

Frédéric Dumesnil,  
un peintre restaurateur  
du XVIIIe siècle

---

Aurélie VETRO

## Frédéric Dumesnil, un peintre restaurateur du XVIIIe siècle

---

### Préface

Dumesnil? Oui, Dumesnil! Pourquoi cette étude dans nos Annales? La question n'est pas sottée.

Dans les archives de la Sérénissime Maison d'Arenberg à Enghien, il est maintes mentions de ce peintre; il s'y trouve même deux tableaux de celui-ci évoquant le château et le parc d'Enghien<sup>(1)</sup>. De plus, notre société en possède un qui vient d'être admirablement restauré: le portrait d'un jeune le Duc.

Dès lors, n'était-ce pas l'occasion de compléter les deux articles qui lui furent consacrés dans nos Annales et de s'intéresser davantage à cette toile<sup>(2)</sup>?

Quand, comment, pourquoi celle-ci quitta-t-elle le Collège des Augustins pour aboutir dans le patrimoine du Cercle Archéologique? Nul ne le sait; ce qui, par contre, est certain, c'est qu'à la dislocation de cette société, au décès d'Ernest Matthieu (1928), elle fut reléguée sans aucun ménagement dans les greniers de l'hôtel de ville. Nous avons été autorisé à l'en descendre pour exposer son infortune au musée communal

---

(1) Pour les archives, v. les références bibliographiques accompagnant cette étude. Concernant les tableaux, v. Ed. LALOIRE, *Le peintre Frédéric Dumesnil*, dans *A.C.A.E.*, t. VIII, 1915-1922, pp.168-177; Y. DELANNOY *Le château et le Parc d'Enghien sous la bannière des d'Arenberg*, dans *A.C.A.E.*, t. XXXIII, 1999, p. 19, n. 11; Arn. MERTENS, *Frédéric Dumesnil (und 1710-1752) Der Siebenstern*, dans *Gärten und Höfe der Rubenszeit. im spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens*, Hirmer Verlag München, 2000, p. 229.

(2) Ed. LALOIRE, *op. cit.*; Y. DELANNOY, *Détails complémentaires concernant le peintre F. Dumesnil*, dans *A.C.A.E.*, t. XIV, 1964-1966, pp. 163-164.

(1951)<sup>(3)</sup> et, par la suite, la pendre dans l'escalier d'accès à la Bibliothèque, rue de la Fontaine. Elle y faisait déjà triste figure; ce sera plus lamentable encore le jour où, cordage usé, elle finit par en dévaler un peu trop brusquement les marches. On se borna alors - et pour cause! - à la rouler et la fourrer dans un coin le plus discret possible plutôt que de s'en débarrasser. Bien nous en prit car une grâce spéciale passa qui nous permit d'entrevoir la fin de cette pénitence.

M<sup>elle</sup> Aurélie Vétro suivait des cours de conservation - restauration d'objets d'art à l'Institut supérieur des Beaux-Arts Saint-Luc à Liège (2001 - 2002).

En quête d'un sujet et d'un ... objet à traiter pour son mémoire de graduat en cette discipline, le tableau lui fut confié et sa restauration s'acheva en une vraie réussite.

Ce travail donna lieu à la rédaction d'un mémoire biographique du peintre et d'une notice technique concernant cette restauration<sup>(4)</sup>. Nous sommes heureux de pouvoir en reproduire ici l'essentiel et de contribuer ainsi à une meilleure connaissance de Dumesnil et des ses œuvres. Heureux aussi d'avoir rencontré un jeune talent et de pouvoir en révéler et souligner - au risque charmant de le faire rougir - la patience, la prudence et la compétence.

Cette restauration fut également d'un captivant intérêt car la famille le Duc dont plusieurs membres remplirent des rôles importants dans la haute magistrature montoise, n'est pas étrangère à notre histoire locale, qu'il s'agisse de personnalités ou de territorialités<sup>(5)</sup>. Il n'empêche: nous n'avons pu identifier

---

(3) Sur ce musée, v. Y. DELANNOY, *Le Cercle archéologique d'Enghien. Synthèse historique et souvenirs (1878-1992)*, dans *A.C.A.E.*, t. XXVII, 1991, pp. 83-192, plus spécialement pp. 185-187.

(4) VÉTRO Aurélie, 3 COA, 2001-2002, Travail de fin d'études, *Frédéric Dumesnil, Un peintre-restaurateur du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Promoteur: Mme M. Verbeek. Institut supérieur des Beaux-Arts Saint-Luc, Liège, 32 et XLIII p., 57 ill.; ID., Dossier d'examen et de traitement "Le petit Puge" de Frédéric Dumesnil, 24 et XXVI p., 40 ill.

(5) V. à ce sujet, René GOFFIN, *Généalogies enghiennoises*, liv. III, dans *Recueil V des Tableaux du Hainaut*, Grandmetz, s.d., pp. 347-356, mentionnant notamment les alliances enghiennoises de Corte, Husmans, Luyx, Plotinex, Steenhaut, etc... les seigneuries locales de Fordes, Holdre, Merbois, Trouille, etc..

avec certitude “le petit Page” de Dumesnil <sup>(6)</sup>.

Quoi qu’il en soit, il y a lieu de se réjouir d’une restauration aussi bien réussie et il s’indique d’en féliciter l’auteur, lui souhaitant une brillante carrière dans cette passionnante profession.

Y. Delannoy

---

A relever plus spécialement Jeanne-Catherine le Duc (Mons, 1703 - Enghien, 1779), supérieure du Béguinage d’Enghien (1744-1779) et, à son sujet: E. BOIS D’ENGHIEN, *Épitaphier du pays d’Enghien*, dans *A.C.A.E.*, t. VII, 1909-1913, p. 333, n° 105; J.-P. TYRGAÏ, *Documents concernant le Béguinage d’Enghien (c. 1250- 1797)*, dans *A.C.A.E.*, t. XXXI, 1997, pp. 5-56, plus spécialement les nos 18, 57, 60-64 et 132.

(6) A supposer que ce tableau date de 1735, comme l’indique Ed. Laloue (*op. cit.*, p. 175), ce qui, dans l’état actuel du tableau, n’est pas évident, il pourrait, en effet, s’agir de François-Nicolas né le 10 fév. 1721, fils de Théodore-Joseph (1673-1723) et de Jeanne-Catherine de Corte (1679-1731), mais les armoiries figurant sous ce portrait sont celles attribuées (Vienne le 2 fév. 1735) à Théodore-Nicolas le Duc (1702-1771), seigneur de Trouille, époux (1730) d’Anne-Ignace Husmans (1705-1794), et à ses enfants et descendants légitimes; or, ledit François-Nicolas n’en était pas et c’est naturellement du côté de ceux-ci qu’il faut s’orienter mais, à défaut de document concernant ce tableau (correspondance, comptes, etc...), l’incertitude dans laquelle on demeure au sujet de la date de ce tableau rend très délicate l’identification de ce petit personnage parmi les quatre fils du prédit Théodore-Nicolas et leur descendance respective. A noter que, n’étant pas craquelées comme l’est le tableau, ces armoiries pourraient constituer un “surpeint” postérieur à 1735.

V. le texte de ces lettres patentes dans B<sup>m</sup> de STEIN D’AULNENHEIM, *Duc (le) dans Ann. Noblesse de Belgique*, Bruxelles, 1880, p. 192.

La description des armoiries de cette famille par R. GOFFIN, *op. cit.*, p. 347 et Ed. LA LOIRE, *op. cit.*, p. 175 est ainsi à compléter et revoir, nous semble-t-il, comme suit:

de sable à la croix ancrée d’argent, au chef du même.

Haume couronné d’or. Cimier: un griffon de sable, lampassé d’argent. Supports: deux lions d’or, armés et lampassés de gueules, contournés, tenant chacun une bannière aux armes de l’écu. Lambrequins: de sable et d’argent.

On peut s’étonner que R. Goffin ne fasse aucune allusion à l’article d’Ed. Laloire publié dans le tome VIII de nos Annales alors qu’il possédait la série complète de celles-ci.

## Introduction

La notion de conservation-restauration d'objets d'art est très jeune et il est intéressant de constater qu'un tel concept est en fait le reflet de notre société actuelle. Le rapport entre l'homme et le tableau est révélateur de la culture, des croyances, des ambitions mais aussi des peurs de cet homme. Ainsi, c'est afin de comprendre l'évolution de cette vision de l'homme face à une œuvre d'art que je me suis lancée dans l'étude de la vie de Frédéric Dumesnil qui voua sa vie à l'art.

Cet artiste, pourtant au service de la famille d'Arenberg ainsi que de l'illustre cour de Charles de Lorraine, n'a jamais fait l'objet d'une étude complète portant sur sa vie, son œuvre et son métier de peintre-restaurateur.

Quel était son rôle ? En quoi consistait son métier ? Jusqu'où allaient ses fonctions ? Travaillait-il en fonction d'une éthique particulière ? Ses actes étaient-ils guidés par le peintre ou par le restaurateur ? C'est à toutes ces interrogations que je vais tenter de répondre en reconstituant petit à petit la vie de Frédéric Dumesnil, précurseur de notre métier, un de ces grands hommes bien trop vite oubliés.

## Contexte historique des Pays-Bas Méridionaux durant le XVIII<sup>e</sup> siècle

Contrairement au XVII<sup>e</sup> siècle, qui fut une période riche et novatrice en ce qui concerne l'art, le XVIII<sup>e</sup> siècle vit son art décliner et les artistes furent contraints de copier les maîtres du siècle précédent<sup>(7)</sup>.

Afin de mieux comprendre ce phénomène, il est nécessaire de remonter à l'année 1609, lors du début de la trêve de douze ans<sup>(8)</sup>. En effet, ce n'est qu'à partir de cette année 1609 que l'Eglise et les archiducs Albert d'Autriche et l'Infante Isabelle purent faire appliquer les résolutions convenues lors du Concile de Trente. Ces résolutions avaient deux objectifs principaux :

---

(7) BAUTIER, P., "L'art en Belgique, du Moyen Age à nos jours", Bruxelles, La Renaissance du livre, 1939.

(8) Trêve entre les Provinces-unies et l'Espagne qui fut signée le 19 avril 1609. Cette trêve mit fin à la domination espagnole sur les Pays-Bas du Nord.



Portrait de (N.) le Duc par Fréd. Dumesnil (1735) avant sa restauration (2001).  
(C.A.E., photo A. Vétro)



Portrait de (N.) le Duc par Fréd. Dumesnil (1735) après sa restauration (2002).  
(C.A.E., photo M. Berger )

l'anéantissement du protestantisme et le retour de la population au catholicisme <sup>(9)</sup>.

Pour répondre à ces objectifs, le pouvoir politique et religieux des Pays-Bas Méridionaux mit en place une infrastructure neuve et impressionnante. De nouveaux évêques furent nommés, des ordres religieux tels que les Augustins ou les Capucins furent créés, les universités de Louvain et Douais ainsi que la ferveur de l'Ordre des Jésuites contribuèrent de façon décisive à l'élaboration de la Contre-Réforme. Instrument de ce vaste projet, l'Art Baroque vit le jour et se mit à son service.

Il s'agissait en outre de réaliser des œuvres picturales dynamiques, vivantes et grandioses, prônant la religion catholique comme seule religion véritable et originelle, capable de mener tous ses fidèles au jardin d'Eden.

Qui d'autre que Pierre Paul Rubens eût pu mieux remplir ce rôle? Il fit naître un art grandiose empreint de virtuosité, art de propagande avant la lettre.

La Compagnie de Jésus montra un zèle particulier en faveur de Rome et le libre examen et la liberté de conscience furent étouffés. Les bûchers n'existaient plus, pourtant les protestants et libres penseurs, considérés comme hérétiques, furent vivement conviés à l'exil en territoire étranger.

Face à tant de ferveur et d'exubérance, un nouveau courant de pensée, le Jansénisme, se développa déclarant une guerre ouverte à l'Eglise catholique romaine. Une partie de la population s'allia aux Jansénistes tandis que les Jésuites, les souverains espagnols et leurs représentants se rallièrent à l'Eglise de Rome <sup>(10)</sup>.

Cette lutte entre Jésuites et Jansénistes dura plus de cent ans et mobilisa l'énergie des intellectuels qui se concentrèrent sur cette querelle au lieu de vaquer à de nouvelles théories, recherches ou théologies. Cet état de faits bloqua considé-

---

(9) DUMONT, G-H., "Histoire de la Belgique", Paris, Hachette, 1977.

(10) PEETERS, G., "La Belgique une terre, des hommes, une histoire". Bruxelles, Reader'sDigest, MCMLXXX.

ablement l'essor intellectuel et divisa le peuple des Pays-Bas Méridionaux.

En 1714, alors que la querelle entre Jésuites et Jansénistes était toujours d'actualité, les Pays-Bas Méridionaux passèrent de l'Empire espagnol à l'Empire autrichien des Habsbourg. Afin d'établir un régime totalitaire, ceux-ci pourchassèrent les Jansénistes. De cette façon, ils s'octroyaient les faveurs de Rome et profitaient de l'autorité des Jésuites pour maintenir la population et rétablir l'absolutisme.

Les Jansénistes ayant été pourchassés, les arts furent soumis au regard jésuitique.

La Compagnie de Jésus désirait glorifier l'Eglise romaine et perpétuer les ambitions de la peinture baroque; malheureusement, cet état de faits engendra une certaine stagnation de l'art pictural. En effet, les peintres, sous peine de courir le risque de l'exil, durent répondre aux exigences et aux goûts de leurs mécènes et, pour ce faire, se mirent à peindre à la manière des grands peintres appréciés durant le XVII<sup>e</sup> siècle, tels Rubens, Teniers, de Brouwer ou encore Crayer.

La science et les chercheurs subirent le même sort et cette situation bien trop stagnante en ce qui concerne les avancées intellectuelles, fit écrire à Voltaire en parlant d'un séjour à Bruxelles en 1739: "... *Séjour de l'ignorance et éteignoir de l'imagination.*" "*Une vie douce et retirée y est le partage de presque tous les particuliers, mais cette vie douce ressemble si fort à l'ennui qu'on s'y méprend aisément*" <sup>(11)</sup>.

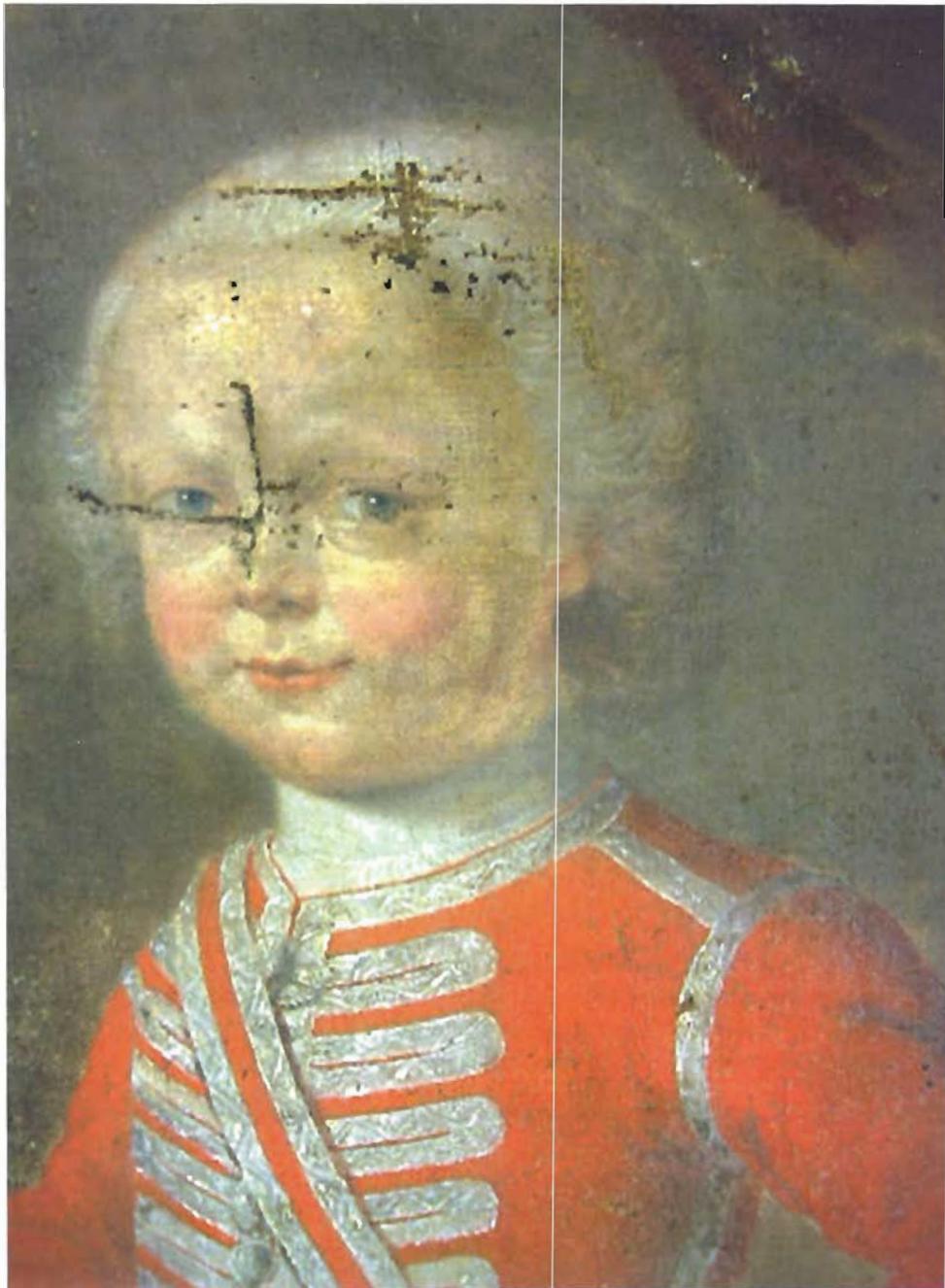
Vers 1770, l'emprise jésuitique sur le peuple devint un peu trop importante aux yeux des Habsbourg. C'est pourquoi, en 1774, les Jésuites virent leur Ordre dissous et interdit lorsque ceux-ci voulurent défendre les intérêts de Rome contre l'Etat.

