



*Vierge et Enfant*, attribué à Rogier de le Pasture. Musée des Beaux-Arts de Tournai.

## EDITORIAL DU BOURGMESTRE

La Ville de Tournai se réjouit d'accueillir une exposition prestigieuse qui met à l'honneur le peintre Rogier de le Pasture et son travail inestimable. Grâce à l'Association Rogier de le Pasture, présidée par Raoul Dufour, notre Musée des Beaux-Arts se retrouve donc une nouvelle fois à l'avant-plan de l'actualité tournaisienne.

Originaire de Tournai, Rogier de le Pasture connaît le succès à Bruxelles dans le milieu du quinzième siècle. Sa renommée s'étend ensuite dans l'Europe entière, et de nombreux artistes s'inspirent de ses compositions. Ses oeuvres étant dispersées aux quatre coins du monde, l'exposition qui commémore le six centième anniversaire de sa naissance n'est donc pas une rétrospective à proprement parler. Outre une reconstitution complète de son oeuvre par des photographies couleur grandeur nature de très haute qualité réalisées par l'Abbé Dierick, elle nous présente surtout une analyse de certaines de ses plus belles toiles. L'étude des techniques qu'il privilégiait nous fait ainsi découvrir tout son talent.

La Ville de Tournai remercie vivement et félicite chaleureusement toutes celles et ceux - dont M. Roger Van Schoute, Professeur à l'Université Catholique de Louvain-La-Neuve - qui ont mis sur pied cette magnifique exposition, contribuant de la sorte au rayonnement artistique et culturel de notre Cité aux Cinq Clochers. Cette manifestation qui ne manquera pas de susciter beaucoup d'intérêt auprès des amateurs d'art, présente en outre un intérêt pédagogique et didactique dont profiteront, j'en suis persuadé, les élèves accompagnés de leurs professeurs mais aussi le grand public.

Roger Delcroix

A handwritten signature in black ink, consisting of a large, stylized 'R' followed by a horizontal line that ends in a small flourish.

*Bourgmestre*

**COMPOSITION DU CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ASSOCIATION SCIENTIFIQUE  
ROGIER DE LE PASTURE - VAN DER WEYDEN**

**Président : M. Raoul DUFOUR,**  
directeur honoraire des services du tourisme du Hainaut  
**Vice-Président : Baron LE BAILLY de TILLEGHEM,**  
professeur, conservateur du musée des Beaux-Arts de Tournai  
**Secrétaire : M. Michel DE REYMAEKER,**  
conservateur du musée des Beaux-Arts de Mons  
**Secrétaire adjointe : Mme Catherine VANDEN BROECKE**  
**Trésorier : M. Thierry LESPLINGART,**  
secrétaire communal adjoint de la ville de Tournai

**Administrateurs :**

**M. Xavier CANONNE,** *chef du service des arts plastiques du Hainaut*  
**M. l'abbé Alfons DIERICK,** *professeur retraité*  
**M. le Chanoine DUMOULIN,** *conservateur de la cathédrale de Tournai*  
**M. Roger DELCROIX,** *ancien sénateur, bourgmestre de la ville de Tournai*  
**M. Gabriel DUPHENIEUX,** *conservateur du musée des arts décoratifs de Tournai*  
**Dr. Pierre DUPONT,** *député permanent (culture et beaux-arts) du Hainaut*  
**M. Paul EECHKOUT,** *conservateur hre du musée des Beaux-Arts de Gent*  
**M. Robert EUSTACE,** *fonctionnaire hre aux services culturels du Hainaut*  
**M. Jacky LEGGE,** *animateur à la Maison de la Culture de Tournai*  
**Mme Liliane MASSCHELEIN-KLEINER,** *directeur de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*  
**M. Jacques PYCKE,** *professeur à l'Université de Louvain-la-Neuve*  
**M. Ludovic NYS,** *chargé de cours à l'Université de Valenciennes*  
**Melle Christiane PIERARD,** *conservateur hre de la Bibliothèque de l'Université de Mons-Hainaut*  
**Mme Arlette SMOLAR-MEYNART,** *conservateur des musées de la ville de Bruxelles*  
**M. Roger VAN SCHOUTE,** *professeur à l'Université de Louvain-la-Neuve.*

**Collaborateur scientifique :**

**Père Alain ARNOULD,** *o.p., docteur en histoire de l'art*

**Décorateur :**

**M. Dominique HUVENNE**

## 1399-1999

Six cents ans après la naissance à Tournai de Rogier de le Pasture, qui devint célèbre dès qu'à Bruxelles il fut mieux connu sous le nom de van der Weyden, le souvenir de cet artiste renommé est marqué par une exposition - certes modeste - mais qui sans aucun doute intéressera fortement le grand public.

Elle a été pensée par M. Roger VAN SCHOUTE, professeur à l'Université catholique de Louvain-la-Neuve et réalisée par une équipe dont il faut souligner les mérites, conduite par un jeune docteur en histoire de l'art, le père dominicain Alain ARNOULD, et le Baron LE BAILLY de TILLEGHEM, docteur en histoire de l'art, conservateur du musée des Beaux-Arts de Tournai, qui a bien voulu entreprendre une étude technologique approfondie du tableau «La Vierge à l'Enfant», dont les résultats inattendus seront présentés dans l'exposition. Il faut citer aussi Melle Charlotte de SAINT-HUBERT, jeune licenciée en histoire de l'art, dont le mémoire a été consacré à l'analyse scientifique du triptyque «Salve Regina».

Qu'ils en soient remerciés très vivement.

Initialement, la renommée de Rogier nous avait conduits à prévoir une exposition de prestige, une exposition montrant une cinquantaine de manuscrits enluminés, réalisés dans le scriptorium de l'abbaye St-Martin de Tournai, à l'époque où vivait Rogier.

Un comité scientifique de haut niveau avait, en son temps, été constitué et était co-présidé par deux éminents spécialistes en la matière, M. le professeur à la K.U.L., Maurits SMEYERS, hélas récemment décédé, et M. Pierre COCKSHAW, conservateur en chef de la Bibliothèque Royale Albert Ier à Bruxelles.

La base de cette exposition était constituée par la thèse d'un jeune tournaisien, M. Dominique VAN WIJNSBERGHE. Ces manuscrits à miniatures, disséminés aux quatre coins du globe, auraient dû être amenés à Tournai et conservés dans des vitrines blindées et air-conditionnées, entourés d'un luxe de précautions extraordinaire.

Ce projet de haut niveau dut hélas être abandonné vu la défaillance, du point de vue du financement, marquée à l'époque par le secteur privé et les pouvoirs publics, à l'exception bien sûr de la Ville de Tournai, via la Caisse d'épargne communale, et par les Services culturels de la province du Hainaut. Que soient remerciés ici M. Roger DELCROIX, bourgmestre de Tournai, et M. le Docteur Pierre DUPONT, député permanent à la culture du Hainaut.

Notre conseil d'administration suivit donc les conseils avisés de M. le Professeur Van Schoute et se rallia d'enthousiasme à sa proposition. C'est ainsi que naquit l'exposition que vous allez visiter.

Notre gratitude va bien entendu au personnel de la ville de Tournai qui prêta un concours compétent et dévoué à la réalisation de notre manifestation.

Je désire également souligner le rôle efficace joué par les membres de notre conseil d'administration dont la plupart sont hautement spécialisés, chacun dans son domaine.

