cependant jamais la liberté, soit à l'égard du dessin, soit en cours d'exécution (Pl. XXXVIII). C'est même après l'apposition des premières couches des tons de fond que l'artiste était le mieux en mesure de juger sa composition du point de vue pictural — ce qui restait délicat tant qu'elle se limitait au dessin — et d'y apporter encore les rectifications suggérées par la couleur. Citons, à titre d'exemple, le remaniement profond des plans dans le paysage des Chevaliers du Christ et les modifications dans la disposition des pattes des chevaux (Pl. XXV, XXVI, XXVII). Mais le changement de conception le plus profond est certainement celui survenu dans l'architecture de l'Annonciation. Cette fois, nous surprenons l'artiste dans le feu même de la création. La première version (dessin) répétait la suite d'arcatures trilobées du registre inférieur, conférant à l'ensemble une unité purement décorative, par une scansion verticale

en contradiction avec l'unité spatiale et le mouvement horizontal de la scène. Le sobre plafond de poutres de la version définitive répond au contraire à l'unité d'ambiance exigée par l'intérieur et la disposition des personnages (Pl. LXII).

Et nous voici à la dernière phase. De même que les lumières et les ombres des grandes masses ont été superposées au ton moyen préparatoire pour saillir ou s'enfoncer par le clair obscur, les détails viennent, à leur tour, prendre place en deçà ou au delà du plan qu'ils animent, suivant un processus identique de superpositions. Point de plus bel exemple, peut-être, que ces buissons du panneau central, où feuilles et fruits se situent dans un plan d'ombre ou de lumière, selon l'éclairage des taillis.

Nous avons utilisé précédemment le terme „densité". C'est là un vocable que nous proposons, faute de terminologie adéquate, en raison de l'analogie présentée par la notion qu'il désigne avec le concept physique. Par densité, nous entendons une qualité tactile-optique de la matière picturale, résultant de sa teneur relative en liant et en pigment et de la nature — plus ou moins homogène — de leur association. De là un certain caractère d'empâtement ou de fluidité, une certaine forme de transparence ou d'opacité, en quelque sorte un certain „poids spécifique visuel" de la matière.

Ici encore, c'est la sensibilité de van Eyck à la texture des matières, aux impressions de masse et de lumière, qui est à l'origine du développement brusque qu'il imprime à ce moyen d'expression. En effet, c'est la densité, plus que tout autre procédé technique, qui permet le rendu des caractéristiques tactiles des matières ; c'est elle qui, dans une mesure notable, contribue à traduire les sensations de masse, de lumière et d'espace. En enrichissant de ce langage la technique picturale, van Eyck préparait la voie aux maîtres hollandais dont les plus grands génies devaient en faire un moyen supérieur d'expression, dégagé de toute signification étroitement réaliste.

Or, voici que ce principe infiniment subtil et, semble-t-il, si subjectif, apparaît avec une précision objective nouvelle dans les coupes et, souvent, dans la radiographie, qui s'avèrent ainsi, une fois de plus, précieux instruments d'investigation et de contrôle.

Si, munis des informations de la science et de l'histoire de l'art, nous recréons mentalement les étapes successives de l'exécution matérielle, attentifs à y saisir la marque de l'esprit, nous sommes frappés par la présence, partout, de deux qualités apparemment contradictoires : une sûreté, une régularité systématique, et, d'autre part, quand la technique, par une transition subtile, se mue en style, une liberté, une spontanéité d'écriture. C'est que les principes de base appliqués par le peintre sont l'héritage longuement mûri, et comme devenu langage, de siècles de pratique artisanale. Si van Eyck innove, il ne révolutionne pas. Son apport s'intègre dans la tradition et l'enrichit sans l'ébranler. Cependant, découvrant dans la lumière et l'espace des éléments essentiels de la vision moderne, il apporte, avec eux, leurs corrélatifs techniques, dans l'usage nouveau des valeurs et des densités, et la signification enrichie du vieux principe des superpositions.

QUELQUES PROBLEMES PARTICULIERS

par

P. COREMANS, L. LOOSE et J. THISSEN

Il nous a semblé utile de considérer certains problèmes dont l'étude a orienté les travaux de traitement de l'Agneau Mystique ou dont les solutions possibles ou probables peuvent intéresser les historiens d'art.
Nous faisons une distinction aussi nette que possible entre les „observations" et leur „interprétation". Les premières sont basées sur la vision picturale et sur les résultats obtenus au laboratoire par les méthodes microscopiques, microchimiques et physiques. Notre interprétation tient compte de tous les critères possibles, qu'ils soient d'ordre historique, esthétique, artistique, scientifique ou technique. En exprimant notre pensée, nous ne craignons pas, lorsqu'il y a lieu, d'en marquer le degré d'incertitude. L'histoire du polyptyque est suffisamment longue et complexe, les problèmes posés sons assez difficiles et multiples pour imposer un minimum de prudence et de retenue. Dans notre esprit, nous destinons les notes que nous avons rédigées aux historiens d'art qui, nous le savons, devront parfois faire un certain effort, afin de s'assimiler une matière dont le caractère technique leur est moins familier. En réunissant des éléments d'appréciation de nature fort différente, les historiens d'art et les chercheurs de laboratoire pourront aborder, ensemble, avec des chances de succès nettement accrues, une étude plus poussée du chef-d'œuvre eyckien.

CHANGEMENTS DE COMPOSITION AUX PANNEAUX I ET VII

Observations

Certaines modifications de détail sont observées à l'œil nu. Les documents radiographiques ne sont pas faciles à interpréter, par suite d'une usure notable de la couche picturale et surtout de la superposition des structures du recto (I et VII) et du verso correspondant (XIV et XV). On note cependant, avec une certitude suffisante, des changements de composition assez importants. La photographie infra-rouge (Pl. III, 1 et 3) précise ces renseignements et révèle des modifications plus appréciables pour le I que pour le VII.

Interprétation

Il est très probable qu'à l'origine, la position des jambes d'Adam (I) était comparable à celle des jambes d'Eve (VII) qui sont placées de profil, un seul pied étant visible (Pl. III, 3 et 4). Ce changement de composition a évidemment provoqué des rectifications de contours.
Nous ne nous arrêtons guère à certaines modifications d'une importance accessoire (p.e. la rectification du pied droit d'Adam, au-dessus des orteils : Pl. III, 3). Celles-ci sont aussi d'origine eyckienne.

VETEMENTS DES ANGES (II ET VI)

Observations

Comparés aux autres panneaux du polyptyque, le VI et surtout le II sont d'une qualité picturale moindre. Spécialement les vêtements verts et rouges laissent beaucoup à désirer.

A l'examen des coupes (Pl. VI, 2) on se rend compte que ces vêtements furent tellement usés, qu'il n'en subsiste qu'une seule couche picturale originale (c. 3) ; qu'ils furent ensuite complètement surpeints (c. 5 à 10). La solubilité, la composition et la structure indiquent qu'il s'agit d'une restauration très ancienne.
L'usure et le surpeint constatés aux vêtements verts et rouges se retrouvent à un degré variable, mais généralement inférieur, sur presque toute la surface des panneaux, y compris le visage des anges (Pl. V).

Interprétation

L'aspect peu satisfaisant du panneau VI (avec, toutefois, l'heureuse exception du manteau de brocart de l'ange organiste) et surtout du II, est certainement dû à une usure généralisée de la couche picturale. Cette altération semble ancienne, puisque le surpeint subséquent le paraît également. La solubilité, la composition et la structure de celui-ci peuvent le faire classer au XVe ou au XVIe siècle.
On rappelle ailleurs (p. 59) l'opération de 1894 et ses conséquences.

MANTEAU BLEU DE LA VIERGE (III)

Observations

En octobre 1950, soit avant le traitement, le manteau de la Vierge était bleu verdâtre et formait une tache opaque, sans relief et sans qualités tactiles (Pl. VIII, à gauche et VIIIbis, 1). Cette observation devait faire pressentir un surpeint, surtout par comparaison du manteau de la Vierge avec celui de Dieu et de Saint Jean-Baptiste.
Le diagnostic esthétique est en concordance avec l'analyse des coupes (Pl. XI, 3 et XXIVbis, 1). La couche picturale originale (c. 3) se compose de trois sous-couches : la première, bleuâtre (e = ± 48 μ) à base de blanc de plomb et d'azurite ; la seconde (e = ± 24 μ) de composition similaire ; la troisième, bleu foncé — le glacis — (e = 8-16 μ) formée de lapis-lazuli et de liant aqueux. La première couche de restauration (c. 4) est à base d'outremer artificiel, la seconde (c. 5) de bleu de Prusse lié „au vernis". Enfin, deux couches de vernis moderne (c. 6) sont séparées par un dépôt de „crasse".

Interprétation

Ayant acquis la certitude du surpeint, nous avons pu dater celui-ci avec précision. En effet, la première couche de restauration (c. 4) est à base d'outremer artificiel, pigment inventé en 1828 [19]. De plus, un document d'archives (cf. p. 54 et 56) donne des précisions suffisantes pour indiquer que ce fut le restaurateur Donselaer qui, en 1859, appliqua ce surpeint... pour masquer les craquelures (Pl. XI, 1). Ce surpeint, nous en sommes convaincus, donna pleine satisfaction pendant quelques années. Mais, peu à peu, la couleur devint moins translucide et s'assombrit, au point de faire disparaître tous les détails et de nuire considérablement à la sensation plastique et picturale. Ce même phénomène se produisit au panneau central (cf. p. 83 : surpeint généralisé, au XIXe s., de la prairie entre l'Agneau et les Vierges-Martyres).
Après avoir vérifié l'état de conservation de la peinture originale sous-jacente (e.a. Pl. X, 2) on décida d'enlever le surpeint. L'opération respecta scrupuleusement les glacis. Le résultat obtenu (Pl. VIII, à droite ; X, 3 ; VIIIbis, 2 et XXIVbis, 2) doit être considéré comme plus que satisfaisant.

[19] J.B. Guimet communiqua sa découverte à la Société d'Encouragement, le 4 février 1828. Gmelin publia son procédé le 22 mars de la même année. En 1830, Guimet construisit une usine qui allait produire l'outremer artificiel en quantités industrielles.

L'examen et le traitement du manteau bleu de la Vierge ont montré comment il est possible, par une parfaite coordination d'arguments esthétiques, picturaux, scientifiques et techniques, d'atteindre un résultat qu'il serait vain de rechercher à la lumière des seules données „artistiques" ou „scientifiques".

ECOINÇONS BRUN-MARRON (AVANT LE TRAITEMENT) A LA PARTIE SUPERIEURE DES PANNEAUX III, IV ET V

Observations

La structure (Pl. XII, 3) est simple. Au-dessus de la préparation (c. 1) on a appliqué une très fine couche d'indigo (liant aqueux) (c. 2) puis une couche épaisse d'azurite (liant aqueux) sans blanc de plomb (c. 3). On trouve ensuite une couche de craie (c. 4) ; enfin la couche brun-marron à base d'ocre (c. 5).

Interprétation

Il ne restait que fort peu de traces de la couche bleue ancienne (c. 2 et 3). D'où l'application, au-dessus de celle-ci, d'une couche d'égalisation (c. 4) devant niveler la surface, puis d'une couche de couleur brun-marron (c. 5).
L'extrême solubilité de cette dernière, de même que la présence, à sa surface, de coups de brosse grossiers et malhabiles (Pl. XII, 2, à gauche) ont permis de situer son application à l'époque moderne. La découverte, sous cette couche, de traces de brûlures (Pl. XII, 1) doit faire admettre une date postérieure à 1822, si elles correspondent à des dégâts provoqués par l'incendie de la cathédrale Saint-Bavon.
La couche bleue (c. 2 et 3) est ancienne, mais est-elle originale ? Nous avons tendance à l'interpréter dans ce sens. En effet, la présence de la fine couche d'indigo et l'emploi, dans les deux couches bleues, d'un liant aqueux, font penser à une technique picturale „primitive". De plus, nous devons établir une corrélation entre cette technique et l'emploi exceptionnel de ce liant aqueux dans les couches supérieures bleues du manteau de la Vierge (cf. p. 70).
Rappelons que la couche brun-marron a été enlevée lors du traitement de 1950-51 et remplacée par une couche bleuâtre, uniforme et mate.

BROCART (III, IV, V)

Observations

De nombreux surpeints et repeints sont perceptibles à l'œil nu. Ils deviennent encore plus évidents en radiographie (Pl. XIII, 1) surtout au III. Malgré la complexité de la structure, l'analyse des coupes (Pl. XIII, 2) complète cette vision. En fait, il y a alternance d'une série de couches à caractère translucide (c. 2, 4, 6, 8, 10 et 12) et d'une autre série, à base de blanc de plomb, avec ou sans pigments colorés (c. 1, 3, 5, 7, 9 et 11). En outre, ces couches sont liées à l'huile (couches supérieures) ou à l'huile + x (couches inférieures). Enfin, la solubilité des couches opaques supérieures est nettement plus grande que celle des autres.
Notons aussi que, dans d'autres échantillons, nous trouvons, sous cette structure, recouvrant la préparation, une assiette blanchâtre, puis une fine feuille d'or et enfin une couche translucide.

Interprétation

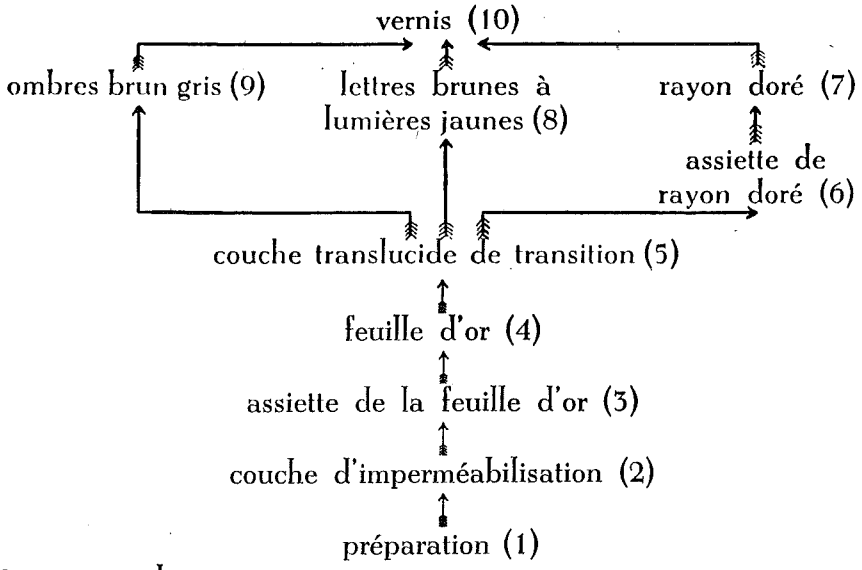
Il est impossible de donner une description exacte des restaurations, qui furent nombreuses et exécutées à des époques très différentes. En nous basant sur l'examen de divers échantillons, il est permis de dire que le fond doré fut repris jusqu'à trois fois, les motifs à base de blanc de plomb (avec ou sans additions colorées : azurite pour le bleu, garance pour le rouge, malachite pour le vert, noir d'os pour le brun-marron) jusqu'à cinq fois.
Dans ces conditions, la décision de ne plus modifier l'aspect actuel du brocart (similaire ou identique, semble-t-il, au tracé original) s'imposa, lors du traitement de 1950-51.

CINTRES DORES (III, IV, V)

Observations

Nous nous basons surtout sur les structures et compositions que nous schématisons en tenant compte des variantes les plus importantes. Selon les endroits, nous trouvons :

feuille d'or (qui recouvre toute la surface du cintre) ➙ vernis ;
feuille d'or ➙ ombres brun gris ➙ vernis ;
feuille d'or ➙ lettres brunes à lumières jaunes ➙ vernis ;
feuille d'or ➙ rayons dorés ➙ vernis.



10 : vernis résineux moderne
9 : non analysé
8 : lettres brunes : ocre, peu de blanc de plomb et de noir d'os ; lumières jaunes : massicot (oxyde jaune de plomb)
7 : feuille d'or de rayon — e < 1 μ
6 : assiette jaune brun opaque — blanc de plomb et ocre — e maximum : 64-104 μ
5 : couche translucide de transition
4 : feuille d'or recouvrant toute la surface du cintre — e < 1 μ
3 : assiette semi-opaque, brun-orange — quantités jamais importantes de blanc de plomb — e moyenne : 8 à 16 μ
2 : couche d'imperméabilisation usuelle
1 : préparation usuelle

Nous attirons l'attention sur l'identification, dans la couche 8, de massicot, que nous n'avons jamais identifié jusqu'à présent dans des couches similaires du XVe siècle. La composition de l'assiette de la feuille d'or (c. 3) paraît également peu usuelle.
Cet examen n'a pas tenu compte des multiples restaurations modernes, tant au fond doré, qu'aux rayons et aux lettres. La Pl. XIX, 1 donne une idée d'ensemble de leur importance. Le bord circulaire supérieur du cintre est perceptible en radiographie et donne un tracé flou. Il correspond à une différence de relief.

Interprétation

De nombreux historiens d'art se sont demandé si les cintres dorés étaient originaux, le graphique laissant fortement à désirer. L'examen de laboratoire n'est pas décisif à cet égard. La composition et la structure des couches 3 et 8 permettent cependant de douter de leur originalité, surtout si la présence d'une inscription sous-jacente à la feuille d'or pouvait être confirmée (c. 2, Pl. XIX, 2). Lors du traitement de 1950-51, la curiosité scientifique a cédé le pas devant le respect de l'œuvre. Nous n'avons donc fait aucun sondage.
Il est possible, d'autre part, qu'on ait modifié le tracé du bord supérieur des cintres. Le flou radiographique peut être l'indice d'une „barbe" surpeinte.
Nous n'avons aucunement changé l'aspect des cintres, lors du traitement de 1950-51.

VISAGES DE LA VIERGE (III) DE DIEU (IV) ET DE ST. JEAN-BAPTISTE (V)

Observations

En vision directe (Pl. XX) on ne constate guère d'usure de la couche picturale, tandis qu'en radiographie (Pl. XXI) elle est nettement perceptible. En outre, le modelé radiographique ne correspond pas à celui visible en surface. Hormis quelques retouches locales, la pâte a une solubilité comparable à celle du matériau original.

Interprétation

Nous avons tendance à croire à un surpeint ancien (surtout aux III et IV). Cette présomption avait d'ailleurs été partagée par plusieurs membres des Commissions nationale et internationale qui, à l'étude minutieuse des tableaux, avaient été surpris du ton rosâtre des visages.
L'analyse microchimique eût pu apporter des précisions à cet égard. Par respect pour l'œuvre, nous nous sommes abstenus d'effectuer le moindre prélèvement.

DALLAGES AUX PANNEAUX III, IV ET V
COURONNE ET CONTREMARCHE AU PANNEAU IV

Observations

La comparaison du dallage des III, IV et V avec celui des autres panneaux montre des différences très profondes. Aux III, IV et V, un trait d'or, grossier, délimite les carreaux, non historiés. Notons que les quatre couleurs de base en sont le bleu foncé, le vert foncé, le rouge foncé et le brun foncé et que l'artiste a éliminé, dans ces carreaux, la couleur prédominante du panneau : bleu pour le panneau de la Vierge, rouge pour celui de Dieu et vert pour celui de St. Jean. Nous trouvons donc :

au III : vert foncé, rouge foncé, brun foncé,
au IV : bleu foncé, vert foncé, brun foncé,
au V : bleu foncé, rouge foncé, brun foncé.

Par contre, le dallage aux II et VI est blanc bleuâtre, un trait brun séparant les carreaux, qui sont décorés de divers motifs bleus ou bleu foncé. Celui des XIII, XIV, XV, XVI, XVII et XX a une teinte d'ocre grisâtre, un trait brun foncé délimitant les carreaux, non décorés. Enfin, aux XVIII et XIX, on ne voit pas de carreaux, mais un fond uni, dont la couleur est la même qu'aux panneaux précédents.
En fait, outre des variantes de couleur et de décoration, on a l'empression, pour ces deux groupes, d'une nette différence de conception et de technique picturales, la qualité du dallage du premier groupe (III, IV, V) laissant fort à désirer (Pl. XIV, 1).
Cette même observation — qualité picturale déficiente — vaut également pour la couronne et l'inscription à la contremarche du IV (Pl. XVI, en haut).

En radiographie (Pl. XV, 1) on voit :

a. Pour le dallage :
qu'il est construit en forme de damier, avec carreaux alternativement clairs (métal lourd) et sombres,
que les joints dorés et les contours des carreaux ne coïncident pas,
que de fins traits „gravés" („incisés") clairs en radiographie (métal lourd) esquissent certains contours de carreaux,
accessoirement, qu'il y a un changement de composition au coin supérieur droit.

b. Pour la couronne :
qu'elle est peinte au-dessus du dallage,
que certains traits fins, gravés, identiques à ceux observés sous *a* suivent plus ou moins le tracé de la couronne actuellement visible.

c. Pour la contremarche :
que certains traits fins, gravés, identiques à ceux observés sous *a* et *b* correspondent au tracé général de la contremarche et de certaines lettres, identiques ou semblables à celles visibles actuellement (Pl. XVI).
qu'il y a eu surpeint (cf. notamment les coups de pinceau obliques à gauche de la couronne).

L'examen microscopique des échantillons et des coupes précise ces observations :

a. Pour le dallage, on constate :
qu'il fut construit au-dessus d'une feuille d'argent pour le IV et d'or pour le III et le V,
qu'il fut restauré ensuite à deux époques différentes (Pl. XVIII, 1)
que plusieurs joints dorés ont été restaurés.

b. Pour la couronne :
que celle-ci est effectivement peinte au-dessus du dallage (Pl. XVIII, 2)
que les traits fins, gravés, opaques en radiographie (idem pour *a* et *c*) correspondent à une incision (de là le terme „traits incisés") faite dans la préparation (Pl. XV, 2 et XVIII, 3) comme c'est le cas pour les rayons gravés au X (p. 110).

c. Pour la contremarche :
même observation qu'au *b* pour les traits fins,

qu'en dessous de l'inscription visible actuellement et qu'en dessous de la feuille d'argent (cf. plus haut au *a*) il y eut, à l'origine, une autre inscription (couche 2 de la Pl. XVIII, 4). En 1951, un sondage mit à nu deux fragments de lettres noires (Pl. XVII).

Notons enfin que dans la copie de Coxie, on retrouve les joints dorés au IV, mais pas au III ni au V. Les lignes y sont cependant plus fines et la qualité de leur tracé est très supérieure à celle que l'on voit au polyptyque.

Interprétation

La première composition se trouvait sous la feuille métallique. Certains de ses éléments constitutifs ont été décelés par radiographie, sous la forme de fins traits gravés, c'est-à-dire directement incisés dans la préparation. Pour le IV, on y voyait un dallage, une contremarche avec inscription à lettres noires et une couronne, comparables aux éléments visibles actuellement.

Le stade suivant est marqué par l'apposition, sur toute la surface du dallage et de la contremarche, d'une feuille d'argent (feuille d'or aux III et V). Ensuite :

a. pour la contremarche : substitution, aux lettres noires, de l'inscription visible actuellement,

b. pour le dallage: d'abord, apposition d'un dallage à damier, surmonté d'une couche picturale colorée pouvant donner des effets de translucidité (couche 5 de la Pl. XVIII, 1) par réflexion sur la feuille métallique. Puis surpeint ancien (couches 6 et 7 à la même Pl.) comprenant les joints dorés, et surpeint moderne (couche 9 à la même Pl.)

c. pour la couronne : substitution à la couronne gravée, sous la feuille d'argent, d'une couronne similaire, visible actuellement. Il faut remarquer que celle-ci repose sur le dallage à damier et que, sous la couronne, il n'y a pas de lignes de démarcation dorées.

Est-il possible de dater approximativement la seconde composition, sachant que la première version est certainement eyckienne ?
A notre sens, la seconde composition est post-eyckienne et antérieure à 1557, date de la copie de Coxie, qui la reproduit fidèlement (y compris les joints dorés). En outre :

la qualité picturale de l'ensemble — dallage, couronne et contremarche — laisse fortement à désirer ; cette composition peut difficilement être attribuée à van Eyck ;

la structure et la composition des couches sont apparentées à la technique eyckienne, sans en posséder les qualités. Une analogie s'impose ici avec le manteau de Dieu qui présente les mêmes caractéristiques de surpeint très ancien ;

les hautes lumières des lettres de la contremarche (et du cintre de III, IV, V) et des fleurons de la couronne sont à base de massicot (oxyde de plomb, jaune) substance dont on croit savoir qu'elle était peu usuelle, du moins chez van Eyck, et plus habituelle à partir du XVIe siècle.

Nous basant sur maintes traces d'usure de la couche picturale, retrouvées ici, comme en de nombreux autres endroits du polyptyque, nous en arrivons ainsi à croire que ces transformations peuvent être dues à van Scorel et Blondeel, comme une conséquence nécessaire de

l'usure provoquée par le nettoyage malheureux antérieur à 1550, indiqué par van Vaernewijck et van Mander (cf. p. 35) [20].
Les restaurations modernes (c. 9, Pl. XVIII, 1) furent probablement appliquées afin de masquer les craquelures d'âge (comparaison avec le manteau de la Vierge). Seules, ces restaurations modernes furent enlevées en 1951.

MANTEAU ROUGE DE DIEU (IV)

Observations

Nous avons donné ailleurs (p. 73) la structure originale. A celle-ci se superposent (Pl. XIX, 3 et XXIVbis, 4) en sus d'une couche intermédiaire ou vernis (c. 6) d'abord une couche de vermillon, contenant parfois de l'azurite (c. 7) puis un glacis à base de garance (c. 8). Ce surpeint se retrouve sur tout le manteau.
Dans d'autres coupes, on voit, en outre — entre deux couches de vernis — une couche rougeâtre de garance, elle-même liée „au vernis".
Par radiographie, on a pu observer par ailleurs que certains plis, entre les genoux de Dieu, ont été anciennement modifiés.

Interprétation

En fait, il s'agit de deux sortes de restaurations. La première couvre toute la surface du manteau, possède une structure (vermillon puis garance) similaire à la structure originale et ne s'en différencie nullement au point de vue solubilité. Admettre que ce surpeint soit postérieur au XVIe siècle semble donc difficile. Il est possible, voire probable, que ce soit l'œuvre de van Scorel et Blondeel, d'autant plus qu'en maints endroits, une usure de la couche picturale originale est évidente : amincissement ou même disparition du glacis (c. 5) amincissement de la couche opaque de vermillon (c. 3).
La seconde restauration, présente à certains endroits, est moderne. Sa localisation entre deux couches de vernis, son extrême solubilité, le liant „au vernis" (cf. ailleurs pour d'autres restaurations au même liant) font penser à une addition non antérieure au XIXe siècle.
Par respect de l'œuvre, nous n'avons point touché au surpeint ancien, lors du traitement de 1950-51.

MANTEAU VERT DE ST. JEAN-BAPTISTE (V)

Observations

Par opposition au manteau de Dieu, l'examen de laboratoire ne révèle pas de surpeint ancien, généralisé (Pl. XXIVbis, 3). Aux échantillons et aux coupes, on ne voit d'ailleurs guère de traces d'usure ancienne. Cependant, on note des surpeints locaux, anciens et modernes, dans les ombres, à l'épaule et au bas du manteau.
L'écaillage du manteau est décrit ailleurs (cf. p. 82).

[20] On peut difficilement admettre que les restaurateurs d'avant 1550, qui sont responsables de la disparition („uutgevaecht", „uytgewischt en verdorven") de la prédelle, n'aient pas, en même temps, sérieusement endommagé les autres tableaux du polyptyque. Nous y reviendrons plus loin.

COIFFURE BLEUE DU „PERSONNAGE SIX" [21] (IX)

Observations

Le bonnet bleu, actuellement visible (Pl. XXVI, en bas, à droite) masque deux changements de composition que l'on aperçoit en radiographie (Pl. XXVI, en haut) et en infra-rouge (Pl. XXVI, en bas, à gauche).

L'analyse d'un échantillon révèle que le premier stade correspond à la présence d'une couronne, où l'on note deux couleurs principales, le brun pour les ombres et le jaune canari pour les hautes lumières. Une coiffure rectangulaire bleuâtre (deuxième stade) y a ensuite été superposée. Le troisième stade est celui visible actuellement.

Interprétation

Les stades 1 et 2 sont certainement eyckiens. Quant au 3 — à en juger par l'analyse — il est, soit eyckien, soit post-eyckien, mais n'est certainement pas moderne.

La radiographie indique que le stade 2 (coiffure rectangulaire) correspond chronologiquement au changement de composition apporté aux rochers (cf. ci-dessous). En effet, lors de l'exécution de ces rochers, le pinceau, chargé de blanc de plomb, a respecté les contours de la coiffure rectangulaire. (Pl. XXVI, en haut).

CHANGEMENTS DE COMPOSITION AU RESTE DU GROUPE (IX)

Observations

L'examen de surface et surtout la radiographie, ainsi que la photographie infra-rouge, révèlent les changements de composition suivants : de légères modifications aux trois bannières, à l'œil du cheval supérieur, ainsi qu'à la tête et à la crinière du cheval blanc ; des modifications plus importantes à la position des pattes et des sabots des chevaux à l'avant-plan (Pl. XXVII).

Interprétation

Nous nous trouvons de nouveau, selon nous, devant des changements de composition, soit des remaniements de la main de van Eyck.

Lorsqu'on passe en revue tous les changements de composition apportés au IX et que l'on met en parallèle leur parenté chronologique (paysage, coiffure du personnage Six, reste du groupe) on ne peut s'empêcher de songer à un remaniement important du panneau par van Eyck. S'agirait-il d'une opération exécutée par Jean, à partir de décembre 1429, donc à son retour de la péninsule ibérique ? Il y a lieu, pensons-nous, de s'arrêter à cette hypothèse qui expliquerait, en même temps, la présence du paysage méditerranéen à l'horizon.

CHANGEMENTS DE COMPOSITION AU PAYSAGE (IX)

Observations

Lorsqu'on examine l'état actuel du panneau (Pl. XXV, 1) et la radiographie correspondante (Pl. XXV, 2) on voit que la tour de l'église (à l'horizon, au milieu du panneau) a été agrandie deux fois ; que de très légers changements ont été apportés aux rochers ; et que le paysage de droite (à droite des rochers) a subi de profondes modifications. A l'origine, on apercevait un paysage à trois coulisses (cf. au panneau XII) dont un des plans continuait le plan supérieur gauche du panneau X (Pl. XXV, 3). D'ailleurs, l'observation d'un échantillon prélevé à ce paysage (IX) décèle nettement une reprise (Pl. XXV, 4) dont la structure

[21] Les spécialistes n'ont pu se mettre d'accord quant à l'identité de ce personnage. Six a été le premier à observer et à publier ce repentir. Cf. : J. Six, *A propos d'un repentir de Hubert van Eyck*, *Gazette des Beaux-Arts*, XXXI, 1904, p. 178-179.

et la composition ne se différencient en rien de la technique eyckienne. De plus, nous n'y voyons aucune trace d'usure.

Interprétation

Nous croyons devoir parler d'un changement de composition (donc eyckien) et non d'un surpeint (donc ultérieur). L'examen des radiographies et de la coupe du paysage en font foi, selon nous. Nous devons aussi établir un parallèle entre tous ces changements de composition et ceux d'autres panneaux. Nous pensons pouvoir avancer l'hypothèse que ces modifications furent apportées par Jean, après son retour de la péninsule ibérique, en décembre 1429. Cette présomption expliquerait la présence, à l'horizon, d'un paysage nettement méditerranéen. Ajoutons cependant que la qualité picturale de certaines parties du paysage est assez médiocre [22].

CIEL (II, VI, IX, X, XI, XII)

Observations

La structure du ciel a été donnée ailleurs (p. 70).

Des surpeints sont décelables lors d'une première observation à la loupe. L'examen de laboratoire confirme ce point de vue, grâce aux méthodes physiques et microchimiques.

Pour II et VI, ce surpeint est général à la partie supérieure du ciel, dont la structure originale semble être „usée". Les additions sont facilement solubles aux solvants ordinaires.

Au ciel des IX, XI et XII, on trouve quelques restaurations locales.

Par contre, celui du X a subi de profondes modifications. Nous distinguons deux sortes d'additions de nature fort différente : la première, à caractéristiques similaires à celles des matériaux originaux ; la seconde, contenant du bleu de cobalt (invention : ± 1840) et de l'outremer artificiel (invention : 1828) et très facilement soluble.

Interprétation

Notre étude a surtout porté sur la structure et la composition du ciel au X. Celui-ci a subi une première modification à une période reculée (XVe-XVIe siècle) puis il a été complètement surpeint — y compris les nuages — au XIXe siècle. A notre sens, cette dernière opération fut une conséquence des larges dégâts provoqués par l'incendie de 1822.

Lors du traitement de 1950-51, le temps nous a manqué pour enlever ou alléger les surpeints au ciel du X, à droite et à gauche de l'arc-en-ciel.

FOND BLEU (APRES TRAITEMENT) AUTOUR DE LA COLOMBE (X)

Observations

Ce furent surtout les essais microscopiques et microchimiques (Pl. XXXVII, 1) qui guidèrent le travail de restauration.

Remarquons d'abord que nous retrouvons la structure et la composition originales du ciel (c. 5, 4, 3) sous le fond bleu (c. 6). Celui-ci possède toutes les caractéristiques (cf. notamment la présence de lapis-lazuli) d'une couche eyckienne. Notons aussi la présence d'une couche de transition (vernis ancien ?) (c. 7) et d'une assiette dont la composition est identique à celle des rayons dorés de surface émanant de la Colombe (p. 110).

Interprétation

En comparant la structure du fond (Pl. XXXVII, 1) avec celle du ciel, de la Colombe et de

[22] Nous ne pensons pas ici à la végétation recouvrant la saillie du rocher de gauche. Celle-ci a été complètement surpeinte dans les temps modernes.

l'arc-en-ciel au même panneau (cf. ci-dessous) on acquiert la certitude de l'originalité des couches 1 à 6 et de l'addition subséquente des couches supérieures — soit la certitude de l'originalité du fond bleu et de la non-originalité du fond doré. Comme le fond est doré à la copie de Coxie, le surpeint de l'or doit être antérieur à 1557.
Rappelons qu'en 1951, les couches 10 (vernis) 9 et 8 (feuille d'or avec son assiette) ont été enlevées et la couche 7 (couche translucide ou vernis ancien) allégée. Nous sommes revenus ainsi au fond original bleuâtre.

COLOMBE (X)

Observations

La comparaison, en vision directe, de la qualité picturale de la Colombe aux panneaux X (Pl. XXXIV, en haut) et XVI (même Pl., en bas) fait admettre la possibilité d'un surpeint pour la première. Les radiographies correspondantes (Pl. XXXV) confirment cette hypothèse, le „flou" radiographique constituant une présomption sérieuse de surpeint. Une dernière preuve en fut obtenue, grâce à l'analyse microchimique. La coupe (Pl. XXXVII, 2) localise ce surpeint à la fine couche 9 (résistant bien aux solvants) placée entre deux couches de vernis résineux, dont l'inférieure (c. 8) est nettement moins soluble que la supérieure (c. 10). Les couches sous-jacentes correspondent au fond bleuâtre (c. 6) et à la structure originale du ciel (c. 5, 4, 3) tels qu'on les retrouve partout ailleurs (cf. notamment au fond autour de la Colombe).

Interprétation

Le surpeint de la Colombe est donc une certitude. Quand fut-il exécuté ? D'après nous, il ne s'agit pas d'une opération moderne, puisque la couche inférieure de vernis (c. 8) sous le surpeint (c. 9) résiste beaucoup mieux aux solvants que le vernis supérieur (c. 10) et que ce surpeint ne se laisse pas attaquer davantage. Notons aussi que la Colombe est présente à la copie de Coxie.
Nous croyons utile d'attirer l'attention sur le fait que, ici, contrairement à l'habitude, la Colombe, le fond bleu et l'arc-en-ciel semblent ne pas avoir été prévus dans le dessin original, vu la présence, sous cette zone, des trois couches du ciel.
En 1951, le surpeint de la Colombe fut allégé dans la mesure du possible.

ARC-EN-CIEL (NUAGES, AVANT TRAITEMENT) AUTOUR DE LA COLOMBE (X)

Observations

Contemplant la lourde masse des nuages gris-bleu qui entourait le fond doré (Pl. XXXII, 1) l'observateur, avant octobre 1950, devait certainement être déçu de voir combien cette masse opaque pesait sur l'horizon.
Radiographie en main, le spécialiste de laboratoire s'étonnait de ne retrouver aucune trace de ces nuages et d'y voir substituées plusieurs zones concentriques grises et blanches (Pl. XXXII, 2).
L'examen des échantillons (cf. la Fig. 10 à la p. 110 et surtout la micrographie de la Pl. XXXVII, 4) montrait qu'au-dessus de la structure normale du ciel (c. 3, 4, 5) on localisait d'abord une couche — souvent usée — de couleur violacée, jaunâtre ou rosée (c. 6) et qu'on ne retrouvait que plus haut (c. 8) la couche correspondant aux nuages (c. 7 = couche translucide de transition).
A quoi correspond la couche 6 ?

Interprétation

Par un examen plus approfondi de la radiographie (Pl. XXXII, 2) on se rendit compte que, très probablement, les zones concentriques devaient indiquer l'existence d'un arc-en-ciel multicolore, tel qu'on en retrouve dans certains tableaux et miniatures (cf. les Heures de Turin : Dieu apparaissant à Guillaume IV de Bavière : folio 59, v°) des Primitifs flamands du XVe siècle, voire même à l'Agneau Mystique (auréole multicolore autour de la Colombe, à la Vierge de l'Annonciation). Quelques sondages confirmèrent cette hypothèse : sous les nuages, se trouvait un arc-en-ciel de teinte violacée (blanc de plomb et lapis-lazuli) rosée (idem + garance) ou jaunâtre (à base de plomb: oxyde de plomb et d'étain ?) (Pl. XXXII, 3). Placé immédiatement sur les trois couches originales du ciel, cet arc-en-ciel se trouve au même niveau structural que le fond bleu, dont il possède toutes les caractéristiques et notamment une composition identique pour sa frange violacée. Il doit donc être considéré comme original.

Une seconde question se pose : quand fut ajoutée la masse des nuages ? Notons que celle-ci est présente à la copie de Coxie et qu'elle est donc antérieure à 1557. A notre sens, et ce, pour autant que la restauration par van Scorel et Blondeel (1550) ait été le seul traitement important entre 1432 et 1557, cette addition peut être considérée comme l'œuvre de ces deux peintres.

Cette intervention était-elle donc devenue souhaitable ou indispensable ? A de *très* nombreux échantillons du polyptyque (également à l'arc-en-ciel) on observe que la couche picturale originale présentait des traces évidentes d'usure, et qu'elle avait été surpeinte avec des matériaux possédant des propriétés similaires à celles des matériaux eyckiens (donc anciens) mais en même temps suffisamment différents pour qu'on puisse les classer comme post-eyckiens. On ne peut s'empêcher de songer ici au texte de van Vaernewijck (cf. note p. 35) et d'admettre, avec lui, la possibilité, voire la probabilité, d'un nettoyage malheureux avant 1550. Des recettes anciennes recommandaient fréquemment des substances comme le savon et même les alcalis, qui ont pu attaquer des couches picturales non encore arrivées à une stabilité complète.

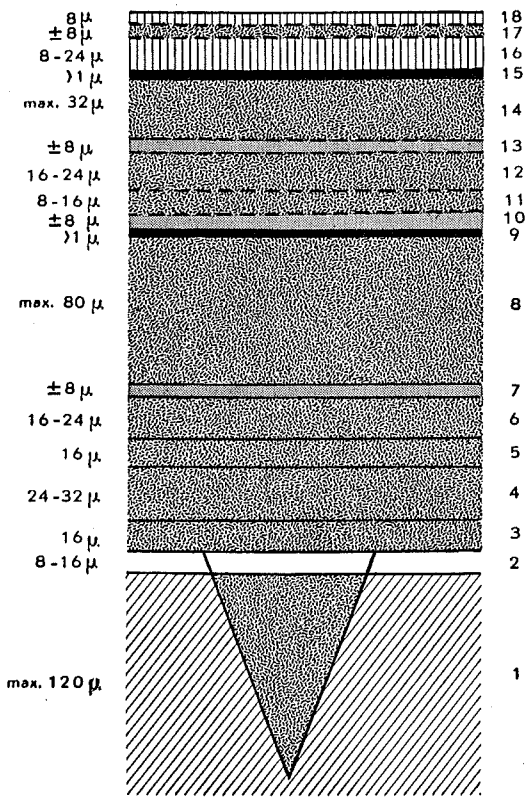
On comprendrait mieux ainsi que l'on ait demandé l'intervention, non pas d'un artiste local quelconque, mais de deux maîtres de très grand renom à cette époque. Jusqu'à quel point van Scorel et Blondeel auraient-ils restauré le polyptyque ? Il est difficile de le dire avec précision. Cependant, si l'on en juge par la fréquence des „usures" constatées et si l'on s'en réfère, surtout pour le panneau central, à l'avis de ce grand connaisseur que fut S. Boisserée (cf. p. 47) l'on peut admettre, sans grand danger de se tromper, que van Scorel et Blondeel se sont vus dans l'obligation de „nettoyer en de nombreux endroits" (in veel plaetsen ghecust hebben) le polyptyque. Sont-il allés plus loin et y ont-ils ajouté des éléments de leur cru ? Nous croyons avoir montré que la tour d'Utrecht (p. 112) est une addition post-eyckienne et qu'elle pourrait être de la main de van Scorel (peintre et chanoine d'Utrecht) et de Blondeel. Nous pouvons adopter ce même point de vue pour d'autres cas, notamment pour les nuages. N'oublions d'ailleurs pas toutes les oppositions de vision entre la première moitié du XVe siècle et l'„italianisme" du milieu du XVIe siècle (que d'or chez Blondeel !).

En 1951, les nuages ont été enlevés (Pl. XXXII et XXXIIbis), laissant apparaître un arc-en-ciel qui présente toutes les gradations entre le violet, le jaune et le bleu. La composition générale y a gagné en profondeur et en clarté.

En même temps que les nuages, plusieurs restaurations à l'outremer artificiel furent enlevées. Il s'agissait là de surpeints locaux, presque certainement dus aux dégâts de 1822.

Observations

Nous pouvons schématiser, comme suit, la structure du ciel avec rayon gravé (incisé dans la préparation) fond bleu (doré) nuages, et les deux rayons dorés soit donc la structure originale et celle due aux restaurations successives :



18 : vernis résineux
17 : couche bleuâtre de restauration moderne ⌐ à base d'outremer artificiel
16 : vernis résineux
15 : feuille d'or (restauration)
14 : assiette jaune-brun (restauration) ⌐ blanc de plomb, ocre, moins de minium de plomb
13 : couche translucide de transition (pas toujours bien visible)
12-11 : couches gris-bleu correspondant aux nuages non originaux ⌐ à base de blanc de plomb avec ou sans azurite
10 : cf. 13
9 : feuille d'or
8 : assiette jaune-brun ⌐ blanc de plomb, ocre, pas de minium de plomb
7 : cf. 10 et 13 (pas toujours visible)
6 : couche violacée, jaunâtre ou rosée, correspondant à l'arc-en-ciel
5, 4, 3 : couches bleuâtres (c. 5 et 4) et blanchâtre (c. 3) correspondant à la structure normale du ciel
2 : couche d'imperméabilisation
1 : préparation avec rayon gravé (incisé)

Fig. 10

Les rayons gravés (c. 1 et Pl. XXXVII, 4) sont visibles en radiographie (Pl. XXXII, 2) sous la forme de traits blancs, très fins et très nets. Nous en avons retrouvé vingt-neuf dont nous avons reconstitué le parcours complet (les lignes noires à la Pl. XXXVI). Ils ne sont pas dorés et convergent vers un ensemble de points (non pas vers un point unique) dont le centre se trouve à ± 1 cm au-dessus et à ± 1/2 cm à gauche du point de rencontre des rayons visibles actuellement. A certains endroits, ces deux types de rayons se croisent.

