

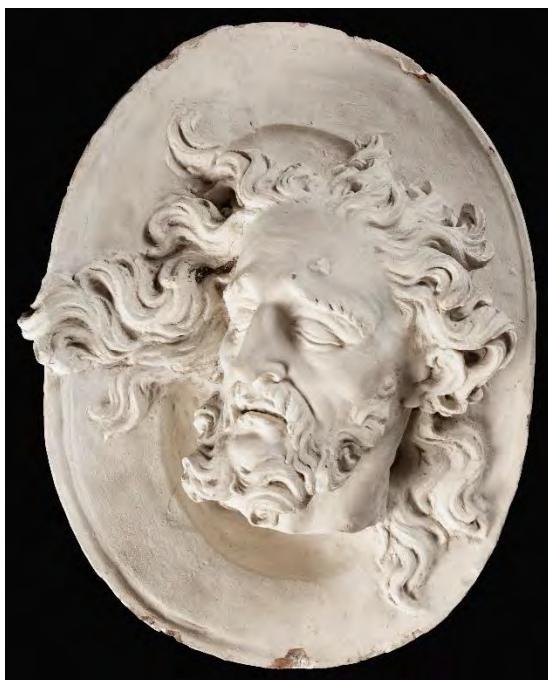
## Etude préalable en vue de la restauration : tête de Saint Jean décollé

Localité: Mons

Institution ou collection: UCL, FUCAM, couvent des Sœurs Noires

Type d'objet : sculpture d'une tête sur un plateau

Titre de l'objet : Saint Jean décollé



Demandeur :

UCLouvain

151, chaussée de Binche, 7000 Mons

Personne de contact demandeur :

Jean-Luc Depotte : [jean-luc.depotte@uclouvain.be](mailto:jean-luc.depotte@uclouvain.be)

Ralph Dekoninck : [ralph.dekoninck@uclouvain.be](mailto:ralph.dekoninck@uclouvain.be)

Date de la demande :

02/06/2022

Numéro de dossier IRPA :

2022.14919

Cellules IRPA concernées :

Département C/R - Atelier sculpture en pierre  
Labo des monuments et décors monumentaux

Responsables des cellules :

Judy De Roy

Laurent Fontaine

Personne de contact IRPA :

Judy De Roy

[Judy.de.roy@kikirpa.be](mailto:Judy.de.roy@kikirpa.be)

Date du rapport :

14/12/2023

Rédacteur du rapport:

Marie Herman (IRPA), Sarah Collard (UNamur)

# Table des matières

1	Introduction et but de l'étude .....	3
2	Identification.....	4
3	Contexte historique .....	4
4	Description.....	5
5	Iconographie .....	10
5.1	Le récit biblique.....	10
5.2	Culte .....	10
5.3	Histoire de la représentation du thème iconographique .....	11
5.4	Interprétation iconographique et iconologique de la sculpture de Mons .....	14
6	Comparaisons stylistiques.....	14
6.1	Caractérisation des formes .....	14
6.2	Qualité esthétique .....	15
6.3	Attribution.....	15
7	Histoire matérielle .....	17
7.1	Localisation, usage et fonction .....	17
7.2	Support.....	23
7.3	Technique de fabrication .....	23
7.4	Etat de conservation .....	36
8	Tests préalables à la restauration.....	49
8.1	Tests de dégagement du plâtre au revers .....	49
8.2	Tests de dégagement des surpeints .....	51
8.3	Test de solubilisation de l'adhésif .....	60
9	Proposition de traitement et estimation du temps de travail.....	60
10	Conclusions .....	61
11	Bibliographie .....	63
12	Annexes.....	63

## 1 Introduction et but de l'étude

En 2021, Jean-Luc Depotte en travaillant sur l'inventaire des biens du couvent des Sœurs-Noires à Mons découvre une tête de Saint Jean décollé dans une armoire.

Selon une source orale, la tête était stockée sur un tas de décombres dans un des greniers des bâtiments du couvent et lors de travaux dans les années 1980 a été sauvée in extremis d'une mise au container.

La tête aurait été ensuite entreposée dans une armoire du couvent et oubliée jusqu'à sa redécouverte en 2021.

Après examen par Michel Lefftz, la tête a été considéré d'une qualité et d'un intérêt remarquable et amenée à l'IRPA. Etant donné l'état de conservation peu lisible de la sculpture, l'IRPA a proposé une étude préalable afin de déterminer un protocole de restauration optimal.

Le but de cette étude est d'évaluer l'état de conservation de la pièce, d'en étudier les matériaux originaux, et de déterminer quelle était la finition de surface originale afin de pouvoir proposer un traitement de conservation-restauration adapté.

Le volet documentaire tentera de la situer d'un point de vue historique, iconographique et stylistique et d'en retrouver la trace dans les archives.

L'étude se compose de plusieurs parties :

- Étude des techniques et des matériaux (examen visuel, radiographie et analyse de prélèvement des couches de peintures).
- Établissement d'un protocole de restauration sur base d'une phase de test

Ces parties de l'étude ont été réalisées avec le soutien de la **Fondation Périer-D'Ieteren**.

- Recherches en histoire de l'art réalisées par Sarah Collard (UNamur)

Intervenants IRPA :

Département conservation-restauration	Atelier sculptures en pierre	Marie Herman
Département documentation	Service photographique	Stéphane Bazzo Catherine Fondaire
Département laboratoires	Cellule monuments	Maaike Vandorpe

Intervenants Université de Namur :

Département Histoire de l'Art	Sarah Collard Michel Lefftz (supervision)
-------------------------------	--

Ce rapport a été rédigé par Marie Herman sauf mention contraire (voir note de pied de page).

## 2 Identification

N° d'objet IRPA	11069197
Commune	Mons
Institution	UCLouvain, FUCaM
Type d'objet	Sculpture d'une tête sur un plateau
Titre de l'objet	Saint Jean décollé
Auteur	Inconnu
Date	Deuxième tiers du XVIIIe siècle
Matériau	Terre cuite rouge recouverte d'une peinture blanche
Dimensions	60 x 40 cm
Propriétaire	UCLouvain, FUCaM

## 3 Contexte historique<sup>1</sup>

L'iconographie de cette sculpture, une tête de saint Jean décollé sur un plateau, est à mettre en relation avec la confrérie de la miséricorde présente à Mons depuis le 17<sup>e</sup> siècle.

Les confréries de la miséricorde sont originaires d'Italie où, à la suite du Concile de Trente, leur création est fortement soutenue et encouragée pour promouvoir et entretenir la dévotion religieuse. Les confréries de Saint Jean décollé s'inscrivent dans ce contexte. Elles sont particulièrement importantes dans le sud de l'Europe, comme en Italie et en Espagne. A partir du XVII<sup>e</sup> siècle, les confréries de Saint Jean décollé apparaissent dans les Pays Bas Méridionaux. La première confrérie de ce type est créée à Liège dans les années 1624. Des confréries de Saint Jean décollé sont créées à Mons à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle à Namur. Les confréries de Mons et de Namur sont liées aux archiconfréries italiennes de Florence et de Rome.

Le rôle de ces confréries était principalement de visiter et de guider spirituellement les condamnés à mort. Les membres de la confrérie devaient soutenir et réconforter les condamnés : prier avec eux, les faire se confesser, se repentir de leur péché, leur faire accepter leur condamnation comme un choix de Dieu pour qu'ils aillent vers leur mort dans la sérénité. Ils les accompagnaient jusqu'à leur exécution et s'occupaient de leurs corps après leur mort. L'image de Saint Jean-Baptiste, lui aussi condamné à mort et exécuté, était utilisée comme exemple pour les aider à affronter la mort dans la paix et la sérénité de la foi<sup>2</sup>.

- La confrérie de Mons<sup>3</sup>

Le 24 octobre 1698, suite à la demande du prince Henry de Ligne, les échevins de Mons autorisent la création de la confrérie de la miséricorde dans la ville. Communément appelée la confrérie de saint Jean décollé, elle a pour principale mission, à la manière de l'archiconfrérie romaine, la consolation des prisonniers condamnés à la peine capitale. Le 23 janvier 1699, c'est au tour du pape Innocent XII de donner son approbation pour la création de cette nouvelle compagnie qui est alors érigée canoniquement le 29 août 1699 au sein de l'église abbatiale de **Notre-Dame du Val des Ecoliers**. Une

<sup>1</sup> Rédigé par Marie Herman et Sarah Collard.

<sup>2</sup> VAN HAUWAERT S., *The Head of St John The Baptist in The Southern Netherlands (1370-1800), Context, Motif, Objects*, these de doctorat, KUL, 2021, pp173-221.

<sup>3</sup> HACHEZ, F., *Les fondations charitable de Mons dans Annale du cercle archéologique de Mons*, Mons, 1859. VALSCHAERTS, C., *La confrérie de Saint Jean décollé, dite de la miséricorde, dans les Pays-bas au XVIIIe siècle*, mémoire, UCLouvain, 1957, et VAN CAENEGEM, B., *La confrérie de la miséricorde ou la confrérie de Saint-Jean Décollé, dite des Beubeux, à Mons*, Microsoft Word - BEUBEU2.DOC ([ducassedemons.info](http://ducassedemons.info)), (consulté le 21 août 2023).

salle de réunion est alors mise à disposition des confrères ainsi qu'un endroit clôturé pour leur permettre d'enterrer les suppliciés.

Quelques années plus tard, avec l'augmentation du nombre de membres, la confrérie souhaite changer de locaux pour pouvoir s'agrandir. Le 22 février 1706, après négociations, la paroisse de Saint-Elisabeth cède aux confrères **la chapelle de l'hôpital Saint-Jacques** et son cimetière, située au bas de la rue de Nimy. Elle est renommée la chapelle saint Jean et est occupée par les membres dès le 27 février de cette même année. Les lieux seront par la suite restaurés à diverses reprises. Une première fois suite au rachat du bien, en 1707, et puis entre 1769 et 1771 alors que l'édifice est entièrement reconstruit. L'intérieur de la chapelle représente l'intérieur sombre d'une prison, rappelant ainsi celle où saint Jean fût martyrisé.

Les confréries de Saint Jean décollé de Mons et Namur étaient associées à des confréries italiennes similaires. Cela leur donnaient du prestige mais les faisaient également membres d'un large réseau de confrérie européenne avec lesquels elles entretenaient des liens privilégiés. Par exemple, on retrouve dans les archives que des membres de la confrérie de Mons ont invité des membres de la confrérie de Rome pour fêter les cinquante ans de leur confrérie en 1749 et qu'ils ont en retour été invités à Rome<sup>4</sup>.

À la fin du XVIIIe siècle, en 1786, la confrérie est supprimée une première fois par Joseph II et une seconde fois en 1794 lors de la Révolution française. Leur chapelle est alors réaffectée comme bâtiment public et puis suite à un arrêté de la commission municipale de Mons, le mobilier est inventorié, enlevé et déposé à la maison communale de la ville. Quelques années plus tard, la chapelle est vendue sur recours public et enfin détruite entre 1798 et 1810<sup>5</sup>. La confrérie renait pourtant treize ans plus tard, le 22 août 1807, suite à un concordat de l'évêque de Tournai. Alors que deux chapelles sont proposées aux confrères, l'une à la collégiale de Sainte Waudru, l'autre chez les visitandines, les confrères préfèrent s'établir dans la **chapelle de la Madeleine du couvent des sœurs noires** de Mons, situé rue des juifs. Ils s'y rassembleront durant 163 ans. Le 22 octobre 1970, les sœurs ainsi que l'Église romaine décident de réattribuer la chapelle à l'Église orthodoxe<sup>6</sup>, obligeant ainsi une nouvelle fois les confrères à changer de lieu de réunion. Leur dévolu se dirige alors sur l'église de **Notre-Dame de Messines** dans laquelle ils tiennent toujours à l'heure actuelle leurs assemblées<sup>7</sup>.

Après sa désaffection, le couvent des Sœurs-Noires est racheté dans les années 1985 par l'Université de Louvain-la-Neuve qui y fondent de nouveaux locaux académique (les ateliers de la FuCaM).

Plusieurs inventaires des biens sont établis à partir des années 1985 sans que la tête de Saint Jean décollé en terre cuite n'y soit mentionnée.

## 4 Description<sup>8</sup>

La tête de Saint Jean décollé est posée sur un plateau elliptique. Saint Jean est représenté avec des cheveux bouclés et une barbe qui s'étalent sur le plateau. Ces yeux sont fermés et sa bouche est entrouverte laissant apparaître les dents. Sur son front se trouve une protubérance. Les têtes de Saint Jean décollé présentent fréquemment une coupure ou une blessure au niveau du front en référence aux blessures qui lui auraient été infligées par Hérodiade après sa mort. Il s'agit peut-être de la

<sup>4</sup> VAN HAUWAERT S., 2021, pp 179-180.

<sup>5</sup> DE BETTIGNIES, C., *à travers les rues de Mons : promenades historiques*. Mons, 1864. p. 106. et HACHEZ, F., *Op. cit*, p. 388-389.

Les deux sources ne sont pas d'accord concernant la date de destruction de la chapelle. Selon De Bettignies, celle-ci fut vendue au notaire Hardage en 1798 qui la fit démolir immédiatement avant de revendre le terrain. Selon Hachez, la chapelle fut démolie en 1810, pour faire place à une habitation particulière.

<sup>6</sup> [Histoire – AGIOS NEKTARIOS MONS](#),

<sup>7</sup> La confrérie de Saint Jean décollé existe toujours aujourd'hui à Mons. Appelés les Beubeux, ils s'occupent principalement de visiter les détenus en prisons. Ils défilent encore actuellement lors du défilé du Car d'Or.

<sup>8</sup> Rédigé par Marie Herman

représentation de gouttes de sang sur cette blessure. Sur la section du cou tranché, la trachée est détaillée ainsi que d'autres éléments anatomiques.

Le plateau n'est pas horizontal. Il est concave et le côté droit est plus plat et plus court que le côté gauche. Lorsque le plateau est posé sur une table, on voit bien que le plateau est asymétrique et qu'il est d'avantage relevé du côté gauche (Fig. 6). Au revers, on peut observer sur la gauche du plateau une sorte de support quadrangulaire façonné directement dans la terre cuite originale.

Il n'y a pas y avoir de récipient pour y mettre de reliques comme c'est parfois le cas sur les sculptures de Saint Jean décollé (voir 5.3 ).

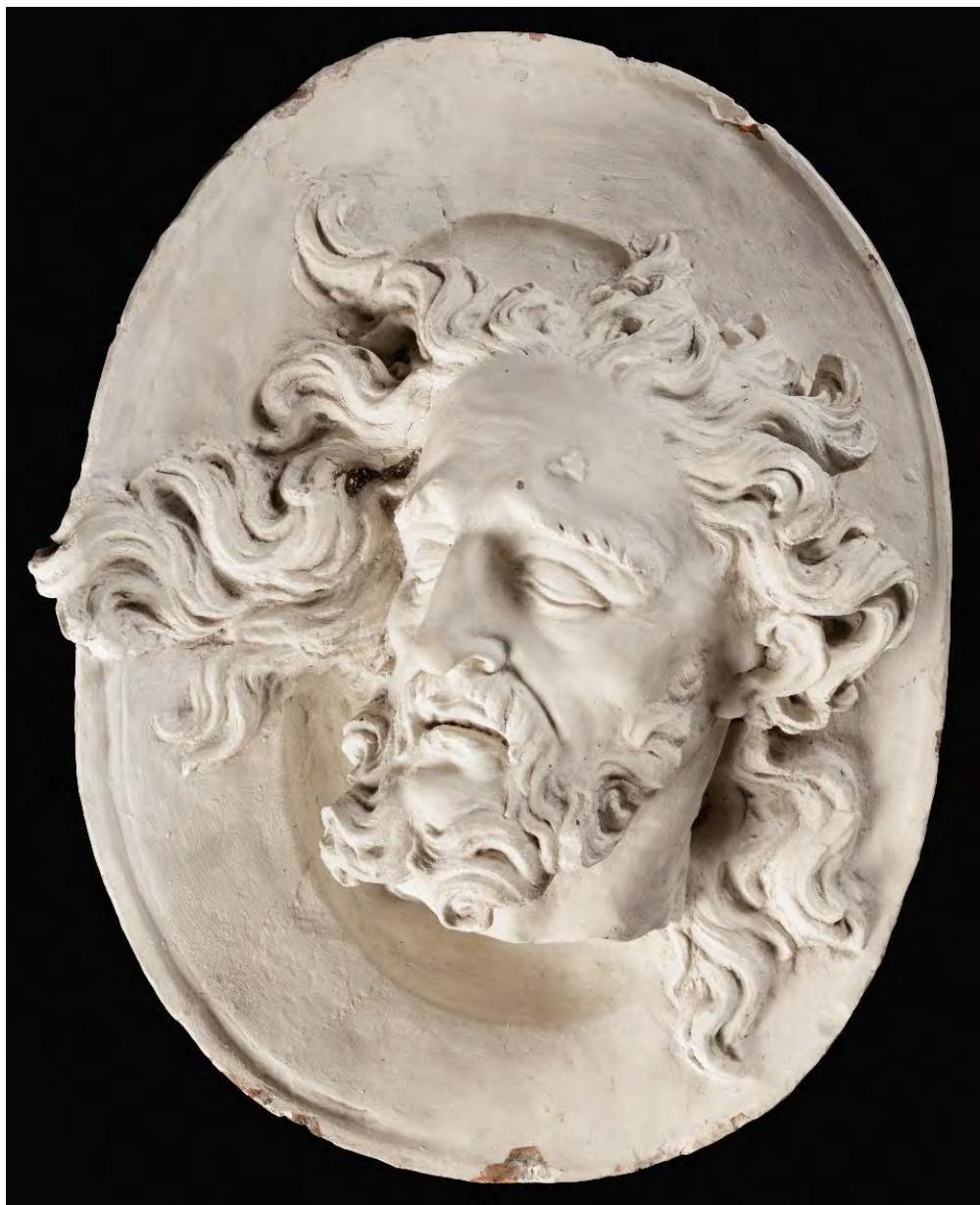


Figure 1 Vue de face avant traitement (photo Irpa x160912)



Figure 2 Vue de 3/4 gauche avant traitement (photo Irpa x160908)



Figure 3 Vue du côté gauche avant traitement (photo Irpa x160909)



Figure 4 Vue de 3/4 côté droit avant traitement (photo i

Irpa x160907)



Figure 5 Vue du côté droit avant traitement (photo Irpa x160906)



Figure 6 Vue de la partie inférieure avant traitement (photo Irpa x160910)



Figure 7 Vue de la partie supérieure avant traitement (photo Irpa x160911)

## 5 Iconographie<sup>9</sup>

### 5.1 Le récit biblique

Saint Jean-Baptiste est un personnage majeur du christianisme et de l'islam. Il est un prédicateur juif contemporain de Jésus (parfois considéré comme son cousin selon certaines traditions). Il a annoncé dans ses prêches la venue du Christ et a procédé à son baptême sur les rives du Jourdain. Il est considéré comme le Précurseur, faisant le lien entre l'Ancien et le Nouveau Testament, dernier prophète et premier martyr chrétien<sup>10</sup>.

Selon la bible, Saint Jean-Baptiste reproche fortement à Hérode Antipas (roi de Galilée et de Pérée) d'épouser Hérodiade, la femme de son demi-frère, se référant à l'interdiction légale du mariage avec la femme de son frère (Lév. 18, 16; 20, 21). Pour faire taire ses critiques, Hérode Antipas fait arrêter et enfermer Jean-Baptiste en prison. Hérodiade souhaite la mort du saint, mais elle ne peut pas le faire tuer, car Hérode le craint, le considère comme juste et pieux et le protège. Lors de son banquet d'anniversaire, le roi Hérode tombe sous le charme de Salomé, la fille d'Hérodiade<sup>11</sup>. Il lui fait alors le serment de lui donner tout ce qu'elle veut. Afin de venger sa mère, elle lui demande de lui apporter la tête de Jean-Baptiste sur un plateau. Obligé de tenir son serment, Hérode ordonne à un de ses gardes d'exécuter le saint. Ce dernier ramène la tête de Saint Jean à la jeune fille qui se précipite pour l'apporter à sa mère<sup>12</sup>.

### 5.2 Culte

Saint Jean Baptiste est vénéré par deux fêtes importantes dans le christianisme. Le 24 juin (solstice d'été) célèbre sa naissance (6 mois avant celle de Jésus). Le 29 aout commémore le jour de sa mort par décapitation.

Le culte de Saint Jean se propage d'abord autour de ses reliques. Selon la tradition, son corps aurait été enterré dans une grotte en Samarie et était vénéré et connu pour accomplir divers miracles. Pour supprimer ce culte, le corps aurait été brûlé par l'Empereur Julien l'Apostat et les cendres dispersées. La destruction du corps de Saint-Baptiste donne donc une valeur encore plus importante à la relique de sa tête et à son plateau.

A partir du XII siècle, suite aux croisades, apparaissent en Europe toute une série de crânes considérés comme celui de Saint Jean-Baptiste. De nombreuses lieux de cultes en Europe (cathédrale d'Amiens (Fig. 8), Basilique San Silvestro in Capite à Rome, Cathédrale San Lorenzo de Gênes) mais aussi en Syrie (Grande mosquée des Omeyyades à Damas, construite sur une basilique byzantine dédiée à Saint Jean) revendiquent la présence de la tête de Saint Jean-Baptiste comme relique.

---

<sup>9</sup> Rédigé par Marie Herman et Sarah Collard

<sup>10</sup> BAERT B., VANDENBOSSCHE, B., et VANHAUWAERT, S., *Saint Jean Baptiste in disco*, dans *Bulletin des musées de la Ville de Liège : hors-série*, Liège, 2012. P5.

BAERT B., *Le plateau de Jean-Baptiste : l'image du médiateur et du précurseur*, in Graphé : la bible, arts, littérature et philosophie, vol 16, 2006, pp 91-125.

BAERT B., *A Head on a Platter. The Johanneshüssel or the Image of The Mediator and the Precursor*, in Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anwerpen, 2003 pp 9-43

<sup>11</sup> Le nom de Salomé est cité dans la légende dorée mais pas dans le nouveau testament

<sup>12</sup> Evangile selon Saint Marc, 6. 17-29

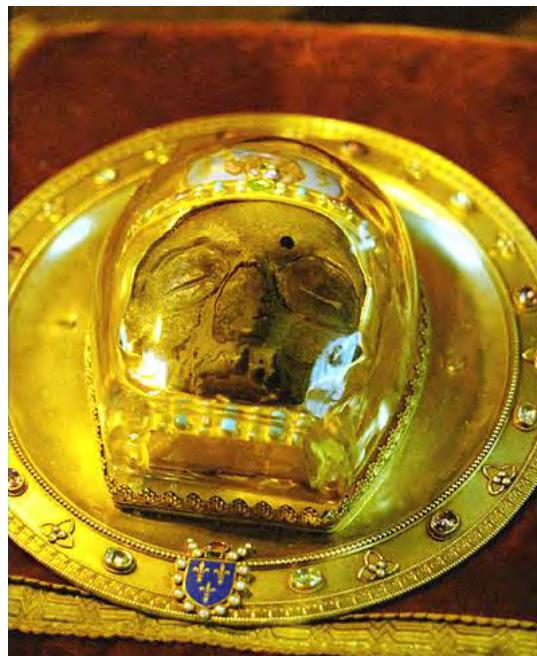


Figure 8 Chef de la tête de saint Jean-Baptiste. Argent doré. Amiens. 1206. (<https://www.heiligenlexikon.de>, consulté le 11 octobre 2023)

### 5.3 Histoire de la représentation du thème iconographique

La représentation du plateau avec le chef de Saint Jean-Baptiste comme motif indépendant apparaît à partir du XII<sup>e</sup> siècle dans nos régions et cette iconographie est surtout représentée durant le Moyen-Age par des exemples en bois, en terre cuite, en pierre ou en métaux précieux. Il peut s'agir d'une tête seule ou d'une tête sur un plateau.