Les Pays-Bas Méridionaux, désormais beaucoup plus libres, furent enfin prêts à accueillir le nouvel essor intellectuel du "siècle des lumières" qui s'épanouira de plus belle sous Joseph II, successeur de Charles de Lorraine <sup>(12)</sup>.

---

(11) DUMONT, G., *op. cit.*, p. 287.

(12) DORELY, H., "Histoire des Belges, des origines à 1961". Bruxelles, de Boeck, 1962.



Portrait de (N.) le Duc par Fréd. Dumesnil (1735)  
Détail tête et buste, avant sa restauration (2001).  
(C.A.E., photo A. Vétro)



Portrait de (N.) le Duc par Fréd. Dumesnil (1735)  
Détail tête et buste après sa restauration (2002).  
(C.A.E., photo M. Berger )

Au regard de ce contexte historique, il est maintenant beaucoup plus aisé de comprendre le pourquoi d'un tel déclin des arts et de la peinture en particulier. Les peintres, attachés aux diverses Cours, durent répondre aux impératifs imposés par la religion catholique, plus particulièrement par l'ordre jésuitique, tout en glorifiant le pouvoir de leurs mécènes.

Prenant inspiration dans les chefs-d'œuvre des grands maîtres tels que Rubens, Breughel ou le Tintoret, les artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle valorisèrent le 'bon goût' et la valeur de leurs mécènes tout en répondant aux exigences religieuses de l'époque sans prendre de risques.

De même, de telles inspirations permirent aux artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle de réaliser des compositions grandioses, ainsi que de prouver leur savoir-faire en matière de virtuosité et de maîtrise de la technique picturale<sup>(13)</sup>.

## **Frédéric Dumesnil, le peintre**

### **Quelques éléments généalogiques**

La généalogie des Dumesnil, dont le nom, selon les lieux et époques s'écrivit du Mesnil, de Mesnil, du Maisnil ou du Mâny, remonte au XV<sup>e</sup> siècle.

Cette famille noble semble être originaire du Luxembourg belge. En 1660, Jean de Mesnil s'installa à Bruxelles et rencontra Cornélie de Malcote qu'il épousa le 20 mars 1662. Jean de Mesnil entra alors au service du roi d'Espagne, devenant successivement lieutenant, puis, en 1671, capitaine au régiment du Marquis d'Aisseau. En 1678, son épouse, Cornélie de Malcote, mit au monde un fils, François-Joseph, futur père de Frédéric Dumesnil<sup>(14)</sup>.

Fils de François-Joseph de Mesnil (1678-?) et de son épouse dont le nom n'est pas mentionné dans l' "*Annuaire de la noblesse belge*"<sup>(15)</sup>, Frédéric Mesnil naquit aux environs de 1710 à en juger de son premier mariage à Notre-Dame de la

---

(13) BAUNER, P., *op. cit.*.

(14) LALOIRE, E., "Le peintre Frédéric Dumesnil" dans *Annales du Cercle archéologique d'Enghien*, T. VIII, Enghien, 1915-1922, pp. 168-178.

(15) *Id*

Sainte-Chapelle de Bruxelles, avec Marie-Philippine Caus en avril 1731. Ils eurent cinq enfants mais tous moururent avant 1767<sup>(16)</sup>.

Un deuxième mariage le lia à Claire de Cuyper dont il eut un fils, Hughes-Joseph, baptisé en 1762; enfin, ses troisièmes noces, en 1767 dans la même paroisse, l'unirent à Marie Gertsmans.

Frédéric Dumesnil fut reçu maître de la corporation des peintres de Bruxelles en 1733 tandis que son fils, François Dumesnil, fut élève à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles à partir de 1771.

Frédéric Dumesnil mourut le 7 novembre 1791 à Bruxelles dans la paroisse de la Chapelle.

### **Sa carrière artistique**

La production de Frédéric Dumesnil en tant que peintre peut se caractériser par quatre commandes principales: les œuvres réalisées pour les ducs d'Arenberg, les tableaux commandés par quelques familles de la noblesse bruxelloise, les œuvres religieuses de la collégiale de Nivelles, et enfin, un certain nombre de toiles pour les églises du Brabant wallon<sup>(17)</sup>.

### **La famille d'Arenberg**

Les archives<sup>(18)</sup> ne mentionnent pas comment Frédéric Dumesnil fut amené à rencontrer le duc Léopold-Philippe d'Arenberg. Néanmoins, ces documents témoignent d'un attachement du duc d'Arenberg pour le peintre-restaurateur bruxellois qui, dès la réalisation de sa première commande en 1730, demeura au service de la famille ducale.

M. Laloire, dans sa publication<sup>(19)</sup>, nous fait part du fait que Dumesnil reçut de la famille d'Arenberg une maison d'habitation et, à partir de 1779, une rente de 350 florins par an, et ce jusqu'en 1792, un an après sa mort!

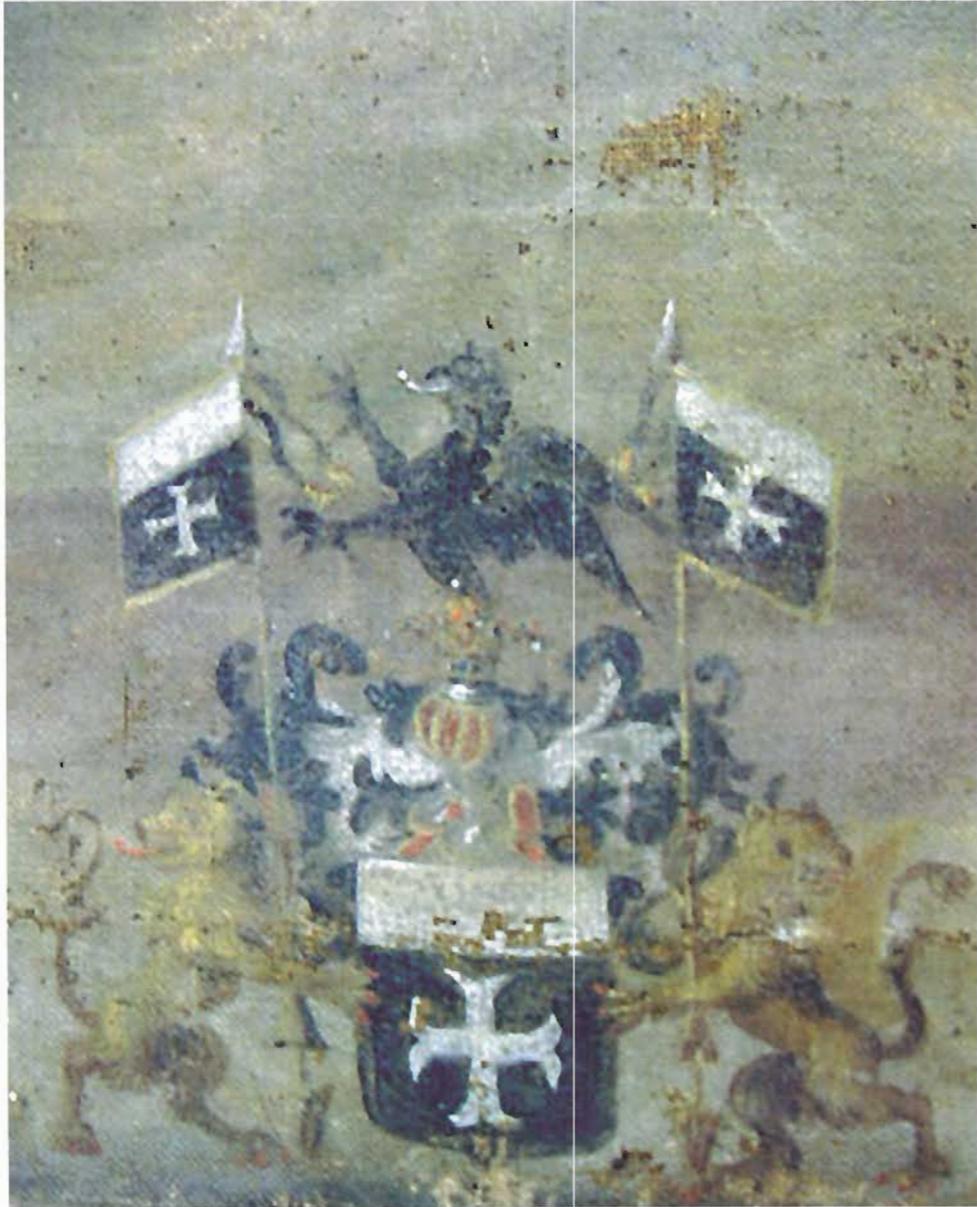
---

(16) *Ibid.*

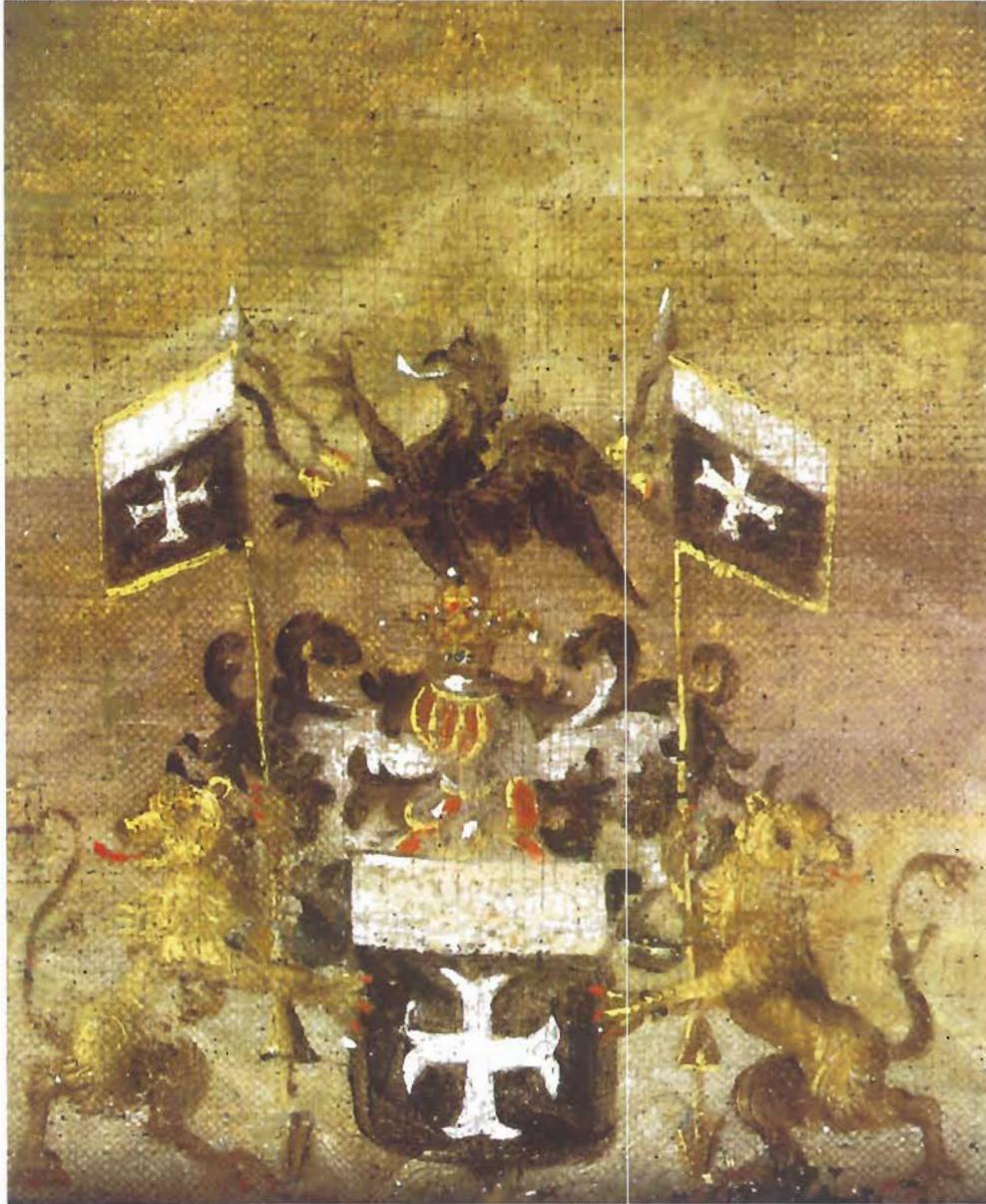
(17) COEKELBERGHS, D., "Précisions sur la vie et l'œuvre du peintre-restaurateur bruxellois Frédéric Dumesnil (vers 1710-1791)" dans *Bulletin de l'IRPA*, T. XI, Bruxelles, 1969.

(18) Voir Bibliographie, sources d'archives.

(19) LALOIRE, E., *op. cit.*, p. 174.



Armoiries de (N.) le Duc, figurant sous son portrait par Fréd. Dumesnil (1735)  
avant sa restauration (2001) (C.A.E., photo A. Vétro)



Armoiries de (N.) le Duc, figurant sous son portrait par Fréd. Dumesnil (1735)  
après sa restauration (2002) (C.A.E., photo M. Berger)

Frédéric Dumesnil réalisa donc en 1730 ses premières œuvres pour le duc Léopold-Philippe d'Arenberg. La commande consistait en la réalisation de trois tableaux, des dessus-de-porte, destinés à orner l'hôtel d'Arenberg situé place du Sablon à Bruxelles.

Trois ans plus tard, en 1733, il fut reconnu maître de la corporation des peintres de Bruxelles. Durant cette même année 1733, le duc Léopold-Philippe d'Arenberg lui fit faire son portrait en pied.

En 1745, Dumesnil réalisa une "Tabagie des paysans" ainsi qu'une peinture représentant un "Corps de garde", tandis qu'en 1747, il peignit Marie-Thérèse d'Autriche et son époux l'Empereur Charles VII.

Enfin en 1752, il peignit deux marines et représenta la ville d'Enghien en quatre vues.

Lorsqu'en 1753 le duc Léopold-Philippe mourut, Frédéric Dumesnil devint le peintre-restaurateur attitré de son fils, Charles-Marie-Raymond d'Arenberg dont il fit le portrait en 1770.

Le duc lui commanda également la même année le "Buste d'une femme coiffée d'un chapeau" ainsi qu'un tableau inspiré d'une esquisse de Rubens, "La reconnaissance d'Achille".

Les deux derniers tableaux connus des archives<sup>(20)</sup> ayant été commandés par le duc furent une "Danse des paysans et cavaliers à cheval" datant de 1772, et enfin, une "Sainte famille" en 1773.

Toutes ces œuvres sont mentionnées dans l'article de M. Laloire mais ne sont pas accompagnées de références d'archives: elles sont aujourd'hui malheureusement introuvables. Ces œuvres devaient cependant être de très bonne facture à en juger par leur prix<sup>(21)</sup> et les goûts artistiques des ducs d'Arenberg qui révélèrent de grands peintres tels que M.J. Geerarts.

---

(20) *Mémoire des déboursés faits pour le voyage de Bruges à l'occasion de la vente des tableaux de M. Wapenart, par ordre de S.A.S. Mgr le Duc d'Arenberg, etc. par F. Dumesnil, parti de Bruxelles le 26 may 1774- jusques au 31 inclus d'ite, savoir selon LALOIRE, E., op. cit., p. 174.*

(21) *ib.*

## Familles nobles de Bruxelles

En 1735, Frédéric Dumesnil peignit le portrait en pied d'un membre de la famille le Duc<sup>(22)</sup>.