Les rayons „sous-jacents" (c. 8 et 9) se trouvent immédiatement sur l'arc-en-ciel original (c. 6) mais sous les nuages (c. 11-12) sous la tour d'Utrecht (Pl. XXXIX, 1) et sous une partie de la végétation visible actuellement (p. 114). Ils sont dorés et correspondent donc à un stade final d'exécution. Deux ou trois d'entre eux ont été décrits par Beenken [23] comme étant

[23] H. Beenken, *The Ghent Van Eyck re-examined, The Burlington Magazine*, LXIII (1933), p. 64 ; idem, *Zur Entstehungsgeschichte des Genter Altars — Hubert und Jan von Eyck, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, N.F.* II-III (1933-34), p. 180 ; idem, *Der Stand des Hubert van Eyck — Problems, Fragen um den Genter Altar, Oud-Holland*, LIII (1936), p. 27. Voir, à ce sujet : E. Panofsky, *The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece, The Art Bulletin*, XVII (1935), p. 460-461.

visibles en relief. En radiographie (Pl. XXXII, 2) on les voit comme des traits blanchâtres, plus larges que les rayons incisés, et plus flous.

Les rayons „de surface", également dorés (c. 14 et 15) ont, en radiographie, un aspect semblable aux rayons „sous-jacents". Ils se trouvent au-dessus des nuages (c. 11 et 12) sont plus nombreux et pénètrent davantage dans les avant-plans. Certains ont été restaurés dans les temps modernes.

Interprétation

Les rayons gravés (c. 1) appartiennent à une conception eyckienne, qui fut abandonnée par le maître. En effet, ces rayons n'ont jamais été dorés et les creux correspondants (incisions) ont été remplis par du blanc de plomb. Ne perdons pas de vue que ces rayons ont ensuite été recouverts des trois couches originales (c. 3, 4, 5) du ciel — couches que nous retrouvons partout.

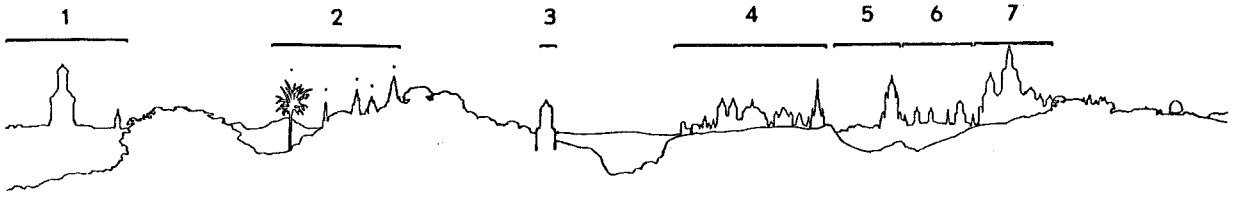
Les rayons „sous-jacents" (c. 8 et 9) sont dorés, donc arrivés à un stade final d'exécution. Ils doivent être considérés comme originaux. Dans certains cas, il y a superposition (fortuite) des rayons incisés et des rayons sous-jacents : l'interprétation radiographique en est rendue moins aisée. De plus, il est parfois difficile de les différencier de certains rayons ajoutés ultérieurement („rayons de surface") qui apparaissent également flous en radiographie et dont le parcours, pour plusieurs d'entre eux, coïncide en partie ou en totalité avec celui des rayons „sous-jacents" (Pl. XXXVII, 3). Fait extrêmement important, certains de ces rayons se retrouvent *en dessous* de la tour d'Utrecht (Pl. XXXIX, 1 : flèche) et d'une partie de la végétation (arbres, gazon).

Les rayons „de surface" ne sont manifestement pas originaux. Comme ils se trouvent *au-dessus* des nuages, de la tour d'Utrecht (p. 112) et d'une partie de la végétation (p. 114) — sûrement des additions — on doit admettre que certains d'entre eux furent apposés par van Scorel et Blondeel (cf. d'ailleurs la copie de Coxie) les autres étant l'œuvre de restaurateurs plus récents.

ARCHITECTURE ET VEGETATION MEDITERRANEENNE A L'HORIZON DU PANNEAU X

Observations

Celles-ci s'appuient surtout sur l'étude des radiographies.



Se basant sur la présence du dessin, le peintre délimite la terre et le ciel, en couvrant celui-ci de blanc de plomb (nettement visible en radiographie) et en respectant les contours

des masses qui se détachent sur l'horizon. On peut donc, dans une certaine mesure, déterminer les éléments architecturaux et autres qui étaient prévus à ce dessin :

1. Prévus au dessin. De plus, il y a un double changement de composition à la partie supérieure de la tour élevée (Pl. XXXVIII, 2).
2. Le palmier et les quatre cyprès n'étaient pas prévus. Cf. à cet égard surtout les panneaux XI et XII.
3. La tour d'Utrecht n'était pas prévue (cf. ci-dessous). Il faut remarquer qu'on n'y voit guère de traces de masticages modernes. Ceux-ci sont nombreux et profonds immédiatement à la droite de cette tour (Pl. XXXII, 2).
4. Très probablement pas prévus. L'interprétation est rendue malaisée par des masticages, et par une usure surtout visible à la gauche (Pl. XL, 2).
5. La tour n'a pas été prévue.
6. La partie inférieure des édifices est visible en radiographie. Un changement de composition de la première église à la gauche est nettement visible.
7. Prévus au dessin.

Interprétation

La lecture des radiographies permet donc d'établir une première différenciation entre les éléments — architecturaux et autres — eyckiens, et les additions. De façon générale, cette classification reste valable et est même renforcée par l'examen minutieux de la qualité picturale. C'est ainsi par exemple que la qualité du groupe 1 (Pl. XXXVIII, 1) est nettement supérieure à celle des groupes 3 (Pl. XXXIX, 1) et 4 (Pl. XL, 1 et XLIV, en haut). Dans ce dernier, l'usure suggérée par notre interprétation des textes de van Vaernewijck et van Mander (cf. p. 35) peut avoir été la cause du repeint.

Quant aux changements de composition (la tour centrale du groupe 1, la végétation méditerranéenne du 2, ainsi que les orangers (?) à l'extrême droite supérieure du panneau, la tour (groupe 5) et la tour à la gauche du 6) nous pouvons les considérer comme des modifications apportées par Jean après son retour de la péninsule ibérique (cf. aux panneaux IX, XI et XII).

Nous savons par des sources littéraires (cf. p. 46) que l'incendie de 1822 a fortement endommagé la partie supérieure du panneau X. Les „cendres brûlantes" et le „plomb fondu" semblent avoir brûlé la couche picturale jusqu'au support. De là, les nombreux masticages (certains étant nettement de forme circulaire) découverts en radiographie (Pl. XXXII, 2). Les restaurateurs du XIXe siècle (1828, 1859) ne se sont malheureusement pas contentés de „repeindre" mais ont largement „surpeint" de vastes zones dans le ciel et plus bas.

LA TOUR D'UTRECHT (X)

Observations

L'œil attentif est frappé par une qualité picturale fort différente de celle de certains édifices se dressant à l'horizon. Il constate, à cet égard, une infériorité manifeste de la tour dite d'Utrecht (Pl. XXXIX, 1) notamment vis-à-vis du groupe architectural à l'extrême gauche (Pl. XXXVIII, 1). Ce diagnostic esthétique se rapproche de la vision radiographique qui fait remarquer une différence essentielle entre la structure de la tour d'Utrecht (Pl. XXXIX, 2) et celle du groupe monumental de gauche (Pl. XXXVIII, 2).

Ces données visuelles et radiographiques ont été précisées à l'aide de deux coupes de la tour d'Utrecht, dont l'une correspond à un prélèvement comprenant un rayon doré sous-jacent (cf. Fig. 11) et l'autre, à une prise d'échantillon sans rayon doré (Pl. XXXIX, 3).

La tour d'Utrecht se dégage sur un fond blanchâtre (ciel) bleuâtre (arrière-plan) ou verdâtre (végétation). Nous avons choisi un exemple du premier groupe comprenant un rayon doré sous-jacent, mis à nu en 1951 (Pl. XXXIX, 1) :

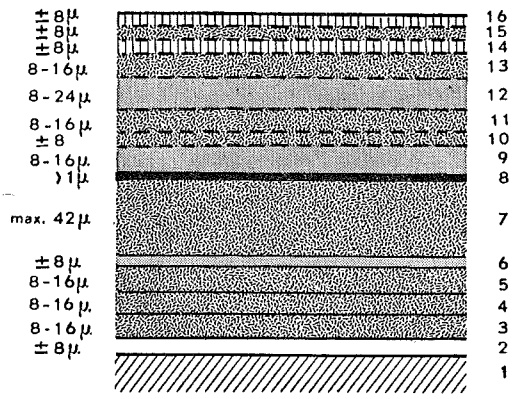


Fig. 11

16 : vernis résineux
15 : couche bleuâtre de restauration moderne
14 : vernis résineux
13 : couche bleuâtre — à base de blanc de plomb et d'azurite (les couches 10 à 13 sont les couches picturales de la tour d'Utrecht)
12 : couche translucide (non analysée)
11 : couche rouge brun — à base d'ocre
10 : couche blanchâtre — à base de plomb
9 : couche translucide de transition
8 : feuille d'or
7 : assiette jaune-brun — blanc de plomb, ocre, pas de minium de plomb
6 : couche translucide de transition
5, 4, 3 : couches bleuâtres et blanchâtres correspondant à la structure normale du ciel
2 : couche d'imperméabilisation
1 : préparation.

Nous remarquons donc les mêmes couches inférieures que partout ailleurs. Nous pouvons renvoyer le lecteur à la Fig. 10 (p. 110) la seule différence, observée ici, étant l'absence de la couche correspondant à l'arc-en-ciel. Pour le reste, nous retrouvons, dans la peinture proprement dite, les trois couches de la structure du ciel, puis le rayon „sous-jacent" et son assiette, de composition semblable. Les couches (deux ou trois, selon l'endroit) constituant la tour d'Utrecht (c. 10 à 13) se situent au même niveau structural que celles des nuages (cf. Fig. 10).

Ces caractéristiques sont identiques à celles du second échantillon (cf. Pl. XXXIX, 3) qui ne comprend pas de rayon doré (de là, l'absence des couches 7, 8 et 9). Fait particulièrement intéressant : la couleur de la couche 8 (c.-à-d. de la c. 11 - Fig. 10) — soit la couche inférieure de la tour d'Utrecht — a rempli la craquelure d'âge, visible à gauche de la micrographie.

Interprétation

Sur la base d'arguments physiques, chimiques et esthétiques, il est impossible d'admettre l'originalité de la tour d'Utrecht. La radiographie révèle la structure d'un élément architectural non prévu au dessin original. De plus, la tour repose sur l'un des rayons sous-jacents originaux et celui-ci est doré, donc arrivé au stade final de son exécution. Vue en coupe, la tour est localisée au même niveau structural que les nuages (p. 108) dont elle possède les caractéristiques générales. Ces observations sont renforcées par la présence, dans la craquelure d'âge, de la pâte même qui a servi à construire la tour d'Utrecht. Ce n'est donc que plusieurs dizaines d'années après l'achèvement du tableau — laps de temps nécessaire pour qu'une craquelure d'âge puisse se former — que la tour d'Utrecht a pu être appliquée. De quand date cette addition post-eyckienne ? Cet élément, important au point de vue des théories de l'histoire de l'art, est antérieur à 1557, puisqu'il figure à la copie de Coxie. Il ne semble pas déraisonnable d'en attribuer la paternité à van Scorel „peintre et chanoine d'Utrecht". En outre, comme nous n'avons pas constaté d'„usure" aux couches correspondant à la tour (c. 10-13) force nous est d'admettre que l'opération de 1550 n'a pas reconstitué ou affermi une image „usée" par un nettoyage antérieur.

Pour des raisons d'ordre historique, nous n'avons pas touché, en 1950-51, à la tour d'Utrecht

— pas même aux restaurations modernes locales, consécutives, sans doute, à l'incendie de 1822.

VEGETATION (X)

Observations

Il est indéniable que l'on aperçoit de très fortes différences de qualité picturale, en passant en revue les divers plans couverts de végétation. A cet égard, le contraste est frappant, notamment entre les bosquets situés à l'extrême gauche du panneau et ceux des plans supérieurs, au-dessus des Martyrs, de l'Agneau et des Vierges (Pl. XXIX, XXV, 3 et XLIV, en haut).

Certains dégâts, visibles en radiographie et dus à l'incendie de 1822, ne suffisent certainement pas à expliquer ce contraste.

Désireux d'éclairer les historiens d'art sur ce problème important, nous avons prélevé plusieurs échantillons, afin de déterminer la structure originale (cf. p. 72) puis de distinguer celle-ci des surpeints.

En général (la grande exception est le coin supérieur gauche du tableau) on trouve une „usure" nettement identifiable, suivie, dans la très large majorité des cas, d'un surpeint. La Pl. XLVIII, 2 est caractéristique à ce sujet : usure de la couche picturale originale supérieure — glacis au résinate (c. 5) — dont l'épaisseur est inférieure à 8 µ, suivie d'un surpeint (c. 6 à 8) — très ancien, puisque sa solubilité et sa composition sont comparables à celles des couches picturales originales inférieures (c. 3 et 4).

Quelle est la zone affectée par ce surpeint ? Il est impossible de la délimiter de façon rigoureuse. Cependant, nous pouvons la localiser, approximativement, dans le secteur circonscrit par deux rayons „sous-jacents" en relief (cf. p. 110) qui s'arrêtent tous deux aux deux groupes d'arrière-plan (Confesseurs et Vierges) (Pl. XXXVI). Cette délimitation, basée sur l'analyse des coupes, est conforme à celle imposée par l'examen pictural.

Des surpeints, à caractéristiques modernes, sont nettement différenciables des additions anciennes. Celles-ci correspondent à des dégâts réels, identifiables sans difficulté, grâce aux méthodes physiques et à une solubilité tout à fait différente (restaurations „au vernis"). Les plans, compris entre le ciel, le groupe des Vierges, et celui des Apôtres (avant-plan de droite) étaient particulièrement affectés.

Interprétation

Il faut distinguer les surpeints modernes des anciens, qui ont beaucoup plus d'importance pour l'histoire du polyptyque.

Peut-on dater ceux-ci ? Nous appuyant sur les raisons indiquées plus haut, nous pensons qu'ils ne sont pas postérieurs au XVIe siècle et peuvent être l'œuvre de van Scorel et Blondeel, qui auraient donc également couvert les rayons („sous-jacents") originaux. Il est intéressant, à cet égard, de s'en référer à l'opinion de Boisserée (p. 47) et de noter la similitude générale entre l'aspect actuel du polyptyque et la copie de Coxie.

Les surpeints modernes sont certainement une conséquence des dégâts de 1822. Les textes d'archives et les sources littéraires (p. 43 et suivantes) n'ont fait que confirmer l'interprétation du laboratoire.

L'AGNEAU (X)

Observations

On est frappé par la mauvaise qualité de la matière picturale et aussi par le manque de relief de l'Agneau (Pl. XLI, 1). Il faut songer à un surpeint.

La radiographie correspondante (Pl. XLI, 2) renforce ce point de vue : le surpeint est nettement caractérisé à la tête et au corps de l'Agneau, surtout aux contours supérieurs.
La micrographie d'un échantillon (Pl. XLI, 3) révèle une structure qui confirme le surpeint. En effet, la couche originale blanche, à base de blanc de plomb (c. 3-4) [24] est séparée de la couche de surpeint (c. 6) sise entre deux couches de vernis (c. 5 et 7).

Interprétation

Le surpeint de l'Agneau est indubitable. De quand date-t-il ? Il est pratiquement certain qu'il est postérieur à l'incendie de 1822, qui a endommagé l'Agneau, surtout aux contours supérieurs. Ceux-ci ont été remodelés par le restaurateur qui a ajouté, le long du dos, une bande horizontale de ± 5 mm et agrandi la tête, couvrant ainsi les oreilles originales (cf. flèche, Pl. XLI, 1).
Le temps a manqué, en 1950-51, pour dégager les surpeints autres que ceux des deux oreilles et des rayons entourant la tête de l'Agneau.

FORME DU PANNEAU X

Observations

H. Beenken [25] et E. Renders [26] ont émis l'hypothèse d'une modification de la forme du panneau X, lequel, d'après eux, aurait été légèrement plus élevé à l'origine, et pourvu, au centre, d'un couronnement rectangulaire (cf. Fig. 12).

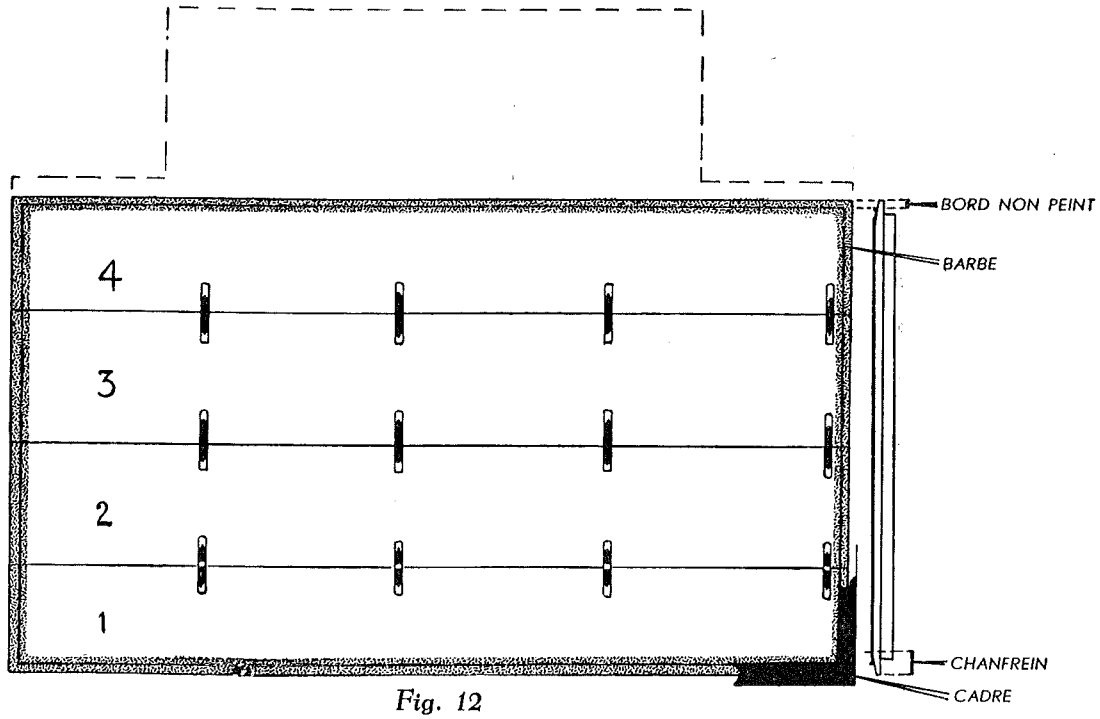


Fig. 12

[24] On a donc deux couches blanches (c.3-4) ce qui pourrait faire penser que la couche originale (c.3) a été surpeinte (c.4) dans les temps anciens.

[25] H. Beenken, *The Ghent Van Eyck re-examined*, *The Burlington Magazine*, LXIII (1933), p. 64-67 ; idem, *Zur Entstehungsgeschichte des Genter Altars — Hubert und Jan von Eyck*, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, N.F. II-III (1933-34), p. 178-180 et 211 ; idem, *Der Stand des Hubert van Eyck-Problems*, *Fragen um den Genter Altar*, Oud-Holland, LIII (1936), p. 27 et ss. Cf. E. Panofsky, *The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece*, *The Art Bulletin*, XVII (1935), p. 459-462 ; idem, *Once more „The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece"*, o.c., XX (1938), p. 424, 427, 429.

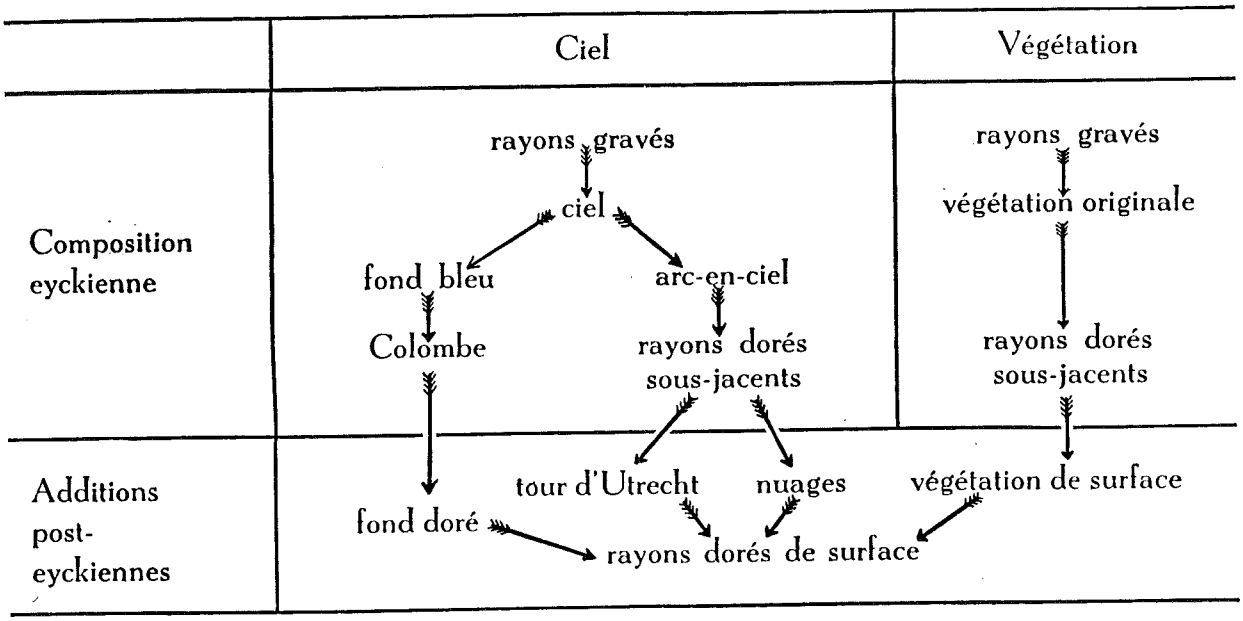
[26] E. Renders, *Jean van Eyck et le Polyptyque. Deux Problèmes résolus*, Bruxelles, 1950, p. 48-49.

Nous avons constaté que les quatre planches horizontales du panneau sont assemblées par douze goujons en bois (hauteur = 10, 1 à 10, 6 cm) logés verticalement dans l'épaisseur du chêne (hauteur de l'incision dans le support : 16 à 19 cm). Ces goujons sont visibles, en radiographie, aux joints entre les planches 1-2, 2-3 et 3-4 et sont absents le long des bords inférieur et supérieur du panneau.
D'autre part, la barbe, le bord non peint (largeur = ± 2,5 cm) et le chanfrein (largeur = 2 à 4 cm) de ce panneau sont absolument normaux (Pl. LV, 1 et p. 86).

Interprétation
Nous basant sur les observations citées, observations de nature très diverse, nous pouvons infirmer la théorie Beenken-Renders.

INTERPRETATION D'ENSEMBLE (X)

Considérons le secteur circonscrit par les deux rayons sous-jacents (p. 110 et Pl. XXXVI) depuis la Colombe jusqu'à l'avant-plan, en passant par le ciel et la végétation. On y trouve un certain nombre d'éléments importants pour l'histoire du polyptyque (rayons incisés, sous-jacents et de surface, fond bleu et doré, arc-en-ciel et nuages, Colombe, tour d'Utrecht, végétation). Ceux-ci peuvent être classés chronologiquement en deux groupes distincts, eyckien et post-eyckien (1432-1557) sur la base des résultats décrits plus haut.



Parmi les *changements de composition* eyckiens, nous notons surtout l'apport de végétation méditerranéenne (cf. aussi aux panneaux IX, XI et XII) et, accessoirement, la substitution, aux rayons gravés, de rayons dorés sous-jacents. On peut y voir uniquement la main de Jean, après son retour de la péninsule ibérique (décembre 1429). Une autre hypothèse serait que la composition initiale soit d'Hubert et que Jean aurait continué le travail. Notons cependant que nous avons scruté la peinture, en surface et en profondeur, pour y découvrir la main d'un second grand maître, mais en vain. S'il y eut apport d'Hubert, où le retrouver ? Serait-ce

uniquement dans le dessin et dans le souspeint ? Quoi qu'il en soit, nous ne désirons pas nous avancer plus loin, avant d'avoir examiné la plupart des tableaux attribués à (aux) van Eyck.
Nous avons intégré les *surpeints* les plus anciens dans la période allant jusqu'à 1557, c'est-à-dire jusqu'à la date de la copie de Coxie, copie que nous avons examinée minutieusement. A cette époque, une mention de van Vaernewijck et de van Mander (p. 35) attire notre attention sur un nettoyage malheureux que le polyptyque aurait subi avant 1550, une autre citation (cf. p. 36) mettant en évidence la restauration de van Scorel et Blondeel en 1550. A notre avis, les très nombreuses traces d'usure de la couche picturale, trouvées sur les divers tableaux, dont le panneau central, peuvent être mises en corrélation avec un nettoyage antérieur à 1550.

Nous avons aussi, à plusieurs reprises, émis l'opinion suivante : les restaurations les plus anciennes seraient l'œuvre de van Scorel et Blondeel, qui auraient été obligés de surpeindre de larges zones trop endommagées („usées et effacées") par le nettoyage précité.
Ce n'est qu'à la fin du traitement, en relisant attentivement un texte de S. Boisserée (p. 47) que nous avons pu établir un parallèle entre la vision de cet auteur (1825) et celle du laboratoire et du restaurateur (1951).
Comme nous, ce chercheur a été frappé par les profondes différences de qualité picturale, qu'il retrouvait, sans les comprendre, au panneau central. Il avoue que l'état de ce tableau était resté, pour lui, une énigme, jusqu'au jour où il prit connaissance du texte de van Vaernewijck ; il apprit ainsi l'existence d'un nettoyage malheureux avant 1550, et la raison d'être du traitement de 1550, par van Scorel et Blondeel. Boisserée parle d'effacement (d'usure) notamment dans le groupe d'avant-plan de gauche et dans une grande partie des arbres et arbustes. Passant à d'autres panneaux, il pense que celui de la Vierge est resté intact, tandis que ceux de Dieu et de St. Jean-Baptiste montrent de nombreuses retouches, tant anciennes que modernes.
Sans vouloir établir un parallèle rigoureux avec tous les détails cités par S. Boisserée, nous admettons, avec lui, la possibilité, voire la grande probabilité, d'un nettoyage malhabile du polyptyque, avant 1550 — d'où l'usure constatée à plusieurs panneaux — et nous y rattachons l'intervention de van Scorel et Blondeel en 1550. De cette façon, on comprend aisément que l'on ait fait appel à ces deux peintres de grand renom. On conçoit mieux la disparition de la prédelle (cf. van Vaernewijck) ; on trouve enfin une explication admissible de l'addition de la tour d'Utrecht (van Scorel : peintre et chanoine d'Utrecht) et de certaines différences de qualité picturale.
Nous renvoyons ailleurs (p. 115) pour l'hypothèse infirmée d'une modification de la forme du panneau central.

CHANGEMENTS DE COMPOSITION AU GROUPE DES PERSONNAGES DES PANNEAUX XI ET XII

Observations

Au XI, les deux Saintes Femmes ont été ajoutées.
Au XII, St. Christophe, à l'origine, tournait les yeux vers le groupe qui le suit [27] (Pl. LVI, en bas et LVII, en bas). On voit également de très légères modifications à divers visages et mains.

[27] Cf. note 29, page 119.

Interprétation

Nous prions les lecteurs de s'en référer aux notes précédentes.

En récapitulant les changements de composition — donc eyckiens, selon nous — apportés aux IX, XI et XII, on doit conclure qu'ils sont importants et même nombreux, plus encore pour le IX et le XI que pour le XII ; enfin, que des caractéristiques communes et l'addition de végétation méditerranéenne permettent de situer toutes ces modifications à la période 1430-32.

CHANGEMENTS DE COMPOSITION AU PAYSAGE DES PANNEAUX XI ET XII

Observations

Aux deux panneaux, on constate que les éléments de végétation méditerranéenne — pins-parasols (?) palmiers, cyprès et orangers — ne figuraient pas au paysage original (Pl. LVI). Les radiographies (Pl. LVII) sont suffisamment explicites à cet égard. En vision directe (Pl. LX) on remarque aussi, au IX, que le plan incliné inférieur du paysage de droite „transparaît" à travers le tronc du palmier. Il faut se souvenir ici que le paysage de droite au XII comporte trois coulisses, comme ce fut le cas, à l'origine, pour le IX.

De plus, au XII, l'arbrisseau, immédiatement à droite de la tête de St. Christophe, a été ajouté. Enfin, la structure des rochers du XI a été complètement modifiée (Pl. LVI, en haut et LVII, en haut).

Interprétation

A notre sens, il s'agit encore de changements de composition, de la main de van Eyck. L'introduction des éléments méditerranéens justifie l'hypothèse d'une datation à 1430-32. La qualité picturale de certaines de ces additions — surtout des cyprès — laisse à désirer. L'examen matériel (cf. p. 83) a montré que ces détails du paysage ont encore été surpeints plus tard.

ORDRE DE SUCCESSION DES PANNEAUX XI-XII (VIII-IX) [28]

Observations

Notons d'abord les hauteurs et largeurs (en cm) des :

Juges Intègres (VIII)	—
Chevaliers (IX)	149.2 × 54.0
Ermites (XI)	148.7 × 54.2
Pèlerins (XII)	148.7 × 55.0
Vijd (XVII c.-à-d. verso de IX)	149.1 × 54.1
St. J. B. (XVIII c.-à-d. verso de VIII)	149.1 × 55.1
St. J. E. (XIX c.-à-d. verso de XII)	148.7 × 55.3
Borluut (XX c.-à-d. verso de XI)	148.7 × 54.2

et constatons que la hauteur respective des panneaux IX et XVII (recto, verso) est de 149.2 et 149.1, tandis que celle des autres oscille entre 148.7 et 149.1 cm. Remarquons encore, et

[28] Cette recherche fut exécutée, il y a plusieurs années déjà, par les soussignés, A. Janssens de Bisthoven et R. Marijnissen. Ceux-ci collaborèrent également à un examen physique du polyptyque. Nous songions à la publication des résultats obtenus, lorsque le traitement de l'Agneau Mystique fut envisagé. Cette opération nous permit de faire une étude beaucoup plus complète du polyptyque.

surtout, que la largeur des groupes VIII et XVIII (recto, verso) XII et XIX (recto, verso) est de 55.3 à 55.1, donc nettement différente de celle des groupes IX et XVII (recto, verso) XI et XX (recto, verso) où l'on note 54.1 à 54.0 cm.
En juxtaposant, dans le sens de la longueur, c.-à-d. dans le sens des fibres du bois, les rectos-versos IX et XVII, XI et XX, enfin XII et XIX (Pl. LXI) on se rend immédiatement compte que les lignes formées par les anneaux de croissance se continuent exactement pour chaque recto-verso.
Enfin, l'on constate la présence d'une barbe et d'un biseau normaux le long des bords de tous ces panneaux.

Interprétation

Nous avons exécuté cette recherche en songeant à la théorie de Beenken, qui s'était basé sur l'aspect de la copie (non datée) du Musée des beaux-arts d'Anvers : les Pèlerins (XII) y précèdent les Ermites (XI) et ces deux tableaux se trouvent sur un même panneau, comme c'est aussi le cas pour la séquence Juges (VIII)-Chevaliers (IX). Lorsqu'on prend à la lettre la description de Münzer (référence, p. 35) on pourrait croire que, jadis, les Pèlerins (XII) précédaient les Ermites (XI).
Cette interprétation est infirmée sur la base de nos observations, du moins si l'on veut bien admettre que l'ordre succession des panneaux inférieurs du polyptyque *fermé* a toujours été ce qu'il est encore maintenant : Vijd (XVII) ➡ St. Jean-Baptiste (XVIII) ➡ St. Jean l'Evangéliste ➡ Borluut (XX) [29]. L'ordre de succession des panneaux inférieurs du polyptyque *ouvert* n'a donc pas varié : Juges Intègres (VIII) ➡ Chevaliers (IX) ➡ Adoration (X) ➡ Ermites (XI) ➡ Pèlerins (XII).
Il nous est également difficile de suivre la suggestion selon laquelle, respectivement, VIII — IX et XI — XII auraient été peints sur un même panneau. La présence de la barbe et du chanfrein en font foi, nous semble-t-il.

CHANGEMENT DE COMPOSITION AUX PANNEAUX XIII, XIV, XV et XVI

Observations

Une photographie infra-rouge du plafond, aux quatre panneaux de l'Annonciation (Pl. LXII, 1 et 2) révèle une composition sous-jacente avec cintres trilobés.
Un échantillon prélevé sur le parcours de l'un de ces traits sous-jacents donne la structure suivante (Pl. LXII, 4) : au-dessus de la préparation usuelle (c. 1) une épaisse couche (32-40 μ) (c. 2) à base de noir d'os agglutiné par un liant aqueux ; ensuite, une couche (c. 3) de blanc de plomb (16-24 μ) puis une couche (c. 4) brunâtre (16-24 μ) contenant surtout de l'ocre et un peu de blanc de plomb ; enfin, le vernis (c. 5).

Interprétation

Les rayons infra-rouges révèlent clairement la présence, sous le plafond actuellement visible, d'une ornementation formant des cintres tribolés. Pour XIV et XV, ces cintres sont identiques à ceux qui couronnent les quatre panneaux inférieurs XVII à XX (Pl. LXII, 3) ; pour XIII et XVI, ils y sont très comparables (double cintre). Il s'agit d'un changement de composition qui n'a pas dépassé le stade du dessin.

[29] On pourrait aussi admettre que les tableaux du polyptyque fermé n'ont été peints que postérieurement (avant mai 1432, évidemment) à ceux du polyptyque ouvert. Dans ce cas, l'argument de l'ordre de succession des panneaux XVII à XX tombe et l'observation radiographique se rapportant à St. Christophe (qui à l'origine, tournait les yeux vers le groupe qui le suit : cf. p. 115) milite en faveur de la théorie de Beenken. L'examen des charnières aux cadres des volets conclut cependant à l'ordre de succession actuel (cf. p. 87).

La couche 2 de la coupe (Pl. LXII, 4) est particulièrement intéressante. En effet, vu l'endroit où a été fait le prélèvement, nous sommes certains que cette couche correspond au dessin. De plus, nous n'avons pas identifié, ici, le liant usuel „huile siccative + x", mais un liant „aqueux". Ceci confirme donc l'hypothèse, souvent émise, qu'au début de l'application en peinture de la technique à l'huile, les artistes continuèrent à apposer leur dessin (terme générique) à la détrempe.
Dans le cas présent, cette couche a une épaisseur exceptionnelle (32-40 μ) qui la rend même perceptible en relief. Dans beaucoup d'autres prélèvements, nous avons retrouvé une couche (ou des traces de couche) présentant des caractéristiques similaires, mais d'une épaisseur ne dépassant guère 8 μ. A cette couche, nous avons toujours donné l'appellation : dessin.

ORIGINALITE DES CADRES ET DU QUATRAIN

I. CADRES

Observations

Supposons qu'un maître du XVe siècle reçoive une commande et que toutes les modalités d'exécution (dimensions, sujet, composition, iconographie, matériaux) aient été déterminées de commun accord. A ce moment — c'était la règle — un artisan spécialisé choisit le bois, le débite, l'assemble et le pourvoit d'un cadre. Le maître reçoit donc un panneau de bois nu, enchâssé dans son cadre. Il y applique une préparation, puis couvre celle-ci des diverses couches picturales. Au cours de ces opérations, sa brosse empiète quelquefois sur le rebord du cadre et y dépose des particules de préparation et de couleur : une identité de structure et de composition entre les barbes du panneau et de son cadre (cf. p. 85) doit donc faire conclure à l'originalité du cadre.
L'identité microscopique et microchimique des structures et des compositions fut vérifiée sur plusieurs échantillons des divers volets, tant au registre supérieur (I et VII, donc XIV et XV ; II et VI, donc XIII et XVI) qu'au registre inférieur (VIII [30], IX, XI et XII, donc XVIII [30], XVII, XX et XIX).
Nous n'en présentons qu'un seul exemple, à la Pl. LXVII, 3.

Interprétation

Il faut conclure à l'originalité des cadres des volets [31]. Ce résultat est corroboré par l'examen de leur forme et de l'agencement des divers éléments de bois (p. 87).
On voudra bien se rappeler que les cadres des panneaux centraux (III, IV, V, X) sont modernes.

II. QUATRAIN (Pl. LXVIII)

Observations

L'originalité des cadres des volets étant établie, on peut aborder le problème de l'originalité du quatrain [32].
Il semble utile, avant tout, de décrire la peinture (la dorure) visible à la surface des cadres, en différenciant nettement les tableaux du polyptyque fermé de ceux du polyptyque ouvert.
Au polyptyque fermé, les cadres des volets sont recouverts d'une couche assez uniforme de

[30] L'identité fut constatée au XVIII, verso du VIII, disparu depuis 1934.

[31] Rappelons-nous que les volets et leurs cadres (à l'exception du I et VII, donc du XIV et XV) furent sciés, en 1894 (cf. p. 59) dans le sens de l'épaisseur du bois.

[32] Nous n'avons pas eu le temps de terminer l'examen des nombreux autres textes que l'on trouve sur les cadres des volets du polyptyque ouvert et fermé. Nous savons cependant que certains de ces textes ont été repeints ou surpeints.

peinture brun foncé. Sauf pour XIV et XV, on aperçoit, au-dessus de cette couche, des traits noirs et blancs imitant des joints de pierre, genre pierre de France. Quelques-unes de ces pierres sont mouchetées de taches blanches, noires, jaunes et roses. A l'emplacement du quatrain, soit aux traverses inférieures des cadres XVII à XX, il n'y a pas de mouchetage et les traits noirs et blancs s'arrêtent aux lettres du quatrain. Par contre, c'est à ces endroits — et uniquement là — que nous avons retrouvé des restes de la peinture verdâtre, signalée par Waagen qui la fit enlever (cf. p. 46).
Au polyptyque ouvert, les cadres des volets sont dorés.
Notons aussi des restaurations d'époques différentes aux cadres de tous les volets.

Relevons maintenant, au polyptyque fermé, les caractéristiques essentielles des diverses couches (Pl. LXVII, 1) :

1. La solubilité des traits noirs ou blancs, ainsi que des mouchetages (c. 7) indiquent une origine assez récente, présomption qui est confirmée par l'identification, dans certains mouchetages, de bleu de cobalt et d'outremer artificiel.
2. Par contre, la solubilité de la peinture brun foncé (c. 5) tend à faire croire à une application ancienne.
3. La feuille d'argent (c. 4) a une épaisseur de l'ordre d' 1 μ.
4. Sous la feuille d'argent, on trouve une double assiette (c. 2 et 3). La couche inférieure (c. 2) présente une composition semblable à l'assiette de la feuille d'or (c. 2 : Pl. LXVII, 2) des cadres du polyptyque ouvert, mais son épaisseur varie de 0 à 16 μ. Cette couche n'est pas toujours présente et, à certains échantillons, elle est même à peine perceptible et d'épaisseur non mesurable (détection de quelques grains épars).

Connaissant les caractéristiques principales des diverses couches des cadres aux volets du polyptyque fermé, nous pouvons aborder, avec plus de chances de succès, l'examen des lettres du quatrain, où nous avons prélevé plusieurs échantillons (Pl. XXIVbis, 5).
La couche picturale proprement dite (c. 7) est rouge ou noire, la couleur rouge étant obtenue par le vermillon et la garance fixée, la couleur noire par le noir d'os. Dans certains cas, on observe que la couche de transition (c. 6) a une teinte jaune or. On peut admettre qu'elle a été colorée sciemment, afin de donner un aspect doré à la feuille d'argent (c. 5). Celle-ci a une épaisseur comparable (± 1 μ) à celle observée ailleurs aux cadres des volets extérieurs et une assiette double présentant les mêmes caractéristiques qu'aux autres endroits de ces cadres. Enfin, au-dessus de certaines lettres, nous avons identifié des restes de couleur verdâtre (non analysée par nous) dont Waagen signale l'enlèvement en 1823.
Mentionnons aussi que certaines lettres du quatrain présentent des traces de restauration, probablement modernes.

Interprétation

L'originalité des cadres des volets étant vérifiée, il faut peser la valeur des observations faites à l'occasion de l'examen des diverses couches picturales, appliquées sur ces cadres. Peut-être pourra-t-on aussi en tirer des conclusions sur l'âge du quatrain.
En ce qui concerne la dorure du polyptyque ouvert, aucun argument majeur ne plaide effectivement ni en faveur, ni en défaveur de son originalité. Nous ne sommes cependant pas certains que l'assiette au minium de plomb, avec légères additions de blanc de plomb, puisse être considérée comme normale pour van Eyck ou son époque.

Quant aux couches du polyptyque fermé :

1. Les traits blancs ou noirs, imitant les joints de pierres, ne sont pas originaux. Il en est de même des taches blanches, noires, jaunes et roses — mouchetages que l'on voit sur certaines de ces pierres. On peut même affirmer qu'ils sont d'application moderne.
2. La couleur brun foncé est d'application ancienne. A défaut d'autres caractéristiques spécifiques, les tests de solubilité ne nous permettent pas d'en dire davantage.
3. Nous avons été surpris de détecter la présence d'une feuille d'argent. Nous nous attendions à trouver une feuille d'or comme partout aux cadres des volets intérieurs [33].
4. La présence, sous la feuille d'argent, de deux assiettes superposées, dont l'inférieure est diversement „usée" (0 à 16 μ) et a une composition semblable à l'assiette de la feuille d'or des volets intérieurs, constitue un élément d'appréciation peu favorable à l'authenticité de la feuille d'argent des volets extérieurs et, par voie de conséquence, à l'authenticité du quatrain qui se trouve au-dessus.

On pourrait avancer l'hypothèse qu'anciennement peut-être, à la suite d'un nettoyage malhabile de ces couches particulièrement fragiles, la dorure des volets extérieurs ait été sacrifiée. On aurait été amené ainsi à faire disparaître, par ponçage, les restes de dorure qui subsistaient encore, à niveler la surface par application, au-dessus de l'assiette ancienne (c. 2) également usée [34], d'une nouvelle assiette (c. 3) puis d'une feuille d'argent.
La non-originalité de la feuille d'argent et de son assiette supérieure entraînerait celle du quatrain recouvrant cette feuille. L'avons-nous prouvé avec suffisamment de rigueur scientifique ? Ici, notre réponse est négative : nous avons seulement mis l'accent sur deux constatations troublantes dont l'interprétation constitue un élément d'appréciation défavorable à l'authenticité du quatrain.

Nous nous sommes efforcés de résumer les résultats les plus importants de l'étude du quatrain.
Peut-être aurions-nous pu être plus complets et décrire, à longueur de pages, les données fournies par chacun de nos tests, par chacune de nos recherches physiques et chimiques. Nous nous en sommes abstenus, de crainte de voir nos nombreux résultats analytiques mal interprétés et de donner lieu, ainsi, à des confusions toujours regrettables.
Nous reprendrons volontiers la question plus tard, lorsque les historiens d'art nous feront des suggestions utiles et nous apporteront notamment d'autres arguments, permettant d'expliquer la présence de la feuille d'argent et de ses deux assiettes.
Présentement, nous sommes obligés de marquer un doute quant à l'originalité du quatrain, dont la non-originalité n'a cependant pas été prouvée de façon certaine par l'examen de laboratoire.

[33] Nous n'osons pas trop étendre notre raisonnement en l'appliquant aux couches picturales des compositions mêmes des III, IV et V. On y trouve toujours une feuille d'or, à l'exception du dallage, non original, du IV, où l'on a une feuille d'argent.

[34] Celle-ci (c. 2 : Pl. LXVII, 1) ne l'oublions pas, présente une épaisseur faible et variable (0 à 16 μ) et possède une composition semblable à celle de la feuille d'or des volets intérieurs (c. 2 : Pl. LXVII, 2).