Ce type de sculpture était fréquemment placé sur un autel et/ou porté et montré lors de procession.

Dans la croyance populaire, saint Jean-Baptiste est vénéré pour combattre l'épilepsie, les maux de tête, les maux de gorge, les menstruations douloureuses des femmes, la mélancolie, la dépression, les troubles du sommeil, mais est aussi beaucoup prié par les prisonniers condamnés à la peine capitale en référence au martyr du Saint. C'est par ailleurs pour cette raison qu'il devient le saint patron de la confrérie de la Miséricorde dont la mission est de s'occuper de pauvres, des malades et des prisonniers. Par ailleurs, la tête de Saint Jean *in disco* est parfois comparée au corps eucharistique du Christ, assimilant le sacrifice de Saint Jean au sacrifice du Christ (le plateau supportant la tête est d'ailleurs dans certains exemples représenté comme une patène contenant les hosties)<sup>13</sup>.

Les représentations uniquement peintes de la tête de Saint Jean-Baptiste sur un plateau apparaissent au XV<sup>e</sup> siècle dans nos régions et connaissent un succès important. Les têtes sont représentées sur de petits panneaux ronds, vues de trois-quarts (Fig.9)<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> BAERT B., VANDENBOSSCHE, B., et VANHAUWAERT, S., *op.cit.*, Liège, 2012. P.9

<sup>14</sup> BAERT B., VANDENBOSSCHE, B., et VANHAUWAERT, S., *op.cit.*, Liège, 2012. p. 10.

La représentation du sujet du saint Jean-Baptiste *in disco* tend à se dissiper à partir de la fin du XVe et au début du XVIe siècle sans pour autant disparaître<sup>15</sup>. Plusieurs exemples en terre cuite existent dans l'église Saint Jean-Baptiste à Mechelen notamment(Fig. 10 et 11).



**Figure 9** Albrecht Bouts, Tête de Saint Jean Baptiste, huile sur bois, vers 1491-1600, Landesmuseum, Oldenburg (BALaT numéro objet 40001359, photo numéro M280901)



**Figure 10** Tête de Saint Jean-Baptiste, attribuée à Rombout Pauwels, église Saint Jean-Baptiste, Mechelen, terre cuite polychromie blanche, 1634 (BALaT: objet numéro 22522, photo numéro X073906)



**Figure 11** Tête de Saint Jean sur un plateau, église Saint Jean-Baptiste, Mechelen, fin du XVIème siècle, terre cuite (objet volé retrouvé par S.Vanhauwaert sur une vente de Sotheby's en 2009<sup>16</sup>, photo Sotheby's London)

<sup>15</sup>BAERT B., VANDENBOSSCHE, B., et VANHAUWAERT, S., *op.cit.* Liège, 2012. p. 7-18.

<sup>16</sup>VANHAUWAERT S. op cit, corpus, p70

Les représentations de Saint Jean-Baptiste in disco reviennent en force à l'époque baroque notamment dans le sud de l'Europe sous l'influence des confréries de Saint Jean décollé. L'image de la tête de Saint Jean-Baptiste était utilisée comme objet de dévotion dans les lieux de culte (Fig. 12), mais aussi sur toutes sortes d'objets rituels utilisés par les confréries (tavolletas, lanternes, bâtons, bannières, , médaillons, vêtements, couteaux, calices...), sur des objets du quotidien (sceaux, en-têtes de documents.) et dans la décoration des lieux utilisées par la confrérie comme ornement et/ou emblème (Fig.13)<sup>17</sup> .



Figure 12 Tête de Saint Jean-Baptiste in disco, XVIIIème siècle, bois polychromé, église Notre Dame de Lummen (BALaT numéro objet 27339, photo numéro M020813)



Figure 13 Tête de Saint Jean Baptiste sur un plat, huile sur toile, 1601-1800, Ancient Couvent des Soeurs Noires Mons (Balat : numéro objet 10139276, photo numéro M188029)

<sup>17</sup> VAN HAUWAERT S., 20

## 5.4 Interprétation iconographique et iconologique de la sculpture de Mons<sup>18</sup>

L'œuvre étudiée représente donc bien ce thème iconographique. Par son réalisme, qui semble encore influencée par la théâtralité et l'instantanéité du baroque, la décollation du saint semble avoir eu lieu il y a peu. En effet, ses yeux sont mi-clos et semblent se fermer devant nous. Son visage, par ses arcades sourcilières très froncées et sa bouche au commissures tombantes, est par ailleurs encore marqué par la violence de la décollation qu'il vient de subir. Un puissant contraste se dégage de cette œuvre, car bien que l'expression de son visage évoque la perte de la vie, les cheveux et la barbe semblent pourtant suggérer le contraire grâce à l'animation et à la vibration prononcée des mèches qui les constituent. De cette manière, l'âme de Jean-Baptiste, semble s'échapper de son corps par sa pilosité.

Dans cette représentation de saint Jean-Baptiste, son front est marqué par un élément en relief placé au-dessus de son sourcil gauche. Comme nous l'avons dit, cet élément peut-être identifié comme la blessure que lui inflige Herodiade par vengeance, après avoir reçu le plateau des mains de sa fille. Ce passage n'apparaît ni dans la bible, ni dans la légende dorée, mais il semble directement découler de la légende qui fût créée autour de la relique de la tête de saint Jean-Baptiste conservé à Amiens et ramené à la suite des croisades par Wallon de Sarton<sup>19</sup>. Elle est elle aussi marquée du côté gauche de la boîte crânienne par un trou (Fig.8).

## 6 Comparaisons stylistiques<sup>20</sup>

### 6.1 Caractérisation des formes

La tête de saint Jean-Baptiste est placée de ¾ à gauche dans le creux d'un plateau de forme elliptique et incurvée. Ses cheveux ondulants s'étalent sur le large bord de celui-ci et le dépassent par endroit.

Saint Jean-Baptiste offre un visage ovale, émacié avec des grands yeux aux paupières tombantes. Plutôt globuleux, les yeux sont presque totalement clos ; seule une fine ouverture laisse percevoir le globe oculaire. Les caroncules lacrymales sont très marquées et le creusement des commissures externe des yeux est accentué, créant un jeu d'ombres sur le visage. Les paupières supérieures forment un large bourrelet saillant dont les commissures externes, remontent vers la queue du sourcil. Les paupières inférieures forment elles aussi un bourrelet d'épaisseur variable. Les arcades sourcilières sont très expressives par leur forme sinuées et saillantes ; leur contraction intense est particulièrement marquée près du nez où le sursaut des têtes des sourcils dessinent comme un M. Les queues tombent assez bas et relient le coin externe de l'œil par un sillon. La pilosité y est suggérée par une succession de brins placés en oblique. Le nez est aquilin ; la racine s'enfonce au niveau de la glabellule ; le dos est droit et son aplatissement est marqué par les arêtes. Le bout du nez est arrondi et les ailes sont longues, leur cambrure est accentuée. Le sillon nasogénien est assez large. La bouche est entre-ouverte, ce qui laisse entrapercevoir ses dents, et les commissures de ses lèvres sont tombantes. Le sillon mento-labial est légèrement creusé. Les pommettes sont saillantes contrairement aux joues qui sont creusés. Le front est ridé et marqué du côté droit par trois petites boules, représentant possiblement une plaie. L'oreille gauche bien visible, est décollée. L'hélix est

<sup>18</sup> Rédigé par S.Collard

<sup>19</sup> VANDENBOSSCHE, B., *Le chef de saint Jean-Baptiste sur un plat, Jan van Steffeswert, 1508*, [https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/170135/1/016\\_Van%20den%20Bossche\\_Bierlaire.pdf](https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/170135/1/016_Van%20den%20Bossche_Bierlaire.pdf), (consultée le 4 octobre 2023), p.249 et DU FRESNE DU CANGE, C., *Traité historique du chef de saint Jean-Baptiste [...]*, Paris, 1665, p. 135 : « Au-dessus de l'œil gauche est un petit trou en longueur qui a donné sujet à quelque-uns des dire que, comme Herodiade [...] ayant reçue la tête du saint précurseur en perça de l'aiguille de ses cheveux la langue de laquelle le saint avait repris ses incestueux adultères, elle le lui donna aussi dans les yeux et [...] elle porta le couteau sur le sourcil ».

<sup>20</sup> Rédigé par Sarah Collard

modelée sous la forme d'un point d'interrogation avec un passage vers le lobe qui est renfoncé. Les organes de son cou sectionné sont représentés.

Saint Jean-Baptiste a des cheveux longs et ondulés qui s'étalent tout autour de la tête en une multitude de mèches. Chacune d'entre elles est constituée par différents brins qui s'entrelacent, formant ainsi des volumes complexes dans lesquels la lumière devait jouer avec subtilité avant que la matière ne soit totalement empâtée. Les brins se déploient en formant des C ou des S selon les nécessités de la composition. Les cheveux sont traités de manière raffinée, avec un sillon plus ou moins large qui permet de différencier toutes les mèches et brins de cheveux de l'œuvre. L'organisation des brins de la barbe est assez similaire avec cependant une particularité : alors que les cheveux donnaient l'impression de s'aplatir et de s'étaler sur le plateau, les volumes pileux de la barbe bifide se développent davantage dans l'espace tridimensionnel avec un effet de torsion de chaque mèche.

## 6.2 Qualité esthétique

Nous pouvons rapidement conclure que l'œuvre étudiée présente une qualité esthétique remarquable qui lui permet d'être considérée comme pièce majeure du patrimoine sculpté hennuyer. En effet, dans cette pièce, l'artiste fait preuve d'une maîtrise complète de l'anatomie et du souci du détail, qui se reflète dans le rendu réaliste de plusieurs détails anatomiques. Notons ainsi la présence des rides de froncement, de la pilosité des sourcils ou de la dentition, la manière dont il modèle du cou, évoquant la pomme d'Adam ou encore du détail de la fine peau qui constitue les paupières supérieures.

De plus, ce dernier semble aussi maîtriser le rendu de l'expressivité, par l'utilisation de l'artifice des yeux au coins externe tombant qui a pour dessein d'accentuer l'expression de la douleur. Cette douleur est par ailleurs davantage présente par la forte contraction qui est donné au sourcil. L'ingéniosité de l'artiste se manifeste aussi dans la manière dont il compose son œuvre. Les cheveux du saint ne servent pas que l'anatomie mais sont utilisé comme ornements au plateau, ce qui explique la présence des mèches secondaire et le débordement par moment hors de l'assiette.

En raison de ce haut degré de finition et de maîtrise, cette œuvre ne semble pas être un travail préparatoire mais une œuvre aboutie en terre cuite.

Malheureusement, en raison des dommages subis par l'œuvre et des restaurations maladroites effectuées au fil des années, la sculpture a perdu une partie de son éclat et de sa splendeur originale.

## 6.3 Attribution

Suite à la consultation des fonds d'archive du compte du trésorier (1699-1793) et du compte du proviseur (1705-1882) dans les archives de la confrérie de la miséricorde conservée aux archives de l'État de Mons, il s'est avéré qu'aucun document des frères ne fait mention de la tête en terre cuite qui est étudiée ici.

L'inventaire des biens de la confrérie à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle mentionne deux têtes de Saint Jean : une en bois<sup>21</sup> et une « fermée dans un cadre à glaces ». Cette inventaire signale aussi la présence de peintures, d'une dizaine de grandes sculptures en bois, et de nombreux bustes en terre cuite. Les archives mentionnent encore qu'en 1717, des paiements ont été effectués pour la remise en peinture et la dorure de la niche au-dessus de la porte de la chapelle<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Dans les archives du compte du proviseur de la confrérie de la miséricorde de Mons, conservées aux archives de l'État à Mons, l'inventaire des effets mobiliers réalisé entre le 2 et 5 mai 1786 (AEM SJB 17) recense dans une armoire une tête de saint Jean décollé réalisé en bois qui devait avoir pour fonction d'être porté par les frères lors de leur procession (semblable à ce que nous pouvons observer lors des festivités du « Doudou » à Mons).

<sup>22</sup> VAN HAUWAERT S., *Op.cit.*, 2021, p. 214.

Cela ne veut pas dire pour autant que l'œuvre n'appartenait pas à la confrérie. En effet, les archives, que cela soit les documents de trésoreries ou ceux du compte du proviseur, s'avèrent être très généraux et ne citent la plupart du temps que l'artiste auquel la confrérie fait appel, sans citer l'objet de la commande. Les archives livrent les noms des maîtres-sculpteurs Albert Fonson, Philippe Couder, N. Antoine, Germain Dubuisson et Nicolas Lecreux mais ne précisent que très rarement les œuvres qu'ils ont réalisés pour eux<sup>23</sup>. Seule la mention du maître sculpteur Albert Fonson s'avère être plus explicite, car dans son cas, les archives nous disent qu'il est appelé en 1715 par la confrérie afin de réaliser une « tête de saint Jean » qui sera repeinte et redorée en 1716 par Thérèse Fonson. Malheureusement, cette mention d'archive ne se rapporte pas à notre tête puisqu'il y est fait mention d'une tête en bois dont le plateau et les rayons sont dorés, ce qui ne correspond pas avec le modèle de notre sujet d'étude.

À ce stade, seule l'analyse morphologique et la comparaison avec d'autres œuvres des sculpteurs cités précédemment pourrait nous aider à attribuer l'œuvre, mais malheureusement, à l'exception de N. Lecreux, aucun des sculpteurs mentionnés n'a fait l'objet d'une étude approfondie par la recherche scientifique et leur catalogue d'œuvre reste inconnu. Sans recherche plus large sur les sculpteurs hennuyers du XVIII<sup>e</sup> siècle, il semble impossible à ce stade de définir le sculpteur à l'origine de l'œuvre.

---

<sup>23</sup> HACHEZ, F., *Op. Cit*, p.388. Dans son article, Félix Hachez cite la présence de huit statues placées dans la chapelle de Nimy qui représentaient le martyr de Jean-Baptiste. Il associe ces œuvres à la main artiste tournaisien. Au vu des archives dépouillées, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'elles furent réalisées par Nicolas Lecreux, sculpteur valenciennois qui réalisera la majorité de sa carrière à Tournai. Archive de l'Etat de Mons, Compte du proviseur, 1768-1785 : « À N. Lecreux, sculpteur, a été payée la somme de mil vingt-sept livres pour cause reprise par sa quittance ».

## 7 Histoire matérielle<sup>24</sup>

### 7.1 Localisation, usage et fonction

#### 7.1.1 Apport archivistique<sup>25</sup>

En termes de datation, le style rococo qui caractérise notre tête, nous laisse penser que l'œuvre a été réalisée au cours du deuxième tiers du XVIIIe siècle. Dès lors, l'œuvre aurait dû être commandée lorsque la confrérie résidait au sein de la chapelle de l'hôpital Saint-Jacques, autrefois située rue de Nimy.

La forme elliptique du plateau, dont le bord inférieur remonte davantage que le bord supérieur, laisse penser que l'œuvre devait être disposée à plusieurs mètres de hauteur de manière à ce que l'ovale du plateau soit présenté dans le sens de la longueur. Le bord supérieur devait alors être surélevé de plusieurs centimètres, en position de 3/4 afin que la tête soit bien perçue par les fidèles positionnés en bas. La sculpture devait probablement servir comme ornementation de la chapelle des confrères.

Toutes les églises, chapelles ou oratoires utilisés par les confréries de la miséricorde ou consacrés à Saint Jean-Baptiste sont ornés par des images racontant l'histoire de la vie de saint Jean-Baptiste. L'iconographie de la tête de saint Jean décollé sur un plateau prend dès lors part à cette ornementation. Dans plusieurs cas, nous retrouvons ce motif dans l'architecture extérieure du bâti. Nous pouvons citer l'exemple de la chapelle de la confrérie des pénitents noirs d'Avignon, dont la façade est ornée par un relief dans lequel est représenté le plateau porté par des anges (Fig. 14), celui de l'église de saint Jacques de Namur (Fig. 15) ou l'image apparaît dans le tympan en bois surmontant la porte d'entrée, ou la façade du numéro 9 de la rue de la clef à Mons<sup>26</sup> (Fig. 16)



**Figure 14 Avignon. Chapelle des pénitents noirs de la miséricorde. Détail de la façade. 1631-1739. (Monumentum, Chapelle des Pénitents Noirs de la Miséricorde à Avignon - PA00081817, consulté le 11 octobre 2023).**

<sup>24</sup> Rédigé par Marie Herman et Sarah Collard

<sup>25</sup> Rédigé par Sarah Collard

<sup>26</sup> Il s'agit d'une façade d'une ancienne taverne. Pour le moment aucun lien n'a pu être établi entre ce lieu et la confrérie



Figure 15 Namur. Eglise Saint-Jacques. Détail du tympan de la porte. 1651-1700. (Collard. S, 2023)



Figure 16 Façade du 9 rue de la Clef, Mons (photo S.Van Hauwaert dans VAN HAUWAERT S., op.cit., 2021, corpus p 121)

Outre l'architecture extérieure, le thème est aussi présent à l'intérieur des édifices.

À Namur, c'est sur les lambris de la chaire de vérité (Fig. 17) que le sujet iconographique est utilisé, alors que dans l'église de saint Jean-Baptiste de Mechelen (Fig. 18), il est niché au-dessus d'un tabernacle. À Averbode on le retrouve intégré dans les sculptures de l'autel portique (Fig. 19) et à la chapelle de Nispert, c'est à même le plafond de l'édifice qu'il est intégré (Fig. 20).

Par ces différents exemples, nous constatons que cet objet, bien qu'utilisé de manière ornementale, peut avoir plusieurs fonctions<sup>27</sup>.

Lorsqu'il est présenté en dehors de l'édifice, comme à Avignon ou Namur, il est utilisé à des fins d'identification de la chapelle et à des fins de dévotion lors de procession extérieure (le fidèle priant le saint en passant devant l'image sur la façade de l'édifice).

Lorsque la représentation se trouve dans l'architecture ou le mobilier intérieur, comme à Mechelen, Nispert, Aveborde ou Namur, il est plutôt destiné à la dévotion.

<sup>27</sup> VAN HAUWAERT S., *Op.cit.*, 2021, pp 184-220.



Figure 17 François-Joseph Denis. Namur. Chaire de vérité, détail des lambris. Namur, Eglise Saint-Jacques. 1779, , BALaT numéro objet 10037262, photo numéro : M143307)



Figure 19 Lucas Faydherbe. Tabernacle. Mechelen. Eglise Saint-Jean-Baptiste. 1676, (BALaT, numéro objet: 22768, photo numéro: M041779)



**Figure 20 Pieter Scheemaeckers. Autel-portique.  
Détail de la figure de Salomé. Averbode. Eglise  
Saint-Jean-Baptiste. 1700 (BALaT, numéro objet:  
58339, photo numéro : M041779 )**



**Figure 21 Inconnu. Plafond. Nispel. Chapelle de la décollation de Saint  
Jean. 1741-1760. (BALaT, numéro objet : 10094124, photo numéro :  
157697)**

La forme elliptique du plateau de la tête en terre cuite de Mons, dont le bord inférieur remonte davantage que le bord supérieur, laisse penser que l'œuvre devait être disposée à plusieurs mètres de hauteur, en position de %. A la manière dont cela est illustré sur la façade des pénitents noirs d'Avignon, l'ovale du plateau devait être présenté dans le sens de la longueur avec le bord supérieur surélevé de plusieurs centimètres afin que la tête soit bien perçue par les fidèles positionnés en bas. Bien que nous suggérions un placement en hauteur, il est difficile d'identifier avec certitude le placement exact de la pièce au sein de la chapelle de Nimy, vu que cette chapelle a été détruite vers 1800.

Seul un indice dans les archives du compte du proviseur nous permet de poser une hypothèse. Comme indiqué plus haut (voir 6.2), la confrérie fait appel en 1717 à un artiste pour « redorer et repeindre la niche et la tête de saint Jean-Baptiste placées au-dessus de la porte de la chapelle »<sup>28</sup>. Par cette mention, nous savons dès à présent que la porte de la chapelle était décorée d'une niche dans lequel était conservée une tête de saint Jean. Au vu de la date de l'archive et de la description (tête en partie dorée), il est possible qu'il s'agisse de la tête réalisée par Albert Fonson en 1715 (voir 6.2) qui était disposée à l'origine dans cette niche.

Ce n'est pas pour autant que l'objet de notre étude n'y a pas trouvé sa place plus tardivement. En effet dans l'inventaire réalisé 1786, lors de la fermeture de la chapelle et la suppression de la confrérie, l'œuvre de Fonson, renommée dans le document la « vieille tête de saint Jean-Baptiste », n'est pas indiquée comme placée dans la niche, mais est recensée comme conservée au grenier de la chapelle. Ces informations laissent penser que l'œuvre a été, à un moment donné, enlevée de son placement original et remplacé par une nouvelle version de la tête de saint Jean-Baptiste. Cette nouvelle version de la tête de Saint Jean pourrait peut-être être notre objet d'étude.

Cette hypothèse concorde aussi avec notre idée que la tête fût placée en hauteur par rapport aux fidèles et pourrait aussi expliquer qu'elle n'apparaît pas dans l'inventaire réalisé au 18<sup>e</sup> siècle. En effet, ce dernier a pour but de recenser le mobilier présent à l'intérieur de l'édifice. Si la tête étudiée était placée dans une niche à l'extérieur de la porte d'entrée, elle aurait pu être perçue comme assimilée au décor de l'architecture de la chapelle et dès lors non recensée dans l'inventaire. Nous n'avons cependant aucun indice archivistique pour nous permettre de confirmer le placement extérieur ou intérieur de cet élément.

En ce qui concerne son placement au sein de la chapelle de la Madeleine au couvent des sœurs noires de Mons, aucune information ne nous permet de savoir si l'œuvre avait retrouvé une fonction après la réformation de la confrérie et le déménagement des œuvres au sein du nouvel édifice. Seul Soil de Moriamé dans son inventaire des objets d'art et d'antiquité existant dans les édifices publics de Mons réalisé en 1929 cite « une tête de Saint Jean en pierre blanche » sans pour autant donner sa localisation dans le bâti.<sup>29</sup>

### 7.1.2 Apport par l'étude matérielle<sup>30</sup>

L'étude matérielle (voir infra) du revers de notre sculpture ne semble pas indiquer qu'elle ait été à un moment donné fixée dans un mur (par exemple avec du mortier) ni qu'elle ait subi une exposition à l'extérieur. La chapelle de la confrérie possédait peut-être, en intérieur, des niches ou d'autres éléments intégrés dans l'architecture (comme par exemple le tabernacle de l'église Saint Jean Baptiste à Mechelen, voir Fig.11) qui étaient ornés d'une tête de Saint Jean décollé.