M. Laloire nous dit de cette peinture: *“Le musée archéologique d’Enghien possède aussi un tableau qui représente un adolescent en costume élégant, habit rouge galonné d’argent, dans un décor de style s’harmonisant avec le bleu; au fond, dans l’angle, s’ouvre une perspective sur un jardin décoratif.*

*C’est le portrait d’un membre de la famille Le Duc, comme l’indiquent les armoiries qui sont peintes au bas de la toile: de sable à la croix ancrée d’argent et au chef du même. On croit y reconnaître un élève du collège des Augustins, puisque le tableau était conservé dans leur chapelle antérieurement à 1885.*

*La toile mesure 1m45. X 1m031. et porte la signature: Frédéric Dumesnil pinxit anno 1735.”*<sup>(23)</sup>.

Cette œuvre de jeunesse, très différente du reste de la production picturale de Dumesnil, appartient aujourd’hui au Cercle archéologique d’Enghien. Elle m’a été confiée et est actuellement en cours de restauration.

En 1739, les propriétaires du château de Tervuren commandèrent à Dumesnil une série de cinq tableaux traitant de la vie de Moïse. il s’agissait de:

- Moïse sauvé des eaux par la fille du Pharaon.
- Moïse frappant le rocher de la montagne d’Horeb.
- Moïse exposant le serpent d’airain.
- Moïse, porteur des tables de la Loi, descendant la montagne du Sinaï.
- Moïse brisant les tables de la Loi devant le veau d’or.

De même, deux dessus-de-porte (“Le Christ et la Samaritaine” et “Loth et ses filles”) ainsi qu’un trumeau ayant pour sujet “Un enfant faisant des bulles” furent commandés en 1739 par le château de Tervuren.

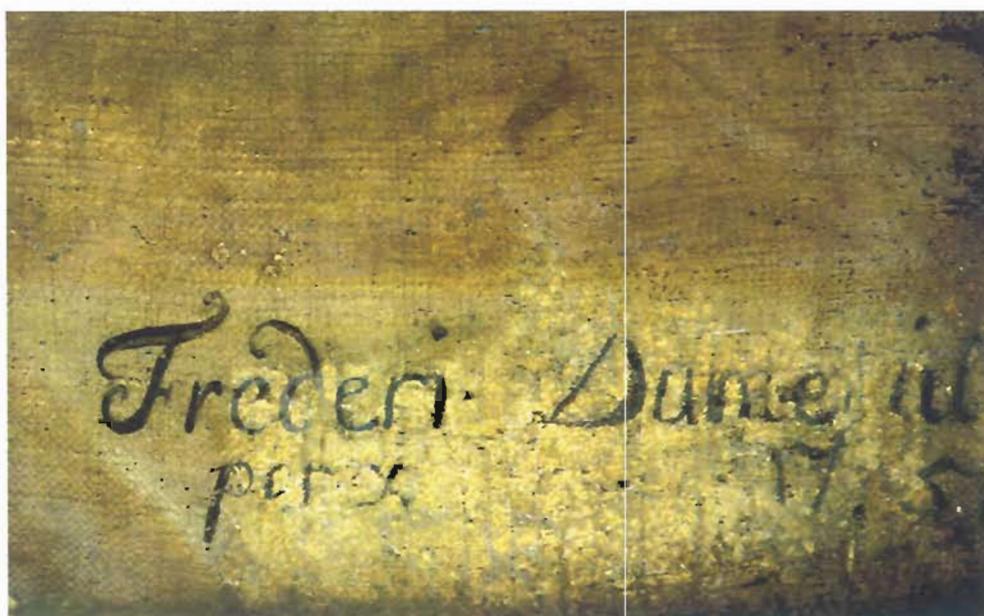
---

(22) Voir annexe.

(23) LA LOIRE, E., *op. cit.*, p. 175.



Signature de Fréd. Dumesnil figurant sous le portrait de (N.) le Duc (1735)  
avant la restauration de ce tableau (2001) (C.A.E., photo A. Vétro)



Signature de Fréd. Dumesnil figurant sous le portrait de (N.) le Duc (1735)  
après la restauration de ce tableau (2002) (C.A.E., photo M. Berger)

Ni les dessus-de-porte, ni le trumeau n'ont été retrouvés; seules, les archives <sup>(24)</sup> mentionnent leur existence. En ce qui concerne la série des cinq tableaux de Moïse, elle fut vendue en 1906 à M. Julius Blanche de Berlin au prix de 5.100 francs, somme assez importante pour l'époque.

### **Collégiale de Nivelles**

La collégiale de Nivelles constitue la plus importante commande d'œuvres de Frédéric Dumesnil <sup>(25)</sup>. En effet, il réalisa 32 tableaux, 12 toiles étaient destinées à orner les lambris de la collégiale, tandis que 16 autres devaient en orner les stalles, les 4 restantes ont disparu avant 1969.

Des 16 œuvres destinées aux stalles, seules 6 nous sont connues; malheureusement "La guérison du serviteur du centurion" a, elle aussi, été égarée.

Les toiles décorant les lambris dataient de 1740 et représentaient:

- "L'Annonciation"
- "La Visitation"
- "L'adoration des bergers"
- "La présentation de Jésus au temple"
- "L'adoration des mages"
- "Jésus enseignant aux docteurs"
- "La vocation de Jacques et Jean"
- "La résurrection du Christ"
- "L'apparition à saint Thomas"
- "L'Ascension"
- "La descente du Saint Esprit"

Les tableaux ornant les stalles dataient de 1760 et représentaient:

- "Le baptême du Christ"
- "La vocation de Mathieu"
- "La guérison de la fille de la Cananéenne"
- "La guérison du serviteur du centurion"
- "La pêche miraculeuse"

---

(24) COEKELBERGHS, D., *op. cit.*,

(25) COEKELBERGHS, D., *op. cit.*,

- "La transfiguration" <sup>(26)</sup>

En ce qui concerne l'état de ces tableaux, seuls "La Visitation", "La présentation de Jésus au temple", "L'Adoration des bergers", "Le triomphe de l'eucharistie", "La pêche miraculeuse" et "La transfiguration", sont en bon état et sont exposés dans le musée communal de Nivelles. "L'Annonciation", quant à elle, est déchirée et entreposée dans le grenier de la collégiale. "Le baptême du Christ", "La vocation de saint Mathieu", "La fille de la Cananéenne" et une autre "Pêche miraculeuse" sont entassés dans la sacristie de Sainte-Gertrude et sont très abîmés. Les autres tableaux ont disparu.

### Eglises du Brabant wallon

Les commandes de ces églises s'échelonnèrent de 1770 à 1778, c'est-à-dire à la fin de la vie de Dumesnil <sup>(27)</sup>.

En 1772, les églises de Waterloo et de Lasnes commandèrent respectivement une "Guérison de l'Hémorroïsse" et une "Guérison de l'aveugle".

Ensuite en 1773, l'église d'Arquennes acquit une "Visitation" et une "Transfiguration", tandis que la ville d'Ohain commanda une "Annonciation" et, en 1774, une "Fuite en Egypte".

Enfin, en 1778, Dumesnil réalisa pour l'église de Tongres une "Vision de Sainte Lutgarde" et pour Ittre un "Repas chez Simon" <sup>(28)</sup>.

\*  
\* \*

De toutes les œuvres de Frédéric Dumesnil, seules les peintures religieuses, le "Petit Page" et deux vues du parc d'Enghien nous sont connues. Sa production d'œuvres religieuses s'inscrit parfaitement dans le mouvement dit "baroque" propre au XVIII<sup>e</sup> siècle, on y retrouve l'influence très marquée du maître fétiche de cette époque, Pierre-Paul Rubens, mais on

---

(26) Les reproductions de la majorité de ces œuvres existent à la photothèque de l'IRPA.

(27) COEKELBERGHS, D., *op. cit.*.

(28) Les reproductions de ces œuvres existent à la photothèque de l'IRPA.



Fr. Dumesnil, Le château d'Enghien (représentation fantaisiste) et ses jardins (1752)  
(A.C.A., Photo M. Berger)



Fr. Dumesnil, Parc d'Enghien, le Pavillon des Sept Etoiles (1752)  
(A.C.A., Photo M. Berger)

y voit également une légère influence classique qui pourrait rapprocher l'art de Dumesnil de l'art de Philippe de Champaigne <sup>(29)</sup>. Sa palette est colorée, sa facture enlevée et ses compositions pyramidales et sinueuses répondent tout à fait aux chefs-d'œuvre rubéniens tandis que le dessin et les personnages vigoureux mais sereins, vêtus à l'antique, nous rappellent la peinture classique. Les personnages sont habités de sentiments forts et expriment une grande ferveur religieuse.

Le "Petit Page", quant à lui, dénote tout à fait du reste de la production de Dumesnil. De facture léchée et rigide, cette œuvre de jeunesse nous présente un adolescent vêtu à la mode française. Ce tableau évoque l'œuvre de jeunesse du peintre liégeois P. J. Delcloche <sup>(30)</sup> ou encore la peinture de J.J. Horemans, <sup>(31)</sup> peintre anversois.

Quels événements motivèrent ce changement radical dans l'œuvre de Dumesnil? Comment son art rigoureux, rigide, presque froid, se mua-t-il en une peinture oscillant entre la facture baroque enlevée et une maîtrise du dessin, similaire à celle des grands peintres classiques?

On sait que Dumesnil fut chargé de s'occuper de la collection d'Arenberg dès 1730 et qu'il fut chargé de l'enrichir. Peut-être a-t-il acquis par cette fonction une ouverture particulière aux arts. La collection d'Arenberg comprenait principalement des tableaux du XVII<sup>e</sup> siècle, dont beaucoup de Rubens. Cette rencontre avec l'œuvre du grand maître baroque suscita-t-elle chez lui un éveil à une nouvelle façon de peindre?

De plus, à partir de 1754, Dumesnil travailla pour Charles de Lorraine; sans doute eut-il l'occasion de côtoyer, voire de toucher des chefs-d'œuvre encore plus grands.

La conversion de son art a donc pu être motivée par son entourage.

Une autre hypothèse pourrait être qu'il changea de facture pour répondre aux exigences des Jésuites, car on constate que celle-ci change lorsqu'il s'agit d'œuvres religieuses.

---

(29) Philippe de Champaigne, Bruxelles 1602- Paris 1674.

(30) Paul Joseph Delcloche, peintre liégeois, 1716-1755.

(31) Jean Joseph Horemans, peintre anversois, 1716-1790.

Il est évident que Dumesnil eut un rapport direct avec l'œuvre de Rubens puisqu'il a réalisé la copie exacte du "Triomphe de l'Eucharistie" du grand maître baroque, mais encore une fois, était-ce par choix ou par exigence des Jésuites?

Je terminerai ce chapitre par ceci: il est sûr que Frédéric Dumesnil n'innova pas en matière de style, mais il assimila si bien cet art rubénien qu'il réussit à réaliser des chefs-d'œuvre cohérents, vivants, presque personnels.

Dumesnil s'inscrit donc bien dans la mouvance des peintres du XVIII<sup>e</sup> siècle des Pays-Bas Méridionaux. Il réalisa ses œuvres à la manière de Rubens mais ne se contenta pas de calquer ce grand maître, il enrichit ce style baroque d'une parcelle de sa personnalité et mériterait une juste reconnaissance de l'histoire de l'art.

## **La notion de "peintre-restaurateur"**

### **La conservation restauration au XVIII<sup>e</sup> siècle**

Fruit du siècle des Lumières, la conservation-restauration d'objets d'art ne prit tout son sens qu'à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>(32)</sup>.

L'étude de l'historique de la conservation-restauration n'est pas une tâche aisée car, d'une part, les sources de documents et d'archives ne contiennent que des renseignements d'ordre pratique tels que des attestations de paiement, des contrats, des inventaires d'ateliers ou de grandes demeures, ou encore des commandes de fournitures, et que, d'autre part, la vision de l'objet d'art que nous avons aujourd'hui, est bien différente de la vision qu'en avaient nos aïeux, l'œuvre d'art n'ayant acquis son statut de document historique que très récemment.

Notre vision actuelle du métier de restaurateur est tributaire de notre culture et de notre société, c'est donc avec la plus grande prudence et le plus grand sens critique qu'il nous faut appréhender ce monde des "peintres-restaurateurs" du XVIII<sup>e</sup> siècle.

---

(32) PHILIPOT, P.. "Histoire et actualité de la restauration", dans "Histoire de la restauration en Europe" dans *Actes du congrès international*, T. 1. Bâle, Wernersche Verlagsgesellschaft mbH Worms, 1993.

Une décision n'est cohérente que lorsqu'elle fait partie d'un contexte donné; c'est la raison pour laquelle il est nécessaire de se replacer dans le contexte historique du XVIII<sup>e</sup> siècle pour comprendre tout le sens de la démarche de nos ancêtres.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle est considéré comme le véritable berceau de la conservation-restauration d'objets d'art. C'est, en effet, à partir de cette époque que l'œuvre d'art perdit son statut d'objet utilitaire pour devenir un instrument de réflexion de l'homme vis-à-vis de son passé <sup>(33)</sup>.

Ce siècle, appelé le siècle des Lumières, fut une période de transition passant de la tradition à la modernité. Ainsi, l'homme ayant accès à plus de confort s'intéressa davantage à des notions aussi abstraites que la raison, la liberté de pensée, l'histoire ou encore son histoire <sup>(34)</sup>.

En 1751, l'encyclopédie de Diderot et d'Alembert fut éditée tandis qu'en 1738 et 1748 les fouilles d'Herculanum et de Pompéi dévoilèrent aux hommes du XVIII<sup>e</sup> siècle un passé riche et glorieux.

En Allemagne, Winckelmann étudia l'histoire de l'art et en fit une discipline autonome et détachée de l'utilitaire. Par son étude, il réussit à démontrer qu'une œuvre pouvait être appréciée en dehors de son contexte originel, et qu'elle pouvait avoir de la valeur par son style, sa beauté, voire son caractère <sup>(35)</sup>. Cette prise de conscience suscita chez l'homme un sentiment matérialiste, un besoin de s'entourer d'objets témoins du passé, de se constituer des collections prestigieuses leur permettant d'appartenir à un patrimoine historique et culturel prestigieux, voire de le perpétuer.

C'est à partir de cette révolution des idées que l'œuvre fut appréciée pour elle-même et qu'afin de retrouver l'éclat de sa

---

(33) PERIER d'ETEREN, C., "Restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture". Liège, Mardaga, 1991.

(34) BAUTIER, P., *op. cit.*

(35) Emile MALE, G., "Histoire de la Restauration en Europe" dans *Actes du congrès international, T. II*, Wernersche Verlagsgesellschaft mbH Worms, 1993, p. 84.

jeunesse, elle fut réparée. C'est là que naquirent les premières notions de conservation et de restauration.

Nous sommes, bien sûr, encore loin de notre vision actuelle de la restauration, le respect de l'intégrité d'une œuvre étant encore une chose inconnue. Néanmoins, par l'acquisition d'une galerie, le collectionneur démontra d'un certain respect vis-à-vis de l'art puisqu'au lieu de jeter l'œuvre abîmée et d'en commander une neuve, il préféra payer un artiste pour réparer cette œuvre ancienne.

Une nouvelle fonction fut donc attribuée aux artistes, et un nouveau métier naquit. Celui que l'on nomme aujourd'hui le métier de "peintre-restaurateur" fut créé. Les hommes qui eurent la garde de ces collections privées, furent les premiers à se concentrer sur l'invention de nouvelles techniques destinées à réparer l'œuvre endommagée.

Quelques petits traités décrivant les techniques de restauration furent rédigés nous dévoilant les techniques de base. Ceux-ci révélèrent l'utilisation du parquetage, du cartonage alors appelé "plastron", ou encore du châssis provisoire ou bâti. De même, le XVIII<sup>e</sup> siècle se pencha sur le problème de la fixation des écailles et des boursouflures. On mit au point une technique qui consistait à percer la couche picturale à l'aide d'une aiguille puis d'y infiltrer de la colle. On y apprend également que le rentoilage était connu partout et qu'il était couramment, voire presque systématiquement réalisé.

Marijnissen nous explique: *"La méthode décrite par ces auteurs prévoit l'usage d'un adhésif qui est composé de farine ou de fécule et de colle forte, avec adjonction éventuelle d'autres produits tels que la mélasse ou le jus d'ail. Le séchage se fait sous pression et on les met bien en presse jusqu'à ce que la colle soit entièrement sèche. Les descriptions laissent supposer qu'il était d'usage d'exposer les toiles anciennes dans l'atmosphère humide d'une cave pendant quelques jours avant d'entamer l'opération proprement dite. Le rentoilage se limitait parfois à un renforcement des bords. Un auteur suggérait de maroufler sur vitre les vieilles toiles. Le cartonage, c'est-à-dire la protection du côté face par le collage de papier, était déjà connu à l'époque; ce papier encollé était désigné par le terme 'plastron'. On connaissait également la fixation des*

*boursoufflures par instillation de colle après la perforation à l'aiguille. La zone environnante était soumise à un traitement final qui comprenait une imprégnation à l'huile de lin et un repassage avec un fer légèrement chaud. L'usage du châssis provisoire, que les rentoileurs appellent aujourd'hui batteries, semble avoir été introduit par les artistes français vers la fin du XVIIIe siècle.*"<sup>(36)</sup>

Enfin, la grande nouveauté du XVIIIe siècle fut la transposition de laquelle Picault fit naître une polémique toujours d'actualité<sup>(37)</sup>.

