



BLOC-NOTES

Bulletin périodique trimestriel du Trésor de la Cathédrale de Liège
Rue Bonne-Fortune 6
4000 Liège

Tél. : + 32 (0) 4 232 61 32
info@tresordeliège.be
www.tresordeliège.be

Éditeur responsable :
Philippe George, conservateur.

Équipe rédactionnelle :
Denise Barbason, Julien Maquet,
Séverine Monjoie, Fabrice Muller.

Mise en pages :
Georges Goosse, coordinateur-délégué.

ISSN : 2032-7110



Avec le soutien de :



Partenaires privilégiés :



SOMMAIRE

- 1** ÉDITORIAL
- 4** *D'UN MOINE ENCYCLOPÉDISTE À UN RESTAURATEUR DE PAPIER,*
DENISE BARBASON
- 9** *LA DESCENTE DE CROIX DE GÉRARD SERGHERS À LA CATHÉDRALE DE LIÈGE ,*
ANNE DELVINGT
- 15** *LA RESTAURATION DE LA DESCENTE DE CROIX,*
AUDREY JEGHERS



L'équipe de restauration de *La Descente de croix* de Gérard Serghers à la cathédrale de Liège.

Les articles engagent la seule responsabilité des auteurs.

LA DEUXIÈME “HYPOSTASE” DU TRÉSOR

Philippe George
Conservateur

Après la conservation, détaillée dans le précédent éditorial, et intimement liée à celle-ci, la restauration est le deuxième pilier du Trésor –, par clin d’œil l’hypostase –, l’un des trois principes fondamentaux de notre institution¹. La restauration prend au Trésor des formes variées et souvent insoupçonnées du public.

Tout d’abord, la restauration passive : l’œil averti des conservateurs détecte les problèmes et isole l’œuvre en attendant la restauration active des restaurateurs de profession. Sans Jean Puraye qui l’a confiée à Joseph van der Veken en 1935, l’icône de la Vierge ne serait plus aujourd’hui qu’un souvenir². Le 11 mai dernier, dans sa conférence au Trésor sur les peintures de la cathédrale, Olivier Verheyden, professeur à l’École Supérieure des Arts Saint-Luc de Liège, a bien expliqué les différents degrés de restauration, de la plus petite à la plus importante intervention.

Depuis plusieurs années, des peintures ont été traitées à Saint-Luc. Julien Maquet et moi-même participons aux jurys de fin d’année et, avec l’organisa-

tion récente de masters (4e et 5e années d’études), nous constatons, au fil des ans, l’amélioration de qualité des restaurations confiées aux étudiants. Bien sûr, pour des œuvres de premier plan, la difficulté de restauration nécessite l’intervention de l’Institut Royal du Patrimoine Artistique : le buste de saint Lambert y fut ainsi traité dans les années 70³. Une collaboration s’installe quelque fois : ainsi “*La Vierge au papillon*”, traitée durant plusieurs années à l’IRPA, a nécessité une retouche sur place en 2007 par Olivier Verheyden⁴.



La Vierge au papillon (détail)
© : Trésor

1. Le troisième principe sera détaillé dans le prochain numéro.

2. B. LHOIST-COLMAN, *Les peintures de la cathédrale de Liège* dans *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, n° 2-6, 1992, p. 8-10.

3. P. COLMAN & R. SNEYERS, *Le buste-reliquaire de saint Lambert de la cathédrale de Liège et sa restauration*, dans *Bulletin de l’Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Bruxelles, t. XIV, 1973-1974, p. 39-88.

4. de HENAU, dans B. LHOIST-COLMAN, *op. cit.*, p. 15 et O. VERHEYDEN, *Ici-même*, n° 10, 2007, p. 10-15.

Remercions Saint-Luc, aujourd'hui rattaché à l'Université de Liège, de restaurer gratuitement nos peintures ! Notre implication en archéométrie, dès ses origines, ainsi que l'ont expliqué Lucien Martinot et Georges Weber lors de leur conférence au Trésor, me met à l'esprit les liens actuels entre Saint-Luc et le Centre Européen d'Archéométrie, dirigé par David Struvay⁵.

Le plat de résistance dans le domaine de la restauration au Trésor est l'intervention du Fonds David-Constant de la Fondation Roi Baudouin. Depuis sa création, il y a 5 ans déjà, il nous permet chaque année de faire restaurer des volumes de la collection Duriau, et des peintures dans la Cathédrale (Tahan, Seghers).

D'autre part, chaque fois que j'en obtiens les moyens financiers, je livre aux restaurateurs des œuvres de nos collections. Le manuscrit de la confraternité de Notre-Dame de Saint-Paul (XV^e siècle) a fait l'objet d'une restauration grâce à Mademoiselle Anne-Marie Benoît. Des gravures du Val-Dieu, récemment celle du Conseil des Chartreux, ont été restaurées grâce à Monsieur le Chanoine Georges Meuris. Répondant à l'appel paru dans *Bloc-Notes* (n° 23), Mademoiselle la Sénatrice Huberte Hanquet vient de permettre la restauration de la peinture de saint Hubert priant dans la crypte de Saint-Pierre, une toile XVIII^e siècle offerte au Trésor par Madame Michèle Mozin. Cette toile, fortement endommagée, est un sujet sur lequel je reviendrai ultérieurement.

Beaucoup parlent de sponsoring, encore faut-il concrétiser tous ces dossiers, souvent très chronophages, et trop vite passés sous silence quand ils réussissent.

Depuis de nombreuses années, Louis-Pierre Baert, Restaurateur des Musées Royaux d'Art & d'Histoire de Bruxelles, me fait l'amitié de conseils pour la conservation et la restauration d'orfèvreries. Il procède soit à un simple entretien, soit à un démontage complet de l'œuvre comme pour la Vierge des Avocats⁶.

Il est aussi entré dans mes vues avec la restauration réversible du reliquaire de Charles le Téméraire, comme pour la croix dite d'Oignies. Dans la cathédrale, il a traité la châsse de saint Lambert⁷ et il termine l'autel de Monseigneur de Montpellier, ici grâce l'intervention financière de la Fabrique d'église.

Enfin, il est des travaux moins visibles et qui, pourtant, contribuent grandement à la bonne santé des collections. C'est l'occasion d'en tenter ici un inventaire sommaire.

Depuis 1990, Madame Ludvika Legrand déploie toute sa compétence de couturière pour l'entretien des collections d'ornements liturgiques avec une discrétion et une assiduité sans pareilles. Il est urgent que nous puissions disposer de notre nouvelle réserve de textiles dans l'aile Est pour continuer le délicat inventaire de tous les ornements entrepris par Françoise Pirenne. Ma collègue a par ailleurs offert les filtres ultraviolets appliqués aux fenêtres de l'aile Ouest du cloître.

5. Colloque organisé en avril 2011 à Liège, cfr <http://www.archeometrie2011.ulg.ac.be/>

6. G. WEBER, dans *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, n° 28-32, 1997.

7. Avant son prêt en 2001 à l'exposition *Liège vers la modernité. Le XIX^e siècle au pays de Liège*, qui, on le rappellera, nous a permis grâce à André Gob, de la protéger sous verre.

Monsieur Mathieu Maquet a réparé une horloge du XVIII^e siècle et il ne faut pas oublier que la Bibliothèque du Séminaire a fait de même avec l'intéressante horloge de l'abbé Dubois du Val-Dieu, mise en dépôt par le Trésor au Séminaire.

