

BRUXELLES PATRIMOINES

Décembre 2017 | N° 025

Dossier **CONSERVATION EN CHANTIER**

Varia **LA DÉCORATION MURALE DU CHŒUR DE
NOTRE-DAME DU SABLON
LES CAVES ANCIENNES**

BRUXELLES PATRIMOINES

Décembre 2017 | N° 025

Dossier CONSERVATION EN CHANTIER

LES CAVES ANCIENNES
NOTRE-DAME DU SABLON
LA DÉCORATION MURALE DU CŒUR DE
Varié

BRUXELLES PATRIMOINES



Image de couverture

La gare Bruxelles-Congrès en chantier
(A. de Ville de Goyet, 2016 © SPRB)

VARIA

LA DÉCORATION MURALE DU CHŒUR DE NOTRE-DAME DU SABLON

REDÉCOUVERTE D'UN
ENSEMBLE GOTHIQUE
« RESTAURÉ » AU
XIX^E SIÈCLE

**CAMILLE DE CLERCQ, ESTELLE DE GROOTE,
SOFIE STUYCK, HANNELORE STANDAERT ET
KLARA PEETERS**

COLLABORATEURS SCIENTIFIQUES À L'INSTITUT
ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE (IRPA, ATELIERS
DES PEINTURES MURALES ET DES SCULPTURES EN
PIERRE)



Vue sur le chœur, Notre-Dame du Sablon de Bruxelles (© KIK-IRPA, Bruxelles – cliché X108863).

LES RÉCENTS TRAVAUX DE RESTAURATION (2014-2017) MENÉS PAR LES ÉQUIPES DE L'INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE (IRPA) ONT MIS AU JOUR LA DÉCORATION MURALE DU CHŒUR DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME DU SABLON TELLE QU'ELLE SE PRÉSENTAIT AU XIX^E SIÈCLE. Sous les couches de suie et de poussière opaques et sombres qui les ont à la fois recouverts et plongés dans l'oubli, les peintures murales et les écoinçons sculptés présentent une polychromie abondante. Après une mise en contexte historique et artistique de ces œuvres d'art, l'article décrit les opérations de conservation-restauration et donne un aperçu des résultats.

Les parois intérieures du chœur de l'église de Notre-Dame du Sablon, érigée au XV^e siècle, présentent au total onze ensembles décoratifs enchâssés dans un encadrement architectural en pierre. Ces ensembles intègrent des peintures murales et sont surmontés d'écoinçons sculptés et polychromés. La partie supérieure des encadrements architecturaux est composée d'arcatures trilobées et surmontées d'écoinçons sculptés et polychromés. Les ensembles sont numérotés de 1/11 à 11/11 sur le plan du chœur (fig. 1). L'encadrement architectural et les œuvres sculptées – les 68 écoinçons – font partie de la phase de construction de l'église du début du XV^e siècle. Les peintures murales résultent, quant à elles, d'une «restauration» du XIX^e siècle.

La restauration qui s'achève à présent a duré presque cinq ans pour mener à bien et étudier les techniques de mise en œuvre, établir un protocole d'intervention, trouver le financement et, enfin, réaliser le traitement. C'est un financement de la Région de Bruxelles-Capitale ainsi qu'une généreuse participation d'un mécénat anonyme qui ont rendu possible l'étude préliminaire et la restauration¹.

LES PEINTURES MURALES

Les peintures murales actuelles ont été réalisées par le peintre gantois Jean-Baptiste Van der Plaetsen (1837-1877)². L'histoire de ces représentations néogothiques est indissociable des originaux datant du début du XV^e siècle, que Van der Plaetsen a voulu «reconstituer».

Découverte et documentation

L'existence de peintures médiévales dans les niches aveugles du chœur n'a été découverte qu'en 1859³ : elles sont restées cachées pendant longtemps derrière des stalles et sous d'épaisses couches de badigeon, qui auraient été appliquées après les conflits religieux, au début du XVII^e siècle⁴.

Leur découverte s'est poursuivie par une documentation détaillée, témoignant de la haute estime portée aux peintures murales médiévales : François (?) Haseleer (1804-1890?) aurait dégagé les peintures et, par la suite, réalisé des calques ainsi que des copies en couleur⁵. Ces documents ont hélas disparu, mais le KADOC⁶ conserve dans ses archives deux gouaches sur carton non datées de l'atelier Bressers. Par ailleurs, quatre photos très anciennes (prises vers 1859 !) ont immortalisé avec pré-

cision l'état de quelques-unes des peintures après dégagement (fig. 2). Autre source importante : une description de chaque niche publiée en 1867-1868 par Hyacinthe De Bruyn⁷, vicaire de Notre-Dame du Sablon et secrétaire de la fabrique d'église. Afin d'illustrer un passage sur la palette de couleurs des peintures murales médiévales et leur encadrement architectural polychrome, il a accompagné le texte d'une lithographie de Léonard Hebbelynck (1808-1874). Enfin, Camille Tulpinck (1861-1946) a également produit quinze aquarelles ; il ne s'est pas basé sur les originaux, mais a utilisé une source secondaire – probablement l'ouvrage de Haseleer⁸.

