

Dossier d'intervention de Conservation-Restauration



Omer Dierickx

Jules Lagae sculptant "La Mort d'Abel" dans l'atelier de Jef Lambeaux

Huile sur toile, 1884

Maison Communale de Saint Gilles

Mai-Juillet 2022

I. Identification

Auteur :	Alphonse, dit Omer Dierickx (1862-1931) - signature coin inférieur droit (Al. Omer Dierickx)
Sujet :	Jules Lagae sculptant "La Mort d'Abel" dans l'atelier de Jef Lambeaux
Date :	1884 (coin inférieur droit)
Technique :	Peinture à l'huile sur toile
Dimensions hors cadre :	131 x 98,5 cm
Cadre original noir et doré, texturé :	161 x 130 cm
Lieu de Conservation :	Hôtel de ville de la commune de Saint Gilles, Place Van Meenen, 39 – 1060 Saint Gilles.
Contact :	pdejemepe@stgilles.brussels



Omer Dierickx, Jules Lagae sculptant "La Mort d'Abel" dans l'atelier de Jef Lambeaux, Huile sur toile, 1884
Avant Traitement

II. Omer Dierickx (1862-1939) et la Mort d'Abel (1884)

Le tableau peint par Omer Dierickx représente le sculpteur Jules Lagae en train de modeler en terre un Abel couché, en présence d'un jeune modèle posant nu. La scène se déroule dans l'atelier du peintre et sculpteur Jef Lambeaux, situé à l'époque Hollestraat à Saint Gilles.

Dans la notice de l'Association du Patrimoine artistique, A. Jacobs décrit l'œuvre¹ :

« Jules Lagae (Roulers 1862 - Bruges 1931) entre à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles en 1881, où il y obtient le premier prix de sculpture en 1883. Il se lie d'amitié avec Julien Dillens (Anvers 1849 - Bruxelles 1904) et avec Jef Lambeaux (Anvers 1852 – Bruxelles 1908), lequel met à sa disposition

¹ Association du Patrimoine artistique, A. Jacobs, 2021 : <https://collections.heritage.brussels/fr/objects/66147>

son atelier pour qu'il puisse travailler à sa statue Abel couché, destinée, sans succès, au concours du prix Godecharle de 1884 (plâtre, Roeselare, Stedelijke Academie voor Schone Kunsten). Cette anecdote sert de sujet au tableau d'Omer Dierickx, peintre connu pour ses grands ensembles décoratifs, dont celui de la salle de l'Europe de l'hôtel de ville de Saint-Gilles, emblématique de son talent. On connaît moins son intérêt pour la sculpture, art auquel il s'est essayé auprès de Jef Lambeaux, aux soirées duquel il était un habitué. Le tableau, savamment composé autour de la figure de Jules Lagae, montre le sculpteur modelant en terre son Abel couché, en présence du modèle posant nu dans l'inconfortable attitude souhaitée par l'artiste. Une version en plâtre de la statue est posée sur une table à droite. Dans l'atelier, diverses œuvres de Jef Lambeaux voisinent avec des études en plâtre et des pièces d'anatomie. Sur l'étagère, on trouve une réduction en plâtre du Torse du Belvédère (Musées du Vatican) joutant un crâne et, sous la planche, un squelette suspendu à un clou à côté d'une petite cariatide ; dans l'embrasure de la fenêtre, sont accrochés un moulage de main et une copie en plâtre du buste en bas-relief de saint Jean-Baptiste du sculpteur Desiderio da Settignano (Settignano vers 1430 - Florence 1464 ; bronze, Florence, Musée national du Bargello). Sur la tablette, on reconnaît le groupe en terre cuite, Mère et enfant de la collection Mary. Enfin, parmi les œuvres remisées dans la pièce du fond, on aperçoit une version en plâtre, grandeur nature, du groupe « Le Baiser », également du maître. Nous ne connaissons pas le destin de la version en terre du tableau sur laquelle l'artiste s'affaire, ni même si elle a été achevée. L'intérêt de l'œuvre est qu'elle représente l'intérieur, baigné de lumière, de l'atelier de Jef Lambeaux dans la Hollestraat, à Saint-Gilles. Soucieux du détail, Dierickx n'a pas hésité à représenter les giclées de plâtre sur les battants de la porte. Lambeaux conserva cet atelier jusqu'à son expropriation dans le cadre des travaux de prolongement de la rue de Savoie en 1898. La commune de Saint-Gilles le dédommagea en mettant à sa disposition un nouvel atelier rue du Tyrol. »

L'intérêt de cette œuvre est qu'elle nous plonge dans le contexte artistique de la fin du XXème siècle à Bruxelles où les artistes -peintres, sculpteurs, architectes mais également penseurs- se rassemblaient et travaillaient ensemble. Ce tableau raconte les liens d'amitié qui unissaient Omer Dierickx, Jules Lagae et Jef Lambeaux.

- **Omer Dierickx (1862-1939)**

Omer Dierickx a été formé à la peinture et la sculpture à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles de 1878 à 1884 et auprès de Jean-François Portaels et Jef Lambeaux. Il est connu pour ses peintures monumentales, notamment celles de la salle des Oiseaux au Musée Royal d'Afrique centrale à Tervuren, la réalisation des cartons des mosaïques de l'hémicycle du Cinquantenaire ou les majestueux plafonds de la salle de l'Europe de l'hôtel de ville de Saint-Gilles, anciennement appelée Salle des Pas perdus². Parallèlement à ces grandes réalisations, on lui connaît également des portraits ou dessins de personnalités politiques ou d'artistes de son époque.

Professeur à l'Académie de Louvain, il sera également directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Gilles de 1920 à 1933.

² Guisset, J., *Les peintures murales de l'hôtel de ville de Saint Gilles*, Commune de Saint Gilles, <https://stgilles.brussels/wp-content/uploads/2020/09/FR-COMPLET.pdf>



O.Dierickx, Plafond de la Salle de l'Europe de l'Hôtel de Ville, 1904-1910. ©Commune de Saint Gilles



Croquis, annoté et signé par Omer Dierickx, d'une oeuvre de Jef Lambeaux, lui témoignant sa reconnaissance, non daté. ©KIK-IRPA

- **Jules Lagae (1862-1931)**



Jules Lagae, né à Roulers, a été formé à l'Académie de Roulers (Roselaere). Arrivé à Bruxelles, il fréquente les ateliers libres des sculpteurs Charles Van der Stappen (1843-1910) puis celui de Jef Lambeaux (1852-1908). Lagae nourrissait admiration et estime mêlé à une certaine crainte pour Lambeaux. Il ne fut pas son élève à proprement parlé mais plutôt son ami et fréquenta, comme on peut le voir sur la photographie de 1885, l'atelier de la Hollestraat.³ C'est là qu'il rencontra notamment Gustave Vanaise, Dario de Regoyos, Constantin Meunier et son fils Karl. Mais avec le sculpteur Julien Dillens (1849-1904) qu'il se lie d'une grande amitié et qui va l'influencer dans sa pratique artistique. Dillens dès 1870, se retrouve sur le chantier de la Bourse au cours duquel il se lie d'amitié avec Auguste Rodin.



Portrait de Jules LAGAE réalisé par Omer Dierickx - 1885

En 1887, Lagae habite avec les frères Omer et Joseph Dierickx, tous deux peintres. En plus de la représentation du sculpteur au travail en 1884, Omer a fait un dessin de Jules Lagae en 1885. C'est par ailleurs grâce à la famille Dierickx qu'il rencontre sa femme Léonie Noulet, originaire de Wavre.⁴ En 1888, il reçoit le Prix de Rome et part vivre quelques années en Italie. Il figura ensuite au Salon de Paris où il obtint une médaille d'or en 1900 (Exposition universelle). En 1892, il exposa aux Salons de Bruxelles, ainsi qu'à Gand, Dresde, Munich et Paris. En 1930, il devient directeur de la section Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique.⁵

³ Vanzype, Gustave, Notice sur Jules Lagae, Annaires 1935, Académie Royale de Belgique, p.93-94. https://www.academieroyale.be/Academie/documents/LAGAEJulesARB_193548121.pdf

⁴ <https://velorandoroute.be/wp-content/uploads/Jules-Lagae-Biographie.pdf>

⁵ <https://be-monumen.be/patrimoine-belge/lagae-jules/>

• **Jef Lambeaux** (1852-1908) et l'atelier de la Hollestraat

Issu d'une famille d'artistes anversoise et personnage haut en couleurs, membre fondateur du Groupe d'avant-garde *Les XX*, Joseph Maria Thomas Lambeaux, dit Jef, exerça une grande influence sur les peintres et les sculpteurs de l'époque. A partir de la fin des années 1870, il vit à Paris puis s'installe à Bruxelles en 1881 où il va connaître le succès en tant qu'artiste avec des commandes officielles comme « La Fontaine de Brado, les Passions humaines ou La folle chanson.⁶

