

Faculté de philosophie, arts et lettres

La Maison Grossé

Au fil de restaurations de broderies
anciennes, à la lumière des pratiques du
XIX^e siècle

Auteur : Julie VANZELE

Promoteurs : Caroline HEERING et Michel LEFFTZ

Année académique : 2022-2023

Histoire de l'art, finalité iconologie & étude des cultures visuelles

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma promotrice, Mme Heering, pour ses précieux conseils et retours qui m'ont permis d'étoffer et de faire de ce mémoire un travail dont je suis fière. Ce mémoire n'aurait par ailleurs jamais vu le jour sans Hélène Malice et Mireille Gilbert, deux merveilleuses rencontres faites à l'UCLouvain, que je souhaite remercier pour leur partage, leur expérience, et pour les vivifiants échanges que nous avons pu avoir.

Je souhaite ensuite remercier du fond du coeur toutes les personnes rencontrées au fil de mes recherches et qui m'ont généreusement ouvert la porte de leur sacristie et archives, en particulier Mme Anne Godinas pour son temps, sa disponibilité et générosité lors de mes visites à la Cathédrale Saint Paul de Liège.

Ces recherches ont également profité d'une riche expérience acquise lors de mes stages auprès du CIPAR, où j'ai eu l'occasion de me familiariser avec les textiles liturgiques et découvrir les enjeux de leur conservation. J'adresse mes remerciements à l'équipe du CIPAR, et en particulier à Mme Maura Moriaux pour m'avoir proposé un stage aussi passionnant et formateur. Il reste à ce jour une de mes plus belle expérience.

Enfin, mais non des moindres ; ma maman. Je lui transmet toute ma gratitude pour sa curiosité et soutien au fil de ces deux ans de recherches. Je tiens aussi à la remercier pour avoir vadrouillé la Belgique avec moi, du nord au sud et d'ouest en est, à la recherche de textiles et d'archives. C'est également elle qui m'a transmise quand j'étais toute petite sa passion pour la broderie. Une passion qui est restée avec moi jusqu'à ce jour, et que j'espère pouvoir transmettre à mon tour au fil de ces pages.

Table des matières

Introduction	5
I. Le vestiaire liturgique du XVe jusqu'au XIXe siècle : ses formes et ses broderies	8
1. Le vestiaire liturgique	8
1.1. Ses formes et leur évolution	8
1.2. Etoffes et couleurs	11
2. L'art de la broderie et son évolution	15
2.1. Préambule à la broderie	15
2.2. Les XVe & XVIe siècles	17
2.3. Les XVIIe & XVIIIe siècles	23
2.4. Le XIXe siècle	27
2.5. L'importance et le rôle de la broderie dans le culte	29
II. La restauration des ornements liturgiques	33
1. Les causes et les motifs d'une restauration	33
1.1. Pourquoi restaurer plutôt que renouveler ?	33
1.2. Les causes « naturelles » de la dégradation textile	35
1.3. Les vicissitudes de l'histoire	38
2. Les méthodes de restaurations au XIXe siècle : la Maison Grossé	39
2.1. La Maison Grossé	39
2.2. Présentation du corpus	41
2.2.1. Le Trésor et la cathédrale Saint Paul de Liège	43
2.2.1.1. La chasuble de David de Bourgogne (annexe 1)	43
2.2.1.2. Ornement en damas or et rouge aux orfrois historiés (annexe 2)	47
• <i>La chasuble de l'ornement</i>	47
• <i>Les dalmatiques de l'ornement</i>	52

2.2.2. L'ornement « Cotrel » de Tournai (annexe 3)	55
2.2.3. La basilique Notre Dame de Montaignu (annexe 4)	59
2.2.3.1. L'ornement « Albert & Isabelle »	59
2.2.3.2. Ornement doré	62
III. Conclusion - la philosophie des restaurations textiles au XIXe siècle	66
1. Réflexions sur les restaurations effectuées par Grossé dans le contexte du XIXe siècle	66
2. L'évolution de la discipline	69
Conclusion	72
Bibliographie	75
Figures	78
Table des figures	139

Introduction

Les textiles liturgiques sont un précieux et fragile patrimoine, aujourd'hui le plus souvent délaissé au fond de tiroirs dans les sacristies, mais dont l'ouvrage brodé rivalise parfois avec les plus grands peintres et orfèvres de l'histoire de l'art. Leur complexe histoire teintée de modes et de crises se dévoile à qui sait les apprécier et les observer.

Ils sont en effet passés au fil des siècles entre de nombreuses mains les modifiant tour à tour pour leur restituer leur somptuosité ou les adapter aux sensibilités d'une époque. Toute cette histoire peut se lire entre les fils d'une broderie, mais non sans un oeil aiguisé...

Cette étude a donc pour ambition de partir à la recherche de textiles brodés anciens, passés au XIX^e siècle entre les mains d'un atelier brugeois de fabrication et de restaurations de vêtements liturgiques : la Maison Grossé, dont la renommée n'était plus à faire et s'étendait outre-Manche.