Aucun des documents cités ci-dessus et encore préservés n'accorde la moindre attention aux écoinçons gothiques, ce qui est assez curieux vu l'immense intérêt porté aux peintures à l'époque. Et, alors que les reliefs et la polychromie des écoinçons sont laissés intacts, les peintures sont complètement effacées après la campagne de documentation. Lors de cette intervention, le parement en pierre de taille a été en partie réparé⁹ au moyen de pierres de remplacement que l'on peut encore facilement reconnaître à leurs épais sillons verticaux ou «ciselé».

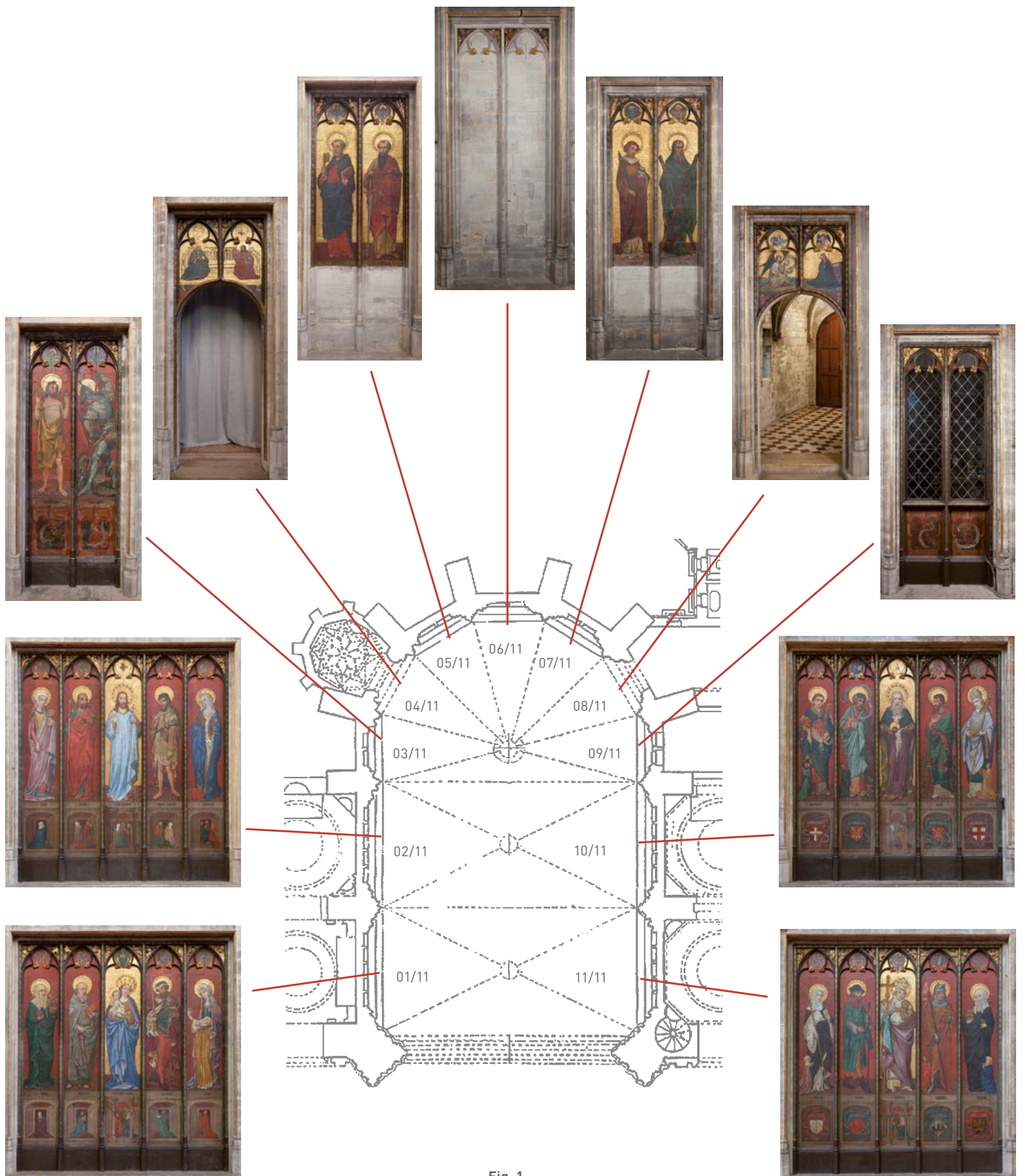


Fig. 1

Plan du chœur de Notre-Dame du Sablon (© SPRB).



Fig. 2

Ensemble 2/11 sur le plan, cliché d'une photographie prise en 1859-1860 (© KIK-IRPA, Bruxelles – cliché A005834).



Fig. 3

Un des sept croquis coloriés de Jean-Baptiste Van der Plaetsen représentant les saints Pierre et George, la Trinité et l'Annonciation (© MRAH, Bruxelles, SN04).