La restauration, évoluant vers plus d'objectivité et devenant une discipline à caractère "scientifique", fit évoluer les surpeints débordants vers un système de retouches intégrées et invisibles qui fut réellement d'application à la fin de ce siècle novateur.

### **Le métier de "peintre-restaurateur"**

L'empire autrichien des Pays-Bas Méridionaux durant le XVIIIe siècle comprenait en son sein un certain nombre de familles nobles qui, afin de faire preuve de bon goût et pour acquérir une bonne réputation, devaient répondre aux tendances et à la mode de l'époque.

Les riches familles s'entourèrent d'artistes qui eurent pour mission de constituer et d'enrichir des "collections" de peintures qui contribueraient à la renommée des hommes avertis et cultivés. Ainsi, Charles de Lorraine fit appel à une trentaine d'artistes peintres afin de s'entourer de chefs-d'œuvre et de se créer une magnifique galerie de peintures<sup>(38)</sup>.

Cet engouement pour l'art pictural, procédant de l'intérêt tout neuf apporté au passé et du désir de l'homme d'appartenir à l'histoire, engendra une nouvelle conception de l'objet d'art, ainsi que la création d'une nouvelle profession, le métier du "peintre-restaurateur".

---

(36) MARUNISSEN, R. H., "Dégradation, conservation et restauration de l'œuvre d'art", Bruxelles, 1967, p. 34.

(37) EMILE MATE, G., "La première transposition au Louvre en 1750: la Charité, d'Andrea del Sarto", dans *La revue du Louvre et des musées de France*, Paris, R.M.N. 1982.

(38) ANSIAUX, S., LAVALLEYE, J., "Notes sur les peintres de la cour de Charles de Lorraine" dans *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, T. VI, s.l., 1936, p. 312.

Les collectionneurs considérant que, pour réparer une peinture, il fallait être artiste-peintre, engagèrent très vite leur peintre attiré à devenir "restaurateur". Les apprentis restaurateurs durent donc improviser et apprendre "sur le tas" un métier qui n'était pas le leur et qui devait répondre aux exigences du mécène, c'est à dire remettre le tableau dans un état neuf, comme s'il sortait de l'atelier du peintre.

Afin d'exprimer l'exacte étendue de la fonction de ces artistes, la littérature du XX<sup>e</sup> (39) siècle les qualifièrent de "peintres-restaurateurs" ou encore, d'"artistes-restaurateurs" précisant par là que ces hommes étaient avant tout artistes, puis restaurateurs. La restauration d'objets d'art dans son sens actuel n'existait pas encore mais était hâtivement assimilée au métier de peintre.

Cette nouvelle profession donna à l'objet d'art un statut nouveau. En effet, à partir du moment où des hommes "de métier" furent engagés afin d'acquérir et d'acheter des œuvres destinées à étoffer une collection, ces œuvres d'art acquirent une valeur marchande.

Jusqu'alors, l'œuvre picturale était un objet d'ordre utilitaire créé pour servir l'homme et la religion. Lorsqu'un portrait était réalisé, c'était pour évoquer le pouvoir, la gloire ou la richesse de la personnalité représentée. De même, l'Eglise commandait un retable ou d'autres œuvres de dévotion dans le but de rappeler aux hommes la gloire et la toute puissance divine.

Enfin, lorsque de riches bourgeois ou de nobles seigneurs se faisaient représenter en tant que donateurs, c'était dans l'espoir d'avoir une place réservée au paradis.

Avec le peintre-restaurateur, l'œuvre destinée à une collection, devint une valeur financière. Elle perdit son utilité et fut achetée pour la valeur du peintre qui l'avait réalisée, voire pour sa valeur propre.

Un deuxième changement important engendré par ce nouveau métier résida dans la constitution même d'une collection

---

(39) Dont Marijnissen, R.H., EMILE MALE, G., PERIER d'ETEREN, C., COEKELBERGHS, D. et bien d'autres

comprenant des œuvres de provenance et de siècles différents. En effet, ce rassemblement d'œuvres hétéroclites engendra automatiquement une comparaison des tableaux entre eux, faisant ainsi naître la vision de l'objet d'art en tant que document historique témoin du passé.

En ayant cette nouvelle approche de l'art, l'homme ne perçut plus le tableau comme porteur d'un message lui étant directement destiné, mais il le contempla avec un sentiment nouveau, détaché et objectif. L'art de peindre devint ainsi une discipline matérielle, l'art de mettre en œuvre une technique en fonction d'une époque donnée.

De cette objectivité naissante évolua le concept très controversé qu'est l'esthétique puisque les œuvres comparées les unes aux autres dans une même collection offraient un palmarès de goûts, de courants et de factures propre à chaque époque et à chaque peintre.

Ces collections firent apparaître diverses façons de représenter le "beau". Cette notion posait déjà problème durant l'Antiquité, mais sorties de leur contexte, les œuvres de ces galeries rappelèrent aux hommes la question insoluble et toujours d'actualité, "Qu'est-ce que le beau?", "Quand peut-on qualifier une œuvre de belle?"

Partant de ce premier rôle qui était d'entretenir et d'enrichir la collection, le "peintre-restaurateur" devait être un artiste averti ayant un goût certain pour les œuvres de valeur ainsi qu'un sens aigu du commerce et des finances. L'étendue de ce métier ne se limitait pas à une seule fonction, bien au contraire. Ce métier polyvalent nécessitait bien sûr, en premier lieu, une connaissance et une maîtrise de l'art de peindre. De plus, afin de juger de la qualité et du caractère de l'œuvre à acquérir, les peintres-restaurateurs étaient chargés de l'expertise des tableaux, de la rédaction de catalogues ou encore devaient distinguer l'œuvre de copie, de l'original.

Une fois l'œuvre acquise, ce même homme devait s'occuper de la livraison et du transport du tableau jusqu'au lieu d'exposition et ce, sans encombres.

Cette nouvelle facette du métier ne doit pas être sous-estimée car, ayant beaucoup d'importance, elle témoigne d'un souci

de conservation préventive. En effet, les tableaux achetés pouvaient être très vieux et le parcours fort long, un emballage approprié et résistant était donc nécessaire afin de protéger ces biens précieux du climat froid et humide des Pays-Bas Méridionaux ainsi que de la route caillouteuse d'alors.

Le tableau, arrivé au terme de son voyage, était confié au savoir-faire du peintre-restaurateur et était restauré.

On ne sait que peu de choses concernant les interventions de restauration car, très vite, un secret professionnel s'installa au sein de la profession. La concurrence existant déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle, les artistes préféraient garder leurs secrets d'atelier sur le caractère de leurs interventions.

En ce qui concerne les propriétaires, ils faisaient confiance à leur peintre-restaurateur attitré et ne se souciaient aucunement de la restauration de leurs œuvres du moment que le résultat final était concluant; au contraire, puisque ces interventions risquaient de nuire à la valeur marchande du tableau, ils préféraient n'en rien savoir<sup>(40)</sup>.

De plus, l'aspect alchimique et magique du métier enchantait plus d'un homme du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans ses "Lettres d'Italie", le Président de Brosses nous livre un témoignage de la "crédulité" de l'époque: "*Pendant que nous sommes sur le chapitre des mécaniques curieuses en peinture, écrit de Brosses à son ami de Quintin, ne m'avez-vous pas oui dire qu'on racontoit à Milan qu'un artisan de Rome avoit trouvé le secret d'enlever tout d'une pièce les peintures de dessus leur toile et de les poser sur une autre? J'écoutai ceci comme tant d'autres fables ridicules dont on me berce les oreilles. ... J'entendis reparler ici; on m'a dit de ne pas m'en moquer, qu'il n'y avoit rien de plus certain et que je n'avois qu'à l'aller voir de mes yeux quand je voudrois. Je couru chez l'ouvrier; c'est un pauvre homme dans une boutique médiocre. On lui donne un tableau à l'huile dont la toile est pourrie; il le met sur bois ou sur une toile neuve et vous rend la vieille. Peint sur bois tout vermoulu, il le remet sur toile ou sur une planche neuve, et rend la vieille planche vermoulue aux gens qui ne veulent rien perdre; dans le*

---

(40) EMILE MALE, G., *op.cit.*, p. 84.

*dernier cas il vous rend aussi votre peinture toute piquée de vers. N'attendez pas de lui qu'il la raccommode, il ne sait pas ce que c'est que pinceau, ni que peinture. Le morceau qu'il m'a montré, dont la moitié est sur toile et l'autre restée sur bois me fait croire qu'il est sorcier. Le peuple de son voisinage dit que c'est saint Joseph, à qui il a fait l'aumône sous la figure d'un pauvre, qui lui a montré son secret. Je le croirais bien; il entre là-dessous un peu de diablerie”<sup>(41)</sup>.*

L'objectif premier du peintre-restaurateur était d'enrichir la collection de son mécène, il s'agissait donc de restituer les œuvres acquises dans *“un état beau et neuf, comme sortant de l'atelier du peintre”* et que celles-ci *“reprennent l'éclat de leur jeunesse”*<sup>(42)</sup>.

Pour atteindre cet objectif, le peintre-restaurateur procédait à un dévermissage efficace du tableau et le restaurait ensuite. Les déchirures étaient recousues ou recollées par un rentoilage, les écailles étaient refixées à la colle animale, les panneaux étaient maintenus par un parquetage, et quelques fois, on procédait à une transposition. Si le tableau présentait un format inadéquat, le peintre-restaurateur recoupait l'œuvre à la bonne mesure, ou la pliait sur le châssis et faisait déborder la couche picturale sur les chants. Si le tableau semblait, au contraire trop petit, il suffisait d'y ajouter des pièces de bonnes dimensions sur son pourtour et de les repeindre.

Enfin, après un masticage des lacunes, le restaurateur se substituait au peintre, repeignant les zones altérées ou *“démodées”* à la manière du peintre auteur du tableau.

Parlant d'une restauration de l'“*Io*” du Corrège en 1754, une communication reflète bien l'opinion de l'époque face à la restauration durant le XVIII<sup>e</sup> siècle: *“Collins a refait les deux têtes qui manquoient”* et *“le peintre est si bien entré dans l'esprit de l'Auteur original... que les connaisseurs les plus éclairés et les plus difficiles jugent ces deux têtes dignes du Corrège lui-même.”*<sup>(43)</sup>

---

(41) BODART, D., “Dominico Michelini, restaurateur de tableaux à Rome, au 18<sup>e</sup> siècle.” dans *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, T. III, Louvain, 1970, pp. 137-138.

(42) PÉRIER d'ETBREN, C., *op.cit.*

(43) MARJNISSEN, R. H., *op. cit.*, p. 42.

Pour terminer l'approche de cet étonnant métier, il est intéressant de confronter cet article du XVIII<sup>e</sup> siècle avec un article de 'La Gazette' paru en 1860, qui disait ceci: "*Faisons observer qu'il en sera presque toujours ainsi lorsque l'on confiera la restauration d'une peinture à un artiste de talent... il trouvera toujours plus commode de repeindre entièrement et, forcément sans le vouloir, il substituera son sentiment à celui de l'auteur*"<sup>(44)</sup>.

### **Frédéric Dumesnil, le restaurateur**

La carrière de Frédéric Dumesnil fut très vaste et polyvalente. En effet, les documents d'archives rendent compte d'une carrière bien remplie s'étendant à tous les domaines du métier de peintre-restaurateur.

Malheureusement, ces sources omettent bien souvent de révéler la nature du travail effectué. Ainsi, par exemple, les archives de la cour de Charles de Lorraine signalent "*qu'il est ordonné à la veuve Nettine, notre trésorière, de payer sur la retenue mensuelle de notre cassette au Sieur Dumesnil, peintre pour ouvrages faits pour notre service la somme de cent quatre vingt trois florins dix sols... etc. Donné à Bruxelles, le 26 juin 1755*"<sup>(45)</sup>, mais ne précisent pas de quels "ouvrages" il s'agit.

De même, le "Journal" de Charles de Lorraine contient deux ordres de paiement qui ne nous en disent pas davantage: "*At Gamond pour du Menil le peintre, 150 gros écus. 16 octobre 1766*"<sup>(46)</sup>

Ou encore: "*Payé at Gamond 459 couronnes pour Marion Paris et le peintre du Menil. 22 février 1769*"<sup>(47)</sup>.

Fort heureusement, Dumesnil travailla près de 60 ans pour la famille ducale d'Arenberg dont les documents d'archives sont beaucoup plus complets quant à la nature du travail et du salaire perçu par le peintre-restaurateur attitré.

---

(44) EMILE MALE, G., "Histoire de la restauration en Europe", *op. cit.*, p. 84.

(45) ANSIAUX, S., LAVALLEYÉ, J., *op. cit.*

(46) *ibid.*

(47) *ibid.*

Frédéric Dumesnil, attaché à la famille d'Arenberg depuis 1730, contribua grandement à l'enrichissement et à l'entretien de la galerie d'Arenberg qui fut l'une des collections les plus prestigieuses d'Europe. Il se pourrait que son activité en tant que restaurateur de tableaux pour les d'Arenberg remonte à l'année 1749, car les comptes précisent que Frédéric Dumesnil a été payé de diverses sommes allant de 100 à 1000 florins pour "solde de ses ouvrages". Ces "ouvrages"<sup>4</sup> en question correspondent peut-être à la commande de peintures mais, dans ce cas, les titres des œuvres auraient été mentionnés dans les attestations de paiements, les contrats entre le duc et Dumesnil ou encore dans les inventaires de château comme il était coutume de le faire. En partant de cette hypothèse, il s'agirait alors plutôt d'ouvrages de restauration, voire d'acquisition de tableaux destinés à enrichir la galerie du duc.

Les premiers documents précis concernant son activité de restaurateur datent de 1752, il s'agit d'un "*mémoire remis au caissier du duc et pour lequel il perçut, le 18 octobre 1752, la somme de 274 fl. 15 s. pour avoir* :

- remis en état deux batailles de Parocelles, 8 jours de travail, livré le 30 décembre 1750. 26 fl. 2 s. 8 d.
- remis en état un grand portrait en pied, tout écuillé, 7 jours, livré le 21 septembre 1751. 22 fl. 17 s. 3d.
- repeint deux portraits de Leurs Majestés impériales, en pastel, qui étaient tout gâtés, 7 fl jours, le 9 may 1752. 24 fl. 9 s. 9d.
- remis en état une grande bataille de Breydel, fort endommagé, 4 fl jours, le 13 may 1752. 14 fl. 13 s. 10 d.
- tendu 3 portraits sur des châssis à clefs et nettoyé, 1 jour, le 14 juillet 1752. 3 fl. 5s. 4d.
- nettoyé et racomodé et repeint 2 paysages, 3 jours, livré le 10 aout 1752. 9 fl. 16 s.
- racomodé des papiers des Indes avec mon élève, 1 jour. 3 fl. 5s. 4d." <sup>(48)</sup>.

De même, selon M. Laloire, "*En 1778, il reçoit 52 fl. 10 s. pour avoir remis en état un grand tableau, représentant un évêque guérissant des malades, et, en 1788, 4 louis d'or (ou 52*

---

(48) LALOIRE, E., *op. cit.*, p. 172-173.

fl. 5s. 4d.) pour la réparation d'un petit tableau."<sup>(49)</sup> .

Dans sa publication "*Détails complémentaires concernant le peintre Frédéric Dumesnil*", M. Delannoy complète ces informations par la découverte d'un autre document faisant cette fois partie des "Muniments du compte de caisse" de la maison d'Arenberg pour l'année 1770:

*Mémoires des ouvrages ordonnés par S. A. Monseigneur le Duc d'Arenberg à Frédéric Dumesnil, depuis le mois de juillet 1767, savoir :*

- Deux batailles par Breydel, l'une repeinte entièrement, l'autre retouchée, 15 jours.
- Item un grand tableau de Crayer rentoilé et remis en bon état, 33 jours.  
Retouché et glacé un Teniers et un tableau de Miris nettoyé et raccommodé de quelques écaillures, 9 jours.
- Nettoyé trois tableaux et mis sur châssis, pour Everlet, 2 1/2 jours.
- Vernix quatre Barlieef de Mr Geerarts, 1/2 jour.
- Accommodé un tableau des Nymphes de Diane, de Breughel, 1/2 jours.
- Employé à la vente de M. Van Haren, à celle du ministre, des allée et venue chez M<sup>me</sup> de Mérade, pour l'achat du grand Crayer, Miris et Teniers, 6 jours.
- De plus une boîte d'huile donnée à M. Lombard... un louis d'or par ordre de Mgr. Le duc.