La scène représentée par Dierickx se déroule dans l'atelier de Jef Lambeaux situé dans la Hollestraat, 35, l'un des plus vieux chemins de la commune de Saint-Gilles, appelé aussi Kattenweg, qui menait au quartier du Chat à Uccle. Une ancienne photo ainsi que le tableau de Charles Houben ci-dessous, montrent l'atelier de Lambeaux et l'arrière des maisons situées chaussée d'Alsemberg et dont une seconde issue donnait sur un chemin. Ce chemin fut démoli, comme on peut le voir sur la photo de la construction de l'Hôtel de ville en 1902, pour être retracé et rebaptisé « rue de Westphalie », nom qui, après la Première Guerre mondiale, sera changé en « rue de Loncin », en raison de sa consonnance allemande.⁷ En 1898, l'atelier de Lambeaux fut exproprié par la Commune de Saint Gilles pour percer la rue de Savoie et l'actuelle rue de Loncin. En échange, la commune lui construisit un atelier rue du Tyrol (actuelle rue Antoine Bréart), dans le but d'y créer à sa mort un musée-atelier. Celui-ci ne verra pas le jour et l'atelier sera détruit en 1972 pour laisser place à l'actuel commissariat de police.



L'ancienne Hollestraat et l'atelier de Jef Lambeaux
©Cercle d'Histoire de Saint Gilles

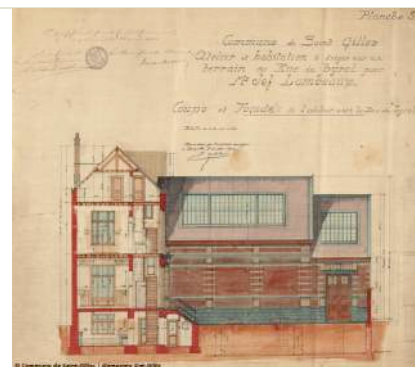


Charles Houben, *L'atelier de Jef Lambeaux*, Huile sur toile, 49 x 72, 5 cm. ©Archivlrir



La construction de l'Hôtel de Ville vers 1902 : A gauche, restes de bâtiments de la Hollestraat qui fut démolie pour être retracée et nommée rue de Westphalie, puis rue de Loncin après la première guerre mondiale.

©Cercle d'Histoire de Saint Gilles



Plan de l'atelier et habitation de Jef Lambeaux, 1901, rue du Tyrol. ©Archivlrir

⁶ A propos de Jef Lambeaux et les Passions Humaines : <http://erfgoed.brussels/fr/liens/publications-numeriques/versions-pdf/bvah/les-passions-humaines>

⁷ <https://collections.heritage.brussels/fr/objects/66347>

Cet atelier, rempli de bustes, statues, études et plâtres, était un lieu ouvert aux artistes de l'époque où les peintres et les sculpteurs se rassemblaient non seulement pour y travailler mais également pour y tenir les réunions.

Cette photographie datée de 1885, soit au même moment que le tableau de Dierickx, montre l'intérieur de l'atelier de la Hollestraat, dans lequel on voit Jules Lagae et Jef Lambeaux en train de regarder le buste de Charles Buls. On reconnaît également les sculptures de « Eve » ou la « Folle chanson ».



Jules Lagae et Jef Lambeaux dans l'atelier de Jef Lambeaux, 1885 ©KIK-IRPA

- ***La mort d'Abel, le modèle, l'atelier et le travail du sculpteur***

La scène représentée par Dierickx décrit avec réalisme l'intérieur de l'atelier de Lambeaux.

Dans une petite pièce du fond éclairée par une fenêtre, on aperçoit plusieurs sculptures en cours d'exécution, notamment une version en plâtre du célèbre « Baiser » de Lambeaux, grandeur nature. Juste à côté, se trouve un buste posé sur un socle, qui semble enveloppé d'un drap humide, comme les sculpteurs avaient coutume de faire pour conserver la terre humide entre deux séances. Des portes en bois séparent les 2 espaces, sur lesquelles on note de nombreuses giclures de terre et de plâtre. Sur la partie droite de l'œuvre, une grande fenêtre inonde l'atelier de lumière et laisse entrevoir derrière les vitres sales, des arbres et une fenêtre d'un bâtiment voisin. Les reflets des sculptures y sont visibles.

Sur le mur et l'appui de fenêtre, on peut distinguer, comme le mentionne A. Jacob dans sa description : « diverses œuvres de Jef Lambeaux voisinent avec des études en plâtre et des pièces d'anatomie. Sur l'étagère, on trouve une réduction en plâtre du Torse du Belvédère (Musées du Vatican) jouxtant un crâne et, sous la planche, un squelette suspendu à un clou à côté d'une petite cariatide ; dans l'embrasure de la fenêtre, sont accrochés un moulage de main et une copie en plâtre du buste en bas-relief de saint Jean-Baptiste du sculpteur Desiderio da Settignano (Settignano vers 1430 - Florence 1464 ; bronze, Florence, Musée national du Bargello). Sur la tablette, on reconnaît le groupe en terre cuite, Mère et enfant de la collection Mary »⁸.

⁸ Association du Patrimoine artistique, A. Jacobs, 2021 : <https://collections.heritage.brussels/fr/objects/66147>

On distingue également une petite étude d'un corps masculin en plâtre, une sculpture en bronze qui n'est pas sans rappeler certaines sculptures de Lambeaux, -notamment celle de *Cain* dans *Cain et Abel* ou de la série des athlètes-, une plaque posée contre la fenêtre, montrant un portrait avec rehauts rouge et orange (un vitrail ?) caché à moitié par le groupe de la Maternité, un petit groupe sculpté en terre... Sur l'autre embrasure de la fenêtre, on aperçoit le profil flou de masques et d'une autre cariatide suspendue.

Jules Lagae est en train de travailler à « La Mort d'Abel », d'après modèle vivant. A droite, une version en plâtre achevée, dont la position des jambes et du haut du corps varie avec l'œuvre de Lagae. Est-ce un exemplaire de Lambeaux ?

Torse du Belvédère, Museo Pio-Clementino, Vatican



Squelette, cariatide, main non identifiés

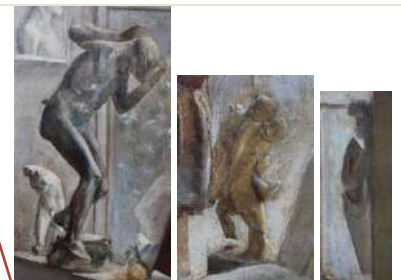
Bas-relief du buste de St Jean-Baptiste, d'après Desiderio da Settignano, Museo Bargello



Jef Lambeaux, *Le baiser*



Jef Lambeaux, *Maternité*



Figures non identifiées



la Mort d'Abel, exemplaire en plâtre de Jules Lagae, conservé à l'académie de Roulers.



Version en plâtre du modèle, dont la position du corps varie de la version que Lagae est en train de modeler.



Au centre de la pièce se trouve en effet Jules Lagae, qui, en 1884 est âgé de 22 ans, vêtu d'une blouse bleue et d'un chapeau, en train de modeler la terre.

A l'avant plan, le jeune modèle nu est allongé et nous le voyons de dos. Il est installé très inconfortablement, couché à moitié sur un coffre recouvert de velours rouge et la tête posée en contre-bas sur un coffre recouvert d'un drap vert. L'anatomie du corps est décrite avec grand réalisme, tout comme le rendu des matières, les ombres et les lumières ou les détails comme les giclures sur les murs, les pieds sales ou la rougeur des oreilles et des doigts du modèle, soit en raison du froid ou de sa position fortement inclinée.



Position inclinée et inconfortable du jeune modèle, avec détail de l'oreille et des doigts rougis.



Alors que les peintres ont plus souvent représenté des vues d'ateliers des peintres, Dierickx décrit ici avec réalisme l'atelier du sculpteur. On connaît de lui une autre représentation du sculpteur Paul Van de Kerckhove au travail. Avec cette vue d'atelier assez intimiste, il nous montre les différentes étapes du travail du sculpteur : le travail de la terre d'après modèle en accordant le profil de la sculpture à celui du modèle. On y voit des détails précis, comme les amas de terre sur la table ou la présence de draps humides, notamment dans la réalisation d'Abel mais également à l'arrière plan au niveau du buste recouvert de textile. A l'avant plan à droite, se trouve une autre version de cet Abel allongé en plâtre, posée sur une table/coffre en bois, qui diffère légèrement de celle que Lagae est en train de modeler.