« Restauration » par Van der Plaetsen

En mai 1862, Jean-Baptiste Van der Plaetsen est engagé pour la « restauration » des peintures murales. En réalité, il repeint l'ouvrage tout entier car la lisibilité de l'iconographie prévalait à l'époque sur la matérialité des peintures¹⁰. Six plans sur papier provenant de la main de l'artiste et conservés dans le dépôt des Musées royaux d'Art et d'Histoire ont pu être retrouvés grâce à une recherche approfondie effectuée par les collaborateurs scientifiques de l'IRPA et du musée (fig. 3).

Tandis que l'Académie royale avait demandé une reconstitution exacte des peintures, la fabrique d'église, quant à elle, d'après le contrat conclu avec le peintre, ne souhaitait pas qu'il reproduise une simple copie : « [...] [Van der Plaetsen, red.] s'engage à reproduire dans les 28 compartiments [...] les figures et sujets qui y existaient avant les réparations faites récemment à cette partie de l'église [...] Ce dernier s'attachera à en conserver le caractère, sans s'astreindre cependant à n'en faire que des copies serviles. »¹¹

En collaboration avec les laboratoires de l'IRPA, les restaurateurs sont parvenus à cartographier la structure des couches des peintures. Le parement en pierre de taille a été localement lissé avec un fin enduit d'égalisation, notamment au niveau du jointolement. Une très fine couche de préparation a ensuite recouvert toute la surface. Le ciselé des pierres de remplacement n'a pas été égalisé ; apparemment, le support inégal ne dérangeait pas le peintre. Une esquisse a été réalisée sur une couche de fond couleur ocre, suivie par l'arrière-plan gaufré et doré. Alors que pour d'autres peintures murales contemporaines, des motifs gaufrés de ce type sont



Fig. 4

Dans le fond de la représentation de saint Étienne (de l'ensemble 7/11), une empreinte digitale montre que l'artiste a travaillé avec du mortier frais [K. Peeters © KIK-IRPA, Bruxelles].

souvent fabriqués au préalable et appliqués seulement ensuite, différentes traces matérielles indiquent que Van der Plaetsen a ici estampé les motifs héraldiques sur place, dans la matière encore fraîche. Une fine empreinte digitale conservée témoigne de la finesse et de la plasticité de cette matière (fig. 4). Les motifs gaufrés ont été dorés à la mixtion sur une couche de fond colorée avec du vermillon.

Les fonds non-dorés étaient ensuite peints en rouge avant que le peintre n'élabore les couleurs des figures avec un jeu subtil de couches transparentes et opaques de peinture à l'huile, probablement en ajoutant de la cire d'abeille. L'ensemble a été recouvert d'une couche de vernis non homogène, qui est soit originelle, soit le résultat d'une intervention ultérieure.

En comparant le résultat final de Van der Plaetsen avec la documentation illustrée et textuelle des peintures médiévales, il apparaît, en effet, que l'artiste n'a pas reconstitué l'ouvrage de manière fidèle. Premièrement, il a changé de place de nombreuses figures de saints et a ajouté des personnages. Deuxièmement, il n'a pas respecté les caractéristiques du style international de 1400¹²: il a travaillé les volumes des figures et le drapé de manière beaucoup plus perspectiviste, et la silhouette en S a disparu (fig. 5a et 5b). Dans les originaux du Moyen Âge, seules les cinq niches de l'ensemble 2/11 présentaient un arrière-plan doré et gaufré, tandis que Van der Plaetsen a prévu cette décoration pour chaque niche centrale des deux travées et pour quelques figures de l'abside. L'artiste a également pris des libertés dans les petites scènes au-dessous des niches aveugles. Par contre, il a repris à la lettre une inscription dans l'ensemble 1/11: «*dit heeft doen maeken Willem Clutink in t jaer onz heer MIVXXXV*».

À la réception des travaux en 1867, la Commission royale a demandé de nouvelles modifications, entre autres pour la figure de Dieu le Père¹³. Est-ce à sa demande que ses épaules ont été élargies de quelques centimètres (fig. 6)? L'étude et le traitement ont aussi révélé des interventions plus récentes. On observe plusieurs retouches et surpeints sur la couche de vernis, pouvant dater d'une intervention effectuée par Émile Salkin (1900-1977) en 1939¹⁴. De plus, la totalité de la surface est recouverte d'une couche de cire, appliquée probablement afin de protéger la peinture et de raviver les couleurs.

Il est clair que Van der Plaetsen a joué d'une grande liberté pour «reconstituer» les peintures médiévales. Ses créations dans le chœur de l'église



Fig. 5a et 5b

a) Détail de la photographie de sainte Catherine prise en 1859-1860 (© KIK-IRPA, Bruxelles – cliché A005834).

b) Détail de sainte Catherine peinte par Jean-Baptiste Van der Plaetsen entre 1862 et 1867 (© KIK-IRPA, Bruxelles – cliché X109031).



Fig. 6

Détail d'un contour de la représentation de Dieu le Père (de l'ensemble 10/11) où l'on peut observer que le fond doré est appliqué avant la peinture des figures (© KIK-IRPA, Bruxelles – cliché X108905).



