

Madeleine Renders

Autour de la



SCIENTIA
ARTIS 4

KONINKLIJK INSTITUUT VOOR HET KUNSTPATRIMONIUM
INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE



DEEL 4
VOLUME 4

Brussel - Bruxelles

2008

AUTOUR DE LA MADELEINE RENDERS

UN ASPECT DE L'HISTOIRE DES COLLECTIONS,
DE LA RESTAURATION ET DE LA CONTREFAÇON
EN BELGIQUE
DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE

Sous la direction de

DOMINIQUE VANWIJNSBERGHE

avec la collaboration de

CATHERINE BOURGUIGNON et JACQUES DEBERGH

et

des contributions de

CATHERINE FONDAIRE

PASCALE FRAITURE

SUZANNE LAEMERS

JACQUES LUST

DIDIER MARTENS

LAURE MORTIAUX

PAUL PHILIPPOT

JEAN-LUC PYPART

JANA SANYOVA

STEVEN SAVERWYNS

TABLE DES MATIÈRES

Éditorial	7
M. SERCK-DEWAIDE	7
Une catharsis salutaire	9
D. VANWIJNSBERGHE	9
Abréviations	13
À l'ombre d'une fille en pleurs. Les avatars de la <i>Madeleine Renders</i>	19
D. VANWIJNSBERGHE	19
La <i>Madeleine Renders</i> au laboratoire	39
L. MORTIAUX, J. SANYOVA, S. SAVERWYNS et P. FRAITURE	39
Grandeur et décadence d'Émile Renders. Chronique mouvementée d'une collection d'art belge	77
J. LUST	77
'A Matter of Character'. Max J. Friedländer et ses relations avec Émile Renders et Jef Van der Veken	147
S. LAEMERS	147
Joseph Van der Veken faussaire des Primitifs flamands : découverte ou redécouverte ?	177
D. MARTENS	177
De l'histoire de la restauration comme affaire de famille	189
P. PHILIPPOT	189
Early Netherlandish Painting XV ? Joseph Van der Veken	197
J.-L. PYPAERT	197
Van der Veken et Van Eyck aux rayons X	283
C. FONDAIRE et D. VANWIJNSBERGHE	283
La <i>Madeleine Renders</i> , Fake or not Fake ?	287
P. FRAITURE, S. LAEMERS, J. LUST, D. MARTENS, L. MORTIAUX, P. PHILIPPOT, J.-L. PYPAERT, J. SANYOVA, S. SAVERWYNS et D. VANWIJNSBERGHE	287
Index des provenances du catalogue Pypaert.	289
Index des noms de personnes	296

LA MADELEINE RENDERS AU LABORATOIRE

Laure MORTIAUX, Jana SANYOVA, Steven SAVERWYNS et Pascale FRAITURE*

L'œuvre présentée à l'IRPA pour expertise est la copie double face du volet droit du *Triptyque Braque*, peint par Rogier van der Weyden et conservé au Louvre depuis 1913¹. La face de cette réplique représente Marie Madeleine en buste, tournée de trois quarts vers la gauche, devant un paysage vallonné (fig. 1). La sainte est vêtue d'une robe rouge lacée, sur laquelle est épinglée une manche mobile taillée dans une somptueuse étoffe de brocart bleu et or. De la main gauche dissimulée sous un grand manteau bleu, elle tient la base d'un vase d'albâtre, tandis que la main droite est élégamment posée sur le couvercle. Le revers (fig. 3) présente une croix de pierre peinte en trompe-l'œil sur un fond de briques. S'y trouve gravé en lettres dorées le texte latin des versets 1 et 2 du chapitre 41 de l'Écclésiastique². Un cachet de cire rouge est apposé dans le coin inférieur gauche.

À première vue, on pourrait croire à une copie libre d'époque, présentant quelques variantes par rapport

au tableau de Van der Weyden. Il pourrait s'agir de l'œuvre d'un élève, qui, pour parfaire son apprentissage, aurait exécuté la copie dans l'atelier de son maître, tout en s'autorisant quelques changements de composition et de couleurs, une pratique courante à partir du milieu du xv^e siècle dans les Pays-Bas méridionaux³. Rien de plus trompeur ! En réalité, l'étude de l'œuvre nous montrera que, si l'exécution du revers est ancienne, la face, en revanche, a été réalisée au xx^e siècle.

Entre l'original (fig. 2) et la copie, d'importantes différences s'observent. Contrairement à la robe de la *Madeleine* du *Triptyque Braque*, de couleur bleue, fermée à l'avant par un lacet unique et parée d'une manche de brocart aux motifs floraux rouge, vert et or, celle de la copie est rouge, doublement lacée et ornée d'une manche de brocart bleu et or dont les motifs divergent. La coiffe de la sainte n'est pas décorée et les inscriptions dans le ciel ne sont pas reprises dans la copie. L'allongement des proportions du visage et des mains par rapport à l'élégance bien proportionnée et à la finesse du modelé des carnations de l'original a valu au tableau de la collection Renders d'être considéré comme une copie d'époque attribuée à Memling ou à son entourage direct⁴. Le paysage est plus bleuté que dans le tableau du Louvre. Il est aussi moins détaillé, à l'exception toutefois des falaises. L'arbre situé à gauche de la sainte, dans le *Triptyque Braque*, n'est pas reproduit dans la copie, alors que plusieurs autres, à droite, ont été ajoutés. Les cavaliers à l'arrière-plan pénètrent dans le bosquet par la gauche, en empruntant un sentier à courbe simple, formé de plusieurs traits parallèles, alors que Van der Weyden

* Les auteurs tiennent à remercier les collègues de l'IRPA ayant participé de près à cette étude, principalement Livia Depuydt-Elbaum, responsable de l'atelier de peintures, Françoise Rosier et Hélène Dubois, pour leurs conseils et leurs corrections judicieuses, Cécile Glaude pour son aide efficace au laboratoire, ainsi que Dominique Vanwijnsberghe, pour sa précieuse collaboration.

1. Ce triptyque fut commandé par Jean Braque et Catherine de Brabant, tous deux appartenant à des familles parisiennes qui avaient quitté la capitale au début du xv^e siècle pour s'établir à Tournai, alors ville française. De petites dimensions, il était vraisemblablement destiné à un usage privé et rangé dans un étui. Le panneau central présente la figure du Christ entourée de la Vierge et de saint Jean l'Évangéliste, avec saint Jean Baptiste et Marie Madeleine sur les volets. Fermé, il montre une tête de mort associée à une croix de pierre peinte en trompe-l'œil.

2. Le texte gravé sur la croix est une lamentation qui exprime combien il est difficile pour un être encore jeune et plein de vie d'accepter la mort. Étant donné qu'il s'agit ici de la copie du revers du *Triptyque Braque*, qui avait probablement été commandé par Catherine de Brabant en mémoire de son mari décédé prématurément, on imagine que les mots inscrits sur la croix auraient pu être prononcés par la jeune veuve. Voir S.N. BLUM, *Early Netherlandish Triptychs. A Study in Patronage*, Berkeley/Los Angeles, 1969, p. 30.

3. H. MUND, *Le peintre et son métier. La copie*, dans *Les Primitifs flamands et leur temps*, Bruxelles, 1994, p. 125-141.

4. *Berne 1926*, p. 12, n° 7, comme réplique attribuée à l'atelier de Van der Weyden, « probablement H. Memling » ; HULIN DE LOO et MICHEL, *Collection Renders*, p. 26, n° 42, comme réplique de Memling.



Fig. 1.
Sainte Marie Madeleine, ancienne collection Renders, État belge. Y 002703



Fig. 2.
Rogier van der Weyden, *Sainte Marie Madeleine*, volet droit du *Triptyque Braque*, vers 1452, Paris, Musée du Louvre, R.F. 2063.
© Réunion des Musées nationaux



Fig. 3.
Revers de la *Madeleine Renders*.
Y 002711

les avait fait entrer dans le bois par la droite, au fil d'un sentier présentant deux courbes sinueuses esquissées en deux traits vifs. Autre différence, les armoiries de Catherine de Brabant⁵, peintes dans le coin supérieur gauche du panneau du Louvre, ne figurent pas au revers de la copie (fig. 3-4). À cela s'ajoute que le texte inscrit sur la croix du Louvre comporte des erreurs de latin – « habente » au lieu de « habenti » et « die » à la place de « vie » – qui n'apparaissent pas dans la copie. Étant donné que celui du *Triptyque Braque* est en mauvais état de conservation et qu'il a été restauré à plusieurs reprises, il s'agit sans doute d'une erreur introduite lors d'une restauration. À cet égard, il n'est pas inutile de rappeler que la radiographie du volet du *Triptyque Braque* a révélé la présence de lacunes, ainsi que de nombreuses retouches dans cette zone⁶.

5. Écu mi-parti en losange, comportant les armes des familles Braque-Brabant. Les armoiries de son époux, Jean Braque, figurent au revers du volet gauche du *Triptyque Braque*.

6. Nous savons que de 1857 à 1993, aucune restauration n'a été effectuée sur l'ensemble, à l'exception de quelques refixages

L'histoire de la *Madeleine Renders* est désormais bien connue⁷ : ses premières traces dans la collection Van Duyse vers 1875-1885 ; son acquisition par Émile Renders en 1920 ; sa présence aux expositions de Berne en 1926 et de Londres en 1927 et la polémique qui s'en suivit (déclenchée par Maurice Delacre) ; la vente de la collection Renders à Hermann Goering pendant la Seconde Guerre mondiale⁸, à la suite de laquelle seule une partie des œuvres entra dans la collection du Reichsmarschall (la *Madeleine* ne faisait pas partie du lot et était restée entre les mains d'un intermédiaire, Alois Miedl) ; la vente par Miedl à un collectionneur scandinave, en 1966⁹ ; enfin, la résurgence du tableau en août 2004, lorsque les héritiers du collectionneur

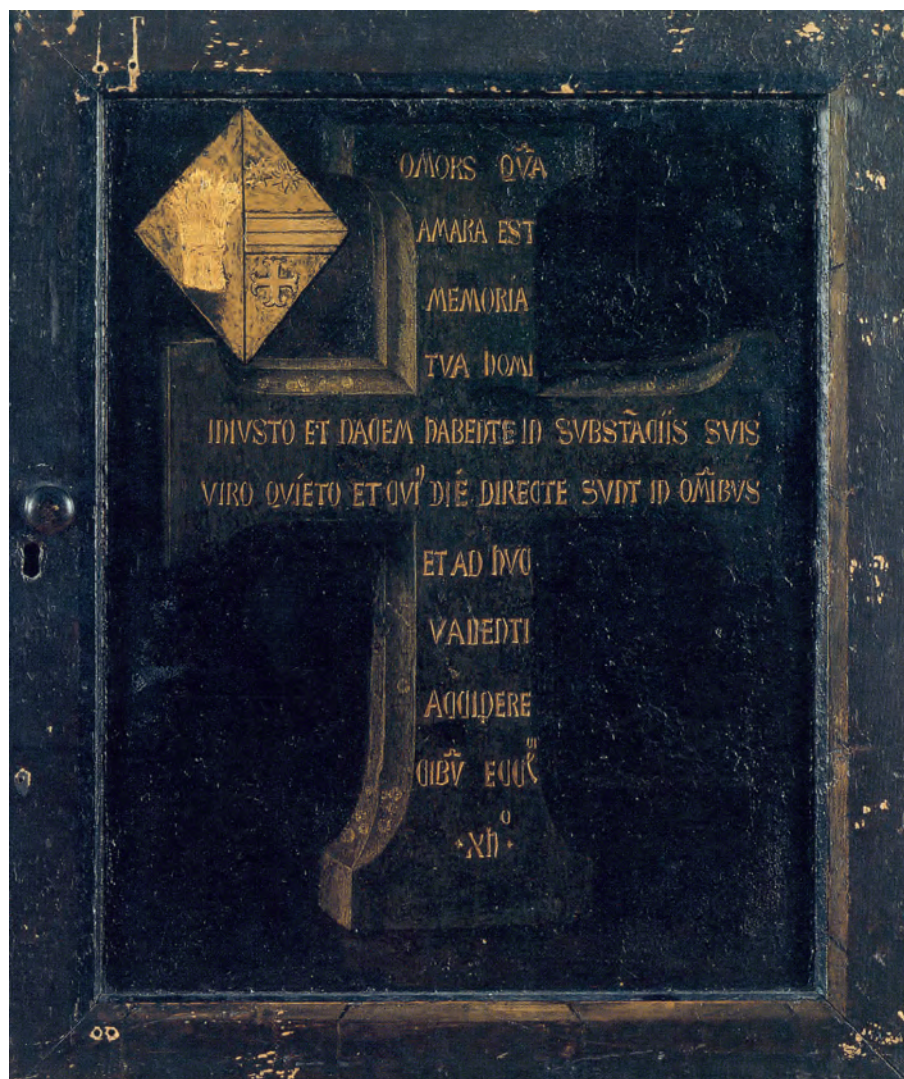
occasionnels. Voir *Corpus PF Paris III*, 1, p. 153-154. Cependant, les auteurs mentionnent (p. 135) que l'inscription ne fait l'objet d'aucun repeint.

7. Voir la contribution de Dominique Vanwijnsberghe dans ce volume.

8. Voir la contribution de Jacques Lust dans ce volume.

9. La vente eut lieu à Zurich, Miedl se gardant bien de révéler à l'acquéreur le pedigree de l'œuvre.

Fig. 4.
Revers du volet droit
du Triptyque *Braque*.
© Réunion des
Musées nationaux



le firent examiner par l'IRPA et apprirent, non sans surprise, sa tumultueuse histoire.

D'entrée de jeu, plusieurs indices laissaient supposer que nous avions affaire à une œuvre hors du commun. La collaboration étroite avec le Centre d'Étude de la Peinture du quinzième Siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège¹⁰, ainsi que le hasard d'une visite de M. Till-Holger Borchert, conservateur du Groeningemuseum de Bruges, alors en pleine préparation de l'exposition *Fake or not Fake*¹¹, ont confirmé qu'il s'agissait bel

10. Nous remercions M^{me} Hélène Mund qui a identifié le tableau disparu de la collection Renders le jour même de son entrée à l'IRPA et qui nous a très vite informés du fait que les œuvres de cette collection avaient la réputation d'avoir toutes été largement restaurées.

11. L'exposition *Fake or not Fake*, relative à Jef Van der Veken et à ses « restaurations », est le résultat d'une collaboration entre le Groeningemuseum de Bruges et le Laboratoire d'Étude des Œuvres d'Art par les Méthodes scientifiques de l'Université de Louvain-la-Neuve. Elle s'est tenue au Groeningemuseum du 26 novembre 2004 au 28 février 2005. Voir *Bruges 2004-2005*.

et bien de la *Madeleine* de la collection Renders, restaurée probablement par Van der Veken et recherchée par l'État belge depuis la fin de la guerre.

L'œuvre a dès lors subi les examens scientifiques indispensables à sa compréhension et à son authentification (voir annexes I et II, p. 73-75) : examen sous binoculaire avec grossissement de 6 à 40 x, examens d'imagerie scientifique (sous différents rayonnements : X, UV et IR), analyse dendrochronologique du panneau¹², ainsi que l'étude au laboratoire de la technique picturale, impliquant une série d'analyses.

En recoupant l'ensemble des résultats obtenus, ainsi que nos observations technologiques, nous tenterons de faire la lumière sur la technique d'exécution de cette copie, afin de reconstituer son histoire matérielle et de la replacer dans un contexte historique où la conception de la restauration était sensiblement différente de celle en vigueur à l'heure actuelle.

12. Examen réalisé par Pascale Fraiture, IRPA, septembre 2004.

Étude technologique

Le support

Le support de la peinture est un panneau de chêne composé d'une planche débitée sur quartier (voir annexe 2, fig. 1, A, p. 74). Le fil du bois est vertical, la planche disposée en hauteur. Son épaisseur est régulière (0,4 à 0,5 cm). Les bords du revers sont chanfreinés. Les dimensions du panneau (34 × 27,3 × 0,5 cm) coïncident, à quelques millimètres près, avec celles du volet du *Triptyque Braque* (33,8 × 27,1 × 1 cm). L'analyse dendrochronologique a permis de déterminer que l'arbre dont est issue la planche – originaire de la Baltique – a été abattu en 1387 au plus tôt (voir annexe 2, p. 74-75).

Le cadre de l'œuvre, noir avec une moulure intérieure dorée, imite un cadre ancien. Il n'est pas original.

La face

L'observation du tableau à l'œil nu met en évidence une couche picturale dont la qualité et l'aspect pourraient être ceux d'une peinture d'un maître flamand. Mais l'examen approfondi au binoculaire ainsi que l'étude des documents techniques (UV, RX, IR) ont permis de détecter quelques anomalies dans la technique d'exécution.

Quelques lacunes, sur les bords¹³, laissent entrevoir une sous-couche grise relativement opaque, qui paraît abrasée. Et même si les carnations sont fines et émaillées, cette couche sous-jacente a tendance à « boucher » quelque peu les transparences. Il semble donc que le peintre n'utilise pas la préparation comme ton de fond, contrairement aux peintres flamands. L'exécution picturale commence, semble-t-il, par la mise en place des tons de fond. Le peintre travaille apparemment par plans successifs, peints de façon assez rapide (ciel, paysage, carnations, robe, manche, manteau, chevelure) pour ajouter ensuite les détails de finition. Certains éléments, comme le rendu de l'étoffe de brocart, la translucidité du vase à onguent (fig. 5), la finesse de l'aiguille (fig. 6) ou le feuillage des arbres suggéré par le jeu de très fines touches, révèlent la dextérité du copiste. En revanche, le tracé assez graphique des cavaliers à l'arrière-plan, le modelé plus opaque de la carnation du décolleté (fig. 7) et du front de la sainte, ou encore la touche imprécise de la coiffe (fig. 8), témoignent d'une exécution moins assurée.

La radiographie, difficilement interprétable en raison de la superposition des images des deux faces, donne peu d'indications sur l'élaboration du tableau. Dans l'ensemble, elle est d'ailleurs peu contrastée (fig. 9). Certes, la teneur importante en blanc de plomb contenue dans la peinture, ainsi que les larges coups de brosse de la couche d'impression du revers, masquent la lecture des détails de la face, mais en comparant les radiographies de la copie et de l'original du Louvre (fig. 10), on se rend compte à quel point elles divergent. Alors que la radiographie du tableau parisien montre un visage bien modelé au blanc de plomb, ainsi qu'une répartition homogène des densités, celle de la copie présente peu de volume et de modelé, le visage de Marie Madeleine se détachant à peine du paysage. La radiographie montre que les pigments utilisés par le copiste absorbent peu le rayonnement X, ce qui pourrait être caractéristique de pigments modernes. Seuls quelques éléments apparaissent plus clairement, comme les arbres et les arbustes de l'arrière-plan, la coiffe de la sainte et quelques plis du drapé. Mais même si ces éléments ont été exécutés avec des pigments de plus forte densité, ils n'atteignent jamais celle des matériaux utilisés par les peintres des xv^e et xvi^e siècles.

En observant les lacunes situées sur les bords du tableau, nous sommes parvenus à apercevoir d'autres couches de peinture, d'aspect différent, présentes sous celles visibles. La peinture actuelle semblait donc couvrir les restes d'une peinture ancienne.

Nous avons alors décidé de prélever deux séries de microéchantillons : la première pour étudier la stratigraphie au niveau des bords lacunaires, aisément accessibles pour l'échantillonnage. L'examen au laboratoire de ces microéchantillons s'est attaché à distinguer les stratigraphies anciennes et modernes et ce, principalement, par l'identification des pigments. La deuxième série de microéchantillons, prélevée, quant à elle, dans des lacunes éloignées du bord, a permis de constater qu'ils contenaient tous, sans exception, des pigments modernes, un fait pour le moins surprenant. Les analyses menées ensuite ont effectivement mis en évidence deux niveaux de peinture superposés, l'un contenant des pigments anciens naturels d'une granulométrie assez importante, allant jusqu'à 30 µm, et l'autre, des pigments synthétiques, dont la plupart n'ont été découverts qu'au xix^e siècle.