La chronologie de l'étude des restaurations de broderies liturgiques anciennes s'est arrêtée sur le XIX^e siècle pour en comprendre sa philosophie : il s'agit en effet d'une époque passionnante au cours de laquelle la discipline de la restauration textile n'est alors qu'en germe, dépourvue de toute méthodologie.

Afin de dévoiler et mettre à jour cette philosophie, un corpus s'est constitué premièrement sur base des archives conservées aux archives de l'Etat de la ville Bruges, où sont précieusement gardés les documents manuscrits de la Maison Grossé. Y ont été découverts de nombreux cahiers de comptes, une documentation précieuse de par sa complétude concernant les transactions de la Maison. Ces cahiers ont été méticuleusement feuilletés pour les années de 1863 à 1900 (les seuls conservés pour le XIX^e siècle) à la recherche de mention de restaurations. Les données consignées pour ces entrées, dont le commanditaire et la description du textile à restaurer, ont ensuite été croisées avec la base de données de l'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique), BALaT. Cette base de données a permis de mettre à jour les textiles inventoriés et existants encore aujourd'hui : une fois trouvés sur BALaT, il ne restait donc plus qu'à partir à leur recherche ! Trois

ornements restaurés par Grossé ont ainsi pu être mis à jour : un ornement en damas rouge et or conservé à la cathédrale Saint Paul de Liège, et deux conservés à la basilique Notre Dame de Montaigu : un ornement dit « Albert et Isabelle » et un doré.

Cette première base a ensuite pu être étoffée d'une chasuble ayant appartenu à l'évêque d'Utrecht David de Bourgogne conservée au Trésor de Liège et d'un ornement dit « Cotrel » conservé quant à lui à la cathédrale Notre-Dame de Tournai. Ce précieux ajout s'est fait grâce à des études préalables réalisées respectivement par Mme Françoise Pirenne, et par la collaboration d'Hélène Malice et Mireille Gilbert.

Afin de pouvoir analyser pleinement ces vêtements brodés et d'en comprendre toutes les complexités, ce travail s'ouvre sur un premier chapitre dédiés à la mise en oeuvre de ces derniers. L'évolution de leurs formes, le choix de leur couleurs et étoffes seront ainsi étudiés avant d'entamer un sous-chapitre dédié à l'art de la broderie. Dans ce dernier sera présenté le préambule nécessaire à la broderie, ainsi que ses divers modes d'application et formes selon les modes des XV^e et XVI^e siècles, XVII^e et XVIII^e siècles, et le XIX^e siècle. Ce premier chapitre se conclura sur le sens et l'importance de la broderie dans le culte.

L'étude des restaurations sera quant à elle explorée au fil du second chapitre, s'ouvrant sur une introduction dédiée aux causes justifiant une restauration. La seconde partie de ce deuxième chapitre est ensuite réservée à l'analyse du corpus, présenté de façon chronologique et par ensembles selon le lieu de conservation des textiles.

À la suite de ce chapitre sera proposée une conclusion réflexive sur les observations réalisées, mises dans le contexte du XIX^e siècle, et-ce afin d'en déceler une trame et une philosophie. Ce troisième chapitre se conclura ensuite sur un bref mot sur l'évolution de la discipline qu'est la restauration textile.

Tous les documents utiles, clichés et archives, se trouvent en fin de travail sous la forme d'une annexe respective pour chaque cas d'étude.

Ce travail espère ainsi pourvoir rattacher un nom aux restaurations, celui de la Maison Grossé, et mettre en lumière des gestes témoins de la philosophie du XIX^e siècle, se cachant derrière les fils de soie, d'or et d'argent de somptueuses broderies allant du XV^e au XVIII^e siècle.

I. *Le vestiaire liturgique du X^{VI}^e jusqu'au X^{IX}^e siècle : ses formes et ses broderies*

1. Le vestiaire liturgique

1.1. Ses formes et leur évolution

C'est à l'époque de la Rome antique qu'il faut trouver la genèse du vestiaire liturgique, en effet, les officiants pratiquaient les cérémonies dans leurs vêtements civils¹. Ainsi, la chape (*penula*) et la chasuble (*pluviale* ou *cappa*) n'étaient à l'origine que des manteaux civils de type circulaire. La dalmatique est, quant à elle, une tunique à manche originaire de Dalmatie, portée dès le II^e siècle par les empereurs, pour ensuite devenir l'habit de leurs officiers². Il faut attendre l'époque carolingienne et le VIII^e siècle pour voir la chasuble acquérir son statut sacerdotal et être portée par le prêtre. La dalmatique sera réservée aux diacres dès le VI^e siècle, la chape rejoindra ensuite cet ensemble au XII^e siècle³.