Fig. 7a
 Détail de l'écoinçon de l'ensemble 10/11 (© KIK-IRPA, Bruxelles – cliché X108898).



Fig. 7b
 Détail d'un écoinçon de l'église Saint-Martin, Hal (© KIK-IRPA, Bruxelles – cliché B044726).

Notre-Dame du Sablon sont devenues un témoin précieux de l'histoire de la conservation et restauration du patrimoine belge : outre leur valeur artistique, ces peintures ont donc aussi une valeur historique à ne pas sous-estimer. 150 ans après leur naissance, elles avaient bien besoin d'être restaurées.

LES ÉCOINÇONS SCULPTÉS

L'encadrement architectural et les œuvres sculptées – les 68 écoinçons du chœur – datent de la phase de construction de l'église du début du XV^e siècle. Les écoinçons sont exceptionnellement bien conservés par rapport à d'autres écoinçons sculptés conservés dans nos régions : non seulement le support en pierre est, à quelques détails près, quasi intact, mais la polychromie originale, même si elle est partiellement recouverte d'une polychromie néo, permet de percevoir la sculpture dans toutes ses qualités optiques. Il était donc d'une grande importance de restaurer cet ensemble.

L'iconographie et le style

Le programme iconographique évoque des événements bibliques, des scènes de la vie de la Vierge mais également des motifs végé-

taux ainsi que des thèmes satiriques ou fantastiques. Ces thèmes étaient fréquemment représentés par les artistes du XV^e siècle. Les quatre évangélistes et le *Couronnement de la Vierge* figurent même deux fois. Par contre, la scène *Marie avocate*, située dans la partie centrale de l'ensemble 2/11 de la paroi septentrionale du chœur, traite un thème plus rare : la Vierge s'adresse à son Fils souverain juge au jour du Jugement dernier à l'aide d'un phylactère sur lequel est écrit « *Ziedaar U Moeder* » ; pour fléchir son Fils et lui rappeler sa maternité, la Vierge découvre sa poitrine.

En s'attardant sur la forme et la composition des écoinçons sculptés, il est frappant de constater que de nombreux éléments trouvent un ou plusieurs correspondants dans les écoinçons des églises du Brabant datant de la même période (vers 1400), tels que les écoinçons sculptés des églises de Saint-Martin de Hal, Sainte-Gertrude de Louvain ou encore de Saint-Martin de Asse. Mais on observe également des similitudes avec les écoinçons sculptés de la chapelle des comtes de Courtrai (ca 1370) et de l'église Sainte-Croix de Liège (ca 1450). La représentation d'un feuillage se trouve dans tous ces édifices au moins une fois.



Fig. 8
 Les traces de ripe ont volontairement été masquées par l'application d'un apprêt avant l'application de la dorure originale. Dans les lacunes de la polychromie originale, les traces réapparaissent (les lacunes sont redorées pendant la campagne de restauration du XIX^e siècle) (C. De Clercq © KIK-IRPA, Bruxelles).

Le personnage couronné de Hal est similaire à ceux de l'église Notre-Dame du Sablon (fig. 7a et 7b). Ils portent tous des costumes de l'époque : pourpoints boutonnés sur le devant, moulant ainsi le buste, et décorés d'une large ceinture, et chaussures à la poulaine. D'après Richard Hamann¹⁵, la tendance décorative qui anime les figures de Bruxelles semble issue de Hal en raison des similitudes stylistiques



Fig. 9a et fig. 9b

Partie supérieure de l'ensemble 2/11 représentant Marie avocate : à gauche, avant nettoyage (© KIK-IRPA, Bruxelles – cliché X073833) ; à droite, après nettoyage (© KIK-IRPA, Bruxelles – cliché X108921).

observées entre les deux ensembles à situer au début du XV^e siècle, à quelques années d'intervalle.

Les écoinçons sculptés témoignent de l'extrême habileté des exécutants à adapter leurs œuvres à des espaces extrêmement réduits, voire difficiles à maîtriser vu la courbure des arcs. Les détails sont finement exécutés. On peut néanmoins distinguer plusieurs [ateliers de] sculpteurs qui ont réalisé les personnages de manière différente : les personnages sont tantôt longs et maigres, se distinguant clairement sur le fond, tantôt plutôt potelés, occupant presque toute la superficie de l'écoinçon.

Les archives ne livrent que très peu d'informations sur la fabrication ou les restaurations subies par les écoinçons. Dans les archives de la Commission royale des Monuments et des Sites, de nombreux passages concernent en effet les peintures murales et un passage est consacré aux encadrements architecturaux polychromés, mais aucun document n'évoque les écoinçons. Afin de comprendre les étapes de l'élaboration et l'évolution de la conservation des écoinçons sculptés, une étude matérielle a été effectuée par les restaurateurs en collaboration avec les laboratoires de l'IRPA.