13. Au niveau du ciel et des arbustes, à gauche des cavaliers.



Fig. 5.
 Détail de la transparence du vase d'onguent.
 Y 002706

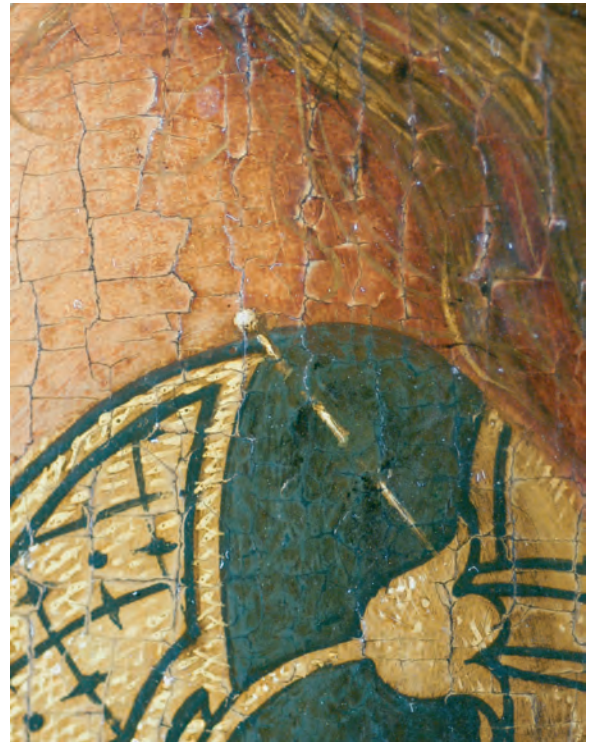


Fig. 6.
 Détail de la finesse de l'aiguille servant à fixer la manche de brocart à la robe rouge. © L. Mortiaux



Fig. 7.
 Détail du modelé opaque de la carnation du décolleté de Marie Madeleine. © L. Mortiaux

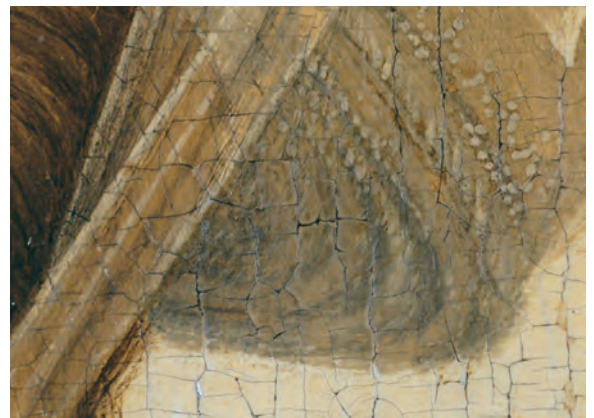


Fig. 8.
 Détail de la touche imprécise à l'arrière de la coiffe de Marie Madeleine. © L. Mortiaux

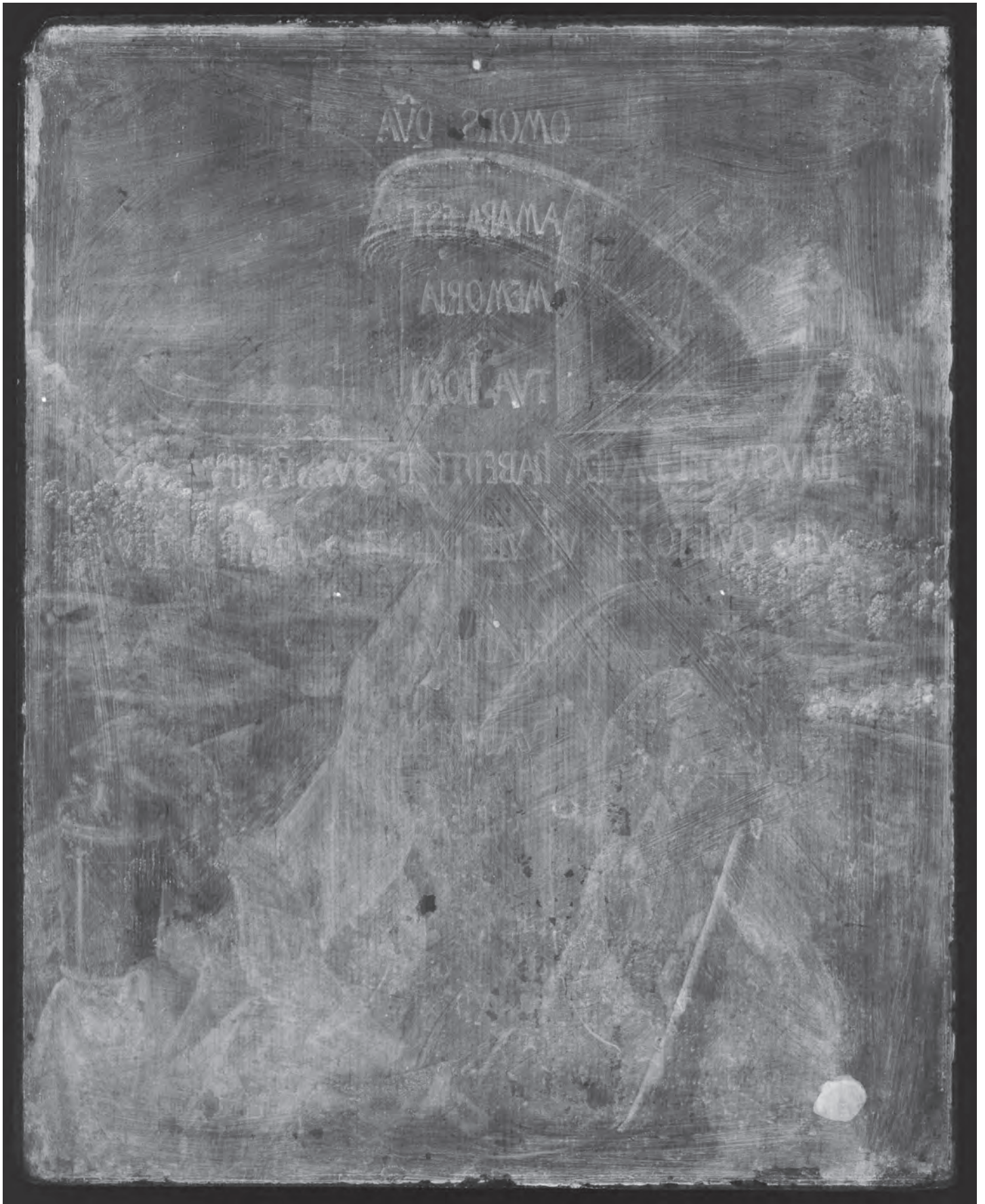


Fig. 9. Radiographie de la *Madeleine Renders*.



Fig. 10. Radiographie du volet droit du *Triptyque Braque*.

Couches anciennes : quelques restes au niveau des bords

Il est difficile de localiser précisément sur la radiographie les restes anciens de peinture, mais l'on remarque toutefois sur les bords – et plus particulièrement dans le ciel – des zones plus claires, présentant des densités différentes. L'étude de trois échantillons prélevés dans le ciel, dans le manteau bleu et dans la robe rouge, montre que ces restes présentent les caractéristiques propres à nos régions de la fin du XIV^e à la première moitié du XVI^e siècle, tant sur le plan de la stratigraphie que de la granulométrie ou de la composition des pigments.

Stratigraphie

• Préparation

Une couche de préparation blanche, composée de craie et de colle, d'épaisseur moyenne (env. 60-80 μm), est appliquée sur le panneau¹⁴. Elle est imprégnée dans la partie supérieure d'une couche d'isolation qui vise à empêcher l'absorption du liant des couches suivantes.

La préparation s'arrête à quelques millimètres des bords et se termine par une légère crête, appelée *barbe*. Les bords du panneau ne sont pas peints, car la préparation a été appliquée une fois le panneau assemblé dans son cadre, comme il était d'usage dans nos régions au Moyen Âge. Ces bords non peints, dont la largeur varie (de 1 à 2 mm sur la rive inférieure, de 3 à 4 mm sur la rive supérieure et de 2 à 3 mm sur les rives latérales), sont le témoin des dimensions originales du tableau et de la présence d'un cadre à l'origine.

14. Aucun échantillon ne contient l'ensemble de la couche de préparation. De ce fait, la couche d'encollage n'a pas pu être observée.

Le relief des barbes est écrasé et celles-ci semblent avoir été poncées mécaniquement. Une matière de couleur foncée, à laquelle sont mêlées par endroit des particules dorées, est appliquée assez grossièrement par-dessus et débordé à certains endroits sur la couche picturale. Il s'agit sans doute d'une intervention récente.

• Couche d'impression

Dans les trois échantillons, on trouve, sur la préparation, une couche grisâtre d'une épaisseur allant de 5 à 20 μm , composée de blanc de plomb, de noir de charbon, de craie dolomitique et de minium. Comme elle se retrouve dans tous les prélèvements, il est probable qu'il s'agisse d'une couche d'impression couvrant toute la surface du tableau, plutôt que d'une sous-couche localisée.

• Couche picturale

Les restes de peinture ancienne mettent en évidence une stratigraphie particulièrement intéressante, par exemple au niveau du manteau de Marie Madeleine, bleu à l'origine, où une couche d'azurite grossièrement broyée (d'une granulométrie allant jusqu'à 25 μm) est appliquée sur une sous-couche verdâtre contenant principalement de l'azurite finement broyée (1-5 μm) additionnée d'ocre jaune (fig. II, c. 3 et 4).

La couche d'impression est très fine, irrégulière et plus clairement visible sur l'image de la coupe prise sous UV (fig. II, c. 2). Notons que ce type de stratigraphie, notamment la couche d'impression légèrement colorée, se retrouve au XV^e siècle, notamment

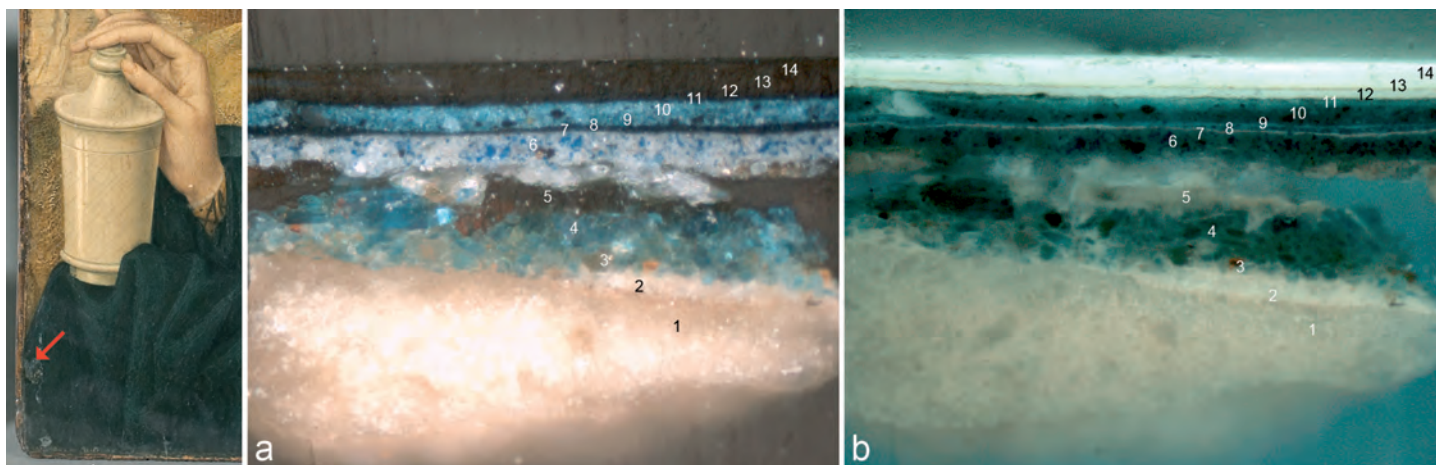


Fig. 11a-b.

Coupe stratigraphique d'un microéchantillon du manteau prélevé sur le bord du tableau. Prise de vue à 250x au microscope optique dans la lumière blanche visible (a) et sous UV (b).

Dans la partie inférieure, se trouve une très fine couche d'impression (c. 2) surmontant la préparation imprégnée par la couche d'isolation (c. 1), une couche d'azurite grossièrement broyée (c. 4) sur une couche d'azurite finement broyée (c. 3) et une couche de glacis jaune (c. 5).

On peut observer dans la partie supérieure plusieurs couches, contenant des pigments modernes bleus (c. 6-11) et deux niveaux de vernis (c. 12 et 14) entre lesquels se trouve la patine (c. 13).

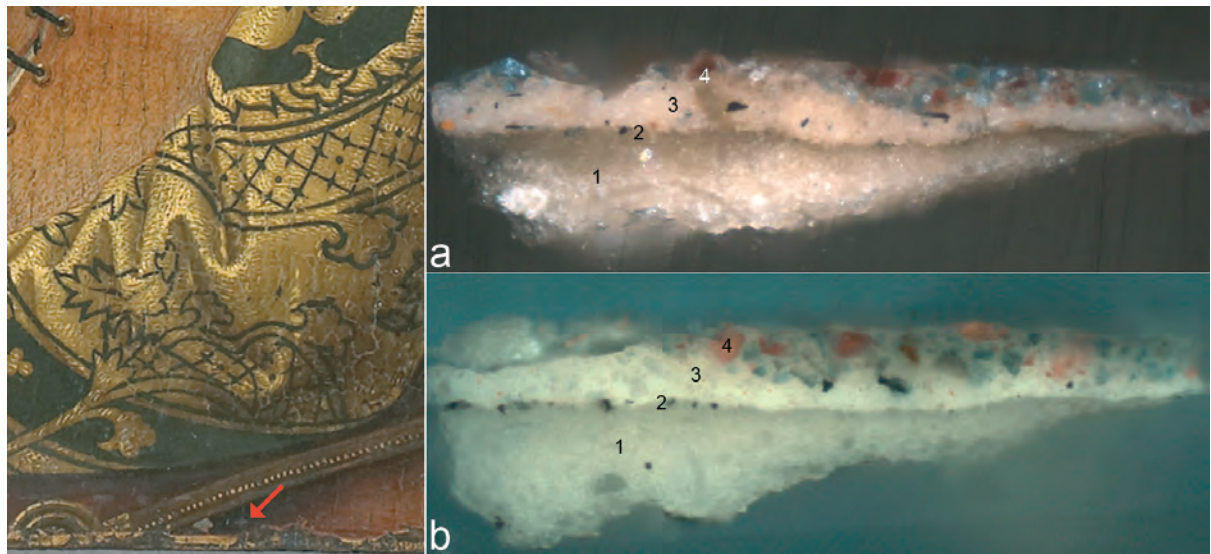


Fig. 12a-b.

Coupe stratigraphique d'un microéchantillon de la robe prélevé sur le bord du tableau, dans une lacune. Prise de vue à 400x au microscope optique dans la lumière blanche (a) et sous UV (b).

La coupe ne présente que les couches anciennes. La dernière couche (c. 4) est violacée, composée d'un mélange d'azurite et de laque rouge. En dessous se trouve une sous-couche grise (c. 3), la couche d'impression (c. 2) et la préparation (c. 1) imprégnée dans la partie supérieure d'une couche d'isolation.

chez Van der Weyden¹⁵, ainsi que dans certaines œuvres du XVI^e siècle issues de nos régions¹⁶.

Le deuxième microprélèvement contenant des couches anciennes provient du ciel et montre une stratigraphie plus simple : une couche bleu clair, composée d'azurite, de blanc de plomb et de noir d'os, appliquée sur une fine couche d'impression grise. Cette dernière a le même aspect et la même épaisseur que celle observée dans la coupe du manteau (fig. 11, c. 2).

La stratigraphie de la robe de Marie Madeleine montre également une couche contenant de l'azurite posée sur une couche grise, plus épaisse que la couche d'impression des deux prélèvements précédents (fig. 12). Il n'est pas exclu – et même très probable – que cette couche soit le résultat de deux applications, une couche d'impression et une sous-couche de même composition, contenant du blanc de plomb, du noir de charbon, ainsi que quelques grains de terre rouge. La dernière couche, d'une teinte violacée qui diffère de la couleur actuelle de la robe rouge, est constituée d'un mélange de laque rouge et d'azurite, de granulométrie assez importante, allant jusqu'à 25-30 µm.

15. Plusieurs études ont montré la présence d'une couche d'impression légèrement colorée (grise) par l'ajout d'une faible quantité de pigments noirs et/ou rouges, notamment dans plusieurs œuvres de Van der Weyden, comme la *Madeleine lisant* (Londres, National Gallery, NG 654), la *Pietà* (Londres, National Gallery, NG 6265) ou encore dans la *Descente de croix* du Prado. Voir L. CAMPBELL *et al.*, *The Materials and Technique of Five Paintings by Rogier Van der Weyden and His Workshop*, dans *National Gallery Technical Bulletin*, 18 (= *Early Northern European Painting*), 1997, p. 72 ; J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, R. VAN SCHOUTE,

Pigments

- Bleu** Azurite. Le manteau bleu contient deux couches d'azurite : la première, broyée grossièrement, est appliquée sur la seconde, de granulométrie plus fine. La baryte, la calcite et l'aluminosilicate de type feldspath observés dans ces mêmes couches, sont des impuretés naturelles habituellement présentes dans l'azurite quand elle n'est pas très purifiée.
- Vert** Pas de trace de pigment vert dans les fragments anciens.
- Jaune** Traces d'ocre jaune, additionné à l'azurite.
- Rouge** Hématite, minium et laque rouge. Le colorant de cette dernière est probablement de la cochenille et/ou de la garance¹⁷, fixée sur un substrat contenant de l'aluminium, du calcium et du potassium.
- Blanc** Blanc de plomb. C'est le seul pigment blanc opaque trouvé dans ce niveau de peinture.
- Noir** Noir de charbon et noir d'os.

M.C. GARRIDO et J.M. CABRERA, *Algunas cuestiones técnicas del « Descendimiento de la cruz » de Roger van der Weyden*, dans *Boletín del Museo del Prado*, 4, n° 10, 1983, p. 39-50.

16. J. SANYOVA, *Étude de la polychromie du retable de la Passion d'Oplinter*, dans *Le retable d'Oplinter (Scientia Artis, 1)*, Bruxelles, 1999, p. 101-117 ; ID. et S. SAVERWYNS, *Quelle technique picturale dans l'atelier de Lambert Lombard ?*, dans *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566 (Scientia Artis, 3)*, sous la dir. de G. DENHAENE, Bruxelles, 2006, p. 259-295.

17. Cette hypothèse est basée sur l'analyse HPLC de l'échantillon de la robe et sur sa fluorescence rouge violacé sous UV (fig. 12, c. 4). Les résultats de l'HPLC montrent la présence d'acide

Liant

Le liant d'un prélèvement dans la couche ancienne du manteau bleu, composée principalement d'azurite, a été analysé par FTIR et par GCMS¹⁸. Les résultats indiquent plutôt l'utilisation de l'œuf, soit l'œuf entier, soit le jaune uniquement. Cette conclusion se fonde sur la présence d'une grande quantité d'acides gras et sur leurs proportions caractéristiques : le rapport entre l'acide palmitique et l'acide stéarique est de 2,5 et le rapport entre les acides azélaïques et palmitiques de 0,2¹⁹.

Couches modernes

Toute différente est la stratigraphie des échantillons prélevés loin des bords du tableau. Elle indique sans l'ombre d'un doute une réalisation moderne. Stratigraphie

• Préparation

L'examen approfondi de la stratigraphie des micro-prélèvements éloignés des bords indique, dans certains cas, que le haut de la couche de préparation contient une craie d'un aspect légèrement différent, qui a très probablement été ajoutée quand a été réali-

sée la nouvelle peinture (fig. 13). Ce constat va dans le même sens que les observations sous binoculaire, qui permettaient d'apercevoir à certains endroits, notamment dans les tons clairs, des traces de griffes et d'usure.

Sur la base de ces observations, on peut avancer l'hypothèse selon laquelle la peinture ancienne a été éliminée par ponçage, à l'exception des bords. La surface poncée a ensuite été égalisée à l'aide d'une couche de préparation assez fine, composée de craie et de colle et isolée avant la réalisation du nouveau dessin.

• Dessin sous-jacent

Un dessin préparatoire apparaît par endroits à l'œil nu, notamment dans les carnations. Révélé par la photographie et la réflectographie à l'infrarouge, il sert de mise en place générale à la composition et précise les contours de la Madeleine. Les traits sont limités et nets, réalisés à sec, sans doute au crayon ou au graphite (fig. 14).

