

La restauration d'un retable anversois

du Musée des Beaux-Arts de Dijon

Sophie Jugie, Juliette Levy, Anne Gérard-Bendelé, Aubert Gérard

Une exposition a réuni de mai à octobre 1993 dans la cathédrale d'Anvers un ensemble de retables issus de cette abondante production, en partie destinée à l'exportation, qui fut à la fin du Moyen-Age une spécialité des villes flamandes, et en premier lieu d'Anvers. La participation du retable de la Passion anversois du Musée des Beaux-Arts de Dijon¹ (fig. 1) à cette exposition a permis de le confronter avec d'autres retables contemporains, confirmant sa parfaite intégration dans la production des années 1510-1520².

L'exposition a été l'occasion d'une restauration approfondie du retable. Menée par Juliette Levy, Anne Gérard-Bendelé et Aubert Gérard, au Centre Régional de Restauration et de Conservation des Oeuvres d'Art de Vesoul, avec l'aide du Laboratoire de Recherche des Musées de France et du Laboratoire de chrono-écologie de l'Université de Besançon, cette restauration s'est appuyée sur une recherche menée par Anne-Lise Desmas sur les restaurations anciennes³. Cette opération a donc permis de nombreuses observations nouvelles. En effet, tout ce que l'on savait de ce retable avant l'exposition, sur sa provenance, son état et ses restaurations, son attribution et sa datation, avait été établi lors de son entrée dans les collections du musée, en 1908. En introduction à la présentation de la restauration du retable, il nous semble utile de donner quelques indications historiques, et de poser, sans malheureusement la résoudre, la question de la provenance de cette oeuvre.

I. Précisions historiques

Sophie Jugie

L'entrée du retable dans les collections du musée

L'entrée du retable dans les collections du musée est une conséquence indirecte de la loi de séparation de l'Église et de l'État. En effet, le conservateur du Musée des Beaux-Arts, Albert Joliet, l'avait remarqué en 1906 dans les combles de l'évêché, lors de ses inspections à l'occasion de l'inventaire des biens du clergé. S'appuyant sur le témoignage d'Henri Chabeuf⁴, Président de la Commission des Antiquités de la Côte d'Or, il identifia le retable comme celui qui se trouvait dans la chapelle de l'ancien Cimetière de Dijon⁵ jusqu'à sa suppression en 1885. Le cimetière appartenant à la Ville de Dijon, celle-ci revendiqua donc la propriété du retable contre l'administration des Domaines, qui l'avait inventorié comme faisant partie de la mense épiscopale⁶. Le Préfet de la Côte d'Or en autorisa donc la remise à la Ville le 5 août 1908⁷ et le retable fut transféré au musée le 12 août 1908⁸.

Les hypothèses sur la provenance ancienne

Si ces faits sont bien établis, il n'en va pas de même pour la provenance ancienne de l'œuvre. Henri Chabeuf⁹ évoque l'époque, encore présente dans le souvenir des "vieux Dijonnais", où les "ors vieillis" du retable luisaient "dans la pénombre au-dessus de l'autel" de la chapelle de l'ancien cimetière, ajoutant : "L'origine de ce retable était inconnue, on disait cependant qu'il provenait de l'Hospice du Saint-Esprit réuni en 1769 à l'Hôpital général". Cette affirmation a trouvé peu d'écho dans la littérature postérieure¹⁰. On lui a en effet préféré le témoignage de Charles Février de Saint-Mémin, tel qu'il fut publié par Ferdinand Claudon¹¹: Dans deux lettres de 1833 adressées au Président de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or et au Maire de Dijon, où il attire l'attention sur la proposition d'achat faite par un brocanteur parisien à la Ville, Février de Saint-Mémin affirme que le retable provient de la Chartreuse de

Champmol et appartient donc au Département, la Ville n'en ayant que le dépôt : "Le 6 décembre 1818, j'ai été chargé de faire transporter de la cathédrale au musée de notre ville deux retables d'autel du même genre que celui de la chapelle du cimetière, lequel, alors, était déposé dans un magasin de l'église Saint-Bénigne, au-

dessus de la sacristie. Il est de notoriété publique que ces trois monuments provenaient originairement de l'église de la Chartreuse de Dijon"¹². Les deux retables transportés au musée sont bien évidemment ceux de Jacques de Baerze, commandés en 1390 par Philippe le Hardi pour la Chartreuse.



Fig. 5 : Le Retable d'Anvers présenté dans le musée après 1909 - Musée des Beaux-Arts, Dijon.



Fig. 3 : Anvers - XVI^e siècle - Roi Mage - Musée des Beaux-Arts, Dijon.



Fig. 2 : Anvers - XVI^e siècle - la Circoncision - Musée des Beaux-Arts, Dijon.



Fig. 4 : Anvers - XVI^e siècle- Berger -Musée des Beaux-Arts, Dijon.

Il faut encore verser au dossier l'hypothèse de l'existence à Champmol d'un autre retable anversois du XVI^e siècle, dont quatre fragments (*La Circoncision, trois Rois Mages et un Berger*)¹³ (fig. 2 à 4) ont été donnés au musée en 1848 par M. Perreney de Charrey. Au revers de la Circoncision une mention manuscrite indique : "Monument de la grande chartreuse de Dijon en Bourg^{ne} / L'an IV de la République".

Or, il est extrêmement surprenant de ne pas en trouver de mention dans l'inventaire de François Devosge de 1792-1793¹⁴, qui consigne les œuvres saisies sur les émigrés et sur les établissements religieux supprimés, déposées au "ci-devant-Evêché", avec leur affectation (conservées au musée, dans les salles de l'administration centrale, à l'École centrale, dans les églises Saint-Bénigne, Saint-Michel ou Notre-Dame, rendues ou encore vendues). Si, comme le dit Févret de Saint-Mémin en 1833, le retable provenait de Champmol, il devrait logiquement avoir été inventorié par Devosge.

On ne le retrouve pas plus dans les archives révolutionnaires relatives aux "objets intéressant les sciences et les arts"¹⁵, ni parmi les documents du séquestre de la Chartreuse de Champmol¹⁶. Ajoutons

que les deux retables de Jacques de Baerze qui se trouvaient en 1818 "déposés dans un magasin de l'église Saint-Bénigne, au-dessus de la sacristie", l'étaient à la suite de tribulations complexes, puisque saisis à Champmol en avril 1791, ils avaient été transférés en février 1792 dans la cathédrale Saint-Bénigne. Passé l'épisode où l'ancienne abbatiale était transformée en 1793 en Temple de la Raison, les retables sont remis en juin 1797 "aux citoyens exerçant leur culte" à Saint-Bénigne. A aucun moment, on ne voit un troisième retable partager le sort des deux "chapelles portatives des ci-devants ducs de Bourgogne"¹⁷.