Le 7 janvier 1786, le peintre recevait encore 350 florins pour avoir restauré, semble-t-il, un tableau sur cuivre de Franck représentant les noces de Vénus."<sup>(50)</sup>

La précision de ces documents d'archives est très intéressante car elle nous révèle la nature des interventions de Dumesnil sur les œuvres dont il avait la charge, mais en contrepartie, elle nous fait part du caractère fort effrayant de ces opérations. Il est par conséquent nécessaire de se replonger dans le XVIII<sup>e</sup> siècle afin de comprendre la motivation et la déontologie de Dumesnil face à la restauration.

---

(49) Ib.

(50) DELANNOY, Y., "Détails complémentaires concernant le peintre Frédéric Dumesnil" dans *Annales du Cercle archéologique d'Enghien*, T. XIV, 1964-1966, p. 163-164.

Le statut de l'artiste au XVIIIe siècle était très différent de celui qui fut acquis au XIXe siècle. Les peintres étaient attachés à des familles nobles ou princières et devaient répondre aux exigences et aux goûts de ceux-ci, leur art étant soumis à la volonté de leur mécène.

Dumesnil qui était peintre attitré de la famille ducale d'Arenberg, devint donc restaurateur par la force des choses et dut se soumettre aux désirs et aux objectifs fixés par le duc pour sa galerie. Mais peut-on réellement parler de restauration ?

La consigne faite à Dumesnil était de réparer les œuvres abîmées de la galerie et de les remettre en leur état premier. Il est fort peu probable que Dumesnil se soit construit une éthique de travail face aux œuvres qui lui furent confiées, les règles de réversibilité, de stabilité et de lisibilité qui régissent la restauration aujourd'hui n'existaient pas.

Peut-on croire que le souci du restaurateur d'alors était de s'inquiéter d'une restauration ultérieure ? Peut-on envisager que Dumesnil pratiqua ce métier en ayant un souci de compatibilité des matériaux ? Peut-être pensait-il que le fait de repeindre un tableau avec de l'huile lui rendrait une même durée de vie ?

N'oublions pas que cette tâche fut attribuée au peintre, c'est donc avec son expérience d'artiste-peintre que Dumesnil appréhenda la restauration, et que le fait de rafraîchir un tableau en le repeignant en partie ne devait pas être choquant pour lui. On ne sait s'il reçut une formation quelconque ou s'il apprit ce métier "sur le tas" mais les archives<sup>(5)</sup> démontrent que le respect de l'intégrité d'une œuvre était alors une notion abstraite et très différente de notre vision de ce concept aujourd'hui.

Au vu de ces multiples hypothèses et questions, il nous est donc impossible de juger ces interventions puisque celles-ci étaient tributaires du contexte historique du XVIIIe siècle.

L'œuvre venait tout juste d'acquiescer son statut de document historique et de perdre son caractère utilitaire, bien que - ne l'oublions pas - les galeries avaient un but essentiellement ostentatoire. Il était donc légitime qu'en tant que document his-

---

(5) Bibliographie, sources d'archives.

torique destiné à enrichir la collection du duc, l'œuvre soit remise dans un état neuf et éblouissant par Dumesnil.

De plus, comment savoir si Dumesnil réalisait son travail de façon automatique, sans se poser de questions quant au respect de l'œuvre et du peintre, ou s'il se substituait au pinceau du maître ayant réalisé la toile afin de respecter l'œuvre et le maître?

De même, n'en étant qu'à ses premiers pas, la restauration n'était pas considérée comme une discipline autonome ou comme un métier à part entière, il s'agissait plus d'une activité résultant de l'habileté et peut-être de la sensibilité d'artistes peintres à qui l'on demandait ce service.

Après avoir pris connaissance de ces différents points, il nous est désormais beaucoup plus aisé d'appréhender ces pièces d'archives et de les comprendre avec un regard neuf et dénué de jugement, car après tout, la restauration est devenue ce qu'elle est aujourd'hui grâce aux erreurs mais aussi aux réussites des interventions d'un homme tel que Dumesnil.

### **L'acquisition de tableaux**

Parallèlement à la restauration des tableaux de la galerie d'Arenberg, Frédéric Dumesnil eut pour mission d'agrandir la collection par l'achat de nouveaux chefs-d'œuvre.

Dumesnil devait avoir une bonne connaissance artistique ainsi qu'un grand sens du commerce car les sources d'archives témoignent d'une carrière longue de plus de 50 ans durant laquelle il fit de nombreux voyages en quête de nouvelles pièces à exposer dans la collection ducale.

Dans sa publication "Le peintre Frédéric Dumesnil", M. Laloire s'est adonné à un relevé chronologique des acquisitions de Dumesnil pour la famille d'Arenberg signalées dans les documents d'archives:

- *"En 1756, le 10 janvier, achat de trois tableaux. 2 Breughel et 1 Rembrandt, à l'inventaire des meubles du comte de Lannoy, pour 353 fl. 7 s. 8 d. ;*
- *En 1758, le 13 juin, achat d'un petit tableau représentant un petit garçon jouant de la flûte, à la vente de feu Robyns, pour le prix de 38 fl. 3 d. ;*
- *En 1767, il lui est payé 854 fl. 7s. 7d. pour divers*

tableaux qu'il acquiert du prince de Rubempré, en 1769, le 24 avril, 95 fl. 6d. pour deux tableaux achetés à la vente de M. Van Haren et qui représentent l'un, cinq grosses têtes, et l'autre, la ville d'Amsterdam, et en 1772, 100 fl. pour l'achat d'un tableau représentant " les cinq sens de la nature. Le 18 mars 1777, il paie au fermier des ventes publiques 1408 fl. 19 s. 8d. pour les tableaux qu'il a achetés à la vente du 19 février.

- En 1774, Dumesnil annonce qu'il est allé à Bruges acheter quatre tableaux à la vente de M. Wappenart; il les a payés 418 fl. 16 d.
- En 1776, après plus de cinquante ans de travail, Dumesnil s'occupe encore d'achat de tableaux pour le duc.<sup>152)</sup>

En 1770, il participa également à une vente où il acquit un tableau de Crayer, un autre de Miris, ainsi qu'une œuvre de Teniers.

Les premiers documents attestant la carrière de Dumesnil en tant que restaurateur datent de 1749; il devait alors avoir aux environs de 39 ans; ses premières acquisitions de tableaux remontent quant à elles à l'année 1756, alors qu'il devait être âgé de 46 ans. Sept années s'écoulèrent donc avant que le duc ne lui confie cette mission supplémentaire. Cette période correspond sans doute à la période d'apprentissage nécessaire en matière d'art pour pouvoir s'y retrouver dans une vente de tableaux, lui permettant de reconnaître les chefs-d'œuvre des œuvres de qualité ou de valeur moyenne.

Cette mission n'était par conséquent pas confiée au premier venu et Dumesnil dut acquérir la confiance du duc au long de 26 années de bons et loyaux services pour que celui-ci lui confiât cette mission délicate. En effet, Frédéric Dumesnil dut avant toutes choses prouver sa valeur en tant que peintre, s'occuper de la collection du duc et l'entretenir durant sept années avant de pouvoir avoir la responsabilité de l'achat de nouveaux tableaux.

---

(52) LALOIRE, E., *op.cit.*, p.173.

Il est nécessaire de rappeler ici le statut de l'artiste du XVIII<sup>e</sup> siècle qui était dépendant et soumis aux volontés de son mécène. Au vu de ce statut, à savoir le fait d'avoir une responsabilité financière et d'être juge du choix des œuvres à acheter, nous pouvons constater que l'attribution de ce rôle témoigne d'une grande marque de confiance du duc envers Dumesnil et que ce devait être un honneur pour l'artiste-restaurateur de remplir cette mission.

En 1792, un an après la mort du protégé de la maison d'Arenberg, le duc d'Arenberg paya à la famille de Frédéric Dumesnil une note de frais correspondant à un voyage fait à Bruges quelques années auparavant, et durant lequel Dumesnil acquit une série de tableaux, malheureusement non identifiés.

Un paragraphe de cette note dit ceci : "*Dépense extraordinaire au sujet des tableaux achetés à Bruges pour S. A. savoir une caisse, papier, cloux, port des tableaux à l'auberge sur une civière, pour emballer les dits tableaux, transport de la dite caisse de tableaux chez M. Fiocco, pour être par lui envoyée à Bruxelles.*"<sup>(53)</sup>.

Cette note de frais nous renvoie à un autre aspect du métier de peintre-restaurateur, celui de la prise en charge et de l'organisation du transport des œuvres au sortir des bureaux de vente jusqu'au lieu de réception du tableau.

Cette étape, au caractère anodin, était néanmoins très importante et peut être aujourd'hui qualifiée d'intervention de conservation préventive. Le soin apporté à l'emballage et au transport des œuvres est bien antérieur au XVIII<sup>e</sup> siècle, cependant, il est intéressant et rassurant de constater que ces mesures préventives étaient toujours d'application au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Il est important de souligner ce fait car, bien que ces tableaux allaient être restaurés, voire repeints ultérieurement dans son propre atelier, Dumesnil prévoyait le matériel nécessaire pour emballer les tableaux avant le transport afin de limiter les risques encourus durant le voyage.

Ces quelques phrases sont peut-être le témoignage du souci professionnel de Dumesnil.

---

(53) LAI OIRE, E., *op. cit.*, p. 174.

Mais encore une fois, posa-t-il ces actes en ayant conscience de son geste ? Ces mesures préventives étaient-elles le reflet d'une déontologie de travail face aux œuvres ? Ou Dumesnil se contenta-t-il de répéter les gestes acquis par la routine des anciens, sans s'interroger davantage sur les conséquences bénéfiques de cet acte ?

### **Frédéric Dumesnil, l'expert**

La suppression de l'ordre des Jésuites dans les Pays-Bas Méridionaux eut lieu en 1773. Ainsi, tous les biens mobiliers et immobiliers de "la Compagnie de Jésus" devinrent propriété de Marie-Thérèse d'Autriche à condition qu'ils soient à la disposition de l'Église et de l'État.

Pour ce faire, le gouverneur Charles de Lorraine dut constituer un "comité jésuitique" qui eut pour mission de dresser un premier inventaire de tous ces biens mobiliers et immobiliers afin d'organiser une vente aux enchères et de faire entrer la recette de cette vente dans les caisses de l'État.

Le comité jésuitique débuta son action en demandant aux religieux et aux supérieurs des maisons et collèges jésuites de réaliser un inventaire détaillé de tous leurs biens. Cet inventaire fut réalisé sous la surveillance d'un commissaire général et de préposés locaux afin d'éviter la perte ou le transfert des biens en lieu sûr par les Jésuites, menacés d'emprisonnement s'ils venaient à faillir à leur serment de foi prêté préalablement.

Pour plus de sûreté, le comité jésuitique réorganisa un inventaire complet et détaillé des œuvres d'art par des gens de métier reconnus.

Ainsi, en 1774, Dumesnil se vit confier la réalisation du "Catalogue des tableaux ci-devant Jésuites de Bruxelles" <sup>(54)</sup>. Frédéric Dumesnil, ayant travaillé à de multiples reprises pour le prince Charles de Lorraine entre 1755 et 1769, avait reçu les gratifications du gouverneur <sup>(55)</sup>. De plus, en 1774, le peintre

---

(54) LESUSSE R., "Les saint Ignace et saint François Xavier, de Rubens: Warwick Sibiu Nivelles" dans *Annales de la Société archéologique et folklorique de Nivelles et du Brabant Wallon*, T.XIX, Nivelles, Havaux, MCMLXII.

(55) ANSIAUX, S., LAVALLEYÉ, J., *op. cit.*, p. 312; A.G.R., *Ouvrages de la Cour*, 164

attitré des d'Arenberg avait au moins 18 ans d'expérience en ce qui concerne l'acquisition d'œuvres d'art. Il avait donc fréquenté les diverses salles de vente et devait par conséquent être connu par la noblesse bruxelloise.

De plus, en 1774, Dumesnil avait réalisé la majorité de sa production artistique religieuse et profane, et il était arrivé à la pleine maturité de son art. En tant que maître de la corporation des peintres de Bruxelles, Dumesnil était reconnu aussi bien par le milieu ecclésiastique que par la noblesse bruxelloise.

C'est donc probablement à son expérience que Dumesnil doit d'avoir été choisi pour l'expertise officielle des œuvres ayant appartenu aux Jésuites.

Tous ces biens furent donc rassemblés avant d'être mis aux enchères, mais avant de procéder à la vente, le comité jésuitique émit la volonté de créer un catalogue complet et imprimé, constitué de trois parties qui feraient correspondre les différentes œuvres à leurs trois villes d'origine, c'est à dire Bruxelles, Gand et Anvers.

Pour mener à bien cette entreprise, le 29 novembre 1775, le comité jésuitique décrivit : *“La nécessité d'employer comme experts des gens honnêtes, connaisseurs en tableaux et qui ne sont pas dans le cas d'en être brocanteurs ou revendeurs. Les connaisseurs sont tous marchands.”*<sup>(56)</sup>

Le 24 avril 1776, Frédéric Dumesnil fut choisi pour rédiger ce catalogue qui fut imprimé en 2500 exemplaires à l'Imprimerie Royale<sup>(57)</sup>.

Il fut nommé “expert général” et chargé d'examiner et d'expertiser tous les tableaux énumérés dans le catalogue qui contenait entre autres deux tableaux de Van Dyck, un “Christ” et un “Portrait de l'érudit Charles Scribiani”.

Lors de l'inventaire des biens jésuitiques, Dumesnil fut confronté à une situation hors du commun, et ce pour deux raisons : la première est que la suppression de l'Ordre de la Compagnie de Jésus ne plut pas à tout le monde. En effet,

---

(56) LEJUSSE R., *op. cit.*, p. 289.

(57) *Id.*

même si le peuple et l'évolution intellectuelle étaient maintenus et soumis au regard de cet Ordre religieux, les Jésuites comptaient bon nombre de partisans conservateurs. Faire partie de l'organisation de la suppression des biens jésuitiques et travailler à l'expertise de ses œuvres résultaient d'un parti pris, puisque le comité jésuitique était l'adversaire de l'Ordre dissous. De même, le climat lors de la vente aux enchères fut très tendu et la vente boycottée. Le commissaire général écrivit au sujet de cet événement: "...on ne cherchait pas moins qu'à endommager les plus beaux tableaux. Qu'il y en a une preuve dans ce qui est arrivé à Bruxelles au tableau de Saint-Yves peint par Rubens. Dans la foule du monde qui s'est quelques fois trouvé, on est parvenu à détacher le tableau de François-Xavier aussi peint par Rubens et à le faire tomber dans celui de Saint-Yves. Il était impossible que cela arrivât sans dessein mais qu'heureusement le dommage qui n'est que dans une petite partie de la draperie peut facilement se réparer sans détériorer en rien le tableau." <sup>(58)</sup>

La participation de Dumesnil à cette suppression serait-elle l'affirmation publique de ses convictions politiques et religieuses ou fut-il obligé de procéder à cette expertise par le gouverneur Charles de Lorraine? N'était-ce pas un grand honneur que d'être nommé expert général pour cette affaire?

De même, Dumesnil doit une importante partie de son art à la peinture baroque et à Rubens, maître fétiche de la Contre-Réforme. Il est donc un peu paradoxal que cet admirateur de la peinture baroque participe activement à la dissolution de l'ordre jésuite. Sa peinture était peut-être dictée par ordre de ses mécènes, mais avait-il seulement compris le sens profond et le message délivré par l'art rubénien? Son art était-il révélateur de ses idéaux politiques et religieux ou choisit-il de s'inspirer de ce mouvement par goût artistique personnel?

M. Lesuisse nous rapporte également que le Chapitre de Nivelles s'embarassa de moins de scrupules que ses congénères qui sabotèrent la vente. Il fit l'acquisition d'une vingtaine

---

(58) *Ibid.*, Protocole du conseiller des finances Limpens, du jeudi 5 juin 1777- A.G.R., Conseil des finances Limpens.

d'œuvres issues de la dissolution de la Compagnie de Jésus, dont, entre autres, des tableaux de Van Dyck et de Rubens.

Dumesnil faisait-il partie de ces gens peu scrupuleux et sans doute dénués de convictions? Réalisait-il son travail consciencieusement mais sans s'investir? Risquait-il sa vie ou son emploi s'il refusait ce poste?

En ce qui concerne le travail d'expert, lors de l'inventaire, Frédéric Dumesnil et ses aides durent mesurer les différents tableaux qui se comptaient par centaines, quelques-uns de ces tableaux, remesurés vers 1940, démontrèrent que la prise de mesure de 1777 ne fut pas très précise et variait de quelques centimètres rendant l'expertise de Dumesnil approximative. Il ne faut pas omettre que l'inventaire des tableaux appartenant aux Jésuites devait être rapidement exécuté car l'atmosphère tendue et la suspicion rendaient difficile le rassemblement des œuvres. Il est donc peu probable que cette imprécision, due à l'empressement, puisse témoigner d'un manque de rigueur professionnelle.