La coiffe, le voile, le linge du corsage, l'épaule, la poitrine et les lacets de la robe sont mis en place d'un seul trait. Le visage est composé de traits appuyés et soulignés plusieurs fois : les yeux, les arcades sourcilières, les sourcils, l'arête du nez, les narines, les lèvres,

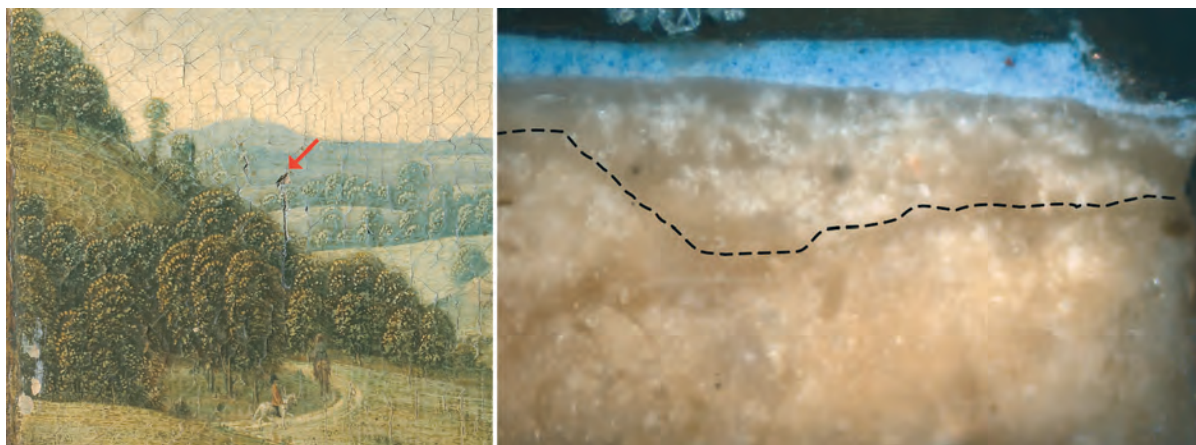


Fig. 13.

Coupe stratigraphique d'un microéchantillon prélevé dans le paysage, dans une lacune éloignée du bord. Prise de vue à 200x au microscope optique dans la lumière blanche visible.

Sur la coupe, on observe deux niveaux de préparation, de même composition mais d'aspect légèrement différent, séparés ici par une ligne pointillée. La préparation est isolée et couverte de deux fines couches bleues contenant du bleu de Thénard et de l'outremer synthétique.

carminique (cochenille), d'alizarine, de purpurine chimiquement modifiée (garance), d'éosine (colorant de synthèse) et d'acides déhydroabiétique et 7-oxo-déhydroabiétique contenus dans de la résine diterpène provenant de conifères de la famille des *Pinaceae*. Il faut toutefois noter que l'échantillon analysé par HPLC contenait les deux niveaux, ancien et moderne. On peut donc conclure que la laque de géranium (son colorant, l'éosine a été découverte en 1871) se trouve dans le rouge moderne, ainsi que la purpurine chimiquement modifiée (selon l'habitude du XIX^e siècle). En revanche, il n'est pas possible de déterminer dans quel niveau, moderne ou ancien, se trouvent l'acide carminique et l'alizarine. Ces deux substances peuvent être présentes dans un des deux niveaux ou dans les deux à la fois.

18. L'analyse par FTIR de la couche bleue a été faite dans une cellule de diamant. La prise de spectre a été perturbée par la présence d'azurite, qui empêche de confirmer la présence de protéines. Pour l'analyse par GCMS, l'échantillon a été dérivatisé par un mélange constitué de Meth-Prep II / benzène ; 1 / 2 ; v / v, pour obtenir des composés volatils. Le Meth-Prep II est le nom commercial du 0.2M m-(trifluorométhyle) phényltriméthylammonium hydroxide dans du méthanol (Alltech, Lokeren, Be).

19. Des traces de cire hydrocarbure ont également été relevées par GCMS dans cet échantillon. Il s'agit très probablement de matériaux de la patine, provenant des couches modernes qui seront décrites plus bas.

le pli du menton, l'oreille ainsi que quelques cheveux sont ébauchés. Les joues de Marie Madeleine sont soulignées à droite par des hachures parallèles afin d'accentuer le modelé de la pommette. La main, les doigts et le vase à onguent sont dessinés d'un simple trait. Le manteau bleu est lui aussi délimité sans qu'aucune préparation des plis du drapé n'apparaisse. Une légère modification au niveau de la mise en place du drapé bleu surmontant l'épaule de Marie Madeleine s'observe par rapport à la surface peinte. Le dessin prévoyait un contour plus large, également visible au niveau de la couche peinte.

Le bras n'est qu'esquissé et le brocart se limite à quelques traits au niveau du décor gothique. Les éléments du paysage ne sont, quant à eux, pas encore ébauchés à ce stade, à l'exception d'une ligne d'horizon derrière la sainte (voir le calque, fig. 36).

Les traits, appuyés sans reprise et manquant de vigueur, témoignent du labeur appliqué d'un copiste qui travaille de façon assez différente des artistes de la fin du Moyen Âge, chez qui le tracé était nettement plus libre. En effet, en comparant les documents infrarouges du volet de l'original²⁰ (fig. 15) et de la copie (fig. 14), nous constatons que le dessin du *Triptyque Braque* est fin, peu abondant, également linéaire mais plus fluide, présent dans les carnations et dans la mise en place des vêtements de la sainte. Le nez de Marie Madeleine y est plus long et sa main droite élargie au niveau du poignet. Lors de la mise en place de la composition, le voile de la sainte flottait derrière elle²¹. Deux dessins de la *Madeleine*, réalisés à la pointe d'argent, sont conservés au British Museum. L'un, dont l'attribution à Rogier van der Weyden est contestée, assez libre, linéaire mais très expressif, pourrait avoir servi d'étude préparatoire au tableau²², alors que l'autre, provenant de la collection Salting, est considéré unanimement comme une copie raffinée de grande qualité, exécutée sans doute peu après le *Triptyque Braque*²³. À côté de ces dessins d'époque, le dessin sous-jacent de la *Madeleine Renders* paraît résolument moderne et conduit même à envisager l'utilisation d'un calque de transfert, une hypothèse qui sera développée ultérieurement.

20. La réflectographie (Prof. Dr. J.R.J. van Asperen de Boer) a été réalisée à l'aide d'une caméra professionnelle Grundig FA 70 avec vidicon Hamamatsu N 214 IR (1975), équipée d'un objectif Zoomar 1:2 8/4 cm Macro Zoomtar, et d'un filtre Kodak Wratten 87A, pour que la sensibilité du système se situe entre 0,9 et 2,4 microns. La caméra a été placée sur un statif professionnel de marque Linhof, avec des parties coulissantes et un chariot de 90 cm pour permettre le déplacement latéral de la caméra. Le moniteur était un Grundig BG 12 avec lignes TV 875. L'ensemble de la documentation a été réalisé avec un appareil Nikon, un objectif macro de 50 mm et un film Ilford FP 4, à 125 ASA.

21. J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, J. DIJKSTRA et R. VAN SCHOUTE, *Underdrawing in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups = Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 41, 1990, Zwolle, 1992, p. 296.

• Couche picturale

Le peintre fait preuve d'une grande maîtrise dans l'application des couches peintes, afin d'imiter la technique des Primitifs flamands dans la succession de couches opaques, semi-transparentes et transparentes. Les coupes stratigraphiques montrent une superposition de nombreuses couches de peinture, dont le nombre varie selon les zones. L'exécution semble rapide et le peintre se sert d'un pinceau dont il utilise à la fois la pointe pour exécuter des détails fins, mais également la hampe pour griffer, strier et donner un peu de relief à la couche de fond, notamment dans la végétation (fig. 16). Les détails sont rendus à l'aide de fines touches et de petits traits parallèles. La palette est variée, comme nous le verrons dans le paragraphe consacré aux pigments.

Le nombre de couches observées dans les coupes est très révélateur du travail d'un copiste qui cherche constamment à reproduire à la perfection la technique des peintres flamands des xv^e et xv^e siècles, comme nous pouvons notamment le voir à la fig. 17. Cette image montre les couches supérieures modernes du microéchantillon prélevé au niveau du bord dans la robe rouge de la Madeleine²⁴. On y dénombre près de six couches rouges, de tonalité et de composition différentes, séparées entre elles par une fine couche non chargée, visible sous UV, qui pourrait être du blanc d'œuf dilué. Celle-ci a pu servir à isoler les couches afin d'augmenter la brillance de l'ensemble, ou à saturer les couleurs par l'application d'une couche intermédiaire (vernis provisoire à base de blanc d'œuf ?). Cette hypothèse reste à confirmer.

La première couche orangée (fig. 17, c. 2), appliquée sur une fine couche de blanc de plomb (fig. 17, c. 1), est assez épaisse et sert probablement de sous-couche. Dans sa composition, on retrouve un mélange très complexe de minium, d'ocre rouge, de laque rouge dont le colorant est précipité sur un substrat contenant de l'alumine, du blanc de plomb, du sulfate de baryum, du noir de carbone et de l'outremer synthétique.

22. *Marie Madeleine*, pointe d'argent sur papier préparé ivoire, 176 × 130 mm, Londres, British Museum, Cabinet des dessins, inv. 1824-00-9-2. Reproduit dans M. SONKES, *Dessins du xv^e siècle : groupe Van der Weyden. Essai de catalogue des originaux du maître, des copies et des dessins anonymes inspirés par son style (Contributions à l'étude des Primitifs flamands, 5)*, Bruxelles, 1969, p. 78-81, pl. XVIIIa.

23. *Marie Madeleine*, pointe d'argent sur papier préparé blanc avec aquarelle, 169 × 124 mm, Londres, British Museum, Cabinet des dessins, inv. 1910-2-12-04. Reproduit dans SONKES, *Dessins* [n. 22], p. 82-83, pl. XVIIIb.

24. Les couches inférieures anciennes sont décrites plus haut et illustrées à la fig. 11.



Fig. 14.
Réflectographie à l'infrarouge de la *Madeleine Renders*.

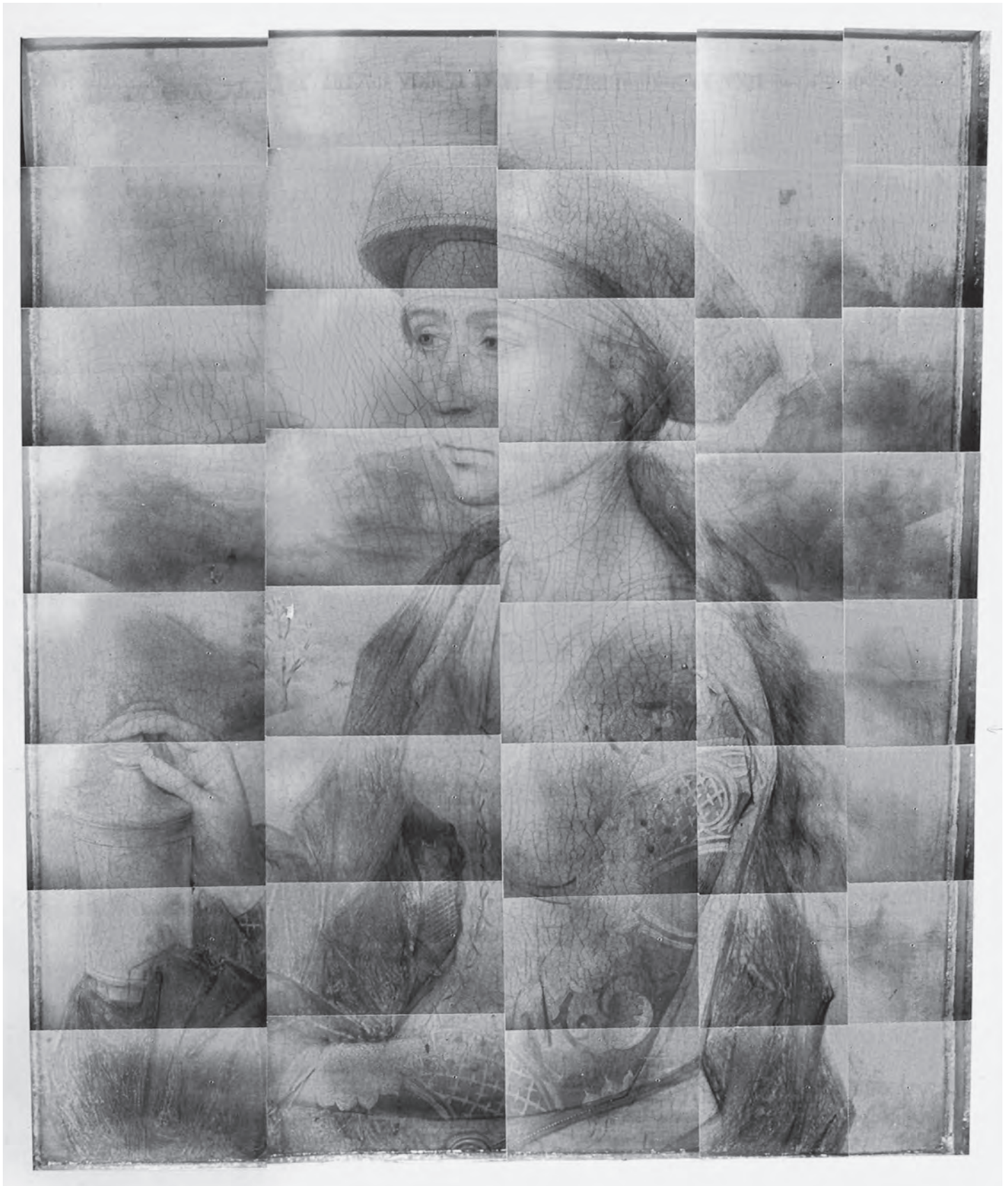


Fig. 15.
Réflectographie à l'infrarouge du volet droit du *Triptyque Braque*. Assemblage IR du prof. J.R.J. van Asperen de Boer.
© Prof. Dr. J.R.J. van Asperen de Boer/Stichting RKD

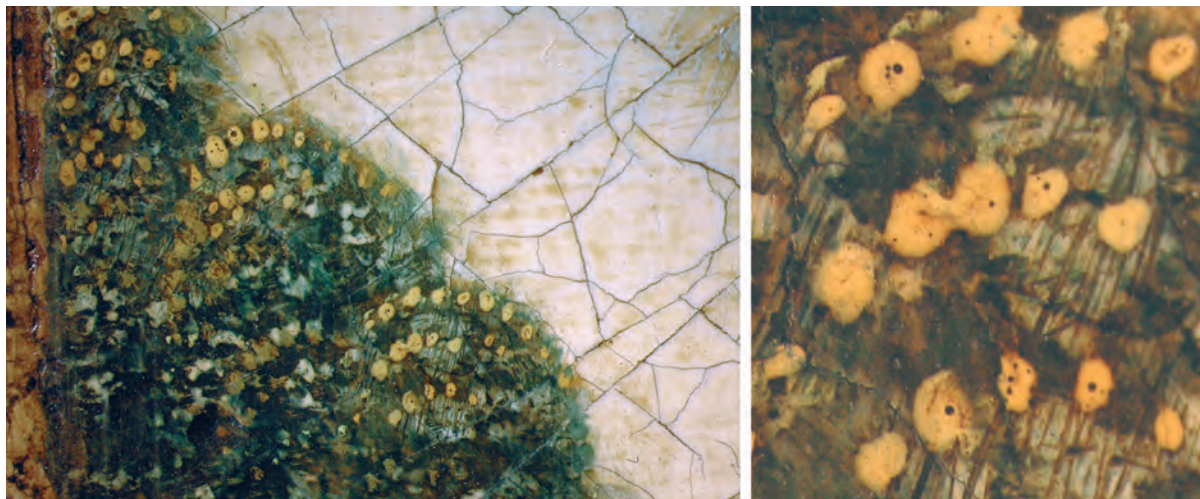


Fig. 16. Détails des arbres à gauche de la sainte : la couche de fond est striée et griffée. Photographies sous microscope binoculaire, grossissement 16x et 40x.

© L. Mortiaux

La deuxième couche rouge, de tonalité violacée (fig. 17, c. 4), contient de la laque rouge mélangée avec de l'ocre rouge, du blanc de plomb, de la baryte et du minium. Elle est assez épaisse et ne fluoresce pas. Au vu de sa composition, elle est plutôt semi-transparente. Elle est séparée de la sous-couche orangée par une fine couche fluorescente (fig. 17, c. 3), qui pourrait soit être le résultat d'une exsudation du liant de la sous-couche, soit un vernis provisoire (?).

Le troisième rouge est également séparé du précédent par cette même fine couche fluorescente (fig. 17, c. 5), qui pénètre dans les interstices de la couche violacée. Très fine, elle contient de la terre rouge avec de la baryte (fig. 17, c. 6).

Les rouges suivants, des glacis, sont également séparés par de fines couches fluorescentes, probablement des vernis provisoires.

La quatrième couche rouge (fig. 17, c. 7), contenant de l'outremer synthétique ainsi que de la laque rouge²⁵, est plus épaisse. Ce mélange lui donne une tonalité violacée et lui confère une fluorescence de même teinte.

Le cinquième rouge (fig. 17, c. 9), en revanche, ne fluoresce pas car il contient proportionnellement plus de terre d'ombre que de laque rouge.

Le sixième et dernier rouge est un fin glacis contenant de la laque rouge à la fluorescence violacée (fig. 17, c. 11).

Sur ces multiples strates rouges séparées par de fines couches fluorescentes, on trouve encore deux niveaux de vernis entre lesquels se trouve une couche de patine (fig. 17, c. 12, 13 et 14). Cette disposition a été observée sur toutes les coupes stratigraphiques.

25. On y trouve également des traces de terre d'ombre et d'un pigment à base de plomb qui ont sans doute servi de siccatifs.

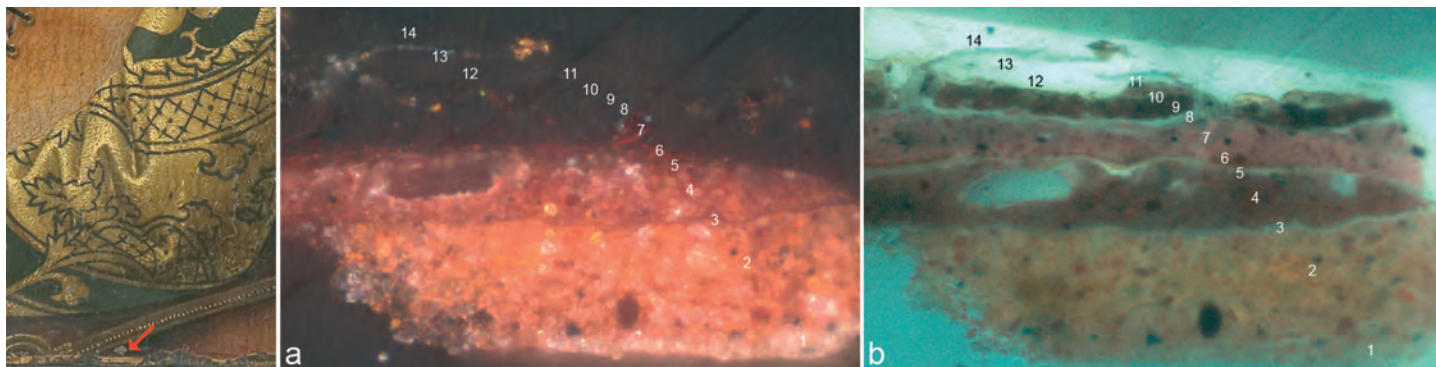


Fig. 17a-b.

Coupe stratigraphique d'un microéchantillon de la robe prélevé dans une lacune sur le bord du tableau. Prise de vue à 500x au microscope optique dans la lumière blanche visible (a) et sous UV (b).

La coupe présente les couches modernes, commençant par une fine couche contenant du blanc de plomb et du minium (c. 1), suivie par six couches rouges de composition et de transparence différentes, séparées par de fines couches fluorescentes (b). On remarque aussi les craquelures au niveau de la cinquième et de la sixième couche rouge.



Fig. 18.

Coupe stratigraphique d'un microéchantillon de ciel prélevé dans une lacune éloignée du bord du tableau. Prise de vue à 500x au microscope optique sous UV.