Il nous paraît donc impossible que le retable anversois se soit trouvé à Champmol en 1791. Il n'est certes pas exclu qu'il ait fait partie de ces œuvres qui ont quitté la Chartreuse avant la Révolution, à l'occasion de modernisation du décor à la fin du XVIII^e siècle ; mais il semble peu probable, en ce cas, que Févret de Saint-Mémin en ait eu connaissance. Les archives de la Chartreuse antérieures à la Révolution¹⁸, le témoignage de Courtépée¹⁹, de Louis-Bénigne Baudot²⁰, ont pour l'instant été interrogés en vain²¹.

L'autre hypothèse, celle de l'Hôpital, ne semble pas confirmée par ce que nous en savons actuellement²².

Mais il faut observer que cette institution, n'ayant en raison de son incontestable utilité pas été supprimée par la Révolution, n'a pas fait l'objet de confiscations, ni par conséquent de séquestre. A tout prendre, cette provenance semble beaucoup plus vraisemblable.

Quant au Vieux Cimetière, les sources font malheureusement défaut pour son histoire entre les projets de création (1780-1783) et la suppression de la fin du XIXe siècle²³, ce qui nous interdit de trouver une trace précise de l'arrivée du retable dans la chapelle.

Pour résumer, le retable peut donc être suivi de 1833 à 1908 de la façon suivante :

- 1833 il se trouve au cimetière. A cette date, Févret de Saint-Mémin affirme qu'il se trouvait en 1818 dans un magasin de Saint-Bénigne, au-dessus de la sacristie, avec les deux retables qu'il faisait alors transporter au musée, et qu'il provient de Champmol comme les deux autres.
- Vers 1885 : lors de la suppression du cimetière, il est transféré dans une pièce de débarras du palais épiscopal, où il se trouve encore en 1906
- 1908 : il est transféré au musée.

En revanche, la provenance ancienne de l'œuvre n'a pas, à ce jour, trouvé de solution satisfaisante. La présomption que le retable provienne de Champmol n'est finalement fondée que sur le témoignage de Févret de Saint-Mémin en 1833, et n'a pu être corroborée ou infirmée par aucun document. Encore, quel que soit la confiance que l'on puisse accorder en général à l'érudition de Févret de Saint-Mémin, peut-on faire observer que son témoignage intervient dans un contexte polémique, puisqu'il s'agit pour lui d'empêcher la Ville d'aliéner le retable au motif qu'il appartient au département. Au demeurant, Albert Joliet, 75 ans plus tard, n'hésitera pas à revendiquer l'œuvre comme une propriété municipale pour obtenir son transfert au musée ! Quant aux quatre petits fragments entrés au musée en 1848, le retable dont il provient reste tout aussi introuvable. Passé la tourmente révolutionnaire, n'aurait-on pas attribué un peu trop généreusement un certain nombre de vestiges à l'établissement monastique le plus célèbre, et à coup sûr le plus pourvu en œuvres d'art médiévales de Dijon ?

Quel que soit l'établissement dont provienne réellement le retable, la présence de l'œuvre à Dijon ou dans ses proches environs avant la Révolution ne semble pas devoir être remise en doute, les œuvres ayant encore assez peu voyagé dans le premier tiers du XIXe siècle. Il n'est donc pas impossible de penser que sa venue en Bourgogne remonte au début du XVIe siècle. L'intérêt de la province pour les grands retables flamands n'est pas nouveau à cette date, pour des raisons historiques évidentes. On a déjà évoqué ceux commandés par Philippe le Hardi pour la Chartreuse de Champmol. Il faut aussi rappeler les deux retables de Ternant²⁴, offerts par Philippe de Ternant, chambellan de Philippe le Bon, en 1444, et Charles de Ternant, vers 1460 ; et celui d'Ambierle²⁵, légué en 1479 par Michel de Chaugy. Quoique postérieur à l'époque ducale, notre retable, ainsi peut-être que les quatre petits fragments du musée, peut témoigner de la persistance de ce goût des commanditaires bourguignons pour le travail des sculpteurs flamands.

Attribution

C'est encore par l'intermédiaire d'Henri Chabeuf²⁶ que nous a été transmise la première reconnaissance du retable comme appartenant à l'école anversoise. C'est en effet Paul Vitry, alors conservateur adjoint au musée du Louvre, qui reconnut, dans le terrassement du Portement de Croix, la main caractéristique de la guilde de saint Luc d'Anvers²⁷.

Etat et restauration en 1908-1909

Le témoignage de Chabeuf nous donne enfin les bases de notre connaissance de l'état du retable lors de son entrée au musée et des restaurations qui ont été réalisées à cette époque²⁸.

Le retable était alors en assez mauvais état. Il avait, d'abord, perdu ses volets²⁹. Ensuite, pour faire entrer le retable dans la chapelle du Cimetière de Dijon, on avait dû le diminuer en hauteur, ce qui avait perturbé la disposition des statuettes. Enfin, les groupes comportaient de petits manques et des lacunes dans la dorure et la polychromie.

Au reste, ce mauvais état n'était pas une nouveauté en 1908. En 1837, Févret de Saint-Mémin avait eu l'intention de faire "remplacer par un tableau les retables gothiques (sic) qui existent dans la chapelle du

cimetière et qui s'y détériorent, et de les faire transporter au musée³⁰. Il semble que le projet n'ait pas abouti.

Le sculpteur Xavier Schanosky³¹ et le peintre Ph. Communaudat avaient donc été chargés de la restauration. Leurs factures³² permettent de cerner un peu plus précisément les interventions réalisées à cette occasion, qui sont détaillées plus loin (fig. 5)

Le retable fut, après sa restauration, présenté au public dans la salle XII (actuelle salle du Maître de Flémalle).

C'est en 1939 que le retable fut transféré dans la Salle des Gardes et placé entre les deux retables provenant de Champmol, associé de ce fait à eux comme dans le souvenir de Févret de Saint-Mémin.