Madame Nelly Maréchal dépoussière régulièrement des pièces données et les décontamine de toute vermine. Monsieur Pierre Narinx a mis en fardes sous papier déacidifié le fonds des cartes provenant du Val-Dieu, dans le cadre de l'inventaire général et des mesures de protection du fonds de gravures anciennes du Val-Dieu, entrepris par Mademoiselle Lucienne Dewez et par Madame Marie-Paule Willems-Closset depuis 2000.

Depuis 2007, certains travaux délicats sont confiés à Monsieur Alain De Hert, technicien engagé dans le cadre d'un plan APE du Ministère de l'Emploi de la Région Wallonne. Il a ainsi reconstruit à l'identique le brancard XIX^e siècle du buste de saint Lambert et restauré la pierre tombale originelle de Mère Jeanne Haze (1782-1876), fondatrice des Filles de La Croix, bientôt présentée dans le cloître. Son collègue Monsieur Willy Haesevoets, engagé depuis 1998 dans le cadre du même plan d'emploi, pourvoit notamment au nettoyage des salles du Trésor.

Monsieur Jean Bonivert, ancien conservateur du Cimetière de Robermont, a sauvé des fragments de pierre gothiques : reconstitués et recollés par Alain De Hert, ils ont pris place dans la Salle des Archidiacres. Faut-il rappeler que c'est aussi Monsieur De Hert qui réalisa une série de socles très élaborés pour les fragments de la cuve baptismale Baijot (XII^e siècle), et ceux des colonnes du Palais



Réalisation du brancard du buste de saint Lambert
par Alain De Hert.
Photo : W. Hasevoets

des Princes-Evêques (photographiées dans le précédent *Bloc-Notes*), le Christ de pitié ou les Flémal ? Sans oublier une série d'interventions ponctuelles indispensables à la scénographie générale. Si je termine cet éditorial par l'énoncé de tous ces travaux, c'est pour montrer que la restauration et l'entretien *lato sensu* est indispensable au quotidien au Trésor, pour ceux qui pourraient encore croire qu'un trésor peut être remisé dans un coffre-fort, comme au XIX^e siècle ! ♦

D'UN MOINE ENCYCLOPÉDISTE À UN RESTAURATEUR DE PAPIER

Denise Barbason

Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie, Ulg

Il y a plus de deux cents ans vit, dans la communauté religieuse du Val-Dieu, un moine hors du commun, un moine collectionneur, Servais Duriau. Né à Liège en 1701, il entre au monastère en 1722 où il reste jusqu'à sa mort en 1775. Patiemment, il rassemble des gravures datées des XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles, provenant de France, des Pays-Bas, d'Allemagne; si besoin est, il les découpe pour les amener au format d'albums (+/- 34 x 30 cm) dans lesquels il les colle avec force notices explicatives et commentaires. Ce travail est remarquable et remarquable; ainsi en 1774, un visiteur de l'abbaye, l'abbé Feller, mentionne 32 volumes ayant chacun une thématique propre : thèmes religieux (histoire du Val-Dieu, scènes tirées des Écritures, vies de saints), grands personnages historiques et contemporains (papes, initiateurs de la Réforme, empereurs romains, rois francs, souverains européens, chanoines de la Cathédrale, officiers militaires), problématiques profanes (pays exotiques – Afrique, Asie, Amérique – vues de villes – Venise, Rome, Paris, Amsterdam – scènes de cour, scènes de la vie quotidienne, reproduction de costumes traditionnels, fables de La Fontaine, allégories, héraldique. Cette encyclopédie illustrée est à la disposition de la communauté, indice d'une certaine laïcisation des thèmes d'études menées par les moines

dans le grand mouvement d'idées des Lumières – rappelons qu'en France, Diderot et d'Alembert publient l'Encyclopédie de 1751 à 1772¹.



Détail d'une gravure conservée dans les volumes

1. On lira avec le plus grand intérêt l'article de Jean-Louis Postulat, *Un moine collectionneur de gravures à l'abbaye du Val-Dieu Servais Duriau (1701-1775)*, dans le *Bulletin de la Société Royale LE VIEUX LIEGE*, juillet-septembre 2005, p 665-696 et *Le patrimoine wallon en estampes*, Namur, IPW, 2007 .



Deux volumes restaurés
Photo : Gérard Michel

Que reste-t-il de cette collection, de ces 32 volumes mentionnés en 1774 ? Au cours d'une histoire mouvementée, les pertes ont été nombreuses, mais il reste un bel ensemble de 19 volumes d'environ 500 pages, riches de plus de 12.000 gravures. Depuis la dissolution de la communauté du Val-Dieu en 2001, le Trésor de la Cathédrale est le dépositaire général de l'ensemble du patrimoine artistique de l'ancienne abbaye. Certains de ces volu-

mes sont très abîmés : sutures cassées, feuillets effrangés, lacunes dans le papier atteignant parfois le texte ...

Or, l'intérêt de ce "musée sur papier" n'est pas à démontrer, outre sa valeur artistique, sa valeur iconographique, documentaire, didactique est des plus précieuses, il est une mine d'informations qui semble inépuisable. Le Trésor a confié la tâche de restauration à Michel Fassin.

Depuis 2005, cinq volumes ont été restaurés, les deux derniers viennent d'être terminés et ont regagné les collections

en décembre. La restauration a heureusement été prise totalement en charge par le Fonds David-Constant de la Fondation Roi Baudouin. Le Trésor espère dans les années prochaines pouvoir faire restaurer tous les volumes. Mieux encore ne peut-on rêver qu'un jour les six volumes vendus par les moines du Val-Dieu et aujourd'hui repérés en collection privée, puissent rejoindre l'ensemble de la collection ? ♦

Quelques conseils pour une bonne conservation des livres anciens

Veiller à avoir une température et une hygrométrie constantes, les variations brusques et répétées sont néfastes.