La coupe présente deux couches bleues contenant du bleu de Thénard ou de l'outremer synthétique, mélangé au pigment blanc : blanc de plomb dans la couche inférieure (c. 1) et blanc de zinc dans la couche supérieure (c. 2). Sur celle-ci se trouve une fine couche fluorescente (c. 3) et une fine couche noire (c. 4) suivie du premier vernis (c. 5), de la patine (c. 6) et du deuxième vernis (c. 7).

Une stratigraphie similaire, avec cependant moins de couches de peinture, s'observe au niveau du manteau bleu de la Madeleine. Sur la figure illustrant les anciens fragments de peinture surmontés de nouvelles couches (fig. 11), on observe trois couches bleues modernes. Cependant, l'examen au microscope optique sous rayonnement UV, ainsi qu'au microscope électronique (SEM-EDX), en révèle quatre, elles aussi séparées par de fines couches fluorescentes, comme c'était le cas dans la robe rouge (fig. 17).

La première (fig. 11, c. 6), qui ne semble pas être appliquée sur une couche d'impression, est composée essentiellement de blanc de plomb et d'outremer synthétique, additionnés d'une faible quantité de terre rouge. La présence d'une couche épaisse de blanc de plomb lui assure une opacité relative et sert probablement de sous-couche. Elle est rehaussée d'un fin glacis rouge (fig. 11, c. 7).

La deuxième couche est plus fine, transparente et composée de bleu de Prusse et de bleu de Thénard (fig. 11, c. 8). Il s'agit d'un glacis.

La troisième, plus épaisse et plus opaque, a la même composition que la première, additionnée de bleu de Prusse (fig. 11, c. 10).

La quatrième est un glacis très fin, contenant du bleu de Prusse (fig. 11, c. 11).

Suivent les deux niveaux de vernis séparés par la couche de patine.

Une stratigraphie aussi complexe a également été retrouvée dans les zones de végétation et dans la manche de brocart, tandis que les échantillons prélevés au niveau du ciel et du sol ne présentent que deux couches de peinture, sans même un vernis de séparation, comme le montre, par exemple, la stratigraphie du paysage bleu (fig. 18).

Pigments et charges

La palette du peintre est riche et diversifiée. Toutes les couches sont composées de mélanges complexes de pigments. Le changement de mélange d'une couche à l'autre témoigne également d'une recherche minutieuse de la tonalité la plus appropriée. Ces mélanges contiennent aussi bien des pigments connus à l'époque des Primitifs flamands – le blanc de plomb, l'ocre, le minium, la terre d'ombre, etc. –, que ceux découverts aux XVIII^e, XIX^e ou même au début du XX^e siècle.

Parmi ces pigments modernes, citons le bleu de Prusse, découvert en 1704 et très largement utilisé depuis le deuxième tiers du XVIII^e siècle²⁶. Ce pigment se retrouve aussi dans le vert de chrome, où il est coprécipité avec le jaune de chrome. Le vert de chrome a été découvert peu après le jaune de chrome (1810) et utilisé jusqu'en 1940, date à laquelle il commence à être remplacé par d'autres verts synthétiques²⁷. Sa teinte dépend du rapport entre le bleu de Prusse et le jaune de chrome présents dans le mélange. La découverte du procédé de fabrication des deux autres pigments bleus trouvés dans les couches modernes date également du XIX^e siècle. Le premier est le bleu de Thénard, découvert en 1803-1804 ; le deuxième, l'outremer synthétique découvert en 1828. Tous deux furent utilisés à plus grande échelle à partir de 1840. Cependant, le bleu de Thénard était considérablement plus cher que l'outremer synthétique, qui lui a servi de substitut²⁸. Parmi les rouges modernes, on retrouve des laques dont le substrat contient du sulfate de

26. N. EASAUGH, V. WALSH, T. CHAPLIN et R. SIDDALL, *The Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments*, Oxford, 2004, p. 308-309.

27. *Ibidem*, p. 97-98.

28. *Ibidem*, p. 361 et 375.

baryum, également utilisé depuis le XIX^e siècle. La laque de géranium, introduite sur le marché en 1876²⁹, renferme un colorant rouge, l'éosine³⁰, synthétisé pour la première fois en 1871³¹. Le blanc de zinc, en utilisation courante depuis son introduction par Winsor & Newton en 1834³², a aussi été retrouvé dans cette peinture. Il remplace le blanc de plomb dans les couches superficielles, de même couleur, pour leur garantir une plus grande transparence (fig. 24, c. 1 et 2)³³. Dans plusieurs couches, nous avons remarqué, en très faible quantité, du blanc de titane, pigment qui, bien que décrit dès la fin du XVIII^e siècle, a commencé à être produit plus abondamment après 1916. En 1919, il est mentionné pour la première fois comme pigment utilisé à des fins artistiques. Dans la peinture de chevalet, on ne le trouve cependant qu'à partir de 1920³⁴.

En résumé, les pigments et charges trouvés dans les couches modernes du tableau sont les suivants :

Bleu	Bleu outremer synthétique, bleu de cobalt (bleu de Thénard) et bleu de Prusse.
Vert	Vert de chrome (composé de jaune de chrome et de bleu de Prusse).
Jaune	Jaune de chrome, ocre.
Rouge	Vermillon, terre rouge, minium, laque de géranium, laque de garance, laque de cochenille (?) ³⁵ .
Brun	Terre d'ombre.
Blanc	Blanc de plomb, blanc de zinc, blanc de titane, baryte, craie.
Noir	Noir de charbon, noir de fumée.

Liant

Un seul prélèvement, au niveau du bleu du ciel, a été analysé dans la couche moderne. L'échantillon a été gratté dans un endroit éloigné du bord, qui ne comporte pas de couches anciennes. Il contient plusieurs couches, de compositions différentes, ce qui complique l'interprétation des résultats de l'analyse

des liants. L'analyse FTIR indique la présence d'amides, caractéristiques des protéines, de carbonyles et d'hydrocarbures, caractéristiques des matières grasses, des cires et/ou des résines. La présence de ces derniers a été confirmée par GCMS. Les rapports des acides gras détectés³⁶ montrent l'utilisation, soit d'œuf entier, soit de jaune uniquement, comme c'était le cas dans les restes de couches anciennes.

L'analyse a également révélé des traces de résine et de cire de type hydrocarbure, provenant très probablement des couches de finition, de la patine et du vernis.

Craquelures, patine et vernis

L'un des éléments les plus curieux de ce tableau est sans nul doute son réseau de craquelures très particulier, plus ou moins régulier selon les endroits. Les craquelures sont très prononcées et particulièrement visibles aux infrarouges. Un examen attentif a également mis en évidence un double réseau discernable au niveau du ciel (fig. 19), correspondant à la superposition de la couche ancienne de préparation naturellement craquelée et d'un nouveau réseau provoqué artificiellement (fig. 20).

Le copiste tente d'imiter l'usure et l'encrassement naturels d'une peinture. À certains endroits, la couche picturale entourant la craquelure est légèrement usée et laisse apparaître la préparation blanche (fig. 21). Les interstices sont par ailleurs remplis d'une substance noire, qui a parfois fusé dans la peinture ou a été projetée en petits points aux alentours de la craquelure (peut-être s'agit-il d'encre ?) (fig. 22). L'exécution des couches picturales en transparence, à la manière des Primitifs flamands, laissera toujours apparaître ces craquelures accentuées. Rappelons qu'une craquelure naturelle et authentique traverse toutes les couches. Or, en l'occurrence, la couche peinte couvre en plusieurs endroits la craquelure noire, notamment au niveau du voile blanc (fig. 23) ou de la végétation (fig. 24).

Plusieurs coupes stratigraphiques montrent que les dernières couches de peinture présentent des fissures remplies par les couches de peinture supérieures. Comme le révèle la coupe du microéchantillon de la végétation, prélevé dans une lacune éloignée du bord, les trois dernières couches de peinture (vert clair, jaune clair et glacis jaune fluorescent) sont craquelées, mais dans des couches différentes (fig. 25), une indication très claire que les craquelures ont été formées à deux moments différents.

36. Le rapport des acides palmitique et stéarique est de 2,0 ; celui des acides azélaïque et palmitique de 0,2. La préparation de l'échantillon avant l'analyse GCMS est décrite dans la n. 18.

29. *Ibid.*, p. 167.

30. Sel potassique de tétrabromofluorescéine.

31. R. GETTENS et G. STOUT, *Painting Materials. A Short Encyclopaedia*, New York, 1942, p. 114.

32. EASAUGH, *Pigment Compendium* [n. 26], p. 406.

33. Le blanc de zinc est en effet moins couvrant que le blanc de plomb, malgré leur indice de réfraction assez proche, dû à son absorption d'huile plus élevée.

34. EASAUGH, *Pigment Compendium* [n. 26], p. 364-365.

35. Voir n. 17. La laque de cochenille a été identifiée par HPLC dans le fragment de la robe rouge gratté sur le bord et qui, par conséquent, contenait aussi les couches anciennes. Vu la fourchette d'utilisation de cette laque (du deuxième quart du XVI^e au XX^e siècle), il est impossible de déterminer dans quelles couches elle se trouve.



Fig. 19.

Mise en évidence du double réseau de craquelures particulièrement visible au niveau du ciel, à gauche de la sainte, correspondant à la superposition de la couche ancienne de préparation craquelée naturellement et de la création d'un nouveau réseau de craquelures : le réseau naturel accentué au noir, surmonté du second, provoqué artificiellement. Détail en réflectographie à l'infrarouge.

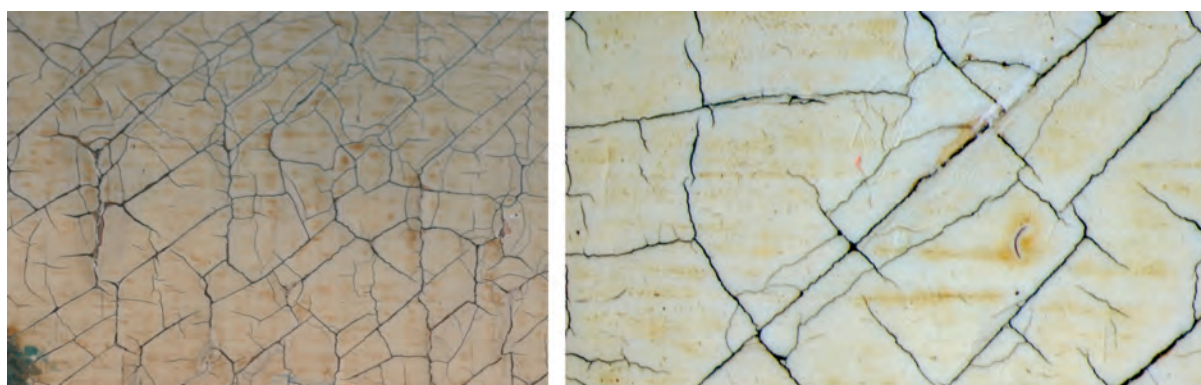


Fig. 20.

Détails du double réseau de craquelures au niveau du ciel. La craquelure provoquée artificiellement, fine et « tremblée », double le réseau principal accentué au noir. Photographies sous microscope binoculaire, grossissement 10x et 25x.

© L. Mortiaux

Une fois l'exécution picturale terminée, certaines craquelures sont reprises et corrigées, redressées à la pointe ou retravaillées au pinceau, notamment par de petites retouches blanches visant à atténuer la substance noire qui a fusé ou débordé (fig. 26). D'autres sont peintes en noir au pinceau fin afin de compléter le réseau irrégulier ou de prolonger certaines craquelures (fig. 27). La robe rouge, par exemple, est parsemée de petits traits noirs très fins (fig. 28).

On sait par ailleurs que le procédé des fausses craquelures, relativement contrôlable sur de petites surfaces, est difficile à maîtriser sur une face entière, et c'est là sans doute que réside tout le génie du maître. Certai-

nes zones sont plus réussies que d'autres et l'on note, par exemple, des arrêts soudains et inexplicables de la craquelure dans le décolleté de la sainte ou dans sa coiffe.

Le vernis appliqué en plusieurs couches sur la peinture est très épais et brillant. Il est par ailleurs jauni (notamment par l'application d'une patine) et sa surface est griffée. L'examen sous UV (fig. 31) montre une fluorescence opalescente et une application homogène sur la peinture, débordant sur les bords. Les craquelures sont particulièrement visibles, ainsi que quelques lacunes et retouches. Notons également la présence de quelques petites retouches épaisses et localisées au niveau du ciel, dans les coins supérieurs,

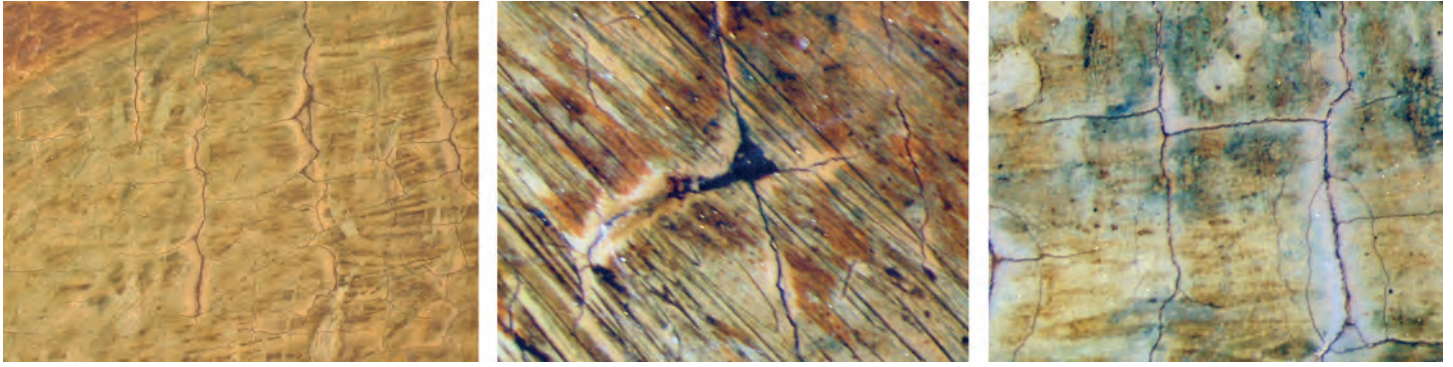


Fig. 21.

Détails de l'usure des crêtes de la peinture autour des craquelures visant à imiter le vieillissement naturel d'une peinture ancienne, dans la végétation et le paysage à l'arrière-plan. Dans le détail central, la matière est également griffée. Photographies sous microscope binoculaire, grossissement 25x.

© L. Mortiaux

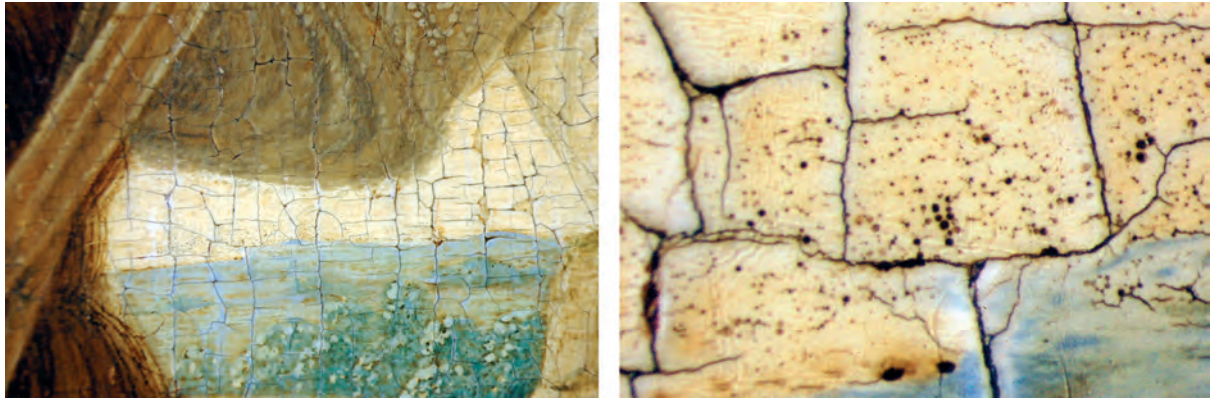


Fig. 22.

Détails de la matière noire de remplissage (encre ?) projetée autour de la craquelure, dans le ciel sous la coiffe à droite de Marie Madeleine. Photographies sous microscope binoculaire, grossissement 10x et 40x.

© L. Mortiaux

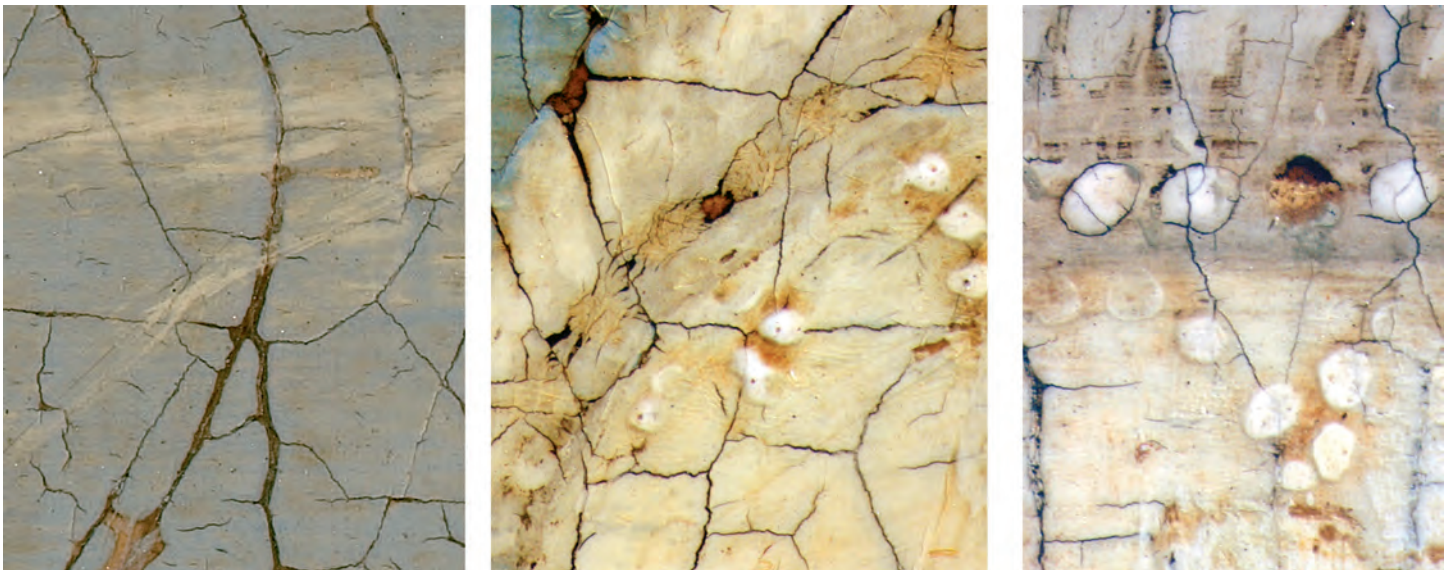


Fig. 23.

Détails du voile de Marie Madeleine. En de nombreux endroits, la peinture passe sur la craquelure noire. Photographies sous microscope binoculaire, grossissement 25x, 40x et 40x.

© L. Mortiaux

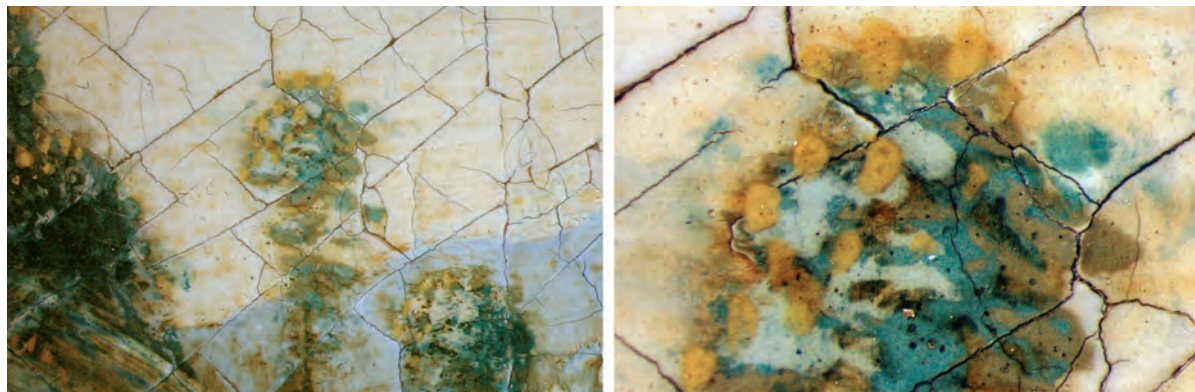


Fig. 24.