Le support lapidaire

D'après les recherches de Frans Doperé¹⁶, l'architecture du chœur (murs et colonnes engagées en faisceau) est édiflée en grès lédien. D'après les observations visuelles menées lors des traitements de restauration, le grès lédien serait également utilisé pour les éléments sculptés. Néanmoins, il ne faut pas exclure la pierre d'Avesnes, une pierre calcaire fort utilisée pour la sculpture au XV^e siècle et très semblable au grès lédien. De manière générale, on distingue deux types de blocs dans lesquels les écoinçons et les trèfles au point d'intersection des lobes ont été sculptés : de petits blocs situés dans l'espace compris entre un arc et une délimitation rectangulaire (env. 33 x 47,5 cm), et de grands blocs dans l'espace compris entre deux arcs (env. 62 x 7,5 cm). La colonnette qui partage la niche en deux ou cinq peintures murales est prolongée dans les écoinçons.

La travée 9/11 est partiellement vitrée et les arcatures trilobées sont ajourées. Il s'agit probablement d'une intervention qui a eu lieu au moment de la construction de la chapelle avoisinante (Saint-Marcou), au XVII^e siècle. Des traces d'outils sont visibles sur certains reliefs des écoinçons ; elles correspondent à des striations laissées par

la ripe à dents¹⁷. De manière générale, ces traces de ripe semblent avoir été volontairement masquées par la pose d'un apprêt avant l'application des recouvrements picturaux. Elles apparaissent néanmoins dans les lacunes de la polychromie originale, redorées sans apprêt pendant la campagne de restauration du XIX^e siècle (fig. 8). Pour le personnage jouant un instrument de musique semblable au violon, il semble que les traces de ripe ont volontairement été laissées apparentes à travers la polychromie originale pour imiter l'étoffe en laine de la bure du musicien.

La polychromie

Sur les écoinçons, l'étude des couches picturales pendant le traitement de conservation et les coupes issues des prélèvements ont permis de retrouver les vestiges de la polychromie originale du XV^e siècle. Cette polychromie était en grande partie cachée sous la saleté et les remises en couleur néo, dont une intervention importante qui remonte à la grande campagne de restauration du chœur au XIX^e siècle et une autre intervention de restauration qui ne concerne que de petites retouches appliquées localement. De manière générale, les remises en couleur lors des campagnes de restauration précédentes ont été effectuées dans des tons

similaires aux teintes originales. La dorure domine tous les écoinçons. L'utilisation de l'or permet de faire ressortir les formes sculptées des écoinçons qui se trouvent à 3,5 m de hauteur. Seuls les carnations des personnages, les squelettes, les yeux, les fonds et quelques détails vestimentaires sont dépourvus de dorure et peints en différentes couleurs.

La polychromie néo des écoinçons, composée de peintures onctueuses dans lesquelles les traits de pinceau sont visibles, est semblable à celle observée sur les peintures murales actuelles (néo-gothiques). Même si les surpeints diffèrent complètement de la technique qui caractérise la polychromie du XV^e siècle, ils ont une valeur esthétique pour l'ensemble du chœur et une valeur historique comme témoignage des pratiques de restauration du XIX^e siècle. C'est pour cette raison qu'il a été décidé de conserver en grande partie les repeints et retouches. Par contre, sur les colonnettes et les arcatures architecturales, les vestiges de la polychromie



Fig. 10
Détail de l'œil du roi [de l'ensemble 10/11]. Délimitation entre le surpeint grossier, de couleur rose soutenu, et l'original fin et craquelé, de couleur blanche (C. De Clercq © KIK-IRPA, Bruxelles).

du XV^e siècle – encore partiellement visible sur les photos qui précèdent la grande campagne de restauration du XIX^e siècle et documentée grâce aux relevés de De Bruyn et à la chromolithographie de Hebbelynck – semblent complètement effacés.

ÉTAT DE CONSERVATION AVANT TRAITEMENT

Tant les peintures murales que les écoinçons étaient très assombris avant l'intervention à cause des dépôts de saleté à la surface, plus ou moins épais selon leur localisation, qui les rendaient difficilement lisibles. Si les éléments sculptés des écoinçons semblaient assez bien conservés, le matériau lapidaire et les joints de la maçonnerie étaient, pour leur part, dégradés. Suite à un dysfonctionnement des gouttières, de l'humidité s'est infiltrée durant des dizaines d'années. Ces infiltrations d'eau ont entraîné la migration des sels et provoqué des efflorescences : progressivement, la surface a perdu de sa cohésion et des soulèvements de la couche picturale se sont formés à certains endroits. Ces efflorescences se situaient principalement au niveau de l'ensemble 4/11 pour les écoinçons, et des ensembles 1/11, 3/11 et 4/11 pour les peintures murales. À cause de cette accumulation d'humidité prolongée, la couche de vernis des peintures murales présentait aussi par endroits un voile blanc. Les gouttières ont été réparées ; depuis, la source d'efflorescences semble être assainie.

TRAITEMENT DE RESTAURATION

Le défi des restaurateurs était de traiter les peintures murales, les écoinçons sculptés et leur encadrement architectural comme un

seul ensemble : le niveau de nettoyage devait être le même pour tous les éléments afin d'obtenir un aspect homogène pour l'ensemble du chœur.

