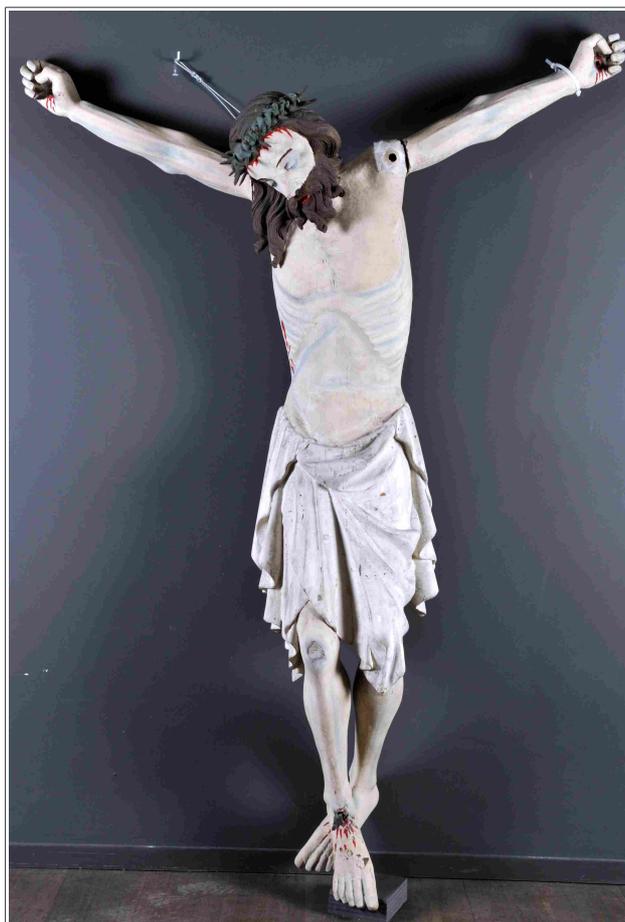


**ÉTUDE STYLISTIQUE ET TECHNIQUE D'UN CHRIST EN CROIX
DES ANNÉES 1330-1340**

pour évaluation de la faisabilité d'un traitement



Maître de La Gleize, *Christ en croix* dit *Christ d'Engis*
Liège, Musée Grand Curtius
Inv. n° : GC.REL.02b.1981.30684

Avril 2019

Avec le soutien de la Fondation Périer-D'Ieteren


FONDATION PÉRIER-D'IETEREN

CONSERVART s.a.

Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

I. PRÉSENTATION DE L'OEUVRE

Auteur : Maître de La Gleize

Titre : *Christ en croix* dit *Christ d'Engis*

Date : 1330-1340

Dimensions : H. 193 cm (corps de 164 cm.) x L. 140 cm. environ. La croix est absente.

Lieu de conservation : Musées de la Ville de Liège – Réserve

Personne de contact : Christelle Schoonbroodt, Conservatrice Dpt art religieux et art mosan

Inventaire n° : GC.REL.02b.1981.30684

II. HISTOIRE MATÉRIELLE

Initialement conservé au sein d'une petite chapelle située le long d'une route du petit village d'Engis non loin de Liège, le Christ a été mis en dépôt au sein des Musées de la Ville de Liège au début des années 1980 suite à une mise en garde d'Albert Lemeunier, Conservateur du Musée d'Art religieux et d'Art mosan, sur la fragilité de ce patrimoine. En effet, la chapelle étant ouverte sur l'extérieur, le Christ affrontait depuis de nombreuses années intempéries et autres aléas climatiques.

Déposé en réserve muni des trois clous en métal forgé, mais sans la croix demeurée in situ, ce Christ n'a jamais fait l'objet d'une étude matérielle ni d'une restauration. En revanche, son exposition à l'extérieur, à peine protégé par les murs de la chapelle, a engendré au fil des siècles l'application de nombreuses couches de couleur. La médiocre qualité de l'actuelle polychromie achevant de défigurer cette œuvre exceptionnelle de la sculpture mosane du XIVe siècle. Dès 1978, dans l'article qu'il consacre à la sculpture mosane des années 1330-1360, Robert Didier déplorait déjà le malheureux surpeint qui la recouvre¹. Dans les deux pages de supplément qu'il lui consacre, l'historien de l'art suppose que ce Christ provient de l'ancienne église d'Engis ou de celle de l'un des villages voisins.

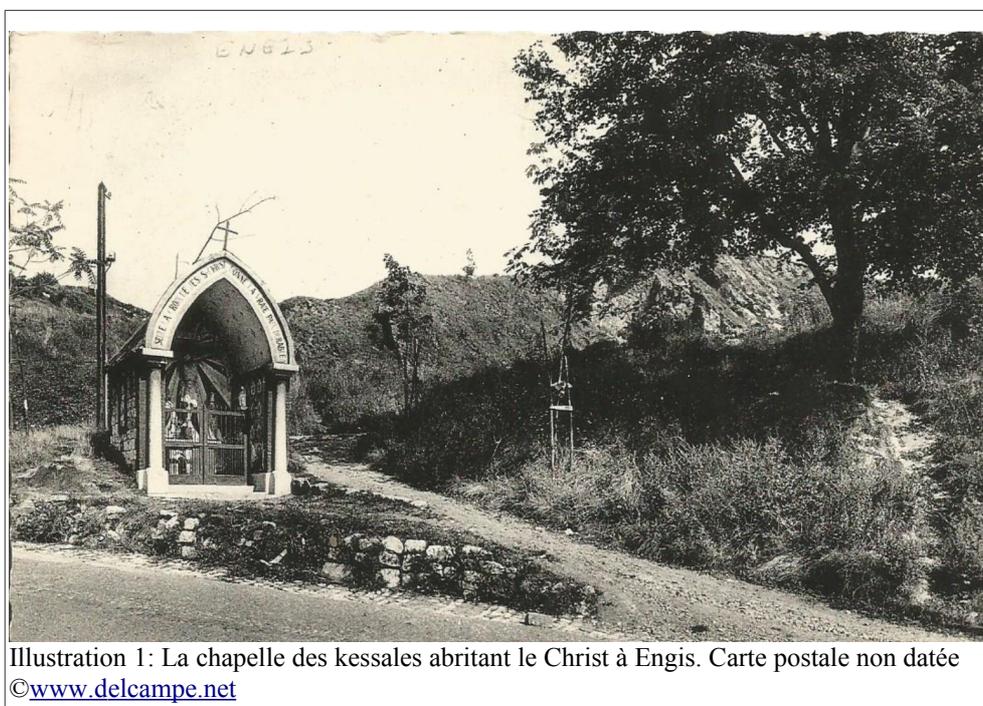


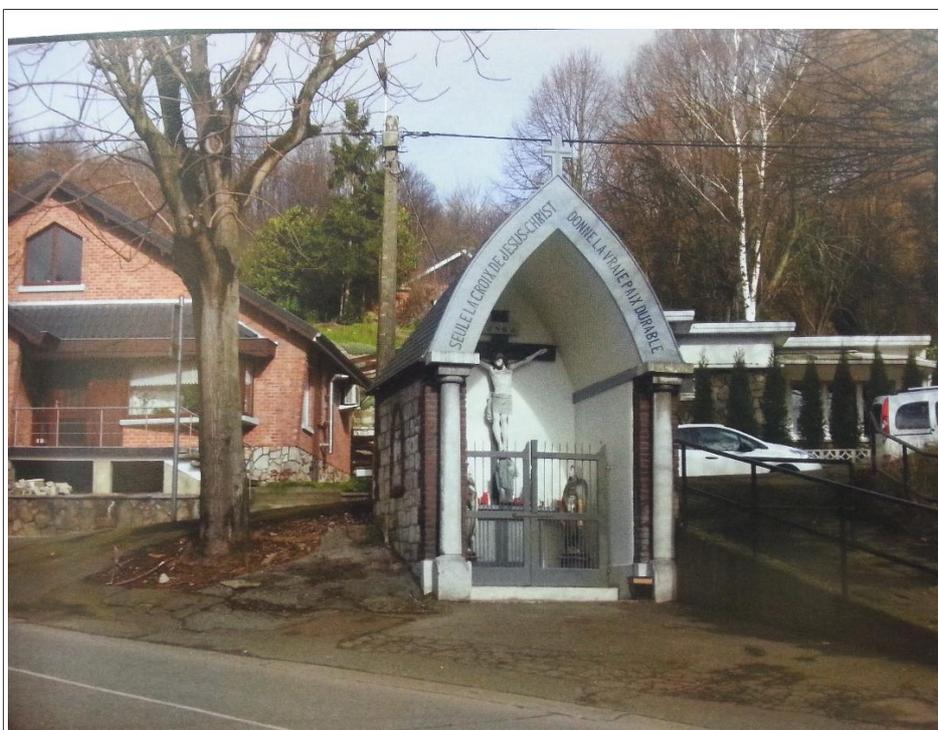
Illustration 1: La chapelle des kessales abritant le Christ à Engis. Carte postale non datée
©www.delcampe.net

1 DIDIER Robert, 1978, p. 28.

CONSERVART s.a.
Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier



Ill. 2: Le Christ d'Engis conservé dans la chapelle.
Cliché daté de 1972. ©www.balat.kikirpa.be



Ill.3: La chapelle d'Engis aujourd'hui. © Cliché Bernard Mélard.

CONSERVART s.a.
Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

III. BUT DE LA PRÉSENTE ÉTUDE

Dans son état actuel, la sculpture est inexposable. Ce qui est regrettable au vu de sa qualité, de sa rareté, mais également au vu de son importance dans le paysage mosan du XIV^e siècle. En effet, les Christs mosans de cette qualité et de ces dimensions se comptent malheureusement aujourd'hui en petit nombre. Certains ont été étudiés et restaurés à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique tel les Christs du Fresnay (Liège, Grand Curtius), de Rutten, d'Hannêche et de La Gleize. D'autres comme le Christ de Tohogne ne possèdent plus leur polychromie d'origine ; le bois ayant été décapé.

De plus, les sculptures attribuées autour du Maître de La Gleize ont pour la plupart été décapées, à l'exception du Christ de La Gleize et de fragments de retable dont une Vierge du Couronnement conservée au Victoria & Albert Museum de Londres et deux saints apôtres conservés au Westfälisches Landesmuseum de Münster².

Le Christ d'Engis pourrait donc constituer une opportunité importante d'amélioration de la connaissance de la polychromie d'une sculpture mosane au XIV^e siècle, particulièrement autour du Maître de La Gleize.

Une première étude a été entamée en 2015 par une opératrice stagiaire au musée, mais qui n'a pu, faute de temps, répondre aux questions suivantes :

- La polychromie d'origine est-elle conservée ? Si oui, en quelle proportion et dans quel état ?
- Existe-t-il un niveau intermédiaire qualitativement et/ou historiquement intéressant qui puisse être dégagé ?
- Quid de l'originalité des différentes pièces rapportées au niveau des jambes et des doigts ?