<sup>28</sup> Archive de l'Etat de Mons, archive de la confrérie de saint Jean décollé de Mons, Compte du proviseur, 63, 1717.

<sup>29</sup> « Médaillon en bois sculpté représentant le chef de saint Jean, sur un plat, entouré de rayon. XVIII<sup>e</sup> siècle » (possiblement l'œuvre d'Albert Fonson) « Tête de saint Jean en pierre blanche ? ». SOIL DE MORIAME, E-J., *Inventaire des objets d'art et d'antiquité existant dans les édifices publics des communes de l'arrondissement judiciaire de Mons*, Charleroi, 1929.

<sup>30</sup> Rédigé par Marie Herman

Cela concorde avec l'hypothèse que la tête devait être placée en hauteur par rapport aux fidèles et pourrait aussi expliquer qu'elle n'apparaît pas dans l'inventaire réalisé au 18<sup>e</sup> siècle. En effet, ce dernier avait pour but de recenser le mobilier présent à l'intérieur de l'édifice. Si la tête étudiée était placée dans une niche architecturale dans la chapelle, elle n'a peut-être pas été considérée comme un objet mobilier mais assimilée au décor de la chapelle et dès lors non recensée dans l'inventaire. De plus, son état de conservation (voir 7.4) (nombreuses cassures, parties saillantes particulièrement encrassées) semble indiquer que la sculpture a été, à certains moments, manipulée et touchée. Les têtes de Saint Jean décollé sont couramment des objets portés en procession ou utilisés lors de rituels particuliers. Les comparaisons avec les têtes de Saint Jean décollé encore conservées dans leur contexte originaux montrent qu'il existe des objets « hybrides » qui servent à la fois d'ornement dans l'architecture mais qui sont aussi des objets de dévotion, et qui, lors de certaines occasions, sont manipulés et exposés<sup>31</sup> (par exemple la tête de Saint Jean décollé conservée à Glabais dans l'église Saint Pierre<sup>32</sup>). Le fait que notre objet d'étude soit en terre cuite et d'une taille relativement importante (donc assez lourd) n'exclut pas le fait que cet objet ait pu à certains moments être transporté et manipulé. Cette tête peut facilement être manipulée par deux personnes et/ou être emmenée en procession sur une table ou un chariot<sup>33</sup>. La restauration de la tête et l'enlèvement des anciennes restaurations apportera peut-être plus d'informations sur cette question.

Même si dans son inventaire de l'ancien couvent des Sœurs Noires de Mons, l'œuvre que cite Soil de Moriamé laisse penser qu'il s'agit de la sculpture étudiée ici, les analyses réalisées sur les couches de peintures présentes sur l'œuvre (voir 7.3.3) montre qu'il n'y a qu'une seule couche de peinture blanche et qu'elle contient notamment du blanc de titane sous la forme rutile (un type de blanc de titane qui n'a été commercialisé à grande échelle qu'après les années 1945 en Europe). La tête de Saint Jean décollé étudiée dans ce dossier n'avait donc pas un aspect blanc dans les années 1928 et ne peut donc pas être identifiée à celle mentionnée dans l'inventaire de Moriamé en 1929.

## 7.2 Support

La sculpture est faite en terre cuite rouge. La terre semble homogène et présente peu d'inclusions visible à l'œil nu. Sa couleur rouge indique qu'elle a été cuite en atmosphère oxydante et qu'elle contient vraisemblablement une importante quantité d'oxyde de fer.

La terre est bien cohérente et ne présente pas de pulvérolence.

## 7.3 Technique de fabrication

### 7.3.1 Mise en forme

Bien que la surface originale encore observable soit réduite (la face est peinte de deux couches de peintures épaisses et le revers est en grande partie recouvert de plâtre), on peut observer des traces de fabrication sur la partie centrale du revers, là où la terre cuite originale est encore visible.

On peut y voir les traces laissées par le support en bois sur lequel la tête a été façonnée (Fig. 21).

<sup>31</sup> Soetkin Van Hauwaert, communication personnelle

<sup>32</sup> VAN HAUWAERT S., *Op.cit.*, 2021, corpus, p.33

<sup>33</sup> Voir par exemple la procession du pèlerin de Chièvres (VAN HAUWAERT S., *Op.cit.*, 2021, corpus, p.19) ou la procession de la Saint Jean de l'église Saint Nicolas à Enghien (VAN HAUWAERT S., *Op.cit.*, 2021, corpus, p.24-25)



Figure 22 Lignes verticales d'un support en bois imprimé sur le revers

La tête a été évidée par l'arrière. L'évidement permet de réduire le poids de la sculpture, mais surtout d'avoir une épaisseur plus homogène et d'assurer un séchage régulier et homogène. Un séchage homogène permet d'éviter des fissures lors du séchage et de la cuisson.

La tête a été évidée sans doute de manière assez rapide. On peut y voir des traces de doigts sur le pourtour de la cavité centrale (Fig. 23).

Ces différentes observations indiquent que la sculpture a été faite par modelage. Si elle avait été estampée dans un moule, l'épaisseur des parois aurait été beaucoup plus régulière et homogène et les traces d'un support en bois ne seraient pas visibles.



Figure 23 Cavité centrale de la sculpture, traces d'évidements au doigt



Figure 24 Détail de la cavité centrale, traces d'évidement aux doigts

La cavité centrale est très difficilement observable car remplie en partie de mortier gris (Fig.22). L'utilisation d'un endoscope n'a pas permis de voir des choses intéressantes à l'intérieur. D'autres traces d'évidement seront sûrement visibles lorsque le mortier pourra être retiré lors de la phase de restauration.

La tête est faite en une seule pièce, il n'y a pas de traces d'assemblages après cuisson.

Lors de la réalisation de fenêtres stratigraphiques, il est apparu qu'une importante réparation au plâtre se trouvait tout le long de la jonction entre la tête et le plateau (voir infra 6.4 Etat de conservation).

Cela pourrait indiquer que cette zone présentait dès l'origine une fragilité : soit la tête a été réalisée à part et assemblée au plateau avant cuisson et la jonction n'a pas été parfaitement réalisée, soit la tête et le plateau ont été réalisés d'un seul tenant mais la différence d'épaisseur entre les deux zones étaient trop importante et a favorisé l'apparition de fissures à cet endroit.

Cette cassure n'est pas visible sur la radiographie étant donné l'angle de la prise de vue et l'épaisseur de la tête et des mèches de cheveux. La phase de restauration (particulièrement la phase de nettoyage/enlèvement des restaurations au plâtre et au mortier) apportera peut-être plus d'informations sur cette question de fabrication.

Toujours sur la partie centrale du revers, on peut voir des traces de lissage aux doigts, au pinceau et des traces d'empreintes digitales (Fig. 24-26)



Figure 25 Détail du revers: traces de lissage au doigt et au pinceau



Figure 26 Goutte accidentelle de glaçure plombifère et empreintes digitales



Figure 27 Détail du revers: traces de doigts

Une goutte de glaçure probablement plombifère<sup>34</sup> accidentelle est visible au milieu du revers (Fig.25) Le sondage effectué dans le plâtre au revers pour avoir accès à la surface originale a permis de voir des traces de fabrication supplémentaire sur la surface originale sur la gauche. Le pourtour semble avoir été lissé au doigt et au pinceau. Vu la forme concave du plateau, le revers du pourtour était partiellement visible et le lissage y a été relativement soigné (Fig.27).



Figure 27 Sondage dans le plâtre au revers: armature métallique oxydée, traces de lissage et de fabrication au revers sur le support en terre cuite

Sur la face, la surface originale n'est pas assez visible pour pouvoir y observer des traces de fabrication significatives. Néanmoins, sous l'épaisse couche de peinture blanche, on peut deviner l'utilisation d'outils à dents aplatis, et de petites spatules pour la réalisation des mèches de cheveux par exemple. Etant donné son haut degré de finition, la sculpture ne semble pas à priori être un travail préparatoire type bozzeto.

<sup>34</sup> La couleur et la brillance sont typiques d'une glaçure au plomb, mais nous n'avons pas réalisé d'analyse.

### 7.3.2 Informations apportées par la radiographie

La radiographie permet d'obtenir des informations supplémentaires sur la fabrication de l'œuvre (Fig.28).

Grâce à la radiographie, on peut voir les différents paquets de terre assemblés pour façonner le plateau, ainsi que des traces d'outils (type ébauchoir à dents aplatis) (Fig.29-30). On y voit clairement que la tête est beaucoup plus épaisse que le plateau et que les mèches de cheveux ont été apposés sur le plateau en épaisseur avant la cuisson, après le façonnage du plateau.



Figure 28 Radiographie du Saint Jean décollé

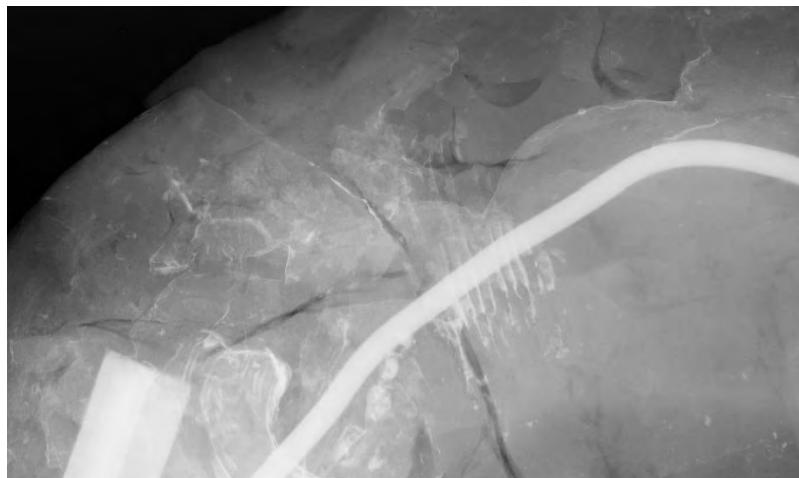


Figure 29 Détail de la radiographie: Cassure, réparation au plâtre et traces d'outils à dents dans le plâtre

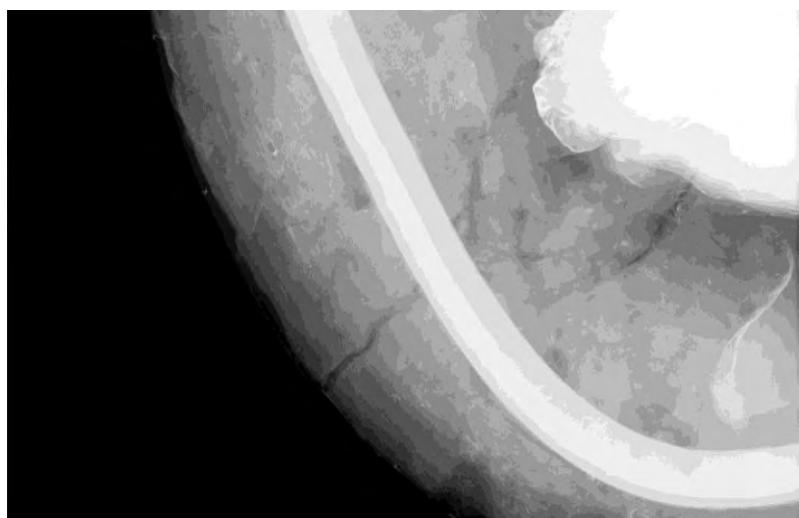


Figure 30 Détail de la radiographie: cassures et traces de façonnage par petits paquets de terre

### 7.3.3 Cuisson

Après son façonnage, la sculpture a d'abord été séchée à l'air libre d'une manière lente et contrôlée. Après son séchage complet, elle a pu être cuite.

La sculpture a été cuite en une pièce. Il n'y a aucune trace observable d'assemblage post cuisson.

La montée en température a dû être lente et progressive pour permettre à l'eau résiduelle de s'évaporer progressivement. Si la montée en température est trop brusque, des fissures, voir des cassures peuvent apparaître lors de la cuisson.

La cuisson de l'argile provoque un changement irréversible de sa structure physique et chimique. Ce changement irréversible se produit aux alentours de 500 °C.

La terre cuite constituant la sculpture est relativement poreuse. L'application d'une petite goutte d'eau sur la surface de la terre cuite et son absorption assez rapide par le support indique que la terre est assez peu vitrifiée et donc qu'elle a été cuite à une température relativement basse.

L'observation de cette porosité assez élevée semble indiquer que la tête était plutôt destinée à une exposition à l'intérieur ou, en tout cas, à l'abri des intempéries.

### 7.3.4 Couches de finitions

D'autres exemples de tête de Saint Jean dans d'autres matériaux (bois, pierre...) montrent fréquemment une polychromie complète (carnations, cheveux, barbe, plateau etc....) (Fig.31-33), ou partielle (gouttes de sang, rayons dorés, bord du plateau doré pour évoquer une auréole etc...) (Fig.34) sans qu'on puisse toujours savoir si ces polychromies sont originales.



Figure 29 Saint Jean in disco, bois, 1781, polychromie récente, Lummen, église Notre Dame. (photo Vanhauwaert S., dans VANHAUWAERT S. op cit, corpus, p63)



Figure 30 Saint Jean-Baptiste sur un plateau, bois polychromé, XVIIème (?), Nieuwenhove, église Saint Jean-Baptiste, photo Vanhauwaert S., dans VANHAUWAERT S. op cit, corpus, p 79



Figure 31 Saint Jean-Baptiste sur un plateau, XVIIème, bois polychromé, Weelde, église Saint Jean-Baptiste (photo Vanhauwaert S., dans VANHAUWAERT S. op cit, corpus, p 107)



Figure 32 Tête de Saint Jean-Baptiste in disco, bois polychromé, début XVIème siècle, Hôpital Saint Jean de Bruges  
([www.artinflanders.be](http://www.artinflanders.be) photo Hugo Maertens)

Il existe aussi des exemples en terre cuite avec des monochromies ou des surfaces qui semblent patinées (mais également sans qu'on sache si ces couches sont originales ou non) (Fig.11 et 12) ou des exemples en pierre (marbre ou albâtre) où la surface est laissée brute (Fig.35-36).

Nous n'avons, à ce jour, pas trouvé d'exemple en terre cuite où la surface est laissée brute dans le cas d'une œuvre finie, qui ne soit pas une œuvre préparatoire.

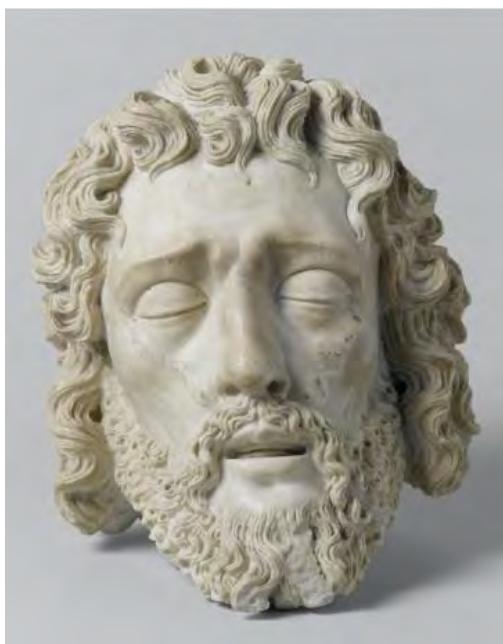


Figure 33 Tête de Saint Jean, albâtre, vers 1500,  
Amsterdam, Rijksmuseum (photo Rijksmuseum, dans  
VANHAUWAERT S. op cit, corpus, p 5)

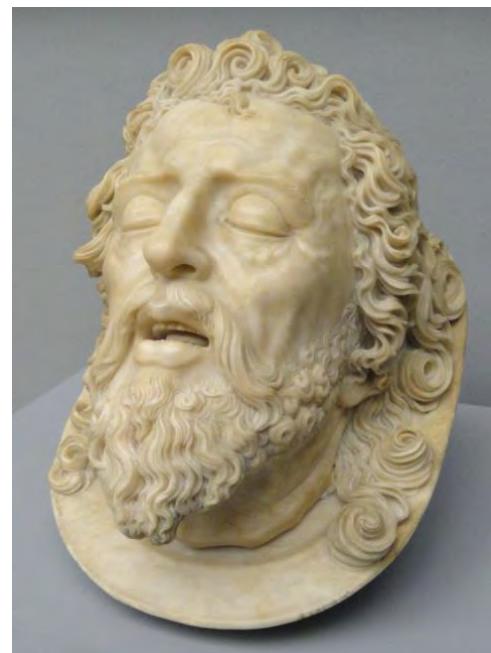


Figure 34 Tête de Saint Jean, marbre, fin XVIème siècle,  
Copenhague, Statens Museum for Kunst, (photo dans  
VANHAUWAERT S. op cit, corpus, p 21)

Il est évident que la couche de finition actuellement visible n'est pas originale : elle passe au-dessus de différentes réparations au plâtre et est extrêmement peu soignée.

Le principal questionnement concernant la tête de Saint Jean était de savoir si il y avait une couche de finition à l'origine et si oui , quel était son aspect.

Pour tenter d'y répondre, nous avons effectué une série d'observations au binoculaire et au microscope dans les lacunes. Nous avons également effectué plusieurs échelle stratigraphiques afin de pouvoir observer les différentes couches sur une plus large surface que dans les lacunes.

Lors des observations au lunette loupe et au binoculaire, les couches suivantes ont pu être observés (Fig. 37) :

3	Couche blanche épaisse actuellement visible
2	Couche rouge mate
1	Couche grise ? encrassement ?
0	Terre cuite

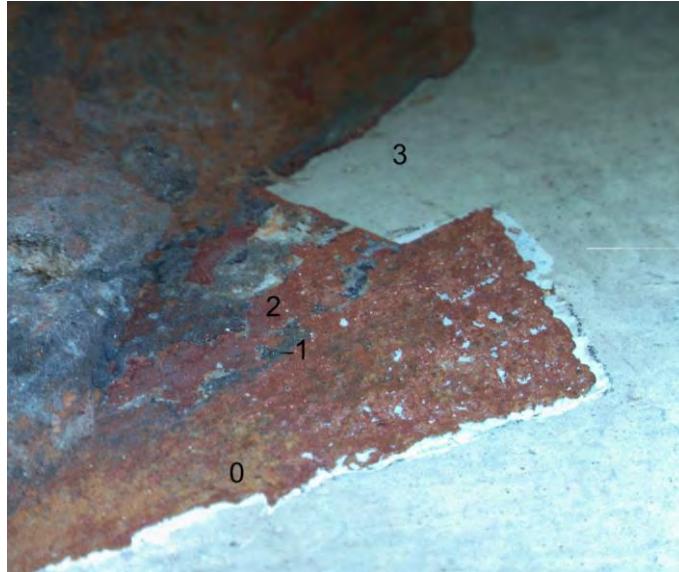


Figure 35 Détail d'une échelle stratigraphique: 1: couche blanche actuellement visible, 2: couche rouge sous la couche blanche, 3: couche grise hétérogène, 4: terre cuite

Ces successions de couche se retrouvent indifféremment sur toute la surface de la sculpture. Il ne semble pas y avoir de différences entre le plateau, les cheveux, les carnations, les détails du visage (bouche, yeux, sourcil..), du moins dans les surfaces observées. Nous n'avons pas trouvé de traces de dorure ou d'une quelconque polychromie dans les zones que nous avons observées.

La couche blanche et la couche rouge passe au-dessus des réparations au plâtre. Elles ne sont donc pas originales. Pour savoir si la couche grise qu'on aperçoit sous la couche rouge est une couche d'encrassement ou une couche de finition (restes de peinture, vernis, patine... ?) nous avons effectué des prélèvements pour les observer au microscope et les analyser.

Trois échantillons ont été prélevés : deux dans la terre cuite et un dans une restauration au plâtre (P256.083) pour comparer les résultats. Les échantillons sur la terre cuite ont été prélevés dans des lacunes au niveau du plateau (P256.084) et des cheveux de Saint Jean (P256.085) (Fig.38). Il a été relativement difficile d'effectuer les prélèvements car les couches de peintures se détachaient très facilement les unes des autres et n'adhéraient pas bien à la surface de la terre cuite.

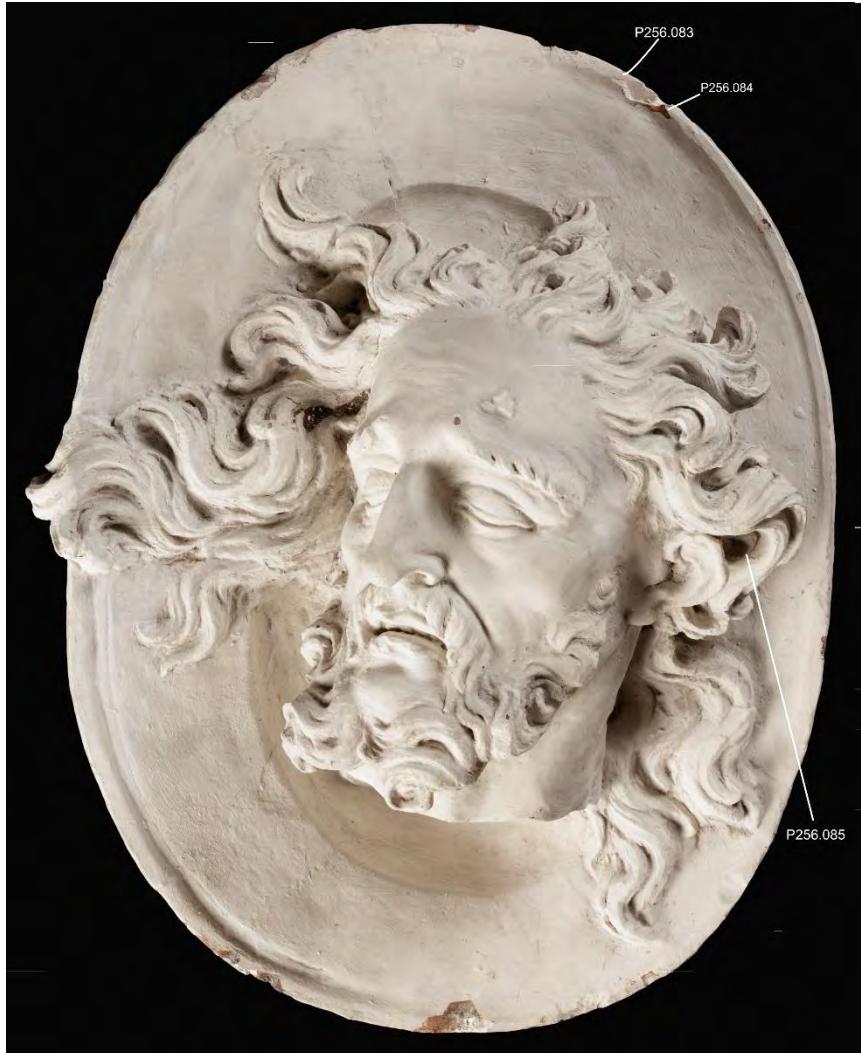


Figure 36 Localisation des prélèvements sur la sculpture

Les échantillons ont d'abord été photographié sous le microscope Stemi 2000-CS (Zeiss).