L'officiant ne porte toutefois pas ces vêtements liturgiques seuls : ils sont en effet portés par-delà des vêtements faits de lin blanc. L'aube est le principal vêtement porté sous la chasuble ou la dalmatique, il s'agit d'une longue robe blanche tenue à la taille par le moyen d'un cordon. Celle-ci se place au dessus de l'amicum, une large bande de lin destinée à recouvrir les épaules, pour ensuite être repliée sur la chasuble ou dalmatique à la manière d'un col⁴.

À cet ensemble, il faut également ajouter les insignes de l'officiant. Ceux-ci sont composés d'une étole, une longue bande d'étoffe portée à la droite par

¹ BARDELOT P., LAUGINIE F., *Le vestiaire liturgique de la cathédrale de Bourges : textiles religieux des XIX^e et XX^e siècles*, Lyon, 2012, p. 17.

² *Idem.*

³ ARIBAUD C., *Soieries en sacristie : fastes liturgiques : XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, 1998, p. 27-28.

⁴ BARDELOT P., LAUGINIE F., *op. cit.*, p. 18-19.

l'évêque, au cou pour le prêtre et en sautoir sous la dalmatique pour le diacre. L'antique serviette de cérémonie (*mappula*) est quant à elle devenue le manipule, une bande d'étoffe destinée à être posée sur le poignet⁵. Et enfin, le voile huméral, un long rectangle d'étoffe porté sur les épaules et utilisé par l'officiant pour manipuler les vases sacrés⁶.

Ce sont toutefois la chasuble, la dalmatique et la chape qui subiront les plus grands changements de formes et de coupes au fil des siècles et au grés des modes.

En effet, la chasuble conserve sa forme primitive de manteau circulaire percé d'une ouverture pour la tête à l'image d'un poncho jusqu'à la fin du Moyen Âge. Des orfrois, des bandes verticales décoratives brodées ou non, viennent progressivement s'y greffer à l'endroit où les coutures sont encore apparentes afin de les dissimuler⁷. Ces orfrois prennent ensuite une forme en Y à l'avant et dans le dos de la chasuble⁸. Progressivement, ces derniers vont servir de support à des personnages et de riches scènes brodées à l'aiguille. Le poids de ces broderies devenant de plus en plus important, l'officiant se trouva limité dans ses mouvements, notamment lors de l'élévation à l'offertoire. Les bords de la chasuble seront en conséquence considérablement échancrés, et cette dernière adopte au XV^e siècle une forme ovale⁹. Les échancrures se poursuivirent à l'époque moderne, où les chasubles n'ont alors jamais été aussi richement ornées de broderies faites de filés d'or et d'argent. Le problème du poids se posa de nouveau, et la décision sera prise d'ouvrir la chasuble entièrement sur les cotés et de lui donner sur sa face avant une forme dite « en boîte de violon »¹⁰. Les ofrois seront disposés de façon cruciforme sur le pan arrière de la chasuble, qui

⁵ HAQUIN A., *Entre le Concile de Trente (1545-1563) et le Concile Vatican II (1962-1965) : une liturgie de la beauté, une approche du mystère* dans *Fil de Foi, chemins de soie, catalogue d'exposition*, Château de Chambord, Blois, 1993, p. 46.

⁶ ARIBAUD C., *op. cit.*, Paris, 1998, p. 32.

⁷ ABBAYE SAINT-LOUIS-DU-TEMPLE, *Guide pratique pour la confection des ornements gothiques*, t. I, Paris, 1930, p. 14.

⁸ DURET D., *Mobilier : vases, objets et vêtements liturgiques : étude historique*, Paris, 1932, p. 263.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Ibid.* p. 317 et 319.

alors prend une forme rectangulaire. Il faudra ensuite attendre le XIX^e siècle et le renouveau de l'esthétique gothique pour voir la chasuble retrouver sa forme circulaire originelle¹¹.

La dalmatique conserve sa forme de tunique à longues manches rectangulaires jusqu'au XI^e siècle où ces dernières sont raccourcies et une fente est ajoutée de part et d'autre de la tunique¹². La dalmatique est également décorée d'orfrois, disposés en deux bandes verticales à l'avant et dans le dos, mais également sur les manches en une seule bande. Comme pour la chasuble, en réponse à un souci d'enfilage et de mobilité, les manches de la dalmatique seront à nouveau raccourcies jusqu'aux coudes, fendues en dessous, et la fente latérale s'allonge également au XVIII^e siècle¹³. Au XIX^e siècle, la dalmatique conserve cette forme, bien que les fentes sous les bras tendent à disparaître¹⁴.

La chape perd très vite sa fonction originelle de long manteau de pluie muni d'un capuchon pour devenir un vêtement de parade. Bien qu'elle conserve sa large ouverture centrale, retenue au moyen d'un fermail ou agrafe, le capuchon dans le dos devient anecdotique et se transforme au VI^e siècle en un large morceau d'étoffe aux bords arrondis : le chaperon. Celui-ci est généralement frangé et s'y déploie le décor brodé¹⁵. De larges bandes d'orfrois ornent également les bords de la fente de la chape. La chape garde cette forme inchangée jusqu'au XIX^e siècle¹⁶.

