

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

Statues recyclées. Adaptations d'images anciennes à leur nouvelle fonction culturelle (XIIIe-XVIIIe siècle),

Lefftz, Michel

Published in:

P.-Y. KAIRIS, B. SARRAZIN ET F. TREMOLIERES, La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre

Publication date:

2012

Document Version

Version revue par les pairs

[Link to publication](#)

Citation for published version (HARVARD):

Lefftz, M 2012, Statues recyclées. Adaptations d'images anciennes à leur nouvelle fonction culturelle (XIIIe-XVIIIe siècle), dans P.-Y. KAIRIS, B. SARRAZIN ET F. TREMOLIERES, La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre. Armand Colin, Paris, pp. 379-392.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Statues recyclées

Adaptations d'images anciennes à leur nouvelle fonction culturelle (XIII^e-XVIII^e siècle)

MICHEL LEFFTZ

C'est incontestablement à cause de son évidente présence tangible, de loin supérieure à celle de la peinture, que la figure sculptée fut de tout temps considérée pour son rapport particulier à l'homme. Sans doute est-ce de là que découle la réticence, voire même l'aversion à envisager sa destruction, même lorsque l'œuvre se trouve fortement dégradée. La fureur destructrice dictée par des motivations d'ordre idéologique observée envers les statues témoigne elle aussi de l'importance accordée à ces images tridimensionnelles. Dans la civilisation occidentale, chaque fois que c'était possible, l'homme a donc tenté de prolonger la pérennité des statues, allant même jusqu'à les dérober à la vue des fidèles en les reléguant dans des caches au cœur de l'église.

L'ambition de cette étude ne consiste pas à tenter de comprendre les motivations profondes qui ont mené à ces pratiques ; d'autres l'ont déjà entrepris et sont arrivés à des conclusions passionnantes¹. Nous ne prétendons pas davantage proposer une typologie rigoureuse et définitive, il s'agit plus modestement d'esquisser une réflexion sur l'impact matériel et iconique lié à l'adaptation des statues à leurs nouveaux usages culturels. Celle-ci sera amorcée à partir de quelques études de cas, évidemment choisis pour leur caractère exemplatif, mais aussi plus prosaïquement parce qu'ils étaient accessibles, d'une manière ou d'une autre. Malgré sa brièveté, ce tour d'horizon atteste déjà de l'étonnante diversité des solutions mises en place pour prolonger la *vie* des statues religieuses.

Une nouvelle jeunesse

Suite à la Contre-Réforme, la réutilisation d'images anciennes dans des ensembles modernes est largement encouragée par l'Église, qui tentera

ainsi de consolider sa légitimité par la mise en évidence ostentatoire d'un patrimoine culturel ancien. Des décrets du Concile de Trente encourageaient fortement cette pratique en insistant sur la légitimité du culte des saints et des reliques. Des cas multiples sont attestés et nombreuses sont les œuvres mentionnées dans les archives et dans les récits de voyageurs qui peuvent encore être observées *in situ*.

Comme le culte marial fut largement soutenu par la Contre-Réforme, il n'est pas surprenant de trouver de très nombreux cas d'exaltation d'anciennes images sculptées de la Vierge. Ainsi, à l'église Notre-Dame de la Sarte à Huy (figure 1), la *Vierge à l'Enfant* en bois médiévale fit l'objet d'une mise en scène spectaculaire dans un nouvel autel majeur au xvii^e siècle. C'est au sculpteur baroque Jean Del Cour qu'ont été confiées la conception et la réalisation de cet ensemble théâtral où les anges, les chérubins et autres ornements servent à glorifier la statue de la Vierge, rhabillée pour l'occasion². Comme le montre une photographie du xix^e siècle, qui témoigne d'un état déjà considérablement modifié de ce retable, les grands anges apparaissaient au centre du retable, comme s'ils apportaient aux fidèles la niche couronnée avec la statue habillée de dentelles. Par cette mise en scène, c'est comme si Dieu lui-même avait envoyé l'image de la Vierge aux hommes afin que ceux-ci puissent l'adorer. On retrouve ici un dispositif maintes fois utilisé par l'Église catholique, pour réaffirmer la légitimité du culte des saints. Parmi les très nombreux exemples de ce type à l'époque baroque, citons encore celui du retable de l'autel de la Vierge à l'église Saint-Jacques d'Anvers³ ou celui de la chapelle de la Vierge de l'église Saint-Charles-Borromée dans la même ville⁴. C'est pour des raisons idéologiques que furent édifiées au début du xvii^e siècle les églises de Montaigu (Scherpenheuvel, 1622) et de Foy Notre-Dame (1626)⁵. D'anciennes images de la Vierge insérées au retable d'un autel étaient exposées à la vénération et devaient servir de rempart contre les protestants, bien implantés dans les territoires voisins.