Le deuxième fait extraordinaire réside dans le fait que Dumesnil se trouva en présence de quatre paires de tableaux identiques représentant "St François Xavier" et "St Ignace de Loyola". Deux d'entre eux, qui appartenaient au couvent de Bruxelles, étaient attribués à Rubens tandis que les 3 autres paires furent considérées comme des copies.

Cette affaire pose aujourd'hui énormément de problèmes, les différents propriétaires réclamant l'exclusivité de l'attribution des tableaux à Rubens. Dumesnil, quant à lui, ne semble pas s'être posé de questions superflues; il inscrivit les deux tableaux présumés authentiques de Rubens sous l'attribution du maître baroque et mit les autres paires de tableaux sous la mention "copie".

Nous ne savons pas si, en 1777, l'attribution des tableaux de Bruxelles fut remise en question, ni si ces tableaux furent comparés entre eux, ne fût-ce qu'au niveau de la facture du peintre. Lorsque la vente aux enchères eut lieu, les tableaux présumés de Rubens ne furent dissociés des copies que par leur prix. En effet, les copies les moins prisées furent vendues pour un florin dix-neuf sols huit deniers les deux, tandis que les œuvres présumées authentiques furent achetées, en dehors de la

vente publique, au prix de deux mille cent vingt-neuf florins, trois sous et quatre deniers<sup>(59)</sup> les deux également.

Les experts étaient-ils certains de l'authenticité des deux tableaux de Bruxelles ou est-ce par négligence que les œuvres ne subirent pas d'examens plus poussés ? Ces huit tableaux posent problème aujourd'hui encore quant à leur authenticité et leur statut de copie.

### **La restauration du "Purgatoire" de Rubens par Frédéric Dumesnil**

C'est durant l'année 1762, alors que Frédéric Dumesnil travaillait pour le duc d'Arenberg et le gouverneur Charles de Lorraine, que la ville de Tournai fit appel à lui pour restaurer deux de ses plus belles toiles, "Le Purgatoire" et "Le martyre des macchabées" de Rubens.

"Le Purgatoire" qui datait de 1636, avait déjà subi deux nettoyages en 1686 et 1727 avant d'être restauré en 1740 par Gilles des Fontaines, de Lille. Malheureusement, les interventions pratiquées sur les toiles par ce peintre ne furent pas une réussite<sup>(60)</sup> et les archives de la cathédrale de Tournai datant de l'année 1762 relatent, en parlant de ces tableaux : *"Lesquels se trouvaient maltraités et dégradés par le laps de tems et l'humidité à laquelle ils avaient été exposés à déclarer comme il déclare par ces présentes et s'est obligé de réparer les dits tableaux et de les remettre dans leur premier état."*<sup>(61)</sup>

Le prix du travail fut fixé à 1.600 florins: 1.000 florins pour la restauration du "Purgatoire", et 600 pour "Le martyre des macchabées" et ce, à condition que la restauration du premier tableau fût terminée avant la fin de l'année 1762, et celle du second quatre mois plus tard.

De même, les archives de la cathédrale de Tournai nous rapportent que le Chapitre de la cathédrale s'engagea à avancer la somme adéquate à l'achat du matériel nécessaire aux restau-

---

(59) LESUISSE R., *IBID.*, p. 296-297.

(60) DEMOULIN, J., LE BAILLY de TILLEGHEM, S., MILLET, A., PYCKE, J., VERLOO, D., "Les tableaux de Pierre Paul Rubens à la cathédrale de Tournai" dans *Tournai, Art et Histoire 9*, Tournai, Louvain-la-Neuve, 1993, pp. 28.

(61) Archives de la cathédrale de Tournai. "Fonds du patrimoine", dossier Rubens - Actes capitulaires du 4 juin 1762.

rations, et qu'une fois terminées, les deux interventions seraient appréciées par des experts désignés par ce même Chapitre. Si ces experts jugeaient les œuvres abîmées, Dumesnil se verrait retirer un quart de la somme fixée.

Frédéric Dumesnil restaura les tableaux en temps voulu et le Chapitre fut satisfait. Cependant, il semble que le peintre-restaurateur ne se soit pas limité à une intervention minimaliste. Ainsi en 1769, en réaction à l'ampleur de la restauration, Jean-Baptiste Descamps écrivit dans son *"Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant, avec des réflexions relativement aux Arts et quelques gravures: Le tableau du maître-autel peint par Rubens..., représente le Purgatoire, d'où les Anges retirent les âmes pour les porter au Ciel: on voit la Vierge intercéder pour leur soulagement, elle est aux pieds de la Sainte Trinité. Ce sujet est ingénieusement composé, les groupes sont bien liés; c'est tout ce qui reste des traces de ce grand Artiste. Une main hardie a gâté ce Tableau, lavé et repeint par tout: les draperies sont lourdes, ainsi que les autres tons qui y ont été substitués. Le Chapitre conserve une Lettre de Rubens, où il parle de ce Tableau comme de celui qu'il chérissoit le plus de tous ses ouvrages.*

*Exactement derrière cet Autel, Rubens...a peint encore un autre Tableau qui représente le Martyre des Macchabées; belle composition, encore aussi mal repeinte que le premier, et entièrement perdue: c'est grand dommage"* (62).

Ces quelques lignes ont une importance particulière puisqu'elles constituent sans doute le témoignage le plus contemporain de la restauration du "Purgatoire" de Dumesnil, et soulèvent une des plus grandes sources de polémique de la conservation-restauration, le problème de la réintégration des retouches.

De plus, il est intéressant de constater (la notion de respect de l'intégrité d'une œuvre n'existait pas encore) que des hommes tels que Jean-Baptiste Descamps puissent s'offusquer de l'ampleur d'une intervention de restauration. Ce sont ces hommes qui, confrontés à des restaurations telles que celles

---

(62) DUMOULIN, J., LE BAILLY de TILLERGHEM, S., MILLET, A., IPYCKE, J., VERLOO, D., *op. cit.*, pp. 28-29.

pratiquées par Dumesnil sur le “Purgatoire”, firent naître la réflexion nécessaire à l’émergence de l’éthique à avoir face à la conservation-restauration d’une œuvre d’art.

Nous ne pouvons cependant pas comparer l’attitude des deux hommes face à l’œuvre de Rubens puisque Descamps, en voyage, ne fit que donner son avis sur la restauration d’une œuvre vue sur sa route, tandis que Dumesnil dut satisfaire un contrat correspondant à la volonté d’un mécène qui ne l’aurait pas payé s’il ne l’avait rempli correctement.

La volonté du Chapitre de la cathédrale de Tournai était claire, il s’agissait de remettre les œuvres de Rubens dans leur état premier, c’est ce que Dumesnil fit et le Chapitre en fut apparemment content puisque le paiement se déroula sans aucun problème. Il est cependant évident que Frédéric Dumesnil ne se soucia pas de limiter ses retouches aux zones endommagées, la théorie et les lois fondamentales de la restauration telles que la stabilité, la réversibilité, la lisibilité et la minimalisation des actes n’existant pas. Frédéric Dumesnil laissa donc parler son savoir-faire de peintre et n’hésita pas à revenir sur les zones qu’il jugea abîmées sans s’alerter de l’ampleur de son intervention.

Une hypothèse subsiste cependant: le tableau avait subi au préalable deux nettoyages et une restauration, au vu du type de nettoyages effectués durant le XVIII<sup>e</sup> siècle, le “Purgatoire” présentait-il peut-être déjà un degré d’usure très avancé que Frédéric Dumesnil jugea bon de masquer.

Madame Dominique Verloo, restauratrice de peinture de chevalet à l’IRPA, qui restaura le “Purgatoire” de Rubens en 1992, écrivit ceci: *“Le très mauvais état du tableau, son important degré d’usure et les vagues successives de retouches, ne permettaient pas de dissocier les successions des différents traitements au cours du temps; la lecture de l’œuvre en était devenue confuse”* <sup>(63)</sup>.

Il est donc nécessaire d’appréhender l’intervention de Dumesnil sur ce tableau avec prudence et objectivité sans pour

---

(63) Lettre de Mme Verloo, 31 janvier 2002.

autant omettre le caractère débordant de ses interventions de restauration réalisées sur les œuvres de la famille d'Arenberg.

Nous ne savons pas si Frédéric Dumesnil travaillait de cette façon pour satisfaire ses différents mécènes ou s'il travaillait en désaccord avec ses convictions. L'artiste-restaurateur n'était rien et, s'il ne convenait pas à son employeur, il était tout simplement renvoyé et remplacé; peut-on dans de telles conditions refuser un travail par convictions personnelles?

Une lettre anonyme datant de 1756 publiée dans la revue "Mercure de France" parle de Frédéric Dumesnil et de son étude sur le vieillissement des tons à laquelle il consacra 20 années de sa vie. Ce témoignage qui constitue malheureusement la seule source de renseignements à ce sujet, démontre que Dumesnil cherchait à se perfectionner dans son activité de restaurateur, s'interrogeant quant à la stabilité des tons dans le temps. Nous avons ainsi une preuve de l'intérêt que cet homme portait à son métier. Nous ne savons cependant pas s'il utilisa son étude de façon concrète.

Cette lettre parle également de l'application des retouches en un ton "plus ou moins clair" afin d'avoir une meilleure intégration de celle-ci dans le reste de la composition; il s'agit là d'une notion bien novatrice qui entre en contradiction avec les techniques de retouches de Dumesnil qui, au contraire, cherchait à imiter les valeurs et les teintes afin de les rendre invisibles à l'œil du spectateur. C'est peut-être ici que se situent les premiers jalons et la confrontation des précurseurs de la retouche différenciée et de la réintégration illusionniste.

L'auteur anonyme de cette lettre nous dit encore du peintre-restaurateur bruxellois qu'il pouvait: "*remettre les tableaux les plus délabrés dans l'état de perfection qu'ils sont sortis des mains de leurs maîtres : chacun d'eux y reconnoîtroit son pinceau. Il saisit leur coloris, et scait le fixer au premier coup, sans rien craindre, ni attendre du temps. Et c'est là, je pense, posséder supérieurement le secret de réparer et de perpétuer les chefs-d'œuvre de la peinture*"<sup>(64)</sup>

---

(64) COEKELBERGHS, D., *op. cit.*, p.175.

En effet, Dumesnil restaura, voire reconstitua, un "Combat d'Enée et de Turnus" de Lucas Giordano appartenant au prince de Ligne qui fut sauvé de justesse d'un incendie. On écrivit de cette intervention: "*Je ne crains point d'avancer que c'est peut-être le premier phénix qu'on ait vu renaître de sa cendre.*"<sup>(65)</sup>

Le XVIIIe siècle marque les débuts tangibles de la restauration, certains hommes tels Descamps prônèrent la modération quant aux interventions réalisées sur les toiles; un auteur anonyme fit part d'une technique de retouches que l'on qualifie aujourd'hui de technique de retouche différenciée, et pendant ce temps, le peintre-restaurateur pratiquait des interventions débordantes en essayant de les rendre invisibles et de se substituer au peintre, ceci suscitant l'admiration du public qui voyait en ce type de travaux un exploit.

On peut se rendre compte par ces trois exemples de l'importance du XVIIIe siècle pour la conservation-restauration d'objets d'art. L'émergence de ces différents courants de pensées habiteront et constitueront la base de la théorie de la restauration établie aujourd'hui. C'est par ces expériences et la confrontation de ces avis, de ces idées divergentes, que la réflexion de l'homme face à l'œuvre d'art se mua et évolua vers ce qu'elle est de nos jours.

### **Dumesnil, son initiation à la transposition**

La transposition est une intervention de restauration délicate qui consiste à retirer la couche picturale d'une œuvre de son support, et de transposer cette couche picturale dénuée de support sur un support bois ou toile neuf.

L'invention de ce procédé fut longtemps attribuée au Français Robert Picault. Celui-ci s'enorgueillit d'avoir découvert et de détenir le "secret" de ce procédé miraculeux duquel il écrivit: "*l'ouvrier est presque toujours en danger de périr, forcé de respirer les parties sulfureuses et nitreuses qu'exhalent continuellement les matières employées dans ses opérations. Enfin, le Sieur Picault ose avancer que, de tous les arts, il n'en connaît point où l'on rencontre autant d'inconvénients et de*

---

(65) *Id.*

*difficultés que dans le sien; et qu'il n'y en a point de plus long, de plus pénible, de plus dangereux ni de plus dispendieux.*" <sup>(66)</sup>

En réaction à tant d'exagérations des risques encourus par l'homme de métier, l'auteur anonyme de la lettre parue dans la revue "Mercure de France" déjà citée ci-dessus <sup>(67)</sup>, fit savoir que Picault ne pouvait s'attribuer l'invention de la transposition en ces termes: "*Il y a quatorze ans que j'ai vu transmettre ici de vieux tableaux sur de nouveaux fonds et il n'y en a pas cinq que ce secret a été divulgué dans les - Mémoires de Trévoux (janvier 1751) - . Riario, "gentilhomme italien, bon peintre et très expert en physique..." , était en rapport avec "le duc de Bisache", Nicolas Pignatelli, duc de Bisaccia," grand amateur des curiosités de la nature". "Celle de la transmission des fonds de tableaux, ajoute la lettre, ne lui avait pas échappé non plus qu'à M. le comte d' Egmont, son fils - Casimir Pignatelli - qui n'étoit pas moins curieux". Se trouvant à Bruxelles, en 1741, M. le duc d'Artemberg, son beau-frère, lui ayant présenté M. Dumesnil, comme un des habiles peintres que nous ayons dans ce pays depuis longtemps...il lui enseigna cette méthode d'enlever les tableaux de leurs fonds. J'ai eu l'avantage d'en être témoin. C'est à la bonté de ce seigneur, que son valet de chambre nommé Pasquet est redevable de la connaissance d'un secret qui fait aujourd'hui tant de bruit à Paris. Le sieur Picault peut l'avoir appris de celui-ci et peut-être même de M. Riario lui-même*" <sup>(68)</sup>

Aucun document ne spécifie si Dumesnil fit usage de la transposition, mais si cette révélation s'avérait vraie, Frédéric Dumesnil serait le premier peintre-restaurateur des Pays-Bas Méridionaux à avoir eu connaissance de ce procédé.

La transposition est un procédé très délicat à mettre en œuvre. Il ne doit être réalisé qu'en cas de force majeure comme lorsque le support d'un tableau est tellement dégradé qu'il peut contaminer et entraîner la perte de la couche picturale, ou encore, s'il s'agit d'une peinture murale et que l'on doit démolir le

---

(66) Emile MALE, G., "La première transposition ...", *op. cit.*, p. 227.

(67) Voir la page 193.

(68) MAROT, P., "Recherche sur les origines de la transposition de la peinture en France...", Nancy, Berger - Levrault, 1951, p. 27.

bâtiment dont elle fait partie, on transposera cette peinture murale sur un support neuf afin de la conserver ultérieurement. Une telle opération ne peut être réalisée "à la légère" puisqu'il s'agit de séparer le support de la couche picturale soit en dégradant le support de façon à n'avoir plus que la fine couche de préparation sur laquelle se trouve la couche picturale, ou encore en décollant la peinture et la préparation du support original. Le caractère très risqué de cette opération explique peut-être le fait que Dumesnil n'ait jamais usé de ce procédé pour les œuvres de ses mécènes. Néanmoins peut-être s'essaya-t-il à la transposition en privé sur des œuvres lui appartenant et peut-être se rendit-il compte des risques encourus par l'œuvre si elle subissait cette opération.

Il s'agit d'une opération qui ne peut être utilisée qu'en extrême limite puisqu'elle peut mettre une œuvre en danger de périr. Dans ce cas, il se peut que Dumesnil décida de n'appliquer ce traitement qu'en dernier recours.

Mais une autre hypothèse peut également être envisagée : Dumesnil, effrayé par les nouvelles techniques, pourrait avoir préféré garder ses techniques anciennes qu'il connaissait bien et qui n'étaient pas aussi risquées, au lieu de se livrer à de nouvelles expériences délicates, occultant ainsi toute nouveauté, toute prise de risques.

Il reste encore cependant une grande inconnue, pourquoi Frédéric Dumesnil ne profita-t-il pas du prestige de connaître une technique aussi révolutionnaire que la transposition comme le fit Picault quelques années plus tard ?

Comme nous l'avons vu à maintes reprises, l'homme du XVIII<sup>e</sup> siècle était féru de magie, de sensationnel, d'inexplicable. Dumesnil devait le savoir puisqu'il fréquentait les plus grandes Cours des Pays-Bas Méridionaux; par son initiation à la transposition, il aurait pu être reconnu par tous et jouir du prestige de cette maîtrise de la technique avant tous comme Robert Picault. Cette attitude fut-elle dictée par la modestie ? Dumesnil était-il satisfait de sa vie, considérait-il qu'il possédait tout ce dont il avait besoin pour être heureux ?

Son attitude fut peut-être le fruit de la prudence, de la peur de se lancer dans l'inconnu alors qu'il vivait une vie sûre auprès de la famille d'Arenberg.