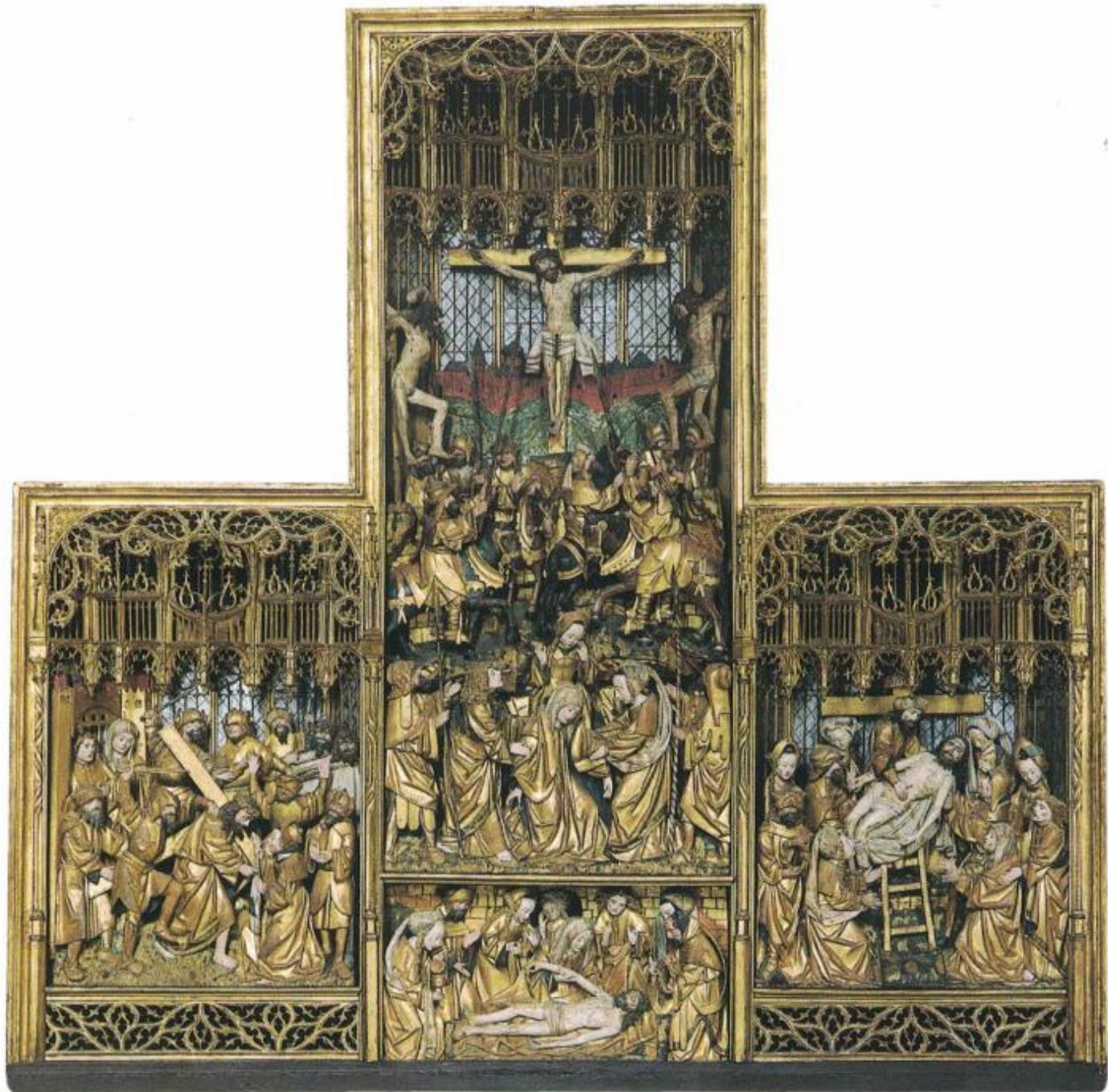


Fig. 1 : Le Retable d'Anvers, état actuel - Musée des Beaux-Arts, Dijon.



Fig. 7 et 8 : Visage d'une Sainte Femme avant et après restauration (Scène de la déposition de Croix) - © Centre Régional de Restauration et de Conservation des Oeuvres d'Art, Vesoul.



Fig. 6 : Décor "a sgraffito" de la bordure du vêtement de saint Jean après restauration. © Ch. Chauvet / SRMF

II. La restauration

Juliette Levy, Anne Gérard-Bendelé, Aubert Gérard

L'importance du retable anversois du Musée des Beaux-Arts de Dijon a rassemblé, à l'occasion de sa restauration, un nombre important de spécialistes, conservateurs, historiens d'art, restaurateurs et scientifiques qui ont travaillé en étroite collaboration³³. La confrontation de leurs recherches a apporté une meilleure connaissance technologique de l'oeuvre, ainsi qu'un éclairage nouveau sur certaines étapes de son histoire. Fait rare, la découverte d'anciens textes, dans les archives du musée, a permis en effet d'interpréter et de comprendre le contexte et les techniques employées lors des transformations anciennes, dont les traces matérielles sont encore visibles.

Avant d'aborder les différentes étapes du traitement de restauration, un bref exposé des techniques employées lors de la fabrication du retable s'avère indispensable. A cet égard, le relevé et l'interprétation des marques décelées met également en lumière certains aspects du travail des ateliers anversois. Enfin, l'approche préalable des restaurations anciennes, dont le retable a été l'objet, permet de mieux saisir l'orientation des choix qui ont présidé à sa restauration.

La fabrication du retable

Le bois

Conformément aux règles de la Guilde d'Anvers, le retable est entièrement réalisé en chêne de grande qualité. Il s'agit d'un chêne tendre, à croissance lente, importé à grands frais des forêts situées autour de la Mer Baltique. Débité sur quartier, débarrassé de son aubier, ce bois est peu sujet aux retraits et aux déformations, et se sculpte facilement. Pour ces raisons, il est fréquemment employé pour la confection des retables ornés de sculptures et panneaux peints.

L'examen dendrochronologique³⁴ amène à situer la date d'abattage des arbres entre les années 1500 et 1520. Agés de 350 à 400 ans, ils auraient un diamètre d'environ 70 à 75 cm, ce qui atteste leurs très haute qualité.

La caisse du retable est construite selon un schéma très fréquent pour les retables anversois : sa forme est un T renversé, divisé en trois compartiments. Celui du centre est subdivisé en deux registres.