¹¹ DURET D., *op. cit.*, p. 367.

¹² *Ibid.* p. 169.

¹³ *Ibid.* p. 321.

¹⁴ *Ibid.* p. 367.

¹⁵ *Ibid.* p. 266 et 321.

¹⁶ *Ibid.* p. 372.

1.2. Etoffes et couleurs

Seules les étoffes les plus fastueuses sont employées pour réaliser les vêtements sacerdotaux, à savoir les chasubles, dalmatiques et chapes, mais également les insignes qui leurs sont assortis.

Le coton et la laine étant proscrits, la soie est la matière dominante, voire exclusive, de ces étoffes. L'Italie est la première à en avoir le monopole pendant les XV^e et XVI^e siècle, où, sous influence chinoise, la région de Lucques devient maître dans l'art de tisser la soie dès les XIII^e et XIV^e siècles¹⁷. Ce savoir faire se disperse ensuite à travers l'Italie, notamment à Venise, où la stabilité de la cité des Doges fit éclore le tissage de la soie en particulier sous la forme du velours employée pour toutes les plus prestigieuses confections de la Renaissance. Dès le XVIII^e siècle, c'est au tour de la France, et plus particulièrement de Lyon, de rayonner grâce à leurs soies façonnées¹⁸. Le XIX^e siècle, sous l'impulsion de l'industrialisation, voit la création d'étoffes dites de soie, bien qu'elles soient en réalité faites de façon artificielle. Celles-ci ne soient pas recommandées pour la liturgie, mais elles peuvent être employées par les églises plus pauvres¹⁹.

La soie est un fin fil extrait du cocon d'un lépidoptère, principalement le bombyx mori²⁰. Ces fils, une fois traités, peuvent être agencés de bien des façons différentes selon le schéma de chaîne (les fils horizontaux) et de trame (les fils verticaux) créant ainsi des étoffes à la texture diverse. Celles-ci peuvent soit unies ou être façonnées, c'est à dire présentant un dessin créé grâce au croisement des fils de chaîne et de trame²¹.

Parmi les principales étoffes employées pour le culte, on peut nommer le **velours**, constitué de deux séries de fils de chaîne, dont un sert au tissage

¹⁷ PIRENNE F., *La chasuble de David de Bourgogne, un chef d'oeuvre de l'art textile* dans *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, n° 61-68, 2002, p. 27.

¹⁸ BOUCHER J. J., *Du ver à soie aux tissus de soie* dans *Fil de Foi, chemins de soie, catalogue d'exposition*, Château de Chambord, Blois, 1993, p. 104.

¹⁹ DURET D., *op. cit.*, p. 369.

²⁰ BOUCHER J. J., *op. cit.*, p. 105.

²¹ BARDELOT P., LAUGINIE F., *op. cit.*, p.147.

tandis que l'autre sera coupé pour créer les poils du velours²². Le velours peut également être façonné, et ainsi employer de la soie et de l'or pour réaliser des motifs. Un exemple se trouve sur la chasuble de David de Bourgogne où un motif de chardons et grenades en velours pourpre se détache d'un fond doré (fig. 1). Ces motifs sont réalisés grâce à la technique du velours relevé et du velours ciselé. Pour ce faire, sur une trame faite d'or filé sont passés les fils destinés aux poils et au support du velours. Une fois coupés, certains fils de poils disposeront de différentes hauteurs ; ils seront relevés, tandis que le ciselé emploie également des poils non coupés gardés sous la forme de boucles²³.

La soie peut aussi être utilisée pour une variété d'étoffes non façonnées, la plus courante étant le **satin**. Il s'agit d'une étoffe à l'aspect brillant et au touché doux, réalisée grâce à des fils de trame dissimulés et placés de façon irrégulière sur une même face du tissu, l'autre étant alors matte²⁴. Le **taffetas** est également une étoffe de soie non façonnée, fréquemment employée pour créer les effets ondoyants du moiré, ou des effets rendus par le choix d'une couleur différente pour la trame et la chaîne²⁵.

Les étoffes façonnées peuvent se décliner en **damas**, où un motif matte apparaît sur un fond de satin grâce à l'inversion de l'avant et revers de ce dernier²⁶. Ce fond de satin est également employé dans le **lampas**, sur lequel se dessine des motifs avec des fils de trame de couleurs différentes²⁷.

Enfin, les vêtements liturgiques emploient également le **brocart**, une étoffe faite de soie servant de support, et de filés d'or et d'argent présents en grande quantité dans la trame²⁸. Le **broché** peut être aussi utilisé et consiste

²² BOUCHER J. J., *op. cit.*, p. 109.

²³ PIRENNE F., « La chasuble de David de Bourgogne... », *op. cit.*, p. 29.