Conserver l'image à tout prix

La nécessité impérieuse de présenter aux fidèles des images à l'apparence décente impliquait leur entretien constant. Il était évidemment impensable d'exposer au culte une image dont la perfection aurait été amoindrie par l'usure, voire par la perte de certaines parties. Dans le cas des sculptures en bois et en pierre, cette nécessité explique en partie l'accumulation des multiples couches de polychromie. Dans d'autres cas, des accidents endommageant les statues, notamment lors des processions, et l'usure résultant de l'utilisation répétée des images à des fins dévotionnelles entraîna quelquefois des restaurations profondes. Un cas, parmi les plus remarquables, résultant de la volonté de maintien d'une ancienne image dans le culte doit être convoqué ici : la *Sedes Sapientiae* romane très vénérée à Louvain et patronne de l'université (figure 2). Celle-ci



◀ **Figure 1.** Jean Del Cour (1631-1707), fragments de retable, Huy, église Notre-Dame de la Sarthe, ca 1669. Tilleul polychromé. © IRPA-KIK, Bruxelles.



^ **Figure 2.** Nicolas De Bruyne et Jos Van Uytvanck, *Sedes Sapientiae* (avant et après bombardement, après restauration), Louvain, église Saint-Pierre, 1442. Tilleul polychromé. © IRPA-KIK, Bruxelles.



ayant été complètement refaite à l'identique au milieu du xv^e siècle par le sculpteur bruxellois Nicolas De Bruyne, la démarche confirme à l'extrême la nécessité impérieuse d'assurer la pérennité de l'image. Réduite à l'état de fragments suite au bombardement de Louvain en mai 1944, puis restaurée ou plus exactement en grande partie reconstituée par Van Uytvanck, la *Sedes* perpétue aujourd'hui encore la même image depuis plus de huit siècles, alors que sa matière a été renouvelée à plusieurs reprises.

Moins prestigieuse, mais néanmoins tout aussi poétique, l'histoire du *Christ des Rameaux* du Musée de Louvain-la-Neuve peut se lire dans la matière ligneuse de son support (figure 3)⁶. Totalement privée de polychromie, amputée, ravinée par les eaux et réparée à diverses reprises, cette œuvre témoigne encore de la magnificence de l'image originale. Taillée dans le chêne et réalisée grandeur nature, elle était tirée en procession le dimanche des Rameaux, hors de l'église, grâce à son chariot en bois. Si l'on en juge par les roulettes en fer qui étaient encore attachées aux pattes de l'animal lorsque l'œuvre est entrée au musée, celle-ci devait être encore tirée dans les processions au début du xx^e siècle.

Les proportions de cette splendide représentation du Christ entrant à Jérusalem sur une ânesse, mais surtout la polychromie, très probablement réalisée *au naturel*, témoignent d'un type d'images qui visait à l'illusionnisme total. Malgré la forte usure et les diverses réfections importantes, le raffinement extrême de la plastique, encore largement perceptible à maints endroits, autorise à situer l'œuvre dans le courant stylistique du maniérisme, c'est-à-dire dans la phase tardive de la Renaissance. Les quelques dizaines de *Christ des Rameaux* qui sont parvenus jusqu'à nous proviennent presque tous des territoires de l'Empire germanique et, par leur style, ils s'inscrivent pleinement dans le style gothique. Celui de Louvain-la-Neuve est donc exceptionnel, à la fois par ses qualités plastiques et stylistiques, mais aussi par ses origines, qu'il faut probablement situer en Picardie.



^ Figure 3. *Christ des Rameaux*, France, Picardie (?), musée de Louvain-la-Neuve, ca 1530-1550. Chêne, h. 179 cm. © Musée de Louvain-la-Neuve/J.-P. Bougnet.