Détails de l'arbre à proximité du bord gauche. La couche peinte, en touches épaisses, couvre la craquelure. Photographies sous microscope binoculaire, grossissement 16x et 40x.

© L. Mortiaux

au-dessus de la coiffe de la Madeleine et des arbres de la colline. Celles-ci sont visibles à l'œil nu. Certaines sont appliquées sur la couche de vernis. D'autres, situées dans le coin supérieur gauche, au-dessus de la coiffe, sont présentes sous la couche de vernis. L'examen sous lumière ultraviolette révèle à cet endroit la même fluorescence que la couche picturale.

Les coupes stratigraphiques présentent deux niveaux de vernis avec des fluorescences sous UV légèrement différentes, montrant qu'ils ne sont pas de même nature chimique. Le premier vernis, de teinte plus chaude, est craquelé. Les craquelures sont remplies de matière noire, bien visible non seulement sur les coupes stratigraphiques (fig. 18, c. 6, fig. 25b, c. 13) mais aussi à l'examen sous binoculaire. Le deuxième

niveau est plus épais et plutôt bleuâtre sous UV. Sur certaines coupes, on en observe plusieurs couches.

Pourquoi avoir appliqué ces deux niveaux de vernis ? La raison nous semble assez claire : la première couche a été craquelée artificiellement par un procédé indéterminé. Une patine liquide contenant des pigments noirs (fig. 29) a ensuite servi à imprégner les craquelures.

La composition de ces deux niveaux n'a pu être déterminée séparément. Vu l'impossibilité de les isoler au scalpel, ils ont été analysés en même temps, avec la couche de patine. Les résultats d'analyse GCMS montrent la présence d'une résine naturelle diterpénoïde, provenant de conifères de la famille des *Pinaceae*³⁷, et de traces de cire hydrocarbure.

37. La présence de ce type de résine est révélée par les produits d'oxydation de l'acide abiétique, principal composant de la résine de pin. Il s'agit de déhydroabiétique acide et de 7-oxo-déhydroabiétique acide.

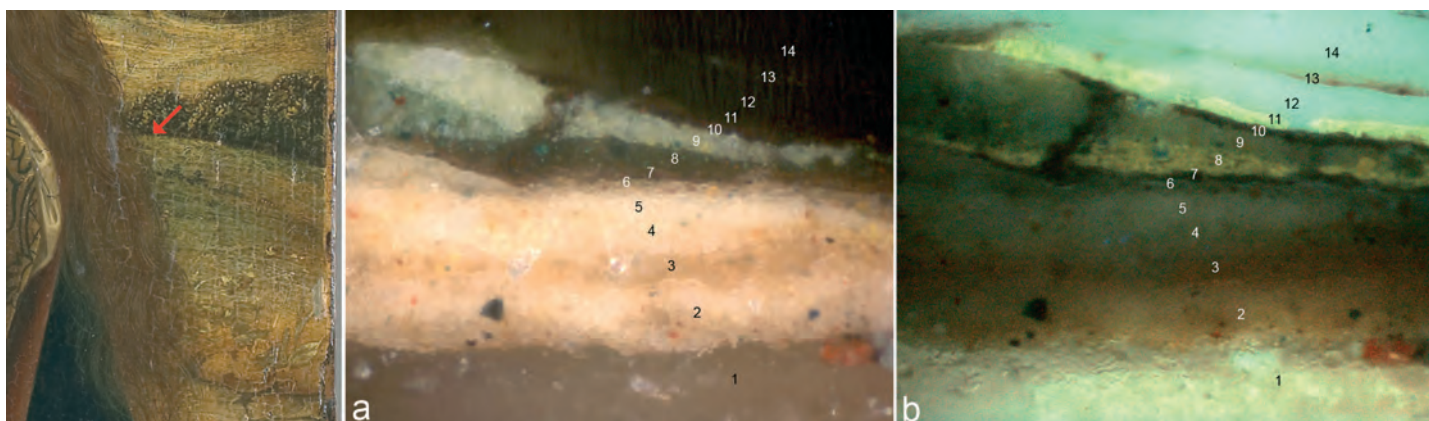


Fig. 25a-b.

Coupe stratigraphique d'un microéchantillon de la végétation, prélevé dans une lacune éloignée du bord du tableau. Prise de vue à 400x au microscope optique en lumière blanche visible (a) et sous UV (b).

La coupe ne présente que les couches modernes. Entre les deux niveaux de vernis (c. 12 et 14), on remarque une couche de patine légèrement diffusée et un peu rougeâtre (c. 13). La couche du premier vernis remplit les craquelures de la couche de vernis/glacis de fluorescence jaune (c. 11), qui a sans doute été craquelée avant l'application de ce vernis. En dessous de cette couche, d'autres sont craquelées différemment (c. 8-10) et contiennent du vert de chrome, mélangé à différents pigments : blanc de plomb et blanc de zinc (c. 9) ; bleu de Thénard et laque jaune (c. 8). Les couches inférieures contiennent du blanc de plomb, du blanc de zinc, du jaune de chrome, du noir d'os et des pigments argileux en diverses proportions.

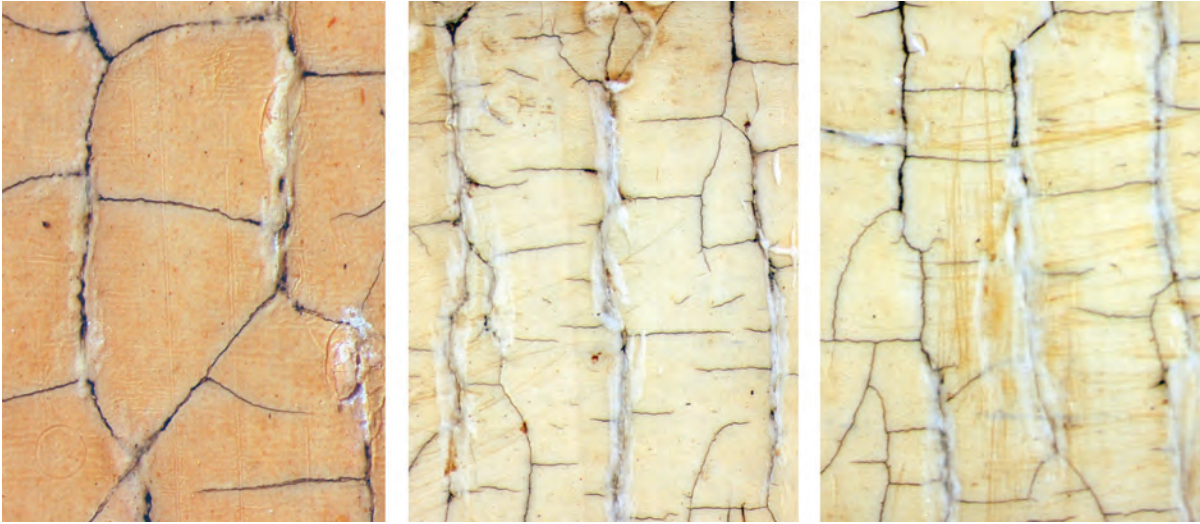


Fig. 26.

Détails des craquelures retouchées à la peinture blanche dans les carnations et la coiffe de la sainte. Dans les tons clairs, les interstices des craquelures sont retouchés à la peinture blanche pour atténuer l'effet noir. Photographies sous microscope binoculaire, grossissement 40x, 25x et 25x.

© L. Mortiaux

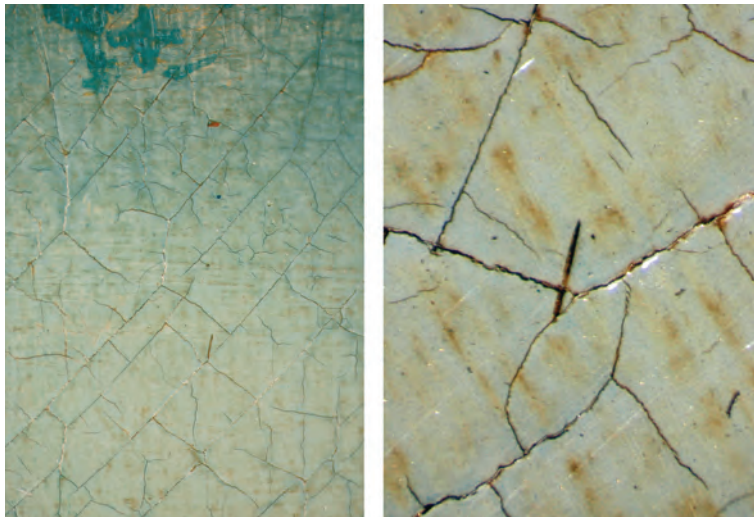


Fig. 27.

Craquelures peintes dans le ciel. Des traces d'usure sous-jacentes sont également visibles. Photographies sous microscope binoculaire, grossissement 10x et 25x.

© L. Mortiaux

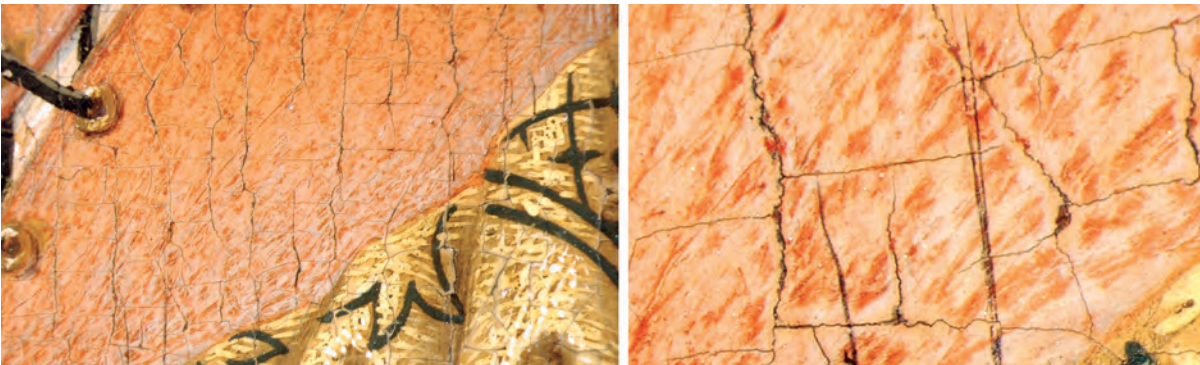


Fig. 28.

Craquelures peintes, au niveau de la robe rouge. Le bas de la robe est parsemé de fines craquelures peintes en noir de manière à compléter le réseau irrégulier ou à prolonger certaines craquelures. Photographies sous microscope binoculaire, grossissement 16x et 25x.

© L. Mortiaux

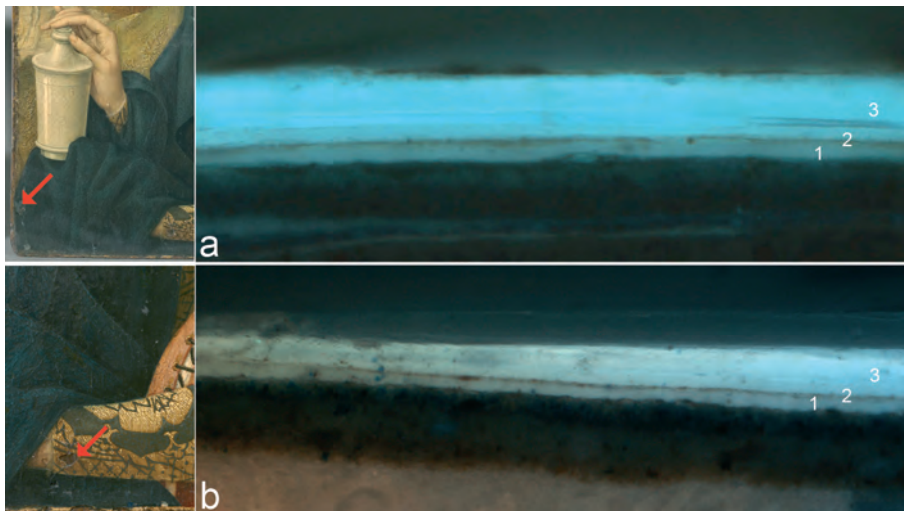


Fig. 29a-b.

Coupes stratigraphiques des microéchantillons du manteau (a) et du brocart de la manche (b). Détails pris au microscope optique sous UV au grossissement 1000x. Les photos montrent deux niveaux de vernis (c. 1 et 3) dont la fluorescence diffère légèrement. On observe également que le niveau supérieur (c. 3) est constitué de plusieurs couches. Une patine (c. 2) est visible entre les deux niveaux de vernis.

Le revers

L'étude de la peinture du revers, tant en ce qui concerne son style que sa stratigraphie, montre qu'il s'agit, contrairement à la face, d'une peinture ancienne, présentant des caractéristiques en tous points semblables aux œuvres produites dans les Pays-Bas méridionaux, du xv^e à la première moitié du xvi^e siècle.

Stratigraphie

Préparation

Une couche de préparation blanche, probablement à base de colle et de craie est appliquée sur le panneau. Les barbes sont fines et leur relief a été quelque peu écrasé avec le temps. Comme sur la face, le revers comporte aussi des bords non peints, mais uniquement sur les rives supérieure et droite (2 mm de large). Sur les rives inférieure et gauche, la préparation s'arrête presque au bord du panneau, qui pourrait donc avoir été très légèrement raccourci. La partie supérieure de la préparation est imprégnée d'une couche d'isolation.

Couche d'impression

Sur la préparation isolée est posée une fine couche grise, composée de blanc de plomb additionné de noir de charbon, de minium et de terre rouge, semblable à celle observée dans les couches anciennes de la face. Cette couche est appliquée sur toute la surface, entre la préparation et la couche picturale, au moyen d'une brosse dure qui donne un certain relief à la peinture³⁸. Les coups de brosse, vifs et orientés dans tous les sens, sont visibles à l'œil nu, mais plus clairement identifiables sous une lumière rasante (fig. 30), ainsi que sur la radiographie, en raison de la proportion importante de blanc de plomb (fig. 9).

Dessin sous-jacent

Le dessin sous-jacent n'est pas visible à l'œil nu. L'examen à l'infrarouge a mis en évidence quelques traits fins réalisés à sec, mais ceux-ci servent uniquement à délimiter les contours de la croix.

Couche picturale

La couche picturale présente un aspect homogène malgré la couche d'encrassement. La touche est épaisse et l'exécution rapide. Un fond sombre est brossé sur la couche d'impression. Des lignes noires indiquant le contour des briques y sont ensuite placées. La croix, de couleur verdâtre, obtenue par la superposition d'une couche d'azurite et d'un glacis jaune, se détache du fond foncé par des arêtes claires.

Les lettres de l'inscription latine imitent des lettres d'or peintes en jaune ocre et ombrées de noir. Chaque lettre est rehaussée d'un trait lumineux, composé de jaune double oxyde, de blanc de plomb et de vermillon.

Le jaune double oxyde de plomb et d'étain était souvent utilisé aux xv^e et xvi^e siècles, avant d'être pratiquement abandonné aux environs de 1750. Bien que cette date ne puisse pas servir de *terminus ante quem*, le pigment étant encore utilisé sporadiquement, elle suggère le fait que cette copie date d'avant la première moitié du xviii^e siècle. La présence d'azurite naturelle (avec une granulométrie allant jusqu'à 30 µm), dont

38. H. VEROUSTRATE-MARCO, *L'imprimatura et la manière striée. Quelques exemples dans la peinture flamande du 15^e au 17^e siècle*, dans *Infrarouge et autres techniques d'examen. Le dessin sous-jacent dans la peinture*, colloque VI, 12-14 septembre 1985, éd. H. VEROUSTRATE-MARCO et R. VAN SCHOUTE (Université catholique de Louvain. Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art - Document de travail, 23), Louvain-la-Neuve, 1987, p. 21-27.

l'utilisation a, elle aussi, fortement diminué au XVIII^e siècle³⁹, est un argument supplémentaire à l'appui de cette hypothèse.

La couche picturale est en mauvais état de conservation. Elle présente des usures et de nombreuses petites lacunes dont certaines ont été retouchées à même le bois.

Couche protectrice

La surface est usée et très encrassée. De nombreux surpeints foncés ont été appliqués sur la couche picturale. L'examen en lumière ultraviolette révèle une fluorescence orangeâtre (fig. 32), très différente de celle de la face (fig. 31). La surface présente un aspect satiné qui ferait plutôt penser à une imprégnation par un agent matifiant. De surcroît, dans la coupe stratigraphique de la croix, une très fine couche de finition non fluorescente est visible sur le vernis discontinu. Le réseau de craquelures est fin et régulier sur toute la surface et correspond au fil du panneau de bois.

Cachet de cire

Un cachet de cire rouge est apposé dans le coin inférieur gauche du revers. Il présente un lion entouré des lettres D et B et du nombre 26 (fig. 33).

Motif très répandu en héraldique, le lion représenté ici est celui qui figure dans les armes du Royaume de Belgique⁴⁰ : le lion dit « rampant » – c'est-à-dire dressé sur les pattes arrières, brandissant l'une des pattes supérieures –, non couronné et à queue simple. Vérifications faites⁴¹, il est très probable, voire quasi certain, que ce cachet émane des douanes belges, ainsi qu'en témoignent les lettres D [de « Douanes »], B [de « Belgique »], la figure du lion [belge] et le chiffre 26 [pour « 1926 », date à laquelle le tableau fut envoyé à Berne pour l'*Exposition de l'Art belge ancien et moderne*⁴²].

Un cachet de cire identique figure dans le coin inférieur gauche du revers de la *Vierge à l'Enfant* du Musée des Beaux-Arts de Tournai⁴³, qui fit également partie de la collection Renders (Renders 5)⁴⁴. Ce cachet est la trace physique d'un destin commun des



Fig. 30.
Détail du revers en lumière rasante : les coups de brosse, vifs et orientés dans tous les sens de la couche d'impression, sont particulièrement visibles.
Y 002709

39. H. KÜHN, *Terminal Dates for Paintings Derived from Pigment Analysis*, dans *Technologia Artis*, 2, 1992, p. 152-156.

40. J.-C. LOUTSCH, *Armorial du Pays de Luxembourg*, Luxembourg, 1974.

41. Nous remercions M. Huijbrechts du Musée national et Archives des Douanes et des Accises d'Anvers.

42. Voir n. 4.

43. Observations faites au Musée des Beaux-Arts de Tournai, juillet 2006.

44. Cette numérotation fait référence à la liste des tableaux de la collection Renders, publiée en annexe de l'article de Jacques Lust. Voir *infra*, p. 139-141.



Fig. 31.
Face, photographie en fluorescence ultraviolette.



Fig. 32.
Revers, photographie en fluorescence ultraviolette.

deux œuvres. Nous savons qu'elles furent présentées ensemble aux expositions de Berne en 1926 et de Londres en 1927. Cependant, ce cachet ne figure pas sur les photos du catalogue de la collection Renders, daté de 1927⁴⁵. L'exposition de Londres (8 janvier-3 mars 1927) suivant de près celle de Berne (27 mars-7 juin 1926), il est très vraisemblable que les photographies du catalogue aient été prises *avant* les deux expositions. Nous avons par ailleurs tenté de vérifier si le même cachet figurait au revers des autres œuvres de la collection Renders présentes à Berne : s'il n'apparaît pas au revers de l'*Homme de douleur avec un donateur bénédictin* de New York (Renders 3), on observe toutefois des traces de cire rouge qui pourraient en être des restes⁴⁶. Quant à la *Vierge à l'Enfant* de Jan Provost conservée à l'Utah Museum of Fine Arts de Salt Lake City (Renders 11) (fig. 48, p. 129), un parquetage a été placé lors d'une restauration au cours des quarante dernières années, éliminant toute trace éventuelle au revers⁴⁷. Enfin, le *Saint Jérôme dans un paysage* de

Joachim Patinier (Renders 13) et le *Christ bénissant et la Vierge en prière* (Renders 8) sont conservés entre des mains privées et n'ont pas pu être examinés.