Une autre hypothèse est qu'il ne crut pas à ce procédé et que, le jugeant trop dangereux, il préféra ne pas s'essayer, sa carrière étant assurée.

## Conclusion

L'étude de Frédéric Dumesnil fut pour moi une expérience magnifique: elle m'a obligée à revoir mes jugements et à pénétrer un monde où rien n'était acquis et où tout était à faire face à notre métier.

Le XVIIIe siècle a très souvent été décrié: les interventions n'étaient pas réalisées dans le souci de la réversibilité, les interventions minimalistes ne voulaient rien dire, l'intégrité de l'œuvre d'art fut bien souvent bafouée.

L'homme du XVIIIe siècle, vierge de toutes théories, était seul juge face à l'œuvre délabrée.

Partagé entre son admiration pour le peintre, le respect qu'il lui inspirait et son besoin de démontrer son savoir-faire, le peintre-restaurateur agissait au mieux, sans oublier la nécessité de répondre aux attentes de son mécène.

Ce travail eut un caractère très étonnant car, en débutant mes recherches, tout me portait à croire que les documents afflueraient et que les sources seraient nombreuses car Frédéric Dumesnil était cité dans quelques articles relativement faciles à trouver et semblait avoir une renommée telle qu'il devait être connu. Pourtant, très vite, je me suis rendu compte qu'on ne connaissait que quelques bribes de la carrière de cet homme et qu'en fin de compte tous ces documents avaient pour références les trois parutions de l'IRPA. Ces sources ne me suffisaient pas car elles étaient bien trop minces pour fonder une étude complète sur Frédéric Dumesnil. Je dus donc recommencer ma recherche et réorienter mon travail, fouillant les diverses bibliographies des ouvrages traitant de la conservation-restauration de peinture de chevalet, consultant les divers fonds d'archives dans le but de retrouver ses œuvres picturales.

Les documents ne furent pas nombreux, et c'est en analysant phrase par phrase les quelques documents précis en ma possession, que je remontai petit à petit, tel un puzzle, la vie et la carrière de ce peintre-restaurateur.

Je suis, bien sûr, loin d'avoir reconstitué la vie de celui-ci, mais par cette étude, j'ai pu me rendre compte de ce qu'était le métier que l'on appelle aujourd'hui le métier de peintre-restaurateur, métier très mal connu auquel j'espère avoir apporté un peu de lumière et d'éclaircissement.

Frédéric Dumesnil était peintre-restaurateur; ce fut un homme qui eut la chance de rencontrer des mécènes renommés, fidèles et généreux. Il eut l'opportunité de travailler pour le prince Charles de Lorraine et d'être initié avant tous à des méthodes aussi révolutionnaires que la transposition.

Pourquoi cet homme ne se fit-il pas connaître davantage? Était-ce de la modestie, de la peur, de l'ignorance?

Nous avons pu constater tout au long de ce travail que Dumesnil n'intervenait pas sur les œuvres avec parcimonie mais qu'il réalisa une étude sur le vieillissement des tons, preuve qu'il s'intéressait à l'action du temps sur les œuvres. Ses restaurations étaient-elles faites selon des principes anciens qu'il reproduisait à la lettre ou travaillait-il de cette façon pour plaire à ses mécènes?

Je n'ai pas de réponses à ces multiples interrogations mais je crois qu'en me les posant et en en faisant part j'arriverai à faire revivre ce peintre de qualité et ce pionnier de la restauration.

Grâce à des hommes tels que lui, les choses ont avancé, les interventions de Dumesnil ont fait réagir, son souci du transport des œuvres est le témoin du travail fait consciencieusement, ses retouches débordantes ont engendré une prise de conscience vis à vis de l'intégrité de l'œuvre à respecter.

Enfin, le peintre-restaurateur devait être polyvalent, avoir des connaissances techniques, artistiques, un sens des affaires, il devait voyager et rencontrer énormément de gens et de personnalités; ce métier, je pense, devait être un des plus beaux métiers de l'époque.

C'est sur les expériences de ces hommes que s'est construite notre discipline et je pense que le métier de peintre-restaurateur au XVIII<sup>e</sup> siècle est le fondement de la conservation-restauration actuelle.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### Sources manuscrites

A.A.E., (Archives Arenberg Enghien) Beaux-Arts, Dumesnil 29/20, Compte 1756 à 1775.

A.A.E., Beaux-Arts, Dumesnil 29/20, Correspondance de Vienne, juin 1770-I.1788.

Actes capitulaires de la ville de Tournai, année 1734.

Actes capitulaires de la ville de Tournai, année 1740.

Actes capitulaires de la ville de Tournai, année 1762.

Actes capitulaires de la ville de Tournai, année 1764.

A.G.R., Chancellerie autrichienne des Pays-Bas. n° 482 bis, 22.08.1774

A.G.R., Conseil des Finances n°1.937, Comité jésuitique, n° 10, Fol. 406-407

A.G.R., Comité jésuitique, n° 5b, Fol 45; n° 9b, Fol 69 V°: Conseil des Finances.n° 1937

A.G.R., Conseil des Finances, n° 1937

A.G.R., Fond d'Arenberg, n° 5425 b

A.G.R., Fond d'Arenberg, inventaire du mobilier du Palais de Bruxelles. n° 1088/9.

A.G.R., Fond d'Arenberg, n° 4553

A.G.R., Ouvrage de la Cour, 164

A.G.R., Papiers de Charles de Lorraine, liasse 228

A.G.R., Secrétaire d'Etat et de Guerre. 2598

A.G.R., Secrétairerie d'Etat et de Guerre, 2632, Fol. 88, Fol 85

Fonds des Archives des Musées Royaux de Bruxelles, (inventaires)

Archives de la cathédrale de Tournai, "*Fonds du patrimoine*", dossier Rubens.

### Sources imprimées

ANSIAUX, S., LAVALLEYE, J., "Notes sur les peintres de la cour de Charles de Lorraine" dans *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, T. VI, s.l., 1936.

ARGOTY d', G., "Observations sur l'histoire naturelle, sur la physique et sur les peintures", T.I, Paris, s.d.

BAUTIER, P., "L'art en Belgique, du Moyen Age à nos jours", Bruxelles, La Renaissance du livre, 1939.

BODART, D., "Dominico Michelini, restaurateur de tableaux à Rome, au 18ème siècle." dans *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain, III*, Louvain, 1970.

BONENFANT, P., "La suppression de la Compagnie de Jésus dans les Pays-Bas autrichiens." Académie Royale de Belgique. (...). Mémoire, coll. In 8°, XIX, fasc.3, Bruxelles, Classe des Lettres, 1925.

BORELLI, L., "Restauro e restauratori di dipinti in Francia dal 1750 al 1750".

BRANDI, C., "Teoria del restauro", Rome, Edizione de storia et literatura, 1963.

BURGER, W., "Galerie d'Arenberg à Bruxelles avec le catalogue complet de la collection", Bruxelles et Leipzig, A. Shenee, 1859.

BURGER, W., "Galerie d'Arenberg à Bruxelles avec le catalogue complet de la collection de S.A.S. Mgr le prince Auguste d'Arenberg, avec le catalogue descriptif", Bruxelles, 1929.

COEKELBERGHS, D., "Précisions sur la vie et l'œuvre du peintre-restaurateur bruxellois Frédéric Dumesnil (vers 1710-1791)" dans *Bulletin de l'IRPA*, T. XI, Bruxelles, 1969.

CANTAREL-BESSON, Y., "La naissance du musée du Louvre... notes et documents", T.I. Paris, RMN, 1974.

CANTAREL-BESSON, Y., "Musée du Louvre (janvier 1797 - juin 1798) notes et documents". Paris, RMN, 1992.

CONTI, A., "Storia del restauro", Milano, Eleca Editrice, 1973.

DARDENNE, J., "Patrie", J. Lebègues et Cie éditeurs,

Bruxelles, 1923.

DE BORCHGRAVE d'ALTENA, J., "Notes pour servir à l'inventaire des œuvres d'art du Brabant" dans *Bulletin de la commission royale des monuments et des sites*, T.XI, Bruxelles, 1960.

DELANNOY, Y., "Détails complémentaires concernant le peintre Frédéric Dumesnil" dans *Annales du Cercle archéologique d'Enghien*, T. XIV, 1964-1966.

DORELY, H., "Histoire des Belges, des origines à 1961", Bruxelles, de Boeck, 1962.

DUMONT, G-H., "Histoire de la Belgique", Paris, Hachette, 1977.

EMILE MALE, G., "La première transposition au Louvre en 1750 : La Charité d'Andrea del Sarto", dans *La revue du Louvre et des musées de France*, Paris, R.M.N, 1982.

EMILE MALE, G., "Inventaires et restauration au Louvre de tableaux conquis en Belgique (septembre 1774- février 1795), quelques documents sur leur restauration faite au Louvre". Bruxelles, Classe des Beaux-Arts, 1994.

EMILE MALE, G., "Le séjour à Paris de 1794 à 1815 de célèbres tableaux de Rubens: quelques documents inédits" dans *Bulletin de l'IRPA*, T.VII, Bruxelles, 1964.

FAURE, E., "Histoire de l'art, L'art moderne I", Paris, Denoël, 1987.

GOMBRICH, E-H., "Histoire de l'art", Paris, Phaidon, 2001.

GUILLERME, J., "L'atelier du temps", Paris, 1964.

"Histoire de la restauration en Europe" dans Actes du congrès international, T. I, Bâle, Wernersche Verlagsgesellschaft mbH Worms, 1993.

"Histoire de la restauration en Europe" dans *Actes du congrès international*, T. II, Bâle, Wernersche Verlagsgesellschaft mbH Worms, 1993.

LALOIRE, E., "Le peintre Frédéric Dumesnil" dans *Annales du Cercle archéologique d'Enghien*, T. VIII, Enghien, 1915 - 1922.

LESUISSE, R., "Les saint Ignace et saint François Xavier, de Rubens: Warwick - Sibiu - Nivelles" dans *Annales de la Société archéologique de Nivelles et du Brabant Wallon*, XIX., s.l., 1965.

MARIJNISSEN, R.H., "Dégradation, conservation et restauration de l'œuvre d'art", Bruxelles, 1967.

MAROT, P., "Recherche sur les origines de la transposition en France" dans *Annales de l'Est*, Paris., 1950.

MENSAERT, J.P., "Le peintre amateur et curieux". Bruxelles, 1763.

PEETERS, G., "La Belgique, une terre, des hommes, une histoire", Bruxelles, Reader'sDigest, MCMLXXX.

PINCHART, T., "Galerie d'Arenberg à Bruxelles avec le catalogue complet de la collection de S.A.S. Mgr le prince Auguste d'Arenberg," dans *Messenger des sciences historiques*, Bruxelles, 1886.

Président BROSSES, "Lettres familières écrites d'Italie", Ed. Yvonne Bézard, T. II, Paris, 1931.

"Recueil de secrets, à l'usage des artistes", Paris, Edition Laporte, s.d.

ROOSES, M., "L'œuvre de P.P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins", Bruxelles, 1886.

SEYN de, E., "Dictionnaire de l'histoire de Belgique", Liège, Solidi, 1959.

SPRUYT, Ch., "Lithographie d'après les principaux tableaux de la collection de S.A.S. Mgr le prince Auguste d'Arenberg, avec le catalogue descriptif". Bruxelles, 1929.

TARLIER, J., WAUTERS, A., "La Belgique ancienne et moderne. Géographie et histoire des communes Belges. Canton de Nivelles", Bruxelles. 1860.

TARLIER, J., WAUTERS, A., "La Belgique ancienne et moderne. Géographie et histoire des communes Belges, Canton de Wavres", Bruxelles. 1860.

## *Annexe*

---

### Rapport concernant la restauration du “ Petit Page “ du peintre Frédéric Dumesnil

#### **1. Identification**

Le tableau appartient au Cercle Archéologique d'Enghien. Œuvre de Frédéric Dumesnil, peintre-restaurateur du XVIII<sup>e</sup> siècle, il est signé et daté (1735) en bas à droite par celui-ci. Il représente un adolescent en pied et en tenue d'apparat: il s'agirait d'un membre de la famille le Duc. Ses dimensions, chants compris, sont de 150 X 107 cm. Cette huile sur toile était sans cadre ni châssis.

#### **2. Intervention demandée**

Le propriétaire souhaitait que ce tableau fût conservé puis restauré afin de pouvoir être à nouveau exposé. Il y avait urgence à le refixer, l'adhérence de la couche picturale à la toile étant dans un état critique. Au reste, le délai du traitement était d'une année scolaire. Il devait donc être remis à son propriétaire en juin 2002.

#### **3. Histoire matérielle**

Le tableau figura jusqu'en 1885 au Collège des Augustins d'Enghien. Il fut ensuite exposé à la Bibliothèque d'Enghien jusqu'à ce qu'il tomba du mur et se détacha de son châssis d'origine, il y a une dizaine d'années. Depuis lors, le tableau est resté roulé dans la Bibliothèque du Cercle Archéologique d'Enghien, l'avert à l'intérieur.

#### **4. Technique d'exécution**

Le test de reconnaissance des fibres révèle qu'il s'agit d'une toile de lin. Le tableau, d'armure toile, date de 1735. Celle-ci fut tissée artisanalement en un tissage très serré. La torsion des fibres est une torsion en Z et la toile contient 8 fils de chaîne pour 11 fils de trame. Il s'agit là d'une toile de très bonne qualité au vu de son tissage régulier et de la qualité du lin. Le format, rectangulaire, est d'origine et mesure 150 cm

X 107 cm.

Le tableau ne contient ni inscription ni étiquette, la toile a été réalisée d'une seule pièce et fut tendue à son châssis d'origine par des semences.

La toile a été décatie et l'artiste s'est contenté d'un léger encollage à la colle de peau.

Il n'a pas jugé nécessaire d'enduire la toile de préparation, fait relativement courant au XVIII<sup>e</sup> siècle.

En ce qui concerne la matière picturale, c'est par examens optiques qu'il est apparu qu'il s'agissait d'une peinture à l'huile, les pigments étant la charge, l'huile le liant.

La peinture à l'huile a été appliquée à même la toile, ce qui explique le problème d'adhérence que subit l'œuvre aujourd'hui.

Frédéric Dumesnil a travaillé sa peinture en une fine couche très opaque contenant cependant quelques légers empâtements le long des galons du costume du petit page.

Les couleurs sont vives et ont pour premier rôle d'attirer le regard vers le personnage en pied, principal sujet du tableau.

Enfin, la couche picturale a été recouverte d'un vernis assez épais et brillant.

## 5. L'Etat de conservation

En ce qui concerne la cohésion, la couche picturale ne contient pas de craquelures prématurées; seules, des craquelures d'âge sont apparues sur la surface du tableau.

Le problème principal de la toile est l'adhérence entre la couche picturale et son support; on assiste ainsi à un écaillage général avec des zones d'écaillage en tuile, de chevauchement d'écailles, voire de lacunes.

Cet état de conservation peut, en partie, être expliqué par le fait que la toile a été roulée sur elle-même durant au moins dix ans.

La couche picturale se trouvait à l'intérieur du rouleau tandis que la toile, à l'extérieur, était étirée.

Subissant une telle tension de façon constante, la toile s'est détendue et la couche picturale a perdu son adhérence au support.

Fragilisée, elle s'est donc mise à se fragmenter, glisser et chevaucher sur elle-même.

Sept pièces de forme rectangulaire étaient collées au revers

de la toile formant des reliefs sur son avers.  
En ce qui concerne la planéité du tableau, des pièces collées au revers de la toile forment des défauts se marquant sur l'avers.  
De plus, ayant été roulée avers vers l'intérieur sans protections particulières, et ce durant une dizaine d'années, la toile a "enregistré" cette position et, une fois déroulée, a conservé une déformation en "effet de vagues" sur toute sa largeur et à différentes hauteurs.  
Le tableau est déchiré en plusieurs endroits.  
En bas à senestre se trouve une déchirure simple, droite et horizontale. Sur le chapeau et sur le visage de l'enfant il en existe des complexes. L'une d'elles, à côté de l'œil droit a été restaurée antérieurement, alors que quatre autres ponctuent le dessus de la composition.  
La couche picturale est fortement usée le long des chants, au niveau du drapé bleu, de la console, dans le bas du manteau et dans les jambes du personnage.  
De même, la couche picturale a perdu son adhérence le long des déchirures, dans la signature et les armoiries.  
La poussière recouvre aussi bien l'avers que le revers et des taches d'humidité ponctuent le revers de la toile.  
A plusieurs reprises, le tableau a été restauré, des retouches débordantes de type illusionniste ont été réalisées et recouvrent les mastics épais et débordants ainsi que la couche picturale sur le pourtour des lacunes.