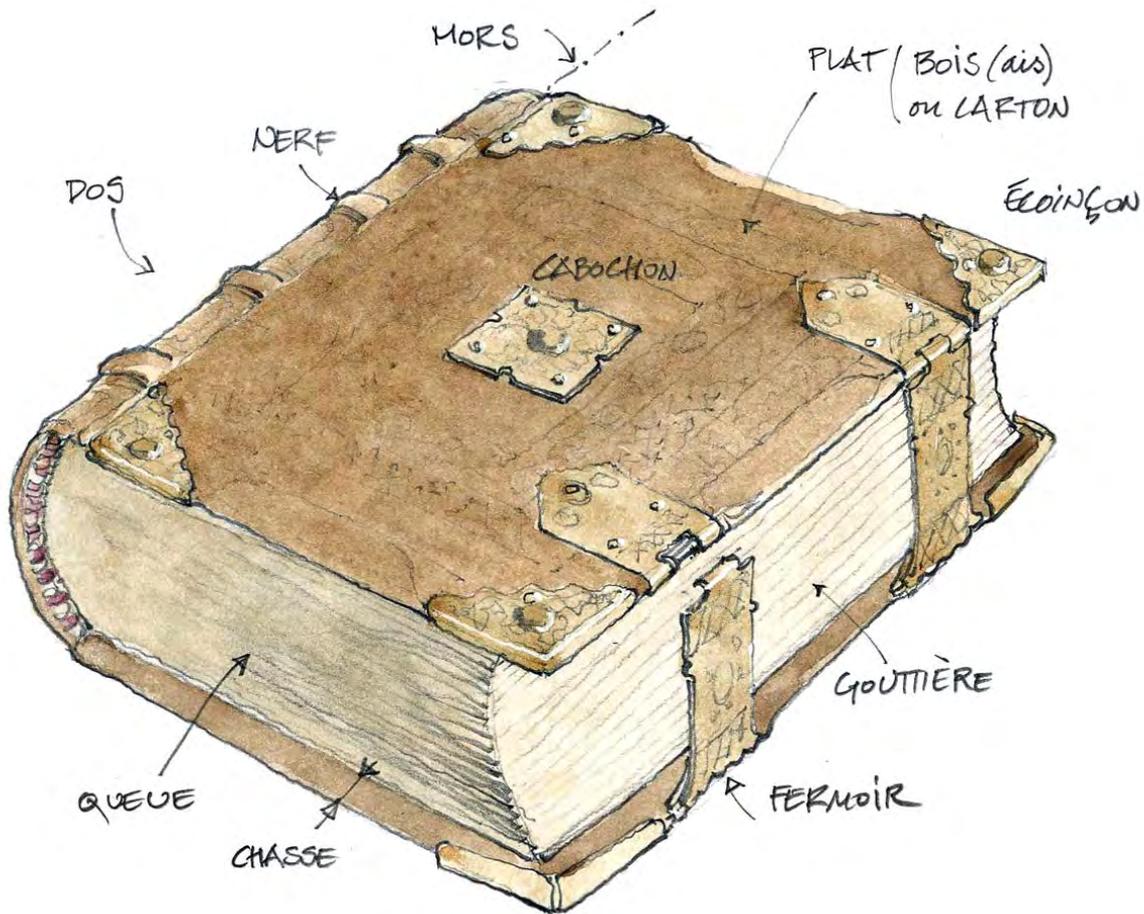
Éviter le placement dans des endroits atteints par le soleil.

Éviter une trop forte lumière toujours fatale.

Manipuler les livres avec beaucoup de soin.

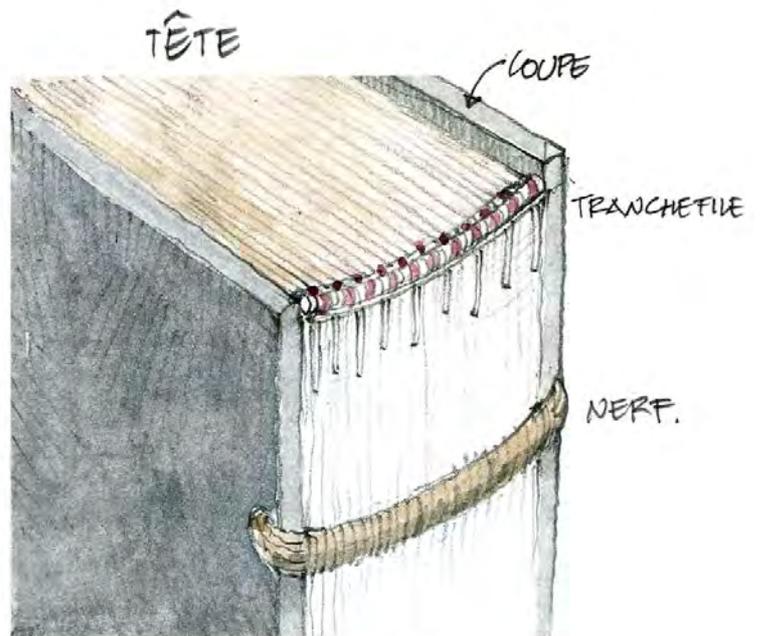
Pour les reliures, procéder chaque année à une mise en cire avec une cire adéquate.

Avoir une aération importante, il faut ouvrir régulièrement les armoires : une bibliothèque doit vivre.

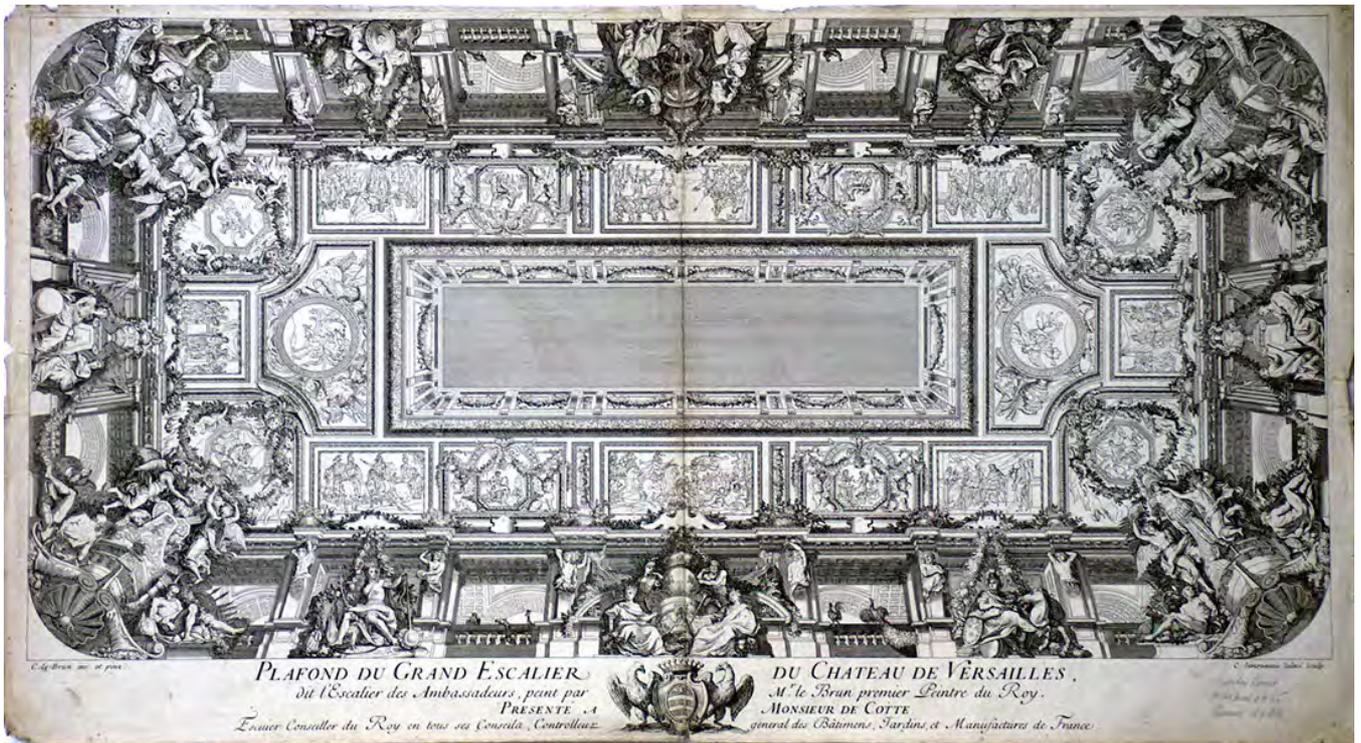


Les mots du livre

Dessins : Gérard Michel



PLAT DOS
 Dos en cours de montage



Une gravure du fonds du Val-Dieu

ENTRETIEN AVEC MICHEL FASSIN

Nous avons demandé à Michel Fassin de nous apporter un éclairage sur son travail de relieur et de restaurateur de livres.