Plusieurs approches étaient envisageables : soit un nettoyage superficiel, soit un nettoyage plus poussé – même si cela entraînait la mise au jour des retouches et de lacunes anciennes – pour retrouver la palette de couleurs du XIX^e siècle. Pour préparer la restauration, l'IRPA a mené, en 2014, un projet pilote lors duquel deux ensembles ont été entièrement restaurés. Les méthodes de restauration ont pu être définies pour les autres ensembles sur la base des résultats de ce projet.

En intervenant de façon minimale, les restaurateurs ont essayé d'améliorer la lisibilité des scènes en respectant les matériaux d'origine et leur vieillissement naturel. Les écaillures pendantes ont été fixées avec un mélange de polyacétate de vinyle et de colle de cellulose. Les problèmes de détachement de l'enduit ont été résolus à l'aide d'injections de lait de chaux et les trous (fissures et lacunes) ont été comblés avec un enduit à la chaux.

La principale intervention consistait à nettoyer les ensembles. Dès le début, le plan de restauration prévoyait le dégageement de la couche de cire encrassée tout en conservant la couche de vernis sous-jacente. Après des tests prometteurs, il a été décidé de procéder à un nettoyage plus poussé et de supprimer les glacis bruns au niveau des carnations des écoinçons. Ainsi, la subtilité des couleurs et le jeu d'ombre et de lumière ont repris leurs droits. Les peintures murales ont également été, en certains endroits, nettoyées plus en profondeur qu'initialement prévu, ce qui a été rendu possible grâce à une méthode de nettoyage très pointue



Fig. 11a et 11b

Ensemble 1/11 : a) avant restauration ; b) après restauration (© KIK-IRPA, Bruxelles - (a) cliché X073841, (b) cliché X108948).

basée sur l'utilisation de solvants sous forme de gels¹⁸. Le nettoyage s'est déroulé en deux étapes. La première comprenait l'utilisation d'un gel aqueux : le pH du gel a été adapté à celui de la surface afin de minimiser le risque de gonflement et de dissolution des couches de vernis et de peinture sous-jacentes. Ensuite, la couche de cire encrassée a été enlevée à l'aide d'un gel à émulsion eau-dans-huile à base de White Spirit. Le gel à émulsion a l'avantage de pouvoir dissoudre aussi bien les substances polaires qu'apolaires en raison de sa structure chimique. Le temps de pose et la méthode d'application des gels étaient à chaque fois réadaptés en fonction de la localisation (fig. 9a et 9b).

L'enlèvement des vernis oxydés et foncés a révélé que lors de la restauration du XIX^e siècle, les yeux des visages des écoinçons du XV^e siècle ont été contournés. De près, on observe en effet une couche picturale craquelée de couleur nettement plus pâle, correspondant à la

technique picturale du XV^e siècle, juxtaposée à la texture relativement grossière de carnations du XIX^e siècle (fig. 10).

Suite au nettoyage, les anciennes retouches sombres des peintures murales ont été enlevées et il a fallu appliquer de nouvelles retouches. Malgré la documentation conservée et par respect pour le vieillissement naturel des matériaux, les restaurateurs ont opté pour un système de retouche visible : de près, les retouches sont perceptibles, mais elles se fondent parfaitement dans l'original lorsqu'on s'en éloigne. La méthode a été à chaque fois adaptée aux couches de finition environnantes. Les lacunes présentes dans les parties planes de l'ouvrage ont été retouchées dans un ton plus clair que l'original. Certains contours des figures ont été légèrement tirés afin de donner une impression de volume. Les restaurateurs ont travaillé en *tratteggio*, méthode qui évite la reconstitution totale en jouant avec la couleur et de

petits traits, qui se prêtait bien à la structure striée des pierres de taille ciselées. Ces méthodes de retouche ont été appliquées avec de l'aquarelle à base de pigments résistants et de poudre mica afin d'illuminer l'aspect extrêmement mat dans les dorures. Dans certains cas, pour diminuer l'aspect mat des retouches par rapport à l'original, l'aquarelle a été diluée avec une colle de cellulose.

L'encrassement des écoinçons sculptés avait rendu les contours moins bien définis : les plis étaient recouverts de poussière sombre, et la dorure et les peintures étaient devenues ternes. Au fur et à mesure du traitement est apparu un ensemble riche en couleurs ; l'harmonie visuelle entre les écoinçons et les peintures murales a repris ses droits. Grâce au traitement effectué par l'IRPA, les formes, couleurs et volumes des peintures murales et des écoinçons sculptés ont retrouvé toute leur puissance (fig. 11a et 11b).