Puis, ils ont été « transformés » en coupe stratigraphique : ils ont été enrobés dans une résine acrylique, puis polis. Les coupes stratigraphique ont été observées en microscopie optique (MO, Zeiss AxioImager M1 avec caméra digitale Infinity X) sous lumière normale et sous lumière UV.

Les coupes ont été analysés au microscope électronique à balayage couplé à un détecteur de rayons X (MEB-EDX, marque Zeiss EVO LS15 et détecteur Oxford Instruments) et au spectromètre  $\mu$ Raman (MRS, appareillage Renishaw Invia équipé d'un laser 785 nm)<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Le rapport complet des analyses réalisées par Maaike Van Dorpe est en annexe.

La succession des couches observées au microscope correspond aux observations faites sous binoculaire.

Il y a une seule couche de peinture blanche épaisse. Cette couche blanche contient du zinc, du baryum et du titane sous sa forme rutile (c'est-à-dire un type de titane fabriqué selon un procédé utilisé à grande échelle à partir des années 1940 et commercialisé en Europe à partir de 1945<sup>36</sup>). Cette couche est donc récente, ce qui confirme les observations faites lors des tests de solubilisation de ces surpeints (voir 8.2).

Sous cette couche blanche, se trouve une seule couche de peinture rouge épaisse. Les analyses ont montré que cette couche rouge contenait du plomb et qu'il s'agissait de blanc de plomb utilisé en combinaison avec un pigment rouge à base de fer (et pas d'un rouge de plomb type minium). L'utilisation de pigments à base de plomb nous donne une indication par rapport à la date d'application de cette couche : on considère en général que le blanc de plomb n'est que peu utilisé à la fin du XIXème siècle<sup>37</sup> (où il est remplacé par d'autres pigments blancs comme le zinc ou le baryum). Ces deux couches (blanche et rouge) se retrouvent tant sur la terre cuite que sur la réparation au plâtre et ne sont donc pas originales.

Sous cette couche de peinture rouge, la couche noire/grise observée au binoculaire apparaît bien sur les photos faites au microscope. Les analyses effectuées sur cette couche montrent que la couche contient du calcium et du soufre, donc qu'il s'agit probablement de plâtre. Aucun autre élément n'a été détectée dans cette couche. Elle ne présente pas de fluorescence particulière et ne semble donc contenir aucun élément organique. De plus, cette couche n'est pas présente de manière uniforme sur l'ensemble de l'échantillon : elle semble plutôt présente de manière discontinue et hétérogène. À certains endroits elle n'est pas présente et la couche de peinture rouge est posée directement sur la terre cuite. Il semble donc que cette couche noire/grise soit un mélange d'encrassement et de débordements de plâtre, à mettre en lien avec les anciennes restaurations subies par la sculpture. Il ne s'agit vraisemblablement pas d'une couche de finition posée sur la terre cuite.



Figure 37 P256.083 coupe C98.187 (sur une réparation au plâtre)

Sur la coupe C98.187 (pris sur une réparation au plâtre) (Fig.39), on peut voir que la couche rouge est posée directement sur le plâtre puis surmontée d'une seule couche blanche. Entre les deux couches de peinture, on peut apercevoir une fine ligne noire d'encrassement (flèche rouge).

<sup>36</sup> PEREGO F., Dictionnaire des matériaux du peintre, Paris 2005, pp100-101.

<sup>37</sup> Perego F., op.cit., Paris, 2005, p.95.

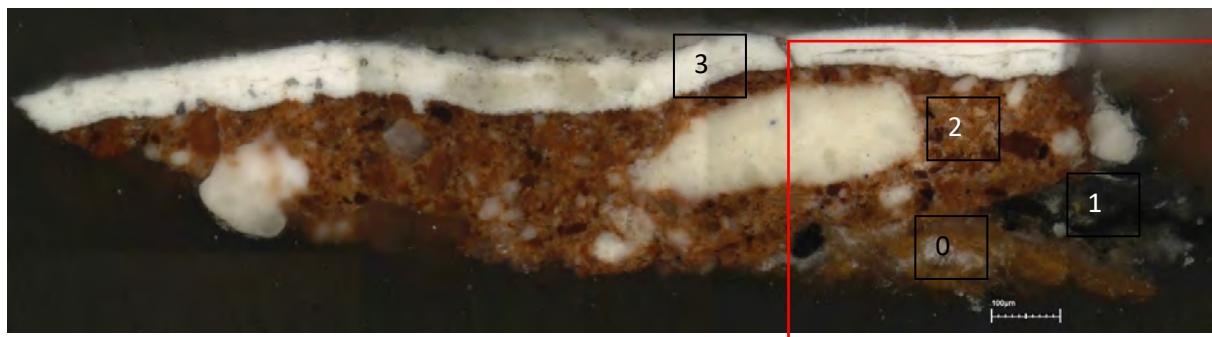


Figure 38 P256.084, coupe C98.188 (sur la terre cuite).

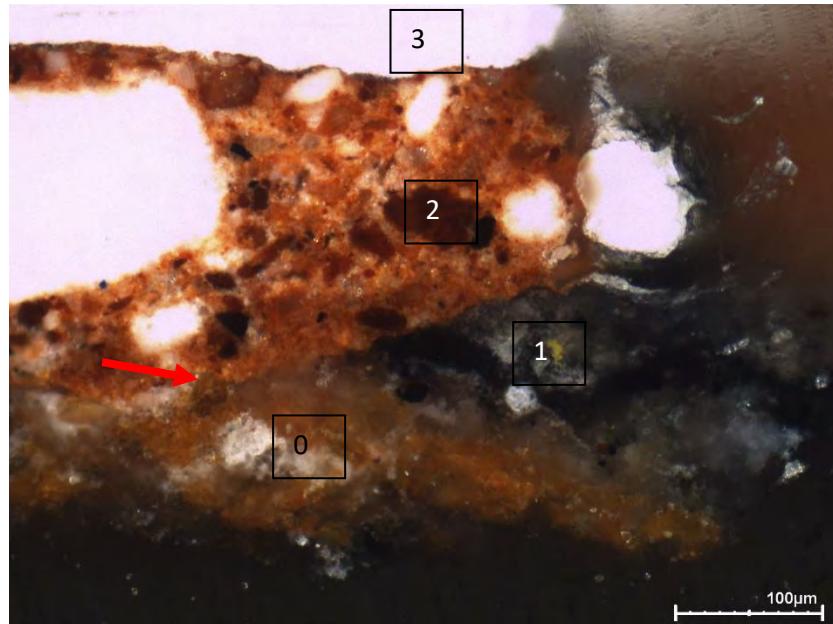


Figure 39 détail de la coupe C98.188

Sur la coupe C98.188 (Fig.40-41) on peut voir la terre cuite (0) suivie de la couche grise hétérogène (1), la couche rouge épaisse (2), puis la couche blanche (3). On peut voir que sur la partie gauche de la coupe, la couche rouge est directement posée sur la terre cuite (flèche rouge).

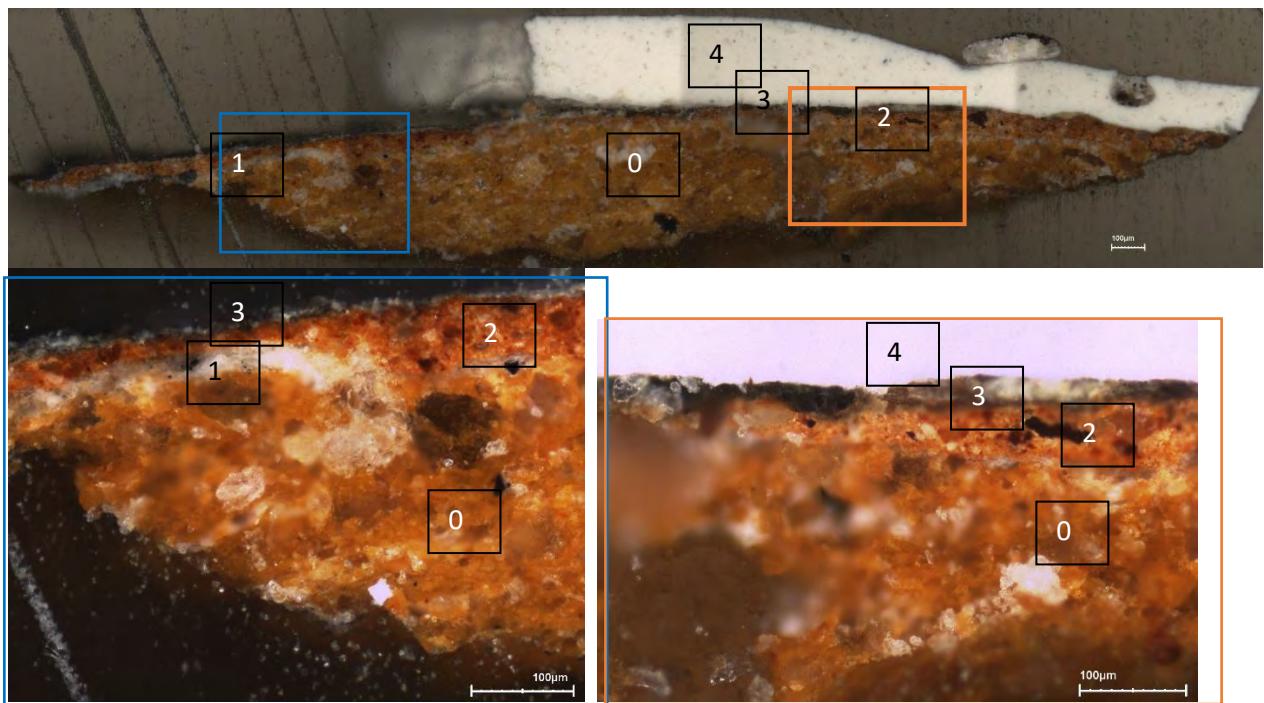


Figure 40 Echantillon P256.085, coupe C98.189 (sur la terre cuite)

Sur la coupe C98.189 (Fig.42) on aperçoit le support en terre cuite (0), au-dessus un débordement de plâtre (1), puis la couche rouge (2). Sur la couche rouge, une couche d'encrassement est visible (3). Au-dessus de cette couche d'encrassement se trouve la couche blanche (4).

La sculpture de la tête de Saint Jean ne semble donc pas avoir été recouverte d'une quelconque couche de finition ou de polychromie à l'origine<sup>38</sup>. La couche rouge a vraisemblablement été appliquée pour masquer les réparations au plâtre, dans le but d'imiter la couleur de la terre cuite originale. La couche blanche a été appliquée lors d'une nouvelle phase de réparation au plâtre.

<sup>38</sup> Du moins dans les zones qui ont été observées. L'identification d'une patine ou d'un engobe sur une terre cuite est souvent assez délicat (voir SCEMLAC., COLINART S., *Engobes, patines et peintures sur quelque sculptures françaises : problèmes d'identification et de traitement*, dans Coré, vol 3, 1997, pp 34- 38). Ces revêtements sont également en général fragiles et peuvent avoir été retirés lors de nettoyage trop invasif. Il est toujours possible que lors du dégagement global de la sculpture de nouveaux éléments soient découverts.

## 7.4 Etat de conservation

La sculpture est en assez mauvais état de conservation et son aspect esthétique est peu satisfaisant en raison de l'aspect grossier des interventions au plâtre et à la peinture blanche.

### 7.4.1 Etat de conservation de la face

- Aspect de surface

La face est recouverte d'un épais badigeon blanc qui masque les détails de la sculpture. Ce badigeon est appliqué grossièrement : on discerne d'épais coups de brosse, certains éléments en creux, par exemple dans les cheveux, n'ont pas été peints. A certains endroits, le badigeon est appliqué sur une épaisse couche d'encrassement (Fig.43). Des poils de pinceaux sont pris dans la peinture blanche à plusieurs endroits. Le badigeon est lui-même très encrassé. Les zones en creux présentent une importante accumulation de poussière. Ce badigeon blanc se poursuit partiellement au revers sur les réparations au plâtre.

- Lacunes dans les couches de peinture

Ce badigeon blanc s'écaille à plusieurs endroits laissant apparaître soit la terre cuite sous-jacente, soit une couche de peinture rouge(Fig.45), soit des réparations au plâtre (Fig.44)



Figure 41 Détail du badigeon: les zones en creux ne sont pas peintes et laissent voir un encrassement important



Figure 42 Lacune dans la peinture sur le bord du plateau: réparation en plâtre sous-jacente



Figure 43 Lacunes dans le badigeon blanc sur les cheveux: terre cuite sous-jacente

- Lacunes dans la terre cuite

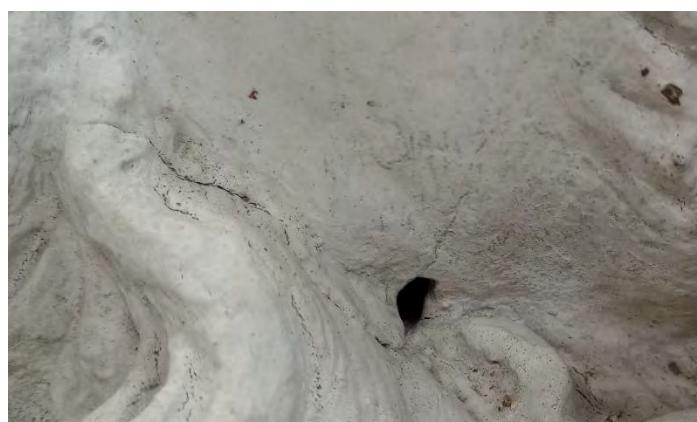


**Figure 44 Lacune au niveau de la lèvre inférieure**

Une lacune est présente au niveau de la lèvre inférieure, recouverte par le badigeon (Fig.46). D'autres petites lacunes sont également visibles sur les bords du plateau.

- Fissures, cassures

Plusieurs fissures sont visibles sur le badigeon blanc. Certaines de ces fissures se poursuivent probablement dans le support sous le badigeon. Une grande fissure est visible sur le front, au-dessus de l'œil droit. Elle se poursuit jusqu'à un trou à la jonction entre les cheveux et le front. Ce trou est profond et se poursuit dans l'épaisseur de la tête jusqu'à la zone évidée (Fig.47)



**Figure 45 Trou au niveau de la jonction entre la tête et les cheveux**

On peut deviner plusieurs anciennes cassures et réparations sur le plateau sous la peinture blanche. Les fragments ne sont pas à niveau et un bourrelet plus épais est visible à certains endroits (Fig.48)



Figure 46 Bourrelet plus épais (flèche rouge) laissant deviner une réparation dans le plateau

- Anciennes restaurations

Sur le bord gauche, on peut discerner des traces de plâtre passant au-dessus du badigeon blanc (Fig.49)

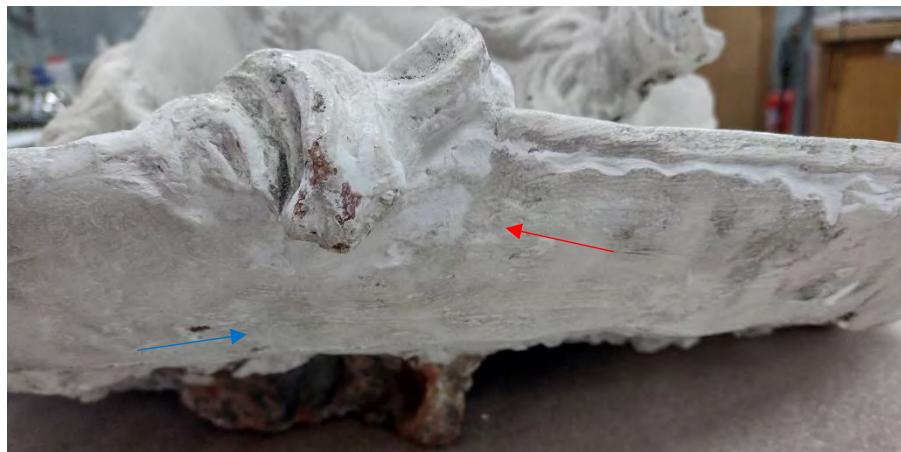


Figure 47 Détail du côté gauche: deux interventions au plâtre successive: la plus récente (flèche rouge) passe au-dessus du badigeon blanc, la deuxième se trouve sous le badigeon blanc (flèche bleue)

Lors de la réalisation de fenêtres stratigraphiques, il est apparu que la jonction entre la tête et la plateau est cassée ou fissurée. Cette zone a été renforcée avec du plâtre sur tout son pourtour puis le plâtre a été recouvert par la peinture rouge (Fig.50 et 52)

La jonction entre la tête et le plateau était vraisemblablement une zone fragile dès sa fabrication (jonction entre différents paquets de terre, assemblage avant cuisson de deux parties différentes, différence de séchage dû à une différence d'épaisseur ...)



Figure 48 Sondage au niveau des cheveux et de la jonction entre la tête et le plateau : plâtre peint entre les deux lignes rouges



Figure 49 Sondage à la jonction entre la tête et le plateau: réparation au plâtre (flèche rouge) (plâtre peint en couleur terre cuite entre les deux lignes rouges)



Figure 52 Sondage à la jonction entre la tête et le plateau: réparation au plâtre (flèche rouge) (plâtre peint en couleur terre cuite entre les deux lignes rouges)



La partie sous les cheveux à droite en haut de la sculpture présente également une importante réparation au plâtre (Fig.51 et 53). A ce stade, il n'est pas possible de déterminer si la terre cuite originale est présente en dessous.