ETUDE DE LA VEGETATION

par

L. HAUMAN

Dans la splendide décoration végétale des panneaux inférieurs de l'Agneau Mystique, il convient d'étudier séparément la ceinture d'arbres et d'arbustes, qui ferme le paysage, la pelouse qui entoure l'Autel et la Fontaine de Vie et, enfin, deux „jardinets" particulièrement riches en beautés (Pl. LII et LIII), dont la situation exacte sera donnée plus loin.

Parmi les frondaisons qui se déroulent, comme dans un parc savamment tracé, à l'arrière-plan des cinq panneaux, se reconnaissent immédiatement et spécialement dans les volets de droite (Ermites, XI et Pèlerins, XII : Pl. LII, 2 et 3) les fuseaux des *cyprès* (1) [35] les palmiers qui sont presque certainement des *dattiers* (2), les *orangers* chargés de fruits (5) et, avec moins de certitude, quelques *pins-parasols* (6). A la gauche du panneau central (X), derrière les Martyrs, au second plan, un arbuste à fleurs blanches semble être une *viorne* (14) et, au-delà, se reconnaissent, sans aucun doute, la cîme ronde et les feuilles d'un *figuier* (3). Par endroits, dominant la broussaille, s'élance la flèche aiguë d'un jeune *sapin* (8). Il est plus difficile, pour ne pas dire impossible, bien qu'ils soient traités avec beaucoup de délicatesse, de reconnaître les arbres et les buissons qui constituent les petites forêts denses d'arbres à feuilles caduques : des *hêtres* sans doute (11) un *cerisier* sauvage en fleurs (7), des *érables*, peut-être (9).

La pelouse, qui occupe une grande surface dans le panneau central, a considérablement gagné au nettoyage qu'elle a subi : il en a diversifié les teintes, naguère assez uniformes et a permis d'y reconnaître maint détail.

Le fond en est constitué par une herbe anonyme assez grossièrement traitée (ainsi que celle du sommet des rochers dans les volets de gauche). Et cette herbe est toute parsemée de gros points blancs, destinés sans doute à en égayer la monotonie, points blancs n'affectant aucune forme végétale déterminée, et qui ne sont même pas rattachés d'une façon définie aux herbes sous-jacentes. On les souhaiterait surajoutés... mais on m'assure qu'ils sont authentiques (Pl. XLVI, XLVII et LIII, 1). Par contre, entre ces taches blanches amorphes, on peut reconnaître avec certitude, dans le gazon, toute une petite flore harmonieusement distribuée : quelques *pâquerrettes* isolées (23), des touffes de *muguet* (22), des *pissenlits* (feuilles, fleurs et fruits) (25), de nombreuses *violettes* (32), des rosettes de *plantain* (27), des feuilles de *trèfle* (31) et de *fraisiers* (19) ; d'autres plus grandes, très découpées, qui pourraient être une fougère ou plutôt de la *tanaisie* (30) ; enfin, dessinée comme pour un traité de botanique, au-dessous de la robe blanche de l'ange de droite agitant l'encensoir, une unique *petite-ficaire* (24) (Pl. LIV).

Restent à analyser les deux joyaux botaniques du polyptyque, deux jardinets symétriquement placés à mi-hauteur du panneau central et presque contre son cadre, au-dessus des personnages qui font la suite des Prophètes à gauche, et celle des Apôtres à droite (Pl. LIII). A gauche, contre le cadre (Pl. LIII, 1) s'étale, admirablement dessinée, une *vigne* chargée de raisins blancs presque translucides (13) ; à sa droite, se reconnaît, à quelques fleurs rouges et à son fruit, un *grenadier* (4), puis un grand *rosier* fleuri (12) que domine le figuier déjà mentionné. Devant ces arbustes, des plantes herbacées : *sceau de Salomon* (29), *chélidoine* (17), *pissenlits* en fleurs et fruits (25), une touffe de *muguet* (22), un *compagnon rouge* (18),

[35] Les chiffres entre parenthèses renvoient à l'énumération de la page 124.

une crucifère (sans doute une *quarantaine* à fleurs simples) (28), les habituelles feuilles éparses de *trèfle* (31), de *fraisiers* (19) et l'hypothétique *tanaisie* (30). Enfin deux belles plantes (une ombellifère à feuilles simples ? un saxifrage ?) que je n'ai pu identifier.

Cependant, à l'autre bord du panneau (Pl. LIII, 2) se trouve un ensemble plus étonnant encore : en un étroit espace, limité au-dessus par une haie de *groseilliers* (10) [36], se profilent des *lis* (21), des *iris* (20), un robuste plant de *pivoines* (26), des *ancolies* (15) chères à tant de peintres (Hugo van der Goes, Memling, Vinci, Dürer,...), de l'*aspérule* (16), peut-être bien un géranium sauvage et une petite Composée que je n'ai pu reconnaître [37] ; dans le gazon, ici encore : *pissenlits* (25), *muguets* (22), *fraisiers* (19) et *trèfles* (31).

Il y a donc là, la plus riche, peut-être, des florules qu'on puisse trouver dans un tableau : une trentaine d'espèces identifiables, parmi lesquelles plusieurs appartiennent aux jardins du midi de l'Europe, d'autres à ceux de nos pays, quelques-unes enfin à la flore de nos bois et de nos campagnes, fût-ce, comme le modeste pissenlit, a titre de „mauvaise herbe". On en trouvera ci-dessous l'énumération [38].

FLORULE DE L'AGNEAU MYSTIQUE

Arbres et arbustes

a. Méditerranéens :

1. Cyprès (Cupressus sempervirens)
2. Dattier (Phoenix dactylifera)
3. Figuier (Ficus carica)
4. Grenadier (Punica granatum)
5. Oranger (Citrus aurantium)
6. Pin-parasol (Pinus pinea)

b. Indigènes :

7. Cerisier (Prunus avium ?)
8. Epicea (Picea excelsa)
9. Erable ? (Acer sp.)
10. Groseillier (Ribes vulgaris)
11. Hêtre ? (Fagus silvatica)
12. Rosier (Rosa sp.)
13. Vigne (Vitis vinifera)
14. Viorne (Viburnum opulus ? Viburnum thymus ?)

[36] Au-dessus de ces groseilliers, se trouve une petit arbre à grandes feuilles coriaces, orné de grosses „boules" blanches mal délimitées, qui feraient penser à certains *magnolias* d'Amérique (Magnolia grandiflora) ou à un *camélia* blanc, le premier impossible, évidemment, et le second, probablement, à l'époque de van Eyck. Il ne s'agit certainement pas d'un oranger, car le détail, admirablement observé et reproduit, du pétiole ailé des *Citrus*, très facile à voir au-dessus des Ermites (XI) et des Pèlerins (XII) (Pl. LVI, 1 et 2) ne se retrouve pas ici. Ces „boules", au surplus, sont disposées sur les feuilles et non suspendues comme des fruits. S'agit-il, comme pour les points blancs des pelouses, d'une ornementation... gratuite ?

[37] Bien que les feuilles y fassent penser, il ne s'agit certainement pas de primevères, mentionnées par Fierens-Gevaert *(Histoire de la Peinture Flamande, I,* p. 65) que je n'ai pu identifier ; d'autre part, les „campanules" de cet auteur (loc. cit.) sont sans doute ce que j'ai nommé „ancolies".

[38] J'ajouterai quelques observations résultant d'une rapide révision bibliographique, faite grâce aux références qui m'ont été obligeamment fournies par le Secrétariat scientifique du Centre.

On trouve une contribution importante au sujet de la végétation du polyptyque dans Durand-Greville *(Hubert et Jean van Eyck,* Van Oest, 1910, p. 45-46). L'auteur cite dix-neuf espèces dont douze coïncident avec celles de mon énumération. Il mentionne en outre des „pommiers isolés", des rhododendrons (cultivés au XVe siècle ?) le genêt, le bouton d'or, que je n'ai pas reconnus ; son œillet rouge est sans doute mon *Lychnis* (à feuilles bien larges pour être un œillet, mais de port très semblable) ; les feuilles entières de l'ombellifère du jardinet de gauche (semblables à celles d'un *Peucedanum)* ne permettent pas d'y voir un fenouil ou une carotte sauvage. O. Seeck *(Jahrb. Königl. Preuss. Kunstsamm.,* X, 1889, p. 147) mentionne des peupliers à côté des hêtres, tous deux difficiles à identifier. Il en est de même pour le myrte, dont parle Aerts *(De Aanbidding van het Lam Gods,* 1942, p. 55). Enfin, il faut reconnaître avec Rosen, cité par James Weale *(The van Eycks and their Art,* 1912, p. 227), que le pin-parasol et le dattier sont „incorrectement dessinés", spécialement en ce qui concerne les régimes du palmier, qui sont épais, compacts et beaucoup plus courts que les longs chapelets que montre le panneau des Pèlerins (XI) (Pl. LII).

Plantes herbacées

15. Ancolie (Aquilegia vulgaris)
16. Aspérule (Asperula odorata)
17. Chélidoine (Chelidonium majus)
18. Compagnon rouge (Lychnis coronaria)
19. Fraisier (Fragaria vesca)
20. Iris (Iris florentina)
21. Lis (Lilium candidum)
22. Muguet (Convallaria mayalis)
23. Pâquerette (Bellis perennis)
24. Petite-Ficaire (Ranunculus Ficaria)
25. Pissenlits (Taraxacum vulgare)
26. Pivoine (Paeonia sp.)
27. Plantain (Plantago major)
28. Quarantaine (Matthiola sp.)
29. Sceau de Salomon (Polygonatum multiflorum)
30. Tanaisie ? (Tanacetum vulgare)
31. Trèfle blanc (Trifolium repens)
32. Violette (Viola odorata)

TABLE DES NOMS DE PERSONNES

La table renvoie aux pages. Les chiffres entre parenthèses renvoient aux numéros s'il y a lieu.

Aerts, L. : 62 (84), 124

Bate, Joos : 39 (22)
Bambost, Jan : 39 (24)
Bast, Liévin de : 40 (27), 41 (31), 45 (42), 46 (45, 46, 47), 47 (49), 48 (51), 49 (51, 52, 53), 50 (53, 54)
Bavière, Guillaume IV de : 109
Beatis, Antonio de : 22 (7)
Beenken, H. : 110, 115, 116, 119
Begue, J. B. Le : 44
Begyn, Judocus : 40 (27)
Bergé, J. : 40 (26)
Bergmans, P. : 34 (4)
Bernard, C. : 63 (91)
Blondeel, Lancelot : 8, 22 (11), 36 (11), 48 (49), 58 (70), 75, 92, 104, 105, 109, 111, 114, 117
Lanchelot van Brugghe : 36 (11)
Bode, Wilhelm von : 59 (72), 60
Bogaert-De Clercq, F. J. : 45 (44)
Boisserée, Sulpice : 26 (49), 47 (49), 48 (49), 109, 114, 117
Bontinck, E. : 65 (94)
Bordeaux : 45 (42), 50 (53)
Borluut : 37 (15), 38 (20), 40 (26)
Isabelle : 22 (5), 64, 72, 73, 74, 84, 92, 118, 119
Quintine : 37 (15)
Bourdeau : 25 (42), 45 (42)
Bouts, Th. : 19, 62 (80)
Brandi, C. : 8
Breydel, Cornelius : 37 (15)
Brugghe, Jan vanden : 36 (12)
Brun, Le : 42 (32)
Brunswyck-Luneburg, Ferdinand de : 40 (26)
Bruyn, Edm. de : 8
Buck, R. D. : 91
Burgundus, Egidius : 39 (22)
Burroughs, Alan : 63 (87)
Busscher, E. de : 38 (16), 39 (24), 43 (39), 54 (63)

Caerdinael, F. : 57 (66), 58 (69)
Canneel : 54 (63)
Carbonelle, A. : 27 (62), 54 (62)
Cavalcaselle, G. B. : 38 (16)
Cennini : 96
Christophe, L. : 8
Collier : 43 (39)
Cools, Jan : 23 (17)
Coppejans, F. : 30 (96), 61 (76)
Coremans, P. : 8, 66 (98), 67 (100, 102, 103), 68 (104, 105, 106, 108), 69, 84
Cornelissen, N. : 41 (31)
Coxie, Michel : 22 (12), 28 (68), 36 (12), 57 (67, 68), 58 (69), 82, 83, 104, 108, 109, 111, 113, 114, 117
Hauschij, Michiel : 36 (12)
Maistre Michiel : 36 (12)
Craecker, L. De : 55 (65), 56 (66)
Craeyer, G. De : 55 (65)
Crick, J. : 61 (76, 77)
Crowe, J. A. : 38 (16)
Cursiter, S. : 89

Descamps, baron P. : 8
Descamps, J. B. : 41 (31)
Dethiennes : 50 (54)
Devigne, Félix : 54 (63)
Devolder, J. : 43 (40)
Dickele, Boudewijn van : 23 (23), 39 (24)
Diericx, C. L. : 39 (22)
Donaes, Lievin : 35 (9)
Donselaer, R. : 28 (64, 65, 71), 55 (64, 65), 56 (65), 59 (71), 92, 99
Draeck, A. J. De : 40 (26)
Dullaert, Laureys : 35 (9)
Dupuis, Maurice : 66 (97)
Durand-Gréville, E. : 124
Dürer, Albert : 22 (8), 124
Duverger, J. : 34 (1, 2, 4), 38 (17, 18, 19), 39 (21, 23), 47 (48), 65 (94)
Duyse, Hermann van : 37 (13), 45 (42), 61 (73)
Dyck, van : 49 (53)

Erdmann, Otto : 60
Eyck, van : passim

Fierens, P. : 8, 34 (1)
Fierens-Gevaert : 124
Fierlants : 28 (70), 58 (70)
Floerke, H. : 35 (10), 36 (12)
Fontain, Albert : 23 (25), 40 (25)
Francken : 43 (40)
Frédéric-Guillaume III de Prusse. Voir : Prusse
Friedländer, M. J. : 61 (72)

Gettens, R. J. : 69, 89
Gheyn, G. van den : 36 (12), 44, 45 (40), 51 (54), 61 (75, 76, 78), 62 (79, 81, 82, 83, 85), 63 (86, 88, 91), 65 (94), 66 (95, 96, 98), 68 (104, 108)
Ghistele, Mergriete van : 34 (3)
Gimblet, Philippe : 40 (27)
Gmelin : 99
Goes, Hugo van der : 124
Meester Hughe : 36 (11)
Goesin-Verhaeghe, P. F. de : 42 (33), 45 (44), 46 (45)
Goetghebuer, A. : 40 (26), 50 (54)
Goossaert : 58 (69)
Gossaert, Jean :
Mabeuse, Jan van : 36 (11)
Granvelle, Antoine Perrenot de : 36 (12), 37 (13)
Guicciardini, L. : 36 (12)
Guillaume IV de Bavière. Voir : Bavière
Guillaume Ier de Nassau, Prince d'Orange, dit le Taciturne. Voir : Nassau
Guimet, J. B. : 99

Haagen, J. K. van der : 8
Haeck, J. L. : 44
Haeghen, V. van der : 34 (1)
Hauschij, Michiel. Voir : Coxie, Michel
Hauser : 59 (72), 60
Heere, Lucas de : 22 (12), 36 (12)
Hellin, E. A. : 40 (26)
Hembyse, Jean : 37 (15)
Hendy, Philip : 8
Heuvel, Antoine van den : 23 (24), 39 (24)
Hoesbijt, Jan : 34 (2)
Hontorst (*Hontord*) : 55 (64)
Hoorebaut, Franchois : 38 (16)
Houcke, Charles van: 39 (24)
Howe, Thomas Car : 66 (98, 99), 67 (100, 101, 102, 103), 68 (104)
Hughe, Meester. Voir : Goes, H. van der
Hulin de Loo, G. : 61 (74), 62 (80), 64, 65 (92)
Huyghe, R. : 8

Iseghem, Van : 44

Janssens de Bisthoven, A. : 67 (103), 68 (105, 106, 108), 84, 118
Jaujard : 66 (97)
Joliet, O. J. : 8
Jonghe, Bernard de : 37 (15)
Joseph II, empereur : 24 (27), 40 (27), 41 (31)

Kervyn de Volkaersbeke : 37 (15), 39 (24), 40 (26)
Kesel, H. De : 8
Kleinmann, H. : 57 (67)
Koetschau : 60
Konrad, M. : 60
Krönig, Wolfgang : 66 (97)

Laborde, L. de : 52 (59), 57 (67)
Laetre, De : 58 (70)
Lagye, V. : 57 (68), 58 (69)
Lamont : 67 (103), 68 (104)
Lanchelot van Brugghe. Voir : Blondeel, Lancelot
Lavallée : 42 (32)
Lavalleye, J. : 34 (1)
Le Begue, J. B. Voir : Begue, J. B. Le
Le Brun. Voir : Brun, Le
Lelièvre, P. : 42 (34)
Lem, Lievin : 36 (12)
Lerberghe, J. van : 8
Le Surre, J. : 43 (40), 44
Lindanus, Wilhelmus : 38 (17)
Lippens, J. B. : 43 (40), 44
Lordereau, M. : 36 (12)
Lorent, Jean F. : 26 (51, 54), 46 (45), 48 (51), 49 (51, 53), 50 (54), 51 (54)
Lucas, A. : 89
Lyna, F. : 34 (1)

Mabuse, Jan van. Voir : Gossaert
MacLaren, N. M. : 8
Madaye : 42 (32)
Mander, Carel van : 35 (10), 36 (12), 75, 105, 112, 117
Marijnissen, R. : 34 (1, 3, 5), 38 (16, 17), 118
Martens, J. : 40 (26)
Meeren, van der : 59 (71)
Memling : 49 (53), 124
Michel, E. : 66 (97)
Michel-Ange : 67 (103)
Michiel, Maistre. Voir : Coxie, Michel
Michiels, Alfred : 43 (40)
Möbius, Hans : 66 (97)
Molles-Rives, Jean : 66 (97)
Morawski : 79
Morillon : 36 (12), 37 (13)
Muller, S. : 35 (8)
Münzer, H. : 22 (6), 119

Nassau, Guillaume Ier de, Prince d'Orange, dit le Taciturne : 37 (15)
Nieuwenhuys, C. J. (fils de L. J.) : 57 (67)
L. J. : 25 (40), 43 (40), 44, 45 (41)
Novelliers : 23 (19)
Nyssens : 61 (76)

Onghena, Ch. : 54 (63)
Oszwald, R. P. : 60

Pacher, M. : 59 (72)
Paepe, De : 26 (58), 51 (58)

Panofsky, E. : 110, 115
Pastor, L. : 35 (7)
Pelgrims de Bigard : 66 (97)
Philippe II, roi d'Espagne : 22 (12), 36 (12)
Philippot, A. : 8, 32 (112)
Piot, C. : 37 (15), 42 (33, 36), 43 (37, 38)
Piquet : 59 (71)
Plenderleith, Harold J. : 8, 89
Porbus. Voir : Pourbus
Posey : 68 (104)
Potter, F. de : 40 (26)
Poullet, E. : 36 (12)
Pourbus, (*Porbus*) : 55 (64), 59 (71)
Poussin : 17
Prusse, Frédéric-Guillaume III de : 25 (43)
Putzijs, F. : 57 (66)
Puyvelde, L. Van : 61 (72), 62 (84), 64, 65 (92, 93)

Renders, E. : 115, 116
Rijckevorsel, J. van : 36 (11), 40 (25)
Rivière, G.-H. : 8
Roggen, D. : 39 (24)
Rombouts : 55 (65)
Rooman, Laureijs : 36 (12)
Rosen : 124
Rubens : 49 (53), 59 (71)
Ruelens, C. : 38 (16), 39 (24), 43 (38), 46 (45), 50 (54)

Sacré : 62 (82)
Salles, Georges : 8
Sanderus, A. : 39 (22)
Saunier, Charles : 42 (34)
Schedel, Hartmann : 35 (6)
Schendel, A. van : 8
Schoore, Jan. Voir : Scorel, Jan van
Schopenhauer, Johanna : 51 (54, 55)
Schryver, A. de : 34 (1, 3, 5), 38 (16, 17)
Scorel, Jan van : 8, 22 (11), 36 (11), 47 (49), 48 (49), 75, 92, 104, 105, 109, 111, 113, 114, 117
Schoore, Jan : 36 (11)
Scribe, F. : 61 (73)
Sculz (Scultz) : 26 (50), 48 (50), 49 (51)
Seeck, O. : 124
Seghers : 59 (71)
Sieber, Karl : 31 (101), 67 (101)
Six, J. : 106
Smet, évêque J. B. De : 40 (26)
Smet, J. J. de : 40 (26)
Sneyers, R. : 8
Solly : 25 (41, 43)
Somere, Joos de : 39 (22)
Steve : 68 (104)
Storck : 79
Stout, Georges L. : 8, 67 (101, 103)
Surre, J. Le : 43 (40), 44

Théophile : 96
Thissen, J. : 69
Tinet, Pierre Jacques : 41 (29)
Triest, Mgr. A. : 38 (20)
Jan : 36 (12)
Josse : 37 (15)
Philippe : 39 (22)
Tschudi, von : 59 (72)
Tuin, H. van der : 42 (35)

Vaernewijck, Marcus van : 35 (10), 36 (11, 12), 37 (13), 47 (49), 48 (49), 75, 105, 109, 112, 117
Vanbeselaere, W. : 8
Vanderhaeghen, F. : 37 (13)
Vandervin : 50 (53)
Veen, O. van. Voir : Voenius
Veken, J. Van der : 30 (93, 97), 64, 65 (92), 66 (97), 79, 83
Verlant, E. : 62 (80, 85)
Vermarien, Pieter : 39 (22)
Verplanck : 58 (70)
Veth, J. : 35 (8)
Viglius : 23 (16, 17), 38 (16)
Vijd : 37 (15), 38 (20), 40 (26)
Joos : 22 (5), 23 (17), 34 (1, 2, 3), 35 (9), 36 (12), 47 (48), 51 (55), 64, 73, 74, 84, 118, 119
Vinci, Lionardo da : 124
Voenius, Otto : 59 (71)
Volder, J. de : 44
Voll, K. : 35 (6)
Vreese, Ivo de : 61 (76)

Waagen, G. F. : 45 (41, 42, 43), 46 (48), 47 (48), 48 (50), 51 (55), 55 (64), 121
Wacquene, de : 37 (13)
Weyden, R. van der : 19
Weale, W. H. James : 124
Winkler, Fr. : 60

Zigelow, E. : 89

TABLE DES PLANCHES

Frontispice. Panneau central (après traitement), quadrichromie
I. Polyptyque ouvert (après traitement)
II. Polyptyque fermé (après traitement)
III. Adam et Eve (détails en infra-rouge)
IV. Anges Chanteurs (action des vernis)
V. Anges Chanteurs (détail)
VI. Anges Chanteurs (changement de composition et coupe)
VII. Anges Musiciens (changement de composition et craquelures)
VIII. Vierge (avant et après traitement)
VIIIbis. Vierge (quadrichromie, en cours de traitement)
IX. Vierge (détail)
X. Vierge (dégagement de l'original)
XI. Vierge (craquelures et coupes)
XII. Vierge, Dieu, St Jean (écoinçons et coupe)
XIII. Vierge, Dieu, St Jean (brocart et coupe)
XIV. Vierge, Dieu, St Jean (dallage)
XV. Dieu (dallage, couronne et contremarche)
XVI. Dieu (contremarche)
XVII. Dieu (contremarche)
XVIII. Dieu (coupes)
XIX. Dieu (cintre doré, coupes)
XX. Dieu (visage)
XXI. Dieu (visage)
XXII. Dieu (couronne et sceptre)
XXIII. St Jean (dégâts)
XXIV. St Jean (dallage)
XXIVbis. Vierge, Dieu, St Jean, quatrain (coupes en quadrichromie)
XXV. Chevaliers du Christ (changement de composition et coupe)
XXVI. Chevaliers du Christ (changement de composition)
XXVII. Chevaliers du Christ (changement de composition)
XXVIII. Adoration (avant traitement)
XXIX. Adoration (après traitement)
XXX. Adoration (schéma : état avant traitement)
XXXI. Adoration (schéma : état après traitement)
XXXII. Adoration (Colombe et zone avoisinante)
XXXIIbis. Adoration (quadrichromie : arc-en-ciel en cours de traitement)
XXXIII. Adoration (dégagement d'un surpeint)
XXXIV. Adoration, Vierge de l'Annonciation (Colombe)
XXXV. Adoration, Vierge de l'Annonciation (Colombe)
XXXVI. Adoration (rayons incisés)
XXXVII. Adoration (coupes)
XXXVIII. Adoration (groupe architectural de gauche)
XXXIX. Adoration (tour d'Utrecht et coupe)
XL. Adoration (dégâts)

XLI. Adoration (Agneau et coupe)
XLII. Adoration (fragment central avant et après traitement)
XLIIbis. Adoration (quadrichromie : coin de verdure en cours de traitement)
XLIII. Adoration (macrographie du même détail)
XLIV. Adoration (coin de verdure : élimination du surpeint)
XLV. Adoration (coin de verdure : élimination du surpeint)
XLVI. Adoration (pelouse de gauche)
XLVII. Adoration (pelouse de droite)
XLVIII. Adoration (détail de bosquet et coupe)
XLIX. Adoration (dégagement d'un surpeint et coupe)
L. Adoration (macrographie)
LI. Adoration (macrographie)
LII. Adoration, Ermites, Pèlerins (identification botanique)
LIII. Adoration (identification botanique)
LIV. Adoration (identification botanique)
LV. Adoration (support)
LVI. Ermites, Pèlerins (changement de composition)
LVII. Ermites, Pèlerins (changement de composition)
LVIII. Ermites (végétation)
LIX. Ermites (barbe et bord non peint ; vernis)
LX. Pèlerins (changement de composition)
LXI. Pèlerins (support : anneaux de croissance)
LXII. Annonciation (changement de composition et coupe)
LXIII. Annonciation (traverse ; vernis)
LXIV. Vierge de l'Annonciation (vernis)
LXV. Borluut (dégâts)
LXVI. Cadres (originalité)
LXVII. Cadres et quatrain (coupes)
LXVIII. Quatrain
LXIX. Traitement (imprégnation des rectos)
LXX. Traitement (imprégnation des versos)
LXXI. Lithographie (registre inférieur : état en 1858)

ERRATA :

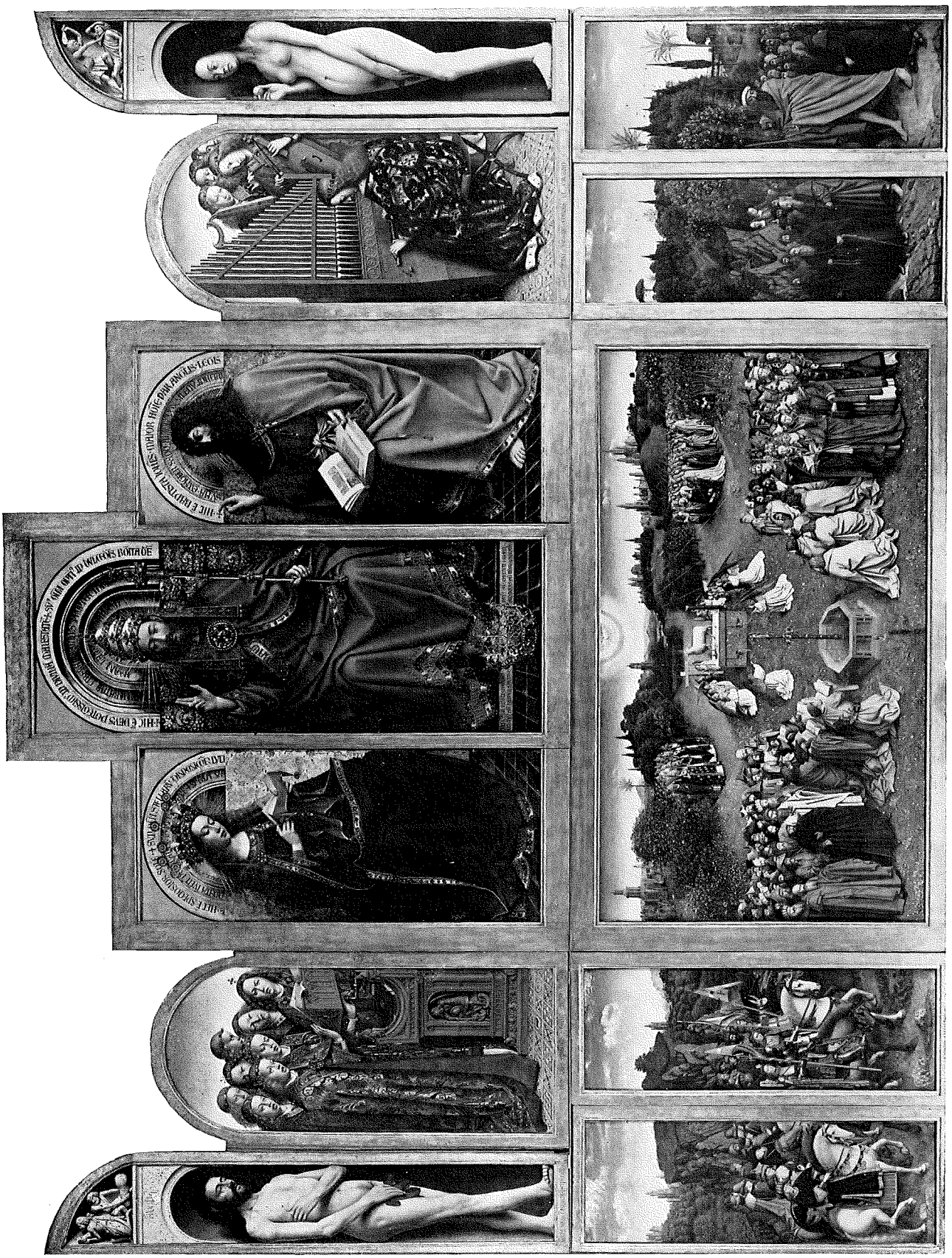
Pl. XVII, dernière ligne : au lieu de : „(cf. Pl. XIV)", lire : „(cf. Pl. XVI)".
Pl. XXXII, 1 : au lieu de : „le fond non original est *bleu*", lire : „le fond non original est *doré*".
Pl. XLVIII, 2, 4e ligne : au lieu de : „composition similaire à celle-ci", lire : „composition similaire à celles-ci".

p. 118, ligne 14 : au lieu de „on remarque aussi, au IX," lire : „on remarque aussi, au XII,".
p. 17, 17e ligne : lire : „entre la couche picturale et la préparation, on peut trouver :".
p. 89, note 17 : lire : „E. BIGELOW" (idem dans la Table des noms de personnes, p. 126 : intercaler *Bigelow* entre *Bernard* et *Blondeel*).

PLANCHES

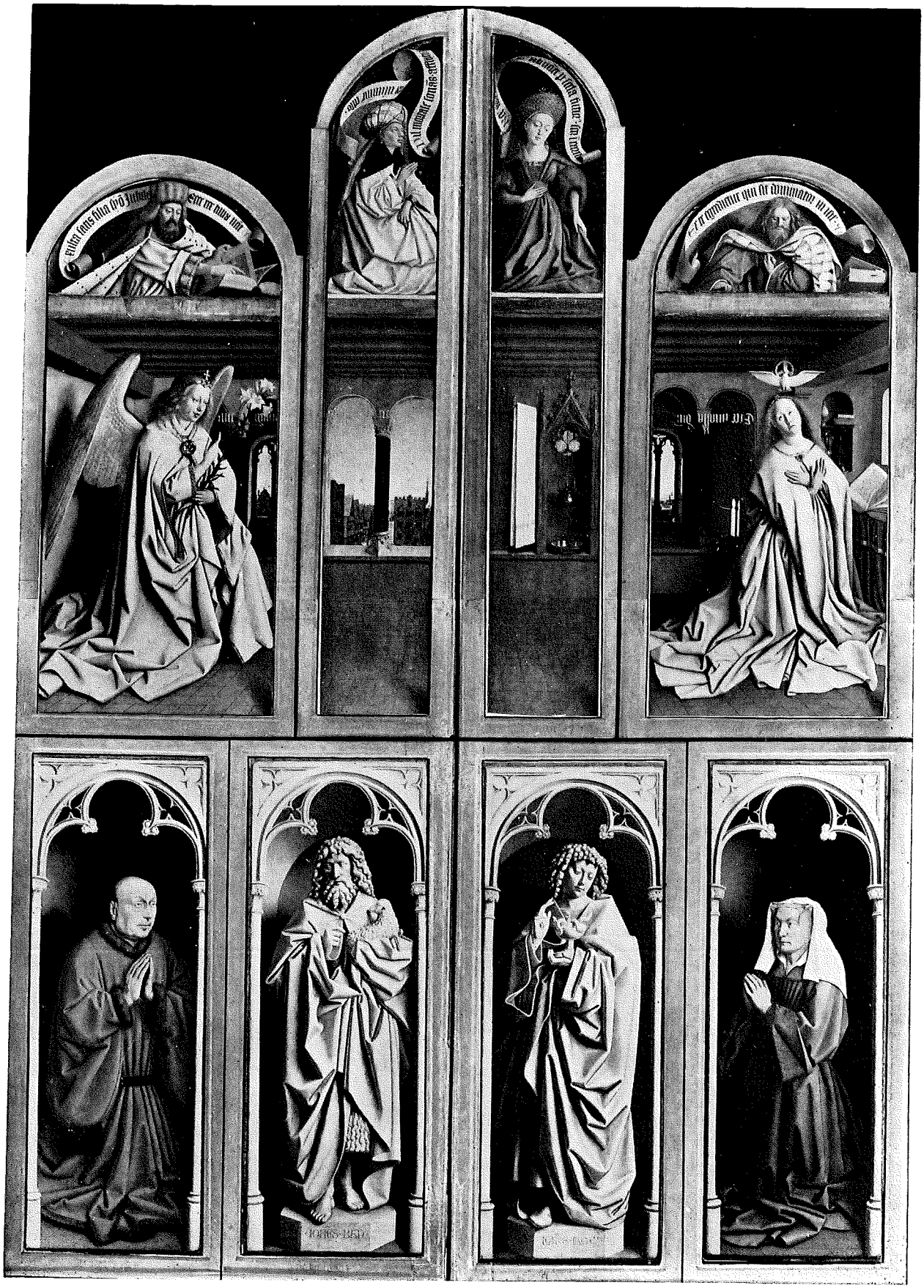
I

Polyptyque ouvert



Le polyptyque ouvert, après le traitement de 1950-51

II
Polyptyque fermé

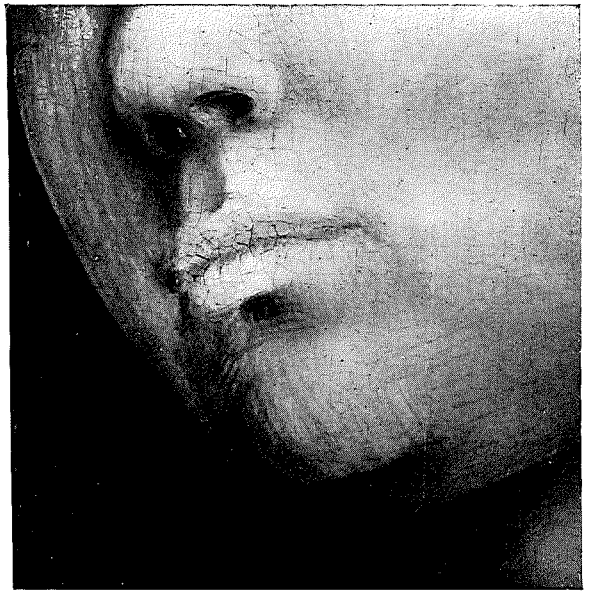


Le polyptyque fermé, après le traitement de 1950-51

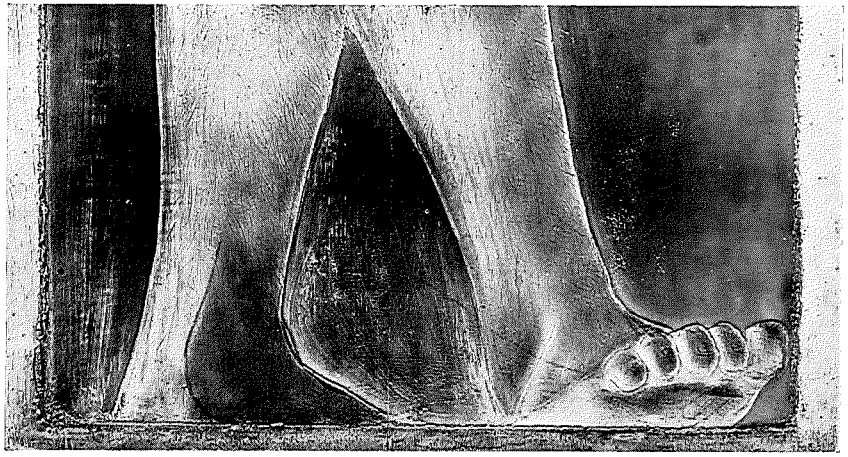


1. *Photographie infra-rouge : changement de composition*





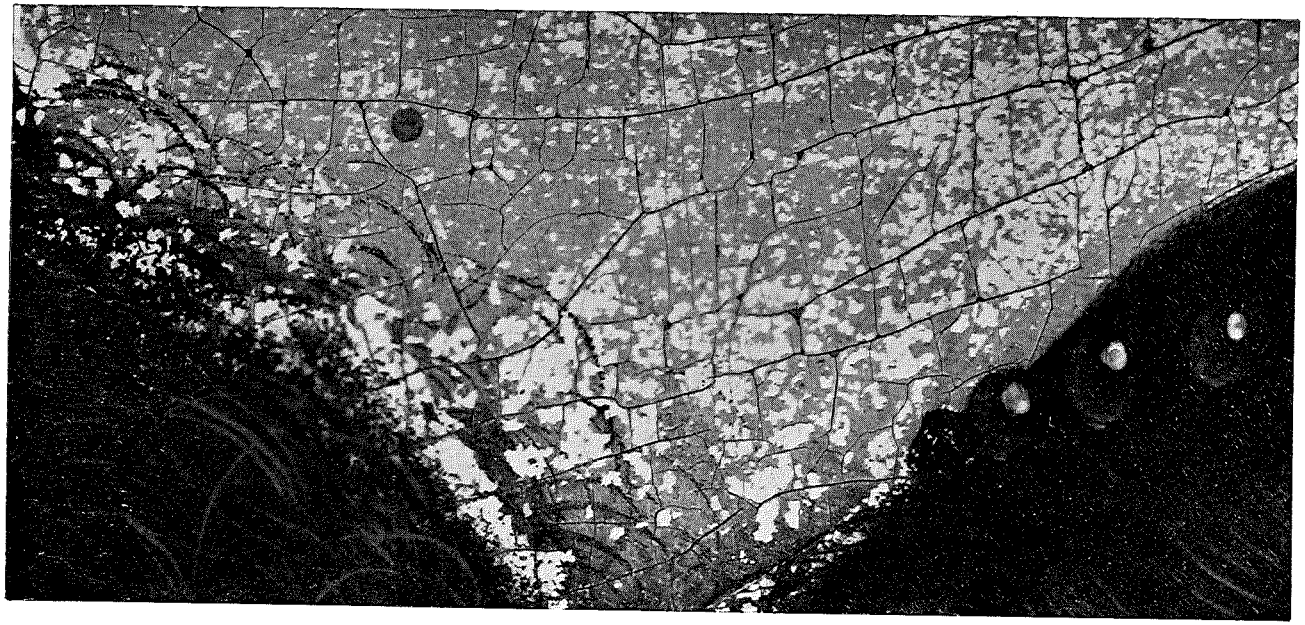
2. *Photographie infra-rouge : indication du modelé par hachures et taches*



3. *Photographie infra-rouge : changement de composition. A l'origine (traits noirs) seul le pied droit était visible (cf. III, 4)*

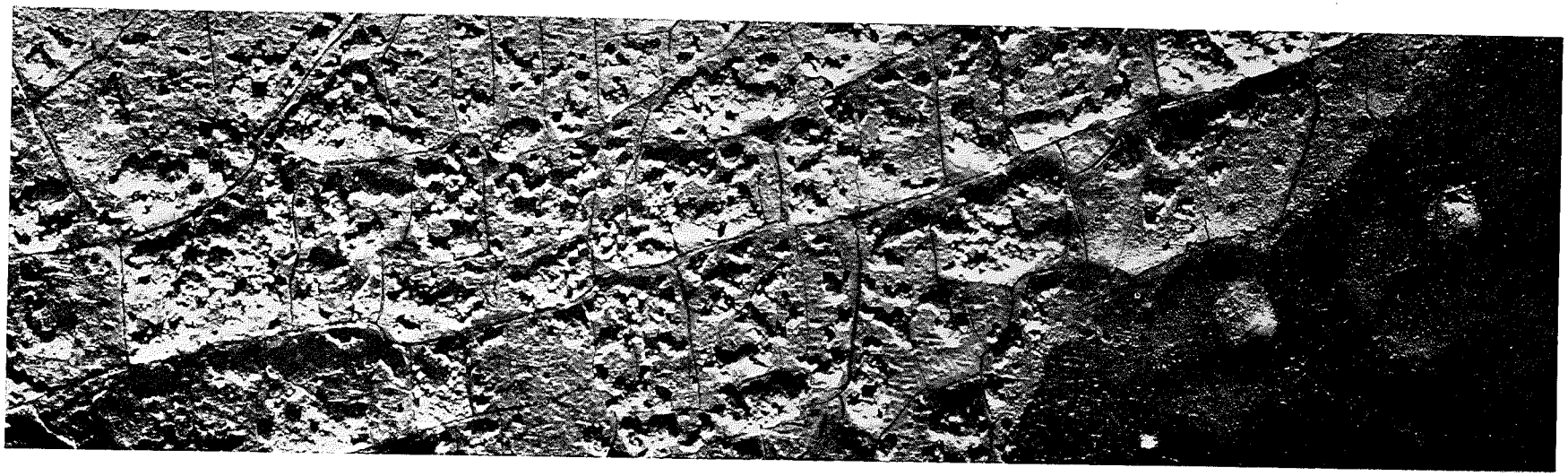


4. *Photographie ordinaire : à comparer avec III, 3*

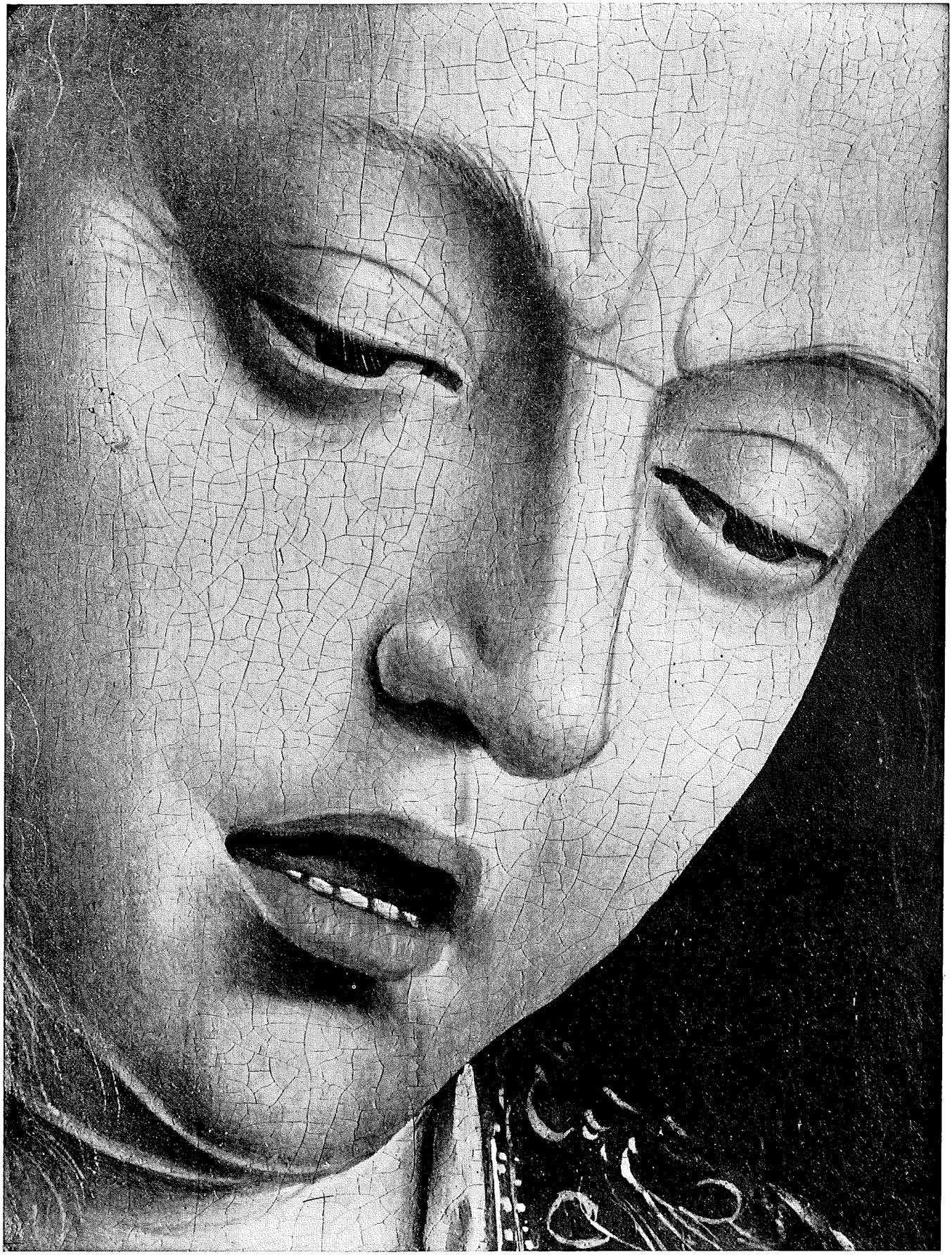


1. *Macrographie 2 × : écaillage du vernis avec arrachement de la couche picturale (entre les têtes des deux anges de droite)*