Travail de la terre d'après modèle. Le travail de la terre et des linges humides est décrit avec précision.



Une autre version d'Abel couché, déjà tirée en plâtre.

De cette vue d'atelier, on a un aperçu des techniques et différents matériaux utilisés par les artistes : bas-reliefs, sculptures en ronde-bosse, bustes, ... en plâtre, terre cuite, bronze...

Ces modèles sont esquissés assez rapidement en quelques touches par le peintre, avec un certain réalisme puisque plusieurs d'entre elles ont pu être identifiées.



Sur le rebord de la fenêtre, une sculpture en bronze qui se reflète dans la vitre, ainsi que des études en plâtre, la plaque colorée (vitrail ?) et la Maternité en terre cuite.

« M. Lagae est un artiste. Abel est de ligne originale et belle : la pose en est dolente, douloureuse, funèbre; le corps est d'une candide adolescence; c'est l'éphèbe tué, la fleur de jeunesse fauchée, l'enfant préféré des mères abattu dans la lutte des doux contre les brutes. »

Emile Verhaeren, La jeune Belgique, 1884

Ces mots d'Emile Verhaeren résonnent particulièrement depuis que Pierre Dejemeppe, dans le cadre des recherches autour de l'exposition 'Le Grand Atelier', a retrouvé la trace de la sculpture en plâtre de « La mort d'Abel » de Jules Lagae de 1884. Elle est conservée à l'Académie de Roulers.

Le plâtre n'a pu être présent lors de l'exposition mais le fait que celui-ci existe toujours est très intéressant dans la compréhension de la scène peinte par Dierickx. En effet, par cette découverte, le spectateur sait désormais ce que le sculpteur est en train de voir et ce que le peintre voulait nous cacher. On imagine aisément que le peintre est présent dans l'atelier lorsqu'il observe la scène et exécute cette peinture, à moins qu'il ne travaille d'après photo.



Mise en abyme de la Mort d'Abel par Jules Lagae, peint par Dierickx : le peintre représente le sculpteur en train de modeler le modèle. Lagae le voit de face. Le spectateur et le peintre le voient de dos. Or la redécouverte du plâtre de Roulers nous révèle ce que voit le sculpteur.



Vue de face : la Mort d'Abel, exemplaire en plâtre de Jules Lagae, conservé à l'académie de Roulers.

De part les détails techniques présentes dans le tableaux, on peut également déduire les étapes de la réalisation des sculptures : de la terre au plâtre et du plâtre au bronze. Le moulage à creux perdu ou à bon creux permet de passer d'une œuvre en terre à une épreuve en plâtre. Dans le moulage à creux perdu, l'empreinte en plâtre étant faite directement sur l'oeuvre modelée en terre, en projetant d'abord une fine couche de plâtre pour épouser au mieux tous les détails. Une couche en plâtre plus épaisse est ensuite appliquée. Après le séchage, le moule est ouvert en 2 parties, ce qui provoque l'arrachement de la terre, extraite du moule. L'intérieur du moule est nettoyé et enduit d'un agent démoulant. La coulée du plâtre est alors réalisée dans le moule refermé et consolidé. Après la prise du plâtre, le moule est cassé. Le moule à bon creux est, quant à lui, constitué de pièces démontables fabriquées sur l'épreuve obtenue par moulage à creux perdu. Les pièces, maintenues entre elles par une couche de plâtre épaisse, sont ensuite démontées une à une, laissant apparaître des lignes en relief 'les coutures' qui seront arasées ou éliminées par ponçage. Cette deuxième technique permet de conserver le modèle et le moule pour faire plusieurs tirages.⁹

« Ensuite, pour passer du modèle en plâtre au bronze, deux techniques existent : la fonte à la cire perdue et la fonte au sable. Dans les deux cas, le bronze en fusion est coulé dans un moule autour d'un noyau qui sera ensuite retiré. Au final, l'œuvre en bronze est creuse, ce qui allège son poids et son coût. La fonte à la cire perdue commence par la fabrication d'un moule souple - autrefois en

⁹ Video explicative : <https://www.musee-rodin.fr/ressources/techniques/moulage>

gélatine, pris par empreinte sur le modèle en plâtre ou en terre. Après démoulage, le modèle est rangé soigneusement. Le moule souple, maintenu par une chape de plâtre, est rempli par un matériau très résistant qui servira de noyau. Sa forme, légèrement réduite d'une épaisseur qui sera celle du bronze, est replacée dans le moule et maintenue à distance des parois par des tiges métalliques. Entre le noyau et la paroi du moule, on coule de la cire liquide, qui durcit. On ouvre le moule. La forme en gélatine est nettoyée en vue d'une éventuelle réutilisation. L'épreuve en cire, contenant toujours le noyau, est retouchée et signée par l'artiste. On y inscrit le numéro du tirage et le cachet de la fonderie. On crée autour d'elle un réseau de tiges en cire. Le tout est enveloppé d'une terre réfractaire capable de supporter la température et la pression du bronze en fusion. Ce moule de coulée est introduit dans un four pour le cuire et faire fondre la cire. À l'intérieur, les tiges en cire vidées de leur substance sont devenues: les égouts, par lesquels la cire a été évacuée; les jets, qui recevront le bronze en fusion; les événements, qui permettront à l'air de s'échapper. Le moule, encore renforcé, est descendu dans la fosse de coulée. Il reçoit le bronze en fusion qui doit se répartir rapidement à l'intérieur, dans le vide laissé par la cire écoulée. Lorsque le bronze est refroidi, le moule est brisé. Commence alors un long travail de finition: coupe du réseau d'alimentation, émiettement du noyau, ciselure et polissage de la surface. Enfin, des oxydes métalliques sont appliqués sur le bronze. Par une corrosion maîtrisée, ils forment la patine, qui protège la surface de l'œuvre et la colore d'une tonalité brune, verte, bleue ou noire. »¹⁰

Sur le tableau, il n'est pas possible de distinguer si le plâtre à droite a été réalisé par moulage à creux perdu ou à bon creux, ni quelle sera la technique utilisée pour le tirage en plâtre du modèle en terre de Lagae. Nous savons par la découverte du plâtre de Lagae à Roulers que l'œuvre modelée a bien été tirée en plâtre. Le modèle en terre a certainement été détruit. En revanche, d'après les archives, il n'est pas fait mention d'un tirage en bronze de cette sculpture, sauf si celle-ci a disparu.

En observant d'autres œuvres de Jef Lambeaux, comme *Pro Patria* ou *Abel et Caïn*, on constate qu'il s'agit vraisemblablement du même modèle allongé dans une position presque similaire. Lambeaux était-il également en train de le sculpter dans l'atelier? L'exemplaire de Lagae aurait-il également servi au travail de Lambeaux? Le plâtre présent à droite de la scène est-il un exemplaire fait par Lambeaux? ou Lagae? ou un autre sculpteur? L'avantage d'un tel tableau est qu'il suscite bon nombre de questions, qui parfois restent sans réponses.



Jef Lambeaux, *Pro Patria*, bronze avec patine, 33 x 100 x 49 cm ©MutualArt



Jef Lambeaux, *Caïn et Abel*, bronze avec patine, 93 x 95 x 53 cm. ©MutualArt



Jef Lambeaux, *Caïn et Abel*, bronze avec patine 93 x 95 x 53 cm ©Artnet

¹⁰ Vidéo explicative sur : <https://www.musee-rodin.fr/ressources/techniques/fonte-cire-perdue>

III. Histoire matérielle

L'œuvre a été retrouvée dans les greniers de l'Hôtel de Ville lors d'un inventaire réalisé par l'IRPA en 2019.

On sait que le tableau est un don de la veuve de Max Sulzberger, accepté par le Collège communal en sa séance du 4 octobre 1923. Max Sulzberger (1830-1901) était un journaliste politique et un critique d'art belge qui collabora entre autres à la "Revue de Belgique" et à "La Société nouvelle".

A priori, l'œuvre n'a pas subi de traitement de restauration au cours de son histoire. Il semble cependant qu'elle ait été vernie dans son cadre, comme en atteste l'absence de vernis sur les bords, au niveau de la batée du cadre. La question de l'authenticité du vernis sera traitée par après.

IV. Analyse technologique

Il s'agit d'une peinture à l'huile sur toile montée sur châssis, de facture classique, assez typique du XIX^{ème} siècle.

Le support est une toile tissée assez fine, d'armure toile (1/1) ; les fils sont de nature végétale, probablement de lin. La densité de la toile est d'environ 15 fils/cm².