Les sculptures sont fixées dans la caisse à la fois par de petites chevilles de chêne et par des clous forgés. Au cours des démontages et remontages successifs du retable, les chevilles de bois ont presque toutes disparu et ont été remplacées par des vis et pointes métalliques.

Les groupes sculptés sont constitués de plusieurs pièces de bois : les trois grands groupes (par exemple *la Montée au Calvaire*, *la Pâmoison de la Vierge*, *la Mise au Tombeau*,) présentent un joint central vertical, dont les plans de collage sont griffés pour renforcer l'adhésion des morceaux de bois. D'autres éléments plus petits ont aussi été rapportés dès l'origine pour compléter ces grands groupes sculptés, par clouage et chevillage.

De nombreuses traces d'outils sont décelables : sciage, notamment sous les bases des groupes sculptés ; fendage, sur les revers non visibles, lorsque le mode de débit est laissé brut. Dans le cas contraire, on observe des traces de doloire, herminette, rifflard, varlope. L'arrière des têtes des groupes sculptés porte généralement des marques de gouge. Il est intéressant de noter, enfin, des coups d'outils correspondant à une intervention effectuée lors du montage final : alors que les sculptures étaient déjà polychromées, des surépaisseurs ou des volumes trop importants ont été retaillés de façon à permettre l'ajustage des reliefs dans la caisse.

Exécutés au moyen de gouges, des signes (dessins du dos de deux fragments) particuliers apparaissent au revers de la caisse, sur des planches ou des traverses : il s'agirait de marques personnelles apposées par les tâcherons chargés de débiter le bois, et destinées à faciliter leur paiement.

La dorure et la polychromie originales

L'harmonie colorée de la polychromie originale, encore largement conservée sur l'ensemble du retable, est essentiellement donnée par le jeu des ors mats ou bruns. Riche d'effets chromatiques, elle résulte pourtant de l'emploi d'un éventail assez restreint de techniques et de matériaux traditionnels.

La préparation blanche, appliquée à même le bois en plusieurs couches, est composée de colle protéïnique et de carbonate de calcium contenant de petits fossiles.

La technique prédominante est la dorure à la feuille appliquée sur une assiette orangée, communément appelée bol, dont l'exécution a précédé l'application des

couleurs. Des incisions, encore visibles dans la préparation, étaient destinées à indiquer au dorure la limite des surfaces à dorner. L'or bruni a un éclat un peu diffus qui pourrait être dû à l'application d'une fine couche de colle protéïnique ; cette opération, appelée parfois "matage de l'or, est d'un usage très fréquent. La feuille d'argent, aujourd'hui noircie (par sulfuration), est également posée sur le bol. On la trouvait notamment sur les vitraux occupant le fond des trois compartiments du retable.

La dorure sur une assiette à liant huileux ("mixtion") est localisée essentiellement sur les zones au relief tourmenté chevelures, sols, arcatures. Posée en épaisseur, cette assiette est composée de terre cuite, de résine et de cire ; dans ce mélange est ajoutée ici une importante charge de pigments blanc de plomb et ocre. L'or sur mixtion n'est pas bruni et il a un reflet plus mat que celui sur bol.

Les couleurs peuvent être liées à l'huile ou à la colle protéïnique, ce qui modifie leur aspect. L'huile confère une certaine transparence aux glacis verts des sols, aux glacis rouges des gouttes de sang ou des bordures de vêtements, aux glacis jaunes, plus rares. De même, les carnations colorées par le blanc de plomb et le vermillon finement broyés, ont un aspect onctueux. Elles sont très pâles pour les personnages saints et pour les femmes ; les hommes, et plus particulièrement ceux qui jouent les mauvais rôles, sont d'un rose plus vif.

Les pigments liés à la colle protéïnique (collagène ou œuf) ont un aspect mat et semblent broyés moins finement. Le bleu azurite est posé de façon traditionnelle sur une sous-couche noire, qui lui donne plus de profondeur.

Les techniques de décor sont relativement restreintes. Comme sur la plupart des retables anversois, il n'y a pas de brocards appliqués.

Sur les fonds blanc mat des voiles et du linceul, des motifs colorés, aujourd'hui altérés, étaient peints. Il reste des traces de rayures bleu azurite sur quelques coiffes, qui étaient aussi décorées d'un semis de motifs floraux dorés³⁵.

Les poinçonnages sur or sont une autre technique d'usage très répandu. La gamme des poinçons n'est pas très variée, mais leur combinaison peut aboutir à des ornementations complexes. En témoigne, par exemple, le décor de la croix de la *Montée au Calvaire*, où de

simples points de trois dimensions différentes donnent lieu à un dessin relativement élaboré.

Le procédé de décor a *sgraffito*³⁶, enfin est largement utilisé, en particulier pour les bordures des vêtements dorés. Sur celles des personnages féminins, sont tracés des motifs d'inspiration florale et des arabesques ; le long des vêtements masculins, ce sont souvent des inscriptions qui apparaissent. Selon les relevés, il faudrait lire :

- sur la bordure du saint Jean dans la *Montée au Calvaire* "Hic est Johannes Baptista et ver..." (fig. 6)
- sur la bordure du manteau de Nicodème dans la *Mise au Tombeau* : "Am doramus te Domine Nico...".

Les figures des soldats sont également ornées de décors a *sgraffito*. Un bel exemple de *sgraffito* blanc et or apparaît sur les jambes du soldat se trouvant derrière le saint Jean de la *Pâmoison de la Vierge*.

Les marques de la Guilde d'Anvers

Poinçonnées à chaud dans le bois, les marques de la Guilde d'Anvers sont visibles en divers emplacements. Elles apparaissent sous la forme de mains (au nombre de dix mains gauches regroupées deux à deux) et d'un château, et sont exécutées au moyen d'un fer chaud. Cette opération a été effectuée lorsque l'ensemble des sculptures et la caisse ont été terminés. C'est à cette étape que la Guilde contrôlait la qualité du bois, et pouvait alors la certifier. Ensuite venait l'intervention des doreurs et des polychromeurs.

Ces marques attestent la provenance du retable, ainsi que sa conformité aux règles imposées. Elles se rapportent d'une part au travail du bois, effectué dans l'atelier du huchier (caisse et volets) et dans celui des sculpteurs, et d'autre part, à celui de la polychromie, réalisé par des doreurs et des polychromeurs. Les marques qui apparaissent sous la forme d'un château et de deux mains imprimées au fer chaud sur le côté dextre de la caisse auraient trait à la qualité de la polychromie, tandis que celles qui sont apposées sur le sol des groupes sculptés garantiraient celles du travail du bois.