Je ne pourrais terminer ce mot sans rappeler la mémoire de deux personnalités qui sont à l'origine de la création de notre Fondation : feu M. le Député permanent Alexandre ANDRE et feu M. l'abbé Jean HUVELLE. Ils furent à l'origine du «Prix Rogier de le Pasture» ou encore du «musée imaginaire» Rogier de le Pasture, réalisé après leur disparition, grâce au talent de M. l'abbé Alfons DIERICK et qui est installé depuis quelques années au musée des Beaux-Arts de Tournai.

Je forme des vœux pour que notre exposition connaisse un vif succès.

Raoul DUFOUR,  
président de l'Association scientifique  
Rogier de le Pasture-van der Weyden (fondation d'utilité publique)

## ROGIER A TOURNAI

Les archives de Tournai, en grande partie détruites pendant la seconde guerre mondiale, sont connues par des publications antérieures. Elles nous renseignent sur les premières années de Rogier.

Rogier naquit il y a 600 ans dans le quartier Roc Saint Nicaise, où ses parents Henry de le Pasture et Agnès de Watrelos possédaient une maison. En 1426, Rogier épouse Elisabeth Goffart, fille d'un cordonnier bruxellois Jean et de Cathelyne van Stockem. Ils eurent quatre enfants: une fille Marguerite, et trois fils, Corneille qui deviendra chartreux à Hérinnes, Pierre, le peintre, et Jean, l'orfèvre. Jusqu'à son départ pour Bruxelles (en 1435?), Rogier réalise divers travaux à Tournai. Pour l'époque de la vie de Rogier, le registre de la corporation des peintres de Tournai n'est connu que par une copie écrite vers 1482. Celle-ci mentionne Rogier entré comme apprenti dans l'atelier d'un important peintre de la ville, Robert Campin vers 1427. Cette information a sans doute été mal interprétée. Il est plus vraisemblable que Rogier entra en 1427 dans l'atelier de Campin comme collaborateur, et non comme apprenti, et qu'il y resta jusqu'en 1432. On ne sait pas où Rogier a appris son métier avant de devenir collaborateur de Campin. Grâce à un registre récemment découvert nous savons qu'entre juin 1426 et juin 1435, il travaille à plusieurs reprises pour l'église paroissiale Sainte-Marguerite. Quand Rogier meurt en 1464, les membres de la confrérie des peintres de Tournai font célébrer une messe à sa mémoire. A cette occasion, ils font brûler des cierges sur l'autel saint Luc dans la cathédrale.

Tijdens de Tweede Wereldoorlog gingen de archieven van de Stad Doornik in vlammen op. Gelukkig waren ze voordien reeds bestudeerd en gedeeltelijk gepubliceerd. Zo weten we nog het één en ander over de activiteiten van Rogier in Doornik.

Zes honderd jaren geleden werd Rogier geboren in de wijk van Roc Saint Nicaise waar zijn ouders Henry de le Pasture en Agnès de Watrelos een huis hadden. In 1426 huwde Rogier met Elisabeth Goffart, dochter van de Brusselse schoenmaker Jean en Cathelyne van Stockem. Samen hadden ze vier kinderen: één dochter Marguerite en drie zonen: Cornelis die bij het karthuizerklooster van Herne zal intreden, Peter de schilder, en Jean de edelsmid. De rekeningen van het Doornikse schildersgilde kennen we enkel door een copie die in 1482 werd overgeschreven. Zij vertelt ons hoe in 1427 Rogier leerling werd in het atelier van Robert Campin dat het beroemdste van de stad was. Waarschijnlijk echter is bij het overschrijven de intrede van Rogier in het atelier van Campin verkeerd geïnterpreteerd. In 1427 vervoegde Rogier het atelier van Campin niet als leerling maar als medewerker en bleef er werkzaam tót 1432. We weten dus niet waar Rogier de schildersstiel aanleerde. Tót 1435 blijft Rogier in Doornik werkzaam en vinden we zijn naam terug in enkele betalingsdocumenten. In een onlangs teruggevonden register van de parochiekerk van Sainte Marguerite zijn tussen juni 1426 en juni 1435 herhaaldelijk betalingen aan Rogier opgenomen. Bij de dood van Rogier in 1464 laten de leden van het Doornikse schildersgilde een eucharistieviering opdragen tót zijn gedachtenis. Voor die dienst worden kaarsen aangekocht.

Bibl. : J. DESTREE, *Roger de le Pasture van der Weyden, Bruxelles*, 1930 ; J. DUMOULIN & J. PYCKE, *Comptes de la paroisse Sainte Marguerite de Tournai au 15e siècle, Les Grands Siècles de Tournai (12e-15e siècles). Recueil d'études publié à l'occasion du 20e anniversaire des Guides de Tournai*, Tournai/Louvain-la-Neuve, 1993, p. 279-320; E DHAENENS, *Rogier van der Weyden. Revisie van de documenten*, Bruxelles, 1995 (Traduction et réédition mise à jour, Tournai, 1999)

## TECHNIQUES D'EXAMEN

### LES PLUS UTILISÉES POUR L'ÉTUDE DE PEINTURES ANCIENNES

L'examen technologique des peintures se réfère aux matériaux utilisés par l'artiste et à leur agencement. Les informations recueillies aident à localiser et à dater les œuvres, à distinguer les originaux des copies et à discerner les authentiques des faux.

Une peinture de chevalet ancienne dont le support est généralement le bois ou la toile, est constituée par la superposition de diverses couches : la couche de préparation (ou enduit) éventuellement posée sur une couche d'isolation à la colle (ou encollage), l'imprimatura, le dessin sous-jacent, la couche picturale (souvent formée de plusieurs couches : sous-couche, couche picturale proprement dite, les glacis) et la couche de protection (ou vernis).

Le microscope stéréoscopique avec faibles grossissements permet l'étude en surface de la couche picturale et notamment du réseau de craquelures : craquelures d'âge, craquelures prématurées, fausses craquelures (ou craquelures peintes), craquelures provoquées.

Les rayons X ont un fort pouvoir de pénétration. Ils donnent des informations sur la mise en œuvre des matériaux de la peinture par l'artiste et sur l'état de conservation de la couche picturale et du support. La disposition des planches, ainsi que les éléments métalliques tels que les clous et les fermoirs apparaissent clairement.

Les rayons à l'infrarouge traversent les couches de peinture et révèlent le dessin sous-jacent que l'artiste réalise comme mise en place de la composition. Diverses techniques sont utilisées dans le domaine de l'infrarouge : la photographie à l'infrarouge en noir et blanc et en couleurs, la réflectographie à l'infrarouge. Cette dernière technique donne les résultats les plus satisfaisants.

Le prélèvement d'échantillons montés en coupes ou analysés par la microchimie permet l'analyse des éléments constitutifs de la couche picturale (pigments, liants et autres matières) et l'observation de la stratification des peintures. Cette analyse contribue à situer les œuvres géographiquement et chronologiquement. Les coupes opaques s'observent au microscope à faible grossissement à la lumière réfléchie. De forts grossissements microscopiques par transparence permettent une analyse plus détaillée des coupes (lames minces).

L'analyse des pigments sans prélèvement de matière par la microfluorescence X permet l'identification des éléments qui constituent les pigments minéraux.

La datation de certains supports de bois par la dendrochronologie se base sur l'observation des cernes de croissance. Elle donne de bons résultats pour les supports de chêne que les Primitifs flamands ont employés et qui provenaient habituellement des régions de la Baltique. Elle ne date pas la couche picturale, mais bien le moment de l'abattage de l'arbre. Pour l'établissement de la date probable de réalisation de l'œuvre, il faut prendre en considération le temps nécessaire pour le séchage du bois avant son emploi comme support.