Le bord inférieur comporte une lisière, ce qui permet d'affirmer que le fil de chaîne est orienté dans le sens horizontal du tableau alors que le fil de trame est dans le sens vertical.

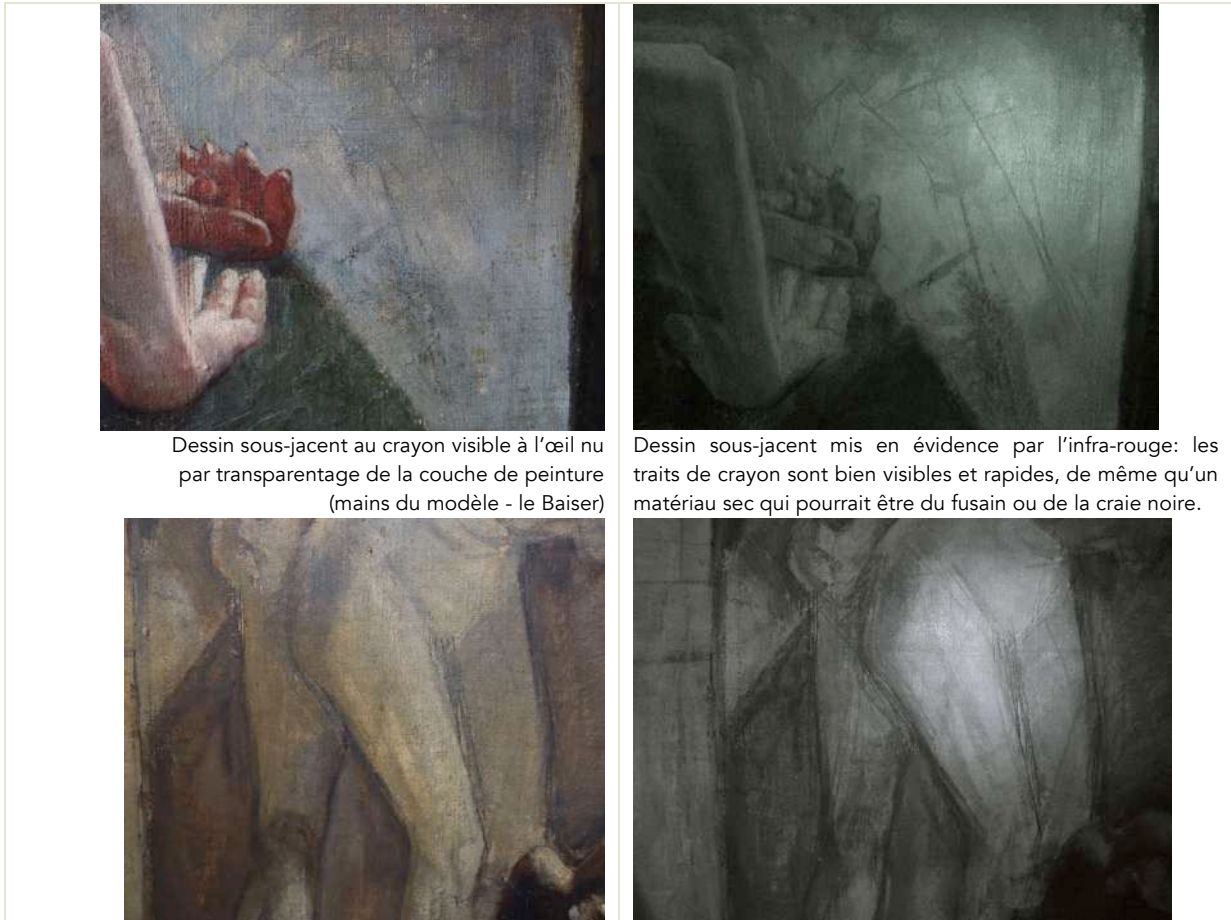
La préparation est de couleur blanc-beige et s'étend jusqu'au bord de la toile, à l'exception de la lisière. Comme le veut la tradition, il s'agit probablement d'une préparation huileuse, appliquée de manière industrielle ou artisanale. La toile est probablement issue d'un rouleau qui a été préparé lorsque la toile était tendue au lacet, comme en témoignent les guirlandes de tension et les trous visibles sur le bord contenant la lisière. La toile est montée sur un châssis en résineux, assez épais, à clés comportant une traverse en croix. Elle a été fixée à l'aide de semences et d'une pince à tendre, comme en témoignent les traces caractéristiques sur les bords.



Un dessin de mise en place est visible à l'œil nu sous la couche de peinture. L'examen infra-rouge révèle un dessin rapide et très prononcé au crayon, avec des traces de matériaux secs comme le fusain ou la craie noire. Le dessin sert à délimiter et ombrer les figures, tracer les lignes de construction. Il révèle quelques changements/hésitations au niveau de la main du modèle, par exemple.

La peinture est exécutée à l'huile au pinceau, comme la plupart des œuvres de Dierickx. L'exécution est soignée mais semble rapide, comme en attestent de nombreuses zones présentant des craquelures prématurées.

La préparation est exploitée et de ton de fond aux zones beiges de la composition. Elle est visible à certains endroits, là où la peinture ne la recouvre pas entièrement, un peu à la manière d'Ensor.



Dessin sous-jacent au crayon visible à l'œil nu par transparentage de la couche de peinture (mains du modèle - Le Baiser)

Dessin sous-jacent mis en évidence par l'infra-rouge: les traits de crayon sont bien visibles et rapides, de même qu'un matériau sec qui pourrait être du fusain ou de la craie noire.

Certains repentirs/rectifications sont présents au niveau de la couche peinte : c'est le cas du chapeau et de la veste de Lagae qui ont été agrandis par rapport au dessin, ainsi que la position du bras du modèle qui a été modifiée. L'exécution est rapide et relève d'une grande finesse, d'une sensibilité dans le rendu de la lumière, des corps et des matières et d'une maîtrise technique, tant dans l'application que dans la superposition des couches. Le souci du détail et la retranscription du réel sont évidents quand on observe les giclures sur les portes de l'atelier et des coffres, les murs et la plante des pieds sales ou la précision des œuvres présentes dans l'atelier, qui a permis de les identifier. Certaines zones sont traitées avec une matière plus fluide alors que certains détails sont traités plus en empâtements, laissant les coups de brosse visibles. En plus des pinceaux et brosses, le peintre utilise aussi la hampe de son pinceau pour inciser la matière mais également ses doigts puisque les empreintes sont visibles à certains endroits.

La palette est assez classique avec beaucoup des terres et tons bruns/ocres qui contrastent avec le blanc des plâtres, des chairs et des fenêtres et des touches rouges et vertes des textiles.



Détail de la matière incisée à la hampe du pinceau



Empreinte digitale laissée dans la matière



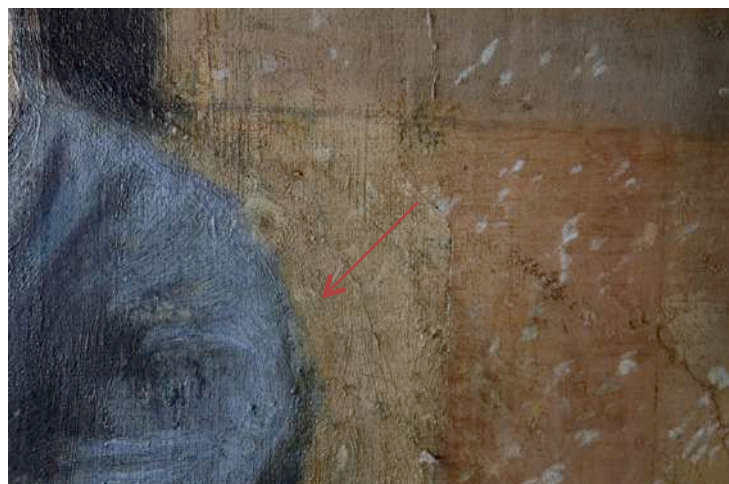
Détail de la terre, traitée de manière rapide avec de la peinture assez fluide, laissant apparaître la préparation blanche.



Détail du rebord de la fenêtre traité en empâtements rapides, à la brosse.



Détails de l'exécution picturale : rendu très sensible de la lumière sur le corps, le velours et la saleté des pieds,...



Détails des reprises du peintre en épaisseur, pour réduire et ajuster la position le chapeau et l'épaule de Lagae. On aperçoit également le réalisme des giclures de plâtre sur les murs de l'atelier.