Afin de poursuivre l'étude et en concertation avec Philippe Joris, alors conservateur du département d'art religieux et d'art mosan, nous avons introduit une demande de subside auprès de la Fondation Périer-D'Ieteren. En janvier 2018, cette dernière marquait son accord pour l'octroi d'un budget de 1.650,00 euros en précisant que celui-ci est destiné à un examen complémentaire « *pour que la Fondation puisse statuer sur l'opportunité d'intervenir dans une étude, à redéfinir, préalable à la restauration éventuelle de l'œuvre* »³. Comme l'a suggéré le comité scientifique, cet examen complémentaire doit comporter : « *une quantification des heures de travail pour chaque phase de l'étude préalable, détailler les phases de l'étude préalable, élargir les fenêtres existantes, choisir quelques endroits de sondages pertinents afin d'évaluer le pourcentage de polychromie originale conservée ou l'existence d'une polychromie intermédiaire présentant un intérêt historique* »⁴.

Le 18 janvier 2019, une première réunion avec la Fondation Périer D'Ieteren et l'Institut Royal du Patrimoine Artistique concluait à la nécessité de procéder à un complément de sondages stratigraphiques sur les mains et sur les pieds afin d'étudier les coulures de sang, sur le périzonium pour s'assurer de l'évolution de la polychromie entre l'avant et le revers du textile, à la transition entre le périzonium et les carnations, à la jonction entre les carnations et la barbe et enfin, sur la couronne jusqu'ici inexplorée.

Les résultats de ce complément d'étude et la synthèse sont livrés dans les pages qui suivent afin de pouvoir statuer sur la faisabilité d'un dégagement.

2 MERCIER Emmanuelle, 2014, p. 113.

3 Courrier de la Fondation Périer-D'Ieteren en date du 7 janvier 2018.

4 Courrier de la Fondation Périer-D'Ieteren en date du 6 décembre 2017.

CONSERVART s.a.
Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

IV. MÉTHODOLOGIE

Après lecture du mémoire rédigé par la stagiaire et face aux inconnues qui subsistaient, nous avons décidé de reprendre l'étude matérielle de manière méthodique et systématique en procédant de la façon suivante sur chaque « partie » de la sculpture, à savoir les cheveux, les carnations, l'avvers et le revers du périzonium et la couronne :

- Observations à l'oeil nu
- Observations sous microscope binoculaire en premier lieu au creux des lacunes afin de dresser une idée générale de la stratigraphie de la polychromie.
- Observation des sondages déjà réalisés
- Réalisation de quelques sondages supplémentaires en choisissant des endroits tout à la fois discrets, mais susceptibles de comporter une strate aussi complète que possible de l'ensemble des couches compte tenu de l'histoire matérielle de l'œuvre.
- Schémas et photographies annotées au fil des observations
- Première synthèse

La seconde phase de l'étude a entrepris l'étude des zones de transition, accompagnée d'un relevé aquarellé en coupe et en vue en plan de chaque strate. L'ensemble des informations a ensuite été réuni sur un tableau stratigraphique et topographique, accompagné d'une estimation de l'état de conservation de chaque polychromie.

L'ensemble des observations a été effectuée à l'aide d'un microscope de marque ZEISS (JENA) – modèle 212F OPM. Les observations ont été menées à un grossissement total d'environ 30 x (Objectif d'une focale de 200 mm – oculaires de 16 x pour une valeur affichée sur le changeur de grossissement de 4).

V. ANALYSE STYLISTIQUE

1. Description

Les bras légèrement inclinés vers le haut et la tête penchée sur le côté droit, le Christ d'Engis se présente tout en verticalité, sans aucune contorsion du corps et formant un « Y » aux diagonales ouvertes. Seules les jambes marquent un léger angle aigu par rapport au plan de la croix. Le talon du pied droit est posé sur le métatarse du pied gauche. Sa tête est ceinte d'une couronne tressée munie d'épines et un ample perizonium lui couvre la moitié supérieure des jambes.

Si sur le plan formel, la verticalité du corps le rapproche du type « souffrant dans l'agonie »⁵, la position des jambes et le calme de l'attitude évoque le second type mis en évidence par Nigel J. Morgan : celui du Christ « digne dans la souffrance »⁶. Toutefois, comme le rappelle Emmanuelle Mercier, si « *d'un point de vue formel, les Christs mosans [des années 1300] semblent difficilement se classer dans l'une ou l'autre catégorie* », leur polychromie peu abondante en coulées de sang les rapproche davantage du type « digne dans la souffrance », ne mettant que peu l'accent sur la laideur du corps agonisant⁷.

L'anatomie est modelée en volumes longilignes scandés par l'accentuation de certains muscles, tels les muscles épicondyliens au niveau des coudes ou les muscles des mollets. L'ossature de la cage thoracique est nettement marquée, formant un diaphragme en accent circonflexe. La taille est indiquée par un léger rétrécissement à partir duquel le sculpteur dessine les ligaments inguinaux dont la courbure et le relief répondent presque en symétrie à la courbure du diaphragme. Le nombril est souligné d'un léger bourrelet de chair, conséquence inévitable d'un corps disposé en élongation. De très discrets renflements marquent les muscles abdominaux. Sous des genoux qui se font discrets, le sculpteur affirme la musculature des mollets avant de former des chevilles qui apparaissent presque graciles devant la taille imposante des pieds. En revanche, l'important volume octroyé au pied gauche est probablement la conséquence d'un impératif technique ; une sculpture plus étroite du volume aurait sans doute fragilisé la jonction entre les deux pieds.

Magnifié par les ondoiements de l'abondante chevelure, le visage empreint de maigreur ne manifeste, à la différence d'autres Christs marqués par la douleur, qu'une expression placide. Si les particularités morphologiques caractéristiques du maître de La Gleize doivent apparaître après un dégagement de l'épaisse polychromie et permettre une analyse plus subtile, certains traits sont toutefois identifiables. Un léger rétrécissement au niveau des tempes donne au crâne un volume imposant tandis que le bas du visage se fait plus étroit, avec des joues menues, marquées par des pommettes délicatement saillantes. Le changement de plan abrupt entre le front et les cavités orbitales dégage de larges arcades sourcilières peu arquées sous lesquelles les paupières supérieures se font saillantes, formant des yeux légèrement globuleux. Une observation attentive en lumière rasante laisse percevoir toutefois d'autres détails anatomiques telle une distinction entre les paupières, mais qui demeurent pour l'instant peu perceptibles. Le nez, dont le dos se situe dans la prolongation du front, présente un petit retroussis au niveau du lobe et des ailes charnues. La bouche entrouverte laisse apparaître la rangée supérieure des dents ; la lèvre supérieure disparaissant sous la moustache.

5 MORGAN Nigel J., 2006, p. 272 et 274 ; MERCIER E., 2016, p. 65.

6 MORGAN Nigel J., 2006, p. 267 ; MERCIER E., 2016, p. 65.

7 MERCIER E., 2016, p. 65.

CONSERVART s.a.

Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

Les cheveux, répartis en de longues mèches ondoyantes, sont divisés en deux par une raie médiane. L'ensemble de la chevelure suit l'inclinaison du visage vers la droite, amplifiant par là l'orientation de la tête. Aux extrémités, les mèches marquent un resserrement pour se terminer par de délicates petites boucles. S'enroulant très légèrement, chaque mèche de cheveux est construite par de larges rubans encadrés d'un ou plusieurs brins au relief décroissant ; procédé graphique permettant d'accentuer le volume des cheveux. La barbe abondante se compose également de mèches réparties de manière presque symétrique autour d'un généreux bouc central bifide aux mèches aux courbes contrariées. Les ondulations des deux mèches de la moustache adoptent un rythme plus rapide se traduisant par des boucles plus resserrées.

Les deux pans du perizonium, qui s'entrecroisent sur la jambe droite, se déploient ensuite de part et d'autre des hanches en deux chutes majestueuses formées d'une juxtaposition de plis en cornet dont les rives forment de larges méandres. Cet agencement est repris en mineur sur le côté du genou droit. La taille est soulignée par un ample bourrelet de tissu formant un pli en polygone à partir duquel le drapé se répartit sur la jambe droite en plusieurs plis côtelés et sur la jambe gauche en une succession de plis polygonaux de volume décroissant donnant naissance à deux délicats petits plis en cornet qui soulignent le genou recouvert de tissu.

2. Comparaison avec le corpus

L'attribution du Christ d'Engis au Maître de La Gleize a été établie pour la première fois en 1978 par Robert Didier⁸, notamment sur base des caractéristiques de l'anatomie et du drapé. Bien que la poursuite de l'étude devrait approfondir les comparaisons stylistiques avec l'ensemble du corpus, quelques similitudes évidentes sont perceptibles avec le drapé qui anime le flanc gauche de la Vierge de La Gleize ou le perizonium du Christ conservé dans la même localité.



Illustration 4: La Gleize, Église de l'Assomption de la Sainte-Vierge, détail de la tête du Christ. © IRPA.

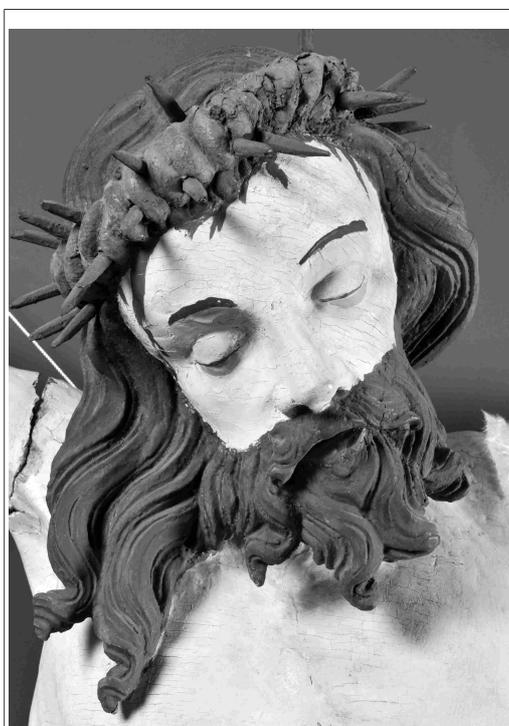


Illustration 5: Détail de la tête du Christ d'Engis. ©Ville de Liège/Marc Verporten.

8 DIDIER R., 1978, p. 28-29.

CONSERVART s.a.

Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier



Illustration 6: Détail du drapé de la Vierge de La Gleize. © IRPA.