## **6. Déroulement des opérations de la restauration**

Le tableau a été présenté sans châssis et roulé sur lui même, couche picturale vers l'intérieur.  
La première opération a donc été de le dérouler délicatement et de procéder à une observation générale de la toile.  
On y remarquait une perte d'adhésion et de cohésion importante et généralisée. Aussi, afin de trouver un adhésif adéquat à l'aspect visuel du tableau, aux matériaux originaux de l'œuvre, et compatible avec les interventions de conservation-restauration antérieures, divers tests de refixage ont été effectués.  
Avant toutes choses, un échantillon de toile de 15 X 5 mm prélevé le long du chant supérieur gauche a été plongé dans l'eau afin de voir si elle avait été décatie et si elle réagissait à

l'eau.

La toile supporta l'eau car, après séchage, elle ne s'est pas mise à vriller et n'a pas changé de format, elle a donc dû être décatie.

La toile étant encore souple, il s'agissait donc de ne pas l'abîmer en l'oxydant ou en la plastifiant.

De même, l'aspect général visuel est assez mat et les couleurs sont vives, ces deux caractéristiques ne pouvaient être altérées.

Le premier test réalisé fut un test de refixage à la colle de peau.

Celle-ci offre l'avantage d'être réversible, naturelle, quasi-transparente et d'aspect plus ou moins mat.

De plus, la toile ayant subi un tel encollage à la colle de peau, il était intéressant de réaliser le refixage à l'aide d'un composant similaire, et par conséquent entièrement compatible avec les matériaux originels de la toile.

La colle de peau est une matière organique à laquelle il faut ajouter un fongicide et un antiseptique afin de contrer la sensibilité aux micro-organismes dus à l'humidité forte présente dans un pays tel que la Belgique.

Le tissage très serré de la toile - 8 fils de chaîne pour 11 fils de trame - pouvait présenter une certaine sensibilité à l'humidité.

La toile, n'ayant pas reçu de couche de préparation, la couche picturale a perdu son adhérence.

Cette situation pouvait engendrer une transposition immédiate et irréparable.

Deux tests furent réalisés sur deux zones de couleurs différentes.

Ils furent de concentration égale, c'est à dire, à 10% dans de l'eau.

Seul, un de ceux-ci fut concluant, la seconde zone testée se transposa en partie.

Le deuxième produit testé fut un mélange de Plexisol Lascaux à 20% dans 80% de white-spirit.

Le mélange, appliqué en très petites touches, a immédiatement fusé laissant une auréole autour de la zone de test du produit.

Le troisième adhésif de refixage testé fut une solution de 50% de paraloid B72 dans 50% d'acétone.

Un premier essai consista à remplacer le toluène (habituellement mélangé au paraloïd B72) par de l'acétone car ses propriétés sont moins toxiques.

L'action adhésive ne fut pas assez forte et les risques d'engendrer un chanci écartèrent cette solution.

De plus, on ne connaît pas l'effet à long terme de l'acétone dans les re-fixages.

La solution de paraloïd B72 à 35% dans du toluène à 65% constitua le quatrième test.

Ce mélange, beaucoup trop visqueux et collant, emportait les écailles dès la pose du produit.

Ce même mélange - beaucoup plus dilué cependant (75% de toluène pour 25% de paraloïd B72) - fut également essayé mais, après évaporation et léger chauffage à la spatule chauffante, les écailles eurent tendance à se transposer sur le papier silicone.

De plus, cet adhésif conféra à la toile un aspect plastifié.

En cinquième lieu, on recourut à la Béva 371.

Comme le mélange paraloïd B72/ Toluène, ce produit donne un aspect plastifié au tableau et la réversibilité de cette matière reste à prouver.

On écarta la cire-résine 7/2 car, malgré sa stabilité et le fait qu'il s'agisse d'un produit naturel, elle risque de modifier la teinte du tableau de façon quasi irréversible.

De plus, la cire d'abeille d'indice acide égal à 17-21, contient de l'oxygène, des acides, et des cétones engendrant des réactions d'oxydation.

La toile étant, malgré son âge avancé, tendre et souple, il était exclu de risquer de la rendre dure et cassante par l'oxydation de la cire naturelle.

Enfin, on testa la cire micro-cristalline de restauration Géda.

Il s'agit d'un mélange de cire micro-cristalline et de polyterpènes solubles dans les solvants aliphatiques et aromatiques comme le white-spirit ou le toluène mais insoluble dans l'alcool ou le méthyléthylcétone.

Cette cire transparente ne modifie pas la teinte et peu l'aspect général de l'œuvre.

Etant une matière synthétique, elle n'oxydera que très peu la toile.

En effet, cette cire est un dérivé du pétrole, un hydrocarbure et les hydrocarbures ne contiennent que des carbones et des

hydrogènes; ce sont des produits inertes sans oxygène. ayant 0 pour indice d'acide.

Ainsi, seules, les éventuelles doubles liaisons pourront engendrer des réactions d'oxydation beaucoup moins nombreuses que celles engendrées par la cire d'abeille.

La cire micro-cristalline Géda fut ainsi préférée aux autres adhésifs de refixage pour ses qualités citées plus haut.

Avant de refixer l'ensemble de la couche picturale, il s'agissait de retirer les mastics et surpeints débordants.

En effet, la toile ayant été restaurée antérieurement, elle contenait d'épais mastics maigres de couleur blanche qui provoquaient par leur épaisseur des déformations de la toile.

Ces mastics retouchés furent retirés à sec au scalpel laissant apparaître la toile nue et non préparée.

Les surpeints débordants devaient à leur tour être retirés.

Un premier test de nettoyage à l'eau déminéralisée demeura sans succès.

Un mélange de savon RBS à 5% dans de l'eau déminéralisée ne donna pas de résultat concluant.

Ensuite, on essaya le white-spirit, mais en vain.

Enfin, le méthanol à 50% dans le dichloroéthane à 50% étant trop agressif, le nettoyage se fit grâce à un mélange à 50% d'éthanol pour 50% de dichloroéthane.

Une fois le retrait des surpeints débordants terminé, on procéda au refixage général et à la découpe d'un certain nombre de petits carrés de papiers de soie correspondant à la surface du tableau et destinés à être recouverts de cire microcristalline sur leur côté brillant.

Le papier de soie, servant par la même occasion de cartonnage, fut ébarbé afin de respecter les tensions internes de la toile durant le refixage mais aussi pendant les manipulations ultérieures.

On posa ces petits carrés de papier les uns à côté des autres (face brillante vers la couche picturale) et c'est à l'aide d'une spatule chauffante et par des pressions rotatives que la cire put s'infiltrer entre la toile et la couche picturale, fixant ainsi toutes les écailles.

Le refixage ainsi effectué, la toile put être retournée, laissant pour la première fois apparaître le revers du tableau sans prendre de risques.

Celui-ci était très empoussiéré et présentait de nombreuses

auréoles dues à l'humidité. Seul, le pourtour de l'œuvre correspondant aux montants et traverses extérieurs du châssis, était beaucoup plus propre et plus clair; d'autres auréoles correspondaient à l'enduction d'huile de lin cuite du revers datant d'une restauration antérieure.

On nettoya ce revers une première fois à l'aide d'une brosse douce de nylon, puis on l'aspira en prenant garde de ne pas engendrer de déformations ni de ruptures de la couche picturale par une aspiration trop forte et localisée.

Le dépoussiérage fit apparaître l'enduction à l'huile de lin au revers.

On retira au scalpel l'imprégnation de cette huile pour stopper l'oxydation de la toile et permettre à l'adhésif de rentoilage d'y pénétrer.

Les sept pièces du revers furent localisées afin de retirer les papiers de soie de l'avvers correspondants aux emplacements de celles-ci.

Ce retrait s'imposait pour permettre à la toile de retrouver sa souplesse d'origine.

Les pièces du revers enduites de colle animale ont été alors humidifiées à l'eau tiède puis retirées au scalpel.

Après cette opération, les pièces révélèrent des déchirures droites, complexes ainsi que des trous que l'on nettoya. Il convenait d'y remédier.

Ces déchirures furent restaurées par un fils à fils précis à la poudre de polyamide.

Les trous ont été reportés sur une toile de lin neuve et préparée, similaire à l'originale.

Cette pièce sera ensuite précisément découpée et placée dans la lacune, puis collée à la toile originale par un fils à fils à la poudre de polyamide afin de ne pas engendrer de déformations de planéité.

Après quoi, ces différentes restaurations seront mises sous presse afin de conserver la planéité et la position initiale de la toile.

Les papiers de soie furent précautionneusement retirés un à un à la spatule chauffante en faisant très attention à ne pas emporter les écailles. Après ce retrait, le surplus de cire micro cristalline fut enlevé (avec attention) au white-spirit.

Celui-ci permit un nettoyage superficiel de la toile et ce, de façon homogène.

En raison de l'usure de la couche picturale dans certaines zones colorées de la composition, on renonça à un nettoyage plus poussé: il aurait altéré l'homogénéité et la cohérence de l'œuvre.

Afin de préparer la toile au rentoilage et de protéger la surface picturale de l'apport d'eau dû au facing, on posa au pinceau un vernis dammar à 30 % dans du white-spirit et l'on tendit sur un bâti une toile de lin neuve, similaire à la toile originelle mais de plus grande dimension pour être ensuite décatie et retendue.

Ainsi préparée, la toile sera beaucoup moins sensible aux variations climatiques.

L'œuvre fut centrée sur la toile neuve tendue.

On enduisit de deux couches d'amidon des morceaux de papier kraft équivalant à la taille de chaque bord du bâti.

Ils furent ensuite posés sur le bâti en revenant de deux ou trois centimètres du pourtour de la toile.

Le papier kraft a été positionné de façon à ce que les lignes soient perpendiculaires aux chants de la toile dans le but d'obtenir une traction maximale du papier.

Un papier journal non imprimé plus grand que la toile de 5 cm fut centré sur celle-ci.

En séchant, l'ensemble des papiers s'est rétracté rétablissant ainsi la planéité de la toile.

Le facing permit à celle-ci d'être protégée.

On retourna le bâti afin de le cirer et l'on choisit la cire micro cristalline pour le rentoilage afin de correspondre au refixage effectué à l'aide du même adhésif.

Elle fut chauffée et appliquée au revers de la toile à l'aide d'un spalter.

Une fois la surface enduite, on la fondit au fer chaud pour qu'elle pénètre parfaitement la toile.

Lorsque la cire fut fondue sur l'ensemble de la toile et de façon homogène, on apposa le papier Melinex sur le revers de la toile pour permettre au fer froid de passer sur l'ensemble de la toile sans accrocher la cire, figer celle-ci et acquérir une adhésion maximale.

Une fois froide, la toile put être retournée.

Le facing fut mouillé à l'eau claire afin de pouvoir être retiré très délicatement sans arracher la couche picturale et le surplus de cire une nouvelle fois nettoyé au white-spirit.

On appliqua au spalter un vernis dammar à 10 % dans du white-spirit sur l'entièreté de l'œuvre, ainsi que du fiel de bœuf, un tensioactif très puissant, sur les zones à mastiquer pour les dégraisser et les préparer à recevoir du mastic maigre en une succession de couches minces et très liquides pour obtenir une bonne adhérence au support.

La mise à niveau des mastics fut réalisée sous lumière rasante et le surplus retiré à l'eau et au scalpel.

Avant de remettre la toile sur son châssis neuf et définitif, les mastics ont été fixés par le revers.

On retourna la toile, qui était toujours sur le bâti, le revers vers le haut, sur une couverture mince recouverte d'un papier silicone.

À l'aide d'un fer chaud, la cire micro cristalline du rentoilage fut refondue légèrement afin d'imprégner les mastics, puis, un papier mélinex posé sur le revers, refroidie par application de fers.

Après quoi, on retourna la toile avec grand soin.

Ensuite, on découpa la toile au cutter le long des bords intérieurs du bâti afin de pouvoir la mettre sur un châssis neuf et définitif.

Celui-ci, réalisé en bois de Yellow pin, est à clefs mobiles et les assemblages sont à enfourchement.

Il fut recouvert de deux couches de brou de noix qui est un répulsif pour les insectes xylophages, puis, sur le revers des montants et traverses du châssis, d'une couche de Xylamon dont les principes actifs sont le propiconazole (7.4 grammes par litre) et le perméthrine (0.4 grammes par litre).

Le châssis, ainsi préparé et préventivement traité, put recevoir la toile qui y sera montée à l'aide d'agrafes. L'avantage de celles-ci étant de prendre plus de fils en même temps, et limiter ainsi les risques de déchirures et de formation de guirlandes de tension.

Quelques mastics qui présentaient des pertes d'adhérence ont été refixés par l'avers.

Ils furent réchauffés à la spatule chauffante à travers un papier silicone afin de réactiver la cire, puis refroidis au fer froid afin de figer les mastics dans la cire.

On appliqua ensuite au spalter un vernis dammar à 10 % sur l'ensemble de la toile en deux couches afin d'isoler les mastics des futures retouches.

Celles-ci ont été réalisées à l'aide d'un mélange de vernis à retoucher à base de paraloïd B72 fait à l'atelier et des pigments de la marque Windsor and Newton.

Elles l'ont été de manière illusionniste car la lisibilité de l'œuvre n'était pas altérée; de plus, les nombreuses lacunes se trouvaient dans des zones neutres qui ne nécessitaient pas de recherche du dessin originel de la composition.

La signature, quant à elle, était très abîmée.

Située en bas, à droite et à l'extérieur du rouleau, cette partie avait subi la majeure partie des chocs et des froissements lorsque la toile fut roulée dans la bibliothèque d'Enghien.

Elle est d'origine car, si on se réfère à l'ouvrage de Madeleine Hours, ses caractéristiques correspondent parfaitement aux critères d'authenticité décelés par elle.

Le réseau de craquelures de cette signature est identique à celui - d'âge - qui traverse toutes les couches de la matière picturale.

Les lettres ont subi les mêmes altérations que la pâte du fond.

L'état de leur conservation était très précaire : devenues très lacunaires, leur lisibilité était presque perdue.

En ce qui concerne le travail de retouche de cette zone, il s'agissait de ne pas tomber dans la falsification de la signature.

D'autre part, la laisser dans cet état de quasi illisibilité n'était pas cohérent avec le reste de la restauration.

Après discussion avec M. le Professeur Verheyden, un compromis fut décidé: elle serait mastiquée à niveau comme le reste de l'œuvre mais la retouche serait de type différencié.

En s'appuyant sur d'autres signatures de Dumesnil, les parties retouchées de celle-ci seraient réalisées dans un ton plus clair que l'original.

De cette façon, elle retrouverait sa lisibilité mais le travail de restauration serait dissocié du travail du peintre.

C'est de cette manière, qu'elle fut retouchée.

Enfin, le vernis final, satiné, fut posé au pistolet en une couche homogène.

## **7. Description**

Le tableau représente un jeune garçon, membre de la famille le Duc, en tenue d'apparat et en légère plongée.

Il est peint en pied, en une vue de trois-quarts face tandis qu'il regarde le spectateur avec fierté.

Ce petit page est vêtu d'un costume rouge décoré de galons blancs surmontant une fine chemise de dentelle apparaissant au niveau du col et des poignets, c'est sans doute cette tenue qui a valu au tableau son titre : "Petit Page".

Il porte une dague courbe et ouvragée sur sa hanche gauche tandis qu'il est chaussé de bottes couleur crème.

Coiffé à la mode des perruques du XVIII<sup>e</sup> siècle, il montre de sa main droite un paysage au travers d'une fenêtre décorée d'une colonne en marbre rouge et or.

Le paysage, champêtre, nous offre toute une palette de verts et laisse se profiler à l'horizon le fantôme d'une ville, peut-être le domaine de la famille le Duc.

Le sol est constitué d'un dallage clair décoré de motifs géométriques terre de sienne brûlée.

Le personnage pose, ayant à sa gauche un fauteuil baroque de velours bleu décoré de dorures, et, à sa droite, une table (ou console) de même style.

Celle-ci est partiellement recouverte d'un lourd drapé de velours bleu orné d'or sur lequel est posé son chapeau rouge et blanc.

L'ensemble de la scène est surmonté d'un dais de velours bordeaux, lui aussi, orné de franges d'or et retombant en drapé le long de la colonne à gauche de la fenêtre.

Les armoiries, "de sable à la croix ancrée d'argent et au chef du même", sont attribuées à la famille le Duc.

Elles sont représentées dans le bas et au centre de la composition, juste sous l'adolescent.

La signature et la date se situent en bas et à droite de l'œuvre.

La composition pyramidale met le petit page en position centrale.

La couleur rouge vermillon de son costume, tranchant avec les couleurs plus éteintes et plus froides du reste de la composition, focalise l'attention du spectateur sur l'enfant.

## 8. Bibliographie complémentaire

BERGEON, S., *Sciences et patience ou la restauration des peintures*. Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

HOURS, M., *L'analyse scientifique et la conservation des*

*peintures*, Fribourg, Office du livre, 1976.

KNUTS, N., *Manuel de restauration des tableaux*, Cologne, Konemann, 1999.

MASSCHELEIN-KLEINER, L., *Liants, vernis et adhésifs anciens*, Bruxelles, I.R.P.A., 1992, p. 54.