## MEEST GEBRUIKTE ONDERZOEKSTECHNIEKEN VOOR DE STUDIE VAN KUNSTWERKEN

Het technologisch onderzoek van schilderijen omvat de studie van de materialen die door een kunstenaar gebruikt worden en de manier waarop die gebruikt worden. De verzamelde informatie kan dienen voor de lokalisatie, de datering, het onderscheiden van originelen en kopieën, en de authenticering van een kunstwerk.

Een oud paneelschilderij op hout of op doek is samengesteld uit verschillende lagen: een gronderingslaag soms op een isolatielaag van lijm, een imprimatuurlaag, een ondertekening, een picturale laag, vaak bestaande uit meerdere lagen (de onderlaag, de verflaag zelf en de lazuren) en een beschermlaag (verniss)

Een stereomicroscop met kleine vergrotingslens laat toe de oppervlakte van de schilderlaag te bekijken en het craquelépatroon te bestuderen: ouderdomscraquelures, jeugdbarsten, geschilderde en allerhande kunstmatige craquelures.

Röntgenstralen hebben een hoog penetratievermogen. Een radiografie verschaft informatie over de schildertechniek, het materiaalgebruik en de bewaringstoestand van zowel de picturale laag als de drager. Zo kan men de schikking van de planken, de nagels en andere metaaldelen nagaan.

Infraroodstralen dringen door tot de onderste schilderlaag. Ze stellen ons in staat de ondertekening met de eindversie van het schilderij te vergelijken. Infraroodstralen worden in verschillende technieken toegepast: enerzijds infraroodfotografie in zwart-wit en in kleur, anderzijds infrarood-reflectografie. Deze laatste techniek biedt de beste resultaten.

De microchemische analyse van verfmonsters laat toe de bestanddelen van de verflaag te onderzoeken en de verschillende lagen van een schilderij waar te nemen. Daardoor kan men met grotere zekerheid een kunstwerk in een bepaalde streek situeren en in een bepaalde periode dateren.

De pigmentenstudie door röntgenmicrofluorescentie laat toe de elementen van de minerale pigmenten te onderzoeken zonder monsters te moeten nemen.

De dendrochronologie is een dateringsmethode waarbij de groeiringen van de beschilderde planken worden gemeten. Deze methode geeft goede resultaten voor de eiken planken die de Vlaamse Primitieven hoofdzakelijk uit de Baltische landen invoerden. Ze laat toe het veljaar van de boom te bepalen, maar niet het jaar waarop de plank beschilderd werd. Tussen het vellen van de boom en het beschilderen, konden soms twintig jaren verstrijken. Dit tijdsbestek was nodig om de stabiliteit van het hout te waarborgen.

Bibl.: *Art History and Laboratory. Scientific Examination of Easel Paintings* (Pact 13), R. Van Schoute & H. Verougstraete (ed.), Strasbourg, 1986.

## **HISTOIRE D'UNE ATTRIBUTION : LE RETABLE DE LA VIE DE LA VIERGE**

Aucune peinture de Rogier n'est signée. Pour reconstituer l'œuvre, il faut recourir aux sources écrites, puis à une étude du style. La traditionnelle étude du style a pu être améliorée grâce aux techniques modernes d'investigation. Les résultats de ces travaux remettent en question ou confirment les anciennes attributions.

A titre d'exemple, certains aspects de l'histoire de l'attribution du Retable de la Vie de la Vierge, dit de Miraflores du nom de la chartreuse de Burgos à laquelle il était destiné, illustre l'évolution des études sur Rogier.

Deux versions de ce retable de trois panneaux sont connues: l'une décorait jadis la chapelle royale de Grenade, mausolée des rois catholiques, et est maintenant partagée entre Grenade et New York ; l'autre se trouvait sur le maître-autel de la chartreuse de Miraflores et est maintenant conservée à Berlin. Les panneaux du Retable de la Vierge de Grenade furent découverts à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Par après le troisième volet du triptyque fut retrouvé à New York. On s'accordait à penser que cette version, de bonne qualité et donnée par la reine Isabelle-la-Catholique, était un original de Rogier, la version de Berlin étant considérée comme l'œuvre d'un disciple.

La réflectographie à l'infrarouge (1981) a permis d'établir l'originalité des panneaux de Berlin, leur bois provenant d'un arbre abattu vers 1437. En outre des éléments du dessin sous-jacent n'ont pas été suivis au stade de la peinture. Ces adaptations n'apparaissent pas dans la version de Grenade-New York. De son côté, l'étude dendrochronologique du panneau conservé à New York (1984) tend à montrer qu'il ne peut pas avoir été peint pendant la vie de Rogier. Confirmation de ce fait a été réalisée par le même procédé pour les panneaux de Grenade (1992).

La version de Berlin doit donc être considérée comme originale, celle de Grenade-New York comme une copie de la fin de XV<sup>e</sup> siècle, peut-être en lien avec l'atelier d'un peintre flamand ayant émigré en Espagne. La préparation constituée de sulfate de calcium, indique un travail réalisé dans un pays d'Europe méridionale (1998).

Un élément iconographique semble troubler quelque peu cet ordre de choses. Dans la version de Grenade-New York de la Déploration, les vêtements bleus de la Vierge et rouges de saint Jean sont traditionnels, tandis que dans la version de Berlin les couleurs ont été inversées: saint Jean est vêtu de bleu et la Vierge de rouge.

## GESCHIEDENIS VAN EEN TOESCHRIJVING: HET ALTAARSTUK VAN HET LEVEN VAN ONZE-LIEVE-VROUW

Van der Weyden heeft nooit een schilderij gesigineerd. Kunsthistorici zijn aangewezen op de studie van de geschreven bronnen en op stilistisch onderzoek. Dankzij nieuwe technologieën hebben zij hun studies kunnen verdiepen. Door infrarood-fotografie, reflectografie, pigmentenanalyse en dendrochronologie kunnen zij toeschrijvingen bevestigen of verbeteren.

De geschiedenis van de toeschrijving aan Rogier van der Weyden van het drieluik bestemd voor het kartuizerklooster van Miraflores bij Burgos, typeert de evolutie in de studies van de meester. Er zijn twee versies van dit werk bekend: de ene wordt nu in Berlijn bewaard, de andere, die oorspronkelijk de grafkapel van Isabella de Katholieke in Granada sierde, is nu verdeeld over Granada en New York. Op het einde van de negentiende eeuw ontdekte men twee panelen in Granada. Wat later bleek een schilderij van het museum van New York het derde paneel van het drieluik te zijn. De iconografie van deze drie schilderijen kwam overeen met die van de schilderijen die in Berlijn waren verzeild. Er ontstond toen een eensgezindheid over het feit dat de drie schilderijen die zich te Granada en New York bevonden de originele werken van Rogier van der Weyden waren.

In 1981 werden de schilderijen van Berlijn aan infrarood-reflectografie onderworpen. Daaruit bleek dat de schilder de ondertekening van deze panelen niet altijd heeft gevolgd. Deze aanpassingen zijn niet aanwezig in de versie van Granada-New York. De dendrochronologische studie van de panelen van Berlijn bracht aan het licht dat de boom waarvan het hout afkomstig is, rond 1437, dus tijdens het leven van Rogier, geveld werd. In 1984 toonde de dendrochronologische analyse van het paneel in New York aan dat dit schilderij niet uit de tijd van Rogier kon komen. Eenzelfde analyse voor de panelen van Granada leverde dezelfde resultaten op (1992).