À propos de sa formation, un diplômé en arts et industries graphiques et ensuite des cours du soir en reliure durant 4 ans lui ont apporté une formation de base. Mais ce qui fut déterminant, ce sont d'une part les stages, et d'autre part les recherches personnelles continues. Il rend un hommage très particulier à deux de ses maîtres relieurs : Jules Dekimpes et Guy Caron, avec lesquels il garde des contacts professionnels privilégiés. Ils l'ont formé non seulement sur le plan technique mais aussi qualitatif et éthique.

Une anecdote : Jules Dekimpes mit au point, dans les années 1980, une machine, la " Répavac " qui permet de combler les lacunes des feuillets abîmés, ce prototype, unique, est aujourd'hui sa propriété. L'appréhension personnelle, tactile d'un ouvrage est fondamentale, c'est en démontant une reliure que l'on peut comprendre les différentes techniques des différentes époques; parallèlement, la recherche dans les ouvrages, traités des XVII^e, XVIII^e siècles permet de trouver diverses informations des plus utiles pour le restaurateur d'aujourd'hui sur le traitement et la teinture des cuirs par exemple, sur les produits utilisés ... en remettant évidemment d'actualité les mesures et les poids mentionnés.

La restauration des deux albums de Servais Duriau s'est étalée sur 10 mois. Michel Fassin a démonté les volumes, réalisé des photographies numériques de chacune des pages, procédé au nettoyage mécanique – dépoussiérage, gommage, brossage. Un prélèvement d'échantillons de papier pour une analyse microscopique lui a permis de déterminer les composants (notons qu'au XVIII^e siècle, on a du " bon " papier, à base de coton, et non de bois comme aujourd'hui) afin de fabriquer de la fibre de même composition, fibre ensuite teintée pour tenter de retrouver la couleur d'origine.

Ensuite, il a procédé à une désacidification douce, chaque feuillet étant plongé dans différents bains d'eau tiède, légèrement basique. Les gravures furent détachées ainsi que les multiples réparations effectuées dans le passé (jusqu'à 5,6 collages superposés).

Après ces différentes étapes, a été pratiquée la refibrillation : la réparation des manques, des lacunes, des déchirures avec la Répavac. Les gravures ont été remplacées avec une colle au *ph* neutre et réversible. Enfin, les feuillets ont subi différents séchages jusqu'à ce que le papier soit " sec ", c'est-à-dire amené à une humidité de 9, 10%. Michel Fassin s'est alors appliqué à la restauration de la reliure. Le corps de l'ouvrage a été cousu sur doubles nerfs, avec de nouvelles gardes de papier, et des tranchesfiles faites à la main ont été réalisées. Les reliures dataient de la première moitié du XX^e siècle, étaient de piètre qualité et en mauvais état, elles furent remplacées par des copies de reliure du XVIII^e en veau fauve patiné et décoré à froid. Pour protéger au maximum les ouvrages, des étuis sur mesure doublés de feutrine et bordés de cuir ont été confectionnés.

La Répavac est un prototype créé dans les années 1980 par Jules Dekimpes, maître-relieur installé à l'époque à Redu et chef d'atelier à la Banque Nationale de Bruxelles. Cette machine permet la refibrillation du papier. Elle permet de combler les manques et de réparer les déchirures qu'il y a dans une page, cela en utilisant une fibre pratiquement identique au papier d'origine. Le papier ainsi traité sera renforcé, il est à nouveau manipulable, a retrouvé force et souplesse, et par la suite il sera possible de réaliser une reliure.

La colle et la fibre utilisées ont un *ph* neutre et la technique est entièrement réversible, respectant les principes fondamentaux de la restauration.



Photo : Gérard Michel

LA DESCENTE DE CROIX DE GÉRARD SEGHERS

CONSERVÉE À LA CATHÉDRALE SAINT-PAUL DE LIÈGE

Anne Delvingt

Docteur en art, histoire et archéologie

Une très grande *Descente de croix* peinte sur une toile de plus de quatre mètres de haut est conservée dans le déambulatoire de la cathédrale Saint-Paul de Liège (fig. 1). Son auteur, Gérard Seghers (1591-1651), est un distingué représentant de l'école anversoise de peinture du XVII^e siècle qui fut très célèbre en son temps mais qui est aujourd'hui méconnu du grand public¹. Notons d'emblée que Gérard Seghers n'a aucun lien de parenté avec le père jésuite anversois Daniel Seghers (1590-1661), le peintre de fleurs avec lequel il collabore régulièrement pour exécuter la composition centrale de grandes couronnes de fleurs. Nous savons qu'en 1603, à douze ans, Gérard Seghers est inscrit comme élève à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers mais le nom de son maître reste inconnu². Après cinq années d'apprentissage, en 1608, Seghers est nommé franc-maître à la Gilde de Saint-Luc. Entre 1611 et 1620, il entreprend le voyage d'Italie, un passage obligé pour nourrir la culture visuelle de tout peintre qui veut acquérir un nom.

Le peintre passera aussi par l'Espagne avant de revenir à Anvers où il mènera



Fig. 1 Gérard Seghers,
La Descente de croix. Huile/toile, 420 x 250 cm
Photo : Claude Sottiaux

1. Outre la monographie de BIENECK Dorothea, *Gerard Seghers, 1591-1651, Leben und Werk des Antwerpener Historienmalers*, Lingen, 1992 (catalogue A 92 pour la toile de Liège), on trouvera, en complément à notre aperçu, des données biographiques dans l'article pionnier de ROGGEN Domien et PAUWELS Henri, *Het caravaggistisch oeuvre van Gerard Seghers*, dans : *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde*, XVI, 1955-1956, p. 259. Des informations détaillées concernant la famille de Seghers sont consignées dans VAN DE VELDE Carl, *In de ban van Caravaggio en Rubens : de schilder Gerard Seghers*, dans : *Belgisch tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, 61, 1992, pp. 181-199.

2. ROMBOUTS Philippe et VAN LERIEUS Theodor, *De Liggeren*, I, Anvers, 1864, p. 424.

une brillante carrière³. Gérard Seghers est surtout un peintre d'histoire religieuse, ce que la toile de Liège confirme encore (fig. 2). Il peint cependant quelques allégories et des portraits. La peinture religieuse est considérée comme le genre le plus élevé en peinture, bien davantage que le portrait, la peinture de paysage ou les scènes de genre (scènes domestiques, scènes de tavernes ...). Seghers n'aura de cesse de rivaliser sur le terrain de la peinture " en grand " avec ses contemporains anversois Rubens, Van Dyck et Jordaens, sans toutefois égaler le talent de ceux-ci, malgré la présence d'œuvres de qualité.

Origine de la toile

La Descente de croix de la cathédrale Saint-Paul occupait originellement le maître-autel de l'église du collège des Jésuites wallons, ou Jésuites-en-Isle, située autrefois sur la place du XX Août à Liège . Un texte de 1738 issu *des Délices du Païs de Liège* décrit l'intérieur de ce sanctuaire de manière succincte : "L'église bâtie à la moderne, belle, grande, élevée reçoit un nouveau lustre de la Place publique, sur laquelle elle a son aspect. Elle est ornée et parée de marbre. Le tableau du Grand-autel, dont la décoration ainsi que celle du sanctuaire, est très-riche, passe pour un chef-



Fig. 2. Antoine Van Dyck, *Portrait de Gérard Seghers*. Burin.

d'œuvre d'un des plus habiles disciples de Rubens, c'est une Descente de Croix⁴ . Le tome premier des *Délices du Païs de Liège* comprend une Vue dessinée par Remacle Le Loup (1707-1746) représentant le collège et son église " bâtie à la moderne ", c'est-à-dire " à l'italienne⁵ ", comprenez de style baroque.