Si l'attribution du Christ d'Engis au Maître de La Gleize est relativement récente, la personnalité du Maître a quant à elle été remarquée dès la fin du XIXe siècle. En effet, comme le rappelle Michel Lefftz, « *ce Christ en croix s'insère dans un très petit groupe d'œuvres de grande qualité réalisées dans la région mosane au cours de la première moitié du XIVe siècle. Ces œuvres furent remarquées dès 1890 par Jules Helbig (La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse), puis par Joseph de Borchgrave d'Altena (Sculptures conservées au Pays mosan, 1926), ensuite par Marguerite Devigne (La sculpture mosane du XIIe au XVIe siècle. Contribution à l'étude de l'art dans la région de la Meuse moyenne, 1932) et enfin par Robert Didier (La sculpture mosane du XIVe siècle, 1993) ; ce dernier proposa même de regrouper un très petit nombre d'entre elles, les meilleures réalisées dans le premier tiers du XIVe siècle, sous la dénomination Maître de la Vierge de La Gleize. Dans ce contexte, on*

comprendra que l'étude matérielle et stylistique du Christ d'Engis permettrait de mener plus loin l'enquête de nos prédécesseurs et de poursuivre le regroupement de ce qu'Albert Lemeunier avait judicieusement dénommé les disjecta membra les plus significatifs de la production de nos ateliers mosans. Une connaissance plus fine de cette production contribuerait ainsi non seulement à valoriser un patrimoine d'exception, mais aussi à améliorer notre connaissance du milieu dans lequel Jean Pépin de Huy se forma et oeuvra avant de partir en France où il mit son art au service de Mahaut d'Artois »⁹.

9 LEFFTZ Michel, note inédite adressée à l'auteur en janvier 2017.

CONSERVART s.a.
Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier



Illustration 8: Vue générale du Christ d'Engis. © Ville de Liège / Marc Verporten.



Illustration 9: Vue générale du Christ d'Engis. © Ville de Liège / Marc Verporten.



Illustration 10: Vue générale du Christ d'Engis. © Ville de Liège / Marc Verporten.



Illustration 12: Vue générale du Christ d'Engis.
© Ville de Liège / Marc Verporten.



Illustration 11: Vue générale du Christ d'Engis. ©
Ville de Liège / Marc Verporten.



Illustration 13: Vue générale du Christ d'Engis. © Ville de Liège / Marc Verporten.

Aperçu du corpus accompagné des attributions et de l'état de la recherche dans le cadre d'une étude préalable et/ou traitement de conservation-restauration

Identification	Attribution : maître, atelier, Traitement / Étude + date entourage, etc.
<p><i>Vierge au Calvaire</i>, La Gleize, église Notre-Dame de l'Assomption H. 103 cm.</p> 	<p>Maître de La Gleize, v. 1325-1330 Bois décapé – Qlqs fragments (Mercier E., 2014, p. 112-113) (Didier R., 1978, p. 9 et 1993, p. 14)</p>
<p><i>Christ en croix</i>, La Gleize, église Notre-Dame de l'Assomption H. 145 cm.</p> 	<p>Maître de La Gleize, v. 1325-1330 IRPA, dossier 1971.00050 dont conclusions publiées (Mercier E., 2014, p. 113 et 2016, p. 65). Polychromie originale lacunaire recouverte de repeints.</p>
<p><i>Vierge du Couronnement</i>, Londres, V&A H. 54 cm.</p> 	<p>Maître de La Gleize, v. 1330-1340 Polychromie originale (Didier R., 1978, p.17 et 1993, p. 24)</p>

CONSERVART s.a.

Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

Identification

*Attribution : maître, atelier, Traitement / Étude + date
entourage, etc.*

Christ d'un Couronnement de la Vierge, Amsterdam, Rijksmuseum 1340
(anc. Col. Francotte)
H. 57 cm.

Maître de La Gleize, v. 1330- Bois décapé
(Didier R., 1978, p.17 et 1993,
p. 25)



Saint Jean-Baptiste, Londres, V&A
H. 47,5 cm.

Maître de La Gleize ou entourage, v. 1330-1340
(Didier R., 1993, p. 25)

Bois décapé



Sainte, Londres, V&A
H. 47,5 cm.

Maître de La Gleize ou entourage, v. 1330-1340
(Didier R., 1978, p.20 et 1993,
p. 25)

Bois décapé



CONSERVART s.a.

Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

Identification

**Attribution : maître, atelier, Traitement / Étude + date
entourage, etc.**

Sainte, Londres, V&A
H. 47,5 cm.



**Maître de La Gleize ou
entourage**, v. 1330-1340
(Marx P., 2018, p. 4)

Saint Pierre et Saint Paul,
Münster, Westfälisches
Landesmuseum
H. 49 et 48 cm.



**Maître de La Gleize ou
entourage**, v. 1330-1340
(Didier R., 1978, p.18 et 1993,
p. 26)

Polychromie originale

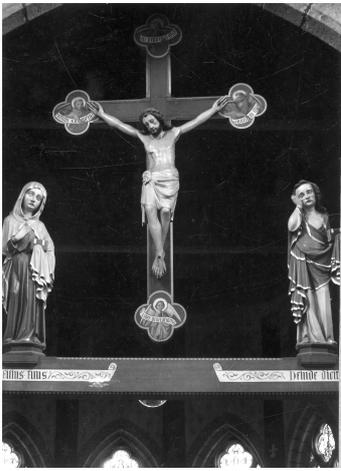
CONSERVART s.a.

Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

<i>Identification</i>	<i>Attribution : maître, atelier, entourage, etc.</i>	<i>Traitement / Étude + date</i>
<p><i>Sainte Marguerite</i>, Namur, Musée diocésain (prov. Bouge)</p> 	<p>Maître de La Gleize ou entourage, (Mercier E., 2014, p. 112)</p>	<p>Polychromie en traces. Quid étude IRPA ?</p>
<p><i>Saint Hubert</i>, Liège, GC/Maram (prov. Lavoir, église Saint-Hubert) H. 89 cm.</p> 	<p>Maître de La Gleize ou atelier, v. 1330 (Didier R., 1978, p.16 et 1993, p. 22)</p>	<p>Polychromie néogothique. Quid présence de la polychromie originelle sous-jacente ?</p>
<p><i>Saint Sébastien</i>, Harzé, église Saint-Jacques</p> 	<p>Atelier du Maître de La Gleize, v. 1330-1340 (Didier R., 1978, p.13 et 1993, p. 27)</p>	<p>Disparu selon R. Didier 1993</p>

CONSERVART s.a.

Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

<i>Identification</i>	<i>Attribution : maître, atelier, entourage, etc.</i>	<i>Traitement / Étude + date</i>
<p>Calvaire, Momalle, église Notre-Dame</p> 	<p>Atelier du Maître de La Gleize, v. 1330-1340 (Didier R., 1978, p.12 et 1993, p. 28)</p>	<p>Polychromie néogothique. Quid présence de la polychromie originelle sous-jacente ?</p>
<p>Vierge, Ancienne coll. Arens</p> 	<p>Entourage du Maître de La Gleize, – v. 1330 (Didier R., 1993, p. 10)</p>	<p>Photo N/B de l'article seule disponible</p>
<p>Vierge, Liège, Maram H. 59 cm.</p> 	<p>Entourage du Maître de La Gleize, – v. 1340 (Didier R., 1993, p. 12)</p>	<p>Bois décapé</p>

CONSERVART s.a.

Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

Identification	Attribution : maître, atelier, entourage, etc.	Traitement / Étude + date
<p><i>Saint Jean au Calvaire</i>, Vrerem (Tongerren) St Médard H. 118cm</p> 	<p>Entourage du Maître de La Gleize, – v. 1330 (Didier R., 1993, p. 32)</p> <p><i>Quid de la Vierge qui pourrait être assimilée également à l'entourage ?</i></p>	<p>Polychromie renouvelée (1950)</p>
<p><i>Saint Jean au Calvaire</i>, Liège, GC/Maram (prov. Fexhe-le-Haut-Clocher, St-Martin) H. 86,5 cm.</p> 	<p>École du Maître de La Gleize, – v. 1330-1340 (Didier R., 1993, p. 14)</p>	<p>Bois décapé</p>

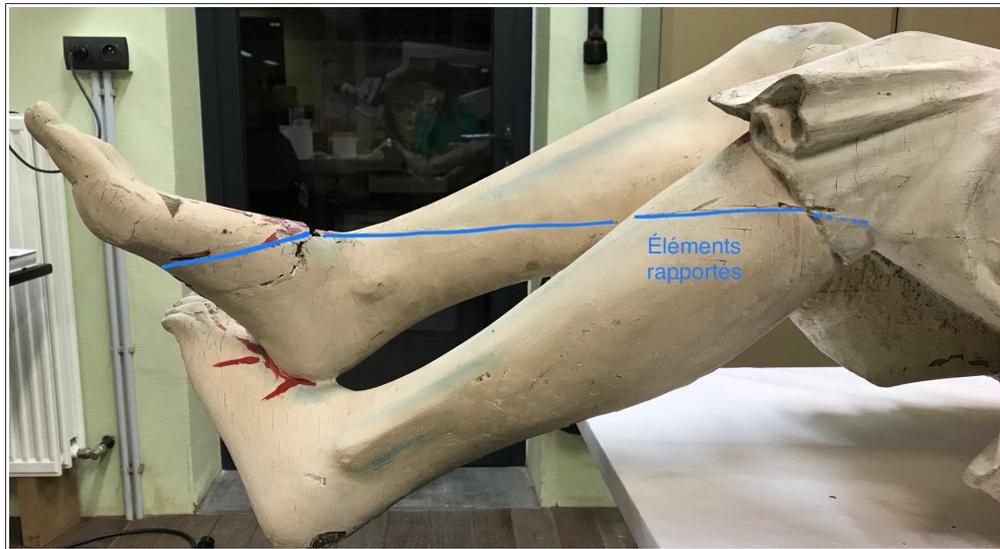
Sur l'ensemble du corpus actuel, seules trois sculptures donnent à voir leur polychromie originelle ; toutes les autres ayant été décapées ou repeintes dans leur intégralité.

VI. ANALYSE MATÉRIELLE

1. Technique d'exécution

1.1. Le bois

Sculpté dans une bille de chêne, le Christ se compose de 6 pièces de bois. Les bras sont assemblés par tenons et mortaises, renforcés par une cheville. Les épines de la couronne, taillées dans de petits morceaux de bois, sont rapportées également. La jambe gauche est rapportée jusqu'à hauteur du genou, mais il n'a pas été possible de déterminer la nature de l'assemblage, vraisemblablement par collage renforcé par tenon et mortaise ou chevillage.



La partie antérieure du pied droit, dont la morphologie est nettement différente de l'autre pied, est une réfection, mais qui présente toutefois un nombre important de surpeint, signe d'une relative ancienneté. Si l'élément originel est aujourd'hui perdu, il est possible que cet assemblage ait existé depuis le XIV^e siècle, comme pour le Christ du Tombois¹⁰.



¹⁰ SERCK-DEWAIDE Myriam, 1992, p. 6.

CONSERVART s.a.

Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

L'évidement du revers se présente sous la forme d'une étroite cavité rectangulaire courant depuis les épaules jusqu'au bas de la taille, refermé sur la moitié supérieure par une planche de chêne plane coupée sur quartier et fixée sur le périmètre à l'aide de chevilles de bois. L'évidement a été pratiqué à l'aide de larges gouges dont les traces en « U » parsèment le fond de la cavité. Si la sculpture a été évidée afin d'alléger son poids et de limiter l'apparition des fentes de dessiccation liées à la conservation du cœur de l'arbre, le sculpteur a limité autant que possible la largeur de la cavité afin de pouvoir concevoir une œuvre se rapprochant de la ronde-bosse. D'autres œuvres attribuées au Maître de La Gleize présentent la même caractéristique de mise en œuvre¹¹.