NOTES

1. Le suivi de l'ensemble du projet a été assuré par madame Françoise Boelens, architecte à la Direction des Monuments et Sites.
2. BERGMANS, A., *Middeleeuwse muurschilderingen in de 19de eeuw. Studie en inventaris van middeleeuwse muurschilderingen in Belgische kerken*, Universitaire Pers Leuven, Louvain, 1998 [Kadoc Artes, 2], p. 367.
3. R[U]ELEN[S], C., «Peintures murales au Sablon à Bruxelles», in *Revue d'Histoire et d'Archéologie*, 1, 1859, p. 222.
4. DE BRUYN, H., «Notice sur l'église Notre-Dame, au Sablon, à Bruxelles», in *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, 11, 1872, p. 167-168.
5. ALVIN, L., «Anciennes peintures murales de l'église Notre-Dame du Sablon à Bruxelles», *Bulletins de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, 2, t. 10, 1860, p. 38-39 et 161-168.
6. KADOC - Centre de Documentation et de Recherche pour la Religion, la Culture et la Société.
7. DE BRUYN, H., «Notices sur les anciennes et les nouvelles peintures murales de l'église de Notre-Dame, au Sablon, à Bruxelles», in *Messenger des Sciences Historiques ou Archives des Arts et de la Bibliographie de Belgique*, 1867, p. 195-209, et 1868, p. 166-191.
8. BERGMANS, A., *op. cit.*, p. 77.
9. DE BRUYN, H., *op. cit.*, p. 171.
10. DE RIDDER, S., SCHUDEL, W., «Une autre vision de la restauration : cas des peintures murales du chœur», in BOELENS-SINTZOFF, F. et WALAZYC, A.-S. (dir.), *L'église Notre-Dame du Sablon*, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, Direction des Monuments et Sites, Bruxelles, 2004 [Histoire et Restaurations], p. 224-231.
11. VAN LIEFFERINGE, H., «De muurschilderingen in het koor van de Zavelkerk te Brussel», in *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, 16, 1965-1966, p. 183.
12. BERGMANS, A., «La peinture murale vers 1400 dans les Pays-Bas méridionaux. Quelques ensembles dans l'ancien Duché de Brabant», in SMEYERS, M., CARDON, B. (ed.), *Flanders in a European perspective. Manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad. Proceedings of the International Colloquium, Leuven, 7-10 September 1993*, Uitgeverij Peeters, Louvain, 1995, [Corpus of Illuminated Manuscripts, 8], p. 390-393.
13. «Résumé des procès-verbaux. Séances des 3, 5, 7, 14, 21 et 28 septembre; des 3, 8, 12, 15, 19, 22 et 26 octobre 1867», *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, 1867, p. 398.
14. «13° Bruxelles (Brabant). Église Notre-Dame des Victoires au Sablon. Restauration des peintures murales au chœur», in *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, 78, janvier-juin, 1939, p. 68.
15. HAMANN, R., «Spätgotische Skulpturen der Wallfahrtskirche in Hal», in CLEMEN, P. (ed.), *Belgische Kunstdenkmäler. Bd. I. Vom neunten bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts*, Verlag F. Bruckmann A.-G., Munich, 1936, p. 203-246.
16. DE CLERCQ, L., DOPERE, F., «Apport de la chronologie de la taille des pierres», in BOELENS-SINTZOFF, F. et WALAZYC, A.-S. (dir.), *op. cit.*, p. 88-99.
17. La ripe est un outil utilisé par les sculpteurs pour gratter le parement de la pierre. Elle ressemble à un ciseau plat, un peu courbé par le bout et dentelé côté convexe, emmanché de bois.
18. L'avantage d'un gel par rapport à un solvant liquide est que l'agent épaississant retient plus longtemps le solvant, diminuant l'infiltration de celui-ci dans les couches inférieures. Le nettoyage a donc lieu davantage en surface et est mieux contrôlable. Le temps de pose du solvant peut en outre être prolongé au moyen d'un gel, ce qui permet au restaurateur d'utiliser des nettoyeurs moins forts et moins toxiques. Enfin, le travail sur une surface verticale est facilité.

The mural decoration of the choir in the Church of Our Blessed Lady of the Sablon.

Rediscovery of a Gothic complex "restored" in the 19th century

The recent restoration works carried out by the teams of the Royal Institute for Cultural Heritage have revealed the mural decoration of the choir in the Church of Our Blessed Lady of the Sablon as it appeared in the 19th century. Liberated from the layers of soot and gloomy impenetrable dust covering them and causing them to fade from memory, the wall paintings and the sculpted spandrels now feature a riot of colour. After placing the works of art in their historical and artistic context, the article describes the preservation and restoration works and gives an overview of the results.

It took almost five years to study the implementation techniques, establish a restoration protocol, find funding and, last but not least, do the actual work. It was financing by the Brussels-Capital Region as well as a donation by an anonymous sponsor that made the preliminary study and the restoration possible.