Les deux campagnes de restauration anciennes Le bois

Le retable n'a pas actuellement ses dimensions d'origine. Son histoire mouvementée permet de

comprendre que celles-ci ont été modifiées à deux reprises.

C'est lors de sa mise en place dans la chapelle du Cimetière que la hauteur du compartiment central du retable fut modifiée, ce qui signifie que cette intervention a entraîné le démontage complet du retable : selon le témoignage de Chabeuf, "pour faire entrer le retable dans le local très bas de la chapelle du cimetière, on avait diminué la hauteur du compartiment central ce qui produisit le plus étrange pêle-mêle dans la disposition des figures". Si les volets peints n'avaient pas déjà disparus à cette date, on peut supposer que c'est alors qu'ils ont pu être supprimés.

Le retable est ensuite transporté à l'Evêché avant d'être acquis par le Musée de Dijon. Les restaurateurs tentent alors de redonner au compartiment central sa hauteur initiale.

Les traces les plus évidentes de cette double intervention - sciage du compartiment central, reconstitution supposée de la partie centrale - sont décelables par l'examen approfondi de la caisse, qui présente plusieurs modifications, comme par exemple le remplacement de la partie haute des montants centraux, ou la réfection de nombreux détails manquants, en tilleul, par Schanosky et Communaudat. Ces réfections ont été conservées lors de notre intervention.

La polychromie

Les repeints ont été pour la plupart exécutés lors de l'importante campagne de restauration qui a eu lieu au Musée des Beaux-Arts de Dijon en 1908-1909. Bien que l'aspect des repeints tranche, pour un œil averti, avec celui de la polychromie ancienne, jusque-là épargnée, le but des artistes restaurateurs est sans doute l'imitation de la polychromie.

Dans le procès-verbal du 9 avril 1909, est citée " la restauration qui fut faite avec le plus grand soin par Schanosky pour la sculpture et Communaudat pour la peinture et la dorure ". Cette restauration aurait nécessité " 668 heures de sculpteurs et ouvriers-doreurs spécialistes ". Comme le mentionne sa facture, le sculpteur Schanosky aurait effectué un " désassemblage, réassemblage, consolidation de la caisse et mouluration, fournitures de bois de chêne pour cette caisse (...) pour

refaire en partie les dais ajourés, les fenestrages et rapporter des pièces aux différentes scènes"

Les éléments concernés sont donc essentiellement la caisse et les ornements architecturaux, qui ont été redorés sur une assiette teintée en rouge afin d'imiter le bol de la dorure originale. Celle-ci n'apparaît que dans de très petites zones. Les vitraux situés à l'arrière-plan des trois compartiments ont été remplacés et leur surface est revêtue d'une feuille métallique (aluminium ?) traversée, telles les vitraux originaux, de croisillons peints en noir.

En revanche sur les groupes sculptés, les parties repeintes sont plus ponctuelles. Effectivement, Chabeuf fait état "de minuscules raccords de peinture" qui auraient été aussi nécessaires.

Ils se limitent principalement aux morceaux refaits en tilleul lors de cette même campagne de restauration :

- pièces incluses dans les sols, par exemple celui de *la Pâmoison* ; le repeint est alors brun-vert opaque.

- pièces incluses dans les draperies, comme l'extrémité de la main droite de la Vierge de *la Pâmoison* ; le repeint est doré sur mixtion rouge.

- restitution de quelques toits de Jérusalem ; repeint bleu foncé (probablement bleu de Prusse)

- adjonction de la partie basse de la ville de Jérusalem ; le paysage est traité dans un style "impressionniste" avec un mélange de couleurs ocres, vertes, avec des traînées noires et vertes.

- sur le sexe de l'un des larrons de la *Crucifixion*, qui a subi une "retaille" de pudeur", le bois a été repeint en blanc.

- les repeints les plus frappants concernent les carnations ; quelques visages sont repris avec des touches d'un rose vif, tel le visage du soldat situé à l'arrière-plan de la *Montée au Calvaire*, à dextre. Mais ce sont surtout les mains, dont beaucoup sont refaites, qui sont touchées : certains personnages ont une main originale, d'un rose très pâle, tandis que l'autre main, refaite, est de couleur rose vif. Il arrive aussi, et c'est le cas de la Vierge de la *Pâmoison*, que seule la moitié de la main soit refaite en tilleul : le repeint rose vif recouvre alors toute la main.

Les repeints récents.

Les repeints récents datent probablement des années 1960. Ce sont uniquement des retouches à la "bronzine" (mélange de vernis et de poudre métallique,

bronze) appliquées dans les lacunes des zones dorées. Ces retouches ont foncé avec l'oxydation du métal, formant aujourd'hui de petites retouches foncées sur l'or. Leur importance est très limitée.

Etat de conservation avant traitement

Le retable présentait avant restauration différents types d'altérations : il avait subi, principalement dans la partie inférieure, une attaque d'insectes xylophages, vraisemblablement des petites vrillettes. Ponctuelle, l'attaque ne remet pas en cause la solidité du retable.

- Lors d'un séjour dans un lieu humide, les soubassements du retable ont souffert d'une attaque fongique qui a entraîné une fragilisation du bois. Les conditions actuelles de conservation, l'environnement plus sec, ne permettent plus aux champignons de se développer.

- Les fentes et cassures, localisées sur l'ensemble de l'œuvre, sont liées aux importantes fluctuations hygrométriques qui ont provoqué des variations dimensionnelles du bois. Lors de ses différents déplacements, le retable a également subi des contraintes mécaniques qui ont amplifié les altérations.

Altérations de la polychromie.

A son arrivée au musée, le retable n'était revêtu que de la polychromie originale. A cette époque, on peut supposer que de nombreux soulèvements, dûs aux déplacements successifs du retable, étaient déjà présents. L'importante campagne de restauration, qui a alors été menée, est sans doute également motivée par la présence de galeries d'insectes.

De plus, comme le montre Anne-Lise Desmas, le procès-verbal de la séance tenue le 9 avril 1909 rapporte qu'il a été procédé au " nettoyage complet " de la polychromie, effectué " à l'alcool" et au " blanc d'œuf " au moyen " d'éponges fines, brosses et pinceaux ". Dès lors, il est difficile de ne pas mettre ces opérations en relation avec l'usure des feuilles d'or, la quasi-disparition des décors de bordures *a sgraffito*, aujourd'hui à peine lisibles. Il semble évident, en effet, que cette remise à neuf a altéré la polychromie, aussi bien chimiquement (mélange aqueux sur la dorure), que mécaniquement (abrasion des brosses, etc.).