Illustration 14: Détail de l'évidement situé au dos du Christ d'Engis. © Ville de Liège / Marc Verporten.

Un renfort de toile – tardif – a également été mis au jour lors d'un sondage stratigraphique au niveau de la cage thoracique, à hauteur de la première côte. Situé sous une couche de préparation, ce morceau de toile a pour fonction d'empêcher l'apparition ou de ralentir la progression d'une altération ou d'un défaut du bois, tel un nœud.

Le Christ était maintenu à la croix par trois clous métalliques. La photographie prise en 1972 par l'IRPA montre une croix de facture sommaire et de typologie très différente des croix gothiques du XIVe siècle dont les extrémités sont généralement ornées de quadrilobes. La réalisation tardive de la croix peut sans doute expliquer pourquoi Albert Lemeunier n'a pas jugé opportun de la soustraire de son contexte.

11 MERCIER Emmanuelle, 2016, p. 66.

Le Christ était maintenu à la croix par un anneau métallique fixé par 6 clous sur le haut des épaules. L'ensemble de l'attache et des clous sont forgés.

1.2. La polychromie originelle

La polychromie originelle n'est plus conservée qu'en de traces très infimes retrouvées au niveau de la jonction entre le mollet gauche et la lisière du perizonium. Nous y reviendrons.

2. État de conservation

2.1. Le bois

À l'exception des doigts et des pieds, la sculpture ne présente aucune altération importante de sa structure. Les deux dernières phalanges de l'ensemble des doigts ont été reconstituées ainsi que le métatarse du pied droit. La rouille qui affecte le clou qui fixe le morceau du pied macule la couche polychrome. Les assemblages des bras sont déficients. Certaines épines de la couronne sont brisées.

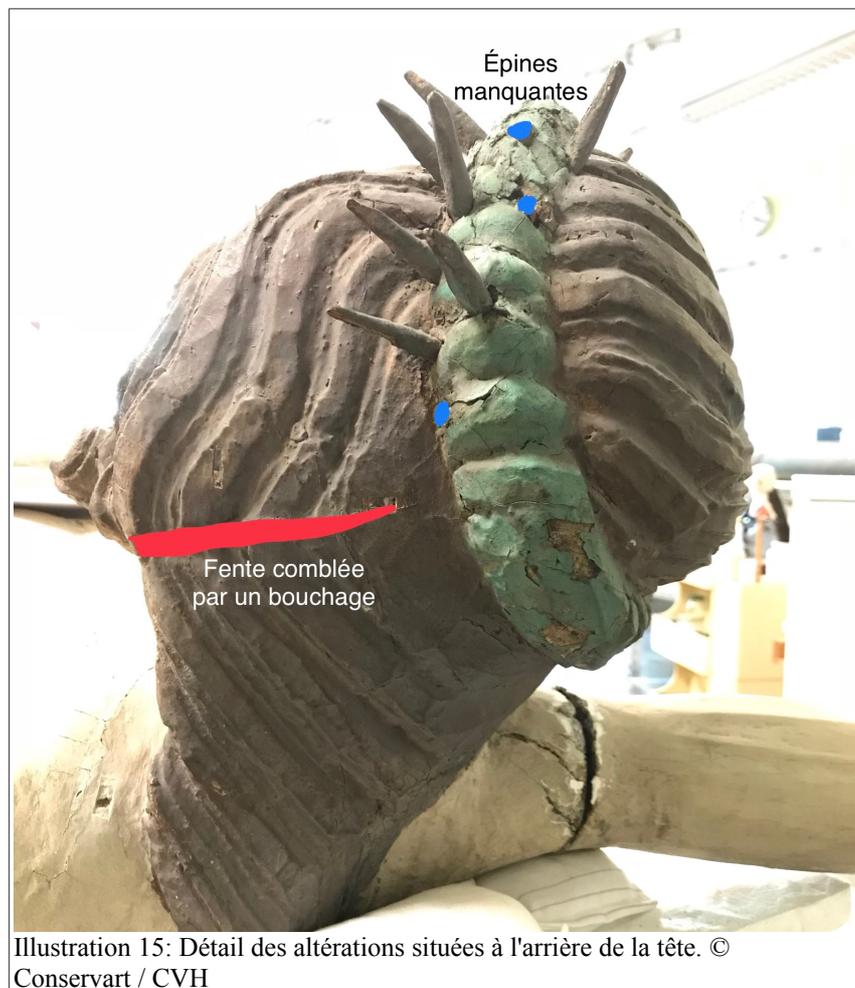


Illustration 15: Détail des altérations situées à l'arrière de la tête. © Conservart / CVH

CONSERVART s.a.

Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

Les doigts présentent tous un assemblage entre la première et la seconde phalange. L'étude de la polychromie permet de constater un degré différent d'ancienneté. Le pouce de la main gauche comporte plus de couches que les quatre autres doigts qui ne sont recouverts que d'une seule couche (le beige rosé actuel) posée directement sur le bois. Quant à la main droite, le pouce, l'index et le majeur comportent plus de couches que l'annulaire et l'auriculaire couverts uniquement de la couche beige rosé actuelle. Bien que l'étude stratigraphique doit encore être approfondie, cette première approche permet de dater 6 doigts de la dernière intervention tandis que les quatre autres sont anciens sinon proches de l'époque de réalisation de la sculpture.

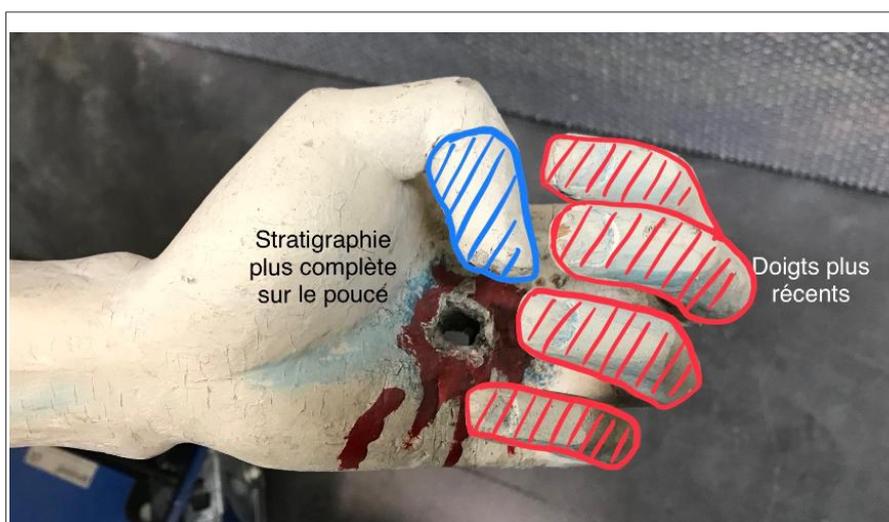


Illustration 16: Détail de la main gauche. © Conservart / CVH.

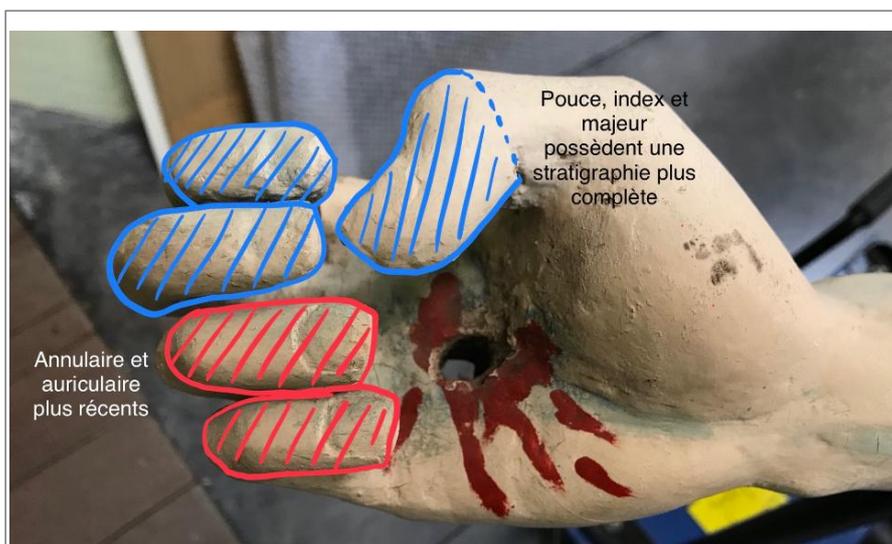
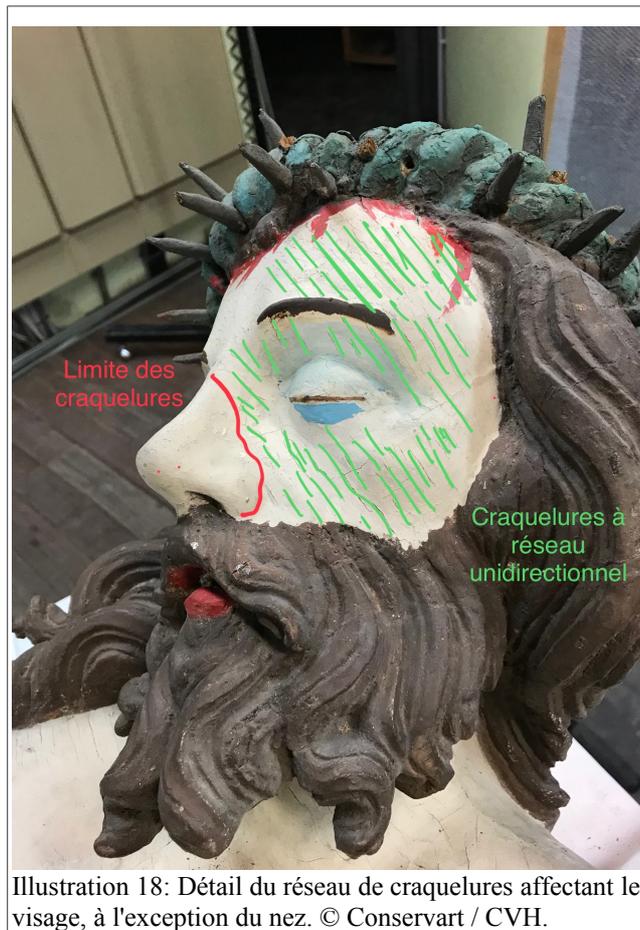


Illustration 17: Détail de la main droite. © Conservart / CVH.



Si l'arrêt des craquelures sur le nez laisse craindre une altération de la polychromie voire du volume sculpté, un sondage stratigraphique permet de conclure à l'existence sous-jacente de couches polychromes anciennes.