Par ailleurs, il est à noter un détail étonnant : dans la partie inférieure au niveau du sol et plus discrètement dans la partie supérieure, la dernière couche de peinture n'est pas présente tout le long, sur environ 1,5 cm de hauteur. La sous-couche plus foncée est visible et on a l'impression que le peintre a retravaillé son œuvre par après, pour éclaircir le sol avec une couche de gris plus claire alors que celle-ci est déjà dans le cadre. Peut-être s'agissait-il de retouches pour contraster davantage la composition par rapport au cadre ? Ou cela est-il lié à un changement de cadre ultérieur ?



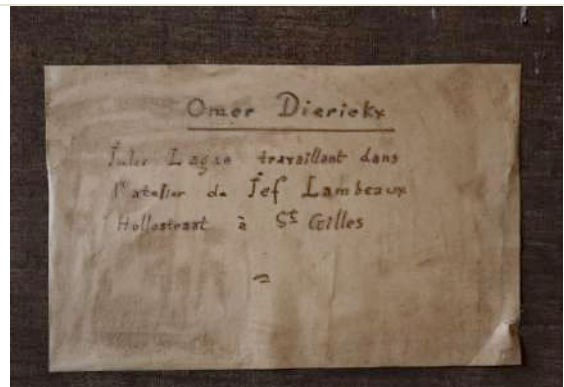
Détail du coffre avec giclures et taches liées au travail du sculpteur dans l'atelier. La partie basse plus foncée n'est pas recouverte par la couche finale grise, qui correspond peut-être à une reprise par le peintre lorsque la peinture était encadrée.

De la même manière, le vernis a été appliqué dans le cadre. On ne sait pas si Dierickx vernissait ses œuvres. A cette époque, certains de ses contemporains, comme Ensor par exemple, préfèrent conserver la matité et la matérialité de la peinture et ne vernissent plus systématiquement leurs œuvres. L'œuvre est vernie mais le vernis s'arrête à la limite de la batée du cadre : l'œuvre a donc été encadrée alors qu'elle n'était pas vernie. Cela signifie soit qu'elle a été vernie ultérieurement par le peintre, soit par une tierce personne.

L'œuvre est signée et datée à la peinture rouge dans le coin inférieur droit : Al. Omer Dierickx, 1884. Le revers comporte de nombreuses taches d'imprégnation. Une étiquette portant la mention « Omer Dierickx : Jules Lagae travaillant dans l'atelier de Jef Lambeaux Hollestraat à Saint Gilles », écrite probablement à l'encre ferrogallique, au vu de la dégradation caractéristique, est collée à même la toile.



Signature et date - coin inférieur droit



Étiquette collée au revers de la toile

La peinture est encadrée dans un cadre assez imposant mouluré et texturé. Les moulures extérieures et la batée intérieure sont dorées (bronzine) avec une patine brune, alors que le plat du cadre est texturé à l'aide d'un mélange de sable et de colle, recouvert de peinture noire/brune avec des paillettes de bronzine. Une petite plaque clouée porte mention en relief: Atelier de sculpture. A Omer Dierickx. Il s'agit vraisemblablement du cadre original, ou en tout cas d'époque.



III. Intervention demandée

La demande porte sur un traitement de conservation-restauration complet de l'œuvre : encadrement, support et couche picturale.

A la demande de la Commune de Saint Gilles, l'intervention de restauration se déroulera en public, dans la Salle de l'Europe de l'Hôtel de Ville de Saint Gilles, lors des weekend du parcours d'artistes de Saint Gilles (7-8 et 14-15 mai 2022). Durant la semaine, des visites ont été organisées pour les écoles.

L'exposition « Le Grand Atelier » a été conçue par Isabelle Douillet-de Pange et Pierre Dejemepe¹¹ et rassemble des peintures, affiches et des sculptures en plâtre et en bronze Rodin, Dillens, Lambeaux des collections de l'Hôtel de Ville de Saint Gilles.

Infos : <https://urban.brussels/fr/news/le-grand-atelier>



¹¹ Un guide du visiteur a été édité à l'occasion de l'exposition « le Grand Atelier » par la Commune de Saint Gilles, 2022.

Face et revers avant traitement



V. Etat de conservation

L'œuvre ne semble pas avoir été restaurée dans le passé. Elle présente cependant un aspect esthétique peu satisfaisant, en raison de l'encrassement superficiel important et de taches diverses, du vernis jauni et irrégulier, d'une déchirure dans la partie supérieure gauche et des craquelures prématurées/usures dans certaines zones.

L'encadrement est en mauvais état : nombreuses taches, traces de frottement, griffes, moulures manquantes.

En détail :

Support châssis-toile:

- Clés manquantes au châssis ayant entraîné des plis aux angles
- Tension insuffisante de la toile sur son châssis
- Bords de la toile fragilisés et de détachant du châssis
- Déformations de la toile au niveau des bords (en raison de scrupules entre châssis et toile)
- Coulures et anciennes traces de colle et peinture au revers
- Déformations importantes au niveau de l'étiquette collée au revers
- Importante déchirure en L dans la partie supérieure gauche (d'environ 8,5 x 5 cm)

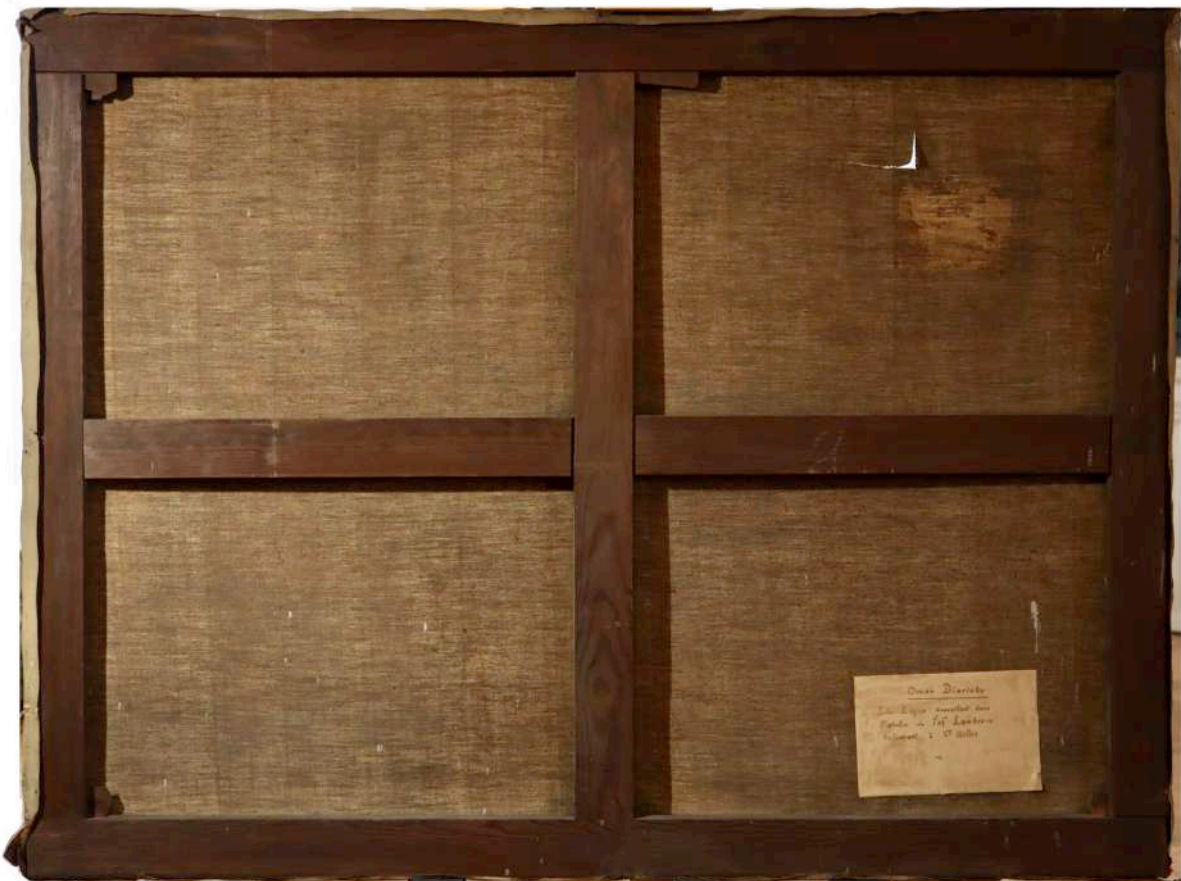
Couche picturale et vernis :

- Taches diverses et coulées
- Griffes superficielles (bord supérieur gauche)
- Usures locales
- Réseau de craquelures prématurées dans certains tons (coussin rouge, chevelure du modèle)
- Dégradation particulière de la couche picturale dans certaines zones, faisant penser à des savons métalliques.
- Vernis irrégulier et jauni, s'arrêtant à la limite du cadre.