²⁴ BOUCHER J. J., *op. cit.*, p. 111-112.

²⁵ *Ibid.* p. 109.

²⁶ BARDELOT P., LAUGINIE F., *op. cit.*, p.146.

²⁷ *Ibid.* p. 115.

²⁸ *Ibid.* p. 116.

en l'introduction de nouveaux fils de trame à des endroits voulus afin de créer des motifs²⁹.

Il faut également ajouter à ces précieuses étoffes une doublure, voire dans certains cas une triplure³⁰. Cette dernière se situe juste sous l'étoffe de fond et sert de renfort afin de palier au poids des broderies³¹. La doublure est l'étoffe se trouvant à l'extérieur du vêtement contre le corps, et est généralement faite de lin. Au XVIII^e siècle, celle-ci est le plus souvent enduite de gomme arabique afin de lui assurer une rigidité, et prend le nom de « bougran », son rôle est de donner une bonne tenue à l'étoffe lourdement brodée³².

Le choix de la couleur des étoffes n'est pas anodin. En effet, leur signification, bien qu'établie dès le XIII^e siècle, est définitivement fixée dès le XVI^e siècle à l'occasion du Concile de Trente (1545-1563)³³. Les premières couleurs définies par le missel sont les suivantes : le blanc, le vert, le rouge, et le noir.

Le blanc est la couleur ordinaire, symbole de pureté et de joie, portée lors des fêtes de la nativité, l'Épiphanie, Pâques, la Toussaint et lors du Saint Sacrement. Le blanc est également revêtu lors des mariages et baptêmes³⁴.

Le vert est quant à lui le symbole de la Création, la régénération. On le porte donc lors de l'Épiphanie, et depuis le troisième dimanche de la Pentecôte jusqu'à l'Avent. Les offices Dominicaux peuvent également se faire en vert³⁵.

²⁹ BARDELOT P., LAUGINIE F., *op. cit.*, p. 115.

³⁰ Terme issu du XIX^e siècle utilisé pour la distinguer de la doublure.

³¹ ARIBAUD C., *op. cit.*, Paris, 1998, p. 91.

³² BARDELOT P., LAUGINIE F., *op. cit.*, p. 146.

³³ PIRENNE F., *Splendeur de l'art textile à Liège. Soie, or et argent à la cathédrale et regard sur la tapisserie*, Paris, 2017, p. 32.

³⁴ ARIBAUD C., *op. cit.*, Paris, 1998, p. 36.

³⁵ *Ibid.* p. 37.

Le rouge est une référence au sang, et est la couleur de la Passion mais également de l'Amour. Elle est portée lors des fêtes des martyrs, la Pentecôte, le vendredi saint et lors de la bénédiction du Saint Sacrement³⁶.

Symbole du combat de la lumière contre les ténèbres, le noir est une couleur utilisée pour les moments de deuil. Toutefois, à partir du Concile du Trente, le violet peut également revêtir cette fonction. Il s'agit d'une couleur de pénitence pouvant être, en autres, utilisée lors de l'Avent et le Carême³⁷.

Plus rarement, le rose peut également rejoindre ces couleurs lorsqu'il est utilisé pendant le quatrième dimanche de Carême et le troisième dimanche de l'Avent³⁸. L'or, bien qu'il ne soit pas une couleur liturgique à proprement parler, peut toutefois remplacer le blanc et le rouge en raison de sa somptuosité³⁹.

Toutefois, les choses sont moins codifiées au XVIII^e siècle en raison d'un gout croissant pour les étoffes façonnées et bariolées. Bien qu'au départ elles furent choisies en fonction de leur couleur dominante, cela a été vite abandonné au profit d'étoffes servant pour tous les temps liturgiques⁴⁰.

³⁶ARIBAUD C., *op. cit.*, Paris, 1998, p. 37.

³⁷*Ibid.* p. 36-37.

³⁸ABBAYE SAINT-LOUIS-DU-TEMPLE, *op. cit.*, p. 8.

³⁹ARIBAUD C., *op. cit.*, Paris, 1998, p. 37.

⁴⁰*Ibid.* p. 38.

2. L'art de la broderie et son évolution

2.1. Préambule à la broderie

La broderie, comme définie par Charles Germain de Saint-Aubin dans son traité *L'art du brodeur* (1770), est « l'art d'ajouter à la surface d'une étoffe déjà fabriquée et finie, la représentation de tel objet qu'on le désire, à plat ou de relief ; en or, argent ou nuances »⁴¹.