Images remises au goût du jour

Comme on l'a vu, la remise en état par l'adjonction d'une nouvelle polychromie répondait aux nécessités d'entretien des images. Cette pratique, liée à la fonction de l'œuvre, s'est maintenue très tard, souvent jusqu'après la Seconde Guerre mondiale. La raison principale de son abandon est due à la modification du statut de l'image de dévotion puisque celle-ci a progressivement acquis une fonction différente, celle de témoin historique du passé, voire celle d'objet d'art. Cette évolution a entraîné la nécessité de stabiliser l'état de conservation de l'œuvre, voire de rétablir son état ancien lorsque cela était envisageable. Malgré cette transformation statutaire quasiment généralisée, il arrive que l'on rencontre encore l'application de l'ancienne pratique. Ainsi, cette *Sedes* en bois du



^ Figure 4a. Guillaume Evrard (1709/10-1793), *Saint Martin*, Dommartin, église Saint-Martin (Saint-Georges-sur-Meuse). Tilleul polychromé, h. 128 cm. © IRPA-KIK, Bruxelles.



^ Figure 4b. Même statue repeinte « au naturel ». Cliché de l'auteur.

XIII^e siècle, à Leffe (Dinant), qui a été entièrement décapée jusqu'au bois avant d'être complètement redorée⁷. Les conséquences sont bien entendu totalement irrémédiables puisque la matière originale de la polychromie est perdue...

Un autre cas exemplaire, mais fort heureusement moins dramatique, visait également à améliorer l'apparence d'une œuvre de dévotion. Il concerne une grande statue en bois de *Saint Martin* sculptée par Guillaume Evrard et conservée à l'église de Dommartin (figure 4). Cette statue blanchie à l'imitation du marbre est l'unique sculpture de grand intérêt que renferme l'église. Je l'avais signalé au président de fabrique de l'église afin d'attirer son attention sur un patrimoine remarquable – il croyait que toutes les statues de cette église étaient en plâtre à cause de leur totale blancheur⁸. Avais-je bien fait ? Une dizaine d'années plus tard, en me rendant à l'église avec des collègues restaurateurs pour aller y examiner la polychromie ancienne de cette statue, quelle ne fut pas notre surprise de la découvrir entièrement peinte « au naturel » ! L'explication qui nous fut donnée est la suivante : pour répondre au souhait d'une généreuse donatrice qui désirait participer à l'embellissement de l'église de sa paroisse, on avait fait repeindre la seule statue digne d'intérêt de



^ **Figure 5.** *Notre-Dame d'Ittre*, église Saint-Remi, anciens Pays-Bas méridionaux, 3^e quart du XIII^e s. Chêne, fortement restaurée, polychromie XIX^e s., h. 75 cm. Cliché de l'auteur.

l'église. Seule consolation, la nouvelle peinture a été appliquée sur l'ancienne polychromie...