Dankzij deze nieuwe gegevens kon de chronologie van de twee versies worden bepaald: de panelen van Berlijn gaan nu door als eigenhandig werk van van der Weyden terwijl de panelen van Granada-New York als werk van een opvolger beschouwd worden, mogelijk zelfs in verband te brengen met een Vlaamse schilder die zich in Spanje gevestigd had. De gronderingslaag, bestaande uit calciumsulfaten, wijst erop dat deze panelen in Zuid-Europa ontstaan zijn (1998).

De iconografie van de panelen levert echter nog een moeilijkheid op. In de versie van de Lamentatie van Berlijn werden Onze-Lieve-Vrouw en Johannes in onconventionele kleuren geschilderd, respectievelijk in rood en blauw. Dit kleurenpatroon werd in de versie van Granada-New York gecorrigeerd.

Bibl. : R. VAN SCHOUTE, *La chapelle royale de Grenade, Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux au quinzième siècle* 6, Bruxelles, 1963, p. 87-109 ; R. GROSSHANS, *Rogier van der Weyden. Der Marienaltar aus der Kartause Miraflores, Jahrbuch der Berliner Museen* 23 (1981), p. 49-112 ; R. KLEIN, *Dendrochronologische Untersuchungen an eichenholztafeln von Rogier van der Weyden, Jahrbuch der Berliner Museen* 23 (1981), p. 113-123 ; P. KLEIN, *Dendrochronological Studies on Oak Panels of Rogier van der Weyden and his Circle, Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VII* (Ed. R. VAN SCHOUTE & H. VEROUGSTRATE-MARCQ), Louvain-la-Neuve, 1989, p. 25-36 ; G. PERRIER D'ETEREN, *Le retable de la Vierge de la Capilla Real de Grenade et les peintres d'Isabelle de Castille, Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, LXVII (1998), p. 3-26.

## **PRATIQUES D'ATELIER**

Le XV<sup>e</sup> siècle a développé des pratiques d'atelier spécifiques. En tenant compte des réalités socio-économiques et grâce aux méthodes de laboratoire, les études technologiques ont modifié l'idée qu'on se faisait de la réalisation d'une peinture ancienne. Un élément essentiel est la présence d'un atelier actif à côté du maître. Deux exemples dans l'œuvre de Rogier illustrent cette situation.

### **Les Pietàs**

Quand un peintre recevait commande d'une œuvre dont le sujet était très demandé, il modifiait la composition selon les désirs du client. Rogier a procédé de la sorte. Les Pietàs connurent un grand succès auprès du public de l'époque. Elles représentent la Vierge tenant son fils Jésus mort sur les genoux. On suppose que l'atelier disposait de quelques modèles qui présentaient sainte Marie-Madeleine dans différentes attitudes. Selon la préférence du commanditaire, l'une ou l'autre attitude était intégrée à la composition.

Au client qui désirait acquérir une Pietà, le peintre pouvait proposer un module de base avec la Vierge, le Christ et saint Jean l'Évangéliste, placés sur un tertre, au pied de la croix. La composition pouvait être adaptée selon les exigences du client, en remplaçant saint Jean par un donateur ou en ajoutant un autre personnage de l'autre côté de la croix. Souvent il s'agissait de Marie-Madeleine. L'intégration des modifications choisies se faisait avec plus ou moins de bonheur.

Une fois les choix établis, l'atelier pouvait se mettre au travail. Tout d'abord, le dessin sous-jacent déterminait une ébauche de la composition. Puis venait le stade de la mise en peinture. En comparant le dessin sous-jacent de la Pietà du musée de Bruxelles à la composition finale, on s'aperçoit que la disposition du manteau de la Vierge a évolué et que l'inclinaison de la tête de saint Jean a été modifiée. Dans ce cas précis le dessin et/ou le stade de la mise en couleur sont sans doute l'œuvre de van der Weyden lui-même; mais, il pourrait aussi parfois s'agir d'un travail de collaborateurs.

Cette manière de faire permettait de produire des tableaux en série. Rogier pouvait ainsi répondre avec plus d'efficacité et de souplesse aux demandes du marché.

### **Le polyptyque du Jugement Dernier (Beaune, Musée des Hospices)**

L'étude du polyptyque du Jugement Dernier des Hospices de Beaune a révélé divers types d'interventions dans la réalisation de l'œuvre, principalement au stade du dessin sous-jacent. Rogier est le créateur de l'ensemble de la composition, mais l'atelier a joué un rôle actif dans sa réalisation.

Vijftiende-eeuwse atelierpraktijken vertonen enkele specifieke kenmerken. Door laboratoriumonderzoek van de kunstwerken kan men nu beter het productieproces van een schilderij volgen. Elke grootmeester werd bijgestaan door een atelier. Ook het atelier van Rogier werkte volgens deze methode.

### De pietàs

Enkele iconografische thema's kenden grote bijval bij de opdrachtgevers. Om de veelgevraagde onderwerpen een persoonlijk trekje te geven, bood het atelier van Rogier de mogelijkheid aan om de basiscompositie aan te passen of aan te vullen met het portret van de opdrachtgever. Een reeks van kleine schilderijen die Onze-Lieve-Vrouw met haar gestorven zoon Christus voorstellen (Pieta), illustreert deze atelierpraktijk. Het atelier beschikte voor dit onderwerp over een aantal tekeningen die Maria-Magdalena in verschillende houdingen voorstelde. Volgens de voorkeur van de opdrachtgever werd de gekozen houding geïntegreerd in de compositie.

Wanneer klant en schilder het eens waren over het te schilderen onderwerp, ging het atelier aan het werk. Eerst werd een schets getekend. Daarna kon men beginnen schilderen. Daarbij kon de compositie nog aangepast worden. Dit was het geval voor de Pietà van Brussel. In dit schilderij zijn de houding van Johannes en de plooienvan van het kleed van Onze-Lieve-Vrouw lichtjes bijgewerkt. Heel waarschijnlijk heeft men hier te maken met het werk van Rogier zelf, maar in andere gevallen kunnen de ondertekening en het schilderen het werk zijn van verschillende kunstenaars.

Deze manier van schilderen maakte serieproductie mogelijk: zo kon Rogier van der Weyden met grote efficiëntie en soepelheid tegemoet komen aan de vraag van de klanten.

### De polyptiek van het Laatste Oordeel (Beaune, Musée des Hospices)

Bij de studie van het Laatste Oordeel door infrarood-fotografie kwam aan het licht dat dit altaarstuk het resultaat was van een samenwerking tussen verschillende kunstenaars. Rogier was verantwoordelijk voor het globale concept maar voor de uitvoering werkte hij nauw samen met zijn atelier.

Bibl. : N. VERONEE-VERHAEGEN, *L'Hôtel-Dieu de Beaune. Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux au quinzième siècle* 13, Bruxelles, 1973; H. VEROUGSTRAETE & R. VAN SCHOUTE, *Les petites pietàs du groupe van der Weyden: mécanismes d'une production en série, Technè. Laboratoire de recherche des musées de France. Vers une science de l'héritage culturel: quelques exemples de laboratoires étrangers*, 5 (1987), p. 21-27.

## ETUDES D'ŒUVRES

### Triptyque du Salve Regina

Le triptyque du Salve Regina est un retable destiné à la dévotion privée d'une famille aisée. Il représente une *Vierge à l'enfant*, entourée des textes des deux grandes prières mariales : l'*Ave Maria* (*Je vous salue Marie*) et le *Salve Regina* (*Salut Reine, mère de miséricorde*). Une *Annonciation*, peinte au revers des volets, introduit à la représentation de la *Vierge à l'enfant*. Ce retable est attribué à Goossen van der Weyden, petit-fils de Rogier actif à Bruxelles à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Cette attribution ne repose que sur des arguments stylistiques peu fiables. C'est pourquoi il est intéressant de faire appel aux méthodes de laboratoire.