Pour ce faire, il préconise d'emblée que l'artisan brodeur aie une connaissance accrue du dessin, étant pour lui « la base et la fondation de la broderie », servant ainsi à créer une composition harmonieuse⁴². Bien que la connaissance du dessin soit requise chez le brodeur, il n'est pas rare que celui-ci aie recours à l'oeuvre d'un peintre ou graveur pour lui servir de modèle. Après avoir réalisé son dessin, le brodeur procède ensuite au décalquage de ses contours à l'aide d'un crayon ou pinceau sur un papier végétal ou huilé⁴³. L'étape suivante sera de piquer l'entièreté des contours du dessin décalqué à l'aide d'une aiguille⁴⁴. Pour transférer le motif piqueté sur une étoffe, le brodeur attache le calque à cette dernière et passe par dessus une poncette. Cette méthode, dite « au poncif », consiste à reproduire le dessin piqué au moyen d'un sac rempli de charbon tamponné sur le motif de sorte à ce qu'il remplisse les trous sur l'étoffe. Le charbon est utilisé pour les étoffes claires, tandis que de la craie ou de la chaux sont préconisées pour les étoffes foncées⁴⁵. Une fois le calque retiré, l'excédant de poudre peut être délicatement soufflé, et le brodeur peut ensuite tracer la série de points à l'aide d'une plume trempée dans de l'encre ou blanc de céruse⁴⁶. Cette première étape préparatoire s'appelle « **ordonner** »⁴⁷.

⁴¹ DE SAINT AUBIN C. G., *L'art du brodeur*, Paris, 1770, p. 2.

⁴² *Ibid.* p. 4.

⁴³ *Ibid.* p. 5.

⁴⁴ ABBAYE SAINT-LOUIS-DU-TEMPLE, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁵ DE SAINT AUBIN C. G., *op. cit.*, p. 39.

⁴⁶ *Ibid.* p. 5.

⁴⁷ *Idem.*

Avant cette étape, il est toutefois nécessaire que le brodeur tende l'étoffe destinée à être brodée sur un métier muni de deux rouleaux, dans lesquels est préalablement montée une toile en coton blanc. L'étoffe de soie sera ensuite placée, et suffisamment tendue sur cette toile blanche. Afin d'être davantage plane, l'étoffe de soie est également cousue sur sa largeur au métier à l'aide de fils⁴⁸.

Une fois l'étoffe tendue, et son motif ordonné, peut commencer le travail de broderie. Pour ce faire, le brodeur peut employer des fils de soie colorée ou des fils métalliques. Ces derniers sont le plus souvent « filés » : une lame d'or ou d'argent - le plus souvent mélangée avec d'autres métaux pour diminuer le prix - est enroulée autour d'une âme faite d'un fil de soie⁴⁹.

Ces fils peuvent être passés à travers l'étoffe en « points », ou disposés à sa surface de façon plane ou en relief pour ainsi créer une multitude de textures et d'effets différents. L'ouvrage peut également être rehaussé à l'envi d'éléments rapportés, pierreries, perles ou paillettes.



Les étapes préalables à la broderie
(PAGANINO A., *De rechami per elquale se imparà in diuersi modi lordine e il modo de recamare (...) Opera noua*, livre IV, p. 2, gravure sur bois, ca. 1532)

⁴⁸ ABBAYE SAINT-LOUIS-DU-TEMPLE, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁹ CASTRES A., GAUFFRE FAYOLLE N., *La main et l'aiguille. Broder au Moyen-Age*, dans *L'art en broderie au Moyen Age*, Paris, 2019, p. 20.

2.2. Les XV^e & XVI^e siècles

Afin d'étudier au mieux la broderie liturgique, il est intéressant de la mettre en parallèle avec les autres arts dédiés au culte, et notamment la peinture et l'enluminure. En effet, au Moyen-Age, la broderie et la peinture sont toutes deux le fait des « imagiers », et sont parfois regroupées selon les villes dans une même corporation⁵⁰.

Ainsi dès la seconde moitié du XIV^e siècle, et plus particulièrement lors des XV^e et XVI^e siècle, la broderie se déploie sur les orfrois sous la forme « d'image » : un personnage isolé, le plus souvent un saint, dans une niche gothique, ou « histoires » : des scènes narratives.

Ces broderies sont dites « peintures à l'aiguille », et sont réalisées par des *acu-pictores*⁵¹. Il est en effet courant que les peintres entretiennent une étroite collaboration avec les brodeurs en leur fournissant leurs cartons ou modèles⁵². En résulte alors un art à la même finalité esthétique, mais employant un médium différent. Un exemple notable de cette collaboration, et faisant partie du corpus, est la chasuble de David de Bourgogne, dont les scènes brodées sont attribuées à Memling, ou du moins son atelier⁵³. L'atelier de Roger Vander Weyden fut également prolifique dans les Flandres pour la fourniture de cartons à destination de la broderie⁵⁴. Dès le XV^e siècle, les artistes graveurs commencent également à devenir la source d'inspiration des brodeurs.

⁵⁰ CASTRES A., GAUFFRE FAYOLLE N., *op. cit.*, p. 14.

⁵¹ *Ibid.* p. 120.

⁵² *Idem.*

⁵³ PIRENNE F., « Splendeur de l'art... », *op. cit.*, p. 37.