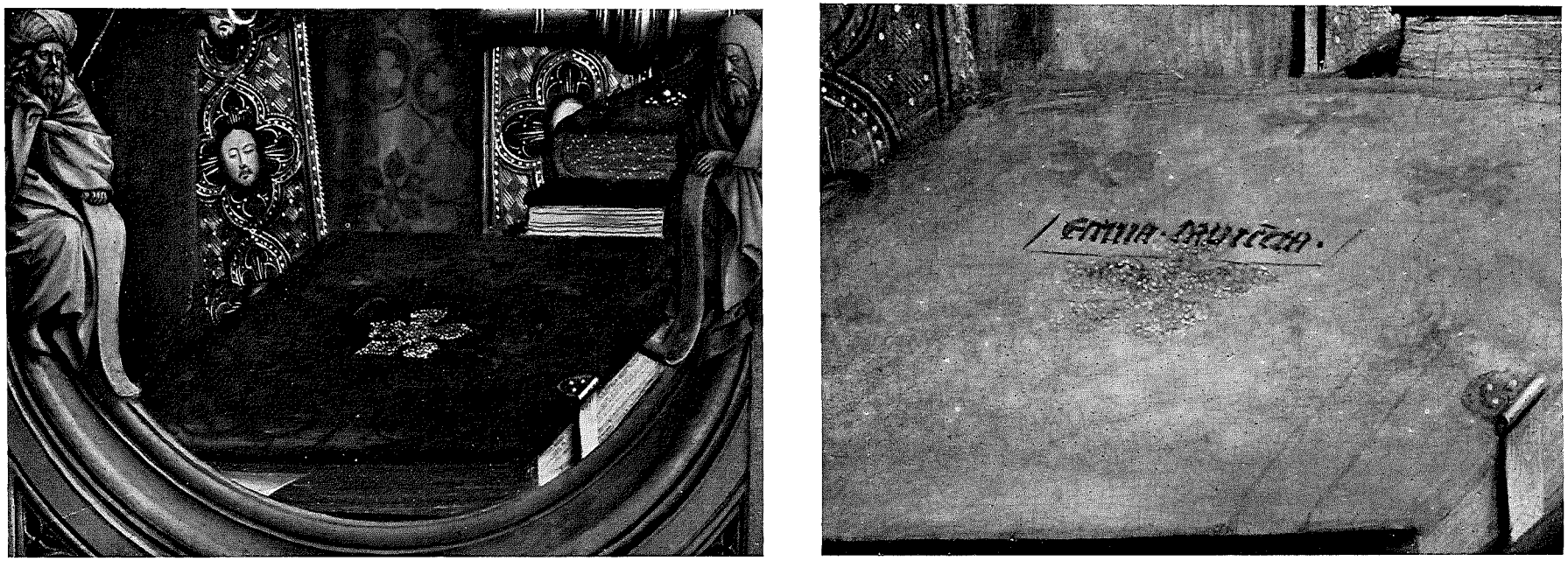




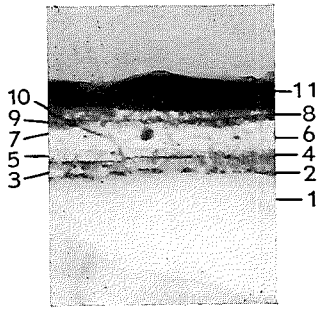
2. *Macrographie 5 × : cavités résultant de l'arrachement du vernis et de la couche picturale (détail du 1)*



Reprise maladroite de contours et modelés

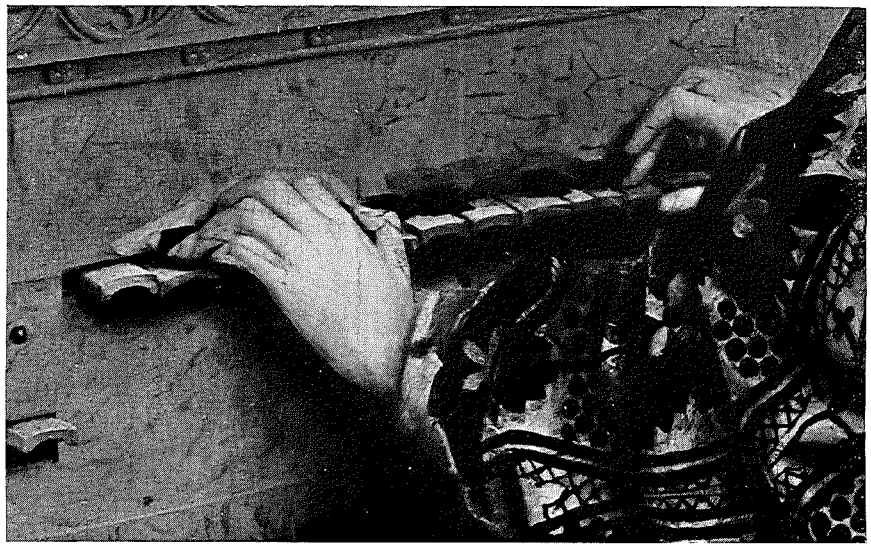


1. *Photographies ordinaire (à gauche) et infra-rouge (à droite) : changement de composition au centre du plat du livre*

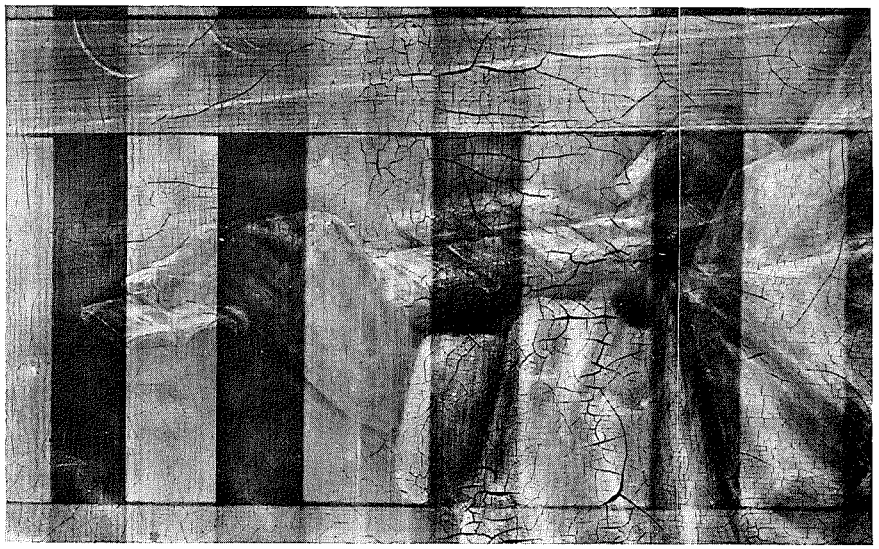


2. *Micrographie en lumière ordinaire, 84 × : chasuble verte d'un ange*

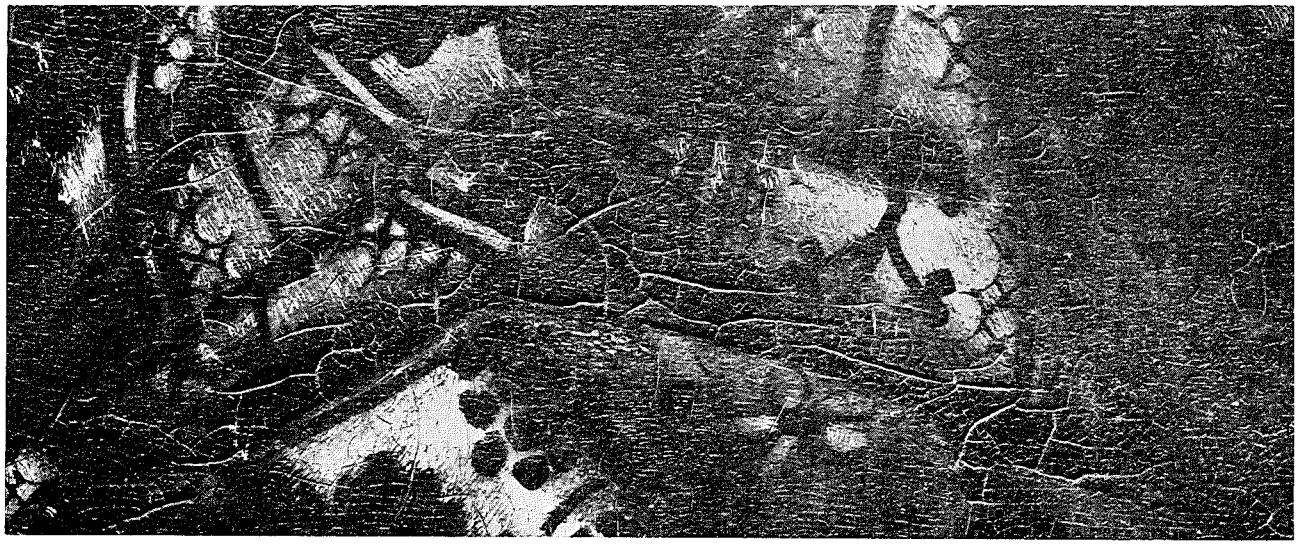
11 : vernis résineux (quatre à six couches)
10 : couche verte de restauration, à base de malachite et de blanc de plomb
9 : couche translucide de transition
8 à 5 : couches vertes de restauration, à base de malachite et de blanc de plomb
4 : couche translucide de transition
3 : couche picturale originale : malachite et blanc de plomb
2 : couche d'imperméabilisation, avec traces de dessin (taches noires à la micrographie)
1 : préparation



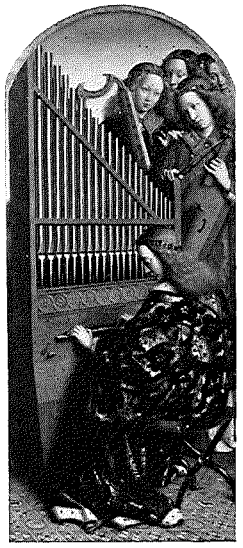
1. *Photographie infra-rouge : changement de composition*

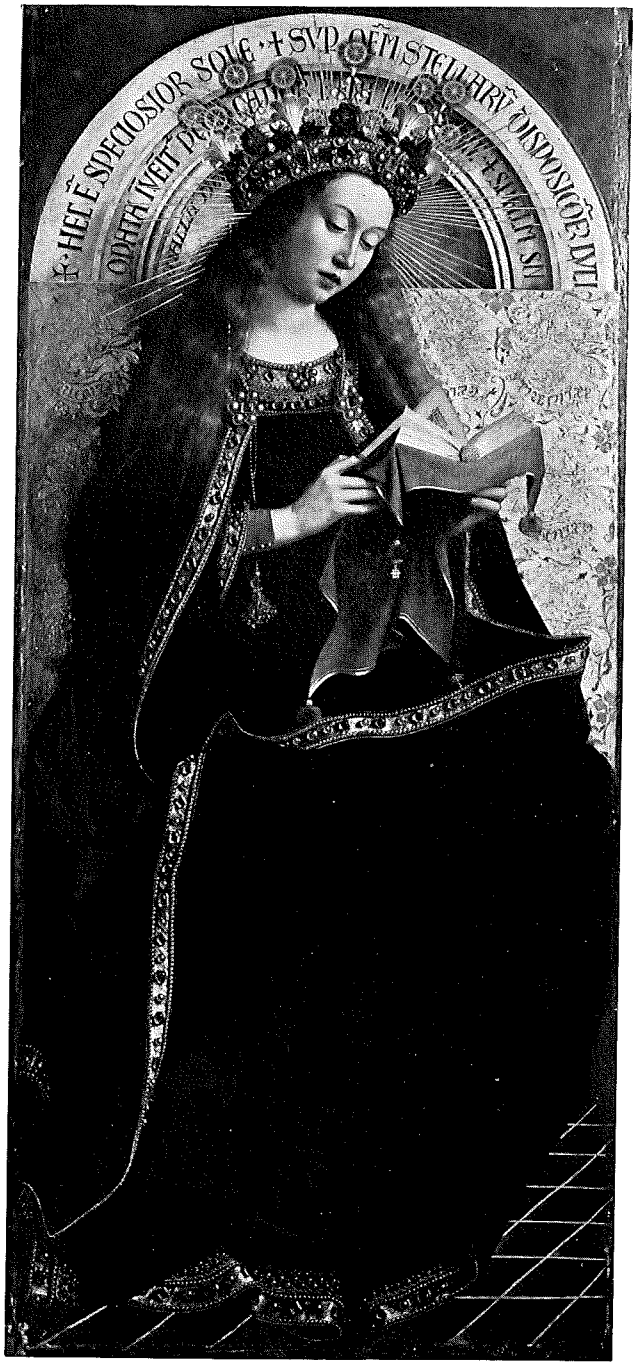


2. *Radiographie correspondante : met aussi en évidence de larges craquelures*



3. *Photographie ordinaire : ces mêmes craquelures, visibles en surface, sont originales et caractéristiques d'un liant à base d'huile siccative*

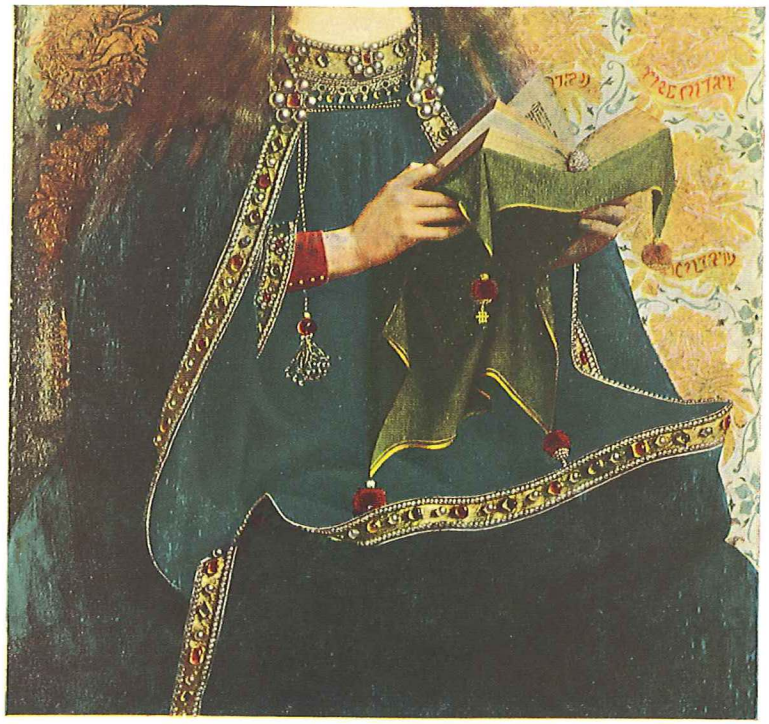




Avant traitement



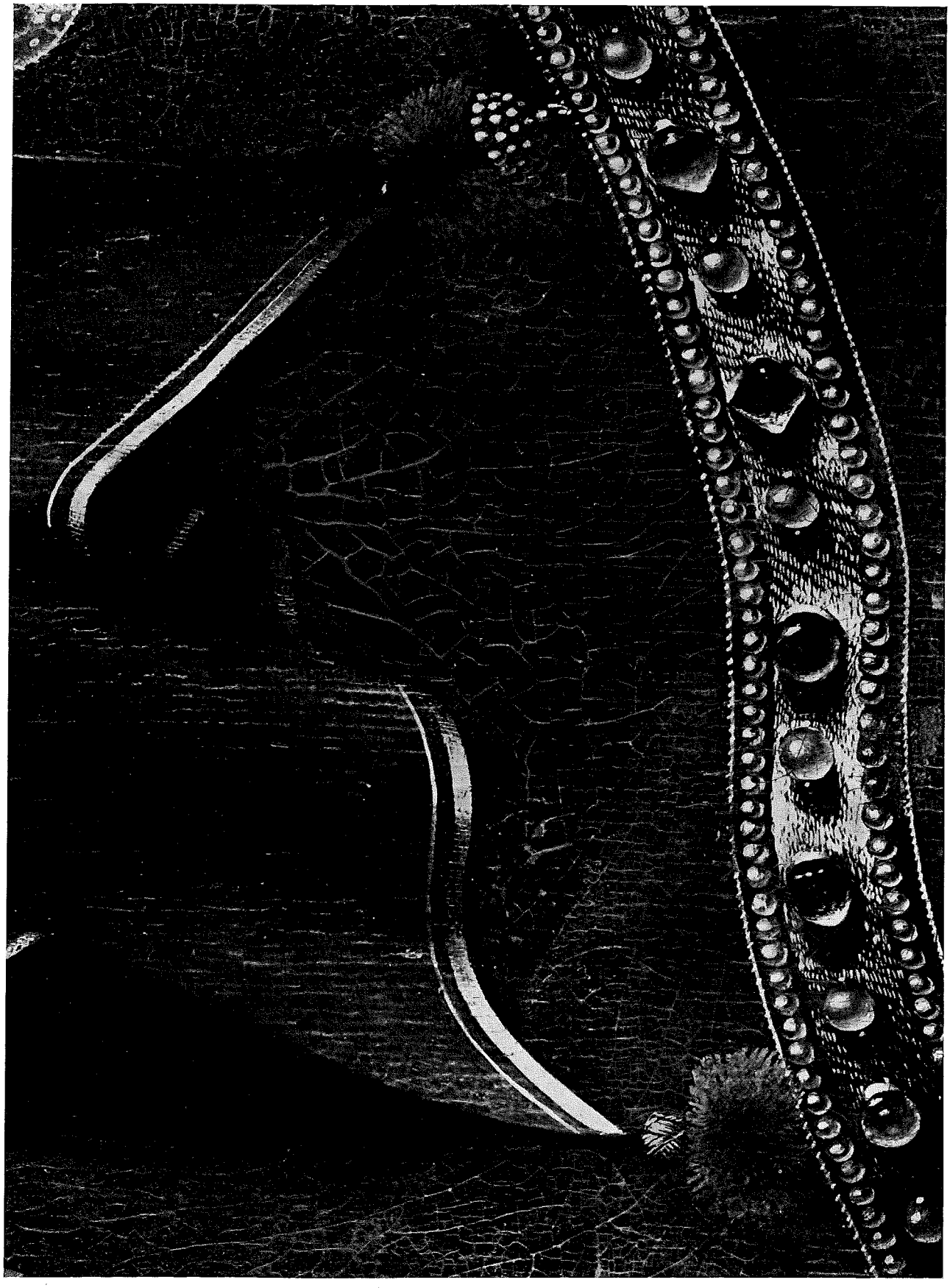
Après traitement



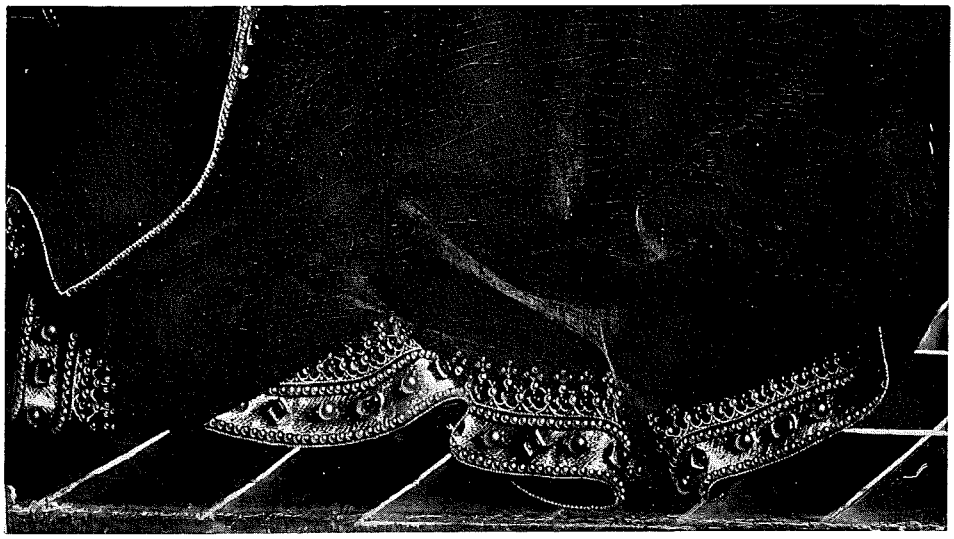
1. *Au cours du traitement*



2. *Après traitement*



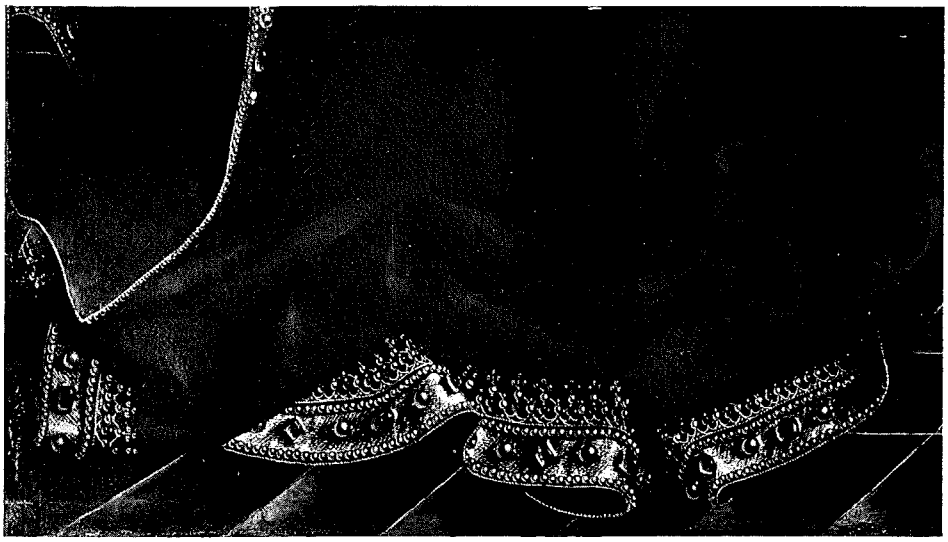
Photographie ordinaire, grandeur naturelle : les larges craquelures ont probablement amené le surpeint total de la robe et du manteau bleus, en 1859



1. *Avant traitement*



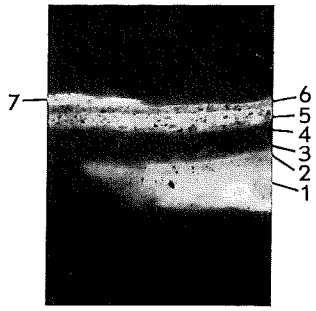
2. *Radiographie correspondante*



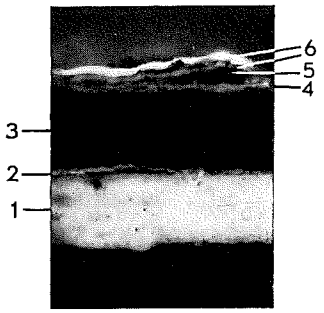
3. *Après traitement : rétablissement des plis dans leur forme et leur relief originaux*



1. *Macrographie 5 × : corsage, après enlèvement du surpeint moderne et avant imprégnation. Les craquelures d'âge mises à nu sont largement ouvertes*

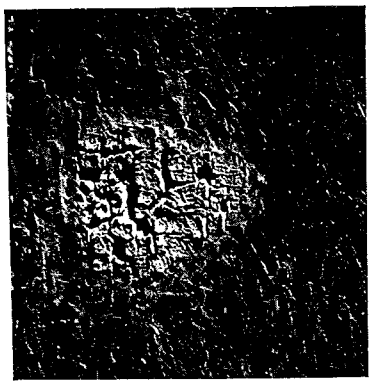


2. *Micrographie en fluorescence, 84 × : bleu clair du manteau, après traitement*
   - 7 : vernis résineux
   - 6 : fin glacis à base de lapis-lazuli avec liant aqueux
   - 5 : couche picturale bleu clair : lapis-lazuli, blanc de plomb et liant aqueux
   - 4-3 : bleu moyen : azurite, peu de blanc de plomb et liant à base d'huile siccative + x
   - 2 : couche d'imperméabilisation
   - 1 : préparation



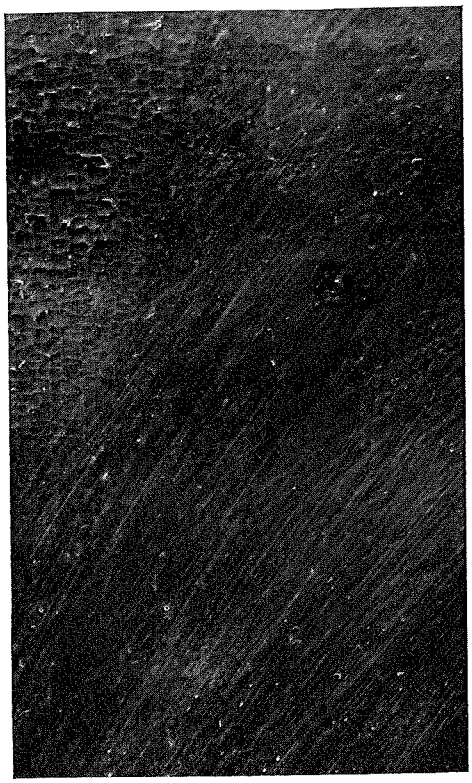
3. *Micrographie en fluorescence, 84 × : bleu moyen du manteau, avant traitement*
   - 6 : deux couches de vernis (la supérieure étant très fortement fluorescente) séparées par une couche de crasse (absorption)
   - 5 : couche picturale de restauration à base de bleu de Prusse et de liant „au vernis" (fluorescent)
   - 4 : couche picturale de restauration, fluorescente, à base d'outremer artificiel
   - 3 : couches picturales originales comprenant trois sous-couches dont les deux inférieures sont à base d'azurite et de blanc de plomb et dont la supérieure est le glacis au lapis-lazuli agglutiné à un liant aqueux (la micrographie ne montre qu'une seule couche)
   - 2 : couche d'imperméabilisation. Des traces du dessin (en noir à la micrographie) sont visibles à la partie inférieure gauche de cette couche fortement fluorescente
   - 1 : préparation

XII
Vierge, Dieu, St. Jean



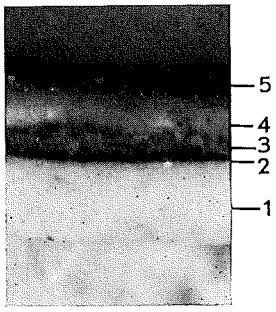
1. *Traces de brûlures dans le fond brun-marron*







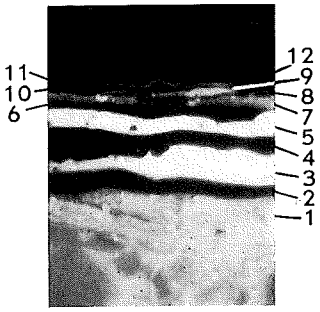
2. *Le fond brun-marron moderne (cf. coups de pinceau) recouvrait des îlots de couleur bleue originale, disséminés dans un enduit blanc d'égalisation. A gauche, un détail avant le traitement ; à droite, pendant le traitement*



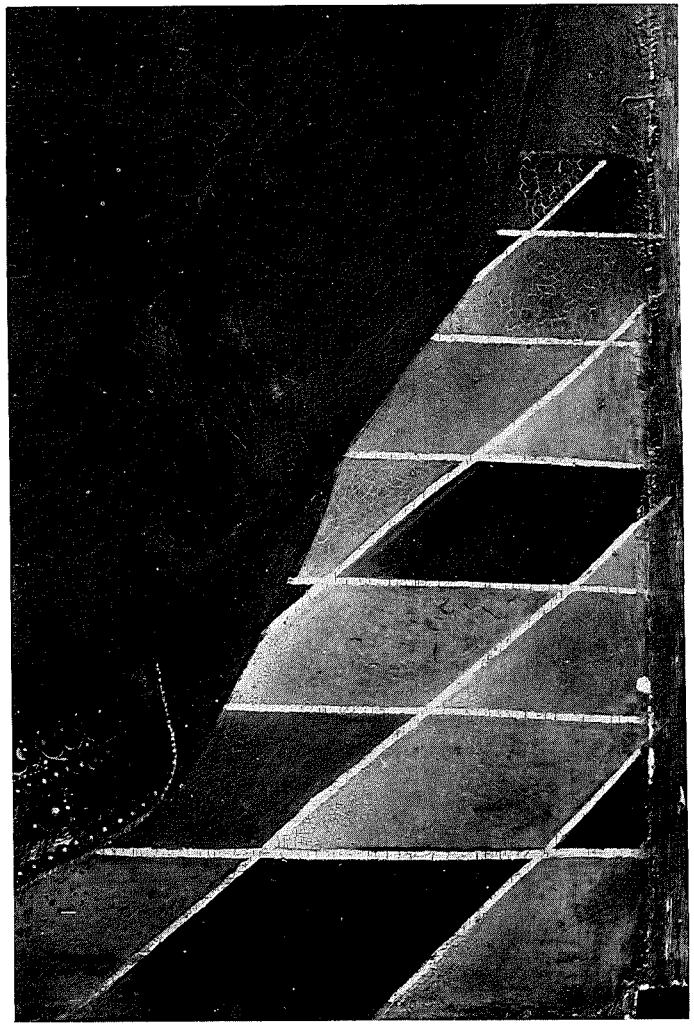
3. *Micrographie en ultra-violet, 84 × : fond brun-marron et couleur bleue originale sous-jacente*
   5 : brun-marron — à base d'ocre et d'huile siccative
   4 : blanc — craie et colle animale (couche d'égalisation)
   3 : bleu — azurite sans blanc de plomb et liant aqueux
   2 : bleu — à base d'indigo et de liant aqueux
   1 : préparation



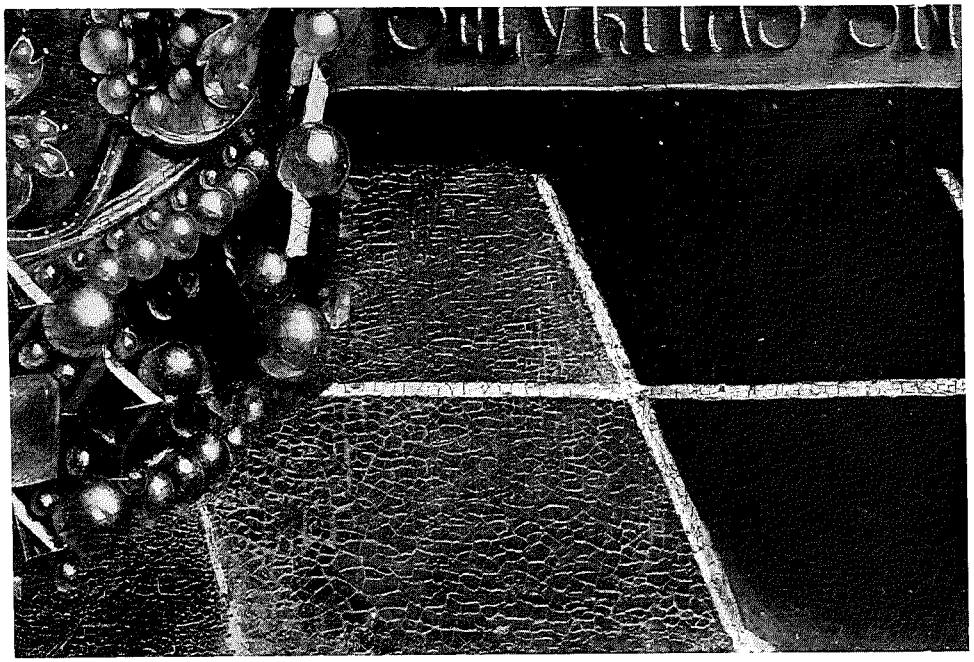
1. *Radiographie : détail du brocart*
La seule vision radiographique ne permet pas de différencier les très nombreuses restaurations des restes originaux. L'assiette des traits dorés restaurés (épaisses lignes parallèles blanches) se distingue encore aisément



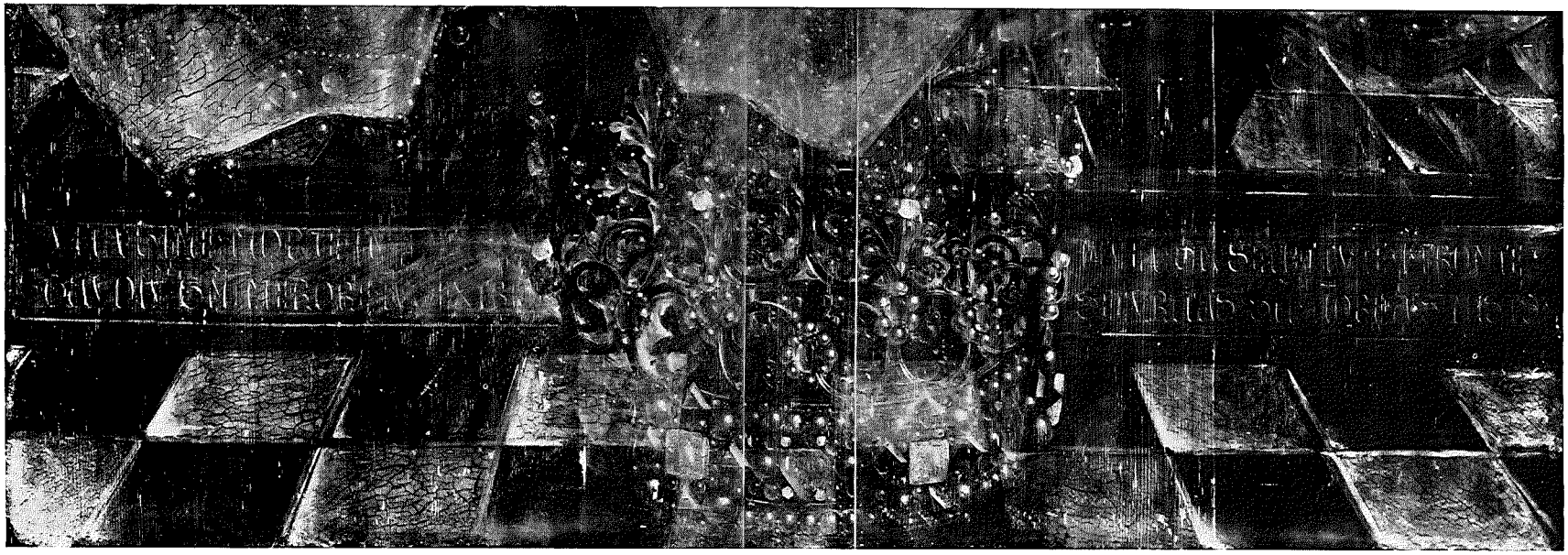
2. *Micrographie en ultra-violet, 84 × : brocart*
12, 10, 8, 6, 4, 2 : couches translucides se différenciant difficilement des couches de vernis (e = ≥ 8 à 40 μ)
11, 9, 7 : blanc de plomb et huile siccative
5 : blanc de plomb avec grains rouges (garance) et bleus (azurite)
3 : blanc de plomb
1 : blanc de plomb et carbonate de calcium (à divers échantillons : présence, sous la couche 1, de plusieurs autres couches picturales)

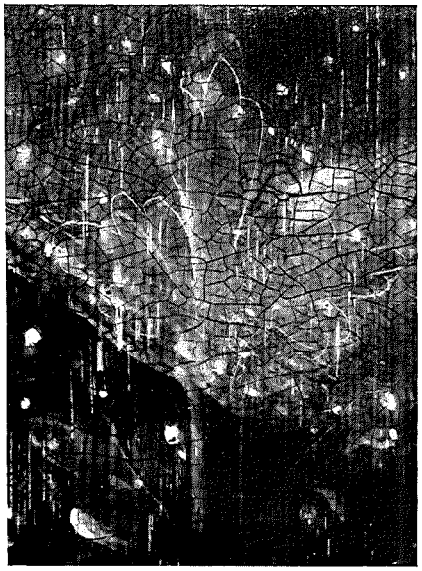


1. *Photographie infra-rouge : dallage du III*
Il est difficile d'admettre une origine eyckienne, lorsqu'on examine le tracé très défectueux des carreaux. Cette même observation est valable pour les trois dallages (III, IV, V)



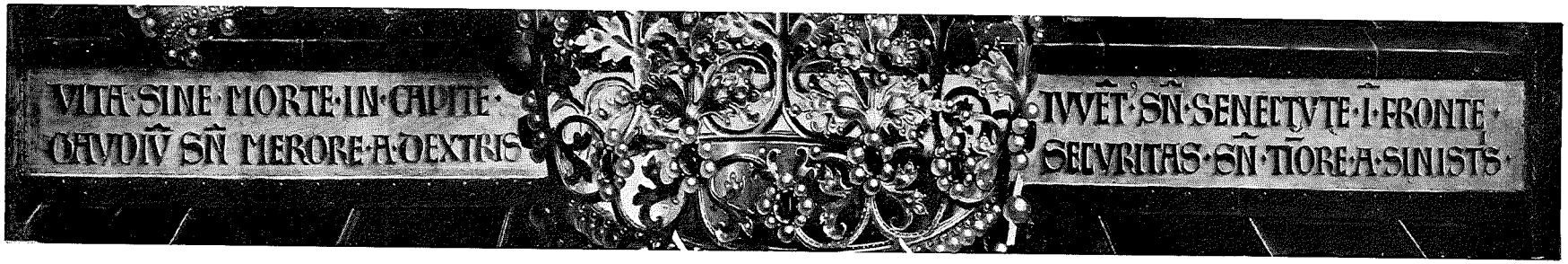
2. *Photographie ordinaire : dallage du IV, au cours de l'enlèvement des surpeints*

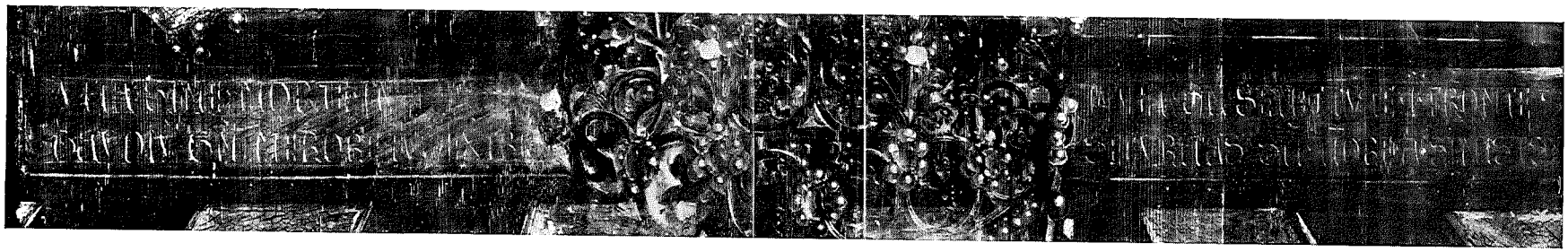




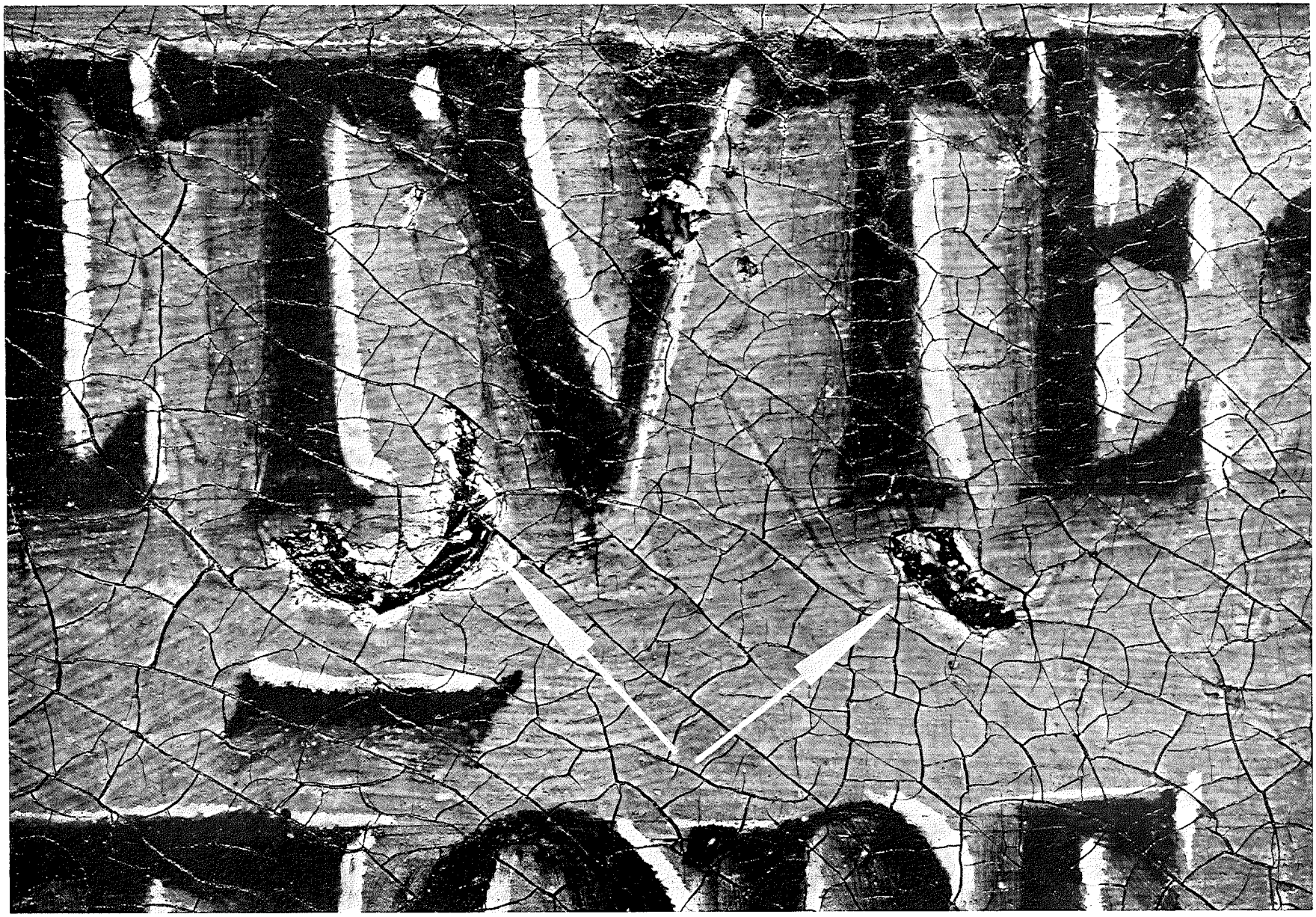
1. *Reconstitution radiographique : dallage du IV*
La radiographie montre surtout la seconde version du dallage, de la couronne et de la contremarche. Seuls quelques traits extrêmement fins et opaques aux rayons X (difficilement visibles ici mais reproduits ci-dessous) rappellent la composition eyckienne. Les joints dorés ne sont pas présents sous la couronne ; aux autres endroits, ils ne correspondent que très imparfaitement au contour des carreaux