Le microscope binoculaire permet de localiser de nombreuses retouches de faible ampleur, qui peuvent compléter les formes d'une lettre usée ou d'un détail altéré. La présence de fausses craquelures peintes prolongeant et imitant les vieilles craquelures peut aussi être décelée. La précision et la manière dont sont traités les détails de la peinture apparaissent de manière remarquable.

Les panneaux des volets étant peints sur la face et le revers, les radiographies montrent de manière superposée les deux représentations. Certaines zones sombres du panneau central (le visage de la Vierge, le pain que tient l'enfant) indiquent qu'elles ont été réalisées avec des matières de peu de densité. On n'y trouve que peu de lacunes. Les retouches abondantes visibles au microscope ne semblent donc pas justifiées par l'état de conservation.

La réflectographie à l'infrarouge des volets permet de noter plusieurs changements entre le dessin sous-jacent et l'état final de la peinture (bras de l'ange). Dans le panneau central aucun changement n'apparaît. Cela pourrait indiquer que le peintre s'est inspiré d'un modèle pour la Vierge à l'enfant tandis que la représentation des volets serait plutôt une création originale. Le dessin soigné mais assez sommaire s'apparente à celui d'autres œuvres bruxelloises de la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

Les cadres représentent des types d'assemblage et de mouluration qui se retrouvent souvent dans les tableaux bruxellois de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Une marque représentant un compas et un rabot sur sept des assemblages permet de localiser l'origine du tableau. Il s'agit en effet de la marque de la corporation des menuisiers de Bruxelles. La polychromie du cadre est originale.

En ce qui concerne l'attribution, ce triptyque doit beaucoup au style et à la composition de Rogier. Par contre, la comparaison de ce retable avec des œuvres attribuées de manière sûre à Goossen van der Weyden montre bon nombre de différences. Il faut donc se contenter d'attribuer ce tableau à un petit maître bruxellois de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, héritier de la tradition de van der Weyden.

*Ch. de Saint-Hubert*

### La Madone Renders

L'exposition documentaire organisée pour le sixième centenaire de la naissance à Tournai de Rogier devait être l'occasion d'une analyse approfondie d'un panneau que la littérature spécialisée considère comme la seule œuvre originale de Rogier conservée dans sa ville natale.

Il s'agit d'une *Vierge à l'Enfant* que l'Etat a mise en dépôt au Musée des Beaux-Arts de Tournai au titre de dommage de guerre après 1940-1945, l'œuvre ayant été saisie par les Alliés avec d'autres pièces de la Collection Goering. Cet étrange amateur l'avait achetée à Bruges en 1943, avec d'autres primitifs flamands à un antiquaire, collectionneur et occasionnel historien d'art, Emile Renders (1872-1956).

Cette *Madone Renders* a été publiée pour la première fois par G. Hulin de Loo dans un article érudit consacré aux *Diptychs by Rogier van der Weyden* paru en 1924 dans *The Burlington Magazine*. Elle y est présentée comme formant un diptyque avec un donateur en prière, le Portrait de Jean Gros (alors dans la Collection Reyerson à Chicago, aujourd'hui à l'Art Institute de Chicago): "*l'unité de ce diptyque est prouvée sans aucun doute possible par l'emblème héraldique peint au revers des deux panneaux*".

Depuis, toutes les grandes plumes de l'historiographie des peintres de nos régions ont souscrit à cette opinion de G. Hulin de Loo. Il en est ainsi de Friedländer (1924), à Davies (1972), sans oublier Panofsky (1953) et Campbell dans le catalogue de l'exposition *Rogier Van der Weyden. Rogier de le Pasture*, où le diptyque de Jean Gros fut provisoirement reconstitué au Musée communal de Bruxelles en 1979.

Un examen attentif, mené avec les professeurs Roger Van Schoute et Hélène Verougstraete dans le Laboratoire pour l'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques à l'Université Catholique de Louvain à Louvain-la-Neuve conduit à envisager d'autres hypothèses à propos de cette Madone Renders. L'exposition présente un nouvel état de la question.

*Baron Le Bailly de Tillegem  
Docteur en Histoire de l'Art et d'Archéologie, U. C.L.  
Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Tournai*

### **Portraits de Barthélemy Alatruey et Marie de Pacy**

Ces deux tableaux sont connus des historiens d'art depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Provenant d'une collection privée allemande, ils intègrent alors les collections des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Sur base des inscriptions aux bas des cadres, ils sont d'abord identifiés comme des portraits de Jehan Barrat et Jehenne Cambri et datés de 1425. La devise *Bien faire vaint* inscrite à trois reprises sur les autres bords des cadres, était alors interprétée comme étant celle de Jehan Barrat. Pour des raisons stylistiques, les deux tableaux sont attribués au Maître de Flémalle, dont on situait l'activité à Tournai à cette époque.

En 1931, un double portrait de Jehan Barrat et Jehenne Cambri, datant du XVI<sup>e</sup> siècle, est mis en vente à Munich. Jehan était né à Tournai en 1497/98 mais, encore enfant, déménage à Lille. En 1529 il y épouse Jehenne Cambri et après une carrière de haut fonctionnaire il meurt en 1576. Les traits de personnages diffèrent considérablement des personnages des tableaux de Bruxelles.

En étudiant les deux portraits de Bruxelles à la lumière rasante, des historiens d'art se rendent compte que deux armoiries se cachent sous les effigies. Ces armoiries correspondent à celles peintes sur les portraits de Munich, donc de Barrat et Cambri. En outre, on identifie les armoiries des coins supérieurs gauches des portraits de Bruxelles comme étant celles de Barthélemy Alatruey, membre de la cour des comptes de Lille sous Jean sans Peur et décédé en 1446, et de son épouse Marie de Pacy, décédée en 1452. Cette identification est confirmée par la ressemblance du portrait peint de Barthélemy Alatruey avec celui qui est dessiné dans le *Recueil d'Arras* (vers 1560). Les personnages représentés sont donc bien Barthélemy Alatruey et Marie de Passy.

A partir de 1964, des études basées sur des radiographies et réflectographies à l'infrarouge confirment ces observations et hypothèses. L'histoire des tableaux peut alors être reconstituée. En 1425 un peintre imprégné des maîtres tournaisiens peint les portraits aujourd'hui perdus de deux notables lillois Barthélemy Alatruey et Marie de Pacy. Plus d'un siècle plus tard, après 1529, deux armoiries de Jehan Barrat et Jehenne Cambri sont exécutées sur un autre support. Vers 1569, un fils de Jehan, Nicolas ou Jacques, ayant épousé une descendante de Barthélemy Alatruey et Marie de Pacy, décide de faire peindre les portraits des lointains ancêtres de sa femme avec leurs armoiries dans les coins gauches et leur devise sur le cadre, le tout sur des armoiries de ses parents. Un peintre copie alors des portraits aujourd'hui perdus qu'un artiste au style du Maître de Flémalle avait peints en 1425. Une comparaison avec deux tableaux de ce maître actuellement au National Gallery de Londres va dans le sens de l'attribution de ces originaux.

Le support et le cadre des portraits de Barthélemy Alatruey et Marie de Pacy datent donc de vers 1529. Leur structure reprend celle que l'on retrouve dans les tableaux du XVI<sup>e</sup> siècle.