Le cas de la *Sedes* médiévale d'Ittre est particulièrement révélateur de l'attitude radicale qu'adoptèrent de nombreux restaurateurs belges du XIX^e siècle alors qu'il s'agissait de « rétablir un état de décence » pour les statues religieuses (figure 5). Cette statue miraculeuse de la Vierge, vénérée aujourd'hui encore à Ittre, n'a pas toujours occupé la place d'honneur dans l'église de cette paroisse. En effet, à l'origine celle-ci fut réalisée pour la chapelle de Bois-Seigneur-Isaac, près de Bruxelles, où les fidèles l'adoraient alors sous le vocable de « Notre-Dame-de-Grâce et de Consolation »⁹. C'est au XIV^e siècle que l'œuvre fut déplacée de Bois-Seigneur-Isaac à Ittre. La statue fut entièrement restaurée en 1898 afin de prendre dignement place dans l'église paroissiale presque totalement reconstruite dans le goût néogothique en 1896-1897. La documentation permet de reconstituer certaines phases de la transformation matérielle de la statue. Ainsi, au XVI^e siècle, la statue avait été amputée de l'extrémité des genoux et de la totalité du bras droit afin d'être transformée en *Vierge* habillée « à la mode espagnole ». C'est en 1898 que le curé Thiernesse entreprit de la faire restaurer avec l'idée d'en restituer l'état original. Le manteau et une couronne d'argent doré, qui avait été donnée en 1636 pour ceindre la tête de Vierge, furent enlevés à cette occasion. La restauration fut ensuite confiée au sculpteur Léopold Blanchaert et au peintre Adrien Bressers de Gand. Le dimanche 13 août 1898, la statue a été transférée de Gand au château de Baudémont puis amenée en procession jusqu'à l'église d'Ittre. En comparant l'état de la statue avant et après intervention, on comprend pourquoi le grand historien de la sculpture belge Joseph de Borchgrave d'Altena notait en 1956 : « une *Sedes Sapientiae* du XIII^e siècle qui fut remise en état si radicalement qu'on ne peut plus en distinguer les formes primitives¹⁰ ». Et plus tard, le même auteur de dire : « Malheureusement cette statue a perdu de sa valeur documentaire par des restaurations, qui espérons-le, ont été guidées par le souci de se conformer aux indications que donnait la sculpture avant sa remise en état. Nous sommes mal renseignés à ce sujet¹¹. » L'examen tomographique de l'œuvre a révélé que les doutes de J. de Borchgrave d'Altena étaient bien fondés. Les coupes densitométriques ont permis d'obtenir des images d'une qualité impressionnante et d'une grande richesse informative sur l'état matériel de l'œuvre et nous ont obligés à la plus grande réserve quant à l'analyse morphologique de cette statue médiévale. Ces images révélèrent entre autres que Blanchaert est intervenu de manière radicale en taillant profondément dans la masse sculptée de la *Sedes* du XIII^e siècle afin d'y insérer de nouveaux blocs de bois de chêne qui ont ensuite été ajustés avec la masse du grand bloc de base. Le restaurateur se ménageait ainsi assez de matière saine pour y sculpter les parties manquantes ou abîmées.

Si l'on en juge d'après les photographies anciennes, la restauration de la *Sedes* du béguinage de Bruges s'est très probablement déroulée selon la même logique¹². Ce type de restauration, très « interventionniste », était courant à l'époque dans nos régions, spécialement dans la mouvance des



< **Figure 6b.**
Dendrochronologie :
estimation de la
réalisation après 1490,
tour du XIX^e siècle.
© IRPA-KIK, Bruxelles.

< **Figure 6a.** Maître du Calvaire
de Waha, *Sainte Barbe*, Marche-
en-Famenne, musée des Francs et
de la Famenne, inv. MFR 80/15
(provenance : chapelle de la Sainte-
Trinité à Marche-en-Famenne). Chêne
décapé, 81 x 32 x 15 cm, traces
de polychromies, restaurations
du XIX^e siècle. © IRPA-KIK, Bruxelles.

reconstructions d'édifices en styles néo-gothiques. L'objet de culte devait être rénové, au sens premier du mot, c'est-à-dire être remis en état pour durer dans le temps.

Les statues changent de patron

La restauration des statues a aussi quelquefois été motivée par leur réutilisation dans une nouvelle fonction cultuelle. C'est par exemple le cas d'une statue de *Vierge à l'Enfant* sculptée au cours de la première moitié du XVI^e siècle par le Maître du Calvaire de Waha (figure 6). Trois siècles plus tard, celle-ci fut transformée en *Sainte Barbe*¹³. Cette fois, ce sont les trous de cheville au revers de l'œuvre qui fournissent les indices à la détermination de l'iconographie d'origine. Leur disposition en forme de mandorle indique qu'il s'agissait d'une Vierge présentée devant une gloire rayonnante¹⁴. Le visage tourné de la sainte, la position de la main droite et la disposition particulière du drapé indiquent l'emplacement de

l'Enfant, un trou dans la main droite confirmant la fixation d'un élément à cet endroit, nécessairement l'Enfant Jésus. Sur la face, les études matérielles et stylistiques ont montré qu'une retaille avait été réalisée en vue de masquer la suppression de l'Enfant, mais aussi de modifier les traits du visage et le style des draperies. Cependant, l'œuvre conserve, sur ses faces latérales, un nombre suffisant de caractéristiques qui ont permis de l'attribuer au maître. Les restes de préparation qui subsistent se situent notamment sur le bas de l'œuvre, là où la retaille est très visible dans les traces de coups de gouge. La sculpture aura donc été entièrement repolychromée après avoir été retaillée.