⁵⁴ PRIVAT SAVIGNY M. A., *L'art de la chasuble au XVI^e siècle*, dans *L'église en broderie : ornements liturgiques du musée national de la Renaissance*, Paris, 2005, p. 30.

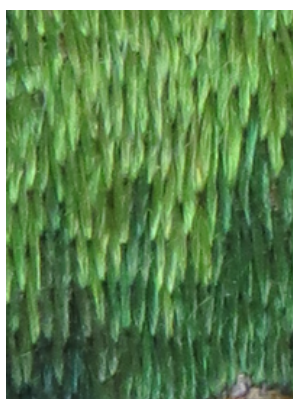
Afin d'imiter et de se rapprocher au plus de l'apparence et des subtilités chromatiques de la peinture, les brodeurs *acu-pictores* ont mis au point tout un arsenal de techniques et de points perfectionnés dès les XV^e et XVI^e siècles.

Les personnages sont ainsi réalisés à l'aide de fils de soie colorés dans de nombreuses nuances afin de les fondre les uns dans les autres de façon harmonieuse, de sorte à ce qu'elles rendent la rondeur et la lumière des tableaux utilisés pour modèle.

Le « **passé** » est utilisé pour la majorité de la broderie : il s'agit d'une technique où tous les points sont plats et passés dans l'étoffe⁵⁵. Pour les carnations et chevelures, les fils de soie sont passés à travers l'étoffe en **points fendus**, où le premier point passé est ensuite fendu par le second⁵⁶. Le passé peut également être **épargné** quand les rangs de points sont en intervalle plus longs et plus courts, permettant ainsi de fondre les nuances plus aisément⁵⁷. Dans certains cas, les chevelures et barbes peuvent également être rehaussées de **noeuds** ou **points d'arme**⁵⁸.



Schéma de l'exécution d'un point fendu (PIRENNE F., *La chasuble de David de Bourgogne, un chef d'oeuvre de l'art textile*, dans *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, n° 61-68, 2002, p. 42)



Détail de passé épargné, chasuble de l'ornement en damas or et rouge, ca. XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)



Schéma de l'exécution d'un point d'arme (PIRENNE F., *La chasuble de David de Bourgogne, un chef d'oeuvre de l'art textile*, dans *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, n° 61-68, 2002, p. 42)

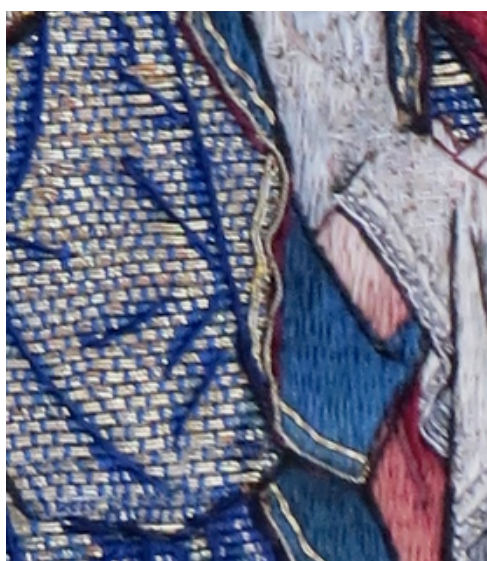
⁵⁵ ABBAYE SAINT-LOUIS-DU-TEMPLE, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁶ DE FARCY L., *La broderie du XI^e siècle jusqu'à nos jours d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires*, Angers, 1890, p. 13.

⁵⁷ *Idem*

⁵⁸ *Ibid.* p. 17 & 18.

La technique phare et demandant le plus d'habileté aux XV^e et XVI^e siècles reste toutefois celle de l'**or nué** ou **glacis**, employée notamment pour les étoffes des personnages. Cette technique mêle savamment les filés d'or et la soie : les filés d'or sont en effet lancés et arrêtés aux extrémités la surface à remplir, puis sont délicatement recouverts deux par deux par des fils de soie nuancée⁵⁹. L'éclat de l'or apparaissant çà et là à travers la soie crée ainsi de somptueux effets de lumière rappelant l'oeuvre des grands maîtres de la peinture flamande. L'or nué est dit « bâtard » ou « semi nué » lorsque le filé d'or n'est lancé que là où il est nécessaire, diminuant ainsi le coût de l'ouvrage⁶⁰.



Détail d'or nué, chasuble de l'ornement en damas
or et rouge, ca. XVI^e siècle, Liège, cathédrale
Saint Paul
(© Julie Vanzele)

Les nimbes et certains vêtements des figures peuvent également être faits grâce à la **couchure**. Pour ce faire, les filés d'or et d'argent sont disposés en faisant des aller-retours sur la surface à remplir, puis sont attachés à l'étoffe au moyen de petits points de soie⁶¹. Ces derniers sont le plus souvent jaune ou rouge pour ne pas empiéter sur l'éclat du métal, mais peuvent être également nuancés ; il s'agit de la **couchure nuancée**⁶². La couchure peut

⁵⁹ DE FARCY L., *op. cit.*, p. 10.