*D'après C. Stroo et P. Syfer d'Olné*

### Het Salve Regina-drieluik

Het drieluik van de Salve Regina was bedoeld voor de privé-devotie van een gegoede familie. Het stelt een Onze-Lieve-Vrouw met Kind voor, omringd door twee mariale gebeden, *het Ave Maria* (Wees Gegroet Maria) en het *Salve Regina* (Gegroet Koningin, Moeder van barmhartigheid). Op de keerzijde van de zijluiken staat een Aankondiging afgebeeld. Dit drieluik werd toegeschreven aan Goossen van der Weyden, kleinzoon van Rogier, die op het einde van de vijftiende eeuw te Brussel werkzaam was. Deze toeschrijving berust enkel op stilistische argumenten. Laboratoriumonderzoek bezorgde nieuwe gegevens over dit schilderij.

Microscopisch onderzoek bracht talrijke herschilderingen aan het licht. Zij vervolledigen de omtrek van een letter of een gewijzigd element. Het toont ook valse craquelures die oude craquelures nabootsen of verlengen. De precisie en de detailbehandeling komen op indrukwekkende wijze tot uiting.

Omdat de zijluiken aan beide kanten beschilderd zijn, tonen de radiografieën een superpositie van de twee afbeeldingen. De donkere zones op de radiografieën (het gezicht van Onze-Lieve-Vrouw, het brood dat het kind draagt) wijzen op plaatsen waar minder witte verf werd gebruikt. Men merkt slechts weinig lacunes. De herschilderingen zijn dus niet te wijten aan de slechte bewaringstoestand van het schilderij.

De infrarood-reflectografie van de zijluiken toont dat er tussen de ondertekening en de uiteindelijke compositie verschillende aanpassingen zijn gebeurd (arm van de engel). In het centrale paneel is dit niet het geval. Misschien ligt dit aan het feit dat voor het centrale paneel een voorbeeld beschikbaar was, terwijl de zijluiken een origineler compositie vertonen. De verzorgde ondertekening, die echter niet alle details schetst, is erg verwant met die van andere Brusselse schilderijen van die periode.

Het kader bezit de karakteristieke samenstelling en profileringen van vijftiende eeuwse Brusselse kaders. Een merk met een passer en een schaaf komt op zeven plaatsen voor. Het zijn de merken van de Brusselse gilde van timmerlieden. Het paneel kan daarom in Brussel gesitueerd worden. De polychromie op het kader is origineel.

Dit drieluik ontleent heel wat elementen aan de stijl en composities van Rogier. De vergelijking met het werk van Goossen van der Weyden levert echter weinig gelijkenissen op. Men moet zich dus tevredenstellen met een toeschrijving aan een kleine Brusselse meester van het einde van de vijftiende eeuw, die in de traditie van Rogier werkte.

*Ch. de Saint-Hubert*

### De Renders Madonna

De documentaire tentoonstelling, die voor de 600e verjaardag van de geboorte van Rogier de le Pasture - Van der Weyden in Doornik wordt georganiseerd, zou de aanleiding zijn voor een diepgaand onderzoek van een schilderij dat de gespecialiseerde literatuur beschouwt als het enige originele werk van de meester, dat heden ten dage in zijn geboortestad wordt bewaard.

Het betreft een Madonna met Kind, door de Staat aan het Museum voor Schone Kunsten in Doornik in bewaring gegeven bij wijze van schadeloosstelling na de oorlog van 1940-1945, nadat het werk samen met andere stukken van de Goering Verzameling door de Geallieerden in beslag was genomen. Deze zonderlinge verzamelaar had het werk samen met andere Vlaamse Primitieven in 1943 in Brugge gekocht van Emile Renders, antiquair, verzamelaar en op gezette tijden ook kunsthistoricus (1872-1956).

Over deze Madonna van Renders is voor het eerst een publicatie verschenen van de hand van G. Hulin de Loo in een erudiet artikel over de “Diptychs by Rogier Van der Weyden”, verschenen in 1924 in “The Burlington Magazine”.

De Madonna wordt hier voorgesteld als onderdeel van een diptiek met een biddende donateur, het Portret van Jean Gros (toen in de Ryerson Collectie in Chicago, tegenwoordig in het Art Institute in Chicago) : “de eenheid van deze diptiek is zonder enige twijfel bewezen door het heraldisch embleem dat op de achterkant van beide panelen staat afgebeeld”.

Sindsdien hebben alle grote kunsthistorici, die schreven over het leven van de schilders uit onze streek, deze mening van G. Hulin de Loo onderschreven.

Dat geldt bijvoorbeeld voor Friedländer (1924), Davies (1972), Panofsky (1953) en Campbell in de catalogus van de tentoonstelling “Rogier Van der Weyden, Rogier de le Pasture”, waarin van 6 oktober tot 18 november 1979 de diptiek van Jean Gros tijdelijk opnieuw werd verenigd in het Gemeentemuseum van Brussel.

Een nauwkeurig onderzoek door de Hoogleraars Roger Van Schoute en Hélène Verougstraete in het “Laboratorium voor onderzoek van kunstwerken door wetenschappelijke methodes” aan de Université catholique de Louvain in Louvain-la-Neuve geeft echter aanleiding tot andere hypothesen omtrent deze “Madonna van Renders”.

Enkele veelzeggende stukken uit dit boeiende dossier zullen op de tentoonstelling worden voorgesteld. Maar het onderzoek gaat door....

*Baron Serge Le Bailly de Tillegem,  
Doctor in de Kunstgeschiedenis en de Arch ologie, U.C.L.  
Conservator van het Mus um voor Schone Kunsten van Doornik.*

### **Portretten van Barthélémy Alatruey en Marie de Pacy**

Kunsthistorici kennen beide schilderijen sedert het begin van de negentiende eeuw, toen ze uit een Duitse privécollectie aangekocht werden door het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van België. Uitgaande van de tekst op de beneden lijst van de kaders had men de personages geïdentificeerd als Jehan Barrat en Jehenne Cambri en waren de schilderijen gedateerd in 1425. Het motto dat op de andere drie lijsten voorkomt -*Bien faire vaint*- werd aangezien als dat van de familie Barrat. Om stilistische redenen werden de twee schilderijen toegeschreven aan de Meester van Flémalle, die in die periode in Doornik werkzaam was.

In 1931 werden twee zestiende-eeuwse portretten van Jehan Barrat en Jehenne Cambri te München geveild. Jehan werd geboren in Doornik (1497/98). Als kind verhuisde hij naar Rijsel. In 1529 huwde hij met Marie de Pacy. Hij bouwde in Rijsel een ambtenarenloopbaan op en stierf in 1576. De geportretteerde figuren gelijken echter helemaal niet op de portretten van Brussel.

Toen de Brusselse portretten bij scheerlicht werden bestudeerd, ontdekte men onder de twee figuren wapenschilden, die overeenkwamen met die van de Münchense portretten, dus van de families Barrat et Cambri. De wapenschilden in de linkerbovenhoeken van de Brusselse portretten werden geïdentificeerd als die van Barthélémy Alatrue, lid van het rekenhof van Rijsel onder Jan zonder Vrees en overleden in 1446, en van zijn echtgenote Marie de Pacy, overleden in 1452. Een vergelijking met het portret van Barthélémy Alatrue in de *Recueil d'Arras* (c. 1560) bevestigde deze identificatie. De geportretteerde figuren zijn dus wel degelijk Barthélémy Alatrue en Marie de Pacy.