- Cartographie

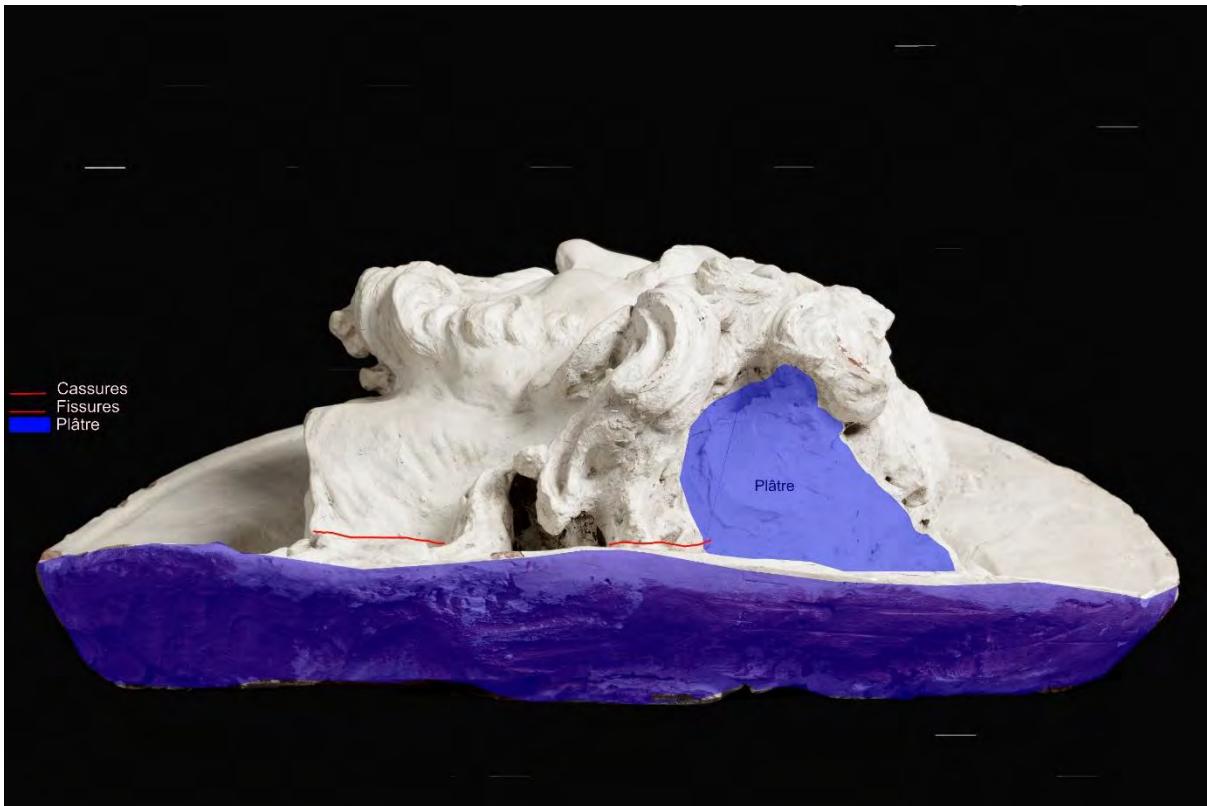


Figure 50 Vue du côté droit: schéma des dégradations

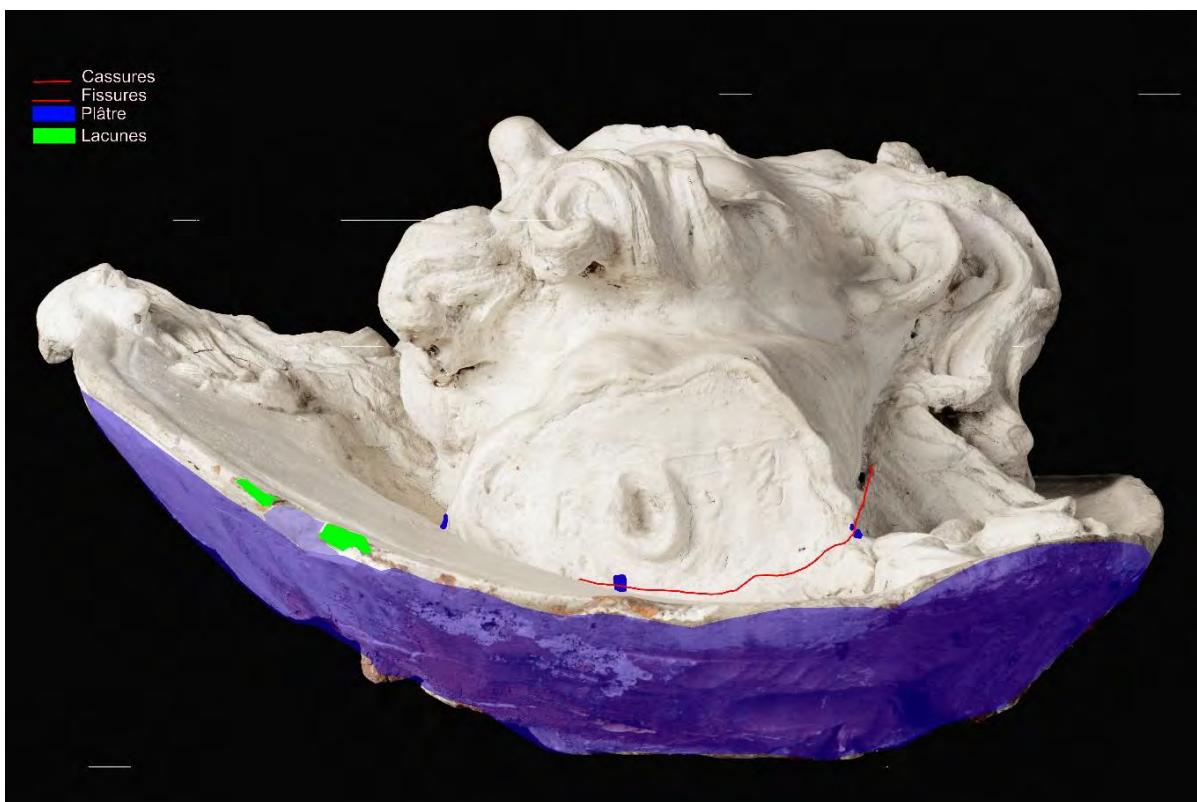


Figure 51 Vue de la partie inférieure: schéma des dégradations



Figure 52 Vue de la partie supérieure: schéma des dégradations

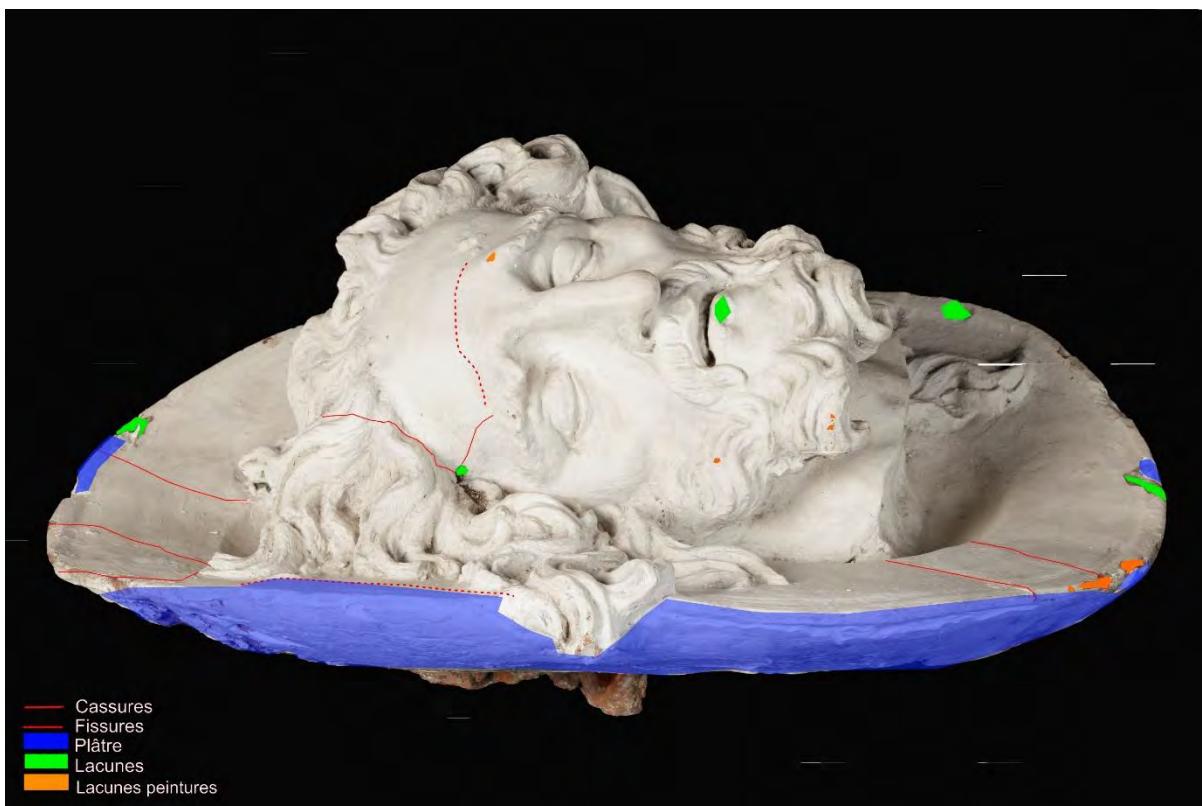


Figure 53 Vue du côté gauche schéma des dégradations

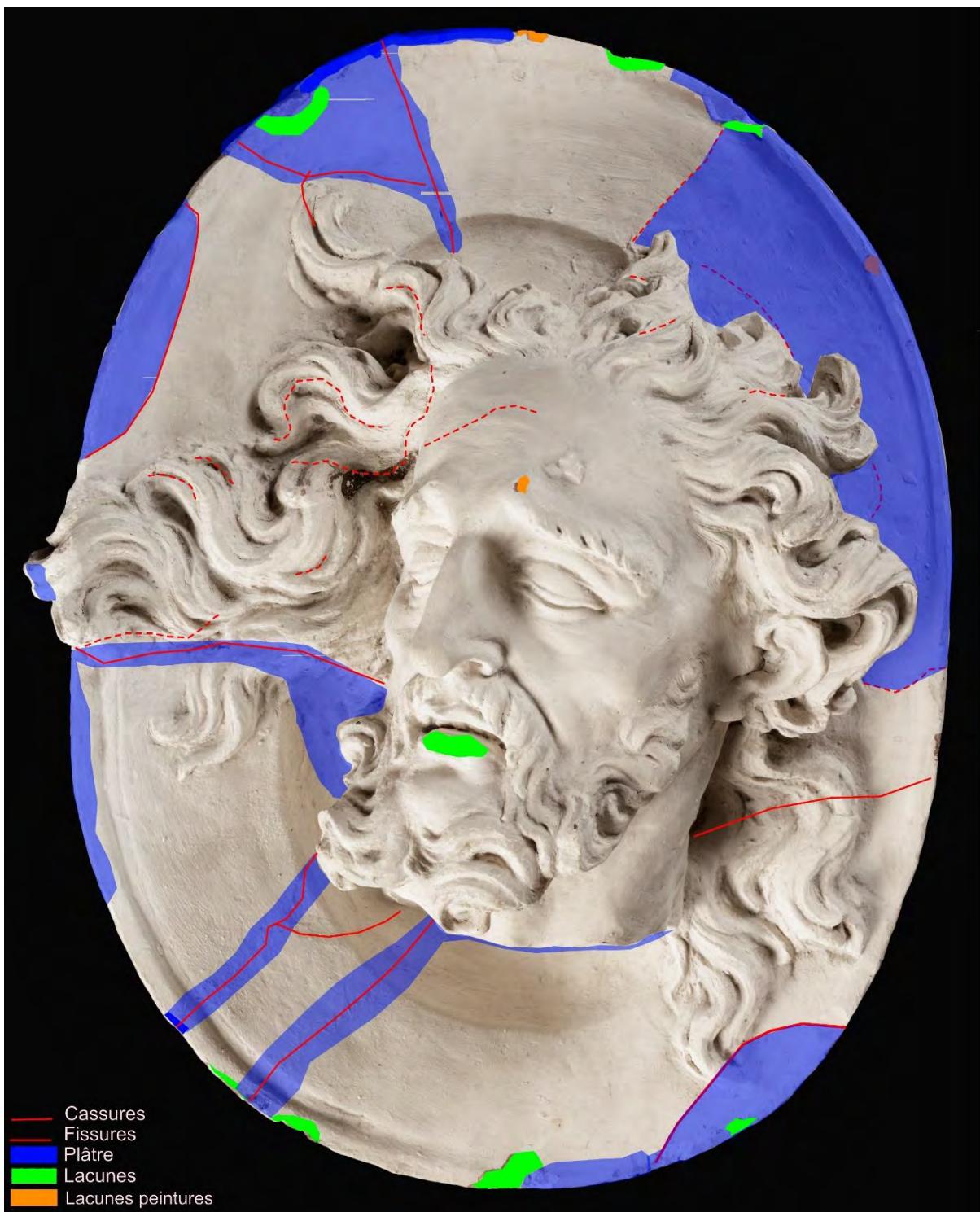


Figure 54 Vue de face: schéma des dégradations

#### 7.4.2 Etat de conservation du revers

- Anciennes restaurations

Le revers est quasi entièrement recouvert de plâtre (Fig.58). La terre cuite originale est seulement visible au milieu au niveau de la partie évidée de la tête. On peut voir que le revers n'est pas plan. Le plateau est concave et présente un certain angle (voir Fig.6 et7). On voit également sur le revers, que

le côté gauche présente une sorte de support quadrangulaire en terre cuite, vraisemblablement pour maintenir la tête dans une certaine inclinaison. Lorsqu'on regarde l'œuvre de profil, on voit clairement que l'application du plâtre ne respecte pas cette forme originale et alourdit fortement le profil du plateau.

La partie centrale qui n'est pas recouverte de plâtre présente des traces d'un mortier plus gris. Ce mortier gris passe sous les réparations au plâtre et lui est donc antérieur. La partie évidée de la tête est en partie remplie d'un bloc de ce mortier gris. Ce bloc n'adhère pas à la terre cuite (Fig.59).

Le revers ne semble pas comporter de traces indiquant que la sculpture ait été maçonnée, fixée avec du mortier à un mur. L'enlèvement complet du plâtre au revers lors de la phase de restauration permettra d'effectuer de nouvelles observations et peut être d'éclaircir ce point.



Figure 55 Vue générale du revers avant traitement (photo irpa x160913)

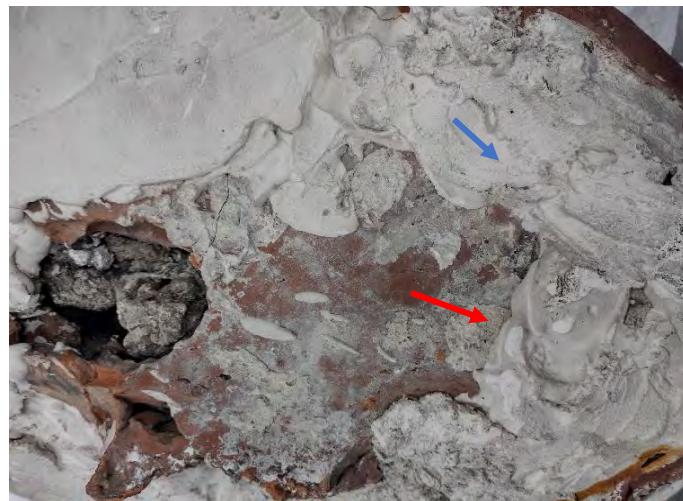


Figure 56 Détail du revers: sous le plâtre (flèche bleue) apparaît un mortier plus gris (flèche rouge)

Le plâtre est très épais (plus de 3 cm d'épaisseur à certains endroits). Dans le plâtre, on discerne deux armatures métalliques différentes. Ces armatures métalliques sont fortement oxydées. Lorsque le métal s'oxyde, il augmente de volume. Le plâtre autour est donc complétement fissuré et menace à certains endroits de se détacher. Autour des armatures métalliques, on peut apercevoir des traces de filasse à certains endroits, pour renforcer l'assemblage. (Fig.60)



Figure 57 Armature métallique oxydée dans le plâtre avec traces de toile de renfort

Le bord gauche du revers est partiellement recouvert du badigeon blanc visible sur la face. Sur tout le pourtour du revers du plateau, on peut voir que le plâtre est recouvert de la couche de peinture rouge (Fig.61 et Fig.5-7)



Figure 58 Détail du revers: armature métallique oxydée et plâtre fissuré. On voit également la superposition des deux couches de peinture sur le plâtre : en premier lieu la couche rouge puis la couche blanche qui la recouvre partiellement

- Fissures et cassures

Plusieurs lignes de cassures ou fissures sont visibles sur le revers. La radiographie permet de voir qu'elles traversent sans doute toute la largeur du plateau (v.infra).

- Lacune

Une lacune est visible sur le bord du support quadrangulaire au revers. Son aspect propre indique qu'il s'agit d'une cassure relativement récente. Il est probable qu'il y ait d'autres lacunes sous les réparations au plâtre.

- Cartographie

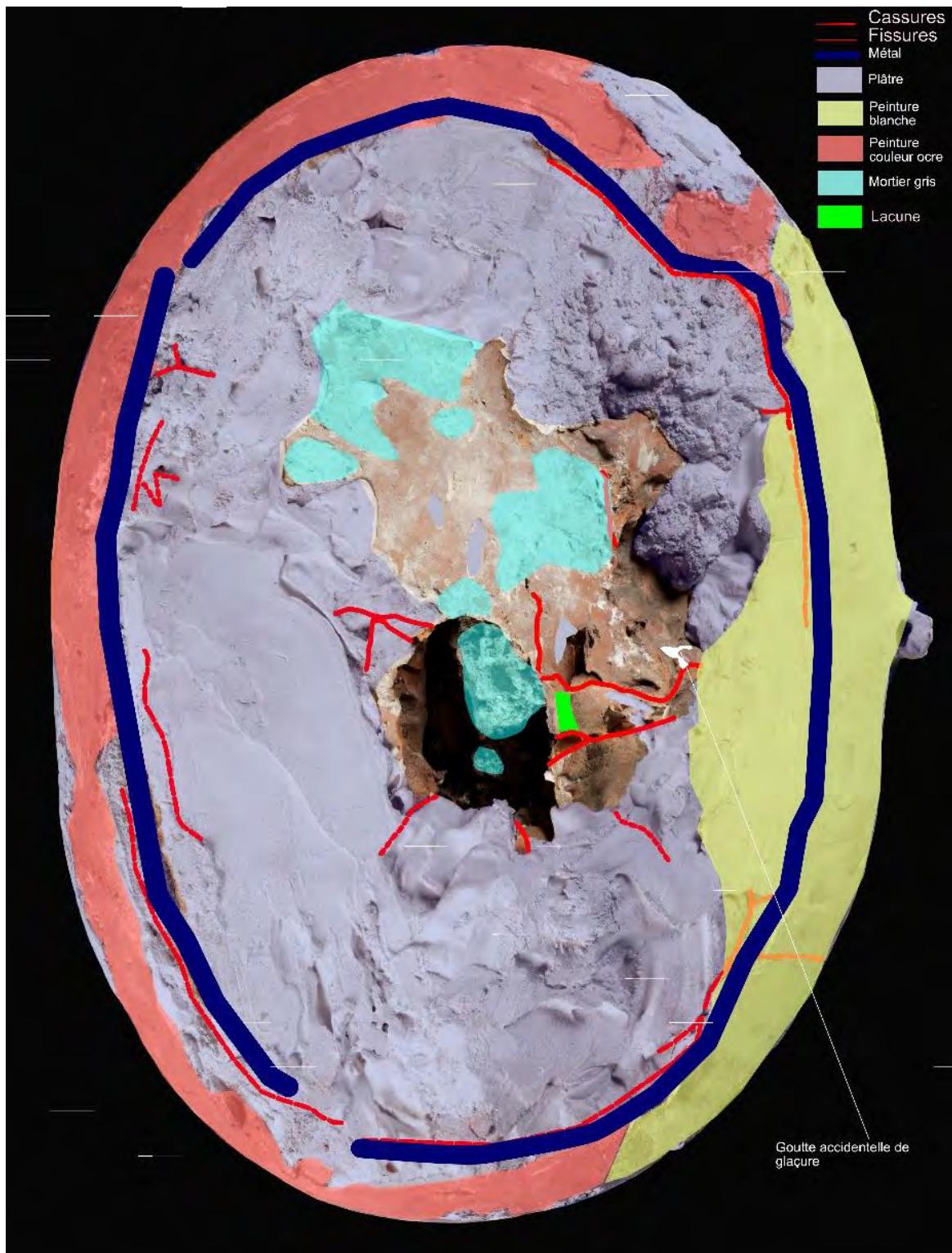


Figure 59 Vue générale du revers: schéma des dégradations

D'après les zones que nous avons pu observer, la tête de Saint Jean semble avoir subi au moins quatre interventions de réparations/ restaurations différentes. Elles sont résumées dans le tableau ci-dessous.

Récapitulatif des différentes interventions observées	
5	Petite réparation au plâtre (plâtre visible au-dessus de la peinture blanche sur les mèches de cheveux à gauche)
4	Epaisse couche blanche de peinture blanche
	Réparation au plâtre
3	Couche de peinture rouge
	Importante réparation au plâtre (sur l'entièreté du revers avec armature métallique, bords du plateau, jonction entre la tête et le plateau...)
2	Réparation au mortier gris (visible sur le revers, sous le plâtre)
1	Terre cuite originale

#### 7.4.3 Informations apportées par la radiographie

La radiographie permet de voir clairement les deux armatures métalliques différentes. On peut également y voir des cassures et des fissures qui n'était pas discernable à l'œil nu. La radiographie permet de confirmer que le plateau est cassé en de multiples fragments (Fig.63).

On peut y discerner certaines réparations au plâtre mais il est difficile de les repérer car leur densité est assez proche de la terre cuite originale et que les deux matériaux sont par endroits superposés. Le schéma ci-dessous met en évidence les cassures et les réparations au plâtre mais elles sont vraisemblablement plus nombreuses.

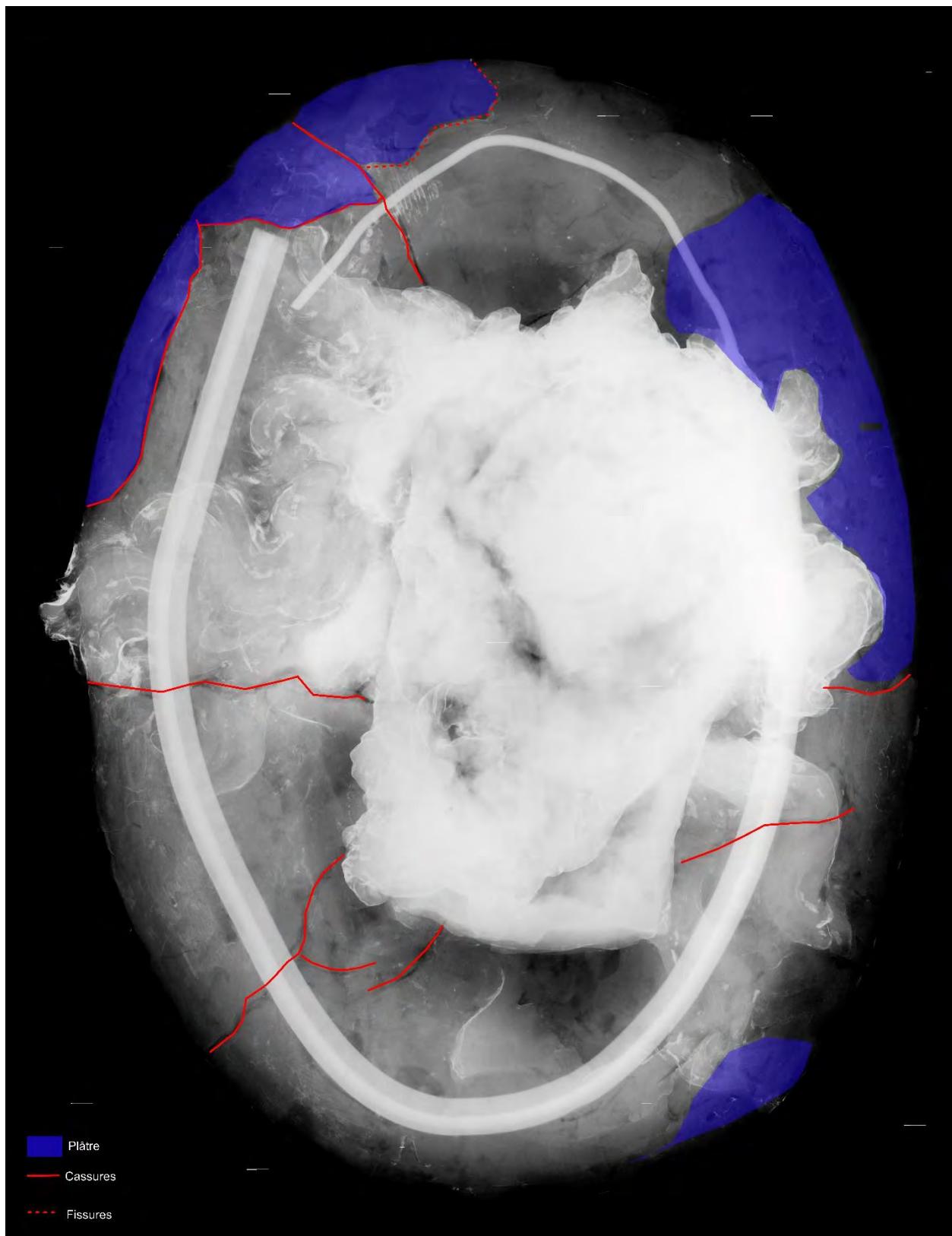


Figure 60 Radiographie: mise en évidence des dégradations du support

## 8 Tests préalables à la restauration

Afin de pouvoir estimer le temps nécessaire à la restauration de l'œuvre ainsi que les méthodes les plus appropriées, différents tests ont été effectués.

### 8.1 Tests de dégagement du plâtre au revers

Le plâtre posé sur quasi l'entièreté du revers alourdit fortement la sculpture et modifie sa forme et son profil original. De plus, le plâtre est complètement fissuré autour des armatures métalliques et menace de ne plus jouer son rôle de renfort ou de provoquer des tensions dans la matière originale et donc de nouvelles dégradations. Il est donc nécessaire de le retirer complètement.

Nous avons procéder à deux tests de dégagement du plâtre sur une surface d'environ  $2 \times 10 \text{ cm}^2$  au revers (Fig.65).

L'œuvre était retournée sur une grande épaisseur de mousse et de coussins pour protéger la face. Le dégagement s'est fait au moyen de divers moyens mécaniques. Pour éviter de faire trop de chocs sur l'œuvre et donc diminuer le risque de casse ou de fissure, nous avons d'abord scié à travers le plâtre de façon à réaliser une sorte de quadrillage sur une épaisseur de quelques millimètres. Ensuite, les petits carrés de plâtre étaient dégagé à l'aide de scalpel ou de mini burins et l'opération recommandée jusqu'à arriver tout proche de la surface originale où le plâtre était dégagé à l'aide de scalpel (Fig.64).



Figure 61 Tests de dégagement du plâtre au revers



Figure 62 Vue du revers avec les zones de test de dégagement du plâtre

Ces tests ont permis d'observer plus en détail la surface originale et d'avoir une estimation du temps nécessaire au dégagement complet du plâtre du revers.

Le plâtre n'adhère pas très fort à la terre cuite et il est possible de le dégager sans arracher la surface originale. Cependant, lors de cette opération, le risque est assez important qu'il y ait de nouvelles fissures ou cassures dans la matière originale. En effet, l'œuvre est fragmentée en de nombreux morceaux et nous ne savons pas si les fragments du plateau sont assemblés uniquement avec le plâtre ou avec un adhésif, ni quel type d'adhésif a été utilisé. Pour minimiser le plus possible le risque de casse et de perte de fragments lors du dégagement complet du revers, il sera nécessaire de protéger la face de la sculpture avec un façage appliqué avec un adhésif facilement réversible. Il pourrait également être utile de réaliser une coque en polyuréthane qui permettrait de mieux protéger la sculpture et de la maintenir en un seul bloc lors du dégagement du plâtre et des diverses manipulations nécessaires à cette opération. Le polyuréthane ne sera pas en contact avec la sculpture grâce au façage. Le polyuréthane prend la forme du support sur lequel il est appliqué, il est léger et se retire facilement avec divers moyen mécaniques<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Cette technique a déjà été utilisée notamment lors du démontage des reliefs en terre cuite de la Maison Fabry à Woluwé St Pierre , par l'IRPA en 2018.