La *Vierge* du portail de l'ancienne collégiale de Huy, dit du « Bethléem », constitue un cas encore plus étonnant par ses changements d'iconographie (figure 7). Sur des gravures et des photographies du XIX^e siècle montrant ce portail, on peut voir adossée à l'un des piédroits une statue de *Saint Lambert*¹⁵. Celle-ci était en réalité constituée du corps d'une *Vierge à l'Enfant*, du dernier tiers du XIV^e siècle et originellement placée au pilier central, sur lequel avait été adapté la tête d'un évêque de la même époque et provenant du même portail (figure 8). Cette statue hétérogène fut déposée au cours de la campagne de restauration du portail en 1890, puis acquise de Van Uytvanck par un professeur de l'Université de Louvain, le chanoine Thiéry ; celui-ci en fit ensuite don à l'abbaye Sainte-Gertrude de Louvain, vers 1900. La statue fut d'abord transformée en une *Sainte Anne*, puis rétablie dans son iconographie primitive par une restauration au plâtre, après la Seconde Guerre mondiale¹⁶. Depuis, la statue de la *Vierge* a regagné Huy, où elle est présentée au trésor de la collégiale.

Les statues changent de statut

De l'image à la relique

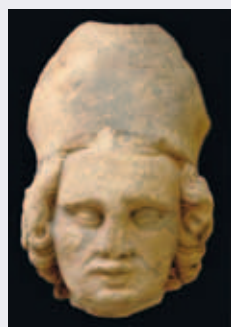
Certaines images cultuelles ont acquis le statut de reliques suite à des événements miraculeux dont elles auraient été la cause. Cette nouvelle considération de l'image implique inmanquablement une modification du rapport que le fidèle entretient avec celle-ci. Désormais, la matérialité de l'œuvre prend autant d'importance que son aspect iconique. On s'efforcera alors, par tous les moyens, de conserver l'œuvre, même dégradée, par exemple en l'incluant dans une nouvelle image, afin d'en préserver les vertus apotropaïques. Un bel exemple de cette pratique exceptionnelle a été découvert dans les années 1980 à Sainte-Marie-sur-Semois¹⁷. Une *Vierge à l'Enfant* en bois, anciennement polychromée et datant du milieu du XVII^e siècle, renferme dans son dos creusé le corpus d'une *Sedes Sapientiae*, dont la réalisation est à situer dans la première moitié du XIII^e siècle (figure 9). Comment expliquer l'inclusion de ce fragment de l'ancienne image dans la nouvelle statue, sinon par le changement de statut de la première : d'image elle est devenue relique. En l'introduisant



^ **Figure 7a.** Portail de la collégiale de Huy, dit du « Bethléem ». Cliché antérieur à 1880. © IRPA-KIK, Bruxelles.



^ **Figure 7b.** *Vierge à l'Enfant*, Huy, trésor de la collégiale, dernier tiers du XIV^e s. Tuffeau et plâtre, h. 165 cm. © IRPA-KIK, Bruxelles.



^ **Figure 8.** Tête de saint Evêque, musée de Louvain-la-Neuve, inv. AA 130, dernier tiers du XIV^e s. Tuffeau. © Musée de Louvain-la-Neuve/J.-P. Bognet.

> **Figure 9.** *Vierge à l'Enfant* (xviii^e s.) de face et de dos ; au revers, emplacement d'une *Sedes* (ca 1180-1230) visible à l'extrême droite, Sainte-Marie-sur-Semois, église paroissiale. Chêne. Clichés J.-P. Monhonval.



dans la nouvelle image, ses vertus apotropaïques étaient également transférées. Voilà un phénomène particulièrement passionnant, encore peu étudié.

La dévotion populaire, longtemps soutenue par le clergé, a souvent encouragé le contact direct avec l'image de dévotion, celle-ci étant alors assimilée à une relique. L'intensité de la croyance suivant laquelle la matière même de l'image recelait un pouvoir surnaturel a parfois mené à la pratique du prélèvement d'une parcelle de l'œuvre. L'intégrité matérielle de *Notre-Dame de Saint-Séverin* (Liège, Basilique Saint-Martin) en a pâti puisque des parties significatives de sa polychromie ont été prélevées à plusieurs reprises par une dévote, et cela jusque très récemment (figure 10). De longues traces de grattage de la dorure de la statue sont encore visibles.