Fig. 33.
Cachet de cire rouge, apposé au revers du panneau, présentant un lion entouré des lettres D et B et du nombre 26.
© L. Mortiaux

45. HULIN DE LOO et MICHEL, *Collection Renders*.

46. Nous remercions M^{me} Maryan Ainsworth d'avoir vérifié ce détail.

47. Nous remercions MM. David M. Carroll et Luke Kelly du Musée de Salt Lake City d'avoir vérifié ce détail, ainsi que M^{me} Sheila Muller pour les renseignements selon lesquels tous les revers des panneaux de la collection de M. Val A. Browning ont été amincis et nettoyés de toutes leurs marques avant d'être vendus à ce collectionneur.

Les secrets d'une métamorphose

En dépit de la grande qualité de son exécution picturale et de la présence de caractéristiques propres aux peintures sur panneaux du xv^e siècle, ce tableau a suscité d'emblée de sérieuses réserves quant à son authenticité, voire son ancienneté. Nous avons connaissance de la polémique suscitée à l'occasion de l'exposition de Londres en 1927 et de la réaction assez vive du professeur Maurice Delacre, qui avait connu le panneau avant sa « miraculeuse » restauration, probablement réalisée par Van der Veken à l'instigation de Renders⁴⁸. L'exposition *Fake or not Fake*⁴⁹, de nouvelles recherches dans les fonds d'archives, l'aide précieuse de M. Jacques Lust, ainsi que l'étude interdisciplinaire réalisée au sein des différents départements de l'IRPA, ont permis non seulement de confirmer l'étroite collaboration qu'entretenait Renders avec Van der Veken, mais également de mettre en évidence les procédés de restauration de ce dernier, afin de déterminer l'ampleur et l'étendue de son intervention sur la *Madeleine Renders*. On soupçonnait déjà Van der Veken d'avoir réalisé des restaurations particulièrement importantes – que l'on songe à *l'Homme de douleur avec un donateur bénédictin* de New-York (Renders 3)⁵⁰, à la *Vierge à l'Enfant* de Tournai (Renders 5)⁵¹ ou à cinq des six œuvres étudiées par le Laboratoire d'Étude des Œuvres d'Art par les Méthodes scientifiques de Louvain-la-Neuve⁵². Mais son intervention sur la *Madeleine Renders* est d'un tout autre ordre : tout nous porte à croire qu'elle ne s'inscrit plus dans le cadre d'une restauration – même si l'on tient compte des conceptions en la matière qui avaient cours à l'époque⁵³ – mais qu'on a bien affaire ici à un faux.

Nous allons dès lors tenter de révéler, par la description d'éléments matériels et la comparaison avec d'autres œuvres « remaniées » par Van der Veken, les procédés par lesquels il a recréé de toutes pièces, sur la base d'une peinture ancienne, un tableau « primitif », craquelures comprises, pour le voir ensuite – on imagine avec quelle jubilation – attribué à Memling.

48. Sur l'histoire de cette polémique, voir la contribution de Dominique Vanwijnsberghe dans ce volume.

49. *Bruges 2004-2005*.

50. VON SONNENBURG, *A Case of Recurring Deception*.

51. H. VEROUĞSTRAETE et R. VAN SCHOUTE, *La Madone Renders et sa restauration par Joseph Van der Veken (Anvers 1872-Etterbeek 1964)*, dans *La peinture et le laboratoire. Procédés, méthodologie, application. Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, colloque XIII, Bruges, 15, 16, 17 septembre 1999*, éd. R. VAN SCHOUTE et H. VEROUĞSTRAETE, Louvain/Paris/Sterling (Virginia), 2001, p. 7-28.

52. Le *Portrait présumé de l'architecte Carnot* (Bruxelles, MRBAB, inv. 6223) peut être considéré comme un faux. Voir *Bruges 2004-2005*, p. 83.

53. Voir la contribution de Paul Philippot dans ce volume.

Grâce aux recherches que nous venons de citer, la technique picturale de Van der Veken est désormais identifiable par des procédés récurrents, qui trahissent souvent une exécution moderne. Ces observations ne cessent d'être corroborées par l'étude de nouveaux cas dont la *Madeleine* constitue un exemple particulièrement intéressant.

La révélation des archives

Les traces de ponçage visibles sous microscope binoculaire, dans les tons clairs, ainsi que les restes de couches anciennes présents uniquement sur les bords de la composition, nous permettent d'affirmer que la face du panneau comportait initialement une œuvre peinte sans doute dans la seconde moitié du xv^e siècle, qui fut éliminée par ponçage et dont il ne reste que la préparation et quelques traces colorées.

Nous n'aurions cependant pu imaginer que l'original était déjà une copie de la *Madeleine* du *Triptyque Braque* de Van der Weyden si le hasard n'avait pas fait resurgir miraculeusement au Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) de La Haye une photographie en noir et blanc du panneau alors qu'il se trouvait encore dans la collection Van Duyse, confirmant ainsi les doutes et la colère du professeur Maurice Delacre (fig. 34).

Sur cette photographie, la figure de Marie Madeleine semble tellement retouchée qu'une attribution à Memling, ou même à un quelconque apprenti fréquentant l'atelier d'un peintre de cette époque, est totalement exclue. À la vue de cette photographie ancienne, on comprend « l'impression fort médiocre »⁵⁴ qu'elle provoqua chez Delacre en 1920 et son étonnement, sept ans plus tard, devant cette spectaculaire transformation. La figure de la Madeleine est effectivement d'« une pauvre exécution »⁵⁵. Son visage présente des carnations molles, plates et peu structurées ; les yeux globuleux et très écartés privent le regard de la sainte de toute expression. La composition est maladroite : oreille basse, long cou, cheveux dégagant trop largement le front, coiffe démesurément grande créant un déséquilibre et dont le sommet ne correspond pas à la forme de la tête de la Madeleine, doigts peu élégants, poitrine plate, couvercle du vase à onguent mal construit, paysage peu lisible, pauvrement détaillé et manquant de contraste. Malgré la mauvaise qualité de la photographie, on sent que la touche est bouchée et que l'aspect de surface, particulièrement confus, est alourdi par de nombreux

54. DELACRE, *Sur un prétendu tableau de Memling*.

55. *Ibidem*.



Fig. 34.
Sainte Marie Madeleine, photographie de l'œuvre originale ayant servi de support à la copie de Van der Veken.
© La Haye, RKD

surpeints, de sorte qu'*a priori*, il serait difficile d'admettre qu'elle puisse dater du xv^e siècle. Les rapports d'expertise délivrés par Louis Maeterlinck et par la Commission royale des Monuments et des Sites, à l'occasion du legs du tableau au Musée de Gand en 1915, confirment nos observations. Pour Maeterlinck, l'œuvre a « beaucoup souffert. Après avoir perdu par des lavages chimiques ses glacis, surtout dans les parties claires, elle a été retouchée et en partie repeinte, par un artiste maladroit qui en a dénaturé l'aspect primitif. Le revers du volet : une croix avec une inscription latine n'est pas de la même époque et selon moi, constitue un faux [...]. Je ne puis lui attribuer qu'une valeur minime, soit deux cents francs environ »⁵⁶. Le rapport de la Commission est plus cinglant encore : « Le second est un petit tableautin sans accent, confinant plutôt à l'imagerie qu'à l'art de la peinture ; Ecole flamande du xvii^e siècle. Ces peintures n'ont qu'une valeur marchande très minime & ne sont pas dignes de figurer dans un Musée public »⁵⁷.

Si la différence entre la photographie et le tableau actuel est énorme, il s'agit pourtant bel et bien – et sans aucun doute – de l'œuvre qui servit de base à la création de la « nouvelle Madeleine ».

Dans la peinture « avant traitement », la composition générale est identique mais d'une exécution médiocre. La manche de brocart présente le même motif que celui du *Triptyque Braque*. Un examen plus attentif révèle d'autres détails significatifs. Ainsi, le petit accident du panneau de forme triangulaire au-dessus de la sainte apparaît tant sur la photographie que sur le tableau. Le réseau de craquelures très prononcé et légèrement en relief dans le ciel y est facilement reconnaissable, notamment dans le coin supérieur droit. Il en va de même pour la craquelure en diagonale du vase d'onguent, qui donne une impression d'émaillage.

Ce problème des craquelures, capital pour le faussaire, est traité en profondeur dans un article d'Émile Renders intitulé *Cracks in Flemish Primitives*⁵⁸ et publié en 1928, quelques mois seulement après l'exposition de la Burlington House. Renders, alors propriétaire de la *Madeleine*, explique comment certains faussaires parviennent à imiter les craquelures des tableaux de Primitifs flamands, en passant en revue les différents procédés utilisés pour obtenir les meilleurs résultats⁵⁹.

56. Voir la pièce justificative 8 en annexe de l'article de Dominique Vanwijnsberghe dans ce volume.

57. *Ibidem*, pièce justificative 10.

58. RENDERS, *Cracks in Flemish Primitives*, pl. III : A, B, C.

59. Vu l'importance capitale de cet article dans l'étude de la *Madeleine Renders*, nous nous permettons d'en résumer l'essentiel, ce qui avait par ailleurs déjà été fait par R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRATE, *Aspects de la technique des Primitifs Flamands selon Joseph Van der Veken*, dans *Bruges 2004-2005*, p. 144-145.

Il en dénombre quatre : 1. L'application d'une couche de gomme arabique ou d'une autre colle sur un tableau fraîchement peint, qui provoque une craquelure superficielle de la matière ; 2. Le transfert, sur un panneau de bois, d'une peinture réalisée sur une toile qui a été roulée dans tous les sens de manière à faire craquelure la préparation ; 3. L'exposition d'une peinture exécutée à la détrempe sur panneau de bois (avec une fine couche de préparation) à de violents changements de température, dans des conditions alternées d'extrême humidité et de sécheresse, de manière à ce que la craquelure suive le fil du bois ; 4. L'exécution d'un tableau en remployant une peinture ancienne de qualité inférieure et de faible valeur marchande dont on a préalablement éliminé la couche picturale à la pierre ponce de manière à sauvegarder la préparation naturellement craquelée⁶⁰. Ce quatrième procédé prend tout son sens ici, après les révélations des analyses de laboratoire sur la *Madeleine*, et les déclarations de Renders lui-même, qui affirme avoir pu assister à l'opération, menée sur un tableau dont la préparation, par la diversité de ses craquelures, montrait encore les contours et le modelé du sujet original⁶¹. Il n'est pas impossible que l'œuvre en question soit précisément la *Madeleine Renders*. En tout état de cause, le collectionneur brugeois ose publier trois photographies de détail de ce tableau pour apprendre au connaisseur à quoi ressemblent de vraies craquelures ! (fig. 35). Une façon audacieuse de « blanchir » une œuvre qui avait fait l'objet d'une vive polémique un an plus tôt⁶², tout en contribuant à valoriser l'un de ses tableaux⁶³ !

60. RENDERS, *Cracks in Flemish Primitives*, p. 60.

61. Étant donné l'aspect du tableau largement surpeint et la mention des nettoyages agressifs de l'œuvre dans le rapport de Louis Maeterlinck en 1915, on peut supposer qu'il ne restait déjà plus grand-chose de la peinture ancienne lors de l'élimination des surpeints.

62. DELACRE, *Sur un prétendu tableau de Memlinc*.

63. L'autre tableau reproduit dans cet article est l'*Homme de douleur avec un donateur bénédictin* de New York (Renders 3), hyperrestauré par Van der Veken (VON SONNENBURG, *A Case of Recurring Deception*). Notons encore que Maurice Delacre, qui avait eu vent de l'article en préparation, mit, dès 1927, les lecteurs en garde contre ses conclusions. Voir [M. DELACRE, *Droit de réponse à M. Émile Renders*], dans *Gand artistique*, 6, 1927, p. 131.

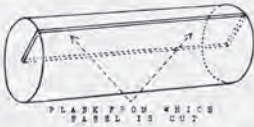
the bronze to him would be rash for several reasons.⁷ Mr. Takata's rendering of the character as *Pien* (Giles's Dict., No. 9,174) seems the most reasonable. Accordingly the inscription may be translated (thus): "Pien

⁷ These and other debatable points concerning the decipherment of the inscription cannot be discussed here. The following references are given for the convenience of those who wish to investigate the problem further: *Chi ku chai*, V, 13; *Hsi ch'ing hua chün*, I, 10; *Ka shou p'ien*, LXIX, 84, and XXXI, 10-11; *Chi ku chih chi chün wai shu*, I, 14-15.

CRACKS IN FLEMISH PRIMITIVES

BY EMILE RENDERS

I PROPOSE here to attempt to treat certain important points regarding the distinction between genuine and imitation Flemish primitives too little known to the majority of collectors and critics. It is advisable even for those who have a natural gift of feeling and vision to know by what practical means it is possible to distinguish between the authentic primitive and the forgery, to learn



how the cracks and the areas of pigment enclosed by them differ as between an original and a fake.

How was a Flemish primitive painted,¹ and how did the cracks form? The majority of Flemish primitives were painted on oak panels, the width of which varied, in accordance with their dimensions, from a half centimetre to two and a half centimetres. These panels, cut lengthways in the same direction as the grain from the trunk of a tree, were entirely coated with a mixture of pipeclay, water and ordinary size or fish glue. The thickness of this priming varied from a millimetre to a quarter of a millimetre, according to the particular studio and the period. When dry, it was smoothed down in readiness to receive the first outline of the composition and the first coats of tempera paint.

As long as the priming, thanks to its elasticity, could contract and expand according to the swelling and shrinking of the wood, no cracks were formed. These were produced only when the priming had definitely hardened and

¹ I refer the reader to a most interesting work, "The Materials of the Painter's Craft in Europe and Egypt from earliest Times to the end of the Seventeenth Century, with some account of their preparation and use," by A. P. LAURIE (Nelson) 1910.

made this Sacral Vessel. Grand Guardian.¹¹

Taking into account the considerations outlined above and the style and workmanship of the bronze, the probability seems to be that it was made during the Chou period for sacrificial purposes. Possibly one of the rulers of Yen had it cast for the ancestral temple of the family in honour of their illustrious founder, the Grand Guardian Shih, Duke of Shao and Marquis of Yen.

become brittle through the action of the wood as it swelled or shrank in accordance with the varying amount of moisture in the air.

The cracks produced in a thin or medium priming faithfully follow the grain of the wood. Those in a thick priming form more independently and at double or treble the distances between the lines formed by the grain of the wood.

Such cracks always have ramifications resembling small capricious streams flowing into a river. It is the sum total of these cracks which produces what I here call "islands" of pigment, the surfaces of which are always concave, though in varying degree, dependent on the extent to which the panel, after the cracking of its priming, has been exposed to damp. Lest there should be any doubt as to what precisely I mean by islands, may I indicate this small diagram of a fragment of the surface of a typical Flemish primitive?



What is the action of damp on the form of the sealing produced by the cracks in the majority of ancient works?

The damp in the air is deposited in the cracks, and on reaching the wood causes the animal size in the priming in the vicinity of the cracks to swell, go mouldy, and rot. The pipeclay, in dilating, raises the edges of the islands and forces them to take a concave shape. I can affirm without fear of contradiction that a faker has never succeeded in giving concave form to the islands he has caused by artificial cracks, and that the concavity of an island can only be the work of time.

What are the different methods employed by fakers to produce artificial cracks in their works?

(1) The covering of the painting, freshly finished and varnished, with a coat of gum arabic or other glue. The drying of this gum rapidly, so that it cracks very uniformly over the whole surface of the panel and drags with it, in its shrinkage through the heat, the fresh



Details of Plate I, n, showing the concavity of the "islands," the general direction of the cracks and the thickness of the impasto.

59

Fig. 35.

Détails des craquelures de la *Madeleine* en lumière rasante, publiés par Émile Renders en 1928 dans son article *Cracks in Flemish Primitives* pour attester leur authenticité ! (p. 59 et planche III).

Entre adresse et maladresse : anomalies de l'exécution

Barbes poncées et camouflage des bords

L'étude des bords et des barbes fournit généralement de précieuses informations sur l'histoire matérielle d'un tableau. En l'occurrence, la présence d'une couche brune sur les bords ainsi que sur les barbes poncées est d'autant plus étonnante qu'elle tend à les dissimuler. Hélène Verougstraete et Roger Van Schoute avaient observé l'application d'une matière résineuse et la présence de barbes poncées sur les bords d'une *Annonciation* de l'ancienne collection Renders (Renders 9), conservée au Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers (inv. 5071) (fig. 10, p. 241). Cette matière est destinée « à camoufler le remaniement des bords et à donner à ces bords l'illusion d'une patine ancienne »⁶⁴. Nous avons également pu constater la présence d'une telle couche

64. H. VEROUGSTRAETE ET R. VAN SCHOUTE, *Six Primitifs flamands au laboratoire*, dans *Bruges 2004-2005*, p. 40.

sur les barbes de la *Vierge à l'Enfant* du Musée des Beaux-Arts de Tournai (Renders 5). Ces deux œuvres de la collection Renders ont été largement remaniées par Van der Veken.

Dessin sous-jacent moderne et utilisation probable d'un calque

Par son côté graphique, le dessin sous-jacent de la *Madeleine* Renders fait penser à l'utilisation d'un calque préparatoire qui aurait servi à transférer un dessin exécuté sur papier. En effet, de nombreux calques ont été retrouvés dans les Archives Van der Veken⁶⁵, dont certains nous intéressent particulièrement. Ils présentent souvent, au revers, des traces de sanguine ou de fusain ayant servi à laisser une empreinte sur un autre support. On peut aisément imaginer que Van der Veken procéda de la même façon pour la *Madeleine*, avec des dessins préparatoires qu'il a ensuite reportés

65. Certains calques ont été présentés lors de l'exposition *Fake or not Fake* à Bruges au Groeningemuseum [voir n. 11].

au crayon, à l'aide d'un calque, sur la préparation, avant de commencer à peindre. Un article publié récemment par Roger Van Schoute et Hélène Verougstraete⁶⁶ reproduit deux dessins préparatoires de la manche de brocart de Marie Madeleine, retrouvés dans les Archives Van der Veken⁶⁷, ainsi qu'un essai sur carton, au stade de la couleur, de cette même manche⁶⁸. Le brocart y est étudié avec une grande finesse, mais les couleurs varient légèrement par rapport à l'exécution finale puisque l'étoffe est vert-bleu et or. On y soupçonne des traces de mise en place à la sanguine. L'article mentionne également l'existence d'un calque ayant servi à transposer le dessin de la même manche⁶⁹.

Le dessin sous-jacent de la *Madeleine* est à rapprocher des calques et des dessins préparatoires à la « restauration » de la *Vierge à l'Enfant* de Tournai par Van der Veken (Renders 5)⁷⁰. Le calque du dessin sous-jacent isolé (fig. 36) révèle à quel point le traitement des yeux, du nez, du menton, ainsi que des mains, est souvent similaire. Le calque représentant un *Homme de douleur* inspiré de Dirk Bouts⁷¹ présente des traits caractéristiques du peintre-restaurateur, tels le dessin des lèvres ou du nez, ou le tracé un peu raide des vêtements et des mains. Le dessin sous-jacent du visage de la Vierge de l'*Annonciation* (Renders 9)⁷² (fig. 37), ainsi que le dessin sur calque et le dessin sous-jacent d'un *Portrait d'homme*⁷³, montrent également des similitudes tel le traitement par hachures parallèles pour définir le modelé des joues. Sur ces différents calques, le dessin est sommaire. Il ne détaille que le visage et les mains, ébauchant très rapidement le contour des vêtements.

66. R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRAETE, *En marge de l'exposition Fake or not Fake (Bruges, Groeningemuseum). À propos de la Madeleine, type Triptyque Braque, exposée à Londres en 1927*, dans *Revue des Archéologues, Historiens d'Art et Musicologues de l'UCL*, 2, 2004, p. 50-60. Cet article est paru au moment où la *Madeleine* était présentée à l'IRPA. Les auteurs, ignorant alors son lieu de conservation, ne l'avaient jamais vue.

67. ANVERS, *Archives Van der Veken*, Inventaire des dessins, n^{os} 11a et 11b. Illustration dans VAN SCHOUTE et VEROUGSTRAETE, *En marge* [n. 66], p. 58.

68. ANVERS, *Archives Van der Veken*, Inventaire des essais sur supports rigides, n^o 6. Reproduit dans VAN SCHOUTE et VEROUGSTRAETE, *En marge* [n. 66], p. 58.

69. ANVERS, *Archives Van der Veken*, Inventaire des calques, n^{os} 22a et 22b. Reproduit dans VAN SCHOUTE et VEROUGSTRAETE, *En marge* [n. 66], p. 59.