## 8.2 Tests de dégagement des surpeints

Les deux surpeints (blanc et rouge) présents sur l'œuvre ne sont pas originaux : ils passent au-dessus des réparations au plâtre. L'épaisseur des surpeints gêne grandement l'appréciation de l'œuvre car les reliefs sont empâtés particulièrement au niveau des cheveux et du visage. Il est donc nécessaire de les retirer pour apprécier l'œuvre à sa juste valeur esthétique.

Le surpeint blanc est très facilement soluble dans l'acétone (Fig.66). Cette sensibilité importante semble indiquer qu'il s'agit d'une peinture synthétique relativement récente. Cela correspond aux pigments (titane sous sa forme rutile, voir 7.3.3 ) trouvés lors des analyses.



Figure 63 Test de solubilisation du surpeint blanc

Le surpeint rouge est sensible à une assez grande variété de solvants (voir tableau ci-dessous). Mais le mélange eau/éthanol 50:50, l'éthanol pur et l'alcool benzylique pur sont les plus efficaces. Ces solvants ont d'abord été testés au revers du relief sur une réparation au plâtre et appliqués au coton (Fig.67).



Figure 64 Test de solubilisation du surpeint rouge

Solvants	Résultats
Eau éthanol 50 :50	++
Ethanol	+
Alcool benzylique	+
Shelsoll T	+-
Shelsoll D 40	+-
Acétone	+-

Pour améliorer l'efficacité du nettoyage et limiter le nombre de passage, des tests ont été effectués avec des compresses pour les solvants suivants (Fig.68-69) :

Solvants en compresse (temps de pose 10 min)	Résultats
Eau: éthanol 50 :50	++
éthanol	+-
Alcool benzylique	++, permet de retirer également la couche de peinture blanche
Acétone	+-



Figure 65 Tests de compresse pour retirer le surpeint blanc et rouge, à gauche compresse d'éthanol, au milieu : compresse d'eau :éthanol 50 :50, à droite compresse d'alcool benzylique



Figure 66 Résultats des compresse après 10 min de pose et plusieurs passages au coton

Les compresses d'eau: éthanol 50:50 et d'alcool benzylique sont relativement efficaces, mais de nombreux passages au coton sont quand même nécessaires pour retirer le surpeint rouge.

Pour trouver une méthode plus efficace, plus rapide et moins toxique pour l'utilisateur, pour retirer le surpeint rouge, différents tests ont été effectués avec des solvants gélifiés avec du PVA /Borax.

Mélanges	Résultats
PVA :Borax 4 :1 160ml de PVA à 8% dans l'eau 40ml de Borax à 8 % dans l'eau 2 gr agar 10 gr alcool benzylique 10 gr ethanol 1gr Ecosurf EH-6 (Kremer 78037)  Temps de pose 10 min, rinçage avec plusieurs passages eau :éthanol 50 :50 et éthanol : alcool benzylique 80 :20	+++ ce mélange permet de retirer en même temps la peinture blanche posée au-dessus. Après 10 min de pose, le gel est pelé et retiré manuellement. Les couches de surpeint sont retirés avec plusieurs passage d'eau : éthanol 50 :50 et d'éthanol :alcool benzylique 80 :20. Les couches se retirent beaucoup plus facilement que lors des passages avec seulement de l'eau :éthanol appliqués au coton ou en compresses.
PVA : Borax 4 :1 160ml de PVA à 8 % dans l'eau 40ml de Borax à 8 % dans l'eau 2 gr agar 40 gr éthanol  Temps de pose 10 min, rinçage avec plusieurs passage d'eau : éthanol 50 :50	++, ce mélange solubilise légèrement la couche blanche posée au-dessus de la couche rouge. Après 10 min de pose, le gel est retiré manuellement, les surpeints retirés par plusieurs passages d'eau : éthanol 50 : 50. Ce gel semble légèrement moins efficace que le gel contenant de l'alcool benzylique.
PVA :Borax 4 :1 160ml de PVA à 8 % dans l'eau 40ml de Borax à 8 % dans l'eau 1,4 gr agar 20gr alcool benzylique 20 gr acétone 2 gr Ecosurf EH-6  Temps de pose 10 min, rinçage avec plusieurs passages eau :éthanol 50 :50 et éthanol : alcool benzylique 80 :20	+++Ce mélange a été utilisé pour finir de retirer la couche rouge sur la surface de la terre cuite, après les passages avec les mélanges précédents. La surface est rincée avec plusieurs passages d'acétone et d'alcool benzylique.

La méthode la plus efficace est être la combinaison de mélanges de solvants appliqués sous forme de gels de PVA/Borax (alcool benzylique :éthanol et alcool benzylique : acétone). Cela permet de retirer les surpeints beaucoup plus aisément que lorsque les solvants sont utilisés purs ou en compresses (le gel maintenant les solvants plus en contact avec la surface et limitant leur évaporation). L'utilisation de gel de PVA :Borax limite fortement la présence de résidus en surface par rapport à l'utilisation d'autres gels car ils se retirent très facilement.  
Cette combinaison de gels a été testée sur une surface significative de la face de la sculpture. Cette zone a été choisie car elle comportait une partie lisse (le plateau), une partie avec des reliefs (les cheveux), et des cassures et réparations au plâtre visible à la radiographie (Fig.70).



Figure 67 Zone avant dégagement



Figure 68 Pose du gel



Figure 69 Zone de test après un premier passage du gel de PVA : Borax alcool benzylque :éthanol



Figure 70 Vue de la zone dégagée des surpeints (photo irpa x 163342)

Lors du dégagement du surpeint, les observations suivantes ont été réalisées :

-Sur la surface dégagée, nous n'avons trouvé aucun reste de polychromie supplémentaire qui n'aurait pas été observé précédemment. La peinture blanche est posée sur la couche rouge encrassée. La couche rouge est posée sur la terre cuite encrassée et sur des restes de plâtre (Fig.74-75).



Figure 71 Détail de la surface dégagée: on distingue la peinture blanche ; les résidus de plâtre encrassé et la peinture rouge

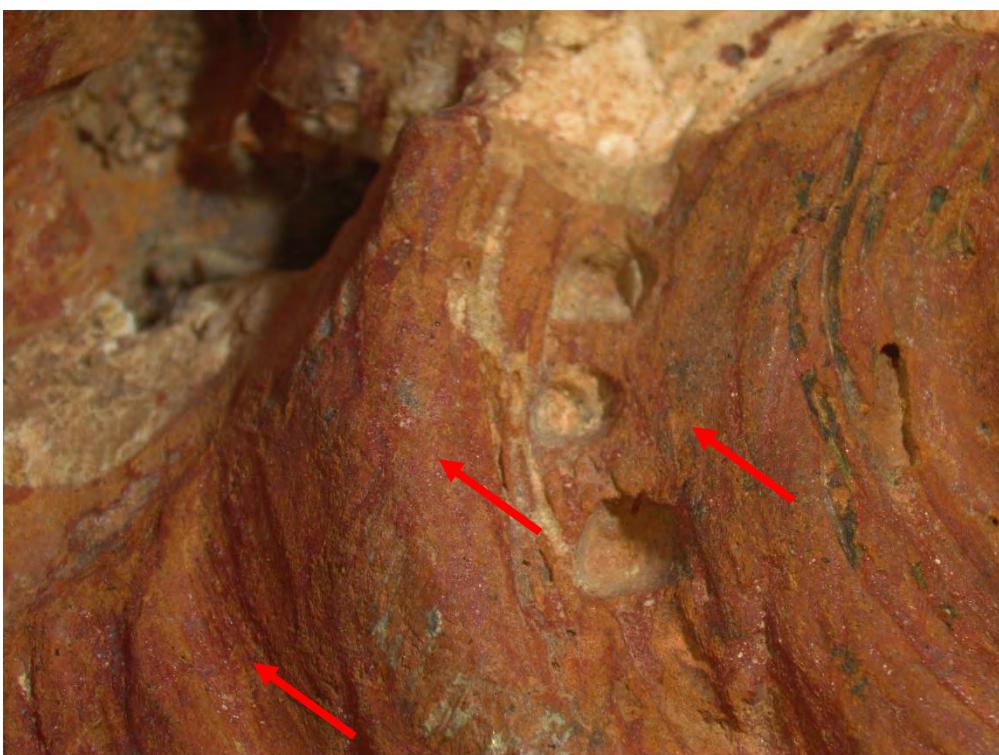


Figure 72 Peinture rouge encore visible dans certains creux (flèche rouge). Sous ces résidus de peinture rouge, on peut voir la terre cuite originale plus orange.

-A certains endroits sur la couche rouge, des petits fragments de peintures grises sont présents (Fig.76). Etant donné leur taille et leur forme, il ne s'agit pas de fragments d'une couche de finition mais plutôt de gouttes ou de coulures accidentnelles. Ces gouttes de peintures grises sont particulièrement concentrées sur un petit fragment recollé avec un adhésif transparent et épais.



Figure 73 Traces de peinture grise sur la peinture rouge (flèche bleue). On distingue également l'adhésif transparent épais (flèche rouge).

-Sous la couche rouge, l'encrassement noir est très hétérogène. Un encrassement noir et un peu gras est particulièrement concentré sur le bord du plateau et sur les parties saillantes des mèches de cheveux, peut-être des zones où la pièce était fréquemment manipulée et touchée (Fig.77).



Figure 74 Encrassement noir, sous la peinture rouge, au niveau d'une partie saillante (boucles de cheveux du bord gauche)

-Sous la couche rouge, deux types de réparations sont visibles : une réparation au plâtre qui recoupe une ancienne réparation faite avec un mortier plus gris, légèrement plus dur que le plâtre. A cet endroit, le plateau a donc été réparé avec deux matériaux différents, sans doute à deux moments différents.

-De nombreux petits débordements de plâtre se trouvent sur l'ensemble de la surface dégagée. Ils ont été dégagées mécaniquement au scalpel lors de la réalisation de la fenêtre test. Lors du dégagement de l'ensemble des surpeints, une méthode plus rapide (utilisation contrôlée de vapeur sous faible pression par exemple) pourrait être envisagée. Cette méthode n'a pas été utilisée lors de la réalisation du test car elle aurait risqué d'abimer une zone plus grande des surpeints.

L'enlèvement des surpeints sur la zone de test a confirmé qu'aucune polychromie ou couche de finition originale n'était présente sur la zone testée.

Cela a également permis de mettre en évidence la qualité de la sculpture originale, la finesse des détails ou la présence de petits trous circulaires pour donner du relief dans les mèches de cheveux par exemple. Ces détails indiquent que la sculpture ne semble pas a priori être un travail préparatoire (type bozzetto) mais plutôt un travail fini dont la surface a été volontairement laissée nue.

Ce test a aussi permis d'estimer le temps nécessaire au dégagement des surpeints sur l'ensemble de la sculpture.



Figure 75 Vue générale de la sculpture après la phase de test de dégagement des surpeints et après étude (photo irpa x163340I)

### 8.3 Test de solubilisation de l'adhésif

Lors du dégagement des surpeint, plusieurs cassures ont été mises au jour. La cassure principale était visible à la radiographie et semble avoir été collé uniquement au plâtre (aucun débordement d'adhésif n'a été trouvé dans la zone test). Une autre cassure plus petite qui n'était pas discernable sur la radiographie a également été découverte. Ce petit fragment est collé avec un adhésif translucide, très élastique et assez épais. Cet adhésif n'est soluble dans aucun solvant testé (même après plusieurs jours d'immersion complète du fragment d'adhésif dans le solvant). Cet adhésif semble avoir des caractéristiques proches d'un adhésif au silicone. Il s'agit vraisemblablement d'un fragment recollé lors de la réparation la plus récente de la sculpture juste avant sa remise en peinture blanche.

## 9 Proposition de traitement et estimation du temps de travail

La tête de Saint Jean décollé est dans un mauvais état de conservation.

D'un point de vue structurel : le plateau est cassé en plusieurs fragments et comporte de nombreuses réparations au plâtre. A l'intérieur de ces réparations au plâtre se trouvent des armatures métalliques. Ces armatures métalliques ont rouillé, augmenté de volume et ont fissuré le plâtre autour. La stabilité de ces anciennes réparations n'est plus assurée, elles peuvent se détacher et entraîner une perte de matière originale de la sculpture. Elles peuvent aussi provoquer de nouvelles fissures et cassures sur l'œuvre. Il est donc primordial de retirer complètement ces anciennes interventions.

D'un point de vue esthétique : les réparations au plâtre sont, à certains endroits tellement épaisses, qu'elles modifient le profil original du plateau sur lequel se trouve la tête, ce qui empêche la bonne compréhension de l'œuvre. Les différentes couches de peinture masquent et alourdissent la qualité et la finesse de la sculpture et ne correspondent pas l'aspect de surface original. Il est donc également nécessaire de retirer ces surpeints pour pouvoir apprécier toutes les qualités de la sculpture.

Le retrait des anciennes interventions permettra d'effectuer une restauration plus adaptée et plus stable et donc d'assurer une conservation à long terme de la sculpture. Cela permettra également de redonner à la surface un aspect plus proche de son aspect original.

Après le dégagement des surpeints, l'étendue des réparations au plâtre sera entièrement visible. Ces anciennes réparations au plâtre sont de manière générale peu soignées et largement débordantes. Il faudra les retirer lorsqu'elles déborde sur la surface originale, et/ou les amincir dans l'épaisseur lorsqu'elles sont limitées à la lacune, afin de pouvoir poser en surface un bouchage plus soigné. Les anciens bouchages seront retirés mécaniquement, après avoir été préalablement ramollis avec des compresses.

Il sera vraisemblablement nécessaire de reprendre certains collages avec un adhésif réversible et de consolider des fissures.

Les lacunes et les lignes de cassures devront être comblées avec un matériau de bouchage adapté, puis être retouché pour les faire passer à l'arrière-plan et donner un aspect homogène à l'œuvre.

Après ces opérations, la sculpture retrouvera un état stable et un aspect esthétique plus proche de son aspect d'origine. Ces différentes opérations rendront plus aisée son étude pour l'histoire de l'art et permettront sa mise en valeur pour un large public.

Nous proposons l'estimation suivante de temps pour le traitement :

Type de traitement	Temps estimé
Pose d'un façage de protection sur la face pour éviter les pertes de matières	1j
Réalisation d'une coque de protection temporaire en polyuréthane pour pouvoir retourner la sculpture et travailler sur le revers sans risque de perte de matériau original	
Enlèvement mécanique du plâtre et des armatures métalliques	3j
Enlèvement des surpeints à l'aide de solvants adaptés	7j
Démontage des anciens collages mal ajustés du plateau	2j
Consolidation des fissures et/ou des anciens collages correctement ajustés	1j
Démontage des anciens bouchages au plâtre peu soignés et débordants sur la surface originale	2j
Réalisation de nouveaux collage stables et à niveau	1j
Nettoyage plus poussé de l'ensemble pour avoir un aspect de surface homogène	2j
Réalisation de nouveaux bouchages d'une texture et d'une teinte adaptée à la matière originale	4j
Retouche	3j
Total	26 jours

## 10 Conclusions

L'étude de la tête de Saint Jean a permis de mieux comprendre les matériaux constitutifs ainsi que les différentes interventions subies par la sculpture.

La sculpture a été modelée en argile et cuite en une seule fois à une température relativement basse. Elle ne semble pas avoir été recouverte d'une quelconque couche de finition ou de polychromie à l'origine.

L'œuvre a été fortement dégradée et a subi une série de réparations au plâtre qui ont considérablement alourdi sa forme et ont aussi créé de nouvelles dégradations en raison de la corrosion des armatures métalliques qu'elle contiennent. L'œuvre est recouverte de surpeints qui masquent la qualité et la finesse de son modelé. Ces surpeints passent au-dessus des réparations au plâtre. Selon les observations et les analyses réalisées lors de l'étude, l'œuvre a été repeinte 2 fois et n'était pas peinte à l'origine.

L'étude a mis en évidence la nécessité de retirer ces anciennes interventions afin d'assurer la bonne conservation de la pièce mais aussi de lui redonner un aspect esthétique plus satisfaisant.

Les techniques nécessaires pour sa restauration ont été testées et mise en œuvre sur de petites surfaces afin d'évaluer leur efficacité et le temps nécessaire à leur réalisation.

L'étude historique n'a pas permis de l'attribuer à un sculpteur ni de retrouver précisément sa trace dans les archives. Néanmoins, il est évident qu'il faut la rattacher à la confrérie de Saint Jean décollé

présente à Mons. L'observation de la morphologie de la pièce, la comparaison avec d'autres têtes de Saint Jean en contexte et les observations matérielles sur la pièce permettent de formuler l'hypothèse qu'il s'agit d'une sculpture qui était destinée à être exposée en hauteur, légèrement inclinée vers les fidèles . Elle devait orner une niche, probablement en intérieur ou en tout cas protégée des intempéries (il n'y a pas de trace d'exposition à l'extérieur et il s'agit d'une terre cuite assez poreuse dont la surface n'était pas peinte). Elle ne semble pas avoir été fixée par du mortier au mur et a peut-être été utilisée comme objet de dévotion lors de certaines occasions (elle comporte de possibles traces de manipulation : nombreuses cassures et encrassement préférentiel sur les bords). Ses hautes qualités artistiques et son importance pour l'histoire de la ville de Mons en font une pièce majeure du patrimoine sculpté hennuyer.

## 11 Bibliographie

- ALLARD D (dir), *Terres cuites des XVIIe et XVIIIe siècles : la collection Van Herck*, Bruxelles, 2000.
- BAERT B., *A Head on a Platter. The Johanneshüssel or the Image of The Mediator and the Precursor*, in Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anwerpen, 2003 pp 9-43
- BAERT B., *Le plateau de Jean-Baptiste : l'image du médiateur et du précurseur*, in Graphé : la bible, arts, littérature et philosophie, vol 16, 2006, pp 91-125.
- BAERT B., VANDENBOSSCHE, B., et VANHAUWAERT, S., *Saint Jean Baptiste in disco*, in *Bulletin des musées de la Ville de Liège : hors-série*, Liège, 2012.
- BARDELOT P. et al, *Terre et ciel, la sculpture en terre cuite du Maine (XVIe et XVIIe siècle)*, Paris, 2003
- DE BETTIGNIES, C., *à travers les rues de Mons : promenades historiques*. Mons, 1864. p. 106.
- HACHEZ, F., *Les fondations charitable de Mons dans Annale du cercle archéologique de Mons*, Mons, 1859.
- PEREGO F., *Dictionnaire des matériaux du peintre*, Paris 2005, pp100-101
- SOIL DE MORIAME, E-J., *Inventaire des objets d'art et d'antiquité existant dans les édifices publics des communes de l'arrondissement judiciaire de Mons*, Charleroi, 1929
- PELOSI C. et al, *The terracotta modelli of Palazzo Venezia in Rome: Investigation of the constituent materials for fundamental knowledge and to aid conservation decisions*, in *Studies in Conservation*, vol 62, N°5-6, Juillet-aout 2017, pp 266-283.
- SCEMLA C., COLINART S., *Engobes, patines et peintures sur quelque sculptures françaises : problèmes d'identification et de traitement*, Coré, vol 3, 1997, pp 34- 38
- TRANCHINA P., *Scultura in terracotta, trattamenti superficiali di finitura*, in *Materiali e Strutture, Problemi di Conservazione Sulla Scultura*, N°11-12, 2008, pp 34-57.
- VACCARI M.G. *La scultura in terracotta*, Firenze, 1996.
- VALSCHAERTS, C., *La confrérie de Saint Jean décollé, dite de la miséricorde, dans les Pays-bas au XVIIIe siècle*, mémoire, UCLouvain, 1957
- VAN CAENEGERM, B., *La confrérie de la miséricorde ou la confrérie de Saint-Jean Décollé, dite des Beubeux, à Mons*, [www.ducassedemons.info/pedagogie/beubeux/pdf](http://www.ducassedemons.info/pedagogie/beubeux/pdf), (consulté le 21 août 2023).
- VAN HAUWAERT S., *The Head of St John The Baptist in The Southern Netherlands (1370-1800), Context, Motif, Objects*, thèse de doctorat, KUL, 2021.
- VANDENBOSSCHE, B., *Le chef de saint Jean-Baptiste sur un plat, Jan van Steffeswert, 1508*, [https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/170135/1/016\\_Van%20den%20Bossche\\_Bierlaire.pdf](https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/170135/1/016_Van%20den%20Bossche_Bierlaire.pdf), (consultée le 4 octobre 2023)
- WALLERT A. *Questions & Answers, The technical examination of polychrome terracotta sculptures by Johan Georg van der Schardt*, in *Netherlands Technical Studies in Art*, vol 1, 2002, pp 32-45.

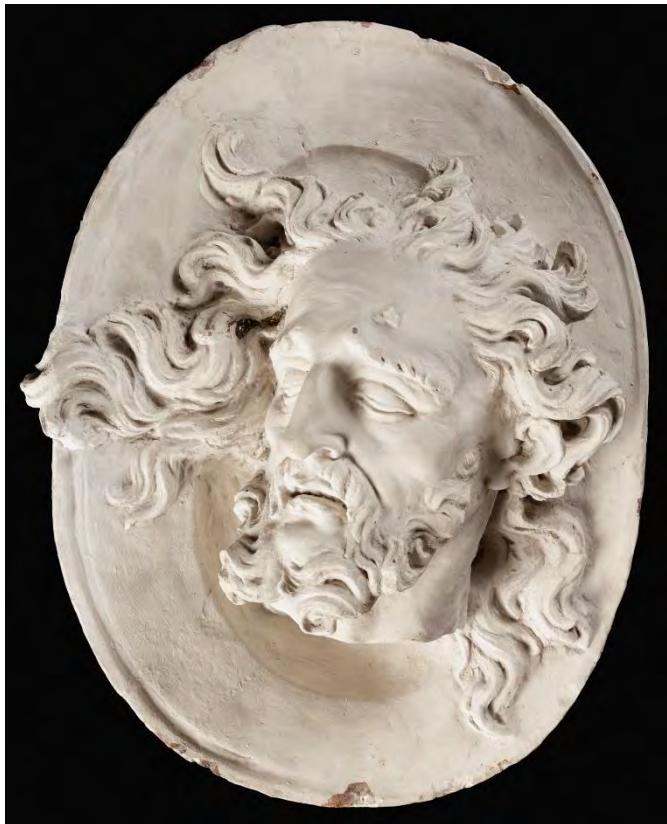
## 12 Annexes

Rapport d'analyse de la stratigraphie

# Saint-Jean décollé

## Rapport d'analyse de la stratigraphie

Localité : Mons  
Institution ou collection : UCLouvain FUCaM  
Type d'objet : Statue humaine/religieuse  
Titre de l'objet : Saint-Jean décollé



Demandeur : Marie Herman (atelier pierre de l'IRPA)  
Numéro de dossier IRPA : 2022.14919  
Cellule(s) IRPA concernée(s) : Labo des Monuments et décors monumentaux  
Personne de contact IRPA : Roald Hayen; roald.hayen@kikirpa.be  
Date du rapport : septembre 2023  
Réalisation : Maaike Vandorpe

Ce rapport ne peut être diffusé que dans son intégralité. Aucun graphique ou figure ne peut être utilisé sans l'autorisation de l'auteur. Sauf autre modalité contractuelle, l'IRPA détient les droits d'auteur exclusifs sur l'ensemble de l'étude, comme le prévoit la législation.