2.2. La polychromie

L'ensemble de la sculpture est recouvert d'une polychromie aux couleurs discordantes et sans nuances anéantissant la plasticité de l'œuvre et empêchant son exposition : les carnations sont couvertes d'un ton beige rosé pâle augmenté localement d'un bleu clair qui souligne maladroitement la morbidité des chairs tandis que le perizonium est peint en un blanc immaculé. Les yeux sont soulignés d'un bleu céruléum tandis que les cheveux sont brun marron et la couronne d'un vert émeraude uniforme. Les plaies du Christ et les coulées de sang sont rehaussées d'un rouge carmin posé de manière rapide et maladroite.

L'épaisseur donnée par les nombreux surpeints successifs empâte les volumes et masque la subtilité et la virtuosité de la taille, notamment celle des cheveux ou des plis du perizonium. Si les reliefs des côtes et de la musculature du torse sont perceptibles, le perizonium présente des amas de peinture qui, conjugués à une observation en lumière rasante de la surface, laissent supposer un état de conservation chaotique de l'ensemble de la stratigraphie de la polychromie. La même constatation vaut pour la chevelure.

CONSERVART s.a.

Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

A l'issue des premières observations techniques, il appert que l'ensemble de la sculpture présente sur chacune des parties un nombre suffisant de couches pour supposer l'ancienneté des premières d'entre elles. L'état chaotique de certaines zones, perceptible en lumière rasante, affecte en réalité les couches plus récentes et laissent semble-t-il en un état de conservation satisfaisant les premiers surpeints pour les zones préservées des aléas climatiques. Le périzonium en est un exemple manifeste : la couche blanche actuelle est posée en de nombreuses zones directement sur les strates dorées à la feuille ; les îlots formés localement par les nombreuses couches intermédiaires créant des surépaisseurs de matière.

Quant aux zones qui affichent une lecture claire des volumes tels le torse, les bras et les jambes, trois hypothèses sont possibles : soit la polychromie s'est altérée durant son séjour en extérieur, soit elle a été décapée pour mettre les volumes originaux au jour avant une éventuelle remise en couleur, ou encore la couche de couleur originale est conservée et fut peu repeinte. C'est malheureusement souvent les deux premières hypothèses qui se vérifient. En ce qui concerne le Christ d'Engis, son séjour prolongé en extérieur laisse supposer une altération fréquente des zones les plus exposées tandis que les zones plus discrètes ont du moins souffrir des variations climatiques. L'ensemble des sondages permet de constater que l'ensemble des couches est particulièrement bien conservé dans les zones peu exposées tandis que les parties antérieures directement exposées présentent une stratigraphie parfois lacunaire, voire inexistante sous l'actuelle couche de peinture.

Les carnations (relevés en page suivante)

Les carnations présentent un nombre de couches oscillant entre 17 et 24 strates. Sous l'actuelle couche de peinture, l'ensemble des sondages présente la particularité d'un réseau de griffes plus ou moins profondes s'enchevêtrant ; signe caractéristique d'une surface qui a été poncée. Ce qui rend par conséquent la compréhension de la succession des premières couches extrêmement compliquée.

La majorité des sondages montrent en revanche « à mi-parcours » une couche gris clair verdâtre, parsemée de très fins grains noirs et de quelques grains bruns translucides. Cette couche, qui correspond au treizième surpeint, se retrouve également sur le périzonium. Ce qui a permis de constituer une base « solide » sur laquelle organiser l'ensemble des strates et leur correspondance avec les autres parties de la sculpture. Ce surpeint, d'apparence monochrome sans rehaut de sang, pourrait correspondre à une phase de « mise en blanc » de la sculpture, à l'imitation d'une sculpture en pierre, ou à une mise en évidence d'une morbidité excessive d'un corps.

Considérant le nombre élevé de couches et la datation de l'œuvre, nous avons pris pour parti de ne juger dignes d'intérêt historique que les couches situées sous ce treizième surpeint. D'autant que plusieurs couches supérieures du périzonium montrent des couleurs sans rapport avec celles utilisées par la tradition, tels un jaune citron et un jaune vif.

CONSERVART s.a.

Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

Les premières interventions varient peu de nuances, oscillant autour d'un ocre clair rosé ou d'un orange clair, à l'exception toutefois d'un rose vif à grains noirs utilisé à la 8^e intervention et du rose vif à grains vermillon utilisé en première intervention.

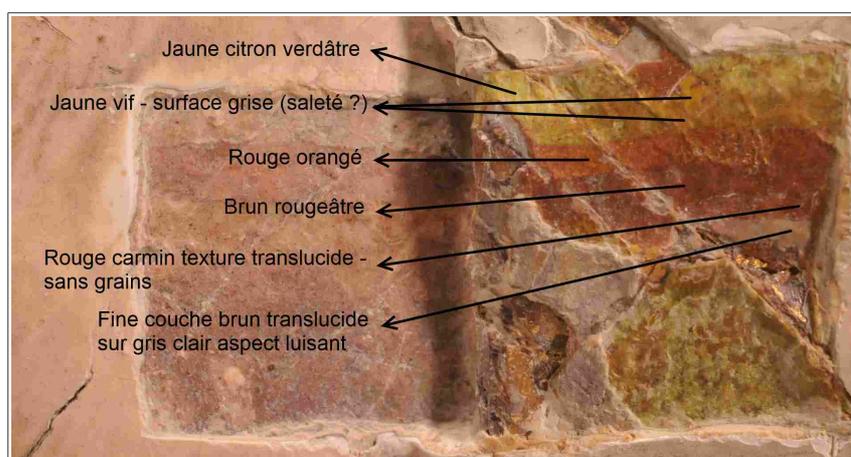
En outre, la première intervention est recouverte d'une couche brun foncé granuleuse et opaque dont la nature n'a pas pu être déterminé. Ne possédant pas l'apparence translucide d'un glacis, d'un vernis ou d'un encollage, nous l'avons considérée comme une couche indépendante sans pour autant pouvoir en identifier le statut.

Les premières interventions se caractérisent également par des coulées de sang formées par des glacis rouge vif, carmin, parfaitement translucides et posés en une épaisseur croissante au fur et à mesure que se forme la goutte.

Le perizonium : transition avers-revers

Contrairement aux carnations, sous la couche gris clair verdâtre du treizième surpeint, le perizonium présente bien moins de strates que les carnations : quatre strates toutes composées d'une dorure à la feuille tandis que les carnations présentent entre 8 et 9 strates. Cette constatation laisse supposer une épargne de certains niveaux de dorure lors de la pose de nouvelles polychromies sur les carnations.

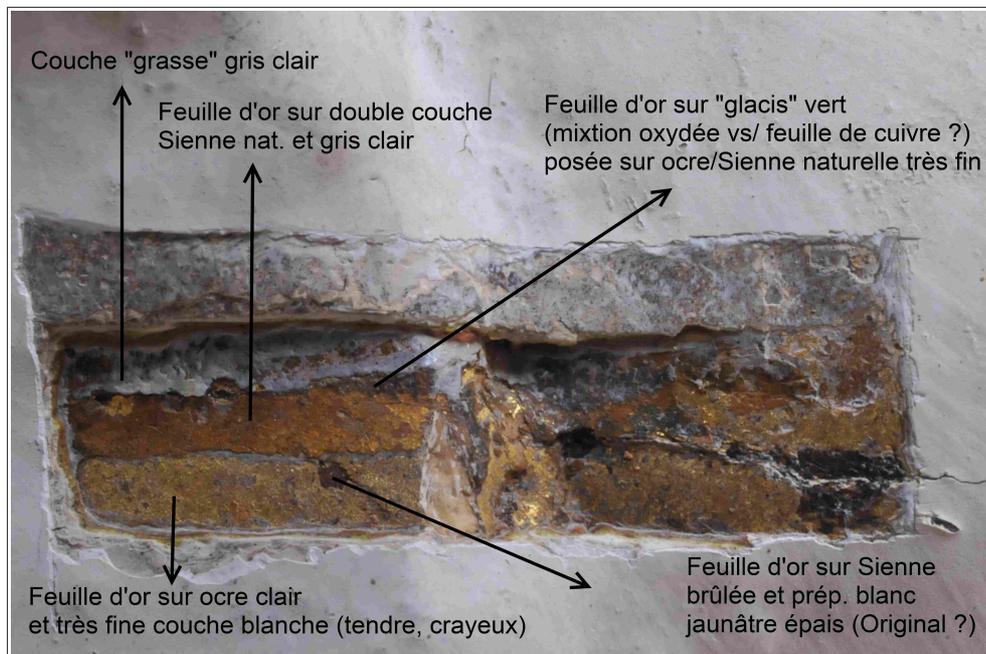
Tout d'abord, en ce qui concerne la stratigraphie de l'avers et du revers du perizonium, après une succession de couches oscillant entre le blanc et le gris, les couches suivantes montrent une couleur jaune citron verdâtre, un jaune vif, un rouge orangé et un brun rougeâtre puis une couche très particulière qui se caractérise par une apparence opalescente, presque translucide, tant pour la couleur que pour la couche préparatoire. A cette couche succède le treizième surpeint gris clair verdâtre comportant quelques grains noir et brun translucide. Les quatre strates antérieures à ce surpeint se composent toutes d'une dorure.



CONSERVART s.a.
Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier



Pour le revers du perizonium :

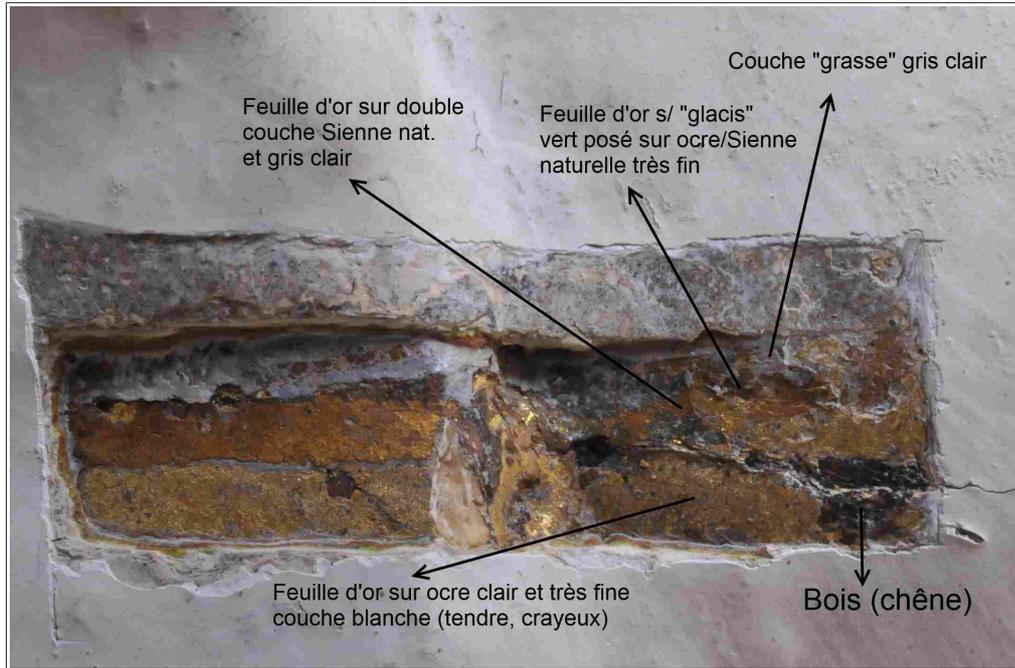


CONSERVART s.a.