L'image dérobée aux regards

Que ce soit pour les protéger des destructions par les pillards ou les iconoclastes, ou bien parce qu'elles sont hors d'usage, certaines images ont été retirées de l'espace cultuel, puis mises à l'abri hors de portée des regards. Il n'est pas rare de retrouver des œuvres de ce type lors de travaux de restauration. Un cliché ancien montre ainsi la *Vierge* d'Éttouville, en Normandie, apparaissant derrière une cloison en cours de dégagement. Depuis quand cette grande *Vierge* endommagée à plusieurs endroits était-elle ainsi dérobée aux regards ? En 2007, lors de travaux de déblaiement de la tour de l'église Saint-Pierre à Langdorp, des ouvriers ont



^ **Figure 10.** Maître du Calvaire de Fize-le Marsal, *Vierge à l'Enfant*, Liège, basilique Saint-Martin, ca 1490. Chêne polychromé. © IRPA-KIK, Bruxelles.



^ **Figure 11.** Atelier brabançon, *Sainte Marie-Madeleine (?)*, Langdorp, église Saint-Pierre, xvi^e siècle. Chêne polychromé. © IRPA-KIK, Bruxelles.

retrouvé une tête de sainte ou d'ange et une statuette de sainte (Marie-Madeleine ?)¹⁸, toutes deux en bois polychromé et réalisées par un atelier brabançon au début du xvi^e siècle (figure 11). Enfin, de nombreux témoignages du xix^e siècle font état de monuments funéraires murés dans leur enfeu qui ont été retrouvés lors de travaux de restauration.

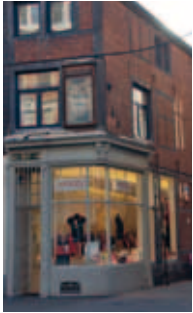
De l'image cultuelle à l'objet muséifié

Durant la seconde moitié du xx^e siècle, l'évolution de l'éthique de la conservation s'est progressivement orientée vers une conception du patrimoine appréhendé comme un témoin historique. C'est donc très logiquement que la préservation a progressivement pris le pas sur la restauration. Animés par le désir de préserver à tout prix le patrimoine pour pouvoir le transmettre aux générations futures, les responsables de la conservation prônèrent, souvent faute de mieux, l'isolement climatique des œuvres maintenues dans les lieux de culte¹⁹. On vit alors pénétrer les vitrines dans les églises et les statues votives entrer sous cloche. Cette démarche a eu pour conséquence directe de modifier le rapport à l'image.

Si le but premier de la neutralisation de la dégradation de la matérialité des statues de culte a été atteint dans un certain nombre de cas, on peut néanmoins se demander si elle n'a pas dans le même temps entraîné une dégradation partielle du sens qui justifiait l'existence même de ces images.

Conclusion

Dans l'une des principales rues commerçantes de Namur, une *Vierge à l'Enfant* en bois du *xiv^e* siècle est exposée dans la niche d'une façade, au-dessus d'une boutique (figure 12). Son état de délabrement avancé ne l'empêche pas de continuer à veiller sur les passants ; c'est du moins ce que suggère l'inscription placée sur le caisson vitré destiné à protéger l'image : « Notre-Dame de la Délivrance, veillez sur nous. » En contemplant cette statue médiévale, dont les formes furent bûchées pour l'amincir afin de lui faire revêtir des vêtements naturels, il n'est pas difficile de comprendre que le tissu exposé aux ardeurs du soleil a fini par tomber en lambeaux : en raison de sa place à une telle hauteur, il était évidemment malaisé de la rhabiller régulièrement. L'ironie du sort a fait que les voisins immédiats de la Vierge, les tenanciers de la boutique, font commerce de vêtements et d'autres cadeaux personnalisés. Finalement, à qui revient le devoir de veiller sur l'autre ?



^ **Figure 12.** Atelier mosan ?, *Vierge à l'Enfant*, Namur, rue de l'Ange, *xiv^e* siècle (en haut, vue en situation). Bois polychromé. Clichés de l'auteur.