Le collège des Jésuites-en-Ile est ouvert en 1582. Nous ne savons rien de l'ancienne église où prenait originellement

3. Voir notre thèse inédite *Gérard Seghers (1591-1651) et le caravagisme européen : entre l'Italie, l'Espagne et les anciens Pays-Bas*, Université Libre de Bruxelles, 2009, à paraître en 2010 chez Le livre Timperman à Bruxelles.

4. *Les délices du Païs de Liège*, 1, 1738, p. 217. Sur le collège de Liège : JAVAUX J., *Les Jésuites inaugurèrent place du XX août*, Liège, 1982 ; PONCELET Alfred, *Histoire de la Compagnie de Jésus dans les anciens Pays-Bas*, 2, Bruxelles, 1927, pp. 197-212 ; LAFFINEUR-CRESPIN Marylène, *L'ancien collège des jésuites wallons*, dans DELVILLE Jean-Pierre (dir.), *Le grand séminaire de Liège (1592-1992)*, Bibliothèque du grand séminaire, Liège, 1992, pp. 225-234 et GUÉRIN Pierre, *Les jésuites du collège wallon durant l'Ancien Régime*, 2 vols, Société des bibliophiles belges, 1999.

5. *Dictionnaire universel contenant ... les termes des sciences et des arts* d'Antoine Furetière, éd. revue et corrigée, La Haye, 1727, t. III, s.p.

place le tableau de Seghers. Une nouvelle église, dédiée au Saint-Sacrement, est construite à partir de 1669 et consacrée en 1700. Une Vue intérieure de ce nouveau sanctuaire, datant du XVIII^e siècle, rend compte de son décor simple et majestueux⁶. On ne parvient malheureusement pas à distinguer le sujet du tableau du maître-autel. L'église fut démolie en 1821 et ses matériaux furent réutilisés dans la construction de la salle académique de l'Université de Liège (1819-1824). La Compagnie de Jésus est, en effet, supprimée le 2 septembre 1773 dans les Pays-Bas autrichiens, leurs biens sont confisqués et, à partir de 1776, le Conseil privé s'occupe de leur liquidation. Les tableaux de qualité, dans un bon état de conservation et s'ils sont transportables, sont dispersés lors de trois grandes ventes publiques organisées en mai 1777 à Anvers, Gand et Bruxelles. De nombreuses oeuvres de Seghers sont signalées dans les trois catalogues de vente et dans les archives du Comité jésuitique conservées aux Archives du Royaume. Le tableau de Liège n'y figure pas. La grande toile a heureusement été conservée et a trouvé refuge dans la cathédrale Saint-Paul de Liège. Différentes œuvres religieuses de Seghers issues de collèges jésuites ou de couvents ont été vendues au XVIII^e siècle et ont été achetées par le clergé séculier, comme les deux grands formats provenant du couvent des Falcons à Anvers, aujourd'hui à la collégiale Saint-Vincent de Soignies⁷. Gérard Seghers entre en relation avec les Jésuites dès l'âge de vingt ans quand, en 1611, il s'inscrit à la Sodalité des hom-

mes célibataires d'Anvers. Le peintre obtient tout au long de sa carrière des commandes importantes pour les églises jésuites en Europe, à Anvers, Cologne, Landshut, Limoges, Rome... Comme l'écrit Arnout Balis, les jésuites, et les ordres conventuels en général, forment ainsi "un circuit artistique distinct, à côté du négoce et de la diplomatie"⁸.



Détail de *La Descente de croix*.
Photo : Claude Sottiaux

Le style et la datation

Le peintre de la *Descente de croix* du collège des Jésuites wallons n'est pas nommé dans *Délices du Pays de Liège* mais est qualifié d' "habile disciple de Rubens". Il faut comprendre par cette expression un peintre anversois d'histoire religieuse, ce que fut assurément Gérard Seghers, comme nous l'avons vu, à défaut d'avoir été réellement un élève du grand maître anversois. *La Descente de*

6. Voir JAVAUX J., *op. cit.*, 1982, pp. 90-91.

7. DELVINGT Anne, *Deux toiles peintes par Gérard Seghers (1591-1651) pour le couvent des Falcons à Anvers identifiées à la collégiale Saint-Vincent de Soignies*, dans : *Gazette des Beaux-Arts*, mars 2001, pp. 139-150.

8. BALIS Arnout, *La culture et le cadre de vie*, dans : JANNSENS Paul (s.l.d.), *La Belgique espagnole et la principauté de Liège 1585-1715*, 2, Bruxelles, 2006, p. 212.



Fig. 3. Gérard Seghers, *L'Extase de sainte Thérèse*. Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Huile/toile, 264 x 195 cm.

Croix de Seghers ne rappelle pas la manière ni les compositions de Rubens sur ce thème. Seghers offre toujours des

compositions plus tempérées, beaucoup moins dramatiques que les mises en scène de Rubens. Le tableau de Seghers témoigne d'une grande élégance formelle, d'une subtilité chromatique et d'une étude attentive de la lumière et des ombres qui sont marquées sans lourdeur. Il montre une composition dynamique, construite selon un grand V dont les deux diagonales s'incarnent dans la figure de la sainte femme explorée aux bras écartés et dans le corps du Christ.

Aucun document ne permet de dater la *Descente de Croix* de Seghers que, d'après une analyse stylistique, nous situons à la fin des années 1620⁹. On peut, en effet, comparer la toile à des œuvres de Seghers de cette période comme *l'Extase de sainte Thérèse* de Seghers¹⁰ (fig. 3, vers 1627), *la Vierge à l'Enfant avec Marie-Madeleine et un ange* de Tournai de 1627¹¹ (fig. 4) ou encore *La Vierge à l'Enfant apparaissant à sainte Gertrude* conservée au château de Gaasbeek (fin des années 1620).

On remarquera que la Marie-Madeleine de Tournai est le modèle qui a servi au même personnage situé en bas à droite dans le tableau liégeois. Les figures de ces tableaux de Seghers de la fin des années 1620 présentent les modelés fermes et les visages bien cernés aux paupières ocre que l'on retrouve dans la

9. BIENECK Dorothea, *op. cit.*, A 92 date la toile entre 1630 et 1635.

10 Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Huile/toile, 264 x 195 cm. BIENECK Dorothea, *op. cit.*, A 49.

11. Tournai, cathédrale. Huile/toile 190 x 140 cm. Signée "G. Seghers I F" et datée 1627. BIENECK Dorothea, *op. cit.*, A 47.



Fig. 4. Gérard Seghers, *La Vierge à l'Enfant avec Marie-Madeleine et un ange*. Tournai, cathédrale.
Huile/toile 190 x 140 cm.
Signée "G. Segers I F 1627".

toile liégeoise. Les chairs offrent aussi des tons de porcelaine et des formes à la fois puissantes et raffinées. Ainsi, le teint d'ivoire du corps du Sauveur accentue son aspect sculptural et monumental. Les drapés de ces œuvres avec leurs larges plis sculpturaux apparaissent moins froissés et collants que ceux peints plus tard, dans les années 1630 ou 1640. La restauration du tableau de la cathédrale de Liège restitue sa densité chromatique à la toile. Les roses et les oranges employés par l'artiste offrent désormais une brillance et une profondeur insoupçon-

nées. La restauration de la toile rend enfin justice à la composition en lui redonnant toute sa profondeur. On peut ainsi considérer la *Descente de croix* de Liège à la suite de l'imposante *Érection de la croix* que Seghers a peinte vers 1624 pour l'église des Jésuites d'Anvers (église Saint-Charles Borromée, *in situ*¹²) (fig. 5 page suivante). Ces deux grandes toiles déclinent un thème de la Passion du Christ, avec de nombreux personnages en commun traités dans un style très proche.