## 1. Introduction

A la demande de Marie Herman (atelier pierre de l'IRPA), trois échantillons du Saint-Jean décollé ont été analysés dans le but de visualiser la stratigraphie et d'identifier les couches originales.

## 2. Prélèvement

Trois échantillons ont été prélevé par Marie Herman et ont été déposés au laboratoire du KIK/IRPA. La numération de laboratoire des prélèvements ainsi que leur description sont reprises dans le tableau 1.

**Tableau 1:** échantillons à analyser

N°	N° de prélevement	N° de coupe	Localisation	Analyse
1	P256.083	C98.187	3) Échantillon prélevé sur une restauration au plâtre ; plâtre – rouge - blanc	Stemi, MO
2	P256.084	C98.188	4) terre cuite – blanc – gris – rouge - blanc	Stemi, MO, MEB-EDX
3	P256.085	C98.189	6) terre cuite – gris – rouge - blanc	Stemi, MO, MEB-EDX

## 3. Méthodologie

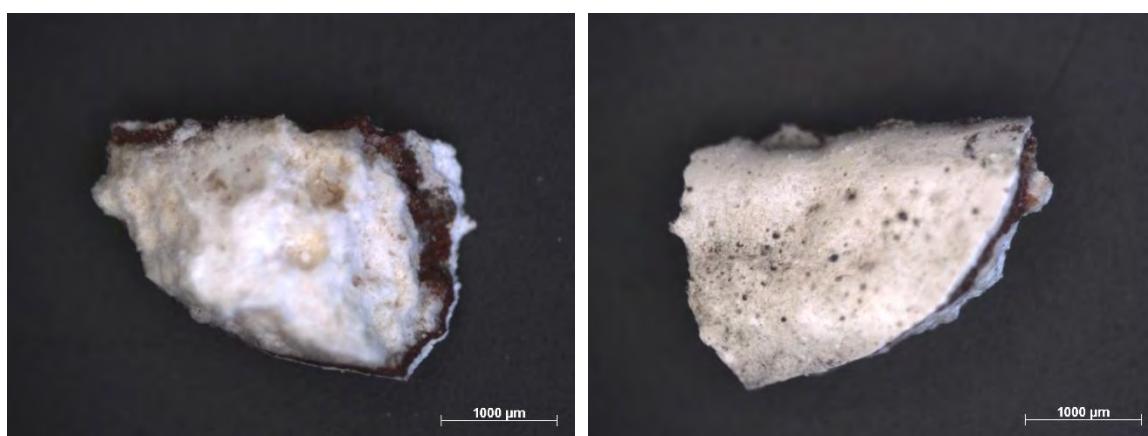
Les échantillons ont d'abord été photographié sous le **microscope Stemi 2000-CS** (Zeiss). Puis, ils ont été 'transformés' en coupe stratigraphique : ils ont été enrobés dans une résine acrylique, puis polis. Les coupes stratigraphique ont été observées en **microscopie optique (MO)**, Zeiss AxioImager M1 avec caméra digitale Infinity X) sous lumière normale et sous lumière UV.

Les coupes ont été analysés au **microscope électronique à balayage couplé à un détecteur de rayons X (MEB-EDX)**, marque Zeiss EVO LS15 et détecteur Oxford Instruments) et au spectromètre **μRaman (MRS)**, appareillage Renishaw Invia équipé d'un laser 785 nm).

## 4. Résultats - discussion

### 4.1. Échantillon 3: (P256.083 – C98.187)

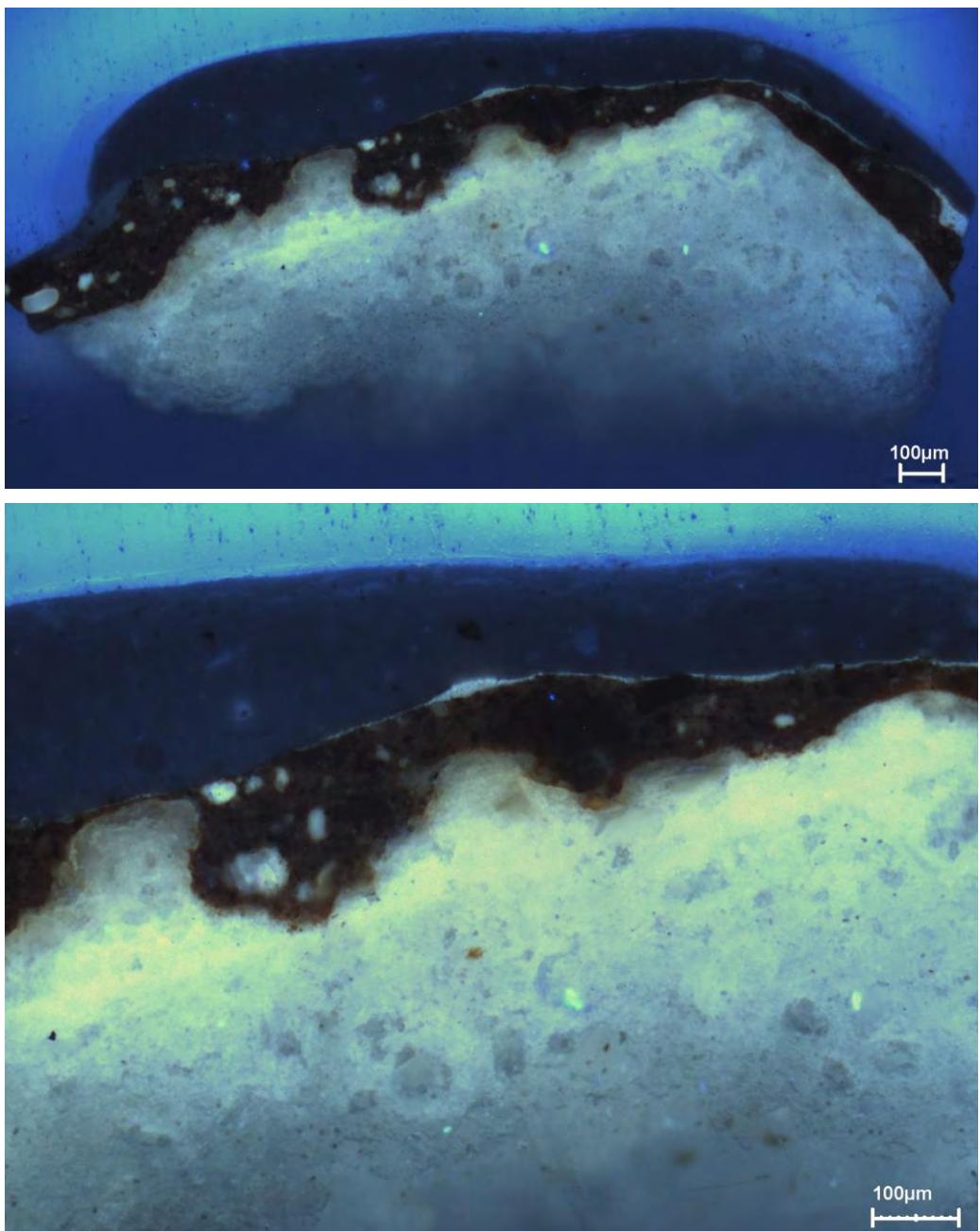
Les images Stemi du prélèvement sont présentées à la figure 1, tandis que les images au microscope optique sont présentées aux figures 2-3.



**Figure 1:** Images au microscope Hirox du prélèvement P256.083



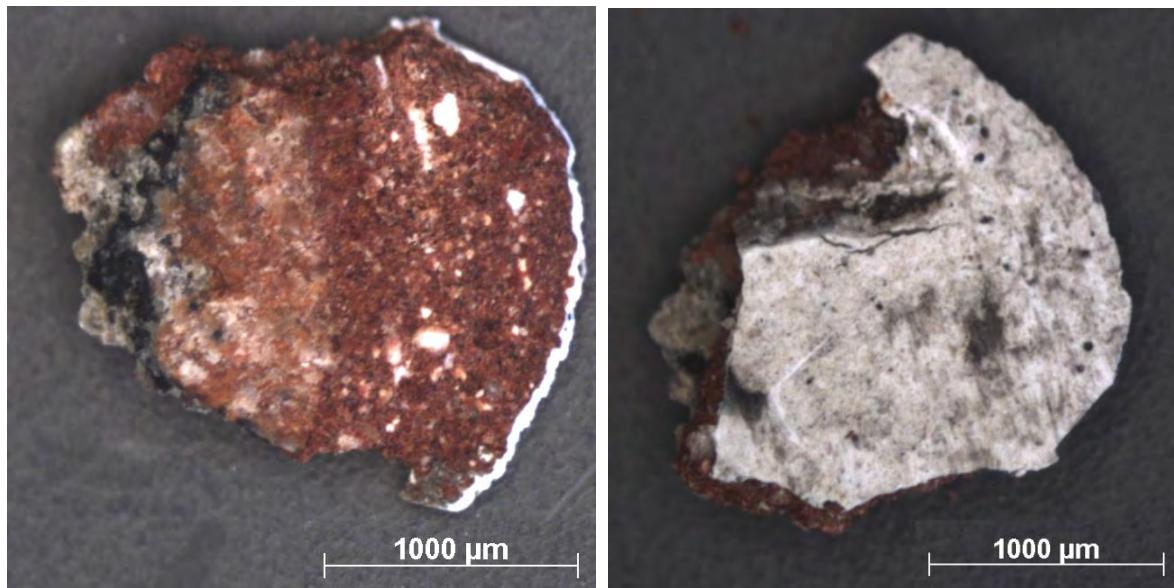
**Figure 2:** Images du microscope optique de la coupe stratigraphique C98.187 sous lumière normale, vue générale (au-dessus), détail (en dessous)



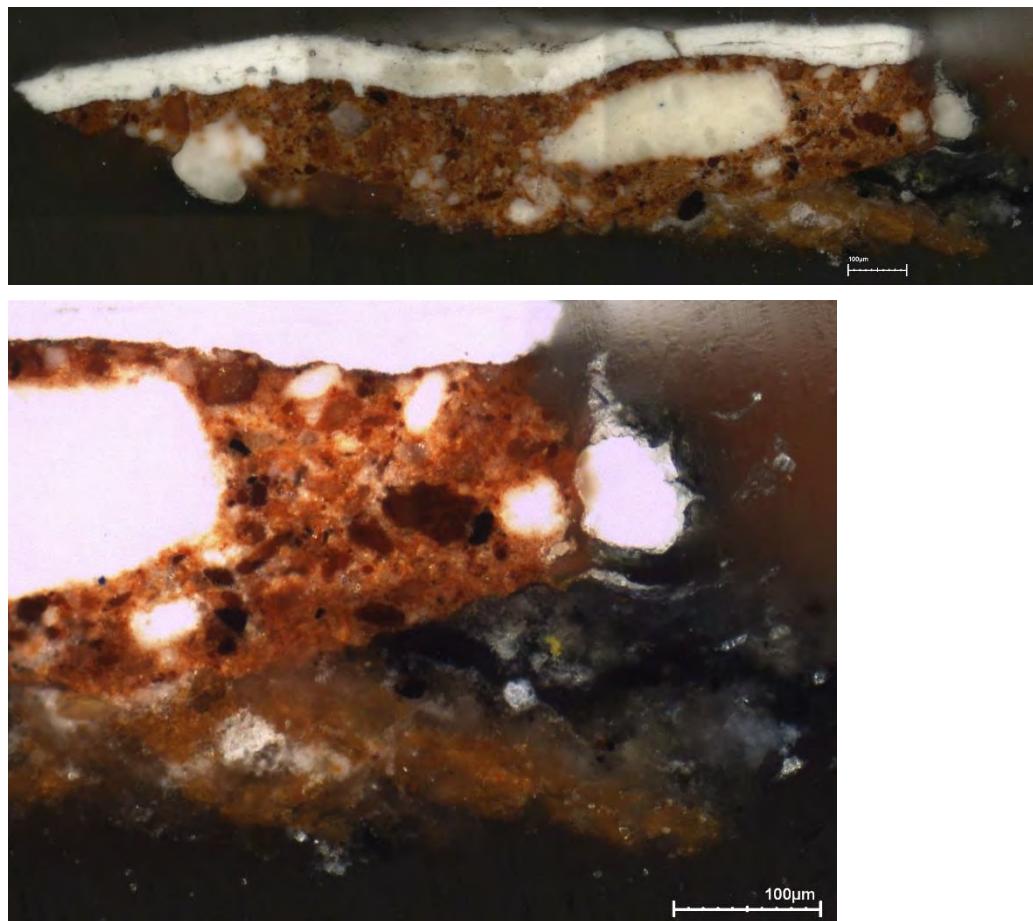
**Figure 3:** Images du microscope optique sous lumière UV de la coupe stratigraphique C98.187, vue générale (au-dessus), détails (en dessous)

#### 4.2. Échantillon 4 (P256.084 – C98.188)

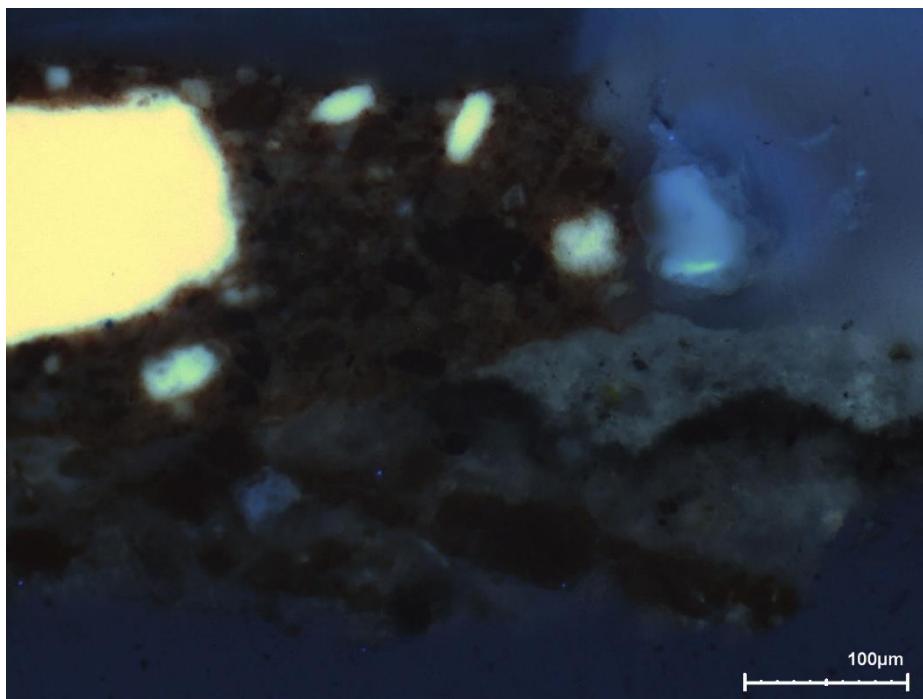
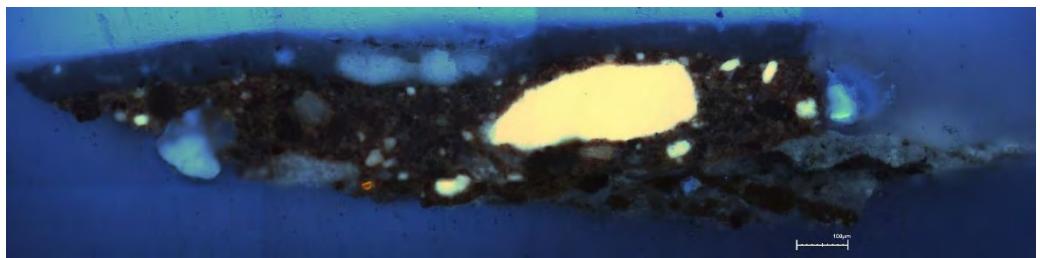
Les images Stemi du prélèvement sont présentées à la figure 4, tandis que les images au microscope optique sont présentées aux figures 5-6.



**Figure 4:** Images au microscope Hirox du prélèvement P256.066

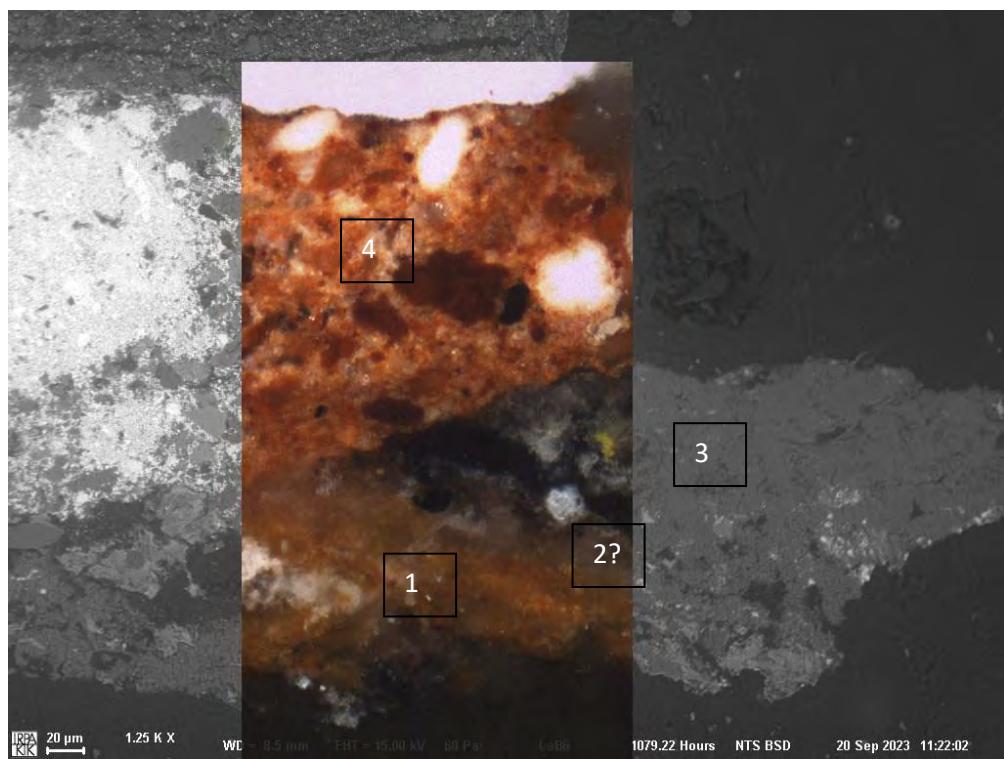


**Figure 5:** Images du microscope optique de la coupe stratigraphique C98.188 sous lumière normale, vue générale (au-dessus), détail (en dessous)

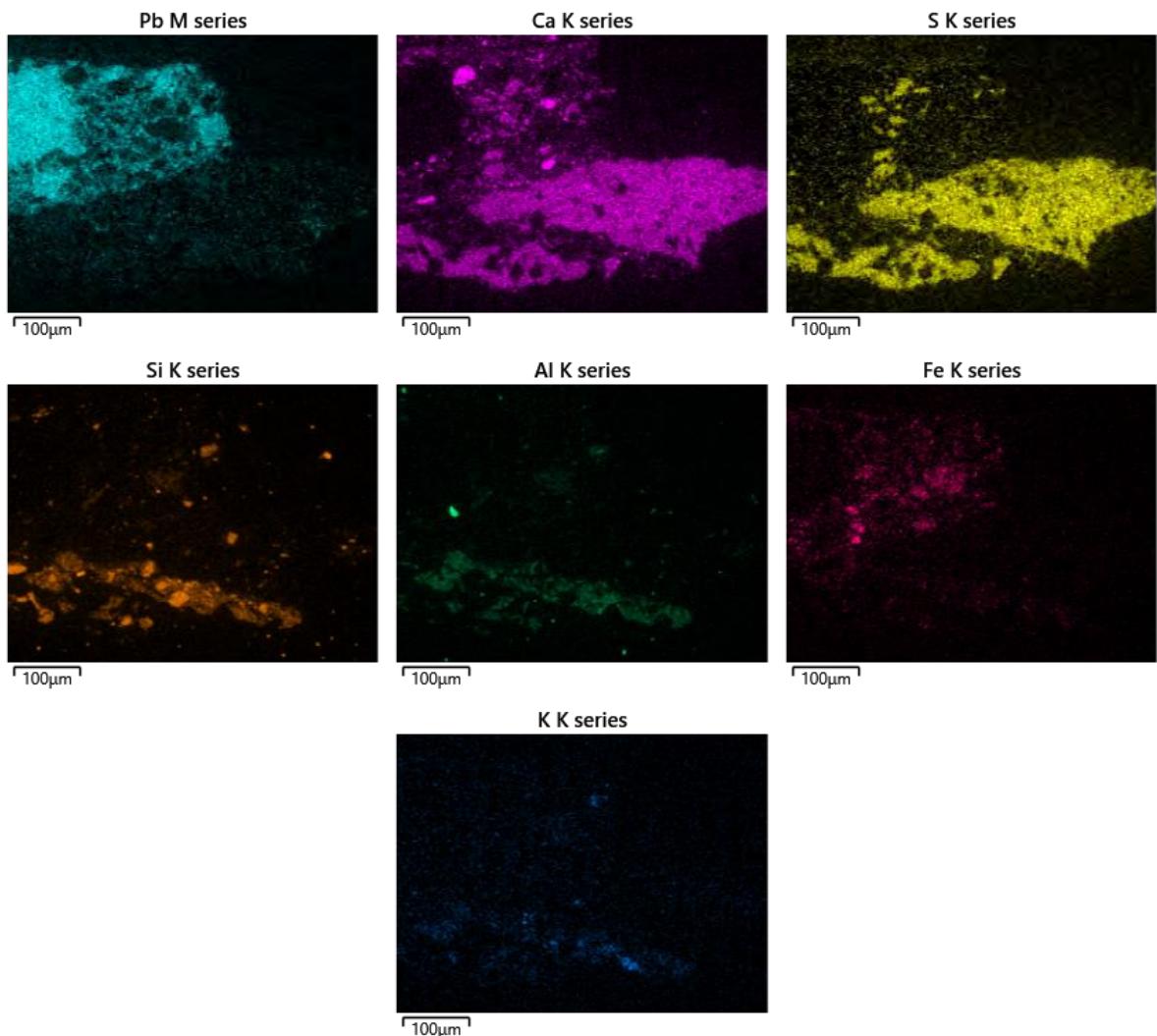


**Figure 6:** Images du microscope optique sous lumière UV de la coupe stratigraphique C98.188, vue générale (au-dessus), détail (en dessous)

Les résultats de l'analyse au MEB sont résumés dans les figures 7 et 8.