Une autre information, extraite du même document, mentionne l'emploi d'un " vernis à mater ".

Ce produit, dont la composition exacte ne nous est pas livrée, pourrait correspondre à la présence d'une résine décelée lors de notre restauration en 1993. Il s'agit d'un film jaune translucide très dur, recouvrant essentiellement les ors et les carnations. Devenu très résistant avec le temps, il a posé de nombreux problèmes lors de son élimination.

Depuis l'intervention de 1908, seules quelques retouches à la bronzine avaient été appliquées, n'apportant qu'une perturbation visuelle très limitée.

Des dégradations d'origine naturelle s'étaient également produites, liées au phénomène de décoration des glacis rouges et jaunes. Les décors *a sgraffito* bordant les vêtements étaient sans doute bien plus vifs et contrastés à l'origine. Dans certaines zones, le blanc lié à l'huile, également travaillé *a sgraffito*, est devenu translucide sous l'action de la lumière. Ce type de dégradation particulier, qui résulte du processus de vieillissement des matériaux employés lors de la fabrication de l'oeuvre, est bien sûr inévitable.

Les lacunes de la polychromie, qui sont l'aboutissement des soulèvements, peuvent parfois dénaturer la vision de l'objet. Ainsi, la disparition des motifs dorés et peints en bleu sur des voiles blancs et sur le linceul du Christ, appauvrit le jeu chromatique. D'autres lacunes, plus visibles, contribuent à modifier la perception des volumes peints. C'est le cas des regards absents de plusieurs personnages situés pour la plupart au premier plan du retable. Dans cette zone, la couche picturale s'est soulevée - ou a peut-être été volontairement grattée - perturbant fortement les expressions des visages.

Traitements de restauration

La restauration a débuté *in situ*, dans la Salle des Gardes du Musée des Beaux-Arts où était présenté le retable, par le refixage de la polychromie en vue du démontage. Plusieurs adhésifs ont été utilisés, en fonction de l'aspect et de la nature des couches picturales. Le démontage a ensuite été entrepris. Les groupes sculptés, pour la plupart fixés dans la caisse par des vis modernes utilisées lors des démontages antérieurs, ont pu être retirés relativement aisément.

Ce démontage devait être suivi du transport par camion de la caisse et de la plupart des groupes sculptés au Centre de Restauration et de Conservation des Oeuvres d'Art de Vesoul. Un ensemble de six groupes sculptés, sélectionnés pour leur représentativité par rapport aux techniques de polychromie et à leurs altérations, était envoyé dans les ateliers de Versailles pour y subir des prélevements et y être restauré.

Le traitement à proprement parler a débuté par des mesures de conservation. D'abord, l'application d'un produit fongicide dans les zones contaminées par des champignons. Ensuite, la désinfection préventive par voie liquide. Une intervention curative n'était pas nécessaire, car les insectes n'étaient plus en activité. Enfin, les fissures n'ont pas nécessité d'intervention, à l'inverse des cassures, qui ont été recollées ou même comblées, lorsque les fragments n'étaient pas jointifs.

Parallèlement au refixage de la polychromie, qui s'est poursuivi pendant toute la durée du traitement, a eu lieu le nettoyage de la surface. Cette opération ne relève pas du domaine de la conservation, comme le refixage, mais de celui de la restauration ; à ce stade, une commission de spécialistes, comprenant des conservateurs du musée de Dijon, des historiens de l'art, les conservateurs responsables chargés de la restauration s'est réunie à Vesoul. Des tests de nettoyage avaient été préalablement menés, afin qu'il soit possible de définir les options de nettoyage et de retouches.

L'intervention de nettoyage s'est déroulée de différentes façons selon les zones : sur les dorures de la caisse, une simple application de solvant organique a suffi à dépoussiérer. Sur l'or bruni des groupes sculptés, qui avait été nettoyé - et usé - en 1908, puis recouvert de "vernis à mater", le nettoyage était plus délicat. En effet, les salissures étaient mêlées au film de résine, qui formait une épaisseur et entravait le nettoyage de l'or. Ailleurs, sur les surfaces blanches à liant aqueux des voiles et du linceul, très fragiles, le nettoyage s'est effectué simultanément au refixage. Parfois, la vulnérabilité de la couche au blanc de plomb a interdit d'approfondir le nettoyage, et la surface est restée un peu grise. De même, le bleu azurite des voûtes et de l'intérieur des vêtements n'a subi qu'un nettoyage très doux.

Les carnations posaient, outre le problème du film de résine qui les recouvrait souvent, celui des repeints. Leur nettoyage, assez long, s'est donc accompagné du

dégagement des repeints rose vif. Les retouches récentes exécutées à la bronzine ont été également supprimées. En revanche, les autres repeints, datant de la restauration de 1908, ont été conservés. Appliqués sur les pièces refaites en tilleul, ils auraient mis à nu, par leur élimination, le bois clair. Ce faisant, ils auraient attiré l'attention du spectateur, ce qui est l'inverse de l'effet recherché. Ils demeurent ainsi visibles, cependant, pour un œil exercé (fig. 7 et 8).

De même, la politique d'intervention est restée minimale en ce qui concerne les lacunes, dont aucune, pas même celles des yeux manquants de plusieurs personnages du premier plan, n'a été comblée. Les retouches ne concernent que le bord des lacunes, où apparaît la préparation, dont la couleur blanche attire le regard, perturbant la lisibilité de l'œuvre. Ces retouches ont été effectuées à l'aquarelle. Une couche de cire protectrice et anti-statique revêt l'ensemble de la

surface et isole les retouches qu'un simple contact avec un matériau un peu humide risquerait d'éliminer.

Des retouches plus importantes, par la surface, ont été exécutées, enfin, sur les vitraux du fond des compartiments de la caisse. L'éclat du métal (aluminium ?) appliqué en 1908, en effet, semblait trop vif et faussait l'harmonie chromatique de l'œuvre. Effectuées avec des pigments bruns et noirs liés dans un liant acrylique, elles sont réversibles dans de nombreux solvants organiques.

A l'issue du traitement, l'état de conservation du retable donne sans doute, malgré quelques repeints et lacunes, une idée assez fidèle de sa polychromie d'origine.