In 1964 verduidelijkten radiografieën en infrarood-reflectografieën nog de geschiedenis van de panelen. In 1425 schilderde een kunstenaar die beïnvloed was door het werk van de Doornikse schildersschool, een vandaag verloren dubbelportret van Barthélémy Alatrue en Marie de Pacy. Meer dan een eeuw later, na 1529, werden twee wapenschilden van Jehan Barrat en Jehenne Cambri op een andere drager geschilderd. Rond 1569 besliste een zoon van Jehan, ofwel Nicolas, ofwel Jacques Barrat, die tevens een nakomeling van Barthélémy Alatrue en Marie de Pacy gehuwd had, een dubbelportret te laten schilderen van de verre voorouders van zijn vrouw, met hun wapenschilden in de linkerbovenhoeken, en hun wapenspreuk op het kader. Een kunstenaar kopieerde toen de vandaag verloren portretten van 1425 bovenop de wapenschilden van Jehan Barrat en Jehenne Cambri. Uit een vergelijkende studie van deze portretten met schilderijen toegeschreven aan de Meester van Flémalle kan men besluiten dat de oorspronkelijke portretten van Barthélémy Alatrue en Marie de Pacy in de kring van de Meester van Flémalle ontstaan zijn.

De drager en het kader van de portretten van Barthélémy Alatrue en Marie de Pacy dateren dus van rond 1529. Hun vormgeving is typisch voor zestiende-eeuwse paneelschilderijen.

*Naar C. Stroo et P. Syfer d'Olne*

Bibl. : CH. de SAINT-HUBERT, *Le triptyque du Salve Regina attribué à Goossen van der Weyden. Examen en laboratoire*, Mémoire de licence, Louvain-la-Neuve, 1999; C STROO, ET P. SYFER D'OLNE, *The Flemish Primitives I. The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussel*, 1996, p. 86-95.

## LE RAYONNEMENT DE L'ŒUVRE

Déjà de son vivant, la renommée de Rogier s'étendait bien au-delà du duché de Brabant et du comté de Flandre. Tant en Espagne qu'en Italie ou dans les pays rhénans, ses compositions inspiraient les artistes locaux. Au seizième siècle encore, des mécènes ont commandé des copies de ses compositions.

Le tableau de Rogier qui, sans nul doute, a connu le plus grand retentissement a été la *Descente de Croix*, peinte pour la confrérie des arbalétriers de Louvain. Rogier y présente avec une rare intensité le moment où Nicodème et Joseph d'Arimathie descendent Jésus de la croix. Ils sont entourés par Marie-Madeleine, Marie, la mère de Jacques et Marie-Cléophas et d'un spectateur. Saint Jean soutient la Vierge qui a perdu connaissance à la vue de son Fils mort sur la croix. Sa douleur est telle qu'elle épouse la position de son fils et fait ainsi écho aux souffrances du Christ.

De nombreuses copies, complètes ou partielles, témoignent de l'engouement quasi immédiat qu'a suscité cette œuvre qui traduit si bien la spiritualité du XV<sup>e</sup> siècle. Dès 1443, la famille Edelheer de Louvain en commande une copie. Quelque cinquante années plus tard, la même composition sert d'exemple à un peintre de Cologne, le Maître de saint Barthélémy.

## DE UITSTRALING VAN EEN KUNSTWERK

De roem van Rogier van der Weyden had reeds tijdens zijn leven de landsgrenzen overschreden. In Italië, Spanje en het Rijnland bestelden rijke mecena's kopijen van zijn composities.

Het werk dat het meeste bijval genoot was de *Kruisafname* die Rogier voor de broederschap van de Leuvense kruisbooggilde konterfeitte. Hij schildert er het ogenblik waarop Nicodemus en Jozef van Arimathea het lichaam van Jezus van het kruis halen. Maria-Magdalena, Maria-Cleophas en Maria, de moeder van Jacobus, omringen hen. De heilige Johannes-Evangelist ondersteunt Maria, de moeder van Jezus die bij het zien van haar overleden zoon het bewustzijn verloren heeft. Haar leed is zo groot dat zij zich de houding van haar Zoon eigen heeft gemaakt.

Talrijke kopijen van het gehele werk of van details getuigen van de enorme populariteit van dit schilderij dat zo overtuigend de spiritualiteit van de vijftiende eeuw vertolkt. In 1443 bestelde de Leuvense familie Edelheer een kopij. Ruim vijftig jaar later zal een Keulse schilder, de Meester van de Heilige Bartolomeus, zich op dezelfde compositie baseren.

Bibl. : H. DUBOIS, *A Study of two bust length copies after Rogier van der Weyden's, Descent from the Cross, Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IX*, 12-14 septembre 1991 (Ed. R. Van Schoute & H. Verougstraete), Louvain-la-Neuve, 1993, p. 137-144 ; F. THURLEMANN, *Die Madrider Kreuzabnahme und die Pariser Grabtragung : das malerische und das zeichnerische Hauptwerk Robert Campin, Panthéon LI* (1993), p. 18-45. M. COMBLENSONKENS, *The Collegiate Church of Saint Peter. Louvain (Corpus of the Fifteenth Century Painting...)*, Bruxelles, 1996, p. 118-156

## LA RESTAURATION DE LA *DESCENTE DE CROIX* (MADRID, MUSEE DU PRADO)

Examen de l'œuvre : Carmen Garrido - Restauration du support : George Bisacca -

Restauration de la couche picturale : Maria Teresa Davila

### Etude du tableau avant restauration

Le support de la *Descente de Croix* se compose de onze planches de chêne, assemblées à la verticale. Les joints sont renforcés par des tourillons. Des queues d'aronde ont été ajoutées postérieurement. A l'arrière un panneautage renforçait le tout. La radiographie, faite avant restauration, montre que certains éléments ont été disjoints. La couche picturale est en relativement bon état, même si de nombreuses petites lacunes apparaissent sur le corps du Christ et sur le dos et la nuque de la Madeleine.

Le dessin sous-jacent révélé par la réflectographie à l'infrarouge montre une certaine diversité de style. Cette méthode semble faire apparaître l'intervention personnelle de Rogier à tous les stades de la réalisation de l'œuvre. Ceci se remarque bien dans le traitement des ombres.

Sur la couche de préparation (carbonate de calcium et colle animale) est étendue une mince couche de couleur blanc beige identifiée pour la première fois dans la présente œuvre. La couleur définitive est ensuite appliquée. La plupart des vêtements représentés sont obtenus par la superposition de trois ou quatre couches. Après séchage de la couleur, le vernis agissant comme un glacis, approfondit les reliefs.

### Restauration de l'œuvre

Les planches de chêne, taillées sur quartier, ont à peine plus de deux centimètres d'épaisseur. A cause des variations de température et d'humidité certaines planches se sont écartées l'une de l'autre. Lors de la restauration les planches ont été séparées. La colle animale subsistant entre les planches a été enlevée.

Lors d'une précédente restauration on a inséré des queues d'aronde et fixé deux traverses horizontales, afin de consolider le support du tableau. Des queues d'aronde de noyer avaient été utilisées. A long terme, cette intervention s'est avérée peu favorable. En effet, les queues d'aronde étant en noyer et non en chêne avaient joué différemment des planches. En outre, elles avaient été encadrées perpendiculairement au fil du bois du support. Il était indispensable de les enlever pour la sauvegarde de l'œuvre. De petits fragments de chênes centenaires furent acquis à Amsterdam, soigneusement sciés en tranches dans le même sens que le bois du support. Ils ont été fixés à l'endroit des anciennes queues d'aronde.

Les variations de température et d'humidité ont fait jouer les éléments du support. Des fissures sont apparues. Certaines étaient si étroites que la colle ne pouvait y pénétrer. Ils ont creusé au revers des entailles en forme de V et y ont inséré des coins de vieux chêne. Les restaurateurs ont appliqué un procédé ingénieux pour permettre au bois de jouer. Les planches transversales ont été fixées aux queues d'aronde à l'aide de vis et d'écrous. De petits ressorts donnent du jeu entre les éléments du tableau et la traverse.