70. Reproduits dans VEROUGSTRAETE et VAN SCHOUTE, *Six Primitifs flamands* [n. 64], p. 66.

71. Conservé dans les Archives Van der Veken à Anvers. Reproduit dans E. BRUYNS, R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRAETE, *Dessins et exercices picturaux*, dans *Bruges 2004-2005*, p. 124.

72. Nous remercions M^{me} Hélène Verougstraete de nous avoir autorisés à reproduire ce détail infrarouge.

73. Dessin, calque et peinture sur carton conservés dans les Archives Van der Veken, à Anvers. Reproduits dans BRUYNS, VAN SCHOUTE et VEROUGSTRAETE, *Dessins et exercices* [n. 71], p. 123.



Fig. 36. Réflectographie à l'infrarouge avec calque mettant en évidence le dessin sous-jacent. © Sophie De Potter



Fig. 37. Détail du dessin sous-jacent du visage de la Vierge de l'*Annonciation* (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 507). Le modelé des joues décrit par des traits parallèles y est comparable à celui de la *Madeleine*. Réflectographie à l'infrarouge. © H. Verougstraete, Laboratoire d'Étude des Œuvres d'Art par les Méthodes scientifiques, Louvain-la-Neuve

Les documents préparatoires à la réalisation de la manche de brocart retrouvés dans les Archives Van der Veken, l'utilisation presque systématique des calques, ainsi que le tracé schématique au crayon, mis en évidence à l'infrarouge, confirment l'attribution de ce dessin sous-jacent à Van der Veken.

Lacunes sous-jacentes et couche d'impression poncée

L'examen en lumière rasante, ainsi que la réflectographie à l'infrarouge, ont mis en évidence des lacunes sous-jacentes au niveau du manteau bleu. Il semblerait que la première couche de peinture appliquée par Van der Veken n'ait pas adhéré à la préparation. Celle-ci se serait soulevée et aurait provoqué des lacunes, sur lesquelles le peintre a appliqué les couches supérieures. Un mastic est également visible à droite, à la jonction du manteau et des cheveux.

Les lacunes au niveau des bords montrent que la sous-couche grise a été poncée mécaniquement, probablement pour mieux faire adhérer les couches entre elles. Ces détails prouvent que dès le stade de la création, l'un des soucis majeurs de Van der Veken était l'adhésion des couches entre elles. Peut-être redoutait-il déjà les soulèvements à venir⁷⁴ ?



Fig. 38.
Détail de la manche de Marie Madeleine.

74. L'état de conservation du tableau est assez bon dans l'ensemble, à l'exception de quelques lacunes et de nombreux soulèvements de la couche picturale. Ceux-ci sont par ailleurs assez difficiles à fixer étant donné l'épaisseur et le nombre des couches superposées. Cette impression a été confirmée lors du fixage des soulèvements de la *Vierge à l'Enfant* du Musée des Beaux-Arts de Tournai (Renders 5) par Livia Depuydt en juillet 2006.

Exécution inégale

La qualité de l'exécution est inégale et, comme c'est souvent le cas dans les copies, on observe une tendance à la reproduction très minutieuse des détails. Comme nous l'avons dit plus haut, certains éléments, tel le décor de la manche de brocart, sont très aboutis, alors que d'autres sont peints de façon moins subtile. Le traitement pictural du brocart est à mettre en relation avec la manche de la Vierge – peinte entièrement par Van der Veken – dans *Le repos pendant la Fuite en Égypte* du Groeningemuseum de Bruges⁷⁵. Notons en particulier la finesse de l'application des rehauts de lumière (fig. 38-39).

La végétation est rendue au moyen de petits points réguliers ou de traits parallèles, sur un fond préalablement griffé et strié par la hampe du pinceau. La finesse des traits va jusqu'à imiter la crasse présente dans les empâtements, par exemple dans les arbres représentés à l'arrière-plan, en contrebas du rocher de droite (fig. 40). Van der Veken profite également des accidents de mise en œuvre ou de séchage de la peinture pour en tirer parti dans la composition. Ainsi, à gauche de la sainte, à l'emplacement de l'arbre peint sur le *Triptyque Braque* du Louvre, une zone semble légèrement frottée. Sans doute le peintre a-t-il voulu peindre cet arbre, avant de changer d'avis. L'observation sous binoculaire de cette zone montre des petites gerçures que Van der Veken a intégrées à la composition comme s'il s'agissait de détails de la végétation.



Fig. 39.
Détail de la manche de la Vierge du *Repos pendant la Fuite en Égypte*, Bruges, Groeningemuseum, inv. OGRO.1243.1.
© H. Verougstraete, Laboratoire d'Étude des Œuvres d'Art par les Méthodes scientifiques, Louvain-la-Neuve

75. Inv. OGRO.1243.1 (voir, dans le présent volume, le catalogue de Jean-Luc Pypaert, au numéro 150).



Fig. 40. Détail des arbres à droite de la sainte, imitation de l'encrassement par des traits colorés et photographie sous microscope binoculaire, grossissement 40x. © L. Mortiaux

Étranges craquelures !

On sait que Van der Veken était passé maître dans l'art de fabriquer les fausses craquelures, de les provoquer, de les peindre, de les inciser. Le sujet a été largement développé dans le catalogue de l'exposition *Fake or not Fake*⁷⁶, dans lequel de nombreuses hypothèses ont été avancées sur leur fabrication. L'étude du présent tableau a révélé non seulement un double réseau de craquelures, mais aussi le fait que ces dernières étaient formées au niveau des couches superficielles (et dans plusieurs couches), contrairement à la plupart des tableaux étudiés par le Laboratoire de l'UCL, à *l'Homme de douleur avec un donateur bénédictin* de New York (Renders 3) et au *Triptyque Palmer*, œuvre attribuée également au restaurateur bruxellois⁷⁷. Le procédé demeure inconnu, scellé par un pacte entre « ceux qui savent ». Cependant, tous ces tableaux présentent le même type de craquelures très particulières, provoquées, peintes et/ou retouchées, signature incontestable de Van der Veken.

Retouches dans le ciel

Les petites retouches débordantes au niveau du ciel sont plus qu'étonnantes car elles figurent déjà sur la photographie du tableau publiée dans le catalogue Renders en 1927⁷⁸ (fig. 41a), alors que celui-ci y est présenté comme fraîchement restauré. Ce détail en apparence anodin suscite de grandes questions : s'agit-il de quelques retouches délibérément conservées par

le restaurateur ? Ont-elles été exécutées par Van der Veken et, dans ce cas, quelle en serait la finalité ? À notre avis, il s'agit bien là d'une intervention volontaire de Van der Veken, car les parties retouchées présentent la même fluorescence ultraviolette que les couches peintes. Les analyses de laboratoire ont en effet confirmé que la matière picturale de ces retouches était de même nature que celle des couches peintes (fig. 41b-c). On peut donc se poser la question suivante : pourquoi un tel virtuose de la peinture laisserait-il des détails maladroits, alors qu'il s'applique jusqu'à imiter la crasse présente dans les empâtements ? Faut-il y voir une manière délibérée de faire croire qu'il s'agit d'une peinture ancienne soumise aux aléas du temps ? Nous savons hélas tous qu'un panneau authentique ayant conservé de petits accidents ou les traces éventuelles d'une restauration attire moins l'attention des experts qu'un panneau en parfait état.

Les matériaux et les techniques

La prédilection de Van der Veken pour l'utilisation de l'œuf comme liant est bien connue. La plupart de ses restaurations et copies sont exécutées à la détrempe. Il ne cessera d'en vanter les mérites au détriment de l'huile, affirmant par des démonstrations techniques que Van Eyck lui-même aurait peint à l'œuf⁷⁹. L'analyse des pigments a par ailleurs été déterminante dans cette étude, car elle a montré la présence de plusieurs matériaux modernes. Dans tous les cas étudiés jusqu'à

76. *Bruges 2004-2005*.

77. AINSWORTH, *Caveat Emptor*.

78. HULIN DE LOO et MICHEL, *Collection Renders*.

79. J. VAN DER VEKEN, *Experimenten met betrekking tot de Van Eyck-techniek*, dans *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 5, 1938 (1939), p. 5-14 ; ID., *La technique chez Van Eyck. Die Technik bei Van Eyck*, dans *Technische Mitteilungen für Malerei*, Munich, 25 mai 1937, p. 100-102.



Fig. 41a-c.

Détails d'une des retouches dans le coin supérieur gauche :

a. Retouche déjà présente sur la photographie du catalogue Renders de 1927.

Tiré de HULIN DE LOO et MICHEL, *Collection Renders*, pl. VI, p. 73.

b. Retouche actuelle.

c. Retouche actuelle en fluorescence ultraviolette.

présent, Van der Veken s'est toujours trahi par leur utilisation. Il ne pouvait certes pas imaginer à son époque que, quelques décennies plus tard, la science, par l'analyse des constituants de sa peinture, perceraient le secret qui l'unissait à Renders.

Il est intéressant de noter que les matériaux et les techniques identifiés sur d'autres tableaux restaurés ou supposés peints par Van der Veken, sont variés. L'on ne retrouve pas, à ce stade de nos recherches, de caractéristiques précises du peintre, qui permettraient de lui attribuer une technique propre.

Ses préparations contiennent souvent de la craie dolomitique⁸⁰, parfois avec des impuretés argileuses. C'est le cas, notamment, du *Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine* de Bilbao⁸¹ et du panneau central du *Triptyque de la Vierge à l'Enfant avec donateurs*, de la Moravská galerie de Brno (fig. 7, p. 229)⁸². Dans le cas de la *Vierge à l'Enfant* du Musée des Beaux-Arts de Tournai (Renders 5)⁸³, on observe, dans la partie restaurée par Van der Veken, une préparation inhabituelle, constituée d'un mélange de gros cristaux de calcite, de dolomite, de gypse additionné de blanc

de titane et d'aluminosilicates, qui forment des impuretés⁸⁴.

Quant à la palette, elle est souvent constituée des mêmes pigments, tels le bleu de Thénard, l'outremer synthétique et le bleu de Prusse dans les glacis ; parmi les rouges, beaucoup de terre rouge et de vermillon, mais aussi des laques au substrat contenant du sulfate de baryum. Les colorants rouges présents dans ces laques ont été identifiés dans deux des tableaux étudiés. La robe de la *Madeleine Renders* contient de la laque de garance et de géranium, et la robe rouge de la *Vierge du Repos pendant la Fuite en Égypte* du Groeningemuseum à Bruges⁸⁵, restauré par Van der Veken, des laques de cochenille et de garance, ainsi qu'un rouge synthétique appartenant au groupe des azo-pigments⁸⁶.

Les verts et les jaunes sont à base de chrome ; les blancs souvent du blanc de plomb, mais aussi du blanc de zinc, du sulfate de baryum et parfois du blanc de titane. Ce dernier n'a pas été retrouvé, ni dans le triptyque de Bilbao, ni dans celui de Brno. Le sulfate de baryum apparaît dans tous les tableaux étudiés dans le cadre de cette recherche, ainsi que dans le *Triptyque Palmer*⁸⁷. Si l'on compare la

80. Carbonate de calcium avec une faible quantité de carbonate de magnésium.

81. Les auteurs voudraient remercier Ana Sánchez-Lassa de los Santos du Museo de Bellas Artes de Bilbao pour les informations qu'elle nous a fournies sur les coupes stratigraphiques, ainsi que sur la composition des couches. Voir D. MARTENS, A. SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, *Un faux 'Primitif flamand' dans les collections du Musée des Beaux-Arts de Bilbao : analyse technologique, critique de sources et essai d'attribution*, dans *The Quest for the Original. Symposium XVI for the Study of the Underdrawing and Technology in Paintings. Bruges 21st, 22nd, and 23rd September 2006* (sous presse) (Pypaert 42).

82. Les auteurs voudraient remercier M. Igor Fogaš pour les informations détaillées sur la composition des coupes stratigraphiques provenant de ce tableau (Pypaert 102). Voir aussi MARTENS, *Fausserie électrique*.

83. VEROUGSTRAETE et VAN SCHOUTE, *Six Primitifs flamands* [n. 64], p. 50-61.

84. Les auteurs remercient M. Philippe Brunin du Musée des Beaux-Arts de Tournai, qui a permis de réexaminer le tableau et d'étudier les matériaux sur les microéchantillons.

85. Les auteurs remercient M. Till-Holger Borchert du Groeningemuseum de Bruges, qui a permis de prélever un microéchantillon pour l'étude des matériaux et de la stratigraphie dans la partie restaurée par Van der Veken, sur le bord de ce tableau. Dans ce prélèvement, on ne trouve pas de préparation. La première couche dans la coupe stratigraphique est déjà une sous-couche colorée.

86. L'analyse a été faite par HPLC. Les azo-pigments – β -Naphthol sous-groupe des colorants synthétiques – font partie des premiers pigments de synthèse organique, fabriqués pour la première fois en 1889. EASAUGH, *Pigment Compendium* [n. 26], p. 32 (Pypaert 150).

87. Les auteurs remercient M^{me} Maryan Ainsworth pour les renseignements détaillés sur les matériaux déterminés par le laboratoire. AINSWORTH, *Caveat Emptor*, p. 20-29.

stratigraphie de la *Madeleine Renders* avec celle des autres tableaux où Van der Veken est intervenu, on remarque qu'elle est la plus complexe, ce qui ne signifie pas pour autant que les autres soient simples. Elles comportent souvent plusieurs niveaux, mais sans ces fines couches transparentes et fluorescentes qui séparent les couches pigmentées. Nos recherches devront se poursuivre, car une série de cinq œuvres n'est pas assez représentative et ne permet pas de tirer des conclusions définitives quant aux éventuelles caractéristiques de la technique de Van der Veken, pour autant qu'il en existe une.

Conclusion

Copie d'époque ou copie moderne, la *Madeleine Renders* semblait de prime abord avoir été peinte par un grand maître qui force notre admiration. Mais une fois passé le premier émerveillement, des doutes et des inquiétudes ont surgi quant à son authenticité. L'étude de ce tableau au passé tumultueux s'est rapidement transformée en une enquête policière, voire en une affaire d'État. Et si auparavant, pour juger de l'authenticité d'une œuvre, on en était réduit à l'avis des connaisseurs, nous disposons aujourd'hui d'outils scientifiques performants pour distinguer une peinture authentique d'une contrefaçon.

Les premières observations ont montré qu'il s'agissait d'une copie remarquable présentant toutefois certaines contradictions techniques rendant sa datation assez suspecte. En effet, si certains détails comme le rendu du brocart ou la transparence du verre d'albâtre témoignent d'une très grande habileté d'exécution, digne des maîtres flamands, d'autres, en revanche, trahissent un traitement pictural plus moderne. Par ailleurs, la présence de lacunes laissant entrevoir des couches anciennes, les barbes abrasées, les retouches dans le ciel et la singularité des craquelures ont éveillé de réels soupçons. L'examen infrarouge a révélé un dessin simple et limité, peu caractéristique des dessins sous-jacents du xv^e siècle et, surtout, un réseau de craquelures très prononcé, accentué au noir et double au niveau du ciel. La radiographie peu contrastée a également permis de mettre en doute l'attribution généreuse de l'œuvre à Memling. Cependant, l'analyse dendrochronologique a démontré que le support de chêne provenait des régions de la mer Baltique et que la date d'abattage de l'arbre se situait bien à la charnière des xiv^e et xv^e siècles. C'est finalement l'apport considérable du laboratoire, par l'analyse des pigments et des liants, qui a permis de comprendre la stratigraphie de cette œuvre. Sur la face, les examens scientifiques ont confirmé la présence de deux niveaux

de peinture : l'un contenant des restes de couche picturale ancienne présentant les caractéristiques des peintures de nos régions des xv^e et xvi^e siècles, et la couche visible contenant des pigments modernes des xix^e et xx^e siècles. L'examen scientifique du revers peint a indiqué que, contrairement à la face, il s'agissait bien là d'une peinture du xv^e siècle, pratiquement intacte.

Le résultat des recherches historiques a complété l'étude matérielle, notamment grâce à la découverte d'une photographie du tableau avant son acquisition par le collectionneur Émile Renders. Il s'agissait au départ d'une copie ancienne de la *Madeleine du Triptyque Braque*, d'exécution médiocre, réalisée probablement au cours du xv^e siècle, comme en témoignent le support et le revers. La couche picturale de la face, déjà largement surpeinte, fut poncée et repeinte entièrement entre 1921 et 1926 par le restaurateur et faussaire à ses heures, Jef Van der Veken. Alors que les œuvres préalablement étudiées étaient toutes des restaurations particulièrement importantes, avec la *Madeleine Renders* nous voici confrontés à un faux merveilleusement exécuté sur la base d'une peinture ancienne⁸⁸. Elle est le fruit de l'association d'un banquier collectionneur aux intentions douteuses et de l'un des derniers héritiers de la tradition et de la technique des grands peintres flamands.

88. Nous reprendrons pour conclure la définition du « faux parfait » de Thierry Lenain, « qui ne se laisse dévoiler qu'à la faveur d'un raisonnement extra-esthétique (philologique, technologique, etc...) et alors même qu'on a pu acquérir ainsi la certitude qu'il s'agit bien d'un faux, sa fausseté demeure cachée au regard esthétique le plus attentif ». Voir T. LENAIN, *Du faux en art, et des manières policières adoptées naguère dans la critique*, dans *À propos de « La critique »*, sous la dir. de D. CHATEAU, Paris, 1995, p. 189.

ANNEXE 1 : MÉTHODES D'EXAMEN

Imagerie scientifique

Les méthodes d'imagerie sous rayonnement aux différentes longueurs d'ondes, utilisées pour l'examen des tableaux, permettent de visualiser et d'examiner des aspects de la peinture invisibles à l'œil nu, qui ne sont sensibles qu'aux longueurs entre 400 et 700 nm, tels le dessin sous-jacent, les sous-couches, l'aspect ou les défauts du support, etc.

Fluorescence ultraviolette : l'examen sous rayonnement ultraviolet (UV, 100-400 nm) permet d'observer la fluorescence de certains matériaux, dont l'interaction avec les UV produit une image visible. Il s'agit le plus souvent de matériaux organiques, notamment les vernis et les retouches superposées à la surface d'un tableau. Les prises de vues ont été effectuées dans l'obscurité avec des lampes de Wood de 2500 Å¹.

Réfectographie à l'infrarouge : la réfectographie à l'infrarouge est une méthode se fondant sur l'emploi de rayons infrarouges (IR, 780-10000 nm) qui pénètrent plus ou moins profondément la couche picturale selon ses caractéristiques chimiques et son épaisseur. Elle met en évidence le dessin sous-jacent réalisé avant l'exécution picturale. La réfectographie à l'infrarouge a été réalisée à l'aide d'une caméra vidéo InfraCAM SWIR sensible à l'infrarouge proche, utilisant un filtre de bande passante étroite de 1,5 à 1,73 microns².

Radiographie : l'image du tableau pris sous les rayons X (0,05 et 1,0 nm) donne des informations sur la peinture et sur son support en fonction des densités ou des épaisseurs de la matière³. La radiographie met en évidence le processus d'élaboration d'une œuvre ainsi que son état de conservation. Les prises de vues ont été effectuées à 50 kV-20 mA – 5 sec. à 1 m de distance⁴.

Analyses de laboratoire

Les matériaux utilisés par les artistes pour peindre un tableau sont très complexes. Plusieurs couches se superposent, dont chacune contient des mélanges très hétérogènes, composés de matières organiques (colorants, liants, vernis) et inorganiques (pigments, charges). Pour connaître la technique picturale, il est donc important non seulement d'identifier chaque composant, mais aussi de déterminer sa position dans la stratigraphie (préparation, sous-couches, glacis, etc.). Cet examen nécessite donc la prise d'un microéchantillon contenant tous les niveaux de la peinture. Le microprélèvement est ensuite transformé en coupe transversale et, sous cette forme, analysé à l'aide de plusieurs méthodes : la microscopie optique de polarisation (Zeiss Axioplan, lumière polarisée, transmise et/ou réfléchie, UV, grossissement allant jusqu'à 1000x), la microscopie électronique (SEM Jeol 6300, énergie primaire de 15 kV) couplée à un système d'analyses de microfluorescence X à dispersion d'énergie (EDX, détecteur Si(Li) des rayons X Pentafet, Oxford Instruments) ou par la microspectroscopie Raman (Renishaw inVia avec le laser rouge de 785 nm ou le laser vert de 514 nm). L'identification des matériaux organiques requiert le prélèvement d'une seule couche et, ensuite, l'utilisation des méthodes chromatographiques. Les colorants des laques ont été analysés par la chromatographie en phase liquide à haute performance avec un détecteur UV-Vis à barrette de diodes (HPLC-DAD, Spectratech, Finnigan), les liants et les vernis gras par la chromatographie en phase gazeuse couplée à un détecteur de masse (GCMS, PolarisQ, Interscience) ou la spectroscopie infrarouge à transformée de Fourier (FTIR, Nicolet, DC5X).