2. *Radiographie grandeur naturelle : fleuron de la couronne au dallage du IV*
Les fins traits blanchâtres sont le dessin gravé de la composition eyckienne. Ils correspondent à des incisions dans la préparation (cf. les rayons incisés au X) remplies du même pigment qu'à la couche picturale originale de base (vermillon) du manteau de Dieu



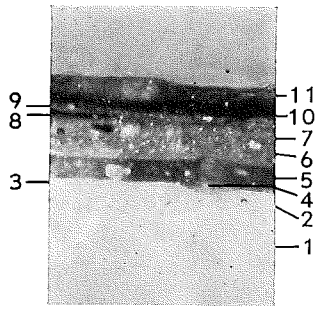


Texte de la contremarche, en lumière ordinaire (en haut) et en radiographie (en bas)
Au milieu, le relevé des fragments du texte „gravé" perceptibles sur les radiographies originales. Ce texte gravé correspond à la composition eyckienne, surpeinte ultérieurement (cf. Pl. XV)

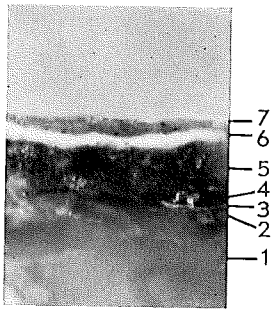


Macrographie, 5 × : inscription de la contremarche

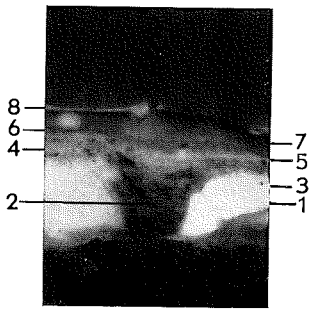
Les flèches indiquent deux fragments originaux des lettres noires, dégagées en 1951, sous la feuille d'argent. On remarque également des traits sombres qui correspondent à d'autres lettres sous-jacentes (cf. Pl. XIV)



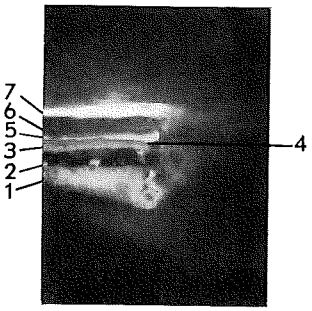
1. *Micrographie en lumière ordinaire, 84 × : carreau vert du dallage*
   11, 10 : vernis résineux
   9 : restauration moderne (pigment non analysé)
   8 : vernis résineux
   7, 6 : restauration ancienne, à base de malachite
   5 : couche picturale semi-opaque, à base de malachite
   4 : couche translucide de transition (non analysée)
   3 : feuille d'argent
   2 : assiette translucide jaune-brun ⌐ résine molle (?) seule ou avec peu d'huile siccative
   1 : préparation (manque)



2. *Micrographie en lumière ordinaire, 88 × : couronne couvrant le dallage*
   7 : vernis résineux
   6 : couche picturale jaune de la couronne ⌐ à base de massicot
   5 : couche picturale bleue du dallage ⌐ à base d'azurite avec un peu de blanc de plomb et d'ocre
   4 : couche translucide de transition
   3 : feuille d'argent
   2 : assiette translucide jaune-brun. Cf. couche 2, Pl. XVIII, 1
   1 : préparation (manque)



3. *Micrographie en fluorescence, 84 × : couronne couvrant la robe ; dessin incisé dans la préparation*
   8 : vernis résineux
   7 : couche picturale jaune de la couronne ⌐ à base de massicot (cf. couche 6, Pl. XVIII, 2)
   6 : couche picturale non originale de la robe ⌐ glacis rouge à base de garance
   5 : couche picturale non originale de la robe ⌐ rouge clair, semi-opaque, à base de garance et de blanc de plomb
   4 : couche picturale non originale rouge de la robe ⌐ à base de vermillon
   3 : couche d'imperméabilisation avec dessin
   2 : couche picturale originale rouge de la robe ⌐ à base de vermillon ayant subsisté dans l'incision de la préparation
   1 : préparation

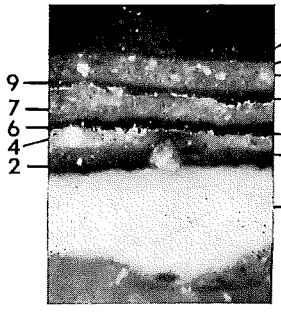


4. *Micrographie en fluorescence, 84 × : contremarche*
   7 : vernis résineux
   6 : couche picturale jaune correspondant à l'inscription visible en surface ⌐ à base de massicot
   5 : couche translucide de transition
   4 : feuille d'argent
   3 : assiette translucide jaune-brun ⌐ cf. couche 2, Pl. XVIII, 1
   2 : couche picturale noire correspondant à l'inscription originale sous-jacente ⌐ noir d'os et liant aqueux
   1 : préparation



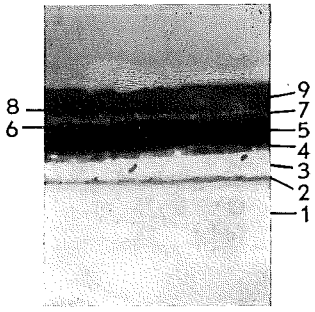
1. *Photographie en fluorescence : cintre doré*
Les très nombreuses restaurations modernes (taches noires) correspondent probablement à des dégâts provoqués par l'incendie de 1822

2. *Micrographie en lumière ordinaire, 88 × : cintre et rayons dorés*



12 : vernis résineux (difficilement visible)
11 : rayon doré : restauration moderne (difficilement visible)
10 : assiette de restauration moderne (non analysée)
9 : couche translucide de transition
8 : rayon doré
7 : assiette jaune-brun opaque ⌐ blanc de plomb et ocre
6 : couche translucide de transition
5 : feuille d'or
4 : assiette semi-opaque brun-orange ⌐ peu de blanc de plomb et de minium de plomb
3 : couche usuelle d'imperméabilisation
2 : couche à base de noir d'os (lettres noires sous-jacentes ?)
1 : préparation usuelle

3. *Micrographie en lumière ordinaire, 88 × : manteau rouge de Dieu*



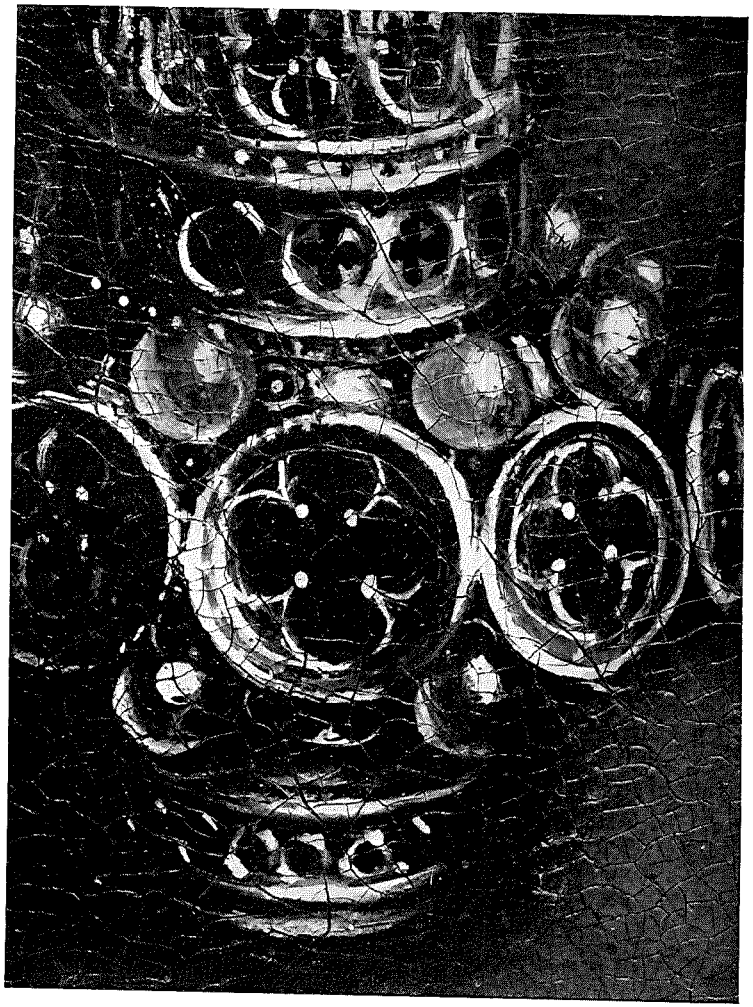
9 : vernis moderne en plusieurs couches
8 : glacis de restauration ancienne, à base de garance
7 : couche rouge de restauration ancienne : vermillon et peu d'azurite
6 : fine couche translucide de transition ou vernis (se distingue très difficilement ici, mais s'observe nettement en fluorescence)
5 : glacis rouge foncé original, à base de garance
4 : fine couche rouge-violet : garance, blanc de plomb et lapis-lazuli
3 : couche rouge-orangé, à base de vermillon
2 : couche d'imperméabilisation
1 : préparation



Photographie ordinaire : visage de Dieu
A comparer avec la radiographie (Pl. XXI)



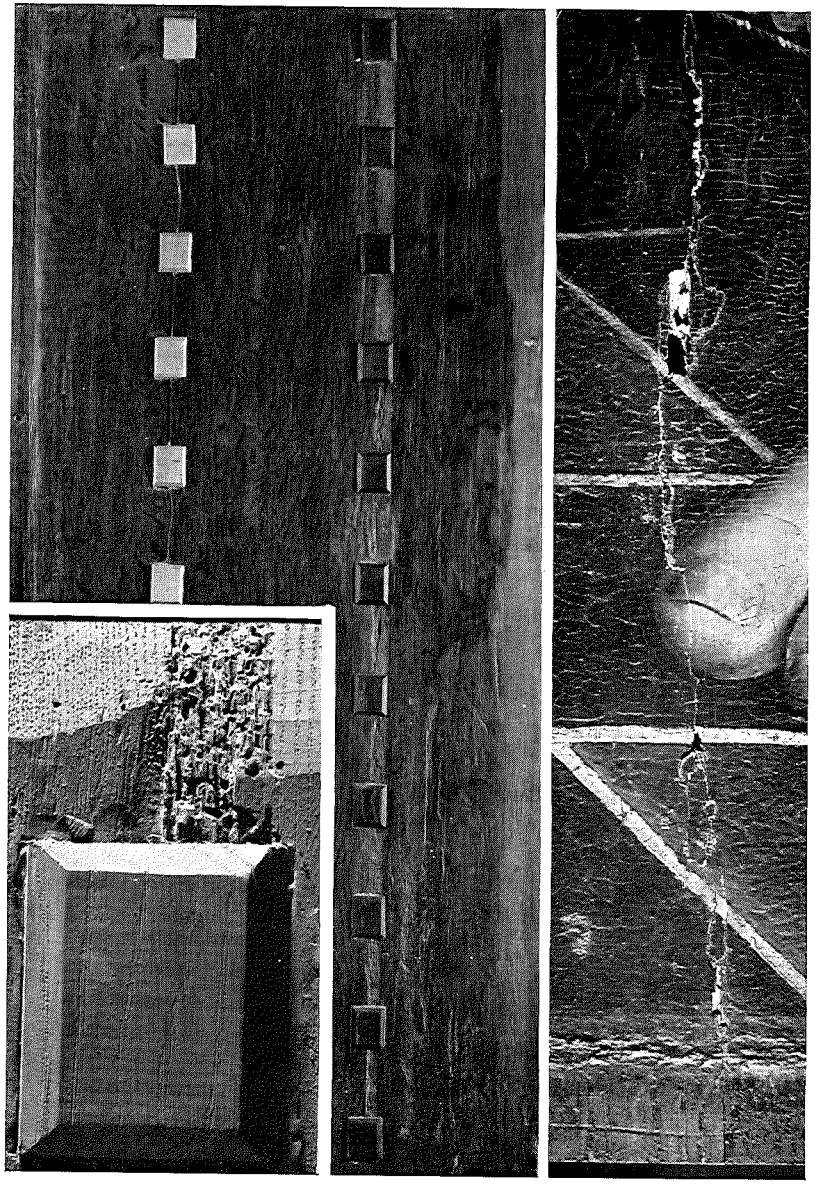
Radiographie : visage de Dieu
Le modelé des lumières, observé sur la photographie ordinaire (Pl. XX) ne correspond pas à celui perceptible en radiographie. Une usure généralisée de la couche picturale a provoqué le surpeint du visage



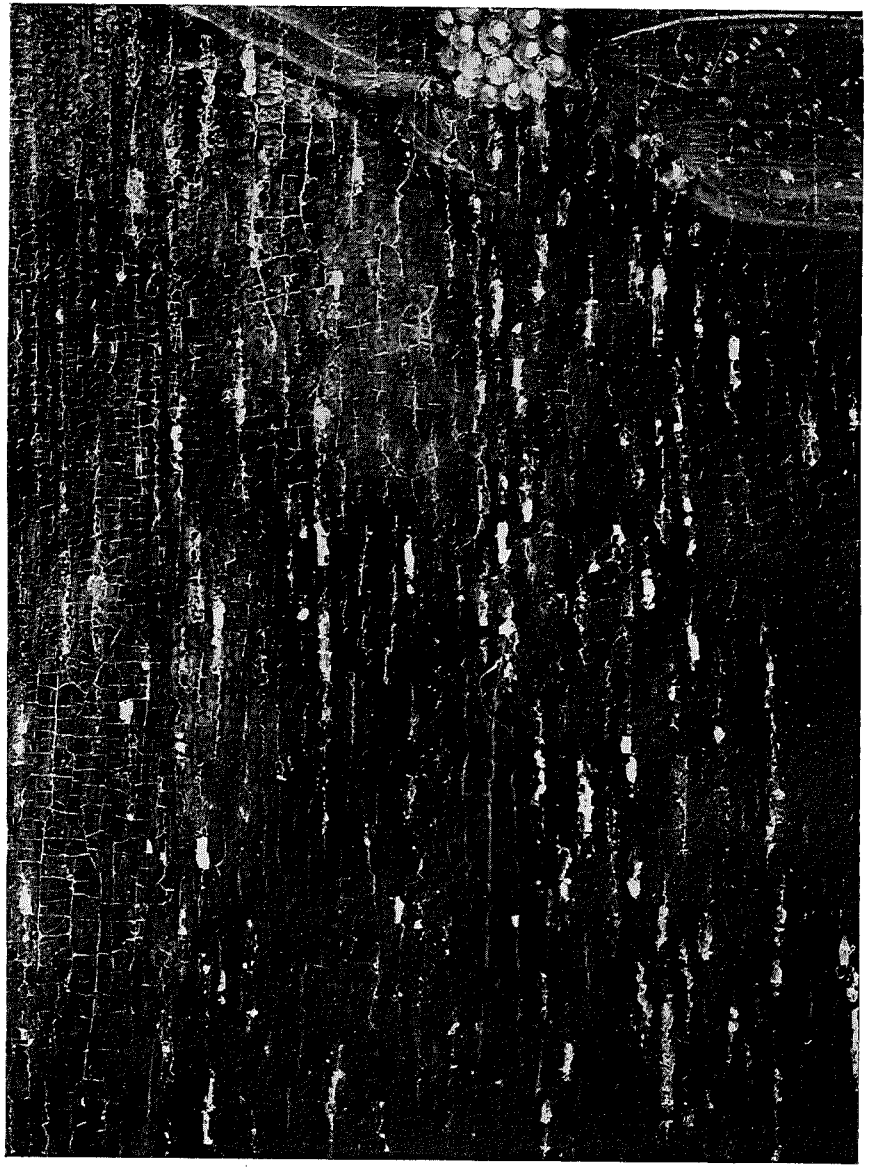
1. *Photographie ordinaire : le pommeau du sceptre, de la main de van Eyck : le volume est bien accusé par un graphique souple et précis*



2. *Photographie ordinaire : couronne (détail) : les plans sont confondus, le tracé malhabile. La couronne a été surpeinte*

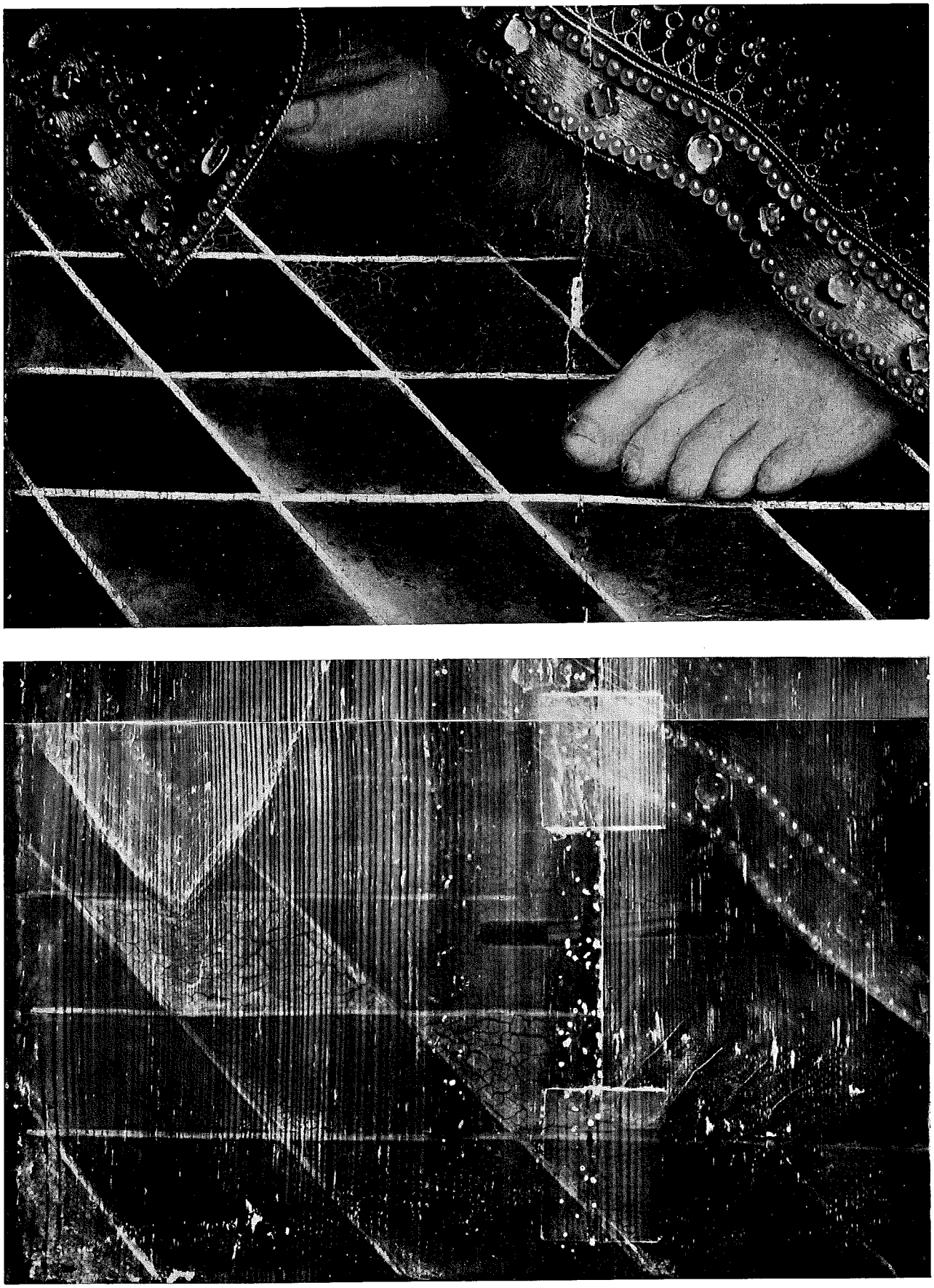


1. *Photographie ordinaire : une bande de bois tendre (aubier) vermoulu a provoqué la séparation de la planche de gauche du panneau*

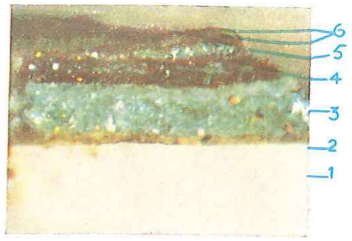


2. *Photographie ordinaire, grandeur naturelle : écaillage de la couche picturale verte du manteau de saint Jean*

XXIV
St. Jean-Baptiste



Photographie infra-rouge (en haut) *et radiographie correspondante* (en bas). Pour les trous de vers : cf. Pl. XXIII, 1 ; pour le dallage : cf. Pl. X, 2 et XV, 1

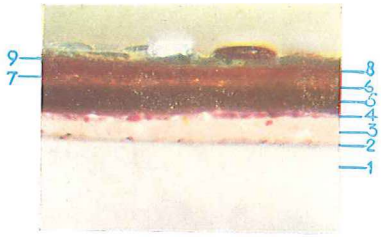




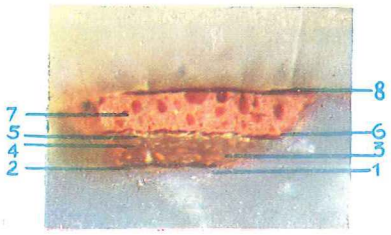
1-2. *Micrographies en couleur, 84 × : manteau de la Vierge, avant et après restauration. Cf. Pl. VIII et VIIIbis*



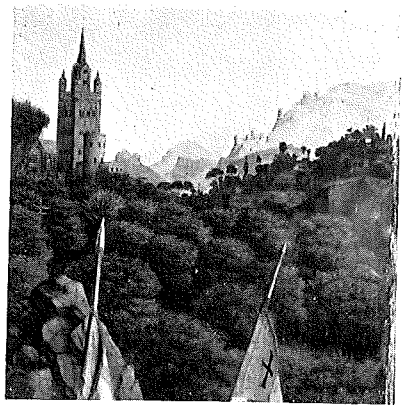
3. *Micrographie en couleur, 84 × : manteau de Saint Jean-Baptiste. Cf. schéma de la structure p. 72*

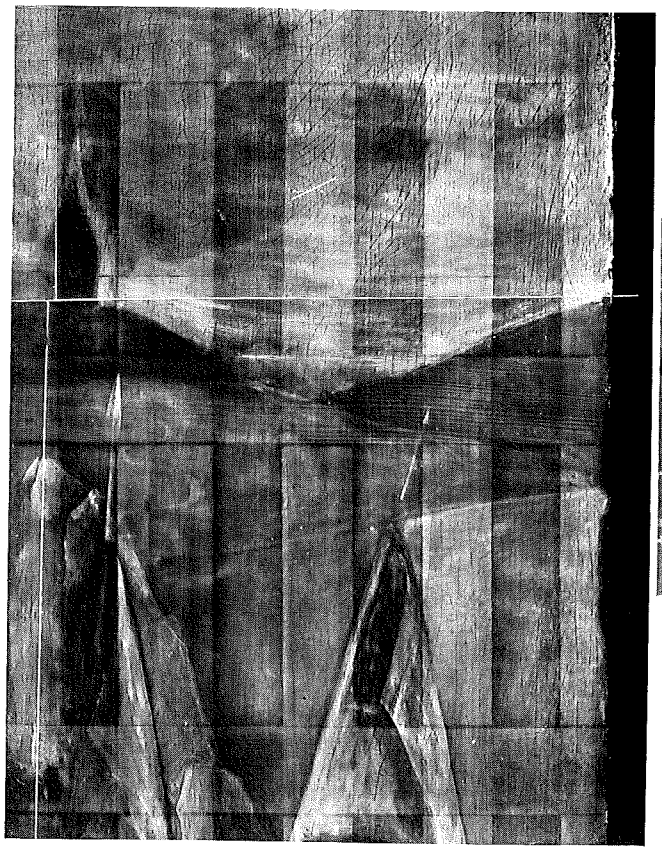


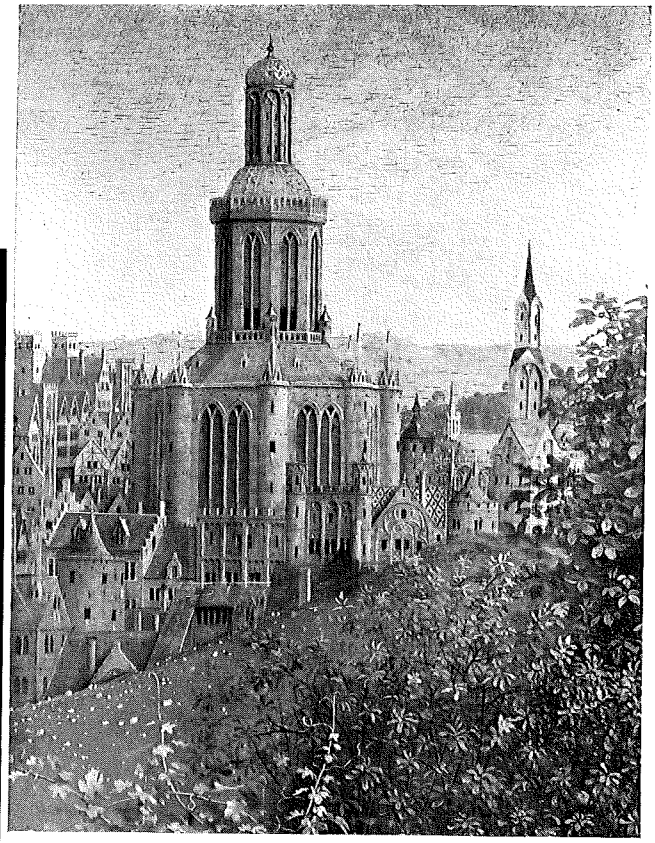
4. *Micrographie en couleur, 84 × : manteau de Dieu. Cf. Pl. XIX, 3*



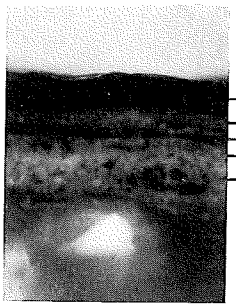
5. *Micrographie en couleur, 84 × : lettre rouge („v" de „versu", XX) du quatrain*
8 : vernis moderne
7 : couche picturale rouge : vermillon et garance fixée
6 : fine couche translucide de transition
5 : feuille d'argent
4 : assiette semi-opaque jaune-gris : petites quantités de blanc de plomb
3 : assiette opaque orangée : même composition et grains épars de minium de plomb
2 : le rôle exact de cette couche ne nous est pas connu
1 : préparation







1, 2, 3. *A l'origine, le paysage de droite (1 : photographie ordinaire) fut construit en trois coulisses (2 : radiographie) dont la plus importante continuait le plan incliné du panneau de l'Adoration de l'Agneau (3 : photographie ordinaire). Le changement de la composition a entraîné la surélévation de la tour de l'église (2 : radiographie)*



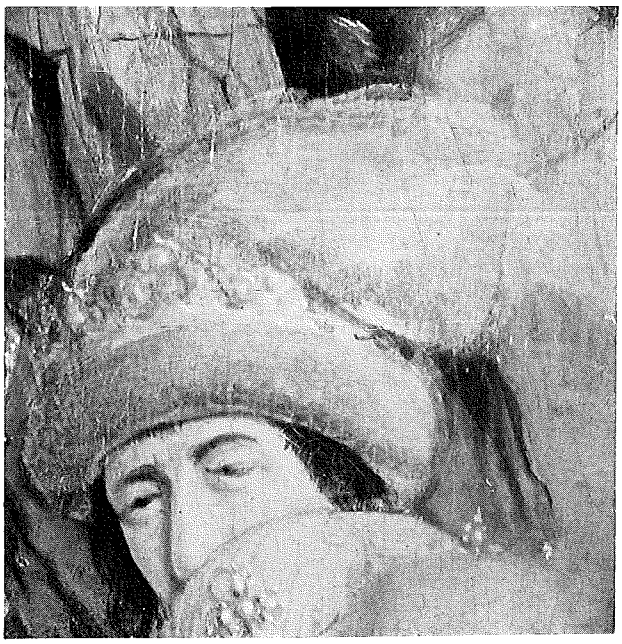
4. *Micrographie en lumière ordinaire, 88 × : paysage supérieur droit. Les couches 1 (en deux sous-couches) et 2 correspondent à la conception originale ; 3 et 4 au changement de composition ; la couche 5 est le vernis (plusieurs sous-couches)*

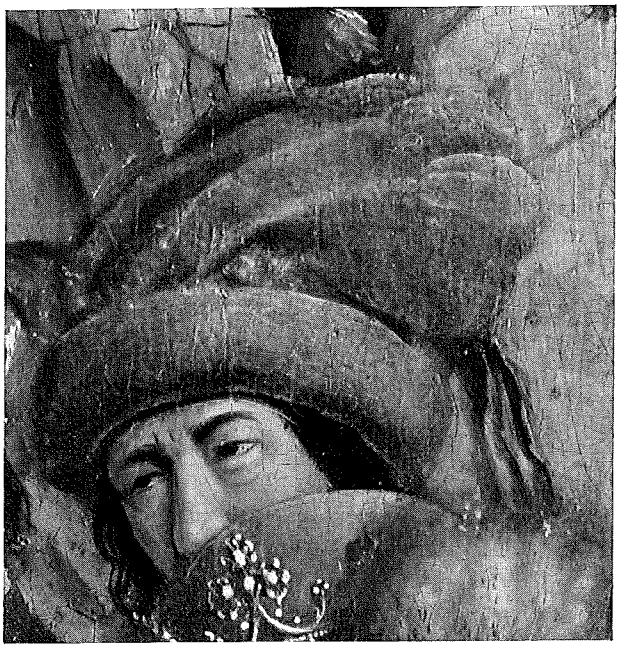




Coiffure du „personnage Six"

Le stade 1 (couronne) est visible en radiographie (au-dessus), en infra-rouge (en dessous à gauche) et même en photographie ordinaire (en dessous, à droite) où le „repentir" perce. Le stade 2 (coiffure rectangulaire) s'aperçoit aisément à la radiographie ; lors du léger changement de composition apporté aux rochers, l'artiste a respecté les contours de la coiffure rectangulaire. Le troisième et dernier stade correspond à la vision actuelle (photographie ordinaire)

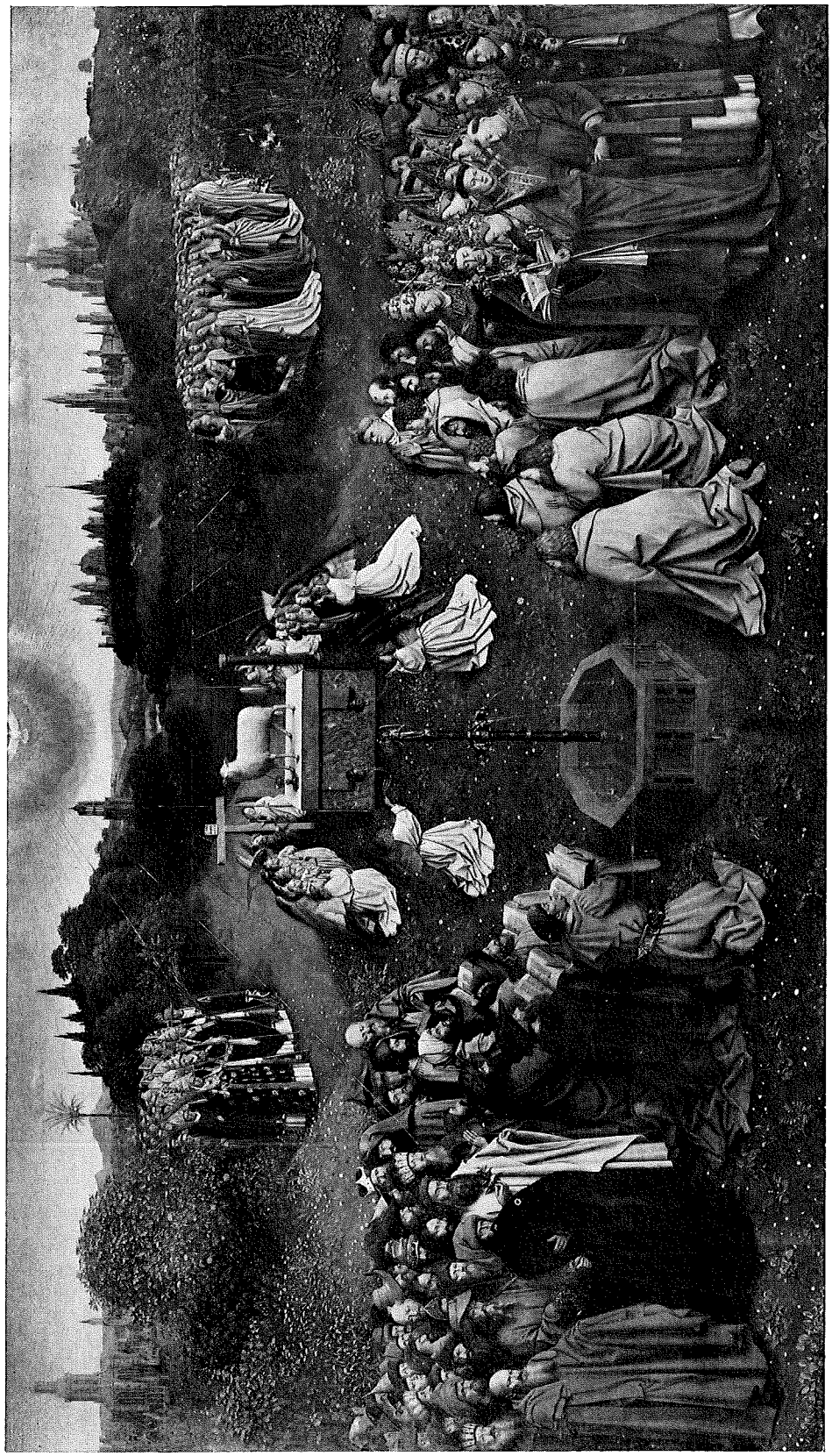




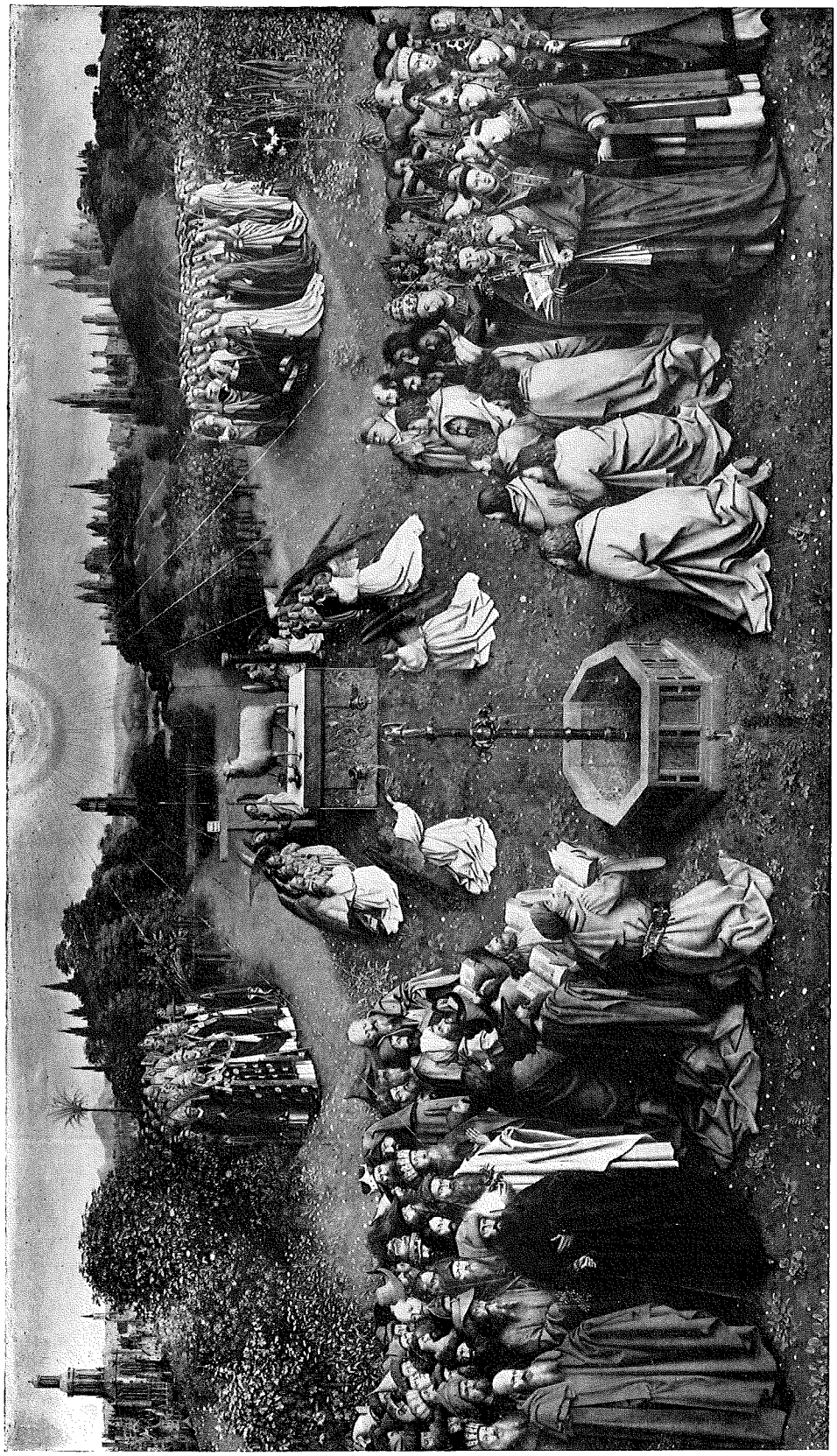


Photographies ordinaire (à gauche) et infra-rouge (à droite)
Les changements de composition les plus importants sont indiqués à l'aide de flèches

XXVIII
Adoration



L'Adoration de l'Agneau, avant le traitement 1950-51



L'Adoration de l'Agneau, après traitement

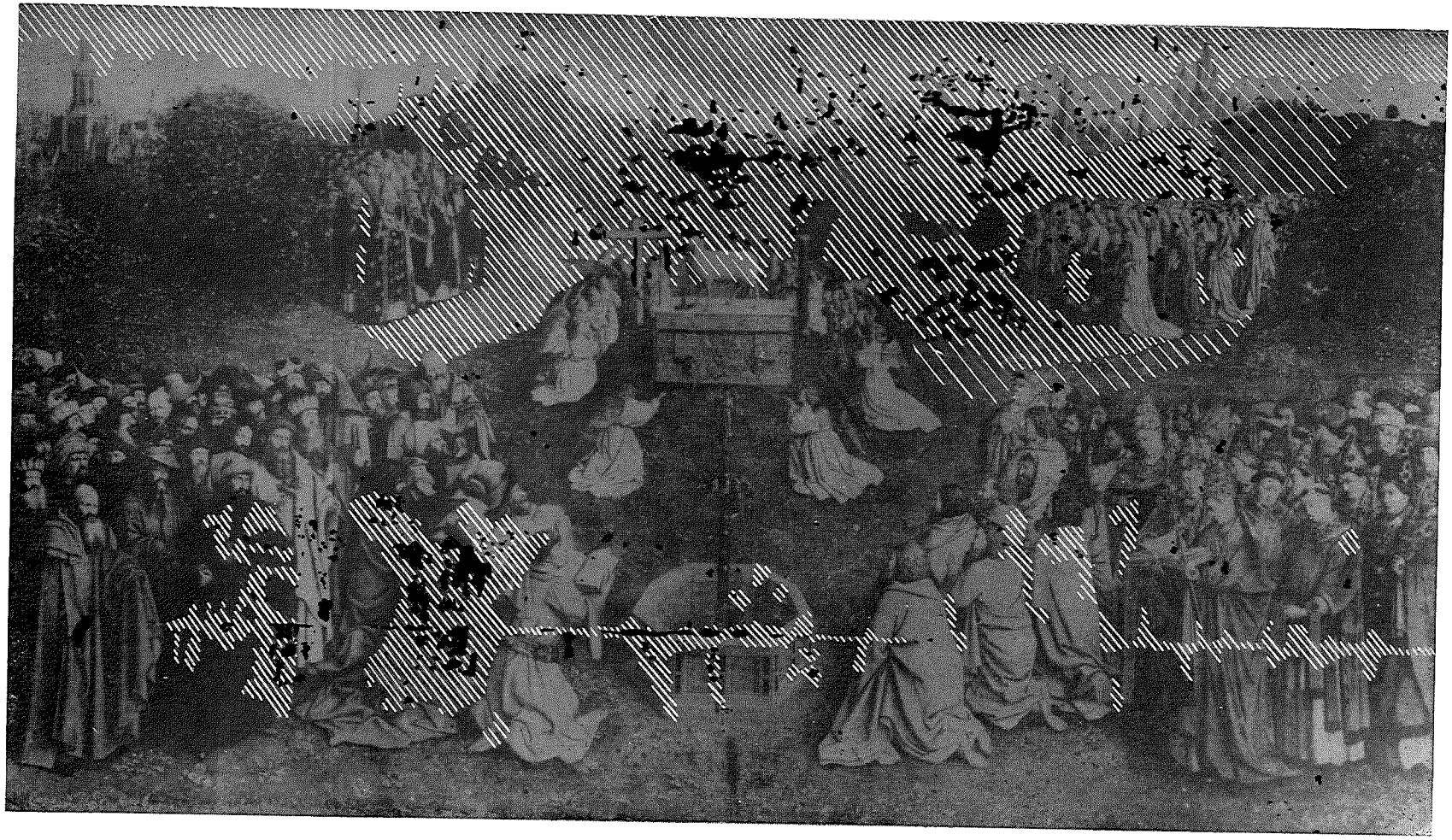


Schéma situant l'état du panneau X, avant traitement :

masticages consécutifs à l'incendie de 1822

surpeints, tant anciens que modernes

surpeints plus légers („jutages")



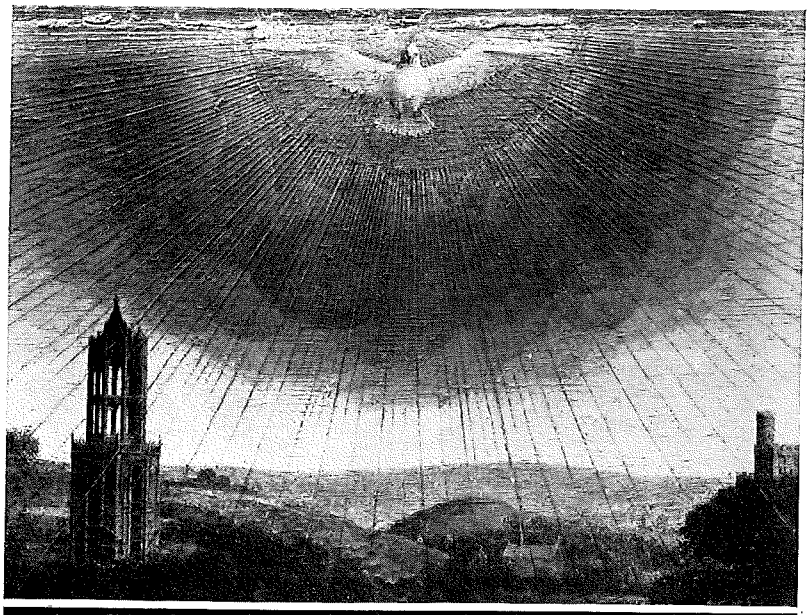
Schéma situant l'état du panneau X, après traitement :

masticages consécutifs à l'incendie de 1822

surpeints, tant anciens que modernes

surpeints plus légers („jutages")