Notes

1. On songe bien évidemment ici aux travaux de Roland Recht, Jean Wirth et Hans Belting.
2. Sur Del Cour, on renverra à notre étude monographique : *Jean Del Cour (1631-1707). Un émule du Bernin à Liège*, Bruxelles, Racine, 2007.
3. Le retable est attribué à Sébastien van den Eynde, vers 1664.
4. La conception artistique de cette chapelle doit beaucoup à l'intervention de Rubens ; sa réalisation est située vers 1622-1625.
5. Sur Foy Notre-Dame, on consultera Christian Pacco, *Foy Notre-Dame. Art et histoire*, Moisenay, Gaud, 2009, et les actes d'un récent colloque : Ralph Dekoninck, Annick Delfosse et Christian Pacco (éd.), actes du colloque *Foy Notre-Dame : art, politique et religion*, Dinant, 16 mai 2009, *Annales de la Société archéologique de Namur*, n° 83, 2009.
6. Sur cette œuvre, voir Michel Lefftz, « Le Christ des Rameaux », *Florilège d'art ancien au Musée de Louvain-la-Neuve*, Louvain-la-Neuve, Musée de Louvain-la-Neuve, 2011, p. 94-95.
7. N° cliché IRPA (<http://www.kikirpa.be/www2/wwwopac/fr/object.html>) : M187135.
8. J'étudiais alors cette œuvre dans le cadre de ma thèse de doctorat : Michel Lefftz, « Une sculpture de Guillaume Evrard redécouverte : le saint Martin de procession de l'église Saint-Martin-en-Île à Liège ? », *Art&fact. Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, n° 15, *Mélanges Pierre Colman*, 1996, p. 141-143.
9. Sur l'histoire et l'analyse de cette œuvre, voir Michel Lefftz, « La Sedes Sapientiae d'Itrre (*xiii^e* s.). Contribution à l'étude matérielle et stylistique », dans Cauchies (Jean-Marie),

- Collet-Lombard (Marie-Astrid) (éd.), actes du colloque *Le miracle du Saint Sang: Bois-Seigneur-Isaac 1405-2005*, Bois-Seigneur-Isaac, prieuré des prémontrés, 13-14 mai 2005. « Vita regularis. Ordnungen und Deutungen religiosen Lebens im Mittelalter », n° 41, 2009, p. 327-339.
10. Joseph de Borchgrave d'Altena, « Notes pour servir à l'inventaire des œuvres d'art du Brabant (arr. de Nivelles) », *Bulletin de la Commission royale des monuments et des sites*, n° 7, 1956, p. 218.
 11. J. de Borchgrave d'Altena, « Madones en Majesté. À propos de Notre-Dame d'Éprave », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, n° 30, 1961, p. 95.
 12. N° cliché IRPA : M125676 (avant restauration) et B17364 (après restauration).
 13. Michel Lefftz, Muriel van Ruymbeke (dir.), *Le maître du calvaire de Waha*, catalogue d'exposition, Marloie, Vieille Cense, 1^{er} juin-31 août 2000. Marche-en-Famenne, musée des Francs et de la Famenne, 2000, p. 118-119. C'est l'analyse dendrochronologique qui nous permet de préciser l'époque de la restauration, car d'après le style de la tour cette restauration aurait pu avoir été réalisée dès la fin du xviii^e siècle.
 14. On dénombre douze trous cylindriques dans lesquels subsistent plusieurs fragments de cheville.
 15. L'histoire de la transformation de cette œuvre a été exposée par Ignace Vandevivere au Congrès archéologique et historique de Saint-Nicolas-Waas en 1974 (« La Vierge en pierre du xiv^e siècle destinée au trumeau du "Bethléem" de Huy », *Annales du XLIII^e Congrès de la Fédération des Cercles d'histoire, archéologie et folklore de Belgique*, Saint-Nicolas-Waas, 1974, p. 607-608), puis illustrée dans Jacques Lavalleye, *Introduction à l'archéologie et à l'histoire de l'art*, 4^e éd., Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 1979, p. 128-129. Les parties originales formant le corps de la Vierge sont constituées de quatre blocs de tuffeau de Maestricht superposés (h. 140 cm). I. Vandevivere, ayant observé les traces du dressage à la laie au revers de la statue, en avait déduit que celle-ci devait être adossée au trumeau du portail du « Bethléem ».
 16. Robert Didier, « Le tympan du portail de la Vierge dit "le Bethléem" et le problème du grand portail du transept sud de la collégiale de Huy, avec des considérations sur les portails de la collégiale de Dinant », *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, n° 25, 1993, p. 93-94, notes 36 et 37.
 17. Sur cette œuvre qui devrait prochainement revenir à Sainte-Marie-sur-Semois : André Lanotte, « La Vierge à l'Enfant de Sainte-Marie-sur-Semois », *Chronique du Musée [gaumais]*, n° 150-151, 1984, p. 7-8 [communication de Magali Denoncin du Musée gaumais de Virton] ; Robert Didier, « Deux Vierges en une », *Le Pays gaumais*, n° 46-47, 1985-1986, p. 179-193. Robert Didier avait recherché le modèle commun de la nouvelle Vierge de Sainte-Marie-sur-Semois et de la Vierge dite *Notre-Dame de la Paix* de l'église Saint-Donat d'Arlon. C'est à Malines, probablement dans l'entourage d'Antoon Faydherbe, qu'il faut le chercher ; voir Heidi De Nijn (dir.), *Mechels houtsnijwerk in de eeuw van Keizer Karel*, catalogue d'exposition, Malines, 4 février-7 mai 2000. Saint-Nicolas-Waas, Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, 2000, p. 175.
 18. Inge Bosschaerts, « Maria Magdalena lag onder puin », *Het Nieuwsblad*, 10 novembre 2007 (source très aimablement communiquée par Emmanuelle Mercier). Ces sculptures ont ensuite été déposées à l'atelier de restauration des sculptures de l'IRPA pour traitement.
 19. La protection physique contre les vols et d'autres considérations interviennent évidemment aussi dans le débat sur la protection des œuvres.