**Figure 7:** Superposition de l'image optique et de l'image MEB



**Figure 8:** mapping au MEB-EDX avec la répartition de plomb (Pb), calcium (Ca), soufre (S), silicium (Si), aluminium (Al), fer (Fe), potassium (K)

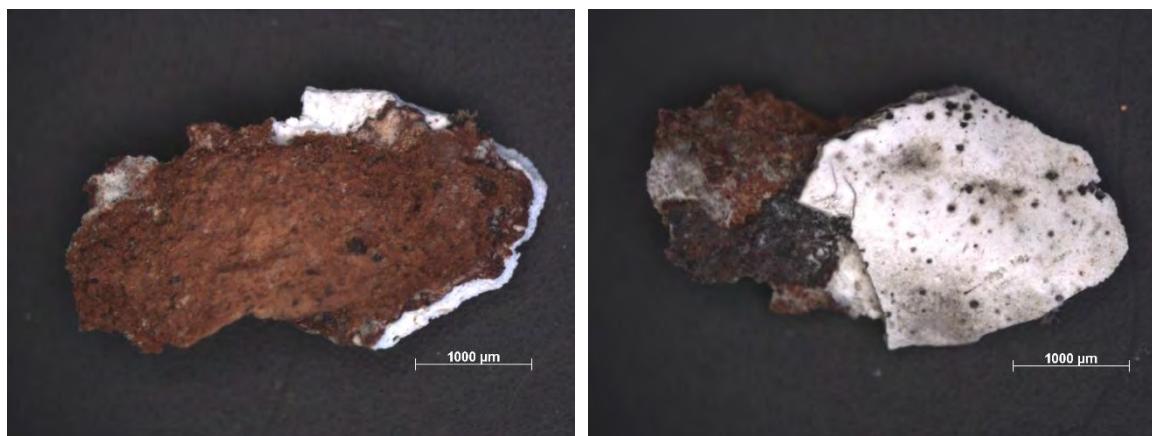
La composition des couches est décrite sans le tableau 2.

**Tableau 2:** Composition des couches de C98.188

Couche	Couleur	Éléments (MEB-EDX)	Interprétation (MEB-EDX)
4	Rouge	Pb, Ca, S, Si, Fe	Blanc de plomb et/ou minium, gypse, craie, silicates, hematite
3	Noir/gris foncé	Ca, S	Gypse
2	Blanc ?	Si, Al, K	Silicates
1	Orange	Ca, S, (Fe)	Gypse, peu de hematite

#### 4.3. Échantillon 6 (P256.085 – C98.189)

Les images Stemi du prélèvement sont présentées à la figure 9, tandis que les images au microscope optique sont présentées aux figures 10-11.



**Figure 9:** Images au microscope Hirox du prélèvement P256.085

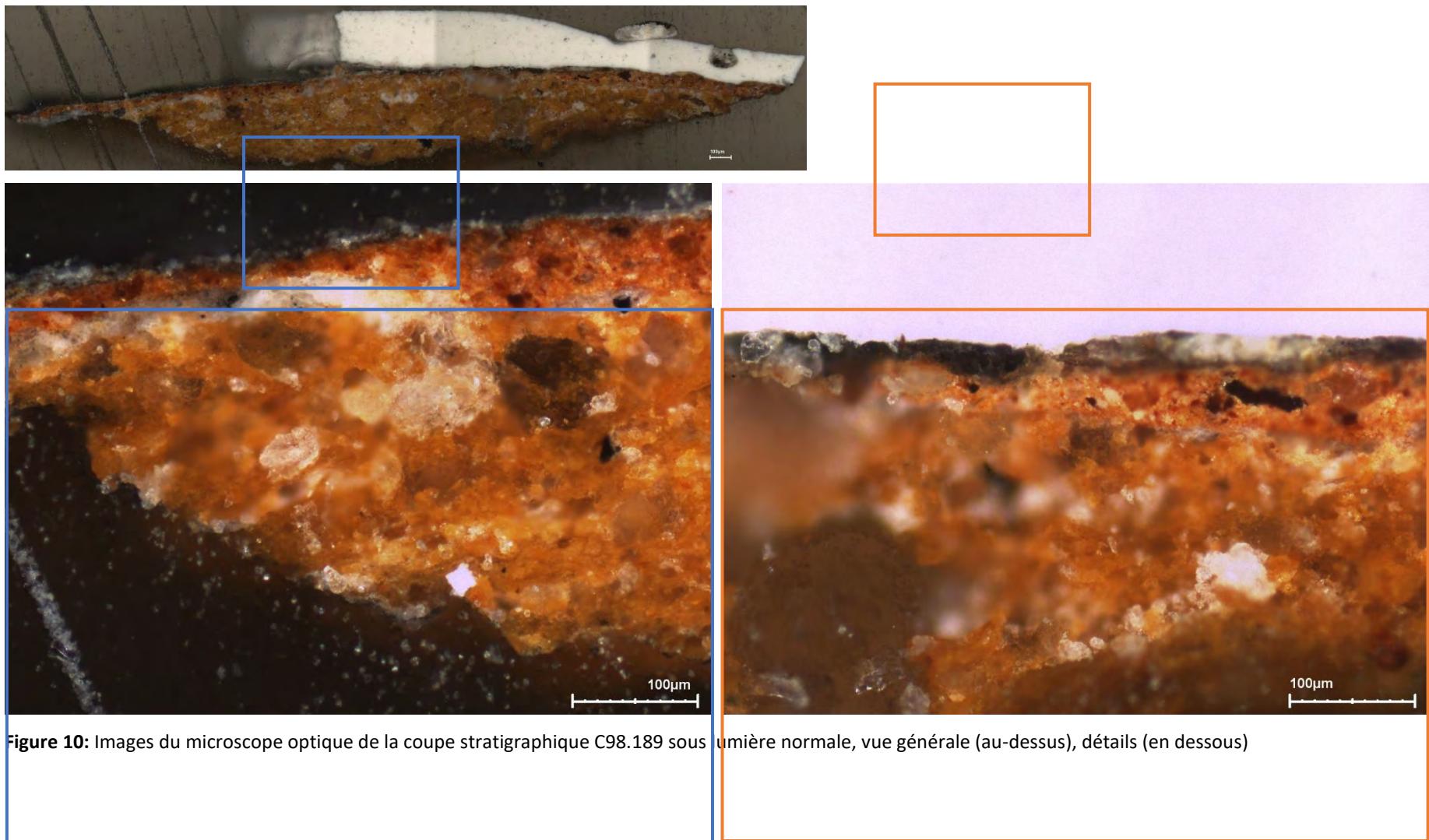
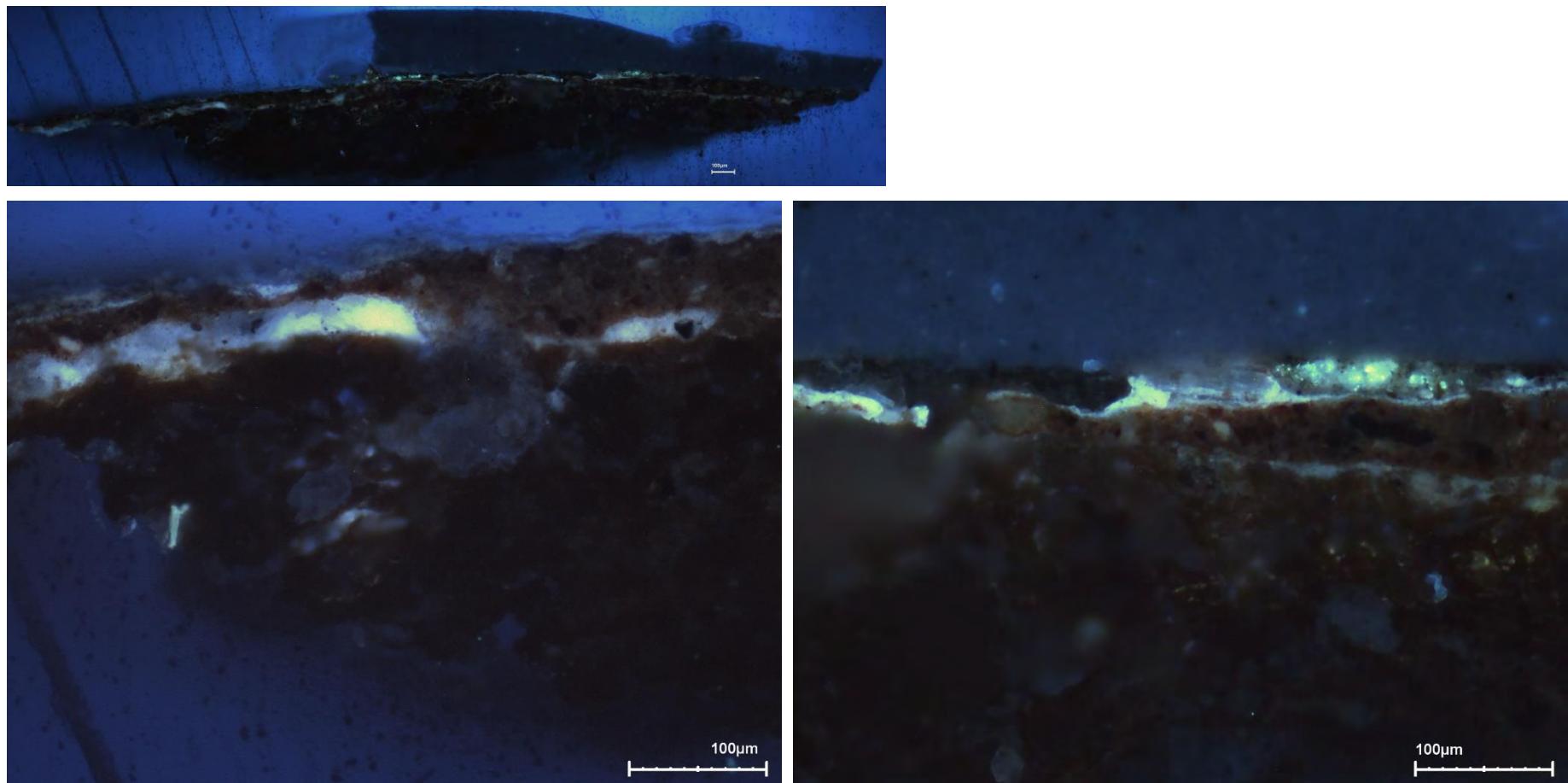
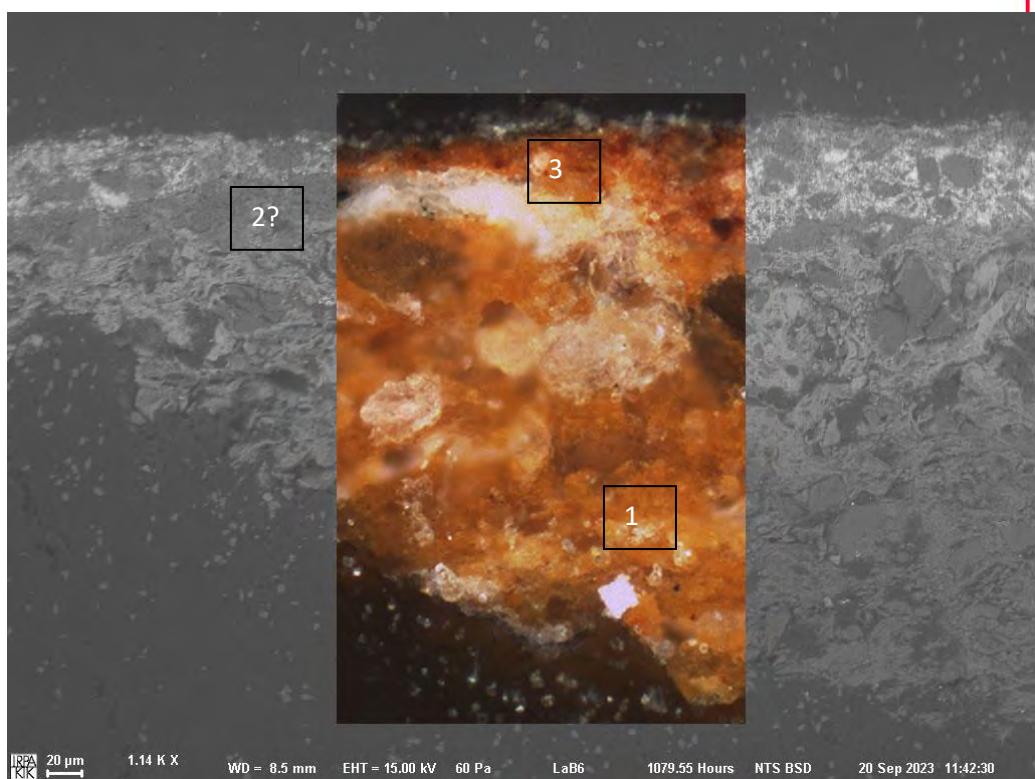


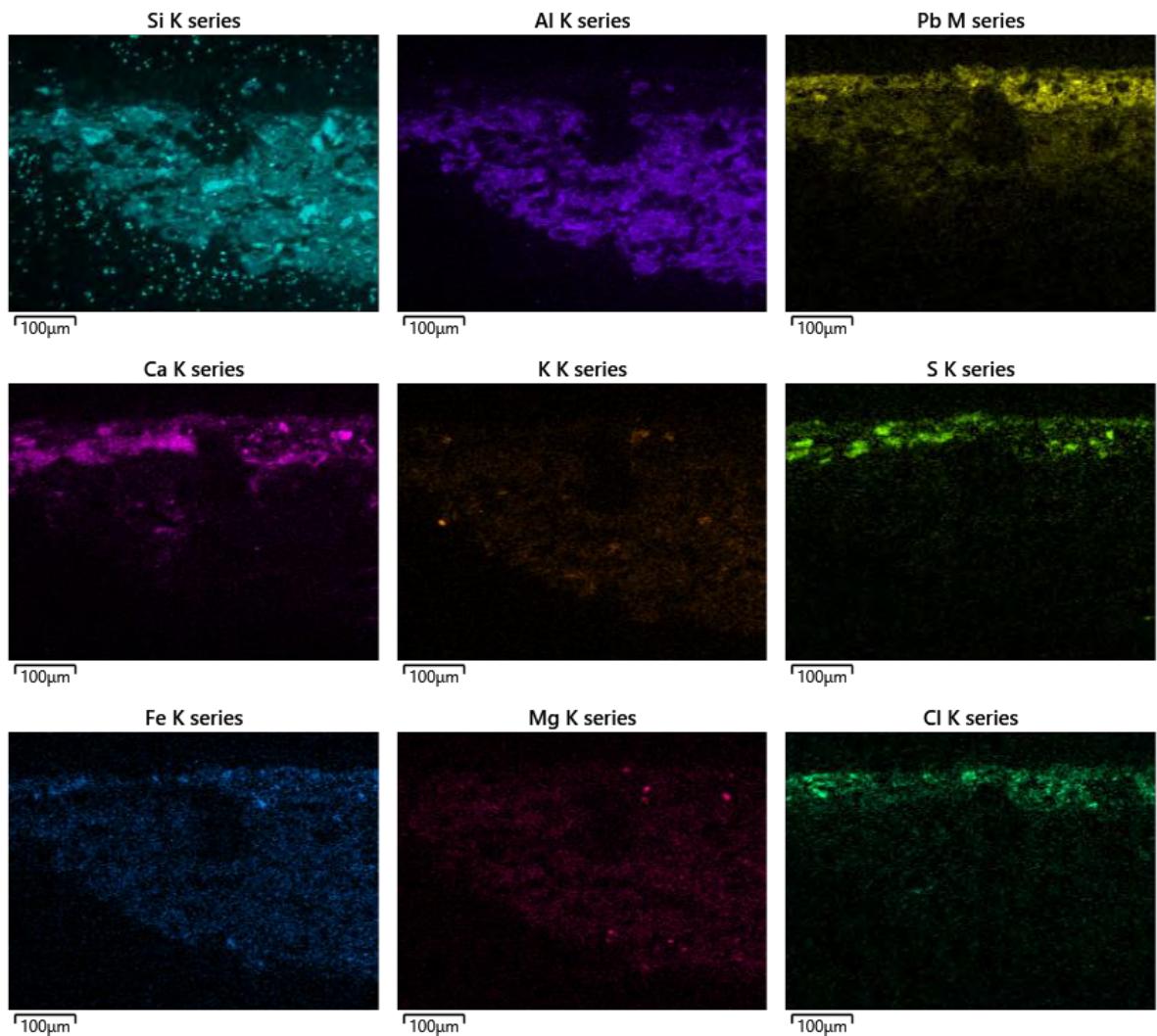
Figure 10: Images du microscope optique de la coupe stratigraphique C98.189 sous lumière normale, vue générale (au-dessus), détails (en dessous)



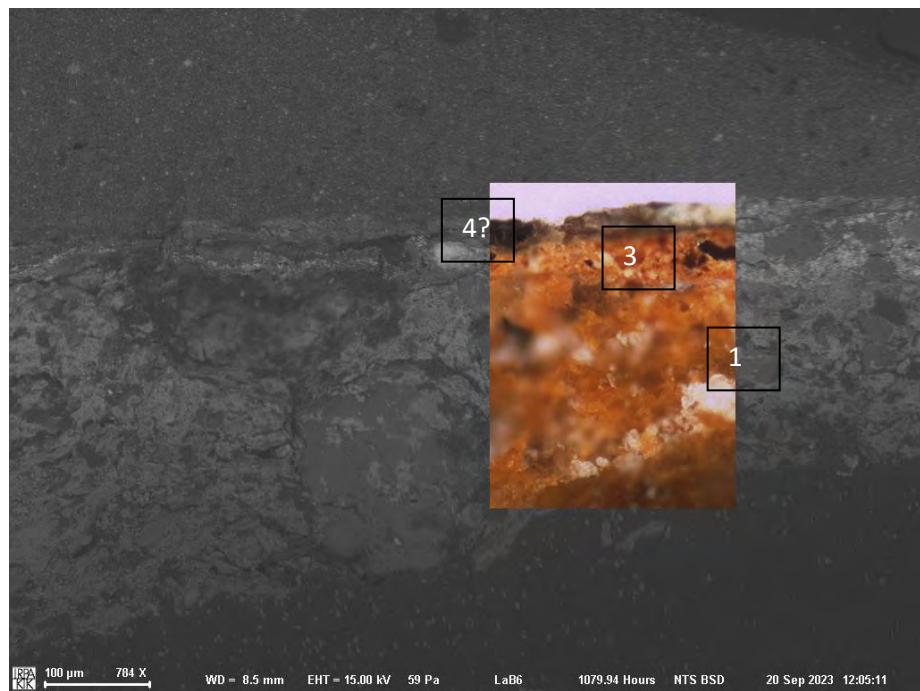
**Figure 11:** Images du microscope optique sous lumière UV de la coupe stratigraphique C98.189, vue générale (au-dessus), détail (en dessous)



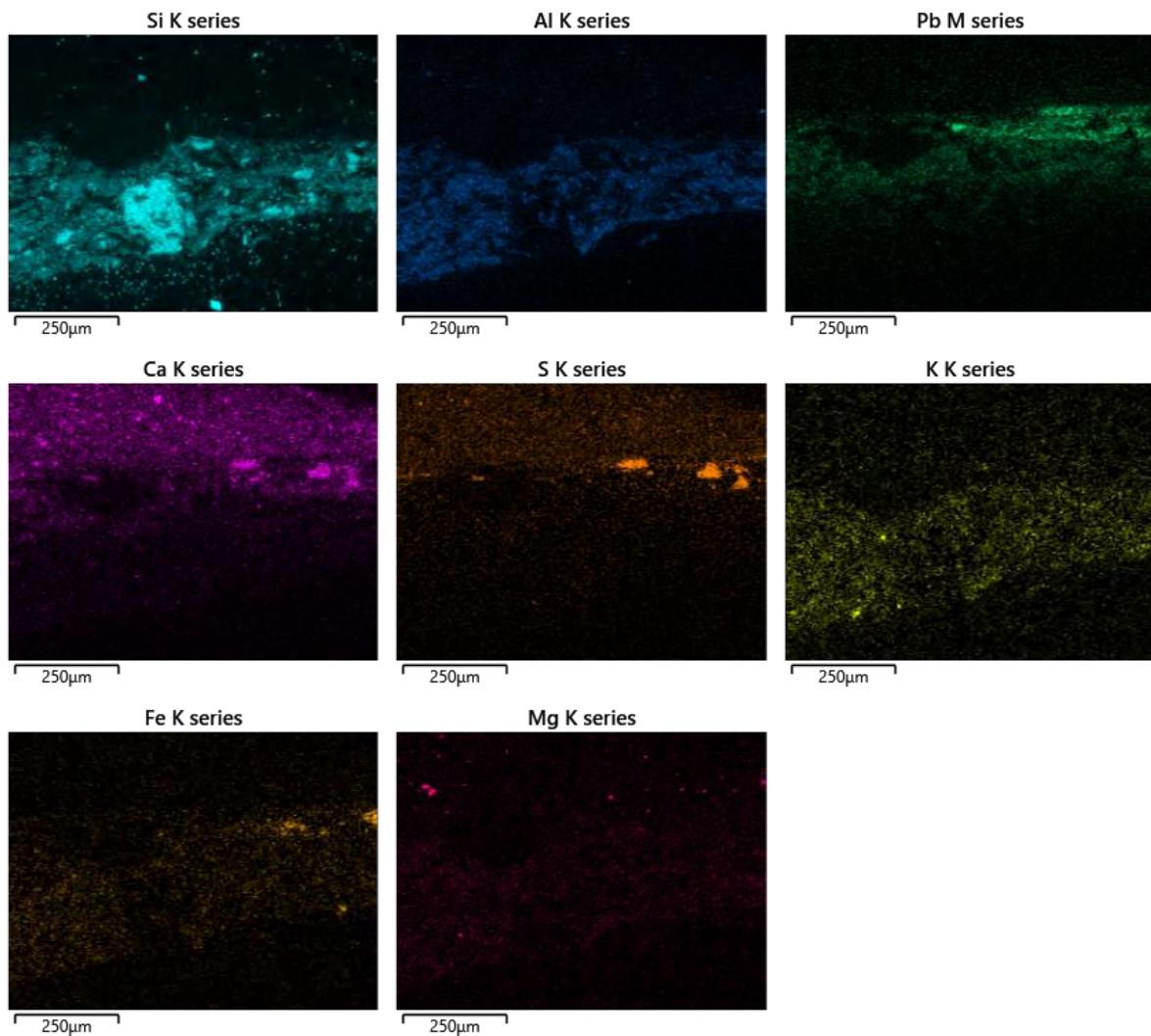
**Figure 12:** Superposition de l'image optique et de l'image MEB



**Figure 13:** mapping au MEB-EDX avec la répartition de silicium (Si), aluminium (Al), plomb (Pb), calcium (Ca), potassium (K), soufre (S), fer (Fe), magnésium (Mg), chlore (Cl)



**Figure 14:** Superposition de l'image optique et de l'image MEB



**Figure 15:** mapping au MEB-EDX avec la répartition de silicium (Si), aluminium (Al), plomb (Pb), calcium (Ca), soufre (S), potassium (K), fer (Fe), magnésium (Mg)

La composition des couches est décrite sans le tableau 3.

**Tableau 3:** Composition des couches de C98.189

Couche	Couleur	Eléments (MEB-EDX)	Interprétation (MEB-EDX)
4	Noir/gris foncé	Ca, S	Gypse
3	Rouge	Ca, S, Fe, Pb	Craie, gypse ?, hematite, blanc de plomb et/ou minium
2	Blanc ?	Ca, S	Gypse
1	Orange	Si, Al, (Pb), (Fe)	Silicates de aluminium, peu de blanc de plomb et/ou minium, peu de hematite