Le thème

Le thème de la toile liégeoise n'est pas une Descente de croix *stricto sensu* car le Christ est déjà descendu du lieu de son sacrifice. Il ne s'agit pas d'une Déploration non plus où la scène se concentre sur la tristesse des fidèles rassemblés autour du corps du Seigneur près de son tombeau. Il s'agit ici plutôt d'une Descente de croix qui sert de support à l'adoration du sacrifice de la Passion et de ses instruments (la croix, la couronne d'épines, la bassine d'eau rougie, les clous). Pas moins de treize personnages peuplent la composition de Seghers et servent ce propos. Le Christ gît, assis, soutenu par Nicodème. Son jeune disciple Jean lui retire délicatement la couronne d'épines tandis que deux femmes éplorées expriment des attitudes de douleur différentes. Une femme lève dramatiquement les bras au ciel et une sainte femme se penche avec recueillement sur la main du Seigneur. Marie-Madeleine, pleine de révérence, lave les pieds du Christ et, avec

12. VAN DER STIGHELEN Katlijne, *Gerard Seghers' Drawing for 'The Raising of the Cross'*, dans : *Master Drawings*, XXVI, 1, printemps 1988, p. 46. BIENECK Dorothea, *op. cit.*, A 27a, p. 155. Une copie de cette toile à été peinte par Cornelis de Vos en 1626 : Wechelderzande, église Sint-Amelberga. Huile/toile, 299 x 209 cm : VAN DER STIGHELEN Katlijne, *op. cit.*, p. 45.

ses cheveux dorés et son habit de brocard, clôt somptueusement le bas de la composition. Ces deux dernières femmes attirent ainsi l'attention du spectateur sur les plaies causées par la crucifixion.

Deux clous ensanglantés occupent le premier plan du tableau et une bassine d'eau rougie rappellent également le récent supplice du Fils sur la croix. Un groupe de trois autres saintes femmes observent

la scène, à gauche de la composition, au premier plan duquel figure la Vierge, les mains jointes, priant pour son Fils. À droite, un groupe de trois hommes (Joseph d'Arimatee ?) s'étonnent devant un objet ensanglanté (le troisième clou de la crucifixion ?). Les instruments de la Passion du Christ composent bien le thème sous-jacent du tableau et constituent un support de méditation sur le sacrifice divin. ◆



Fig. 5. Gérard Seghers, *L'Érection de la croix*, Anvers, église Saint-Charles-Borromée.
Huile/toile, 535x 395 cm.

LA RESTAURATION DE LA DESCENTE DE CROIX ATTRIBUÉE À GÉRARD SEGHERS

Audrey Jeghers
Conservatrice - Restauratrice

Le traitement de restauration du tableau *La Descente de Croix* attribuée à Gérard Seghers a été rendu possible grâce au soutien du Fonds David-Constant de la Fondation Roi Baudouin.

Entreprendre la restauration de cette peinture monumentale représentait un travail complexe d'organisation et de coordination. La descente de croix de Gérard Seghers mesurant 420 sur 250 cm était accrochée au fond du collatéral droit du chœur. La première étape du traitement de restauration consista dans le décrochage du tableau. La manipulation de tableaux de grandes dimensions est une opération délicate qui comporte des risques non négligeables. Pour cette raison, le travail fut confié à une société spécialisée dans la manutention des œuvres d'art. (*photo 1*) Le tableau a été transporté dans la zone de travail que nous avons délimitée dans le croisillon nord de la cathédrale. Cet atelier provisoire allait aussi permettre aux visiteurs d'observer le travail de restauration.

Lorsque nous parlons de restauration d'œuvres, la plupart du temps nous pourrions parler de " dé-restauration " d'œuvres. En effet, il est très rare de se retrouver face à un tableau n'ayant jamais subi d'intervention de restauration. Malheureusement, les restaurations anciennes ont bien souvent causé des dégradations irréversibles. Dans le cas présent, le tableau avait déjà subi plusieurs interventions importantes : le support de toile



Photo 1
La firme MOBULL occupée au décrochage de l'œuvre
Photo de l'auteur

original avait été amputé dans la partie supérieure et les bords de toile avaient été découpés. Afin de compléter la composition originale, une large bande de toile fut ajoutée dans la partie supérieure. Il est probable que la composition ait subi des changements notables mais nos observations ne nous ont pas permis de comprendre la raison de ces modifications. Afin de renforcer le support de toile original, l'œuvre avait été rentoilée à la colle de pâte qui avait rendu la toile très cassante. Parallèlement à ce travail effectué sur le support, la couche picturale avait été recouverte de plusieurs couches de vernis qui se sont oxydés avec le temps. De larges surpeints grossiers avaient tenté de masquer certaines anciennes déchirures, des lacunes ainsi que la jonction entre l'original et la bande de toile ajoutée. Le traitement prévoyait une dé-restauration totale de ces anciens ajouts.

Une fois la peinture retirée de son encadrement, nous avons pu commencer le traitement par le dévernissage de l'œuvre. La peinture présentait plusieurs couches successives de vernis jaunés et d'encrassement. Cette couche épaisse terne et oxydée ne permettait plus d'apprécier la richesse des coloris. La spatialité de la composition était ramenée à un

plan unique démuné de profondeur. Certains détails se distinguaient difficilement. Le dévernissage de la couche picturale a pu être effectué par compresses de solvant qui, grâce à un temps de pose, permettaient de retirer l'épaisse couche de vernis en une fois (*photo 2 - dévernissage en cours*).