XXXII
Adoration

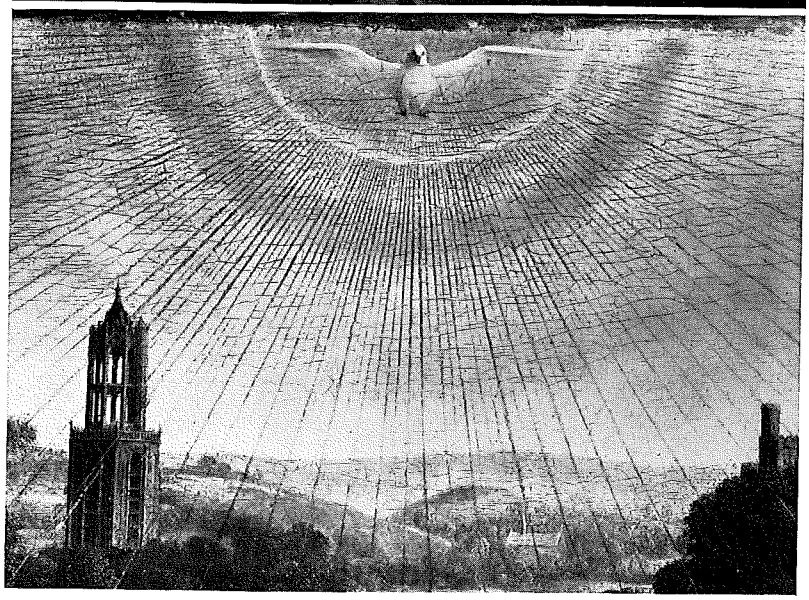


Colombe, fond doré (bleu) et nuages (arc-en-ciel)

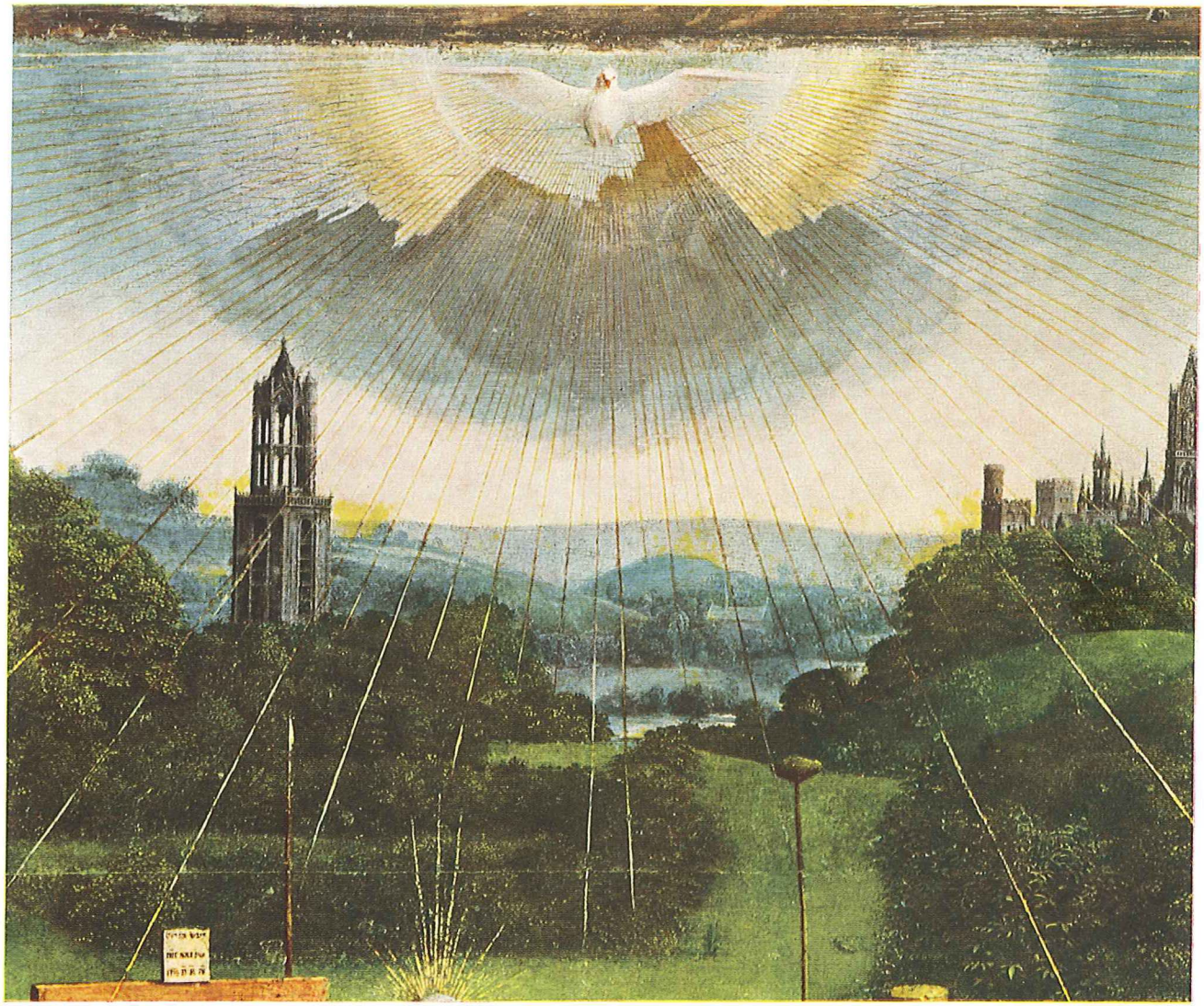
1 : photographie ordinaire, avant traitement : la Colombe est surpeinte, le fond non original est bleu et les nuages, également non originaux, forment une lourde masse opaque



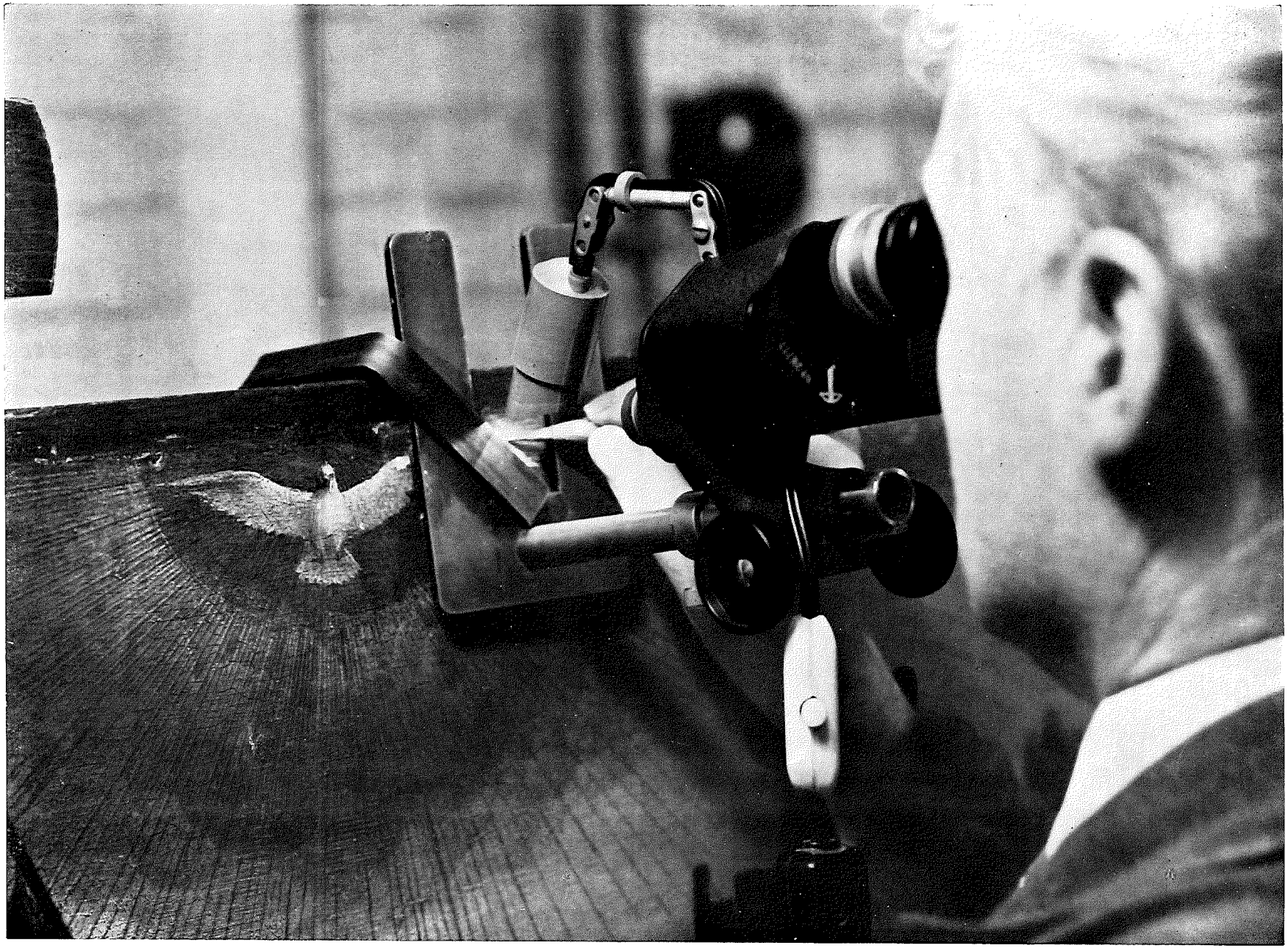
2 : radiographie : les nuages ne sont pas visibles et sont remplacés par des franges concentriques. Notons les nombreux masticages



3 : photographie ordinaire, après traitement : le surpeint de la Colombe a été allégé, le fond bleu et l'arc-en-ciel originaux ont été mis à jour

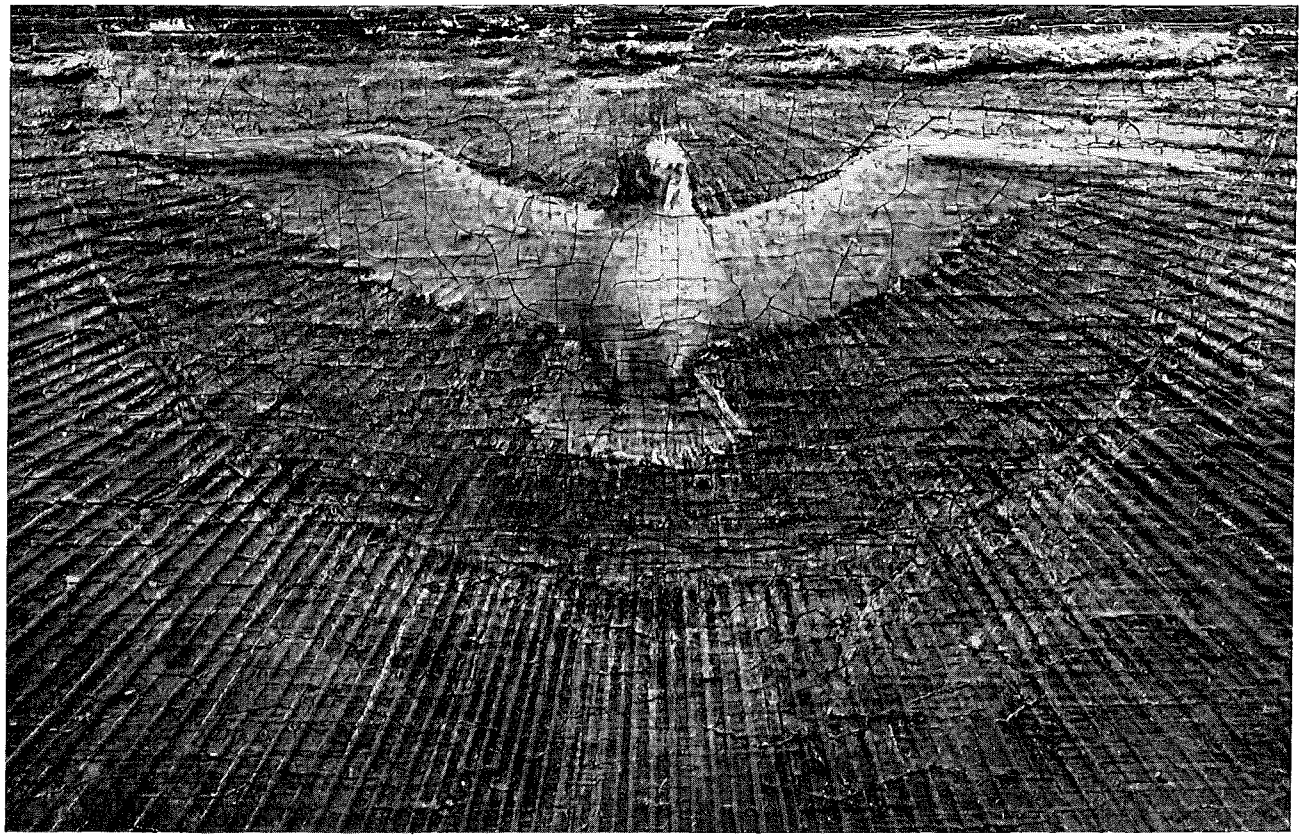


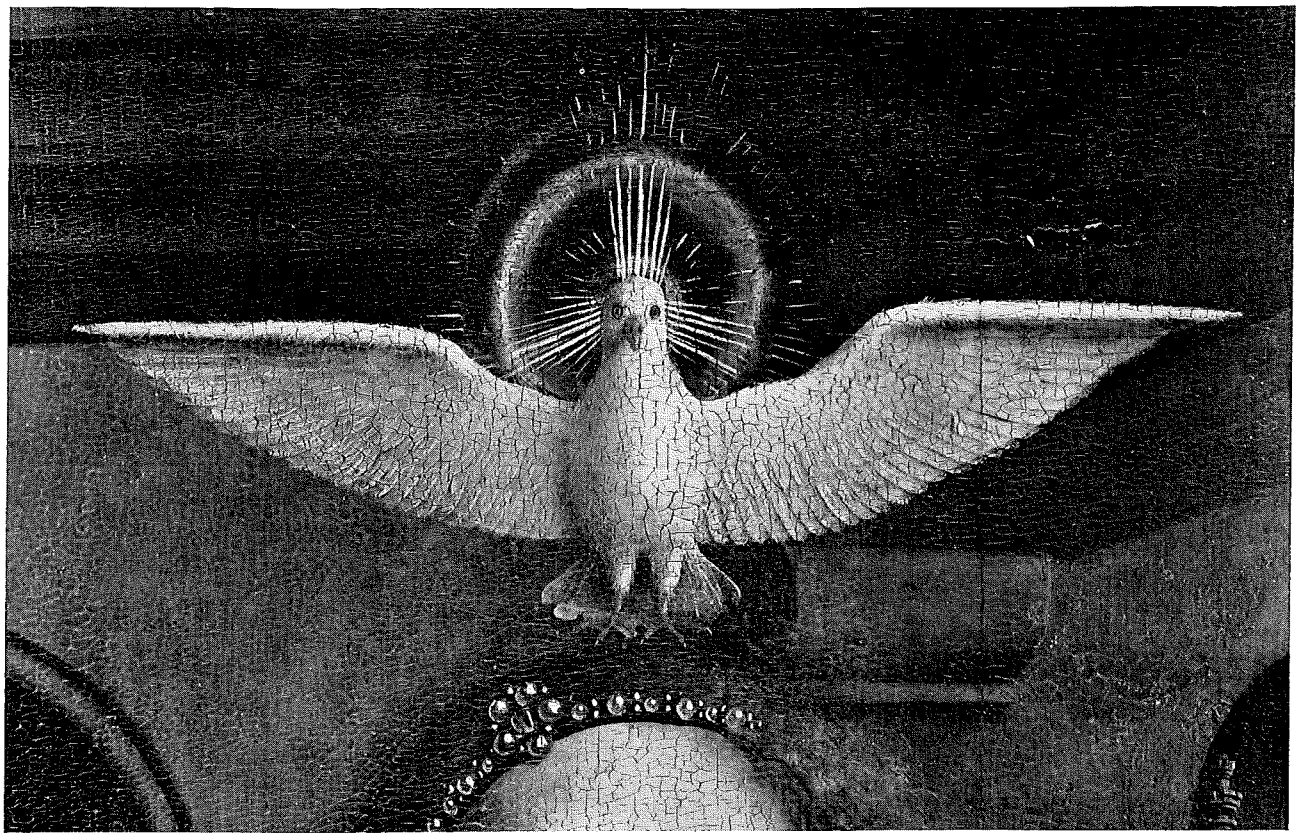
Nous attirons spécialement l'attention sur l'enlèvement du surpeint le plus important, soit celui de la masse bleu-gris des nuages. L'arc-en-ciel multicolore commence à apparaître



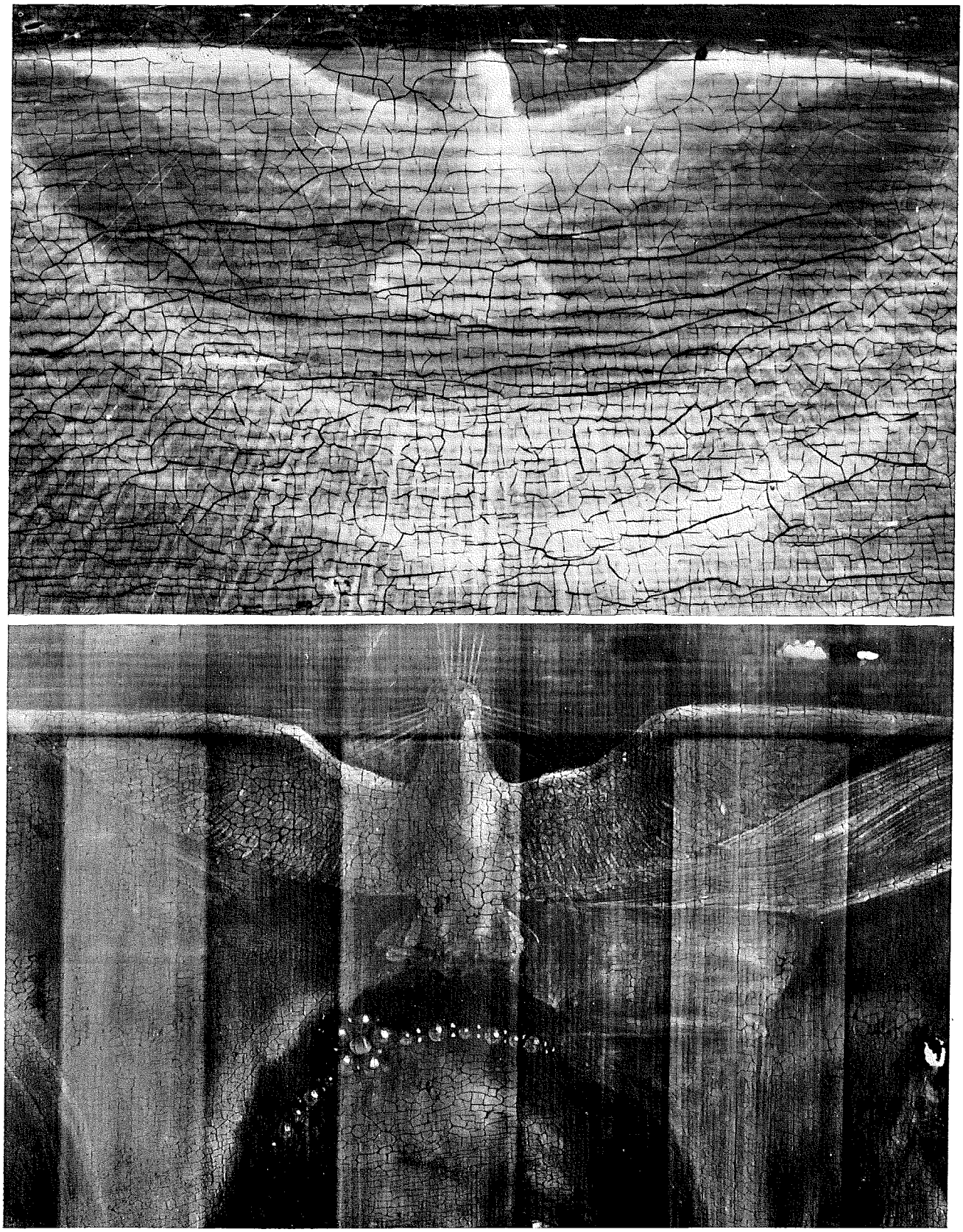
Dégagement de l'original, sous la masse des nuages : l'union du grossissement du microscope à la sensibilité tactile de l'opérateur est souvent préférable aux meilleurs réactifs chimiques

XXXIV
Adoration, Vierge de l'Annonciation





En vision directe, on aperçoit aisément une nette différence entre la qualité picturale de la Colombe au X (en haut) et au XVI (en bas)

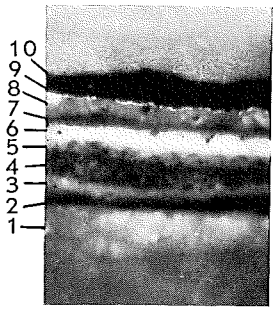


Cette même différence de qualité subsiste en vision radiographique : la structure de la Colombe au XVI (en bas) est nette, tandis qu'au X (en haut) elle devient floue, à la suite du surpeint



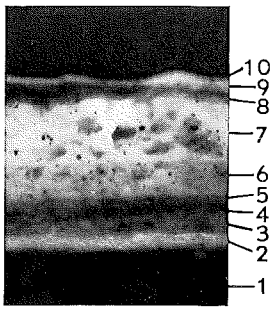
Reconstitution photographique : les rayons „incisés"

En radiographie (Pl. XXXII, 2) les rayons „incisés" („gravés") se marquent comme de fins traits blancs et nets. Leur parcours complet a été reconstitué à l'encre noire. Quelques-uns ont le même tracé que des rayons „sous-jacents" qui apparaissent en relief à certains endroits du tableau (lignes à l'encre noire, avec cercle). Parmi ceux-ci, les deux rayons s'arrêtant aux groupes supérieurs de droite et de gauche circonscrivent le secteur important dont il est question p. 114



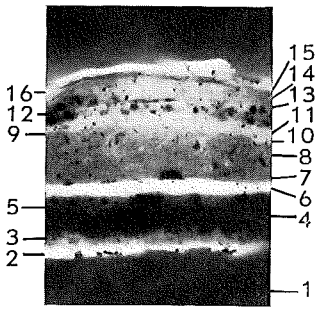
1. *Micrographie en lumière ordinaire, 88 × : fond bleu (doré) autour de la Colombe*

10 : vernis en plusieurs couches
9 : feuille d'or
8 : assiette — blanc de plomb, ocre, moins de minium de plomb
7 : couche translucide de transition ou vernis ancien
6 : couche bleuâtre correspondant au fond mis à nu en 1951 — blanc de plomb et lapis-lazuli
5, 4, 3 : correspondent aux trois couches originales du ciel (deux bleues, une blanche)
2 : couche d'imperméabilisation. Cette couche se confond à la micrographie, avec une autre couche à base de noir d'os, dont nous ne pouvons pas donner la fonction réelle, à moins d'admettre qu'il s'agirait de restes d'un dessin
1 : préparation



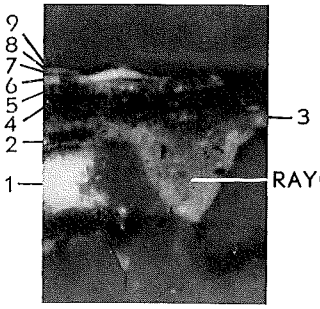
2. *Micrographie en lumière ordinaire, 88 × : Colombe*

10 : vernis résineux
9 : couche blanche de restauration, à base de blanc de plomb
8 : vernis résineux et „crasse"
7 : couche blanche correspondant à la Colombe — blanc de plomb et carbonate de calcium (aragonite ?)
6 : couche bleuâtre correspondant au fond — blanc de plomb et lapis-lazuli
5, 4, 3 : correspondent aux trois couches originales du ciel
2 : couche d'imperméabilisation
1 : préparation (manque)



3. *Micrographie en fluorescence, 84 × : nuages, arc-en-ciel et les deux rayons dorés superposés*

(17 : manque — les nuages n'ont pas été restaurés à cet endroit au XIXe siècle)
16 : vernis résineux
15, 14 : cf. schéma. Couches de restauration. La feuille d'or est difficilement visible ici
13 : couche translucide de transition
12, 11 : cf. schéma. Ces couches correspondent aux nuages non originaux
10 : couche translucide de transition
9, 8 : cf. schéma. La feuille d'or n'est guère visible ici
7 : couche translucide de transition (très difficilement perceptible)
6 : cf. schéma. Correspond à l'arc-en-ciel original
5, 4, 3 : cf. schéma. Correspondent à la structure normale du ciel
2 : couche d'imperméabilisation
1 : préparation (manque)



4. *Micrographie en lumière ordinaire, 88 × : rayon „incisé" sous l'arc-en-ciel et les nuages (sans rayons dorés)*

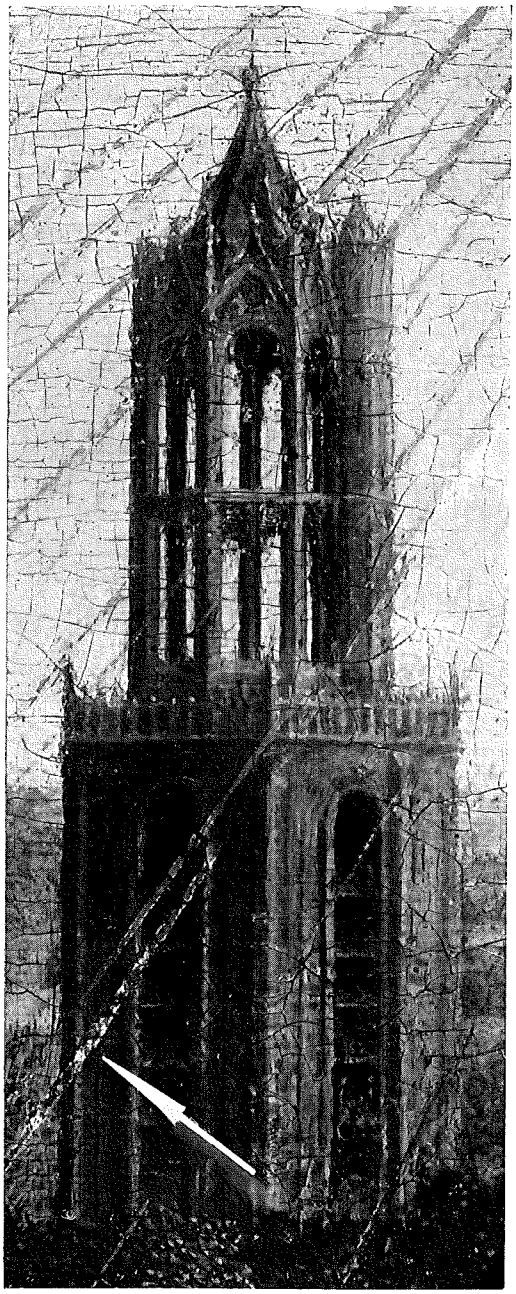
9 : vernis résineux
8 : couche gris-bleu correspondant aux nuages — blanc de plomb et azurite
7 : couche translucide de transition
6 : couche violacée correspondant à l'arc-en-ciel original — blanc de plomb et lapis-lazuli
5, 4, 3 : couches originales du ciel
2 : couche d'imperméabilisation
1 : préparation — le rayon „incisé" a la forme d'un triangle avec sommet vers le bas ; il n'est pas doré. Le creux du triangle est rempli de blanc de plomb avec colorant bleu organique



1. *Photographie ordinaire : l'originalité de ce groupe architectural s'affirme par une qualité picturale incontestable. A comparer avec la tour d'Utrecht (Pl. XXXIX, 1)*



2. *Radiographie correspondante : à comparer avec la tour d'Utrecht (Pl. XXXIX, 2). Lors de la délimitation du ciel, le maître a respecté les contours des bâtiments. On remarque, en outre, un double changement de composition au clocher le plus élevé*

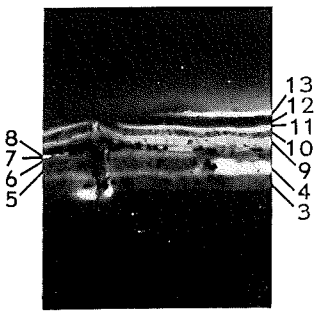


1. *Photographie ordinaire*



2. *Radiographie*

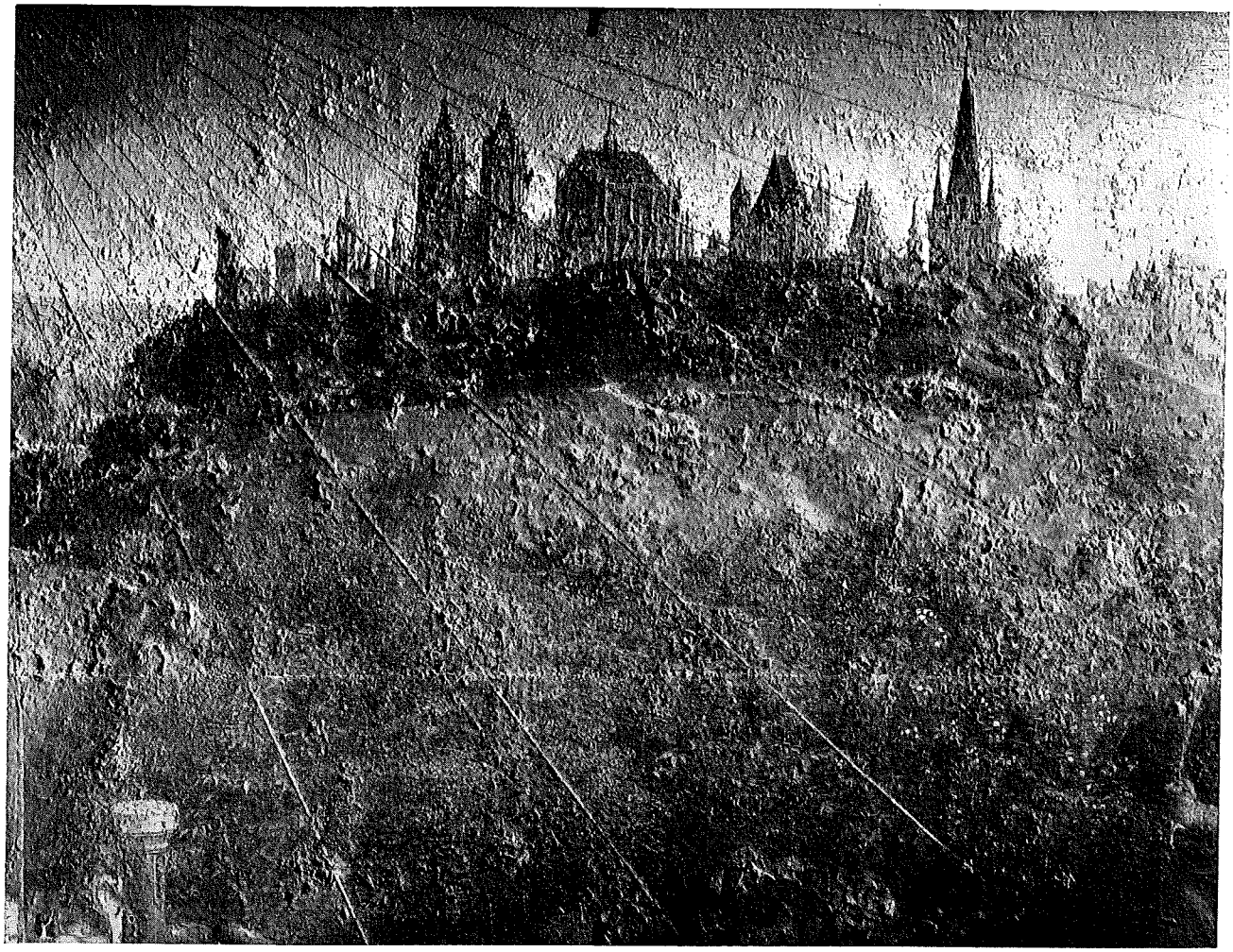
1. Comparée à celle de certains autres bâtiments du même panneau (Pl. XXXVIII, 1) la qualité picturale de la tour d'Utrecht est médiocre. A remarquer (flèche) qu'en 1951 un des rayons „sous-jacents" originaux a été partiellement dégagé. Ce rayon est doré, c'est-à-dire au stade final de son exécution. Il se trouve sous la tour



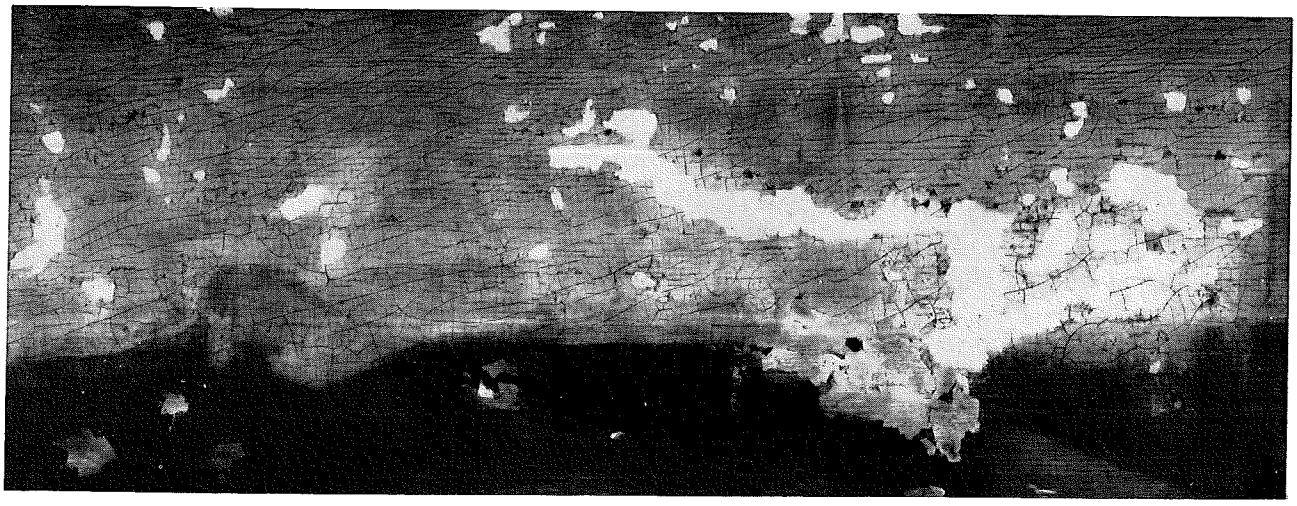
2. La structure radiographique de la tour d'Utrecht, non originale, est fort différente de celle des bâtiments prévus par van Eyck (Pl. XXXVIII, 2)

3. *Micrographie en fluorescence*
Certaines couches indiquées au schéma manquent : 1 (préparation) 2 (couche d'imperméabilisation) 7 et 8 (assiette et feuille d'or) et 9 (couche translucide). Les couches 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 de la micrographie correspondent donc aux couches 10, 11, 12, 13, 14, 15 et 16 du schéma. La tour d'Utrecht se trouve au même niveau structural que les nuages

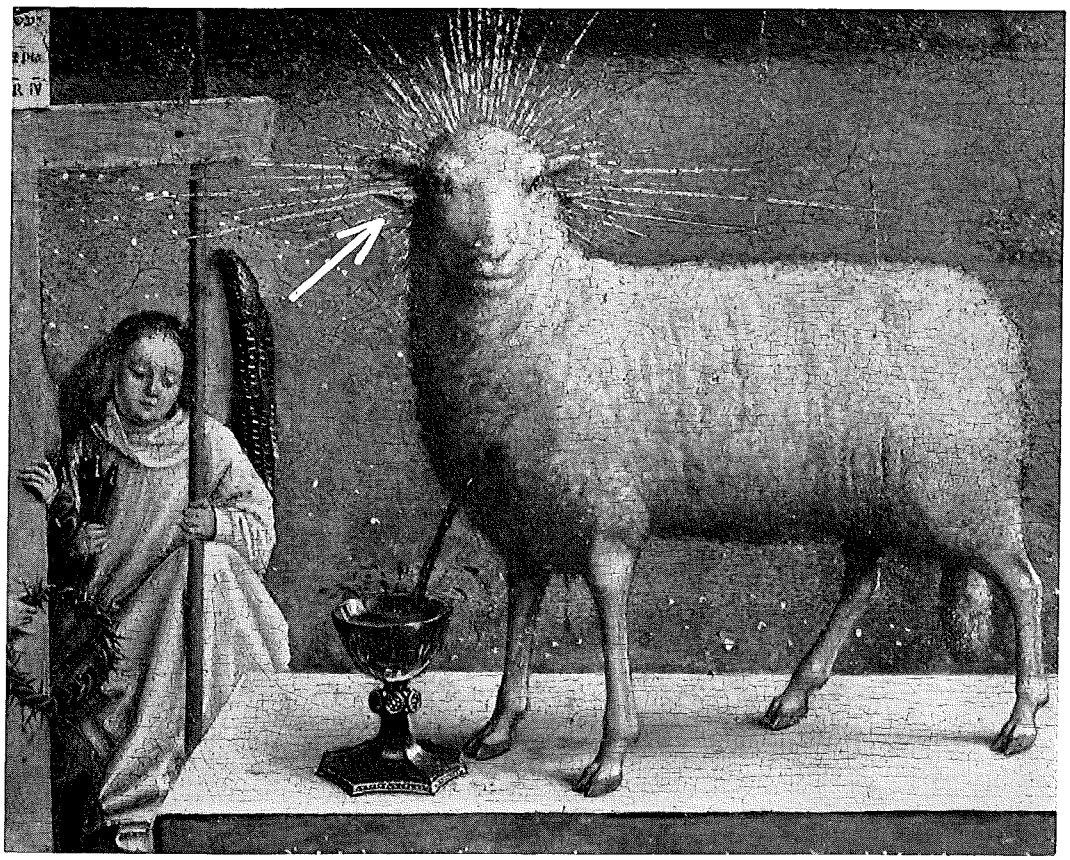
XL
Adoration



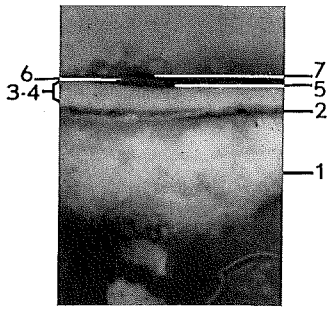
1. *Photographie en lumière oblique*
Ce document est représentatif de l'état de la partie centrale supérieure du X, où les masticages se sont soulevés. La qualité picturale, notamment de l'église à deux tours et de l'église immédiatement à sa droite, est réellement médiocre et doit faire songer à une addition



2. *Radiographie : bâtiments (groupe 4 et partie du groupe 5)*
Il est difficile d'interpréter ce document si l'on n'accepte pas une „usure" ancienne ayant nécessité des surpeints. Ceux-ci sont à différencier des restaurations consécutives à l'incendie de 1822 (taches blanches)



1. *L'Agneau, après traitement* : à noter la différence de qualité picturale entre les oreilles non originales et originales, celles-ci mises à nu en 1951

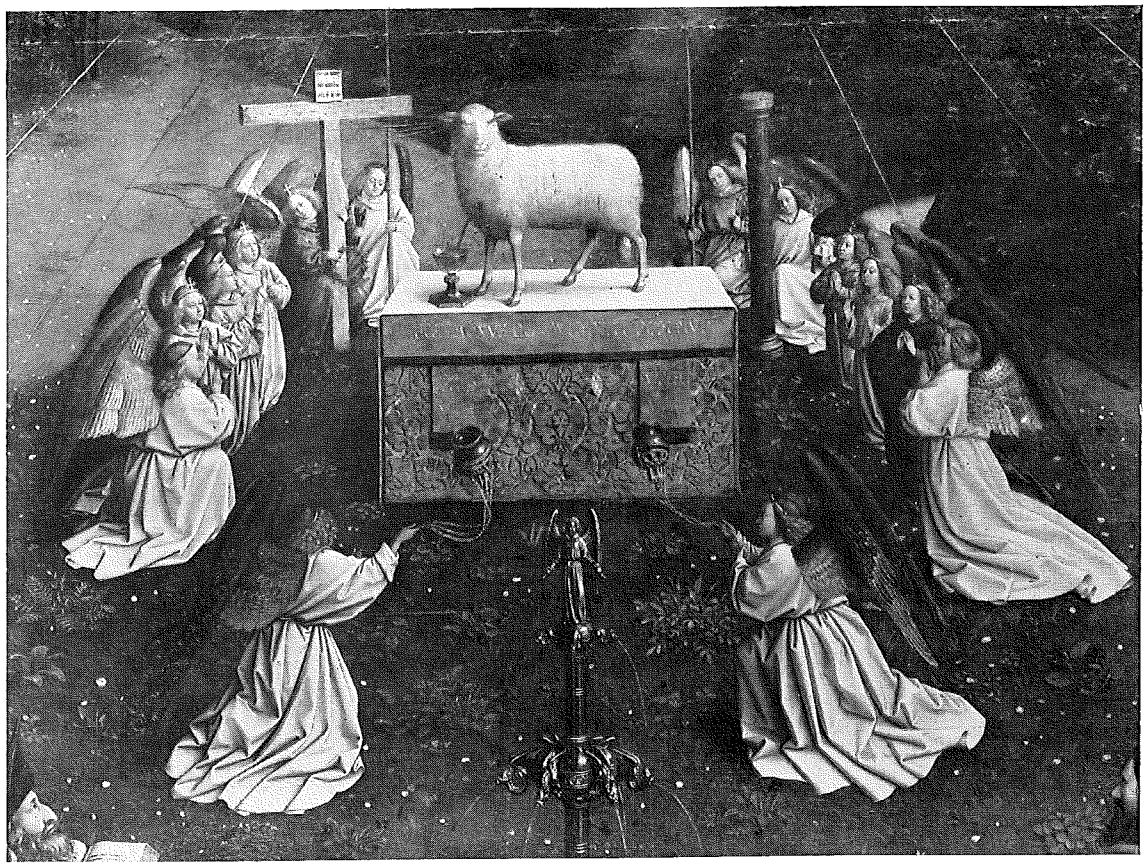


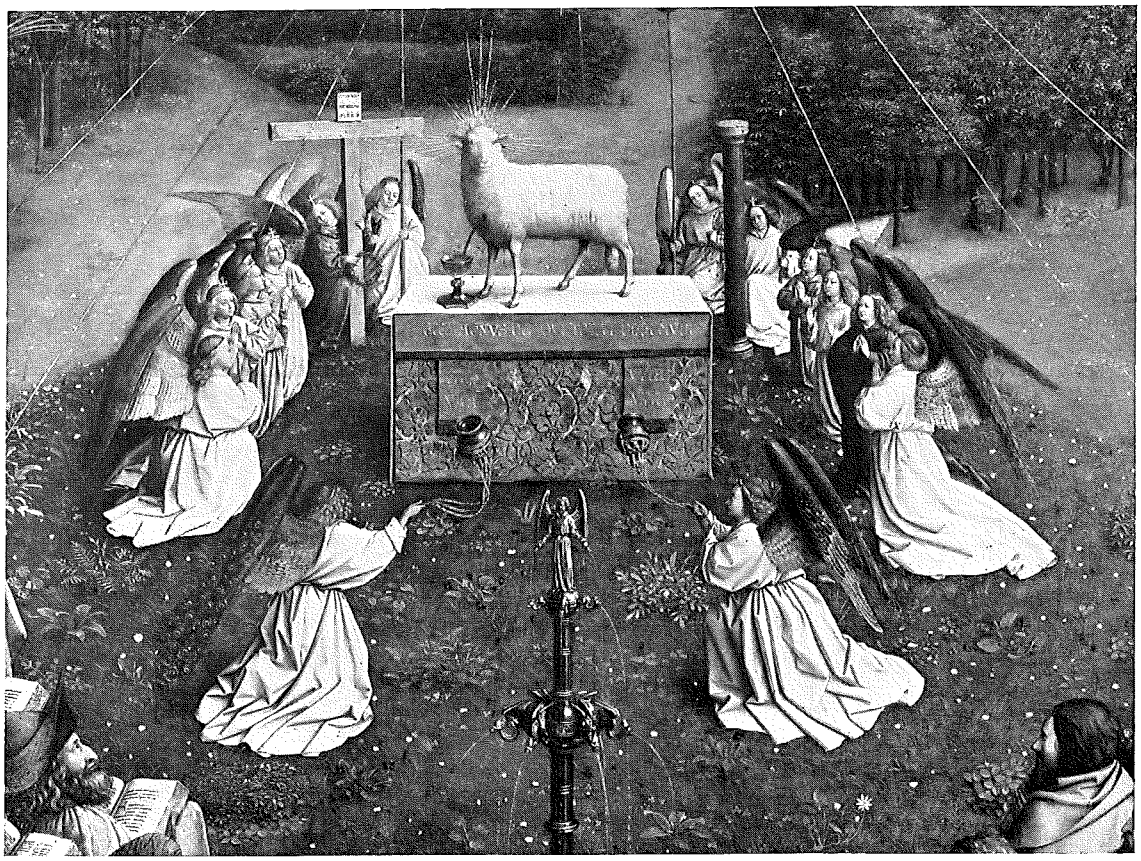
3. *Micrographie en lumière ordinaire, 88 × : Agneau*
7 : vernis
6 : couche blanche de restauration, à base de blanc de plomb
5 : vernis
3, 4 : couche picturale blanche, à base de blanc de plomb
2 : couche d'imperméabilisation avec traces de dessin (?)
1 : préparation