Laure MORTIAUX, Jana SANYOVA
et Steven SAVERWYNS

1. Photographie sous lumière ultraviolette, réalisée par Marleen Sterckx, IRPA, septembre 2004.

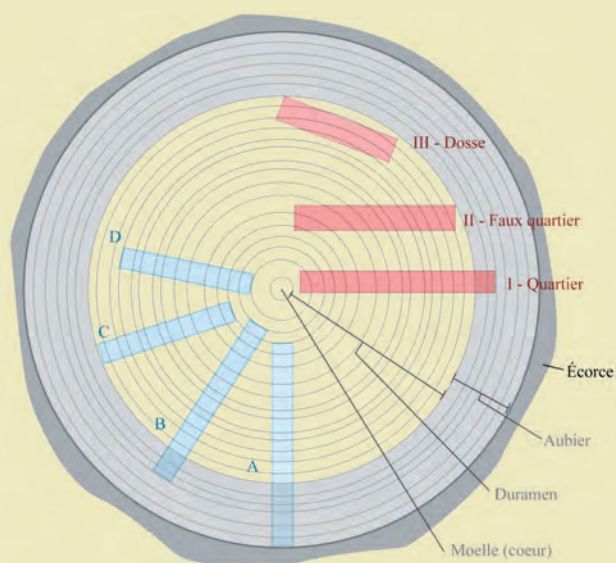
2. Examen réalisé par Christina Currie et Sophie De Potter, IRPA, septembre 2004.

3. Les métaux ou les pigments contenant les éléments lourds (Pb, Hg) apparaissent en blanc sur la radiographie alors que les pigments comme les noirs, les terres ou les ocres n'apparaissent pas car ils contiennent des éléments légers (C, Fe) et n'ont pas ou peu de densité.

4. Examen réalisé par Guido Van de Voorde et Catherine Fondaire, IRPA, septembre 2004.

ANNEXE 2 : EXAMEN DENDROCHRONOLOGIQUE DU SUPPORT

Les cernes de croissance sont visibles sur les chants horizontaux du panneau, qui correspondent à la surface transversale du tronc de chêne. Le rythme de croissance de l'arbre qui a donné la planche est rapide en début de séquence (cernes larges, fig. 2a), typique d'un jeune chêne vigoureux ; il diminue ensuite progressivement au fur et à mesure que l'arbre prend de l'âge, jusqu'à devenir lent en fin de séquence (cernes étroits, fig. 2b).



La séquence dendrochronologique mesurée sur le panneau a été comparée à notre référentiel de chronologies¹. La détermination de sa position exacte date l'année de formation de chaque cerne de façon absolue et, par extension, la période pendant laquelle l'arbre a vécu. Le cerne le plus ancien mesuré sur le support se situe en 1204 et le plus récent en 1378 (fig. 3).

Les chronologies qui assurent la datation couvrent des régions situées aux alentours de la mer Baltique, indiquant que l'arbre est originaire de cette zone

1. Le référentiel de l'IRPA comprend, d'une part, des *chronologies de référence*, longues séquences dendrochronologiques regroupant des centaines, voire des milliers de bois, construites par différents laboratoires européens, et, d'autre part, des *chronologies individuelles*, séquences dendrochronologiques représentatives chacune d'un seul arbre, issues d'objets mobiliers tels que des panneaux peints et des sculptures et construites aux laboratoires de l'IRPA et de l'Université de Liège (P. FRAITURE, *Les supports de peintures en bois dans les anciens Pays-Bas méridionaux de 1450 à 1650 : analyses dendrochronologiques et archéologiques*, thèse de doctorat inédite, Université de Liège, 3 vol., Liège, 2007, publication en préparation). Les comparaisons entre la séquence à dater et les chronologies du référentiel sont réalisées à l'aide du logiciel *Dendron II* (G.-N. LAMBERT, *Dendrochronologie, histoire et archéologie, modélisation du temps. Le logiciel Dendron II et le projet Historic Oaks*, thèse de doctorat inédite - habilitation à diriger les recherches, Université de Franche-Comté (France), UFR des Sciences du Langage, de l'Homme et de la Société, 2 vol., Besançon, 2006).

géographique². La provenance précise de ces bois importés est inconnue à ce jour. Il semble cependant que plusieurs territoires aient été exploités au cours du temps, allant du nord de la Pologne jusqu'à l'actuelle Russie³. De nombreuses sources historiques attestent des exportations considérables de chênes nord-orientaux vers les anciens Pays-Bas dès le XIV^e siècle, par l'intermédiaire des ports baltes⁴. La dendrochronologie contribue à établir ce fait puisque la majorité des supports utilisés, entre autres, par les peintres flamands, du XIV^e au milieu du XVII^e siècle, en sont constitués⁵. Disponible en grande quantité, le chêne possédait des propriétés mécaniques particulièrement appropriées à l'obtention de planches de qualité⁶.

2. La séquence du panneau obtient de très bons résultats par comparaison, entre autres, avec la chronologie de référence *BALTIC 0* construite par C. Groves et I. Tyers (Laboratoire de dendrochronologie de l'Université de Sheffield, fig. 3).

3. Des études sont actuellement en cours dans différents laboratoires européens pour tenter de préciser ces provenances. Pour un état de la question, voir D. ECKSTEIN et S. WROBEL, *Dendrochronological Proof of Origin of Historic Timber. Retrospect and Perspectives*, dans *Proceedings of the Symposium on Tree Rings in Archaeology, Climatology and Ecology (TRACE), April 20-22, 2006, Tervuren*, éd. K. HANECA, A. VERHEYDEN, H. BEEKMAN et al. (= *Schriften des Forschungszentrums Jülich, Reihe Umwelt/Environment*, 74), Jülich, 2007, p. 8-20 et FRAITURE, *Les supports de peintures en bois* [n. 1].

4. Voir, par exemple, M.G.L. BAILLIE, *Some Thoughts on the Art-Historical Dendrochronology*, dans *Journal of Archaeological Science*, 11, 1984, p. 371-393 ; J. TOSSAVAINEN, *Dutch Forest Products' Trade in the Baltic from the Late Middle Ages to the Peace of Munster in 1648*, Ph.D. Dissertation, University of Jyväskylä (Finlande), 1994 - http://www.cc.jyu.fi/~jojuto/df_int1.html ; M. ZUNDE, *Timber Export from Old Riga and its Impact on Dendrochronological Dating in Europe*, dans *Dendrochronologia*, 16-17, 1998-1999, p. 119-130.

5. À propos de la découverte de l'utilisation du bois dit « balte » par la dendrochronologie, voir M.G.L. BAILLIE, J. HILLAM et K.R. BRIFFA, *Re-Dating the English Art-historical Tree-Ring Chronologies*, dans *Nature*, 1985, 315, p. 317-319 et D. ECKSTEIN, T. WAZNY, J. BAUCH et P. KLEIN, *New Evidence for the Dendrochronological Dating of Netherlandish Paintings*, dans *Nature*, 1986, 320, p. 465-466. Pour l'emploi du chêne balte dans les œuvres d'art flamandes, voir, par exemple, J. VYNCKIER, *The Construction of the Panels. Dendrochronological Analysis of the Wings*, dans *Peter Paul Rubens's Elevation of the Cross. Study, Examination and Treatment = Bulletin de l'IRPA*, 24, 1992, p. 61-63 ; P. KLEIN, *Dendrochronological Analysis of Panels of Hans Memling*, dans *Hans Memling Essays*, catalogue de l'exposition tenue à Bruges, au Groeningemuseum, du 12 août au 15 novembre 1994, Bruges, 1994, p. 101-103 ; P. FRAITURE, *Dendrochronological Dating of Three Versions of The Census in Bethlehem Painted by Pieter Brueghel the Younger*, dans *Brueghel Enterprises*, catalogue de l'exposition tenue à Maastricht, au Bonnefantenmuseum, du 13 octobre 2001 au 17 février 2002, et à Bruxelles, aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, du 22 mars au 23 juin 2002, éd. P. VAN DEN BRINCK, Gand, 2001, p. 125-131 et FRAITURE, *Les supports de peintures en bois* [n. 1].

6. Le climat rigoureux de ces régions engendre des arbres à croissance lente, produisant un bois tendre peu enclin à se déformer. En outre, la compétitivité entre individus dans ces forêts

Fig. 1.
Schéma de la section transversale d'un tronc.
© P. Fraiture

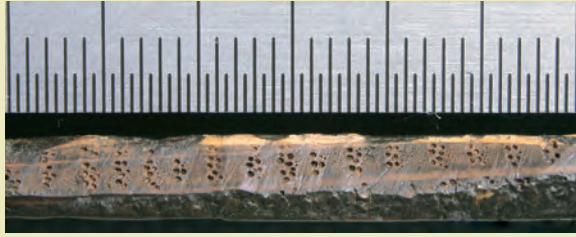


Fig. 2a-b.

Chant inférieur du panneau (détails).

a. cernes de croissance assez larges correspondant à une croissance rapide caractéristique d'un arbre jeune.

b. cernes de croissance étroits correspondant à une croissance lente typique d'un arbre vieillissant (échelle au 1/2 mm).

© P. Fraiture

Comme, en l'occurrence, l'aubier⁷ n'est pas conservé, il est impossible de déterminer la partie du duramen⁸ disparue (fig. 1-C ou D) et, dès lors, combien d'années séparent la date de formation du dernier cerne mesuré sur le panneau (1378) de la date réelle de l'abattage. C'est pourquoi le résultat dendrochronologique correspond à un *terminus post quem* de l'abattage, une date à partir de laquelle l'arbre a pu être coupé.

Des études statistiques réalisées sur des chênes vivants originaires du nord de la Pologne ont révélé que ceux-ci contiennent entre 9 et 36 cernes d'aubier⁹. Le minimum de 9 cernes, équivalent à 9 années, peut donc être ajouté à la date du dernier cerne mesuré, situant l'année la plus ancienne à partir de laquelle l'arbre a pu être abattu en 1387 (1378 + 9).

L'intervalle écoulé entre l'abattage et l'utilisation du bois en panneau doit encore être pris en considération. Celui-ci comprend le laps de temps nécessaire à l'équarrissage du tronc, au transport du bois, à son débitage en planches, à leur séchage, aux éventuels

assemblages et à la finition du panneau. Pour le xv^e siècle, les études dendrochronologiques de panneaux dont on connaît la date d'exécution font état d'écart très variables, de dix à trente ans, voire davantage, entre le *terminus post quem* de l'abattage et la date de la réalisation, excluant la possibilité de systématiser cette fourchette¹⁰.

Le résultat de 1387 reste néanmoins précoce par comparaison avec la date d'exécution du *Triptyque Braque* vers 1452. Cet intervalle de 65 ans pourrait s'expliquer soit par une perte de cernes lors de la mise en œuvre du bois (la totalité de l'aubier et une partie du duramen), l'artisan ayant recoupé une planche à l'origine nettement plus large pour lui conférer les dimensions du volet du triptyque¹¹, soit par un entreposage du bois ou du panneau, avant son utilisation, allongeant le délai entre l'abattage et l'utilisation du bois. L'utilisation d'un panneau de remploi ne peut être exclue, bien qu'aucun indice n'étaye cette hypothèse.

Pascale FRAITURE

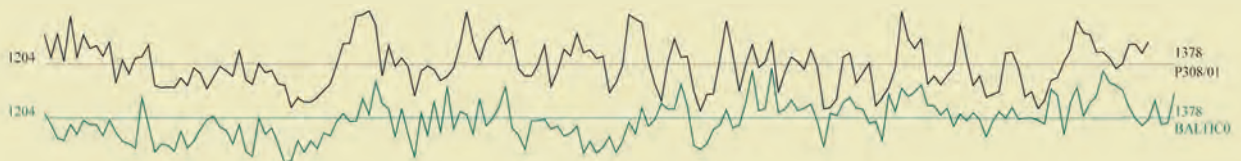


Fig. 3.

Synchronisation entre la séquence dendrochronologique du panneau (P308/01) et une chronologie de référence de la région balte (BALTIC 0).

© P. Fraiture

denses génère une croissance rectiligne des chênes, qualité appréciable pour la production de longues planches.

7. L'aubier est la couronne périphérique du tronc, la partie fonctionnelle (fig. 1). C'est par elle que monte la sève brute des racines vers les branches ; elle est donc riche en substances nutritives et très facilement dégradable. C'est dans cette partie du bois que se trouvent les cernes les plus récents.

8. Le duramen est la partie biologiquement inactive du bois (fig. 1). Un cerne est formé dans l'aubier ; après quelques années, il se transforme en duramen.

9. ECKSTEIN, WAZNY, BAUCH et KLEIN, *New Evidence* [n. 5].

10. Dans un article consacré à l'étude dendrochronologique de peintures du cercle de Rogier van der Weyden, S. Kemperdick et P. Klein tentent de systématiser l'intervalle entre résultat dendrochronologique et date de réalisation (« date du dernier

cerne + 25 ans ») ; ils signalent néanmoins des exceptions, dans le sens d'un délai beaucoup plus long, ou, dans certains cas rares, légèrement plus court (S. KEMPERDICK et P. KLEIN, *The Evidence of Dendrochronological and Art Historical Dating in Paintings of the Rogier van der Weyden Group*, dans *Dessin sous-jacent et technologie de la peinture. Perspectives. Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XI, 14-16 septembre 1995*, éd. R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRAETE, Louvain-la-Neuve, 1997, p. 143-151).

11. Étant donné la largeur moyenne des cernes de croissance, la perte d'une soixantaine d'anneaux équivaudrait à 6 cm de bois environ. Dans cette hypothèse, la planche aurait pu mesurer, au départ, à peu près 33 cm de large, dimension compatible avec celles des chênes « baltes » abattus au xv^e siècle (FRAITURE, *Les supports de peintures en bois* [n. 1]).

LA MADELEINE RENDERS

FAKE OR NOT FAKE ?

P. FRAITURE, S. LAEMERS, J. LUST, D. MARTENS, L. MORTIAUX, P. PHILIPPOT,
J.-L. PYPAERT, J. SANYOVA, S. SAVERWYNS et D. VANWIJNSBERGHE

Avant de clôturer cette étude, il nous a semblé utile de rassembler succinctement ses principaux acquis, afin d'aborder de front la question délicate du statut de la *Madeleine Renders*. Ou pour reprendre une question désormais célèbre : *Fake or not Fake ?*

Le lecteur qui nous a suivis jusqu'ici n'aura pas de mal à formuler une réponse : *Fake*, sans aucun doute, et ce, pour un faisceau de raisons convergentes.

L'apport des laboratoires, tout d'abord, s'avère capital. L'analyse des pigments et de la stratigraphie est sans appel. Elle montre que la face du tableau a été entièrement repeinte sur les restes d'une œuvre ancienne, à l'aide de pigments modernes pour la plupart, dont le blanc de titane, utilisé en peinture de chevalet à partir de 1920. L'ancienne peinture, déjà altérée par des nettoyages agressifs et par des surpeints, a été poncée jusqu'à la préparation en veillant à préserver le réseau naturel de craquelures, ce qui devait permettre ensuite au copiste de recréer un réseau artificiel, selon un procédé décrit, de façon assez piquante, par Renders lui-même¹. Les coupes réalisées au laboratoire ne laissent aucun doute : on y voit des accumulations de couches qui trahissent l'approche hésitante d'un copiste cherchant à émuler un modèle, plus que celle d'un artiste créatif. Les superpositions de rouges sont particulièrement éclairantes à cet égard. Le craquelé, lui aussi, est pour le moins suspect : double au niveau du ciel, il est, ici et là, accentué par l'insertion d'une matière noire, retouché et/ou complété par des craquelures peintes très finement. Et en de nombreux endroits, celles-ci sont même recouvertes par la couche peinte ! D'autres éléments, telles l'imitation de retouches vieillies dans le ciel, ou les barbes arasées, sont des traces patentes de « maqui-

gnonnages ». Ils visent à donner au tableau une apparence ancienne.

Le témoignage des sources d'archives – en particulier la photographie de l'œuvre avant traitement et les deux rapports d'expertise retrouvés à Gand – permettent désormais de partager les doutes émis par Maurice Delacre, témoin de première main qui avait assisté à la métamorphose du tableau. La *Madeleine Renders* était bel et bien, avant sa « restauration », une copie en très mauvais état du volet du *Triptyque Braque* du Louvre. Les analyses de laboratoire donnent raison à Delacre : il n'y a jamais eu de chef-d'œuvre caché sous un « infâme badigeon »². Renders n'a pu, guidé par sa seule intuition, découvrir un Memling sous une « croûte », comme il l'a prétendu à corps et à cris. Et ce, pour la simple raison que le prétendu « trésor caché », s'il a jamais existé, avait en tout cas disparu bien avant 1920.

De toute évidence, il y a eu volonté de tromper, dans le chef de quelqu'un qui connaissait bien l'état de la peinture, avant et après sa restauration. Dans une étude sur la fabrication de fausses craquelures – un modèle de mauvaise foi –, Renders a le toupet d'utiliser des photos de détail de la *Madeleine* pour montrer l'apparence d'un réseau authentique ! Replacé dans le contexte global de la gestion de sa collection, ce fait n'est pas isolé. Il manifeste une politique concertée de légitimation et de réhabilitation d'œuvres extrêmement abîmées et hyperrestaurées, qu'il s'agisse de *l'Homme de douleur* de New York, de la *Madone* de Tournai ou de *l'Annonciation* d'Anvers, les trois autres tableaux bien étudiés de sa collection. Dans ce but, Renders utilise tous les moyens disponibles et n'hésite pas à s'assurer la caution scientifique d'acteurs bienveillants du monde officiel de l'art – des historiens

1. RENDERS, *Cracks in Flemish Primitives*.

2. DELACRE, *Sur un prétendu tableau de Memling*, p. 86-87.

d'art réputés tels Georges Hulin de Loo, Édouard Michel ou Max Friedländer. Ceux qui entrent dans le maquis sont impitoyablement dénigrés : les saints Thomas sont accusés de mollesse ; les opposants purs et durs d'incompétence. Jacques Lust parle à juste titre d'une partie de « poker financier » savamment orchestrée par Renders pour faire monter la valeur commerciale de sa collection.

Il apparaît également que Renders et Van der Veken sont toujours restés extrêmement discrets sur leur collaboration. Aussi n'est-il pas étonnant qu'à l'exposition de 1927 à Londres Van der Veken ait gardé le silence face à la *Madeleine Renders*, alors qu'il s'était vanté publiquement d'avoir peint le *Mariage mystique de sainte Catherine*. En parlant, il aurait révélé sa complicité avec Émile Renders et ouvert la boîte de Pandore.

Signalons enfin que certains historiens d'art, sans parvenir à mettre un nom sur le faussaire, étaient arrivés, par des méthodes d'attribution stylistique ou par l'étude systématique des modèles utilisés, à réunir,

indépendamment des recherches menées dans les archives, un premier groupe de faux réalisés par celui qui s'avèrera par la suite être Jef Van der Veken.

La *Madeleine Renders*, réalisée sur un support ancien, appartient donc à ce que Roger Marijnissen a qualifié de « faux quasi intégral fabriqué à l'aide de matériaux de récupération »³ et qu'il assimile à un flagrant délit, le maquillage consistant ici à contourner l'obstacle d'un vieillissement artificiel. On notera toutefois que ce type de « délit » semble avoir été jugé avec beaucoup de clémence et de bonhomie à l'époque de Van der Veken. Bien que ses activités de faussaire aient été connues dans le milieu des historiens d'art – son nom apparaît à plusieurs reprises dans les *Mitteilungen des Museen-Verbandes* –, aucun conservateur de musée ne semble avoir estimé nécessaire de lui en faire reproche. Bien au contraire, ils appréciaient son incomparable savoir-faire et sa connaissance approfondie des techniques anciennes et n'hésitèrent pas à lui confier leurs chefs-d'œuvre, qu'il restaura selon les usages de l'époque.

3. MARIJNISSEN, *Tableaux. Authentiques - maquillés - faux*, p. 35.