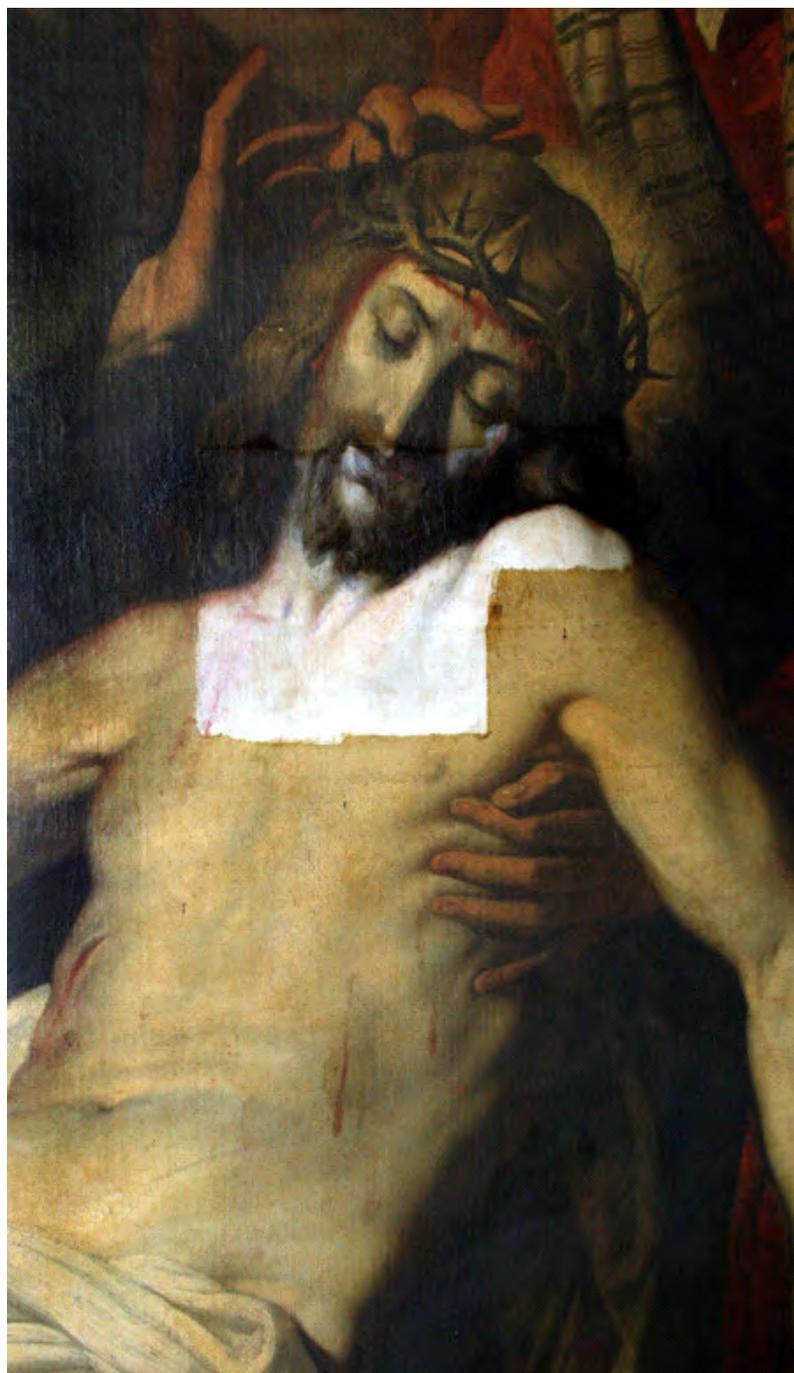


Photo 2
Photo de l'auteur

Après l'enlèvement des anciennes couches de vernis, nous avons dû éliminer localement les anciennes retouches oxydées qui ne présentaient pas un aspect esthétique satisfaisant. Ces anciennes retouches exécutées à l'huile étaient devenues difficilement solubles et leurs tonalités s'étaient assombries. Généralement sous les retouches, on retrouve un matériau de bouchage appelé mastic et qui sert à combler les lacunes. Tous ces anciens mastics ont également dû être enlevés.

Le nettoyage terminé, nous avons entrepris le traitement du support de toile. Préalablement à la dépose de la toile, la couche picturale doit être bien protégée et les bords de la toile maintenus au sol par des tirants de papier encollé. Lorsque la toile a été libérée de son châssis, l'ancien doublage de renfort a pu être enlevé. La toile de doublage, faite de lin ou de chanvre, était devenue très cassante et a pu être facilement enlevée par traction de longues bandes. Pour la première fois, nous avons véritablement accès au revers de la toile originale. Une mauvaise surprise nous attendait faute d'avoir eu précédemment accès au revers de la toile. Probablement lors d'une précédente restauration, le revers a été recouvert d'une couche d'enduit gris verdâtre qui devait probablement remplir un rôle de protection et d'isolation. D'anciennes traces d'empêchements ajoutés au niveau des déchirures étaient également visibles. Cette couche d'enduit était plutôt néfaste pour l'œuvre car, étant à base d'huile, elle rigidifiait considérablement la toile. Afin de redonner de la souplesse au support, nous avons entrepris le dégagement de cette couche à l'aide de décapant. Pour équilibrer les tensions du support qui, petit à petit, retrouvait sa souplesse, cette étape a dû se faire sous forme de damiers qui permettent un travail régulier sur toute la



Photo 3
Photo de l'auteur

surface. (*photo 3 : élimination de la couche d'enduit*) Grâce à l'élimination de l'enduit, nous avons pu découvrir que la toile employée est une toile dite "à matelas". Il s'agit d'une toile de lin à chevrons présentant un motif linéaire répétitif. Ce type de tissage sergé confère au tissu une grande résistance. Afin d'obtenir une toile de large dimensions, deux lés de toile d'environ 125 cm chacun ont été mis côte à côte par une solide couture. La bande de toile ajoutée tardivement dans la partie supérieure est constituée d'une toile armure 1:1 très fine. Cette bande avait également été cousue au reste de la toile. Cette couture était devenue fragile et la jonction était très lacunaire. Les lacunes du support ont été comblées par de petites incrustations de toile découpés à mesures et collées. Nous avons procédé de manière identique pour les anciennes déchirures.

Nous arrivions à l'étape la plus délicate du traitement de restauration: le rentoilage. Il était nécessaire de prévoir un nouveau renfort du support qui allait également permettre de maintenir les différentes pièces de toile côte à côte. Le choix de la méthode s'est porté sur un rentoilage à la cire qui allait offrir une belle souplesse à la toile. Les dimensions imposantes de l'œuvre rendent ce type d'opération très compliquée. Les manipulations d'œuvres monumentales nécessitent une équipe de restaurateurs bien coordonnés. Dans un premier temps, une nouvelle toile de lin a été tendue sur un bâti provisoire afin de la décatir, c'est-à-dire la débarrasser de son encollage et la rendre moins réactive aux changements climatiques. Pour ce faire, il faut arroser la toile d'eau bouillante et la brosser. Une seule solution s'offrait à nous, transporter le châssis à l'extérieur de la cathédrale par l'entrée principale. Ce fut une attrac-

tion particulière pour tous les passants de la Place Cathédrale ! (*photo 4 : décatissage de la toile de doublage*) Après séchage, les fibres de la toile furent détendues. La toile de renfort doit être retenue correctement sur le bâti et la toile originale est posée par dessus. Les deux toiles sont ensuite maintenues ensemble par la pose d'un facing, bandes de papier encollées et posées à la face du tableau. L'ensemble est alors retourné car l'adhésif qui va permettre aux deux toiles d'être collées doit être appliqué par le revers. La cire chaude est donc appliquée liquide au revers de la toile et ensuite, réchauffée avec un fer de rentoilage qui va faire pénétrer l'adhésif au travers des deux toiles. (*photo 5 : application de la cire au revers de la toile de doublage, repassage au fer*) Aujourd'hui, d'autres méthodes plus réversibles sont souvent préférées au rentoilage à la cire.



Photo 4
Photo de l'auteur

La réversibilité de tout acte posé par le restaurateur est un des principaux principes éthiques qui le guide dans ses choix. Le rentoilage à la cire est une technique ancienne qui présente néanmoins certains avantages : ce type de rentoilage convient



Photo 5 – Photo de l’auteur

bien aux tableaux conservés dans des lieux aux climats variables tels que les églises. D’autre part, l’oeuvre ayant subi de nombreuses interventions anciennes, le support de toile avait besoin d’un renfort qui allait également lui redonner de la souplesse. La remise en tension de la toile sur le châssis constituait la dernière grande manipulation. Le travail plus esthétique pouvait enfin commencer.

L’ensemble des lacunes de la couche picturale a été bouché par un nouveau mastic de type traditionnel, c’est-à-dire à base de colle animale et de craie. L’étape du masticage permet de rétablir la continuité de la couche picturale et donne une base blanche pour constituer la retouche (*photo 6 : vue d’ensemble après masticage – page suivante*).