Après le traitement, le retable, entièrement remonté, a été emballé dans une caisse conçue à ses mesures, pour être transporté en camion à la cathédrale d'Anvers où il est parvenu sans dommages. Après la clôture de l'exposition, il a regagné la Salle des Gardes du Musée des Beaux-Arts de Dijon³⁷,

NOTES

1. *Le retable est formé de trois travées rectangulaires, la travée centrale étant surélevée et comportant deux compartiments. A gauche : Portement de Croix ; au centre en haut : Crucifixion et Pâmoison de la Vierge ; à droite : Descente de Croix ; au centre en bas : Déploration. Marqué de la main et du château aux deux mains. Chêne polychromé et doré, H. 2,27 ; L. 2,30 ; P. 0,32. Entré au musée des Beaux-Arts en août 1908 ; inv. 2028.*

2. *Les retables anversois, XVe-XVIIe siècles, sous la direction de Hans NIEUWDORP, Anvers, 1993, n° 3.*

3. DESMAS (Anne-Lise), *La restauration du Retable de la Passion du musée de Dijon, Monographie de l'Ecole du Louvre sous la direction de France Dijoud et Violaine Jeammet, 1993, dactylographié, 78 p.*

4. *"Ce morceau très intéressant de sculpture provient de la chapelle du cimetière où tous les vieux Dijonnais l'ont vu en place pendant de longues années. On disait*

communément qu'il provenait de l'Hôpital, cela je l'ignore, mais il fut enlevé il y a une trentaine d'années, et, je ne sais pourquoi, transporté à l'évêché où je le vis un jour relégué dans une pièce de débarras au deuxième étage." Archives du musée, Aa9, lettre de Henri Chabeuf à Albert Joliet, 4 février 1907.

5. *Ce cimetière occupait le périmètre des actuels avenue Victor-Hugo, boulevard Eugène-Spuller, rue Nicolas-Berthot et rue Jacques-Célerier. Créé en 1783 en application de la déclaration royale de 1776 interdisant d'ensevelir les morts dans les églises et de placer les cimetières en pleine ville, il fut, en raison de l'urbanisation du quartier, transféré aux Péjoces après la déclaration d'utilité publique de 1881. Le lotissement du terrain eu lieu à partir de 1902. Voir GAUCHAT (Roger), "Les quartiers extérieurs de Dijon", Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or, t. XXV, 1959-1962, p. 283-334, aux p. 299-300 et 304; VINCK (Aude de), "Dijon et ses cimetières de l'époque médiévale à la*

Révolution", *Annales de Bourgogne*, t. 65, 1993, p. 113-134, à la p. 132.

6. Arch. dép. de la Côte-d'Or, 1 V 437: inventaire de la immense épiscopale de Dijon, 13 février-31 mars 1906.

7. Archives du musée, Ac 9 : dossier relatif aux œuvres provenant de l'Evêché de Dijon, revendiquée par la Ville ou mises en dépôt par l'Administration des Beaux-Arts, 1905-1910; C2 registre des procès-verbaux de la Commission du musée des Beaux-Arts (rédigé par le même Chabeuf qui en était le secrétaire) au 6 novembre 1908 et au 9 avril 1909, reproduit par A.-L. Desmas, 1993, p. 69-74.

8. Arch. mun. de Dijon, ARI/40, mémoire de travaux par les entreprises de charpentes Drouin et Delavault réunies, 14 janvier 1909 : mention du transport du retable effectué le 12 août 1908 ; cité par A.-L. Desmas, 1993, p.25.

9. CHABEUF (Henri), "Un nouveau retable du XVe siècle au Musée de Dijon", *Bulletin des Musées de France*, 1909, p. 76-77, fig. p. 76. Chabeuf fait également état de l'entrée du retable au musée dans la séance du 1er mai 1909, Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or, t. 15, 1906-1910, p. CLXVI, repr; "Un nouveau retable au Musée de Dijon", *Revue de l'Art Chrétien*, t. 60, 1910, p. 36-41, fig. p. 39.

10. On la trouve cependant reprise dans la notice du catalogue de l'exposition d'Anvers, P 38.

11. CLAUDON (Ferdinand), séance du 1er décembre 1910, Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or, t. XVI, 1909-1913, p. LXXXI-LXXXIII.

12. L'hypothèse de la provenance de Champmol a été privilégiée par Pierre QUARRÉ dans Catalogue des sculptures, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Dijon, 1960, n° 30 ; catalogue de l'exposition *Le grand siècle des ducs de Bourgogne*, Dijon, 1951, n° 154 ; catalogue de l'exposition La Chartreuse de Champmol, Dijon, 1960, n° 28.

13. Anvers, début du XVIe siècle. La Circoncision : Bois, restes de polychromie et de dorure, H 0,43 ; L. 0,49. Les

trois Rois Mages et le Berger : Bois polychrome et doré, H. 0,35 ; 0,45 ; 0,48 ; 0,42. Don de M. Perreney de Charrey, 1848 ; inv. CA 1454 a, b, c, d, e. Catalogue des sculptures, Dijon, 1960, n° 85-89 ; catalogue de l'exposition La Chartreuse de Champmol, Dijon, 1960, n° 29-33. Perreney de Charrey ne fait cependant pas état de cette provenance dans sa lettre à Février de Saint-Mémin du 14 janvier 1848 (Arch. mun., 4RI 36)

14. Arch. mun. de Dijon, 4RI/1.

15.- Arch. dép. de la Côte-d'Or, Q 661, 662, 663, 678, 679, 680.

16. Arch. dép. de la Côte d'Or, Q 832, publié par MONGET (Cyprien), La Chartreuse de Dijon, d'après les documents des archives de Bourgogne, 3 vol., Montreuil-sur-Mer, 1868-1905, t. III, 1905, p. 61-92. Les documents originaux ont été vérifiés.

17. Tous ces textes publiés par Monget le sont aussi dans COMBLENS-SONKES (Micheline) et VERONEE-VERHAEGEN (Nicole), Corpus des primitifs flamands. Le Musée des Beaux-Arts de Dijon, Bruxelles, 1986, p. 144-147.

18. Arch. dép. de la Côte d'Or, 46H. Le fonds est partiellement édité par Monget, ouvr. cit, t. II, p 200-390, pour les XVIe-XVIIIe siècles.

19. COURTÉPÉE et BEGUILLET, Description générale et particulière du duché de Bourgogne, t. II, 1777, 3e éd. 1967, p. 127.