2. *Radiographie de l'Agneau* : le „flou" radiographique, caractéristique du surpeint, est surtout visible le long des contours supérieurs. Les restaurations les plus importantes sont localisées au dos et surtout à la tête de l'Agneau

XLII
Adoration





L'Adoration de l'Agneau (fragment) avant et après le traitement de 1950-51



1. *Un coin de verdure, au début du traitement :* la couleur avant traitement est visible dans le triangle marqué d'une flèche ; tout autour et surtout à la droite, une partie du surpeint (couleur bleu-vert) a déjà été enlevée

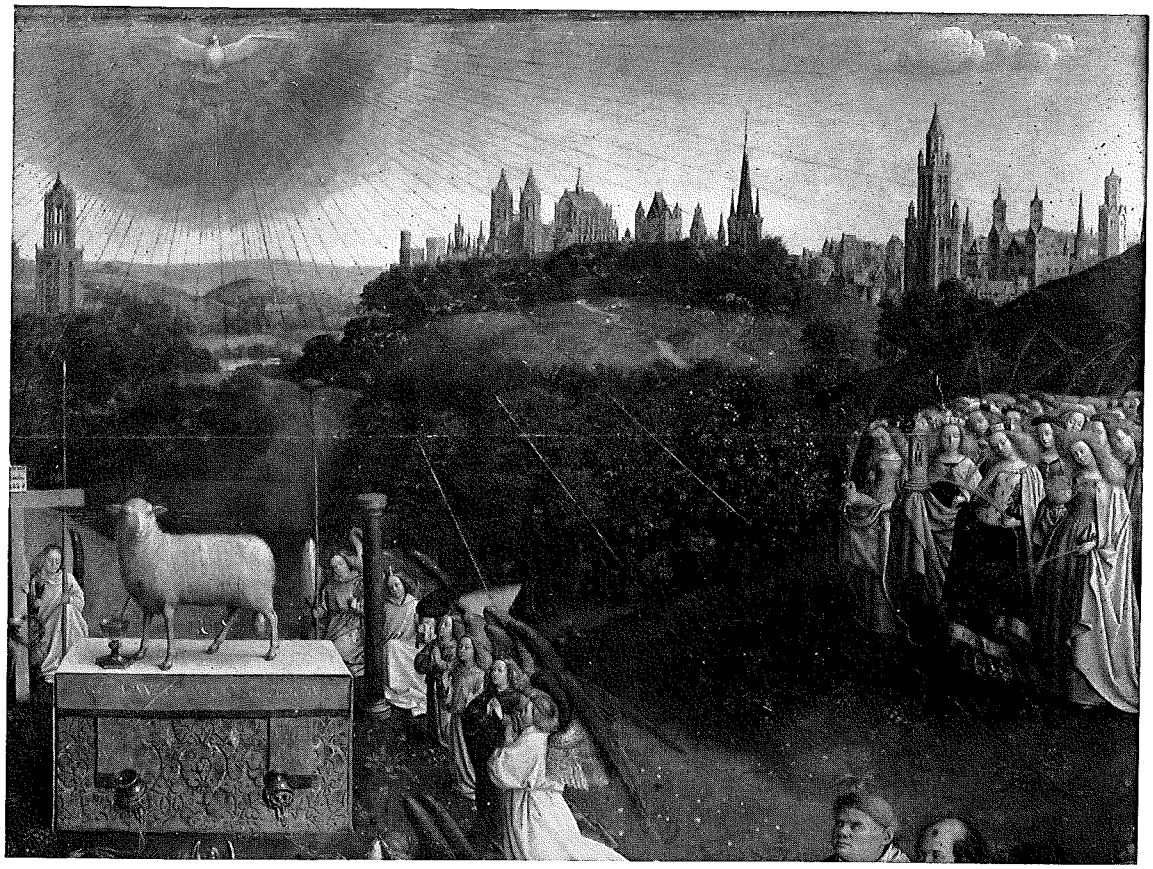


2. *Le même détail, à un stade ultérieur :* les surpeints ont été partiellement dégagés, les plans apparaissent de nouveau



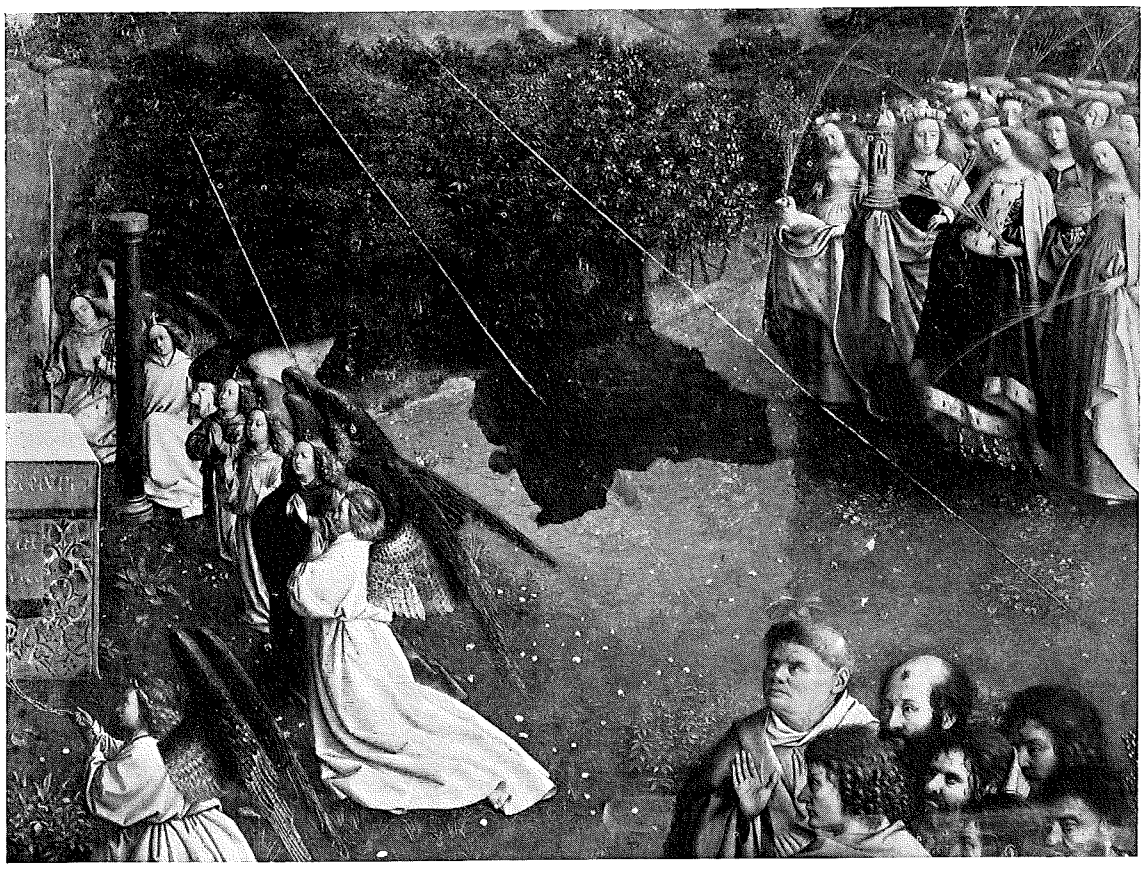
Macrographie en lumière ordinaire, 5 × (cf. Pl. XLII bis) : mise à nu de la surface originale usée et écaillée, avec ses glacis (îlots de teinte plus claire) et ses couches plus profondes (de couleur sombre). Un surpeint subsiste, notamment du côté gauche

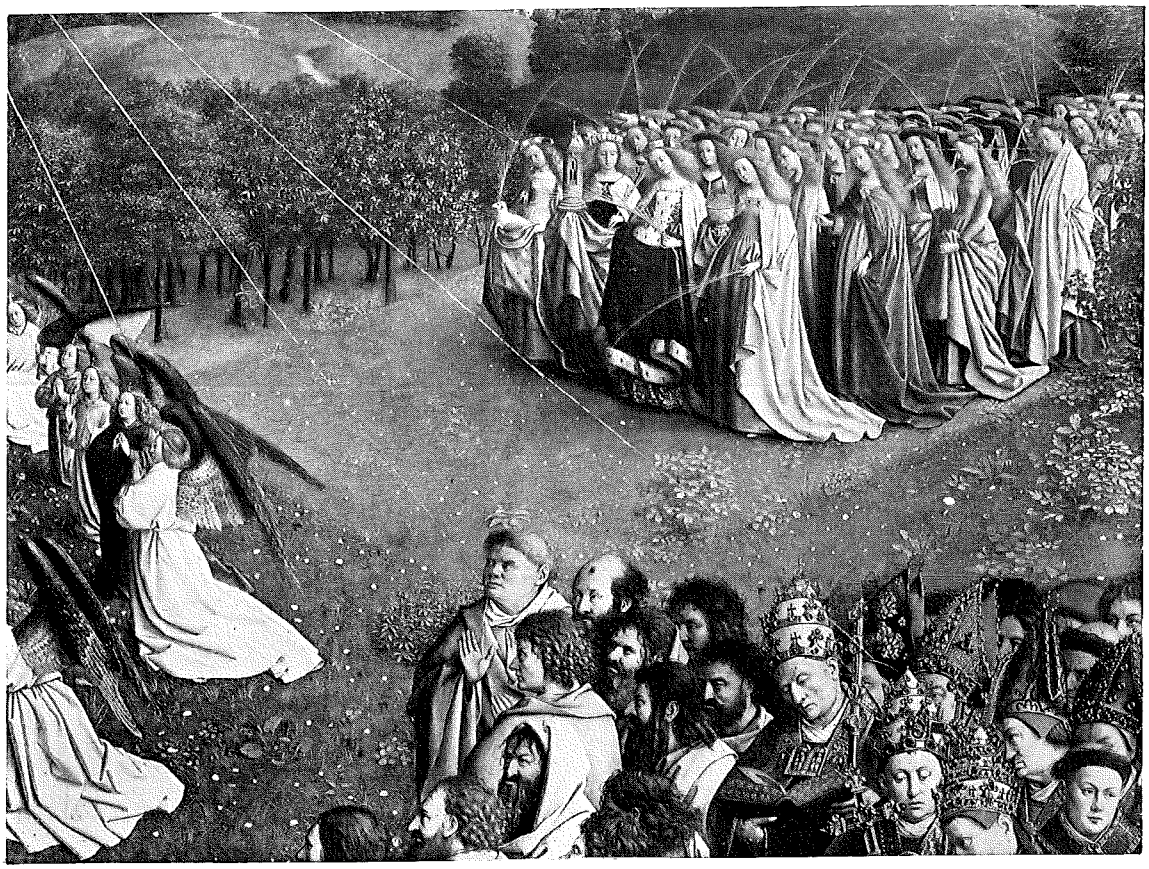
XLIV
Adoration





Détail de l'Adoration de l'Agneau : avant traitement (en haut) et première étape de l'élimination du surpeint (en bas)





Détail de l'Adoration de l'Agneau : par étapes successives, le restaurateur parvient à dégager l'original et à retrouver les divers plans

XLVI
Adoration



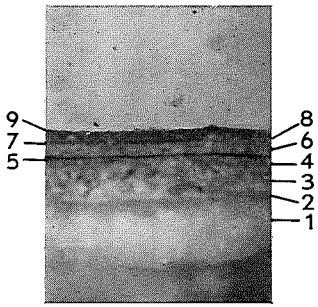
La pelouse à gauche de l'Autel n'est pas originale. Elle a été surpeinte anciennement. Elle est lourde et opaque ; elle trouble la structure spatiale de l'ensemble



Par contre, malgré une usure évidente, la pelouse de droite — dégagée en 1951 — offre la légèreté, la translucidité et la profondeur caractéristiques de l'original



1. *Macrographie en lumière ordinaire, 5 × : bosquet à gauche des Vierges :* les grandes feuilles, originales, sont caractérisées par un dessin parfait; les petites feuilles, surpeintes anciennement, sont informes



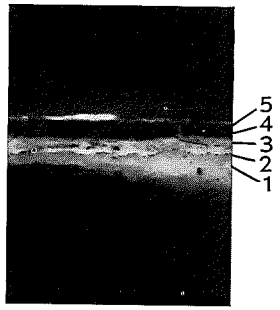
2. *Micrographie infra-rouge, 84 × : pelouse à gauche de l'Autel (cf. Pl. XLVI) :* les couches 1 à 5 correspondent à celles indiquées au schéma. Les couches 6 et 8, granuleuses comme les couches 3 et 4, ont une composition similaire à celle-ci. Elles ont été apposées sur le glacis usé (c. 5), preuve importante du surpeint. La couche 7 est une couche translucide de transition. Enfin, la couche 9 correspond au vernis moderne



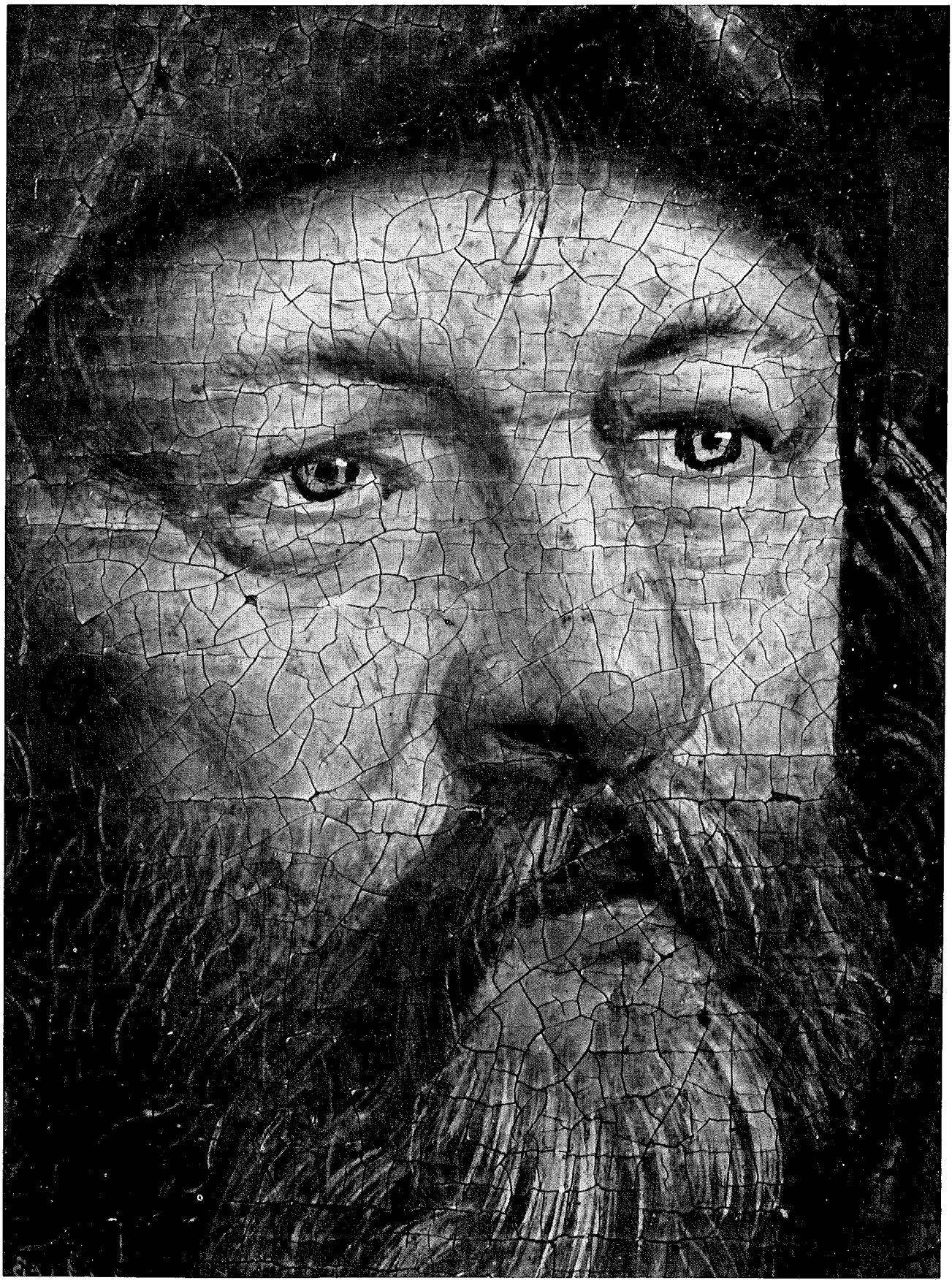




1, 2, 3. *Photographie ordinaire, avant traitement (à gauche), après traitement (à droite) et infra-rouge (au centre) :*
Prophète du groupe de gauche, à l'avant-plan : les masticages et surpeints qui déformaient le drapé du manteau ont été enlevés



4. *Micrographie en fluorescence, 84 × : manteau violacé d'un personnage du groupe d'avant-plan de gauche :*
5 : vernis résineux
4 : glacis, à base de garance fixée sur du carbonate de calcium avec très peu de blanc de plomb
3 : couche picturale, à base de blanc de plomb avec quelques grains de carbonate de calcium chargés de garance
2 : couche d'imperméabilisation
1 : préparation



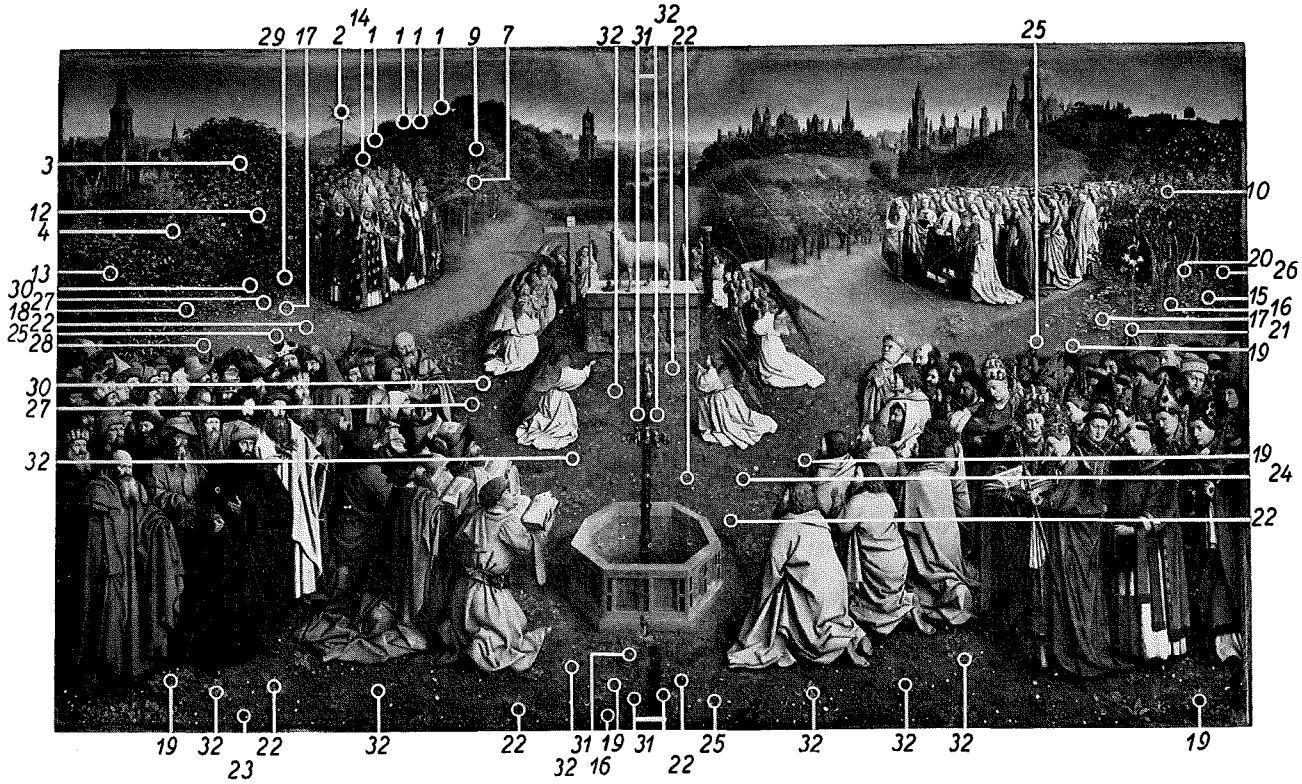
Macrographie, 5 × : personnage de l'Ancien Testament : peut-on imaginer que ce visage a été agrandi vingt-cinq fois (en surface) ?

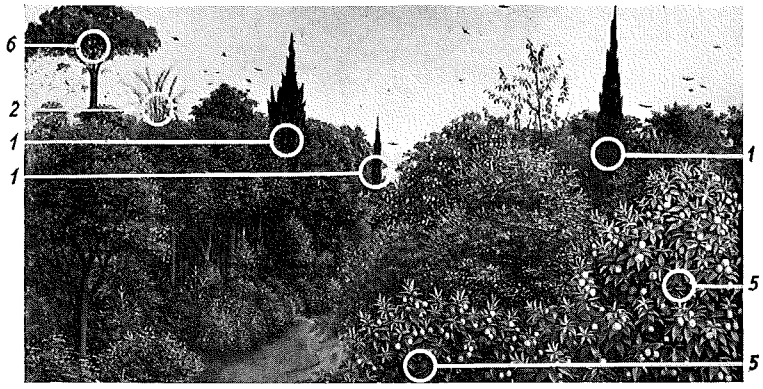


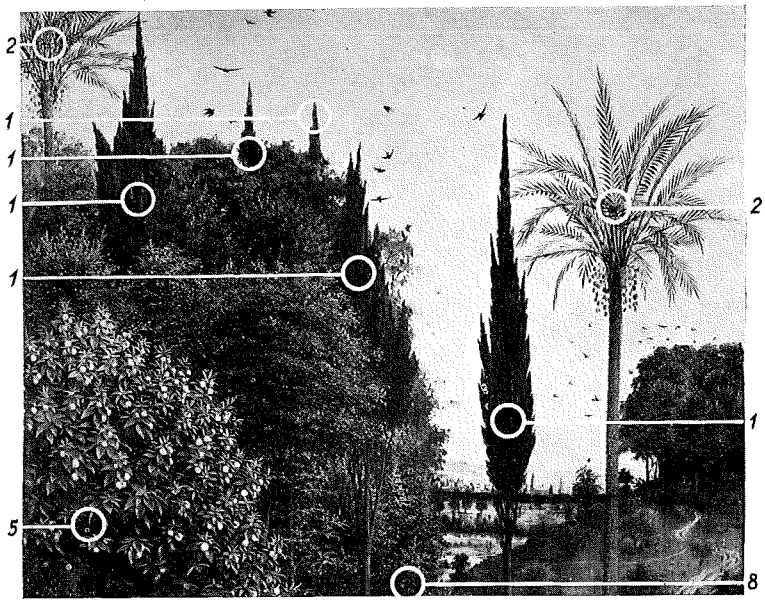
Macrographie, 5 × : détail extrait du même groupe

LII

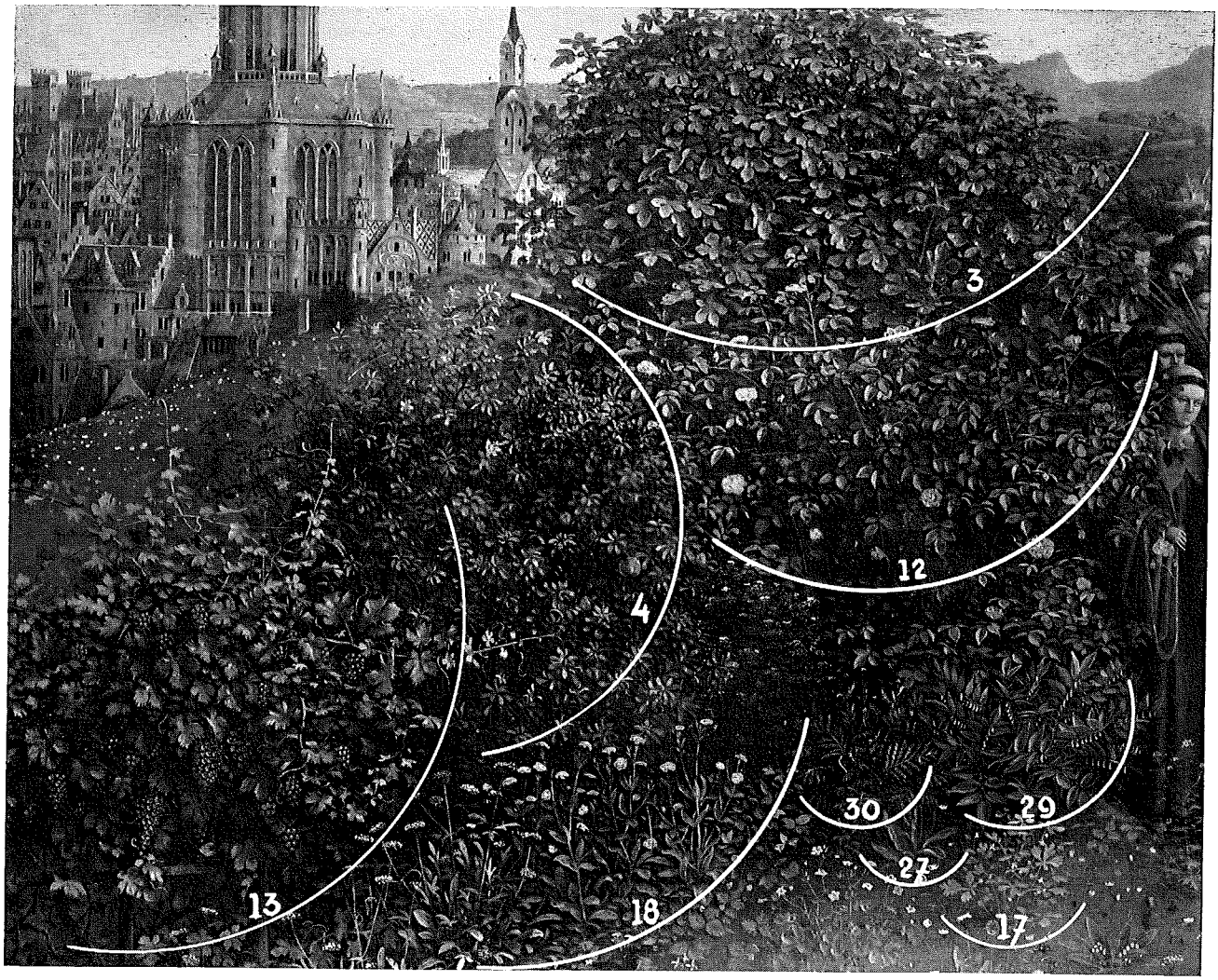
Adoration, Ermites, Pèlerins

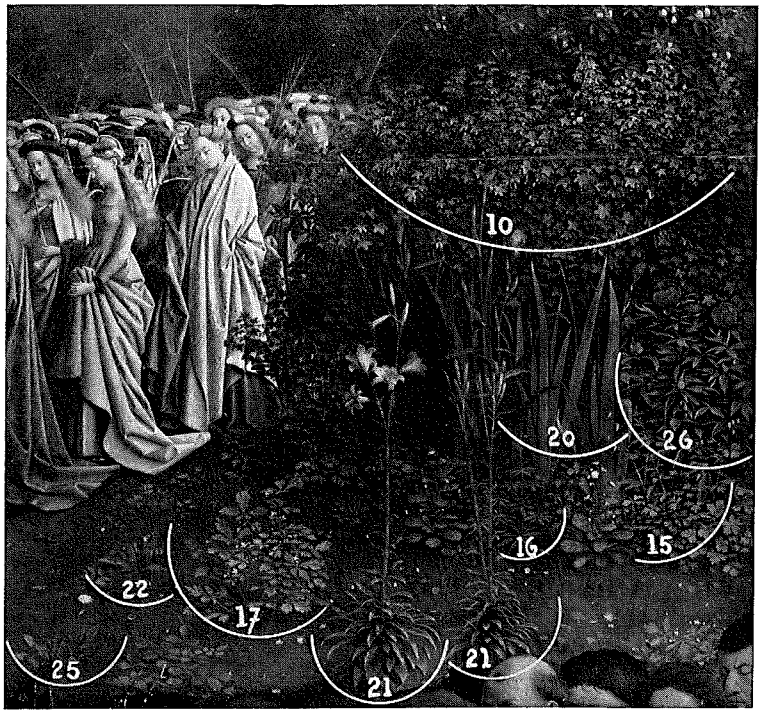




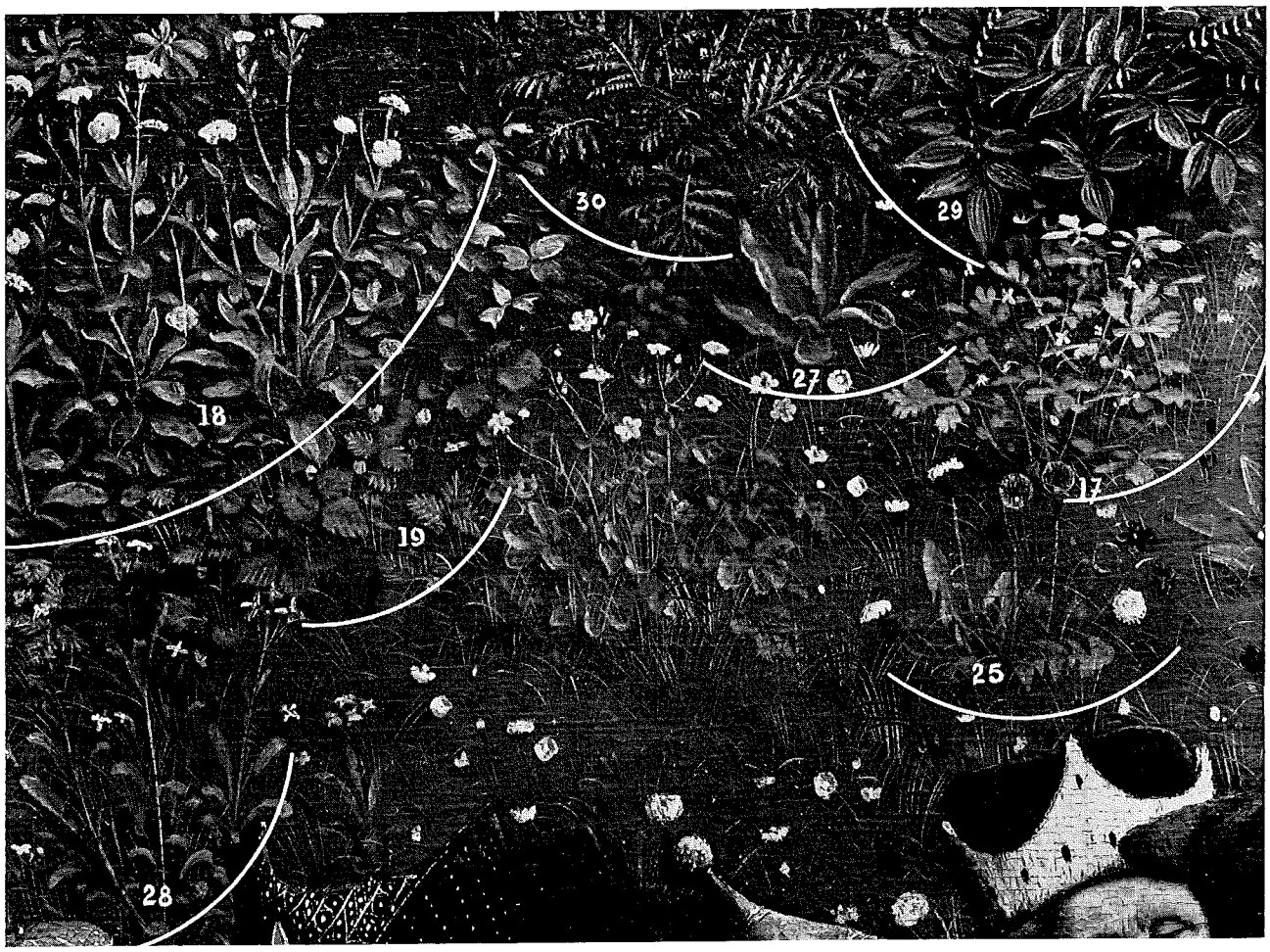


Les repères renvoient à la liste d'identification botanique p. 124





1, 2. *Identification botanique*



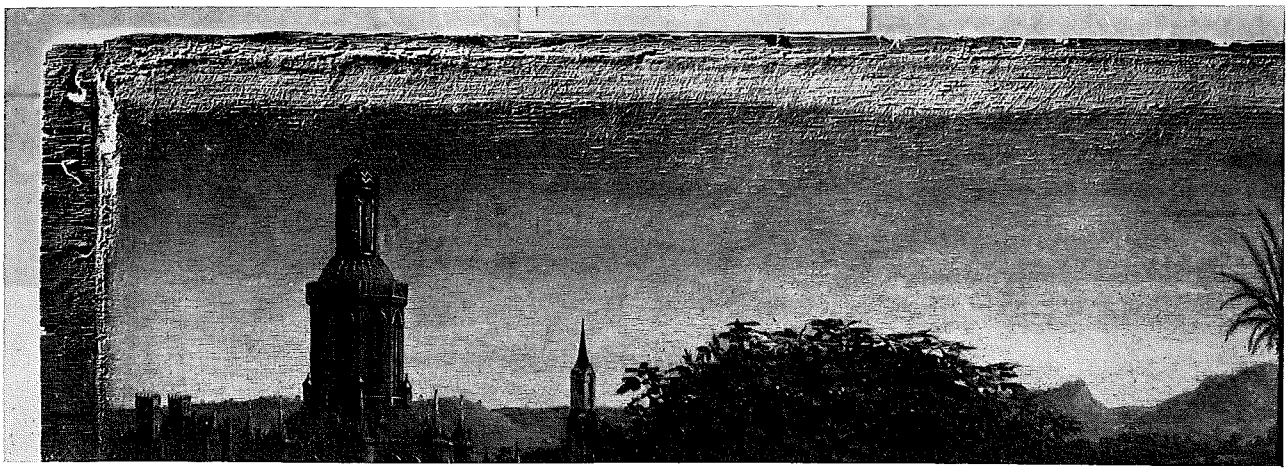




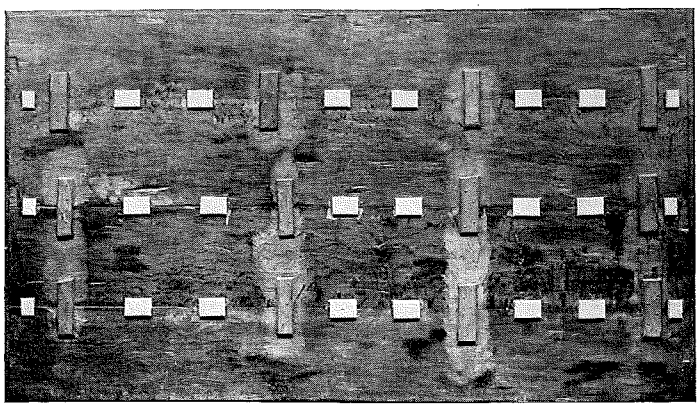




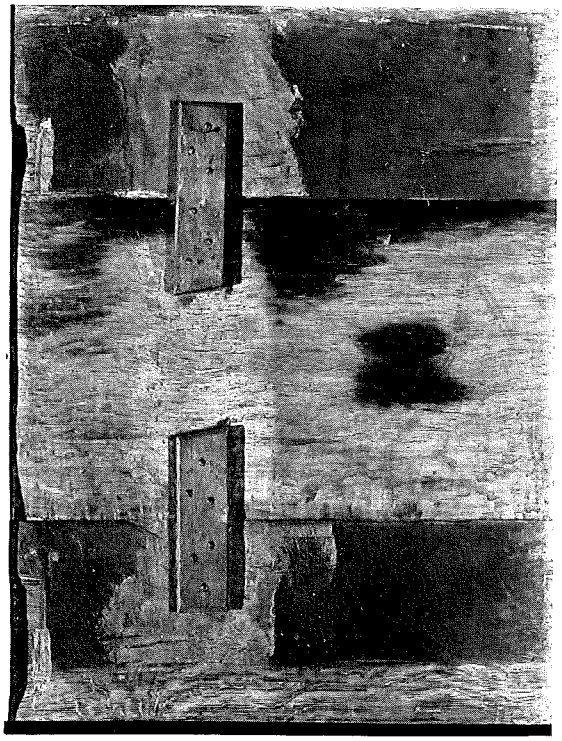
Identification botanique



1. *Photographie en lumière oblique : bord supérieur du panneau :* mise en évidence d'un „chanfrein", le long du pourtour complet du panneau. On remarque également le „bord non peint" et la „barbe"



2. *Renforcement des joints, par taquets verticaux vissés (XIXe s.) et horizontaux collés (1951)*

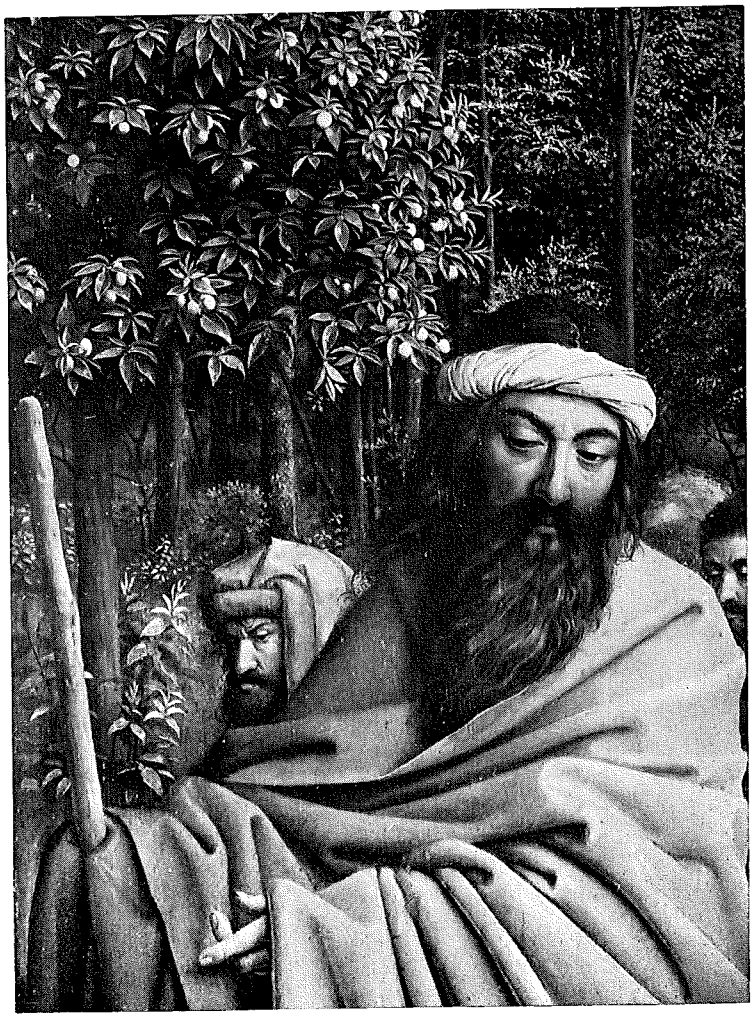


3. *Restes de minium de plomb (taches grises) aux planches supérieure et inférieure. A la planche médiane, ils recouvraient, avant le traitement, des traces de brûlures (taches plus sombres) dues à l'incendie de 1822*

LVI
Ermites et Pèlerins







Photographies ordinaires : les orangers ont été ajoutés aux deux panneaux, ainsi que le montrent les radiographies correspondantes (Pl. LVII)

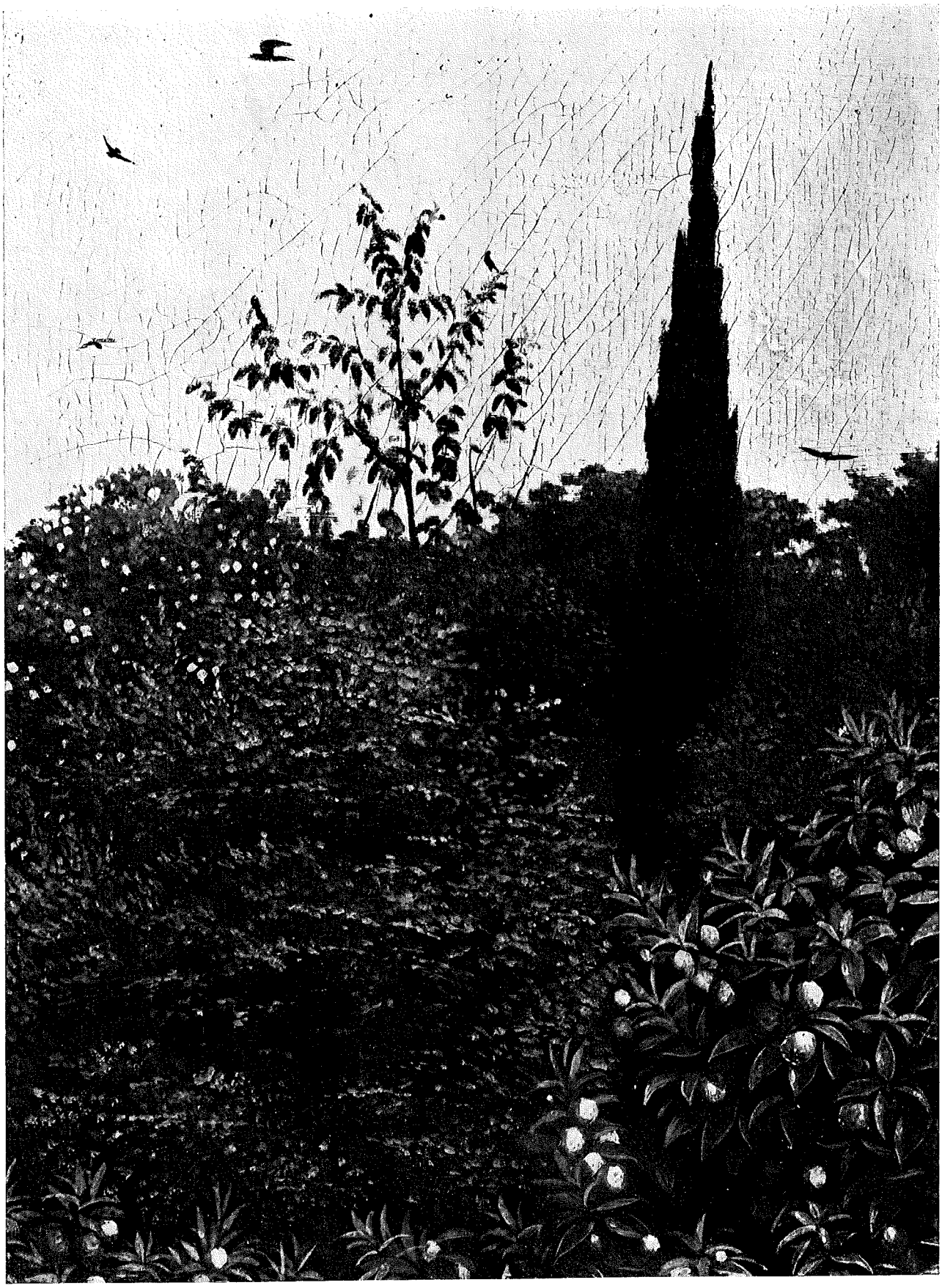




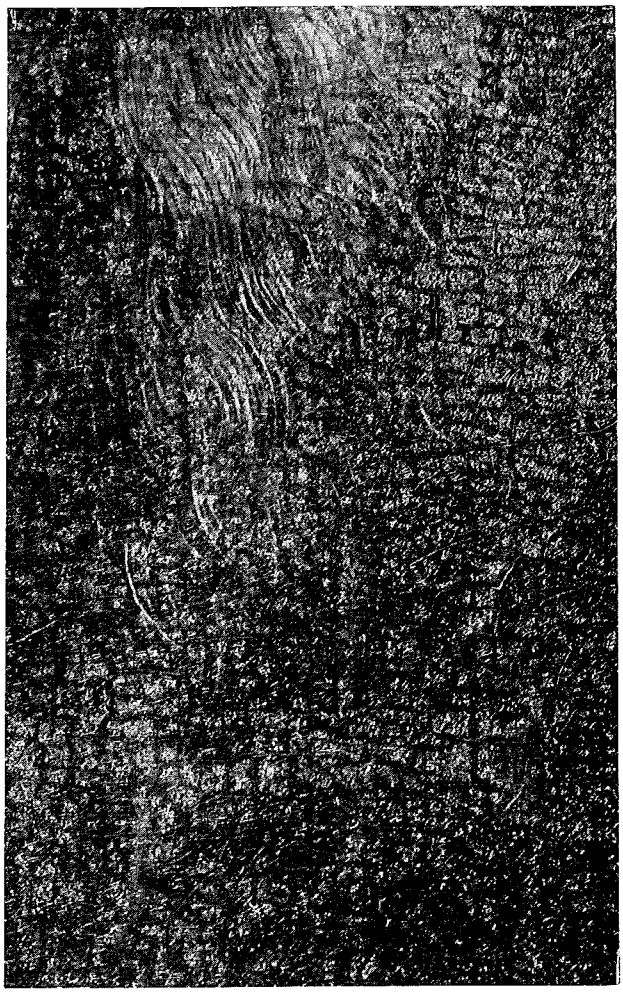


Radiographies : on aperçoit des troncs d'arbres nettement différents. Le changement de composition est eyckien, de même que la transformation de la structure des rochers (panneau XI) et du visage de saint Christophe (panneau XII)

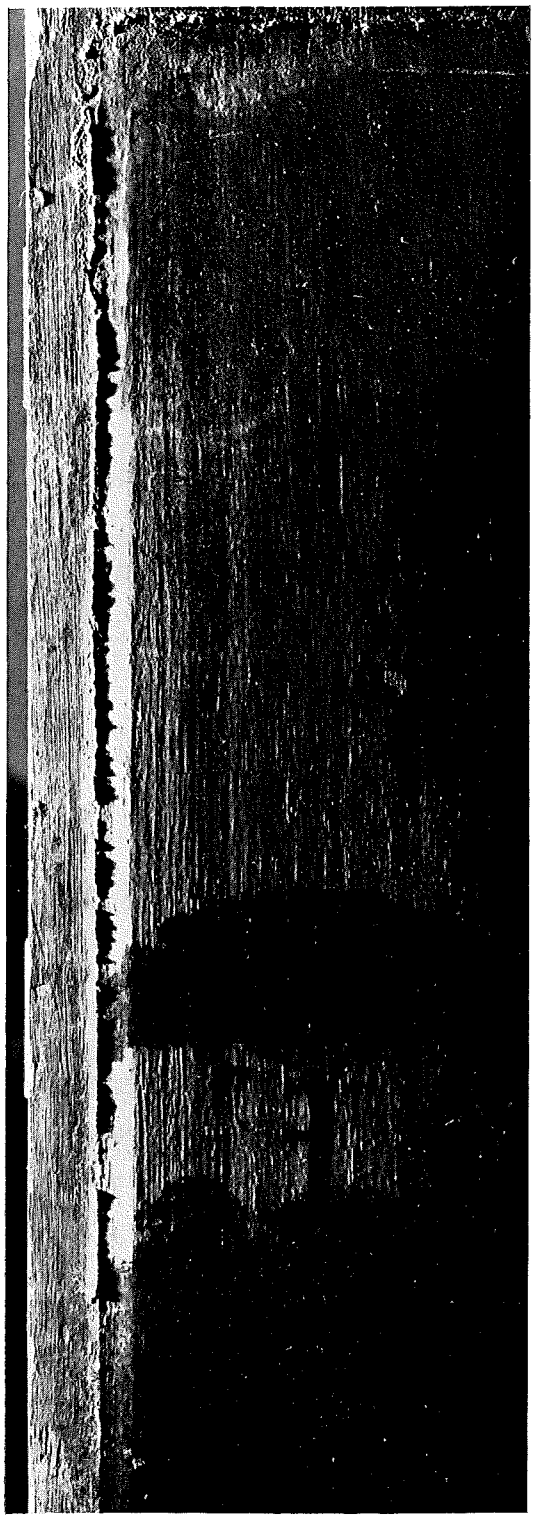
LVIII
Ermites



La qualité picturale de la végétation, à l'arrière-plan, est très inférieure à celle des orangers, à l'avant-plan. Cette végétation a été repeinte anciennement, très probablement à la suite d'une „usure" que l'on retrouve fréquemment sur toute la surface du polyptyque et que l'on remarque ici à l'arbre se détachant, à gauche, sur le ciel



1. *Photographie ordinaire, 2 ×, avant traitement : le vernis a perdu toute transparence. Il cache la croix sur la poitrine de l'ermite*



2. *Photographie en lumière oblique, grandeur naturelle : présence de la „barbe", du „bord non peint" et du „chanfrein", que l'on retrouve au pourtour de tous les panneaux intacts*

Macrographie en lumière ordinaire, 2 × : *tronc de l'un des dattiers* : le plan incliné „transparaît" à travers le tronc du dattier. Ce phénomène peut être considéré comme une présomption en faveur de l'incorporation (changement de composition) du dattier. N'est-ce pas également une indication précieuse de l'emploi d'un liant à base d'huile siccative ?