COLOPHON

COMITÉ DE RÉDACTION

Stéphane Demeter, Paula Dumont,
Murielle Leseqque,
Griet Meyfroots, Cecilia Paredes
et Brigitte Vander Bruggen

RÉDACTION FINALE EN FRANÇAIS

Stéphane Demeter

RÉDACTION FINALE EN NÉERLANDAIS

Paula Dumont et Griet Meyfroots

SECRETARIAT DE RÉDACTION

Murielle Leseqque

COORDINATION DE L'ICONOGRAPHIE

Cecilia Paredes

COORDINATION DU DOSSIER

Cecilia Paredes

AUTEURS/COLLABORATION

RÉDACTIONNELLE

Pierre Bernard, Inge Bertels,
François Blary, Françoise Boelens,
Jérémy Brakel, Camille De Clercq,
Estelle De Grootte,
Béregère de Laveleye,
Paulo Charruadas, Éric Demelene,
Stéphane Demeter, Emmanuelle De Sart,
Florence Doneux, Paula Dumont,
Stéphane Duquesne, Michèle Herla,
Coralie Jacques, Catherine Leclercq,
Harry Lelièvre, Isabelle Leroy,
Jean-François Loxhay, Griet Meyfroots,
Sylviane Modrie, Klara Peeters,
Coralie Smets, Philippe Sosnowska,
Christian Spapens, Hannelore Standaert,
Sofie Stuyck, Louis Vandenabeele,
Stephanie Van de Voorde,
Manja Vanhaelen, Ine Wouters

TRADUCTION

Gitracom, Ann de Winne,
Ubiqu Belgium NV/SA

RELECTURE

Martine Maillard et le
comité de rédaction

GRAPHISME

La Page sprl

CRÉATION DE LA MAQUETTE

The Crew communication sa

IMPRESSION

IPM printing

DIFFUSION ET GESTION

DES ABONNEMENTS

Cindy De Brandt, Brigitte
Vander Bruggen.
bpeb@sprb.irisnet.be

REMERCIEMENTS

Maxime Badard, Philippe Charlier,
Pauline Gabert, Christian Spapens

ÉDITEUR RESPONSABLE

Bety Waknine, directrice générale de
Bruxelles Urbanisme et Patrimoine/
Région de Bruxelles-Capitale,
CCN – rue du Progrès 80,
1035 Bruxelles.

Les articles sont publiés sous la
responsabilité de leur auteur. Tout
droit de reproduction, traduction
et adaptation réservé.

CONTACT

Direction des Monuments et
Sites – Cellule Sensibilisation
CCN – rue du Progrès 80, 1035 Bruxelles
<http://patrimoine.brussels>
aatl.monuments@sprb.irisnet.be

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Malgré tout le soin apporté à la
recherche des ayants droit, les éventuels
bénéficiaires n'ayant pas été contactés
sont priés de se manifester auprès de la
Direction des Monuments et des Sites
de la Région de Bruxelles-Capitale.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

APEB – Association pour l'Étude du Bâti
ARB – Académie royale de Belgique
AVB – Archives de la Ville de Bruxelles
CIDEP – Centre d'Information, de
Documentation et d'Étude du Patrimoine
CIRB – Centre d'Informatique
pour la Région bruxelloise
KBR – Bibliothèque royale de Belgique
KIK-IRPA – Koninklijk Instituut voor
het Kunstpatrimonium / Institut royal
du Patrimoine artistique
MRAH – Musées royaux
d'Art et d'Histoire
MVB – Musée de la Ville de Bruxelles
SPRB – Service public
régional de Bruxelles
ULB – Université libre de Bruxelles
VUB – Vrije Universiteit Brussel

ISSN

2034-578X

DÉPÔT LÉGAL

D/2017/6860/029

*Dit tijdschrift verschijnt ook
in het Nederlands onder de
titel «Erfgoed Brussel».*

Déjà paru dans Bruxelles Patrimoines

001 - Novembre 2011
Rentrée des classes

002 - Juin 2012
Porte de Hal

003-004 - Septembre 2012
L'art de construire

005 - Décembre 2012
L'hôtel Dewez

Hors série 2013
Le patrimoine écrit notre histoire

006-007 - Septembre 2013
Bruxelles, m'as-tu vu ?

008 - Novembre 2013
Architectures industrielles

009 - Décembre 2013
Parcs et jardins

010 - Avril 2014
Jean-Baptiste Dewin

011-012 - Septembre 2014
Histoire et mémoire

013 - Décembre 2014
Lieux de culte

014 - Avril 2015
La Forêt de Soignes

015-016 - Septembre 2015
Ateliers, usines et bureaux

017 - Décembre 2015
Archéologie urbaine

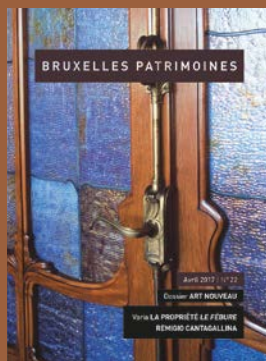
018 - Avril 2016
Les hôtels communaux

019-020 - Septembre 2016
Recyclage des styles

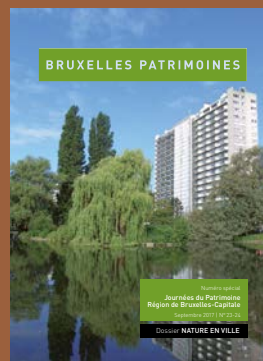
Derniers numéros



021 - Décembre 2016
Victor Besme



022 - Avril 2017
Art nouveau



023-024 - septembre 2017
Nature en ville



BRUXELLES URBANISME ET PATRIMOINE
SERVICE PUBLIC RÉGIONAL DE BRUXELLES

10 €



ISBN 978-2-87584-151-3