Conservation-restauration d'œuvres d'art

Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

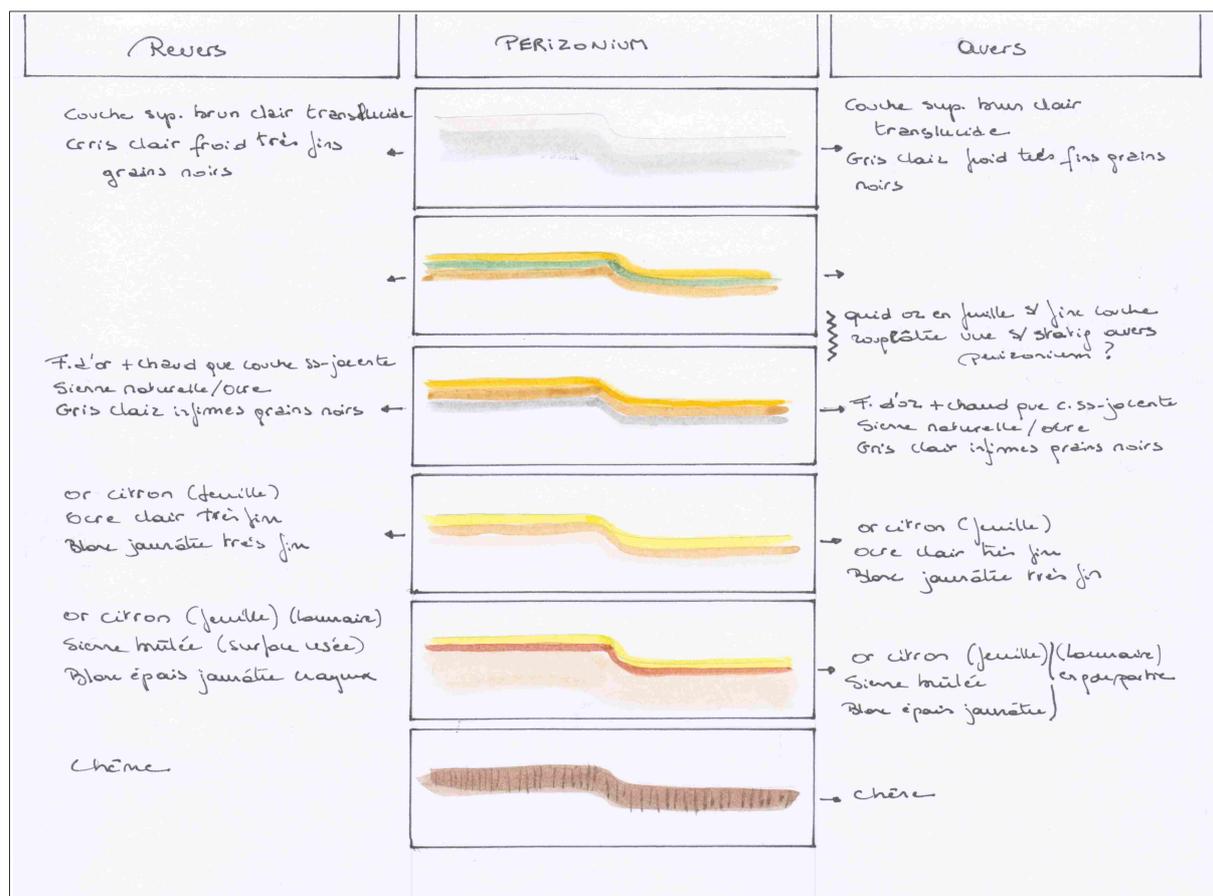
Pour l'avvers du perizonium :



Il ne semble pas y avoir de différence entre l'avvers et le revers du périzonium, à l'exception toutefois de la seconde dorure posée sur une couche ocre clair très fin. Une observation d'autres sondages laisse deviner la présence d'une couche brun violacé qui pourrait être un glacis coloré. L'existence réelle de cette couche devrait être vérifiée pour certitude.

CONSERVART s.a.

Conservation-restauration d'œuvres d'art Études stylistique et technique du patrimoine mobilier



L'absence de différence entre avers et revers va *a priori* à l'encontre des résultats des différentes études menées jusqu'à présent sur des Christs du XIV^e siècle, mais également à l'encontre des polychromies originales conservées sur les trois autres sculptures attribuées au même maître (Londres et Munich). La Vierge du Couronnement de Londres porte un manteau doré à la lisière ornée d'un décor perlé et de cabochons tandis que le revers est recouvert d'une imitation de fourrure de vair. L'avvers du manteau des apôtres de Munich est identique à celui de la Vierge de Londres ; le revers est quant à lui de couleur bleue.

En revanche, le Christ de Dinslaken ne présente pas de distinction entre l'avvers et le revers du textile, tous deux d'un blanc gris clair¹². Une exception également, mais qui semble devoir être vérifiée, pour le Christ d'Hannêche. La lecture du dossier de traitement indique que le perizonium aurait pu originellement être dorée avers/revers ; la présence d'azurite n'intervenant sur les relevés aquarellés des prélèvements qu'à partir du premier surpeint. Le dossier, qui stipule que la polychromie originale est très lacunaire, conclut que « *l'intérieur bleu des plis n'est qu'une supposition* »¹³.

12 KARRENBROCK Reinhard, 2016, p. 325.

13 IRPA – Dossier de traitement 1978.01646

CONSERVART s.a.

Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

L'identité de la polychromie entre l'avvers et le revers se rencontre en revanche sur des Christs plus tardifs (fin XVe – début XVIe siècle), tel celui de Ellikom qui porte un perizonium doré sur les deux côtés du textile¹⁴.

La couche verte composant la dorure située immédiatement sous la couche gris clair verdâtre ne peut, selon nous, être assimilée à un glacis. En effet, elle semble se situer sous la feuille d'or et elle présente une texture hétérogène composée de zones translucides tandis que d'autres sont plus opaques et de couleur vert émeraude, ressemblant étrangement à un chlorure de cuivre.

Il serait intéressant, dans la poursuite de l'étude, de procéder à une analyse plus approfondie de cette couche que nous identifions jusqu'à présent comme une oxydation possible de la mixtion à l'huile au contact de la feuille de « cuivre » posée dessus. L'apparence de cette dorure se présente en une pellicule relativement étendue et non en fines particules qui auraient pu être la marque d'une dorure de type « aventurine ».

Remarquons que la zone de transition choisie pour le sondage entre l'avvers et le revers du textile est affectée par une lacune mutilant jusqu'au premier niveau de polychromie et que la zone de sondage située sur l'avvers est ici un peu chahutée ; rendant difficile l'exécution d'une fenêtre stratigraphique parfaite. Toutefois, l'épaisseur du textile ne présente aucune couche de couleur supplémentaire permettant de conclure à une modification chromatique dans le passage entre les deux parties du textile, par exemple un trait de couleur plus foncé.

Quant à la dorure très fine, presque ténue, composée d'une feuille d'or posée sur une très fine couche rouge et située entre la dorure posée sur la couche verte et celle composée de la double couche ocre gris clair (observée au cœur d'un sondage situé sur un pli proche de la taille du Christ), elle ne se rencontre dans aucun autre sondage.

Remarquons également que la dorure à la feuille posée sur un bol de couleur brun Terre de Sienne brûlée n'est plus présente dans ce sondage. L'état de conservation lacunaire de cette première strate explique ici son absence.

En revanche, comme le montre l'échelle stratigraphique, le dégagement des deux dorures superposées à cette première strate peut être exécuté sans trop de difficulté, toute précaution gardée évidemment quant à la fragilité inhérente à de telles polychromies. Le dégagement de la dorure comportant la couche verte est en revanche plus complexe par suite du manque de cohésion du « liant ».

Transition perizonium-carnation effectuée au niveau de la jambe gauche (relevé en page suivante)

L'état de conservation et le nombre différent de strates entre les carnations et le perizonium a rendu l'étude de cette transition particulièrement ardue. À partir du quatorzième surpeint, quatre correspondances ont pu être établies avec certitude.

14 CATTERSEL Vincent, 2013, p. 253.

CONSERVART s.a.

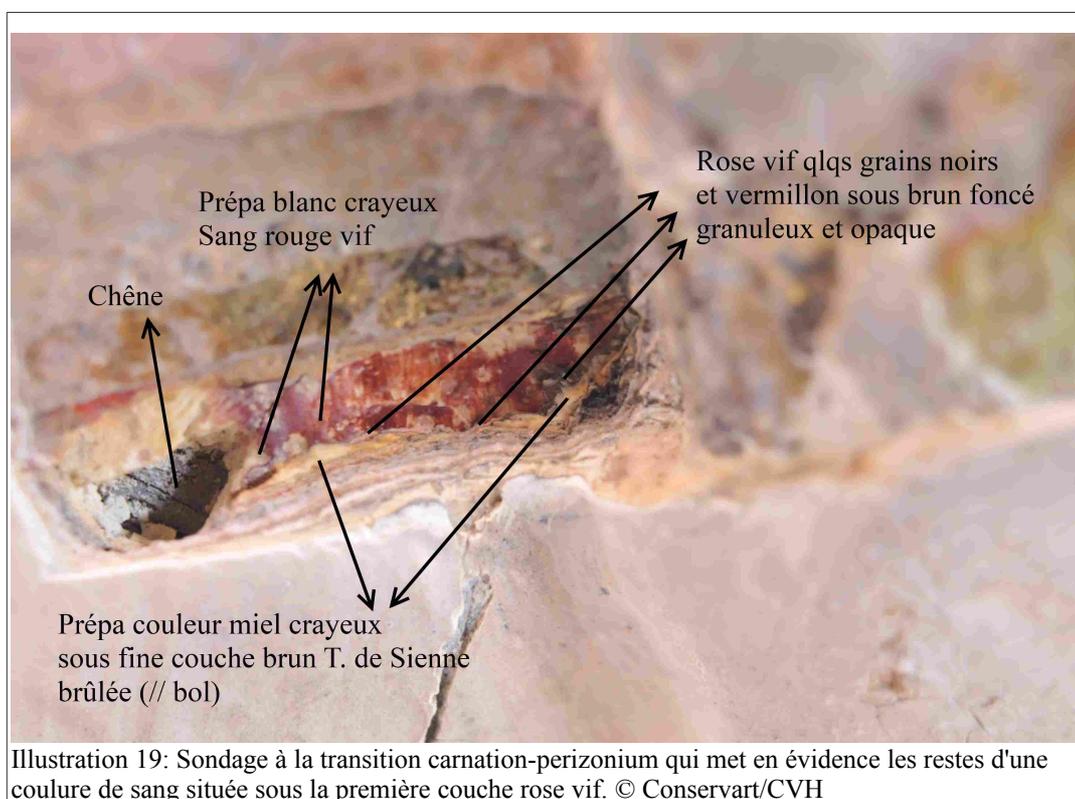
Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

- Le quatorzième surpeint se caractérise par des couleurs acidulées (rose pour les carnations et rose violacé pour le textile) presque opalescentes, translucides posées sur une sous-couche translucide de couleur claire (+/- blanc ocré). Cette texture et cette apparence toutes particulières se retrouvent également au niveau d'une couche vert viridien de la couronne.
- Le treizième surpeint se compose, comme nous l'avons vu, de cette couche gris clair verdâtre recouvrant à la fois les carnations et le textile.
- Le douzième surpeint voit une correspondance entre une carnation beige rosé très fin posé sur une sous-couche blanc jaunâtre qui vient recouvrir la couche composée d'une feuille d'or posée sur une couche vert émeraude (Cu oxydé ?)
- La couche beige rosé comportant des grains translucides brun, bleu et vermillon (7^e surpeint) vient recouvrir la feuille d'or posée sur une sous-couche ocre clair très fin couvrant lui-même une très fine couche blanc jaunâtre.