Les mouvements du support ont affecté la couche picturale qui s'est progressivement soulevée et risquait de se détacher du support. La photographie en lumière rasante révèle ce danger. Ceci a rendu indispensable l'intervention sur le support décrite ci-avant.

La pellicule de poussière, de fumée et de pollution ainsi que plusieurs couches de vernis ont été enlevées. L'éclat de la peinture était voilé et pratiquement tout relief était ôté aux personnages. Cette intervention a aussi fait apparaître les dégâts causés à la couche picturale. Lors de précédentes restaurations, le comblement des lacunes avait débordé sur les couches de peinture originale. Ces débordements furent précautionneusement éliminés. Après le nettoyage le nombre de lacunes s'est avéré

limité. Il fut donc relativement aisé de les combler et de rendre à la composition son unité chromatique. Grâce à un nettoyage méticuleux et à la fixation des couleurs, l'œuvre a retrouvé clarté et luminosité. Des détails, tels que les larmes, à peine visibles avant la restauration, sont réapparues avec toute leur force.

La comparaison entre l'état du tableau avant et après la restauration montre l'utilité et la qualité du travail accompli. Une des grandes oeuvres de la peinture du XV<sup>e</sup> siècle est ainsi préservée. L'intensité dramatique du tableau continue de témoigner de la profondeur spirituelle de Rogier.

## **DE RESTAURATIE VAN DE *KRUISAFNAME* (MADRID, MUSEUM VAN HET PRADO)**

Materiële studie: Carmen Garrido - Restauratie van de drager: George Bisacca -  
Restauratie van de schilderlaag: Maria Teresa Davila

### **Toestand van het schilderij voor restauratie**

De *Kruisafname* bestaat uit elf eiken planken. Zij zijn met elkaar verbonden door pinnen en zwaluwstaarten. Aan de achterkant werden ter versteviging van het geheel twee horizontale planken vastgemaakt. Het radiografisch onderzoek voor de restauratie van het schilderij toont hoe de planken van elkaar los kwamen. Het schilderwerk zelf bleek in goede toestand met uitzondering van kleinere lacunes op het lichaam van Christus en op de rug en nek van Maria-Magdalena.

Dankzij infrarood-reflectografie kan men de voorbereidende schetsen bestuderen. Aan de manier waarop de schaduwtrekken getekend zijn, valt te zien dat niet één, maar meerdere kunstenaars aan het ontwerp gewerkt hebben. De voorbereidende schets had enkel een indicatieve waarde. De schilder kon daarna de compositie nog aanpassen. Omdat dit ook hier gebeurd is, is het waarschijnlijk dat Rogier persoonlijk bij alle stadia van de verwezenlijking betrokken was.

Op de grondlaag (calciumcarbonaat en dierlijke lijm) werd een dunne witte verflaag aangebracht. Pas daarna werd met de definitieve kleuren geschilderd. De afgebeelde kledij bestaat uit drie of vier verflagen. Eens die kleuren droog waren, werden zij gevernist, wat de dieptewerking versterkte.

### **Restauratie van het schilderij**

De elf planken die het schilderij vormen zijn amper twee centimeter dik. Daardoor is het geheel zeer broos. Door temperatuur- en vochtigheidsverschillen waren tussen sommige planken barsten ontstaan. Bij de restauratie werden de planken zorgvuldig uit elkaar gehaald. De dierlijke lijm die de planken samen hield, werd verwijderd.

Bij een vorige ingreep hadden de restaurateurs van het Prado de originele eiken zwaluwstaarten vervangen door zwaluwstaarten in notenlarenhout. Ook hadden zij twee horizontale verstevigingsplanken aan de nieuwe zwaluwstaarten bevestigd. Op lange termijn bleek deze constructie nadelige gevolgen te hebben: de zwaluwstaarten in notelaarhout reageerden anders op de temperatuur- en vochtigheidsverschillen dan de eiken planken. Bovendien waren de zwaluwstaarten dwars op de richting van het hout van de planken aangebracht. Dit veroorzaakte bijkomende spanningen en barsten in de panelen. De zwaluwstaarten in notelaarhout werden weggenomen en vervangen door zwaluwstaarten in oud eikenhout, dat in Amsterdam kon worden aangekocht.

Door de temperatuur- en vochtigheidschommelingen vertoonden de planken barsten. Sommigen waren echter zo eng dat de lijm er niet in kon doordringen. Daar het niet uitgesloten was dat het hout in de toekomst verder zou bewegen, werd besloten om de barsten te verbreden. Uit oud eikenhout werden dan nieuwe stukjes gebeiteld en ingelijmd.

Om wat speling te laten tussen de planken, ontwierpen de restaurateurs een ingenieuze methode. De verstevigingsplank werd aan de zwaluwstaarten bevestigd middels een schroef en een moer. Een veertje laat toe dat de zwaluwstaarten en de verstevigingsplank verschillend kunnen uitzetten.

Door de speling van het hout zijn in de verflaag ook barsten te voorschijn gekomen. Scheerlicht toonde aan dat de verf van het paneel loskwam. Een ingreep was dus onontbeerlijk om de verflaag te redden. Eerst werden met een oplosmiddel een laag stof, rookafzetting en vervuiling, alsook verschillende vernislagen verwijderd. Die hadden de glans aan het schilderij ontnomen en de personages vervlakt. Tijdens deze ingreep werd de omvang van de schade aan de verflaag duidelijk. Bij de vorige herstelling van verflacunes had men de originele verflaag overschilderd. Die overschilderingen werden zorgvuldig verwijderd. Na de reiniging bleek de schade beperkt te zijn en kon men dus de lacunes opvullen in overeenstemming met het origineel.

Door een zorgvuldige behandeling kreeg het werk zijn glans en zijn helderheid terug. Details zoals de tranen die voorheen nauwelijks te zien waren, werden weer zichtbaar en gaven aan het schilderij zijn beeldende kracht terug.

Een vergelijking tussen de toestand van het schilderij voor en na de restauratie spreekt boekdelen over de zin en de kwaliteit van het geleverde restauratiewerk. Aldus werd één van de meesterwerken van de vijftiende eeuw gered. De grote expressieve waarde van dit schilderij getuigt van de spirituele diepte die Rogier bezielde.

**Bibl.** : J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, R. VAN SCHOUTE, M.C. GARRIDO, J.M. CABRERA, *Algunas cuestiones técnicas de 'Descendimiento de la Cruz' de Rogier van der Weyden, Boletín del Prado* 10 (1983), p. 39-50. CARMEN GARRIDO, GEORGE BISACCA, MARIA THERESA DAVILA, *Rogier van der Weyden. Descente de Croix (Madrid, Musée du Prado)* (Brochure. Traduction Monique Verboomen), Madrid, 1994.

**Les organisateurs sont reconnaissants envers les institutions et les personnes qui ont mis leur documentation à disposition:**

*Madrid, Museo nacional del Prado*

*Brugge, Dienst Stedelijke Musea, Restauratieatelier*

*Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique  
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*

*Bruxelles, Institut Royal du Patrimoine Artistique  
Koninklijk Instituut voor het kunstepatrimonium*

*Louvain-la-Neuve, Laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques (U.C.L.).*

*Mesdames et Messieurs Hélène Busschers, Colette Castermans, Fernando Checa, Mieke De Jonghe, Eliane De Wilde, Alfons Dierick, Hélène Dubois, Hilde Lobelle-Caluwé, Liliane Masschelein-Kleiner, Robert Van Nevel, Hélène Verougstraete.*

**Dank aan de instellingen en de personen die hun documentatie ter beschikking stelden:**