Bibliographie

BORCHGRAVE D'ALTENA (Joseph de), « Notes pour servir à l'inventaire des œuvres d'art du Brabant (arr. de Nivelles) », *Bulletin de la Commission royale des monuments et des sites*, n° 7, 1956, p. 216-222.

—, « Madones en Majesté. À propos de Notre-Dame d'Éprave », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, n° 30, 1961, p. 3-114.

DEKONINCK (Ralph), DELFOSSE (Annick), PACCO (Christian) (éd.), actes du colloque *Foy Notre-Dame : art, politique et religion*, Dinant, 16 mai 2009. *Annales de la Société archéologique de Namur*, n° 83, 2009.

DIDIER (Robert), « Le tympan du portail de la Vierge dit "le Bethléem" et le problème du grand portail du transept sud de la collégiale de Huy, avec des considérations sur les portails de la collégiale de Dinant », *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, n° 25, 1993, p. 79-144.

LAVALLEYE (Jacques), *Introduction à l'archéologie et à l'histoire de l'art*, 4^e éd., Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 1979.

LEFFTZ (Michel), « Une sculpture de Guillaume Evrard redécouverte : le saint Martin de procession de l'église Saint-Martin-en-Île à Liège ? », *Art&fact. Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, n° 15, *Mélanges Pierre Colman*, 1996, p. 141-143.

—, *Jean Del Cour (1631-1707). Un émule du Bernin à Liège*, Bruxelles, Racine, 2007.

—, « La Sedes Sapientiae d'Ittre (XIII^e s.). Contribution à l'étude matérielle et stylistique », dans CAUCHIES (Jean-Marie), COLLET-LOMBARD (Marie-Astrid) (éd.), actes du colloque *Le miracle du Saint Sang : Bois-Seigneur-Isaac 1405-2005*, Bois-Seigneur-Isaac, prieuré des prémontrés, 13-14 mai 2005. « Vita regularis. Ordnungen und Deutungen religiösen Lebens im Mittelalter », n° 41, 2009, p. 327-339.

—, « Le Christ des Rameaux », *Florilège d'art ancien au Musée de Louvain-la-Neuve*, Louvain-la-Neuve, Musée de Louvain-la-Neuve, 2011, p. 94-95.

—, VAN RUYMBEKE (Muriel) (dir.), *Le maître du calvaire de Waha*, catalogue d'exposition, Marloie, Vieille Cense, 1^{er} juin-31 août 2000. Marche-en-Famenne, Musée des Francs et de la Famenne, 2000.

PACCO (Christian), *Foy Notre-Dame. Art et histoire*, Moisenay, Gaud, 2009.

VANDEVIVERE (Ignace), « La Vierge en pierre du XIV^e siècle destinée au trumeau du "Bethléem" de Huy », *Annales du XLIII^e Congrès de la Fédération des Cercles d'histoire, archéologie et folklore de Belgique*, Saint-Nicolas-Waas, 1974, p. 607-608.