Encadrement

- Encrassement superficiel et taches diverses
- Nombreuses griffes superficielles et traces de frottement
- Grandes taches blanchâtres et verdâtres (bronzine oxydée ?) dans le plat du cadre
- Nombreuses lacunes
- 50 cm de moulures dorées manquantes
- Jour entre le cadre et le tableau
- Système de fixation de la peinture dans le cadre inadéquat

Face et revers avant traitement sans cadre, en lumière rasante



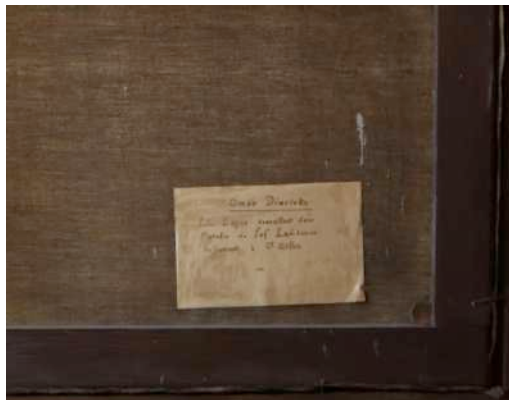
Détails avant traitement



Coin supérieur gauche – jour entre le cadre et le tableau.
Encrassement et griffes superficielles



Griffes, déformations de la toile et vernis jauni.



Revers étiquette collée au revers



la colle a entraîné des tensions et des déformations à la face



Déformations de la toile
Coin inférieur gauche



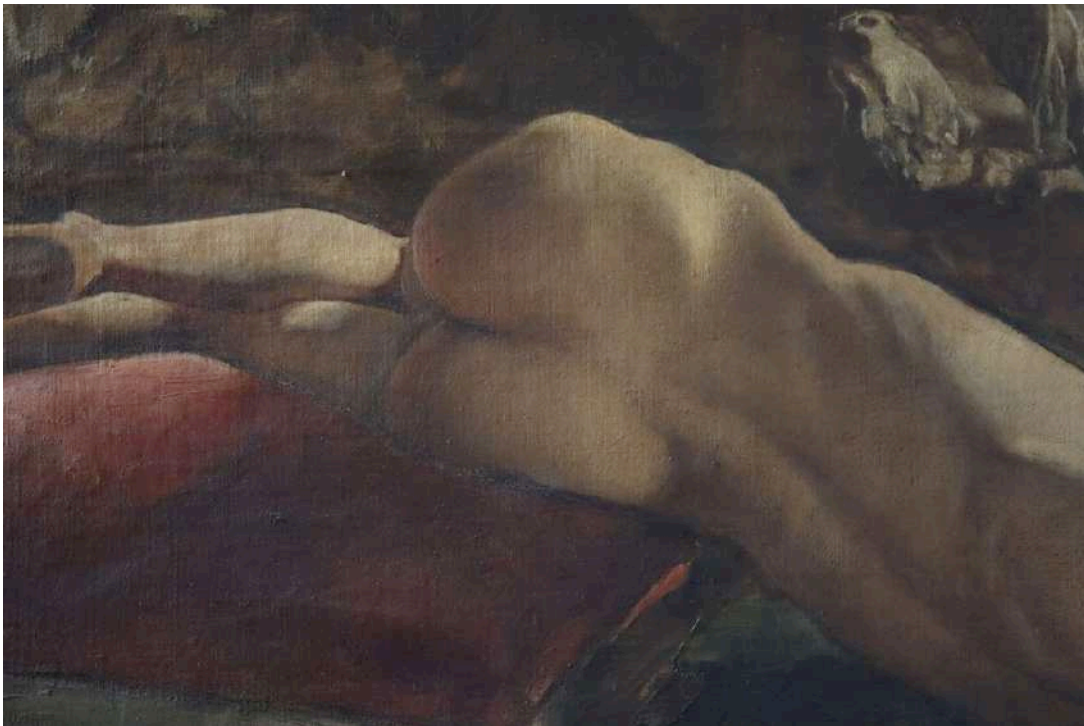
Détail de l'encrassement et des zones de
craquelures prématurées.



Griffes - craquelures prématurées
Coin inférieur droit



Déchirure en L, avec déformations, griffes, fils qui sortent et quelques pertes de matière
Partie supérieure gauche



Détail du corps encrassé et terne, à l'avant plan



Dépôt de poussière et irrégularité de la couche de vernis, avec coulées très jaunes.



irrégularité de la couche de vernis, avec amas très jaunes



Détail de l'encrassement et des coulées grises présentes sous le vernis



Détails du bord inférieur sous UV, avant, après décairage et sous UV : la couche de vernis s'arrête à la limite du cadre, ce qui prouve que le vernis a été appliqué quand l'œuvre était déjà encadrée.



Détail d'une dégradation particulière dans plusieurs zones de la peinture, qui s'apparente à l'œil nu à des usures ou des petites lacunes.

Lors de l'observation sous binoculaire (détails ci-joints), des petites protusions sont visibles à la surface, qui pourraient s'apparenter à des savons métalliques, de zinc ou de plomb. Sans analyse de laboratoire, il est difficile de dire avec certitude s'il s'agit de cela. Ce phénomène, qui résulterait d'une réaction chimique entre les acides gras de l'huile et les pigments métalliques, est largement étudié dans la littérature spécifique.¹² Il faudra contrôler si la formation de savons évolue dans le temps ou s'il est stabilisé.



Détails sous binoculaire, grossissement 10 X



¹² Hermans, J.J., Van Loon, A., K. Keune, Stols-Witlox, M.J.N., Corkery R.W., Iedema P.D. 2014. The synthesis of new types of lead and zinc soaps: a source of information for the study of oil paint degradation, In ICOM Committee for Conservation 17th Triennial Meeting Melbourne Australia 19-23 September 2014, ed. Bridgland, art 1603, 8pp. Paris : International Council of Museums.

Détails des altérations du cadre



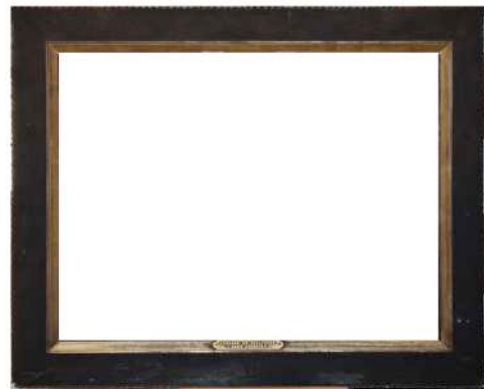
Aspect texturé du cadre, moulure manquante



taches diverses et traces, s'apparentant à l'oxydation du cuivre de la bronzine



Montant droit : Partie basse : moulures manquantes et taches



Cadre avant traitement



Griffes, taches, lacunes

III. Traitement effectué

L'œuvre a été restaurée en partie en public, dans le cadre de l'exposition « Le grand Atelier » qui a eu lieu dans la Salle de l'Europe de l'Hôtel de ville, lors du parcours d'artistes.¹³

Un atelier temporaire a été installé de manière à ce que le public et les écoles saint-gilloises puissent assister aux principales interventions de conservation et restauration et avoir les explications relatives au travail de restauration en général et de cette œuvre en particulier.¹⁴

Le travail de restauration a été achevé en atelier.



Installation de l'atelier de restauration temporaire au sein de l'exposition « Le Grand Atelier » dans la Salle de l'Europe.



Vernissage de l'exposition « Le Grand Atelier »



Explication du travail de restauration à des élèves d'une école primaire.



Travail en public



¹³ https://parcoursartistes.be/spip.php?onglet_content=texte&id_target=&type_target=

¹⁴ <https://www.rtf.be/article/parcours-d-artistes-de-saint-gilles-une-restauratrice-travaille-en-public-sur-un-tableau-du-peintre-omer-dierickx-10989107>

Le traitement complet –peinture et cadre -s’est fait en plusieurs étapes distinctes :

- Décadrage et élimination des anciens clous

- Dépoussiérage face et revers

Un dépoussiérage est effectué au pinceau doux sur la face et une aspiration du revers est effectuée à l’aspirateur muséal. Les dépôts de poussière importants sur les lattes du châssis au revers sont éliminés à l’éponge légèrement humide.

- Nettoyage superficiel

Des tests de nettoyage superficiel ont été effectués. Au vu des résultats, un nettoyage de l’ensemble à l’aide d’un batonnet ouaté humidifié à l’eau déminéralisée a permis d’enlever le dépôt de poussière important ainsi que des taches locales.