Deux autres correspondances sont un peu moins certaines :

Le dixième surpeint se composerait d'une couche gris clair dotée de grains noirs sur laquelle est posée une couche beige rosé (onzième surpeint). Cette même couche gris clair se retrouve également sur le perizonium en même ordre de succession, recouvert ensuite par une feuille d'or posée sur une couche ocre foncé épais (onzième surpeint).

Quant à la dorure sur bol, elle semble s'être glissée sous la couche orange clair reposant sur une sous-couche jaunâtre comportant de nombreux grains bleus. Si l'on accepte que la dorure soit toujours posée avant la pose des carnations, il est donc probable que la dorure sur bol corresponde au sixième surpeint.



CONSERVART s.a.
Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

Le périzonium ne présente jusqu'à présent aucune autre couches sous cette première dorure.

La barbe et les cheveux (relevé en page suivante)

La première couche retrouvée au niveau de la barbe est une dorure à la feuille posée à la mixtion sur une sous-couche de couleur ocre foncé. La préparation sous-jacente est de couleur miel. Après deux interventions de très fine épaisseur, nous retrouvons la couche orange très clair posée sur une sous-couche jaunâtre aux nombreux grains bleus. Cette couche s'accompagne d'une barbe de couleur brun foncé de type « terre de Kassel » (sixième surpeint). Le septième surpeint, dont la carnation de couleur beige rosé se compose de fins grains bleus et vermillon, s'accompagne d'une barbe brun foncé. Les couches suivantes montrent une alternance de barbes brune à noir. Toutes en revanche présentent un départ de pilosité au-delà du volume sculpté ; la polychromie complétant en douceur la transition entre les volumes sculptés.

Concernant le treizième surpeint « monochrome », il est difficile d'attribuer la couche noire à ce surpeint-ci ou à celui qui lui est directement superposé de couleur rose presque blanc chargée d'infimes grains vermillon.

La couronne (relevé en page suivante)

La couronne présente également cette couche d'apparence translucide et opalescente tout à fait caractéristique qui prend ici une couleur vert viridien. En revanche, les quelques observations n'ont pas (encore) permis de retrouver la trace du treizième surpeint gris clair verdâtre permettant de « caler » la chronologie des strates.

Sous cette couche vert viridien se succèdent toutefois douze strates déployant une palette dont les nuances alternent entre le vert et le brun ; ce qui correspond plus ou moins au nombre de strates présentes sur les carnations.

Les coulées de sang sur la main droite (relevé en page suivante)

Comme pour le reste des carnations, les premières couches (soit les derniers surpeints) n'ont pas été épargnées par le ponçage qui a été mené ici de manière particulièrement invasive puisqu'il a atteint ici la surface du bois. Les premières interventions ne sont donc conservées qu'à raison de 50 % de la surface.



Illustration 20: Détail des coulures de sang de la main droite après élimination des premiers surpeints. © Conservart/CVH

Sous le treizième surpeint gris clair verdâtre, onze strates se succèdent avec toutefois un degré de lisibilité extrêmement difficile. Les sondages ont mis en évidence une couche d'un rouge vermillon puissant, épais au cœur de la paume accompagné de rehauts de morbidité d'une couleur sombre. Cette couche repose sur une matière cireuse transparente et molle sous la lame, rendant le dégagement extrêmement aisé. Ce rouge ne se rencontre nulle part ailleurs (dans l'état actuel des sondages bien entendu) ni cette matière molle et transparente. Ensuite, nous retrouvons comme sur la joue, la couche beige rosé comportant de nombreux grains bleus fins et des grains vermillon, correspondant au 7^e surpeint.

Les couches sous-jacentes n'ont été observées qu'aux abords des lacunes afin de préserver autant que possible les premières strates de polychromies déjà bien malmenées. Cette observation a toutefois permis de relever l'existence de cinq couches dont trois présentent de très beaux glacis rouge vif, épais et parfaitement translucides.

Le rendu des coulées de sang sur la troisième intervention se caractérisant par un glacis rouge composé de minuscules petits granulats.

Les coulées de sang au niveau du pied gauche (relevé en page suivante)

Les sondages, localisés à la jonction des deux pieds, soit près du trou de clou, n'ont révélé que peu de traces de sang pour les couches anciennes de polychromies.

Synthèse de l'évolution de la polychromie

La première intervention recouvre le Christ d'un rose vif où les coulures de sang sont soulignées d'un rouge anglais opaque. La barbe est dorée à la feuille posée sur une mixtion ocre foncé.

Malgré le nombre de sondages, une question demeure concernant l'originalité de la première couche d'un rose soutenu parsemé de quelques grains rouge vermillon ainsi que sur l'originalité de la dorure sur bol du perizonium.

CONSERVART s.a.

Conservation-restauration d'œuvres d'art

Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

En effet, la couche rose est appliquée directement sur le bois au niveau du gros orteil du pied gauche tandis qu'elle repose en d'autres zones du pied et du corps sur une couche de préparation blanc jaunâtre de type crayeux, recouverte d'un encollage visible sous la forme d'une fine couche brune translucide. Les deux couches sont parcourues par un réseau identique de craquelures d'âge. Deux hypothèses sont possibles quant au statut de cette couche : soit elle constitue le premier surpeint posé sur une couche picturale originelle lacunaire, soit il s'agit d'une zone dans laquelle la préparation a été poncée jusqu'à « percer » jusqu'au bois. La couche rose constituerait alors la polychromie d'origine. D'autres cas similaires de couleur posée directement sur le bois, volontairement ou par défaut d'épaisseur de la préparation, ont été déjà remarqués¹⁵.

La découverte d'un reste de coulure de sang (Ill. 6) alors que ce dossier d'étude touchait à sa fin vient appuyer la première hypothèse d'un original lacunaire ; la couche rose vif devenant par conséquent le premier surpeint. La présence de la couche préparatoire crayeuse recouverte d'une couche de couleur Terre de Sienne brûlée semblable à un bol, située immédiatement sous le cinquième surpeint (sous-couche jaunâtre aux grains bleus) et sur la couche rose vif laisse supposer une perte des premières couches du perizonium, peut-être trop altérées par le séjour en extérieur.

Cette découverte permet aussi d'expliquer pourquoi aucune polychromie aussi délicate et somptueuse que celles retrouvées sur la Vierge du Couronnement de Londres et sur les apôtres de Munster n'a été mise au jour au cours de cette étude.

Entre la première intervention et la cinquième, aucune correspondance n'a été retrouvée pour le perizonium.

Le cinquième surpeint recouvre les carnations d'une couche orange clair posée sur une couche préparatoire crayeuse blanc jaunâtre. Le sang est posé en épaisseur à l'aide d'un rouge carmin vif. Le perizonium est doré à la feuille tandis que la barbe et les cheveux sont de couleur brun chaud type Terre de Sienne.

La sixième intervention pose sur les carnations une couche préparatoire jaunâtre contenant de nombreux grains bleus, recouverte d'une couche très fine orange clair. Aucune coulure de sang n'a été repérée à ce niveau. La barbe et les cheveux sont brun foncé, type Terre de Kassel. Le perizonium semble avoir été traité en épargne.

La septième intervention – et premier niveau bien conservé de manière générale – présente des carnations d'un beige orangé comportant des grains bleus, vermillon et quelques grains brun translucide. Le perizonium est recouvert d'une fine couche préparatoire blanc jaunâtre sur laquelle le polychromeur pose une couche ocre clair très fine et une feuille d'or maintenue à l'aide d'une mixtion à l'huile. La barbe et les cheveux sont brun foncé et la couronne pourrait être d'un vert foncé très fin posé sur une couche brun type Terre de Sienne sur une couche préparatoire blanc jaunâtre.

15 Le lecteur consultera notamment PAGES-CAMANA Sandrine, 2002, p. 107.

CONSERVART s.a.

Conservation-restauration d'œuvres d'art

Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

Les deux interventions suivantes (8^e et 9^e surpeints) semblent avoir traité le perizonium en épargne tandis que les carnations passent tantôt d'un rose vif aux coulées de sang rouge carmin posé en glacis transparent à un ton ocre clair rosé aux coulures de sang vermillon traité de manière plutôt opaque.

La dixième intervention semble être constituée d'une couche gris clair additionnée de nombreux grains noirs pour les carnations, accompagnée d'une barbe noire. Le perizonium pourrait avoir été peint dans la même tonalité. Si jusqu'à présent les carnations étaient traitées plutôt dans des tons « carnations vivantes » voire à peine morbides, le polychromeur adopte ici pour la première fois une tonalité caractérisant pleinement l'affection d'un corps mort. Une autre hypothèse pourrait considérer cette couche comme une sous-couche de la onzième intervention.

La onzième intervention revient à des tonalités plus chaudes pour les carnations. C'est vraisemblablement à cette strate qu'appartient la dorure composée d'une feuille d'or posée sur une épaisse sous-couche ocre foncé.

La douzième intervention, proposant toujours des carnations d'un ocre plus ou moins rosé souligné de coulure de sang rouge vermillon, pose sur le perizonium une dorure « d'imitation » avec une feuille d'or posée sur une mixtion aujourd'hui oxydée ; sous réserve de vérification de la nature de cette couche verte.

La treizième intervention étant celle du surpeint gris clair verdâtre recouvrant tant les carnations que le perizonium.

De manière générale, les interventions qui se sont succédées jusqu'au XXe siècle ont posé des carnations dont les couleurs oscillent globalement dans des nuances d'ocre rosé, jouant sur les nuances et la saturation des couleurs et mettant peu l'accent sur la morbidité du corps. Le perizonium adopte quant à lui des tons vifs et très colorés. Un « retour au calme » s'opère dans les dernières strates qui proposent, de manière plus conventionnelle, une succession de blancs tantôt chauds, tantôt froids.