1. Nous profitons de l’occasion pour remercier les stagiaires ainsi que les collègues qui ont participé au projet et qui nous ont permis de le mener à bien (Isabelle Happart, Lise Materne, Etienne Van Vyve, Emmanuelle Job, Sarah Pesesse, Emilie Lobet et Charlotte Ieven). Les échanges avec les visiteurs de la cathédrale ont été nombreux et RTCLiège a réalisé un reportage sur le sujet le 19 juillet. La visibilité du traitement de restauration a suscité de nombreuses réactions positives qui ont rendu notre travail d’autant plus riche.

Nous remercions Monsieur George pour la confiance qu’il nous a témoignée en nous confiant ce travail.

La réintégration chromatique des lacunes se réalise en deux étapes. Dans un premier temps, l’aquarelle est employée directement sur le mastic. Après l’application d’une couche de vernis intermédiaire, les retouches sont finalisées à l’aide de couleurs spéciales appelées Gamblin Colors®. Elles sont constituées de pigments broyés dans une résine synthétique qui présente des propriétés optiques similaires à la peinture à l’huile. La stabilité de ce produit offre également une bonne réversibilité à notre retouche (*photo 7 : vue d’ensemble après réintégration chromatique des lacunes – page suivante*).

En dernier lieu, un vernis de protection final fut appliqué par pulvérisation sur l’ensemble de la couche picturale. Ce mode d’application permet de corriger les différences de brillance et de matité mais, également d’obtenir un aspect plus satiné du vernis. Le tableau fut enfin réencadré et remis à sa place dans le collatéral. Le cadre actuel n’est pas le cadre d’origine. Il présente un bon état de conservation mis à part quelques petites lacunes qui ont été comblées et retouchées.

La restauration de la Descente de Croix de Gérard Seghers se sera échelonnée pendant quatre mois et aura monopolisé une équipe de restaurateurs¹. L’oeuvre a retrouvé la palette variée de coloris qui caractérise les oeuvres de Gérard Seghers. La bonne conservation de l’oeuvre est aujourd’hui assurée. ◆

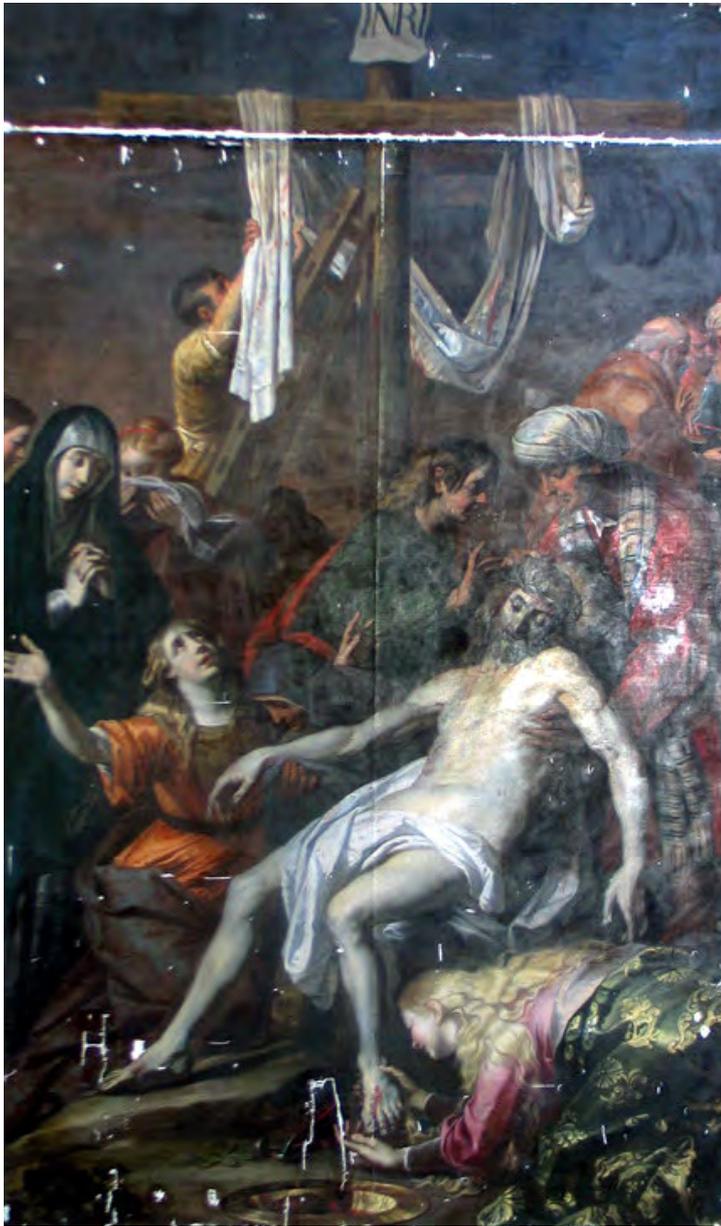


Photo 6
Photo de l'auteur



Photo 7
Détail après réintégration
chromatique
Photo : Claude Sottiaux

CYCLE DE CONFÉRENCES 2010-2011

Les conférences débutent à 18h30.
Entrée par la rue Bonne-Fortune, 6

21 décembre 2010

Philippe TOMSIN,
maître de conférences (ULg Histoire des
Sciences & des Techniques).
*Le mémoire sur les maladies des broyeurs
de couleurs du peintre
Léonard DeFrance (1735-1805) :
un regard innovant sur la prévention
des maladies professionnelles.*

18 Janvier 2011

Cécile OGER et Sophie DENOEL,
docteurs en Histoire de l'Art (ULg).
*Recherches sur des peintures murales
de la cathédrale de Liège.*

8 février 2011

Emmanuelle MERCIER,
docteur en Histoire de l'Art (ULg).
*La sedes sapientiae de la cathédrale
de Liège et la sculpture mosane en bois
polychrome du XIII^e siècle.*

1^{er} mars 2011

Alexandre GALAND,
licencié en Histoire de l'Art (ULg).
*La Messe de saint Grégoire du Trésor ,
une peinture de propagande religieuse.*

5 avril 2011

Pierre COLMAN,
professeur émérite à l'Université de Liège.
Les deux madones d'argent du Trésor.

3 mai 2011

Sophie BALACE,
attachée aux Musées royaux d'Art &
d'Histoire de Bruxelles.
*Retour vers le gothique : le goût pour le
moyen âge au XIX^e siècle*

7 juin 2011

Jean-Patrick DUCHESNE,
professeur à l'Université de Liège.
*Les gravures de Valdor et de Natalis
au Trésor.*

Afin d'être informé de toutes les activités
du Trésor, inscrivez-vous gratuitement
à la newsletter sur le site
www.tresordeliege.be

Le Trésor est ouvert
du mardi au dimanche de 14 à 17 h.
Entrée gratuite sur présentation
du *Bloc-Notes* du trimestre.

À Liège, la cathédrale Saint-Lambert fut démolie
à la Révolution.

Les œuvres sauvées et celles d'églises disparues du
diocèse de Liège sont présentées dans les bâtiments du
cloître de la cathédrale actuelle, la cathédrale
Saint-Paul : orfèvreries, textiles, sculptures, peintures,
gravures...

La scénographie illustre les contextes dans lesquels ces
œuvres ont été créées et retrace l'histoire de l'ancienne
principauté épiscopale de Liège.