Le nettoyage a permis de retrouver un certain éclat mais a mis en évidence l’aspect hétérogène du vernis et l’encrassement logé dans les creux.



Détail en cours de nettoyage superficiel au batonnet ouaté



En cours de nettoyage superficiel (après-avant)



Après nettoyage superficiel

- Dévernissage

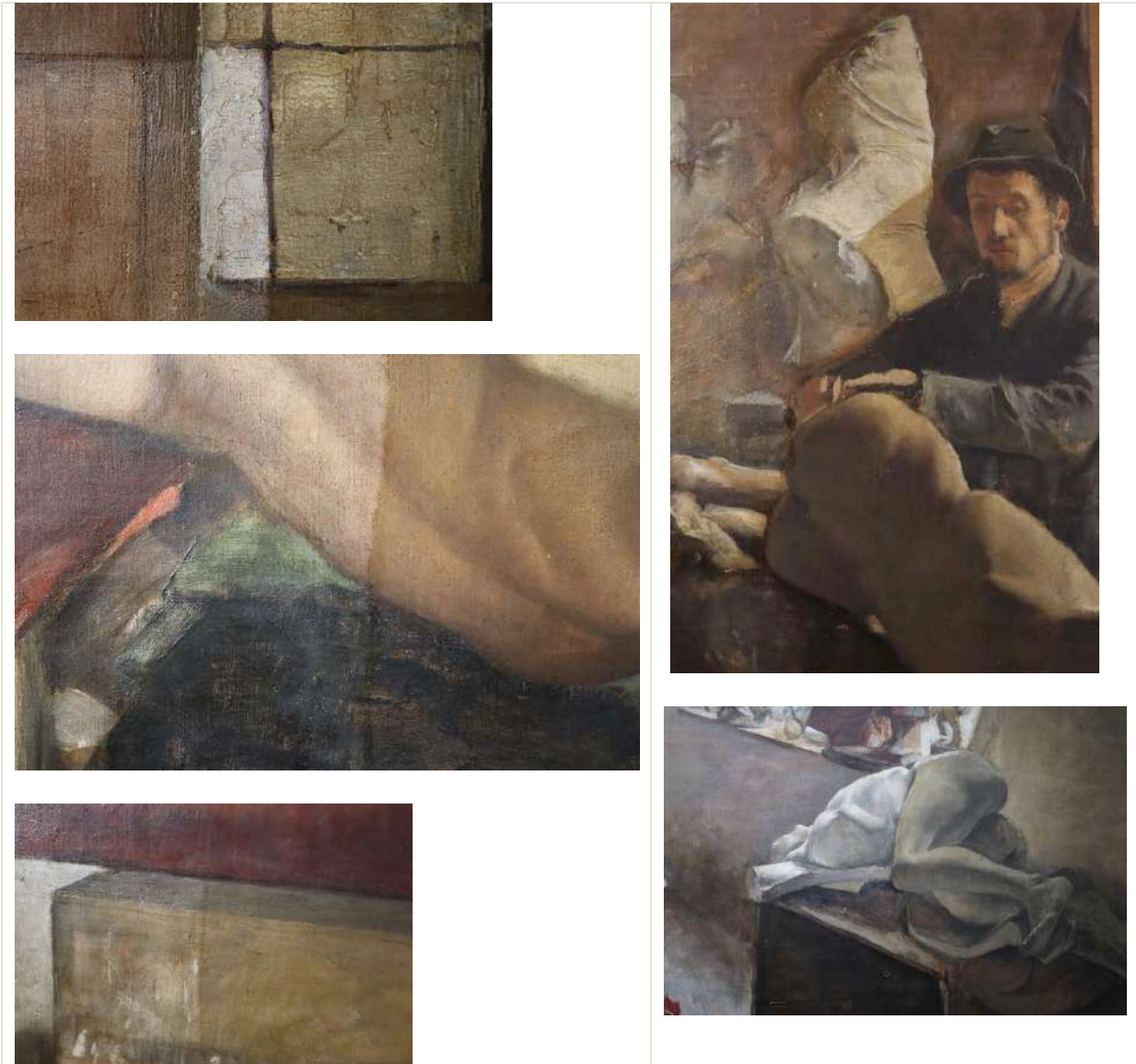
Des tests ont été réalisés en vue d'améliorer l'aspect de surface et solubiliser la couche de vernis jaunie. La particularité de cette couche de vernis est qu'elle a été appliquée quand l'œuvre était déjà dans son cadre. Nous ne savons pas si elle a été appliquée par le peintre lui-même ou une tierce personne. Certains indices, comme la présence d'une couche d'encrassement et de coulées grises sous le vernis, nous font penser que la peinture n'ait pas été protégée pendant un certain temps : le temps d'être encrassée, avant l'application du vernis dans son cadre.

Après réalisation de tests de nettoyage aux solvants dans différentes couleurs selon la liste de Cremonesi, nous avons constaté que la couche de protection était moins soluble aux solvants de type cétones qu'aux alcools. En effet, son fort jaunissement ainsi sa sensibilité aux alcools font éventuellement penser à un vernis de type gomme-laque.



Ce dévernissage a été effectué à l'aide d'un mélange Ethanol/white-spirit à 40/60, utilisé sous forme liquide, en compresses et mis en gel à concentrations plus faibles pour permettre un dévernissage plus doux dans les zones plus fragiles. Cette mise en œuvre a permis d'éliminer progressivement la couche de protection jaunie ainsi que la couche d'encrassement sous-jacente, sans toutefois aller trop loin. Le résultat est impressionnant, permettant de retrouver la luminosité, les couleurs et le rapport plus contrasté entre les zones de lumière et d'ombre, voulus par l'artiste. La perception générale de l'œuvre est dorénavant plus équilibrée.





Détails en cours de dévernissage

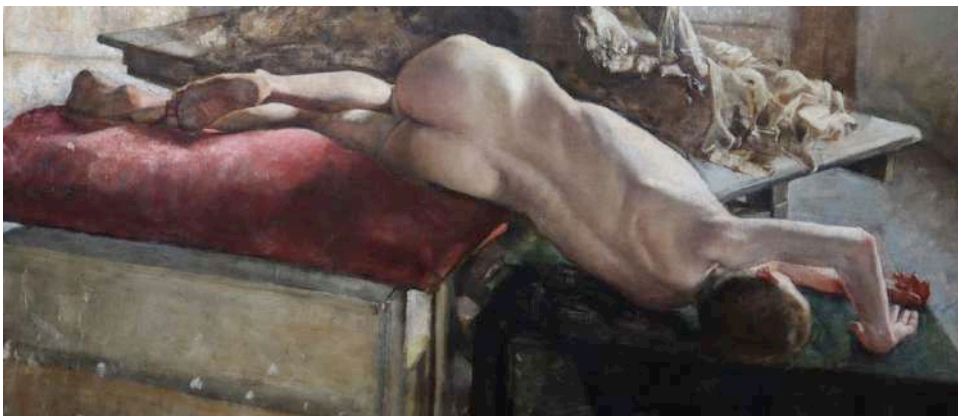
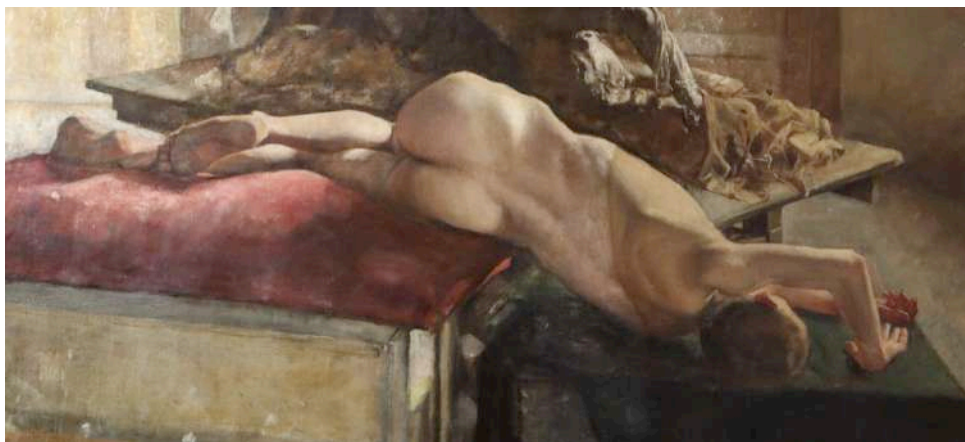




Détail avant traitement



Détails en cours de dévernissage



Détail après dévernissage



Ensemble en cours de dévernissage



Détail avant traitement



en cours de dévernissage



Détail après traitement



Détail avant traitement



en cours de dévernissage



Détail après traitement

- Dépose de l'étiquette collée au revers

L'étiquette qui était collée au revers de la toile et qui avait entraîné de grosses déformations au niveau de la face a été déposée mécaniquement. Les résidus de colle ont été éliminés mécaniquement sur la toile, comme sur le revers de l'étiquette. L'inscription, qui semble avoir été écrite à l'encre ferrogallique, présente une corrosion typique de celle-ci.¹⁵

L'étiquette déposée a été mise sous poids avec une très légère humidification par buvard et les déchirures ont été collées à la colle d'amidon, avec des renforts de papier japon.