Bien que l'examen de l'ensemble de la stratigraphie ait été mené de manière méthodique, la lecture de certaines zones demeure difficile au vu de la finesse de certaines couches combinées à la similitude de certaines couleurs contiguës. Repérer une différence de texture ou d'apparence relève parfois de la gageure tout comme la correspondance des couches les plus anciennes.

CONSERVART s.a.

Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

CONCLUSION

En conclusion, une synthèse de l'état de conservation des polychromies les plus anciennes permet de constater que les surfaces situées à la face antérieure de la sculpture présentent une absence presque totale des strates les plus anciennes, à l'exception toutefois des creux des plis ou du bas du ventre. En revanche, comme le montre les estimatifs joints en page suivante, les trois quarts côtés et les flancs, mais également les zones plus « difficiles d'accès » tel que le cou ou les paumes des mains, présentent un certain nombre de strates anciennes qualitativement et quantitativement intéressantes, pouvant offrir au Christ d'Engis une apparence plus digne de sa qualité.

En revanche, cette étude permet aussi de comprendre que, malheureusement, un retour aux toutes premières interventions, voire à l'original, est impossible. En effet, l'histoire matérielle du Christ d'Engis semble avoir eu raison des premières strates et de l'original. Un éventuel dégagement ne devrait par conséquent pas remonter au-delà du septième repeint qui pourrait dater de la fin du XVe siècle ou du premier tiers du XVIe siècle si l'on admet une remise en couleur tous les 20 à 30 ans, soit 1330-40 + 150/200 ans environ.

Sous réserve d'une méthode d'évaluation objective du pourcentage de polychromie conservée (et non sur la seule appréciation de l'intervenant à partir de quelques sondages qui sont par définition aléatoires), la convention d'un taux de conservation de la polychromie aux alentours de 70 % hésiterait sans doute, en ce qui concerne le Christ d'Engis, à proposer un dégagement d'un niveau ancien.

Cependant, nous suggérons de ne pas considérer le cas présent sous le seul angle de la conservation-restauration et de son rapport mathématique au pourcentage de polychromie conservé, mais également au regard de l'évaluation de la qualité plastique de la sculpture. En effet, si l'on considère que la polychromie souligne et magnifie le volume sculpté, peut-on raisonnablement envisager de conserver un repeint aussi disgracieux que celui qui recouvre actuellement le Christ d'Engis ? La mise au jour d'un état même lacunaire n'est-elle pas préférable afin de pouvoir à nouveau apprécier la qualité et la virtuosité de la taille ? Considérant que le temps économique n'est pas à la libre dépense, le corollaire de la non intervention demeure malheureusement celui de la rélégalion en réserve et de l'oubli d'une œuvre qui aujourd'hui donne l'impression d'une sculpture en plâtre du XIXe siècle...

Le Christ d'Engis n'est assurément pas le premier de ces cas complexes de décision quant à un éventuel traitement de restauration. Le patrimoine rural de Wallonie en compte encore davantage qui tous aimeraient certainement bénéficier d'une attention un jour prochain. Alors pourquoi Engis ?

Les raisons sont multiples. Le Christ d'Engis n'est pas une sculpture isolée dans le patrimoine mosan, mais il fait partie d'un ensemble d'œuvre ayant été produites par le même atelier. Il reste très peu de Christ mosans de cette taille et de cette qualité. Beaucoup d'œuvres de cette époque ont également été décapées ou restaurées à outrance. C'est vrai que nous regrettons la perte d'une polychromie qui a dû ressembler à celle de la Vierge de Londres et aux Apôtres de Munster, mais le dégagement d'une polychromie des alentours du XVIe siècle ne permettrait-il pas de rendre au Christ d'Engis une part de son « originalité » ?

CONSERVART s.a.

Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

Pour terminer, nous rappelons quelques exemples glânés au fil d'une bibliographie consacrée à la conservation-restauration des sculptures en bois polychromé et qui permet de distinguer une multitude de cas de figure par rapport au dégagement d'une polychromie originelle ou intermédiaire, notamment en fonction de son intérêt historique et de son état de conservation. Exemples pour lesquels le seul critère du pourcentage n'a pas été décisionnaire. Citons en exemple quelques œuvres pour lesquelles les solutions apportées ont été très différentes l'une de l'autre. Malgré une polychromie lacunaire, quelques Christs du XIVe siècle ont bénéficié d'un dégagement de la polychromie : le Christ du Tombois (atelier mosan, vers 1330-1340), le Christ de Rutten ou encore le Christ de Bois-de-Breux. Indépendamment des Christs du XIVe siècle, la statue représentant saint Jacques le Majeur conservée dans le Trésor de la Collégiale Sainte-Waudru de Mons a également retrouvé sa polychromie originale, bien que très lacunaire, car « *seuls ces restes de polychromie et le bois partiellement dénudé permettent de faire apprécier la qualité de la sculpture et de son ancien décor raffiné* »¹⁶. Les Vierges de Bertem et d'Hermalle-sous-Huy, toutes deux datées du XIe siècle, ont quant à elles conservé leurs polychromies du XIVe siècle tandis que le traitement de la Vierge de Mere (XIIIe siècle) a opté pour une mise au jour de la polychromie du XIXe siècle, seule polychromie de qualité conservée¹⁷.

16 *S.O.S Polychromie*, 1995, p. 53.

17 MERCIER Emmanuelle, 2012, p. 93.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

LEFFTZ Michel, *Note stylistique à propos du Christ d'Engis*. Envoi à l'auteur en janvier 2017.

Travaux

[Cat. expo], *Dorures, brocarts et glacis. S.O.S Polychromies*, Namur, Musée des Arts Anciens du Namurois, 27 octobre- 31 décembre 1995.

BORCHGRAVE D'ALTENA Joseph de, *Sculptures conservées au pays mosan*, 1926, p. 59-61.

CARDON Bert, *Aperçu sommaire de l'histoire de la sculpture dans les anciens Pays-Bas méridionaux* dans ALLARD D. (ss la dir. de), *Dorures, brocarts et glacis. S.O.S Polychromies*, Namur, Musée des Arts Anciens du Namurois, 27 octobre – 31 décembre 1995, p. 15-16.

CATTERSEL Vincent, *Het Christusbeeld van de Calvariegroep uit de Saint-Harlindis-en-Relindiskerk te Ellikom : een bijzondere casus* dans PETERS Famke (ss la dir. de), *A Masterly Hand. Interdisciplinary Research on the Late-Medieval Sculptor(s) Master of Elsloo in an International Perspective*, Bruxelles, 2013, pp. 246-255.

DE HENAU P., ANNAERT M., KOCKAERT L. et VAN MOLLE M., *Le portail polychromé dit « Le Bethléem » à Huy. Étude technologique et conservation* dans *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Bruxelles, 1993, n°23, p. 147-170.

DEVIGNE Marguerite, *La sculpture mosane du XIIIe au XVIe siècle. Contribution à l'étude de l'art dans la région de la Meuse moyenne*, Paris-Bruxelles, 1932.

DIDIER Robert, *La sculpture mosane du XIVe siècle*, Namur, 1993.

FORSYTH William H., *A Group of Fourteenth-Century Mosan Sculptures* dans *Metropolitan Museum Journal*, vol. 1, 1968, p. 41-59.

HELBIG Jules, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de Meuse*, Bruges, 1890, p. 110.

KARRENBROCK Reinhard, *Das Triumphkreuz der Zisterzienserabteikirche Kamp-Heute in Dinslaken* dans GRANDMONTAGNE Michael et KUNZ Tobias (sous la dir. de), *Zwischen Paris und Köln. Skulptur um 1300*, Petersberg, 2016, p. 323-335.

MARX Petra, *Lütticher Werkstatt (?), Petrus (?) und Paulus* dans *Das Kunstwerk des Monats*, LWL – Museum für Kunst und Kultur Westfälisches Landesmuseum, Février 2018.
Online : https://www.lwl.org/landesmuseum-download/Website/KdM/2018/KdM_Februar_2018.pdf

CONSERVART s.a.

Conservation-restauration d'œuvres d'art

Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

MERCIER Emmanuelle (2012), *La polychromie en tant que « version » de la sculpture. Lecture et restauration de la statuaire mosane médiévale* dans KAIRIS P.-Y., SARRAZIN B. et TREMOLIERES Fr. (sous la dir. de), *La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre*, Paris, 2012, p. 85-97.

MERCIER Emmanuelle (2014), *La statuaire en bois polychromé des XIIIe et XIVe siècles dans la Principauté de Stavelot-Malmédy : liens entre évolution stylistique et technique dans A la recherche d'un temps oublié... Histoire, Art et Archéologie de l'Abbaye de Stavelot-Malmédy au XIIIe siècle*, Actes du colloque en date du 10 et 11 mai 2012, Stavelot, 2014, p. 109-114.

MERCIER Emmanuelle (2016), *La polychromie de la sculpture mosane entre les XIIIe et XIVe siècles. Couleurs, techniques et expressions en rapport avec l'évolution des formes et les pratiques culturelles dans le diocèse de Liège* dans *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, 2016, p. 41-75.

MORGAN Nigel J., *The Norwegian and Swedish Crucifixi Dolorosi. c. 1300-1350 in their European Context* dans NADOLNY Jileen (ss la dir. de), *Medieval Painting in Northern Europe : Techniques, Analysis, Art History. Studies in commemoration of the 70th birthday of Unn Plahter*, Londres, 2006, p. 266-278.

NADOLNY Jileen, *All that's burnished isn't Bole. Reflections on Medieval Water Gilding. Part I : Early medieval to 1300* dans NADOLNY Jileen (ss la dir. de), *Medieval Painting in Northern Europe : Techniques, Analysis, Art History. Studies in commemoration of the 70th birthday of Unn Plahter*, Londres, 2006, p. 148-162.

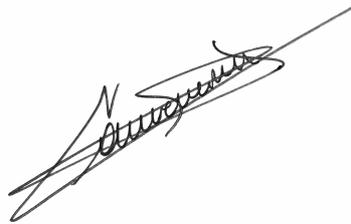
PAGES-CAMANA Sandrine, *Polychromie des sculptures du Louvre* dans GUILLOT DE SUDUIREAU Sophie (ss la dir. de), *Retables brabançons des XVe et XVIe siècles*, Actes du colloque des 18 et 19 mai 2001, Paris, 2002, p. 107.

SERCK-DEWAIDE Myriam, *Le Christ du Tombois. XIVe siècle*, carnet édité par la Fondation Roi Baudouin, 1992.

CONSERVART s.a.
Conservation-restauration d'œuvres d'art
Études stylistique et technique du patrimoine mobilier

I. ANNEXES

Relevés stratigraphiques et topographiques



Corinne Van Hauwermeiren
Dr. Histoire de l'Art
Conservateur-restaurateur d'œuvres d'art
pour CONSERVART s.a.