20. Bibl. mun. de Dijon, ms 2081, 3251, 325 III et n° 88.

21. ISNARD (Hélène), La Chartreuse de Champmol du XVIe au XVIIIe siècle, Mémoire de DEA, 1996, Université de Paris IV Sorbonne, sous la direction d'Anne Prache, dactylographié, 1996 p. 37, n. 158 et 159, pl. XLV pour le retable, p. 38, n. 160, p. XLVI-L pour les reliefs séparés, n'a pas retrouvé d'information nouvelle.

22. LAMARRE-TAINTURIER (Christine), L'Hôpital de Dijon au XVIIIe siècle, thèse de 3e cycle, université de Dijon, dactylographiée, 1978. Cette étude aborde avant tout les aspects institutionnels, médicaux et sociaux de la vie de

l'Hôpital. Je remercie Madame Lamarre de m'avoir confirmé n'avoir pas remarqué de mention de retable gothique dans les archives qu'elle a dépouillées. J'ai consulté en vain les archives concernant les biens séquestrés des hôpitaux dijonnais (Arch dép. de la Côte-d'Or, Q 877)

23. Arch. mun. de Dijon, D 67. Je remercie Mademoiselle Marie-Hélène Degroise, conservateur, et Madame Jacquette de leur aide et de leurs conseils.

24. DIDIER (Robert), "Les retables de Ternant", Congrès archéologique du Nivernais, t. 152, 1976, p. 155-160.

25. DUPONT (Jacques), "Le retable d'Ambierle", Gazette des Beaux-Arts, 1938, p. 277-288. SCHLUMBERGER (Evelyne), "L'admirable retable d'Ambierle rétabli à sa place originelle", Connaissance des Arts, janvier 1965, p. 22-29.

26. "Séance du 15 mars 1910", Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or, t. XVI, 1909-1913, p. XXXI.

27. Cette reconnaissance de l'origine anversoise du retable fut par la suite pleinement confirmée par BORCHGRAVE D'ALTENA (comte J. de), "Notes pour servir à l'histoire des retables anversois", Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, t. 29, 1957, p. 48-49. Il est toutefois curieux de noter que dans un premier temps, tant les procès-verbaux de la Commission du musée que le registre du musée y voient une oeuvre bourguignonne de la deuxième moitié du XVe siècle. C'est également, dans la présentation réalisée en 1909 et dont témoignent des photographies anciennes (Documentation du musée, dossier de l'oeuvre), la mention que portait le cartel de l'oeuvre.

28. Aux publications de Chabeuf citées note 9 on ajoutera les procès-verbaux de la Commission du Musée cités note 7.

29. A noter que Chabeuf, tout en estimant que le retable avait vraisemblablement comporté de tels volets, constatait l'absence de gonds ou de ferrures, sans

identifier les entailles des charnières pourtant encore visibles.

30. Arch. mun. de Dijon, 4RI 36 : lettre du maire de Dijon à Févret de Saint- Mémin du 13 janvier 1837.

31. Voir en dernier lieu SONNET (Bernard), "Le livre de compte de Xavier Schanosky", Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte- d'Or, t. XXXV, 1987-1989, p 353-367.

32. Arch. mun. de Dijon, ARI/40 : mémoires de X. Schanosky du 4 mai 1909, de Ph Communaudat du 17 mai 1909 et du 9 juillet 1909 (cités par A.- L. Desmas 1993, p. 25 et reproduit p. 75-78).

33. Les restaurateurs du retable remercient François Dijoud, responsable du Service de Restauration des Musées de France, qui a fait le lien entre historiens et scientifiques. Hélène Meyer et Sophie Jugie, conservateurs au Musée de Dijon, ont suivi et soutenu le travail de restauration, et nous les remercions de leur confiance. La généreuse participation de Sophie Guillot de Suduiraut, conservateur au Département des Sculptures du Louvre, et les recherches d'Anne-Lise Desmas, dans le cadre de sa monographie à l'Ecole du Louvre, ont grandement contribué à approfondir la connaissance de l'oeuvre, tout comme les données recueillies par Sylvie Colinart, qui a effectué les analyses au Laboratoire de Recherches des Musées de France. Nous remercions Messieurs Dalbéra et Phillipon de la Mission Recherche du Ministère de la Culture pour la recherche conjointe qu'ils ont confiée au Centre de Restauration de Vesoul et au Laboratoire du CNRS de Besançon pour la datation par dendrochronologie, ce qui a rendu possible l'étude du retable.

34. L'examen dendrochronologique a été effectué par Georges-Noël Lambert et Catherine Lavier du Laboratoire de chrono-écologie de l'Université de Besançon.

Principe de la dendrochronologie : mesurer l'épaisseur des cernes du bois très précisément, en tracer la courbe, la rapprocher de courbes référencielles datées et trouver sa position pour obtenir la date du dernier cerne.

Datation par dendrochronologie : réalisation de chemins de lectures sur les tranches transversales par nettoyage chimique ou micro-abrasion pour ouvrir les pores du bois de bout afin de visualiser les cernes.

La croissance lente du bois permet d'obtenir des courbes qui peuvent atteindre 150 ans et plus. La possibilité d'en prélever plusieurs permet de fiabiliser l'information. Quatorze chemins de lecture sont analysés et ils vont couvrir 323 années de l'année 1168 comme origine à l'année 1490 comme terme. Neuf courbes ont pu être regroupées comme provenant de quatre arbres. Au chiffre de 1490, il est nécessaire de rajouter l'aubier, c'est-à-dire 25 + ou - 15 cernes, ce qui nous donne comme date de fabrication 1500 à 1540. Mais les bois des forêts baltes ont moins d'aubier que nos forêts océaniques. Aussi pouvons-nous resserrer des dates d'abattage entre les années 1500 et 1520.

35. *Il est intéressant de noter que dans ce cas, la mixtion n'a pas exactement la même composition que celle du sol et des chevelures : elle est peu chargée de pigments et a un aspect translucide.*

36. *La technique du sgraffito consiste dans un premier temps, à doré entièrement une surface, que l'on peint ensuite. Il s'agit enfin de faire réapparaître l'or sous-jacent en gravant ponctuellement la peinture qui le recouvre.*

37. *Signalons encore la disparition, à une date inconnue, du réseau d'arcatures du compartiment abritant la Déploration. Non localisé lors de la restauration de 1993, il a été depuis retrouvé, brisé et incomplet, dans les réserves du musée.*