Après le traitement, l'étiquette a été replacée dans un passe-partout à batant en carton neutre, fixé au revers du cadre.



- Résorption des déformations et collage de la déchirure

Au niveau de la face, la colle de l'étiquette avait créé des tensions et de grosses déformations. Les résidus de colle ont été éliminés mécaniquement. La remise en plan du tableau s'est faite en plusieurs étapes : les clés du châssis ont été éliminées de manière à détendre un peu la toile. Ensuite, grâce à une légère humidification par alternance de buvards secs et humides par le revers et une mise sous poids, les déformations sont progressivement améliorées.

Nous avons procédé de la même manière au niveau de la déchirure.



Le collage de la déchirure a été effectué comme suit : avant la résorption des déformations, les fils ont été remis en ordre, sous binoculaire. La mise sous poids a permis de remettre bord à bord les lèvres de la déchirure et de constater qu'il manquait certains fils.

¹⁵ Gersten, T. La problématique des encres ferro-galliques à travers l'observation d'un manuscrit musical non autographe du 18^es, *CeROArt*, 2010. <http://journals.openedition.org/ceroart/1698>

Le collage fil à fil a été effectué par le revers sous microscope en ajoutant des fils de lin, prélevés sur les bords de la peinture, là où il en manquait. Le collage a été effectué à la colle PVA et mis sous poids pendant 24h. Le collage a ensuite été consolidé par l'ajout de ponts de fil de lin, par le revers, scellés à chaud, l'aide d'adhésif BEVA 371.



Déchirure simple de 8,5 cm x 5 cm



Revers de la déchirure



Après collage de la déchirure



Revers de la déchirure avec ponts de fils

- Ajout de clés manquantes au châssis et amélioration de la tension de la toile

Les bords affaiblis de la toile ont été aussi consolidés à la Beva 371 en film et du papier japon, scellés à chaud et ont été réagrafés au châssis.

Une fois le collage scellé et la toile refixée correctement à son châssis, les clés manquantes ont été ajoutées et la tension de la toile a pu être réglée par agrandissement des angles.

Les clés ont été maintenues au châssis au moyen de papier kraft.

- Masticage des lacunes

Les lacunes locales et les manques au niveau de la déchirure seront comblées au moyen d'un mastic réversible à base de craie-colle (colle totin 8% avec craie à saturation).



En cours de masticage



Détail de la déchirure après masticage

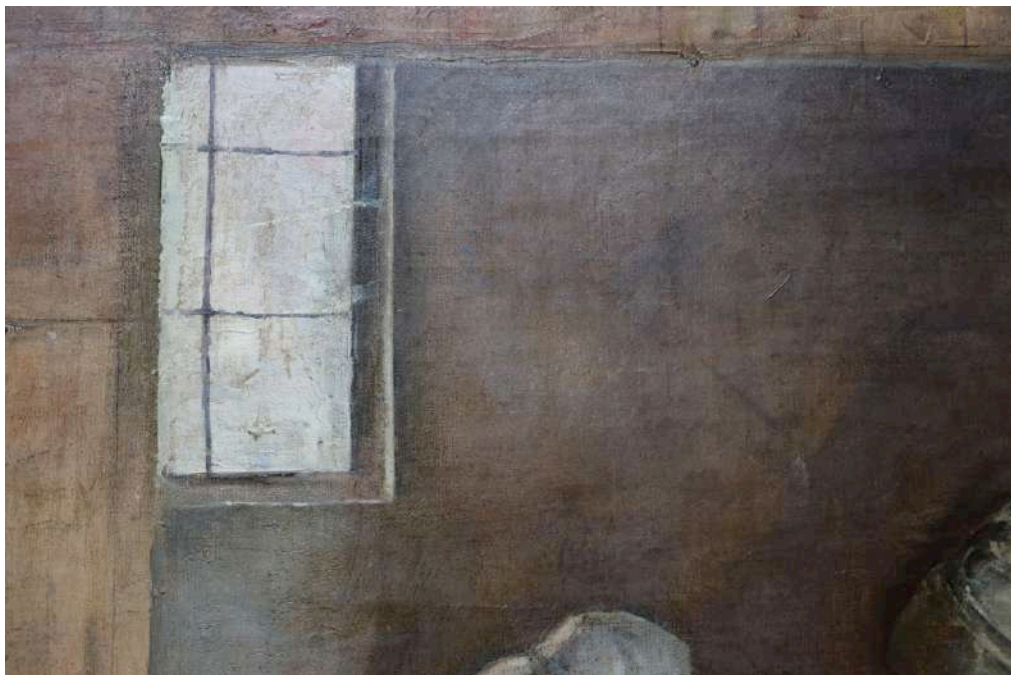
- Retouche

Les lacunes et les mastics ont été retouchés à l'aide d'aquarelle.

Les craquelures prématurées ont été calmées par une retouche légère. La retouche finale des usures et des lacunes est exécutée à l'aide de Gamblin Colors for Conservation : pigments secs et liant Laropal A81 à 30 % dans du 2Méthoxy-1propanol.



Détail après retouche



Retouche de la déchirure

- **Vernissage final**

En accord avec le responsable, nous n'avons pas voulu remettre une couche de vernis épais et brillant étant donné que nous ne sommes pas certains si le tableau était verni à l'origine ou pas. Cependant, de manière à protéger l'œuvre et homogénéiser la surface tout en conservant son aspect mat, nous avons pulvérisé à l'aérographe un vernis Regalrez 1094 à 10% dans du Shelsoll D40. Il s'agit d'une résine synthétique stable, à faible poids moléculaire, réversible avec des solvants non polaires.

Face et revers après traitement



- Traitement de l'encadrement

Le traitement du cadre a été assez conséquent et consisté en :

- Dépoussiérage face et revers

Le dépoussiérage/nettoyage a été effectué à l'aide d'un aspirateur muséal d'une brosse dure pour déloger les poussières incrustées dans la surface sableuse. Le revers et les moulures ont été nettoyées avec une éponge très légèrement humidifiée.

- Collage et Reconstitution des moulures manquantes

Les moulures qui se détachaient ont été collées à la Colle PVA et scellées sous serre-joints pendant 24H. Environ 50 cm de moulures sont manquantes au niveau du montant droit. Une prise d'empreinte sur une moulure existante au silicone a été faite, qui a ensuite été moulée en plâtre et tirée plusieurs fois. Ces moulures ont été ajustés et collés à la colle PVA.

Les moulures ont été retouchés à l'aide d'acrylique dorée et patinés au brou de noix.



- Retouche des lacunes des plats du cadre

Les larges taches blanchâtres et verdâtres ont été retouchées soit à l'aide de gouache, de brou de noix et d'acrylique, avec ajout ponctuel de paillettes de la palette Finnetec GmbH - Pearls Colors, en fonction des zones.



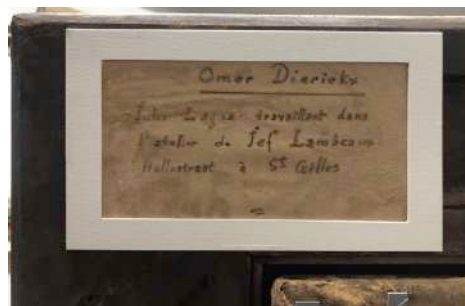
- Remise du tableau dans son cadre : ajout de lattes en bois dorées et pose de feutrine et système de fixation adéquat

Lors de la remise en place du tableau dans son cadre, il a été constaté qu'il y avait un jour important entre le cadre et le tableau. Pour y pallier, des lattes en bois peintes de la même couleur que le cadre ont été ajoutées et clouées dans la batée. Des bandes de feutre ont également été placées dans la batée. De manière à placer correctement les tournettes de fixation, des blocs de bois ont été collés et vissés au revers. Un câble a été fixé.

L'étiquette placée dans un cadre à rabat en carton neutre a été agrafée au revers de l'encadrement.



Détails après traitement



Face et revers après traitement