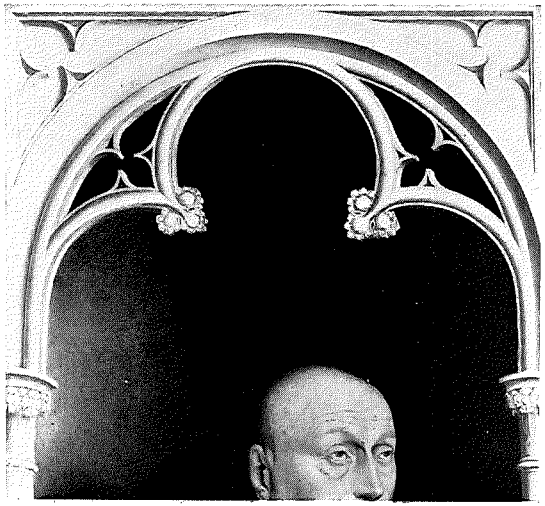
Radiographie des fibres du bois (XII et XIX) : en juxtaposant, dans le sens des fibres du bois, les panneaux XII et XIX, on constate que les lignes formées par les anneaux de croissance se correspondent : le panneau XIX a donc toujours été le verso du XII. Il en est de même pour les groupes VIII et XVIII, IX et XVII, XI et XX.



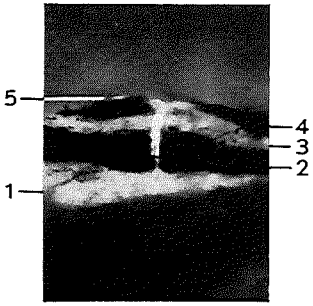
1. *Photographie infra-rouge : plafond du XIII* : ornementation en forme de cintres trilobés (idem au XVI) comparable à celle des panneaux XVII à XX



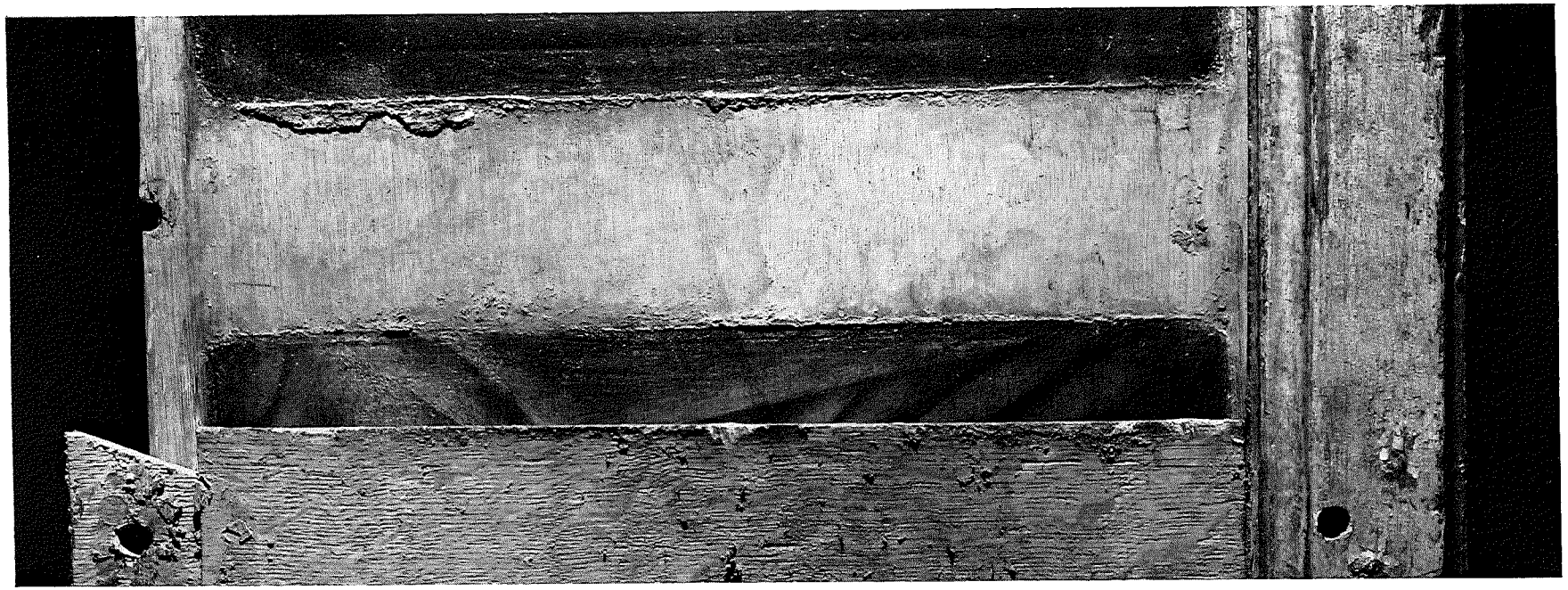
2. *Photographie infra-rouge : plafond du XIV* : ornementation en forme de cintre trilobé (idem au XV) identique à celle des panneaux XVII à XX



3. *Photographie ordinaire : cintre du XVII* : est le même pour XVII, XVIII, XIX et XX. A comparer avec les deux illustrations précédentes



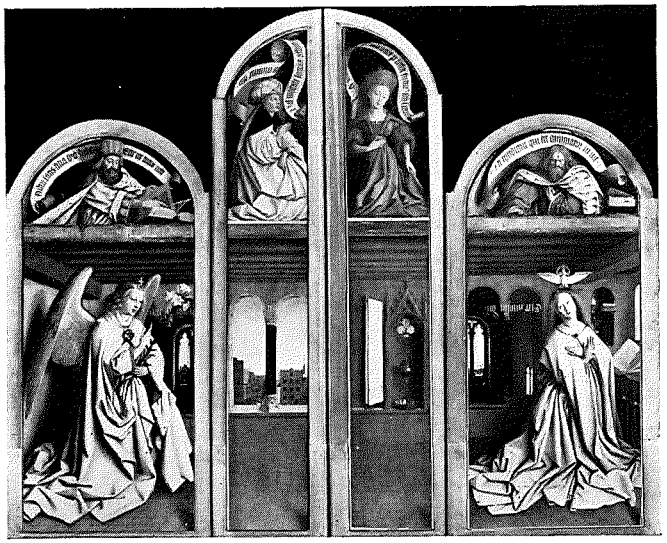
4. *Micrographie en fluorescence, 84 × : changement de composition au plafond du panneau XIV* :
   5 : vernis résineux
   4 : couche picturale à base d'ocre et d'un peu de blanc de plomb
   3 : couche picturale à base de blanc de plomb
   2 : dessin, à base de noir d'os avec liant aqueux
   1 : préparation



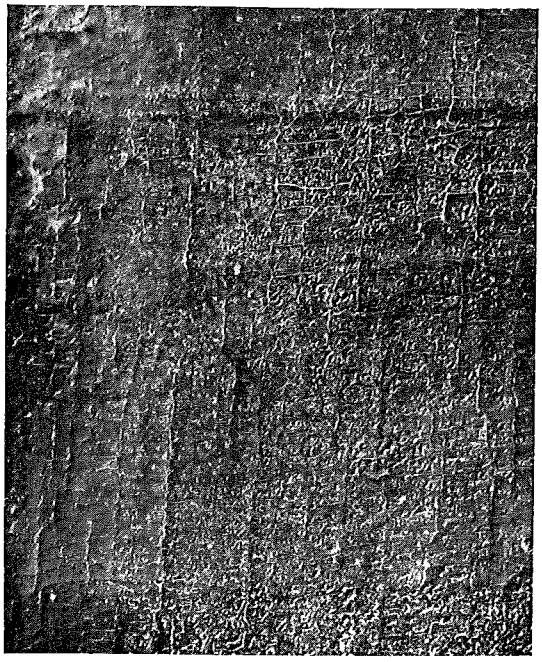
1. *Aux panneaux XIII à XVI, il n'y a jamais eu ni préparation, ni peinture sous la traverse séparant la scène supérieure (prophète ou sybille) de la scène inférieure (Annonciation). On voit d'ailleurs clairement la „barbe"*

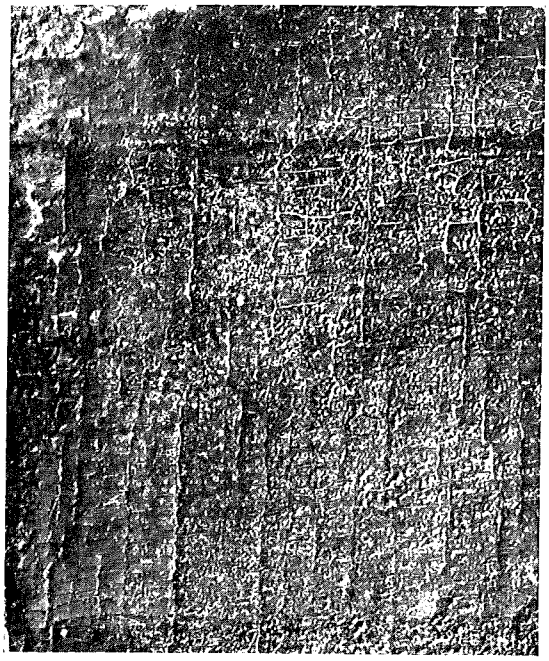


2. *Macrographie en lumière ordinaire, 2 × : front de l'ange, avant traitement :* écaillage du vernis et arrachement de la couche picturale



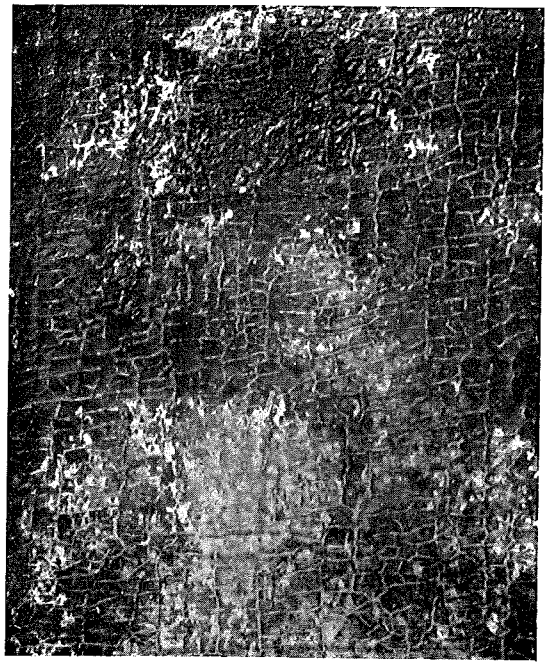
LXIV
Vierge de l'Annonciation

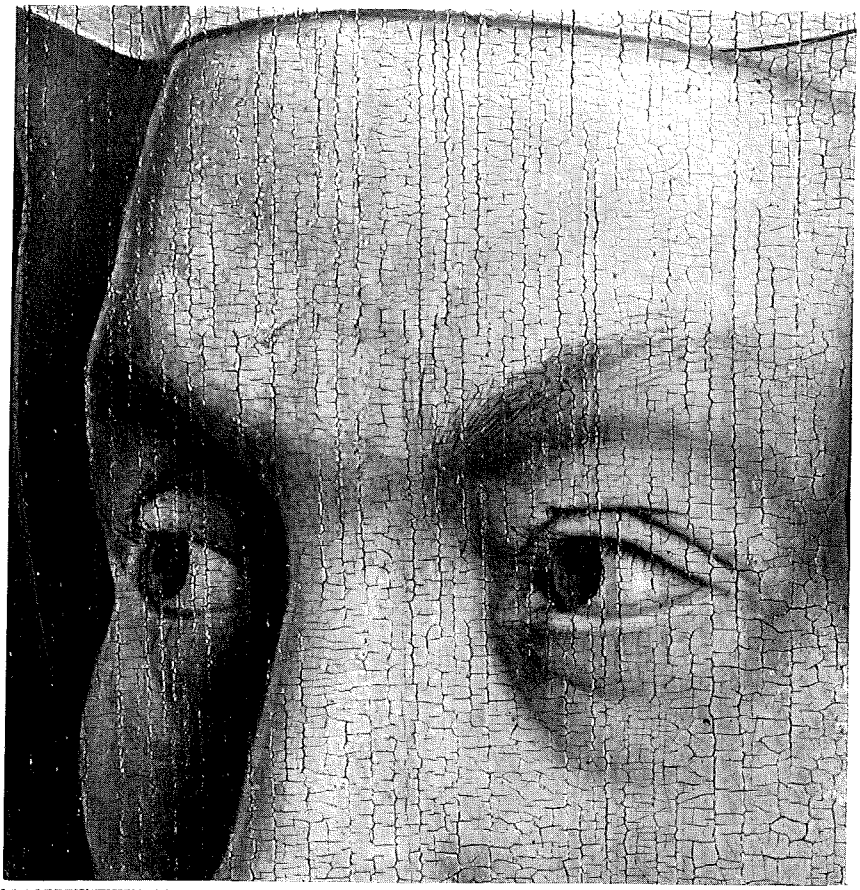




Macrographie en lumière ordinaire, 2 × : coin supérieur gauche du plafond : après l'allègement des vernis, développement d'un chancis, en l'espace de quatre mois



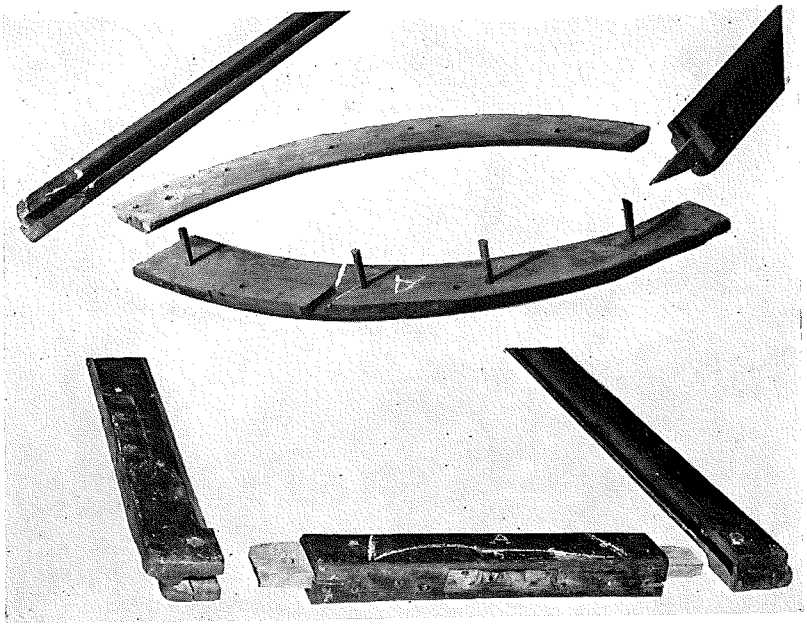




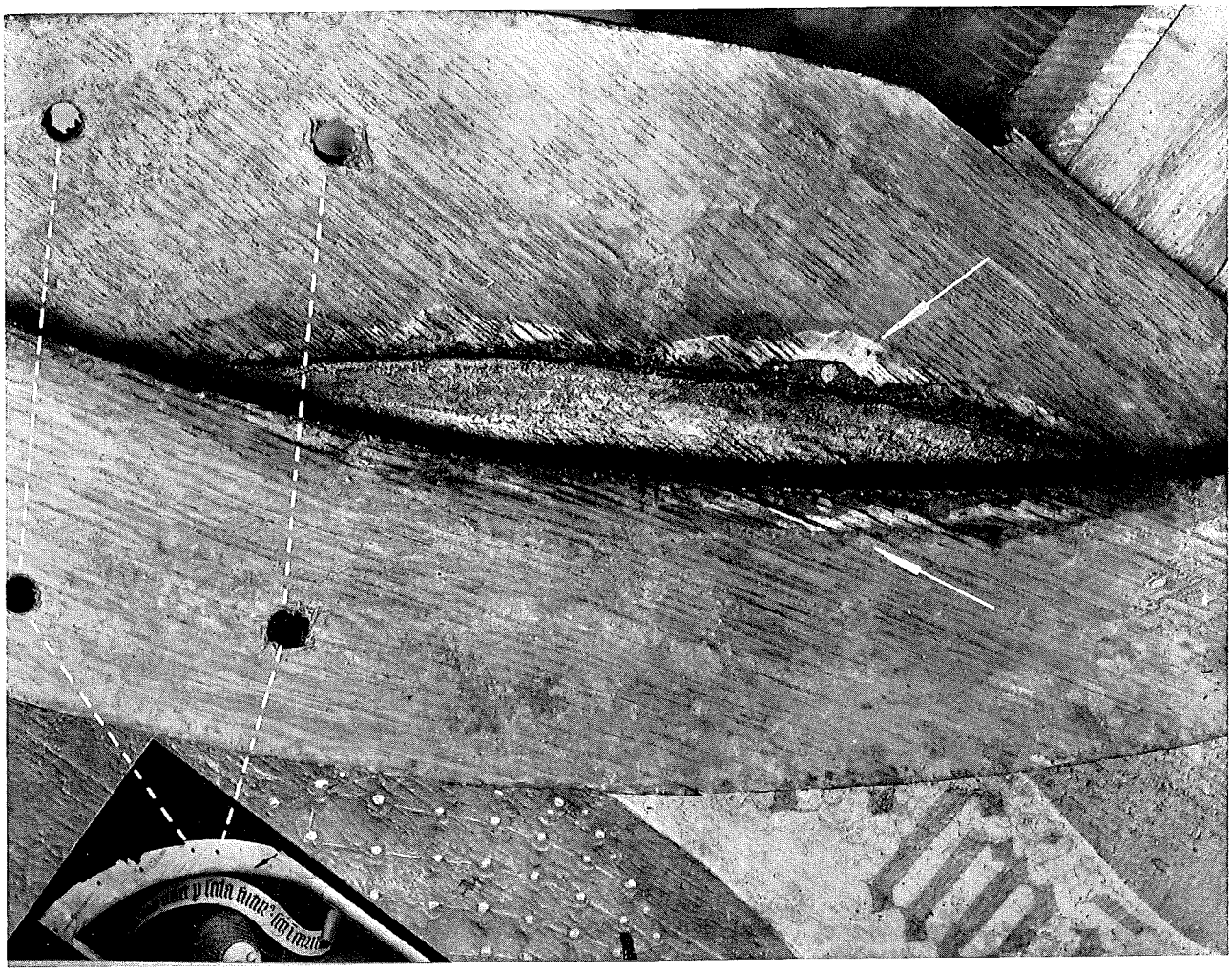




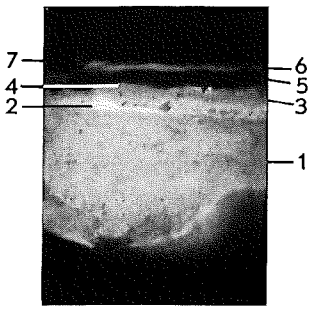
1, 2. *macrographies en lumière ordinaire et en lumière oblique, 1½ ×, après et avant traitement : sous l'action mécanique du support, soulèvement de la préparation et de la couche picturale, dans le sens des fibres du bois*



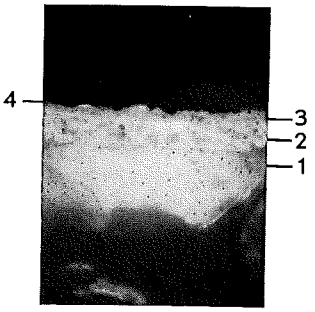
1. *Assemblage des éléments du cadre des panneaux VII-XV*



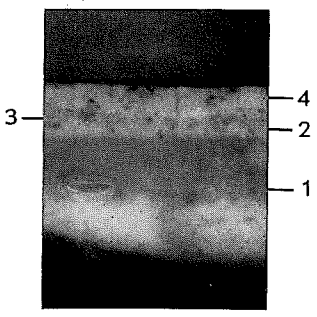
2. *Correspondance parfaite des bavures de la barbe au panneau XV (en haut) et à son cadre (en bas)*



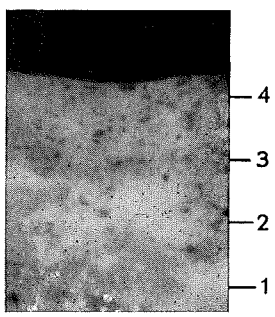
1. *Micrographie en fluorescence, 84 × : peinture brun foncé, tachetée de noir, cadre XVII*
   7 : couche picturale noire moderne : à base de noir d'os et d'ocre
   6 : couche translucide de transition (fluorescente)
   5 : couche picturale brun foncé non originale : ocre, peu de noir d'os
   4 : feuille d'argent. A certaines coupes, la feuille d'argent prend un aspect doré, grâce à la superposition d'une fine couche translucide
   3 : assiette semi-opaque, jaune-gris : petites quantités de blanc de plomb
   2 : assiette opaque orangée : même composition et grains épars de minium de plomb
   1 : préparation : composition et imprégnation usuelles



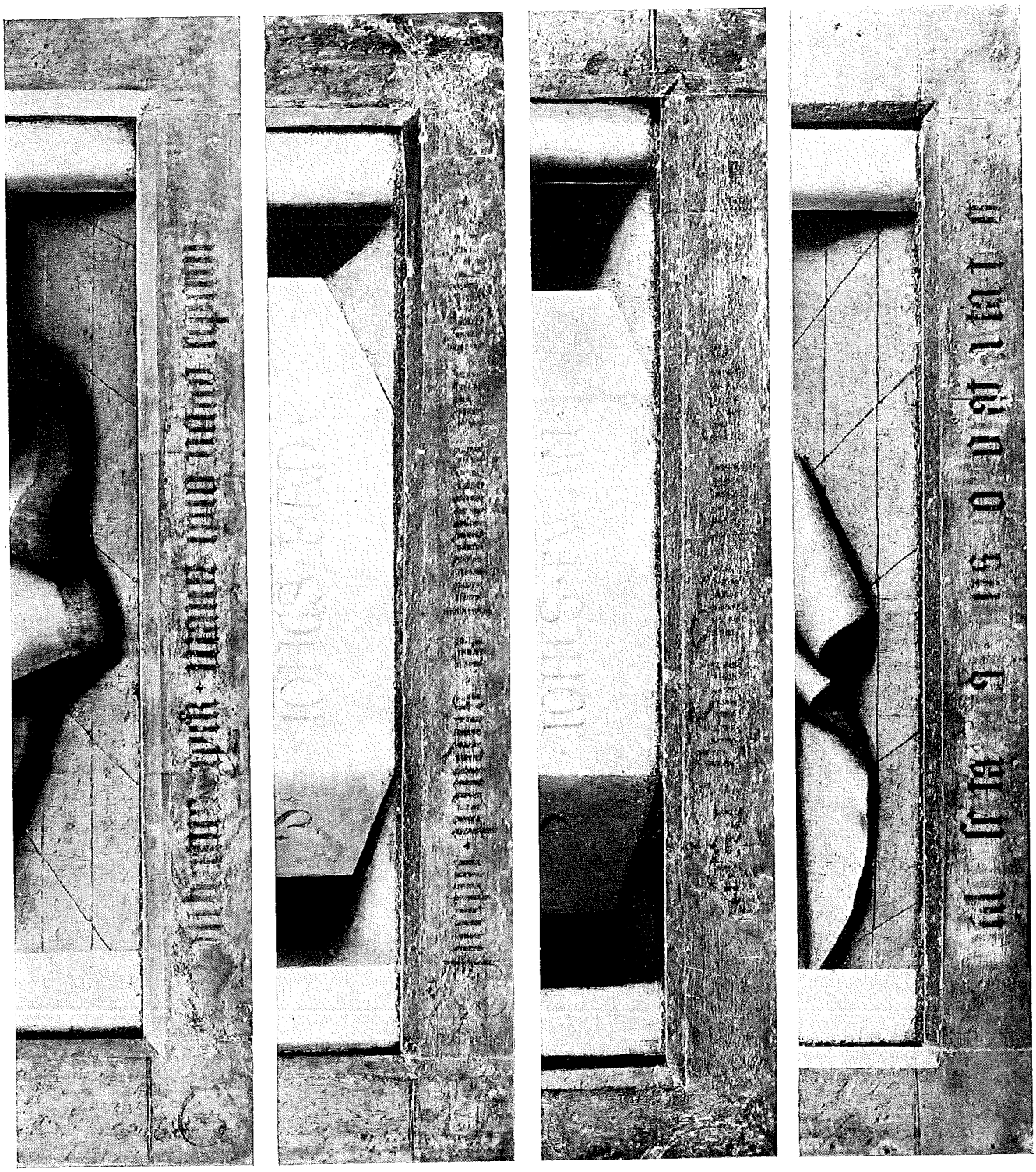
2. *Micrographie en fluorescence, 84 × : dorure sur le cadre VII*
   4 : feuille d'or
   3 : couche intermédiaire translucide fixant l'or à son assiette (c. 2)
   2 : assiette opaque orangée : minium de plomb avec légères additions de de blanc de plomb
   1 : préparation : composition et imprégnation usuelles



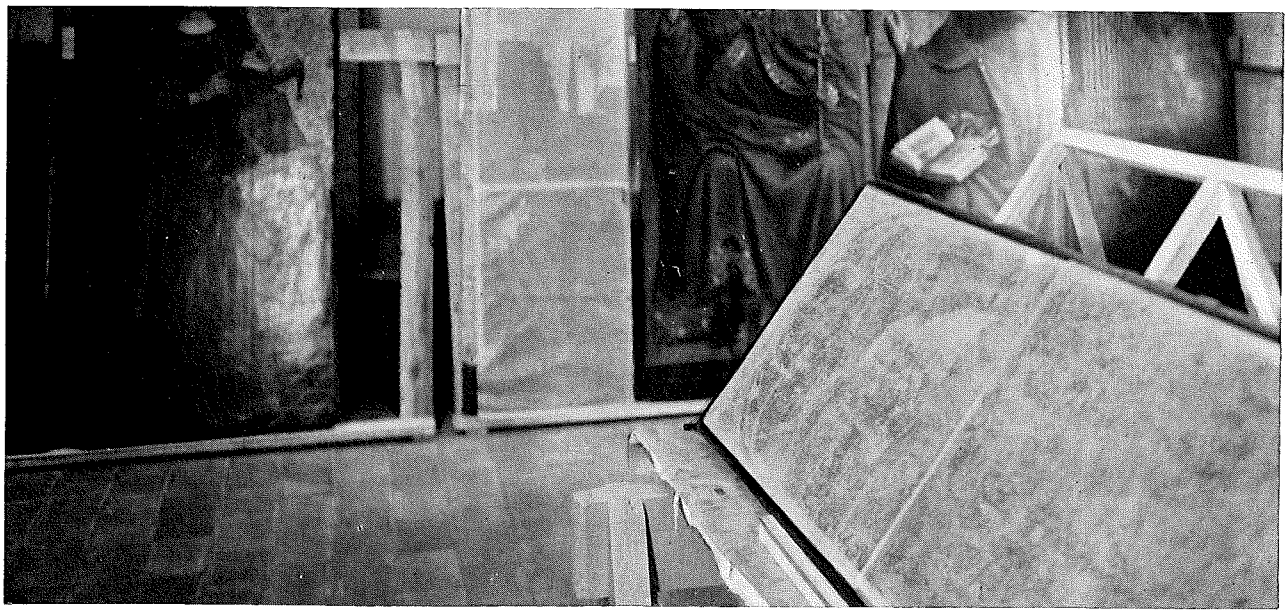
3. *Micrographie en lumière ordinaire (à gauche) et infra-rouge (à droite), 84 × : bleu du ciel à la peinture du panneau et à celle de la zone correspondante du cadre II* : une composition et une structure identiques se retrouvent tant sur le cadre qu'à l'extrémité du panneau. La stratification prend évidemment une forme moins régulière sur le cadre
   4 : blanc de plomb et quantités variables d'azurite
   3 : blanc de plomb et quantités plus fortes d'azurite
   2 : blanc de plomb et quantités minimes d'azurite
   1 : préparation : composition et imprégnation usuelles



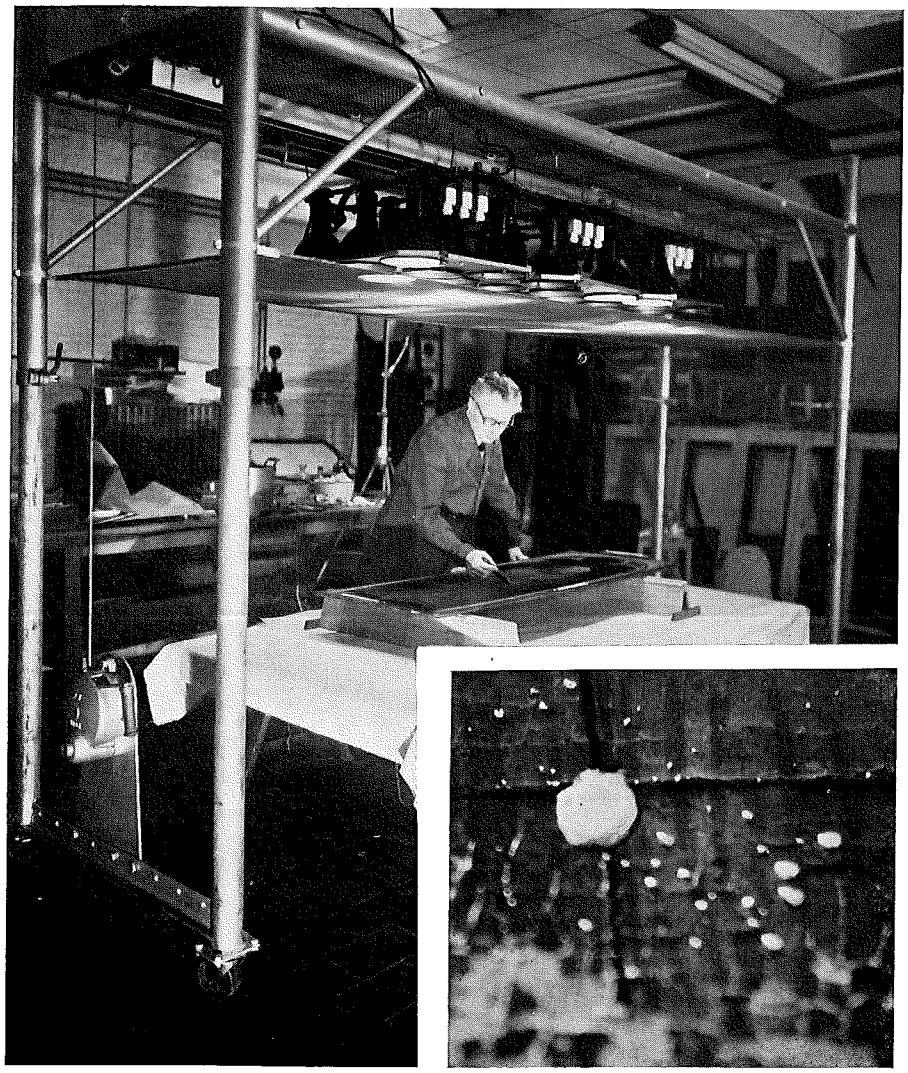
LXVIII
Quatrain



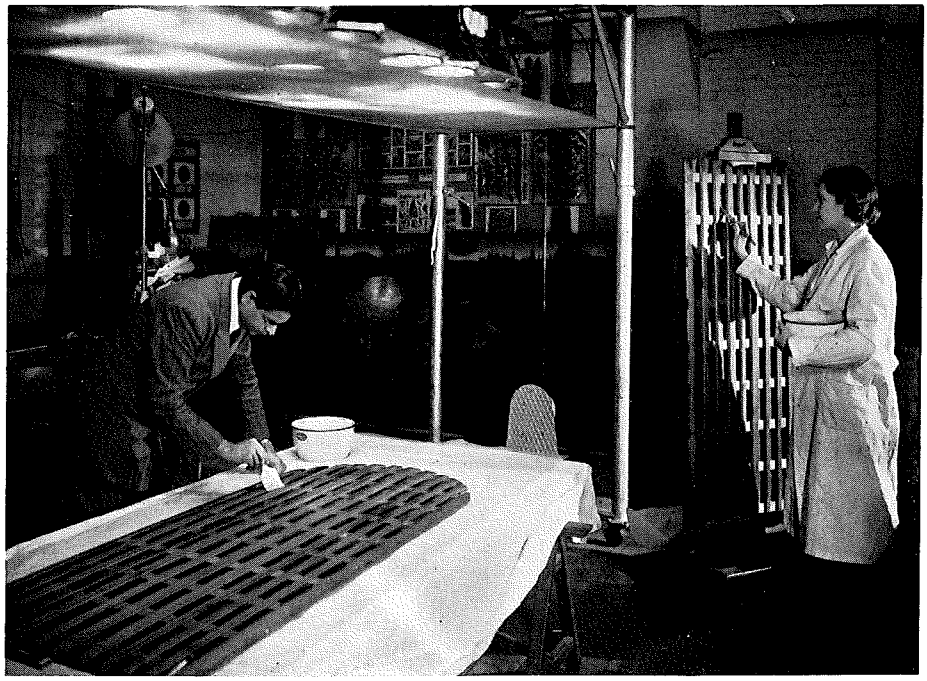
Photographie ordinaire : le quatrain



1. *Imprégnation à froid du recto, pendant plusieurs jours*



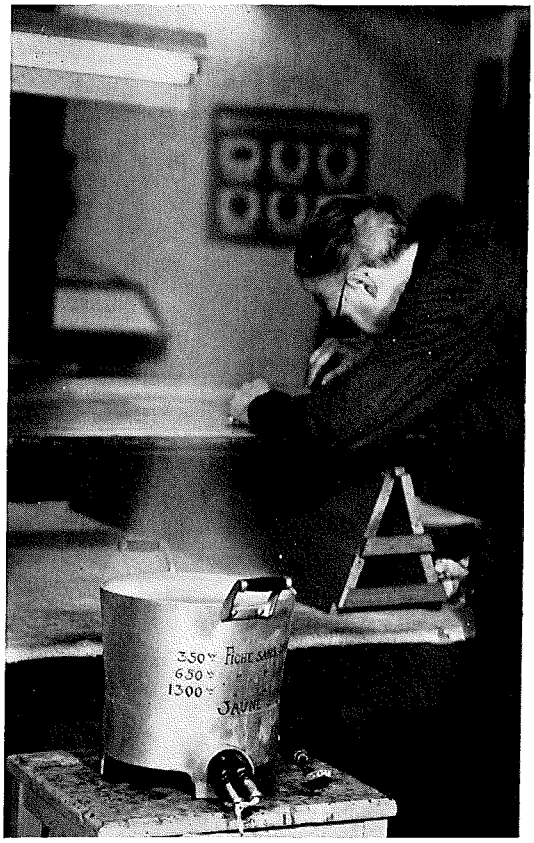
2. *Imprégnation à chaud (35-40° C.) du recto, à l'aide de lampes infra-rouges. L'air est chassé des cavités et remplacé par le mélange cire-résine*



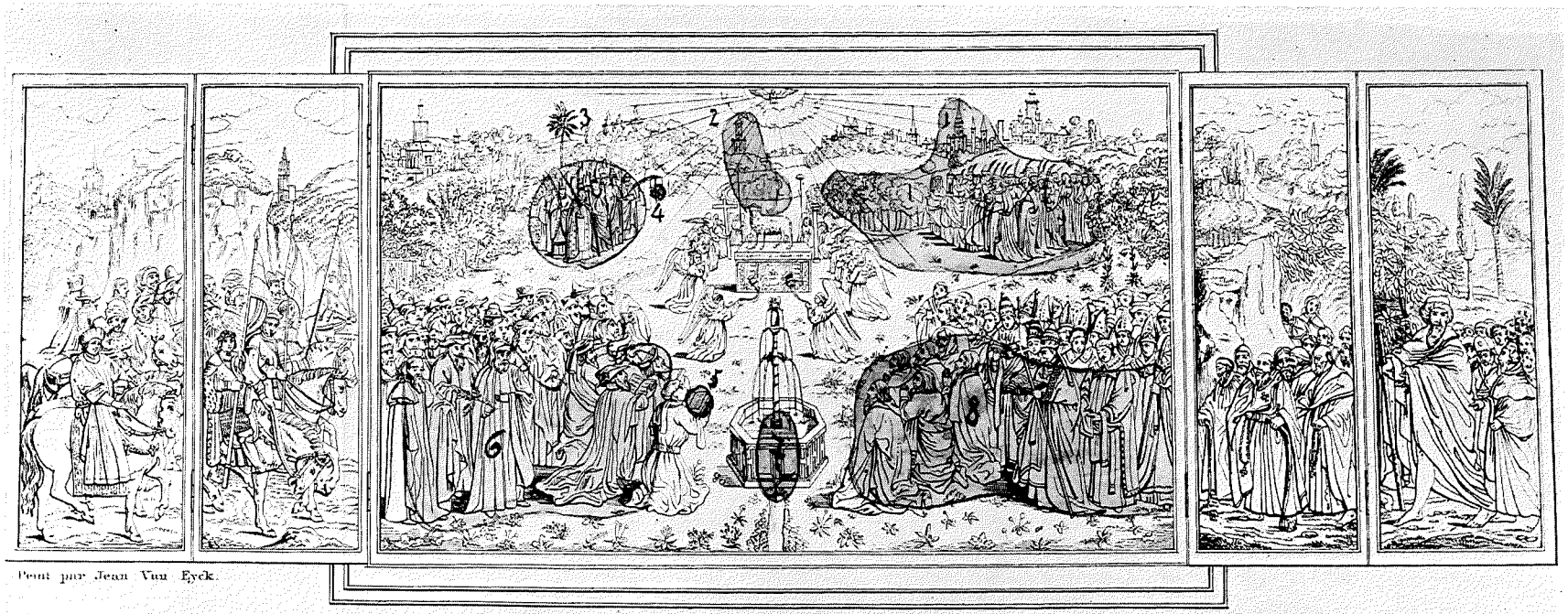
1. *Imprégnation à chaud (30-35° C.) du verso*







2, 3. *Fixation à chaud par le mélange cire-résine, plus adhésif*



Lithographie jointe au rapport du 25 mars 1858 et situant les principaux dommages des panneaux avant la restauration de 1859 par Donselaer

PRINTED IN BELGIUM
BY PRESSA S.A. ANTWERP