⁶⁰ *Ibid.* p. 11.

⁶¹ *Ibid.* p. 7.

⁶² *Ibid.* p. 9.

également être **rentrée** lorsque le filé métallique est passé dans l'étoffe et enroulé à l'envers de cette dernière autour d'un fil de soie⁶³.

Une fois les figures entièrement brodées, celles-ci sont **serties** ou **pourfilées**. En effet, afin de cacher toutes les coutures périphériques, un cordonnet de soie ou d'or est cousu à l'aide de points invisibles sur tout le pourtour de la figure⁶⁴.



Détail de couchure, chasuble de l'ornement en damas or et rouge, ca. XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)



Figure pourfilée d'un cordonnet noir, dalmatique de l'ornement en damas or et rouge, ca. XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)

Les figures isolées et les scènes sont traditionnellement placées dans des niches brodées dans le style du gothique flamboyant. Celles-ci emploient des variantes de la couchure consistant à créer des formes et rendus architecturaux différents par le biais de fils de soie disposés à des intervalles différentes, créant ainsi des **bâtons rompus**, losanges, chevrons,...

Une autre technique fréquemment utilisée est celle du **point d'Orient**. Cette dernière consiste à lancer des fils de soie sur toute la surface à remplir, au-dessus desquels est tendu un fil horizontal, ou oblique, retenu à l'aide de

⁶³ DE FARCY L., *op. cit.*, p. 7.

⁶⁴ ABBAYE SAINT-LOUIS-DU-TEMPLE, *op. cit.*, p. 32.

points isolés laissant entre eux un espace régulier⁶⁵. Le point d'Orient est notamment utilisé pour les grandes surfaces à remplir, tels que les sols.



Couchure nuancée en « bâtons rompus », chasuble de l'ornement en damas or et rouge, ca. XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)



Couchure nuancée en losanges, dalmatique de l'ornement en damas or et rouge, ca. XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)



Couchure nuancée en chevrons, dalmatique de l'ornement en damas or et rouge, ca. XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)



Point d'Orient, dalmatique de l'ornement en damas or et rouge, ca. XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)

⁶⁵ ABBAYE SAINT-LOUIS-DU-TEMPLE, *op. cit.*, p. 31.

Le caractère identique de ces niches architecturées est le résultat d'un prototype réutilisé pour toutes les scènes. Cela est rendu possible grâce au calque pouvant être passé au poncif à l'envi, résultant en une production sérielle. Il en va de même pour certains saints où seuls les attributs sont interchangeables⁶⁶. Ce caractère sériel s'illustre également par le principe de la broderie d'application, ou de rapport, utilisé dès le XV^e siècle⁶⁷. Les figures sont ainsi brodées sur une étoffe différente de celle du fond, puis y sont reportées au moyen d'un point de surjet rendu invisible par le pourfilage⁶⁸. Cette méthode permet ainsi un ouvrage plus rapide sur lequel plusieurs mains peuvent être à l'oeuvre.

Vers la fin du XVI^e siècle, les scènes brodées deviennent de plus en plus complexes et acquièrent très rapidement un caractère presque sculptural par le moyen d'une broderie en **bas relief** et parfois même en **ronde bosse**⁶⁹. Une broderie en bas relief est réalisée au moyen d'épais fils écrus et cirés cousus sur l'étoffe là où le brodeur décide d'enfler son motif. Ces cordes sont ensuite recouvertes de fils de soie et de filés, pour être ensuite pourfilées⁷⁰. La ronde-bosse est quant à elle composée de parties détachées faites de draps de coton ou de cartons recouverts d'un taffetas collé, sur lequel est réalisée la broderie. Une fois découpées et assemblées sur l'étoffe de fond, ces parties sont également pourfilées⁷¹.

⁶⁶ PRIVAT SAVIGNY M. A., *op. cit.*, p. 30.

⁶⁷ CASTRES A., GAUFFRE FAYOLLE N., *op. cit.*, p. 21.

⁶⁸ ABBAYE SAINT-LOUIS-DU-TEMPLE, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁹ PIRENNE F., « Splendeur de l'art... », *op. cit.*, , p. 42.

⁷⁰ DE FARCY L., *op. cit.*, p. 28.

⁷¹ *Idem.*

2.3. Les XVII^e & XVIII^e siècles

Les vêtements liturgiques des XVII^e et XVIII^e siècles sont le reflet de la doctrine du Concile de Trente (1545-1563). Au même titre que tous les ornements liturgiques, les vêtements deviennent davantage fastueux et somptueux. Cette accentuation des richesses se fait bien sûr en réaction à l'épure du Protestantisme, afin d'émouvoir et attirer les fidèles⁷².

En réaction à ces prédications, les vêtements liturgiques tendent à se couvrir d'or et d'argent au détriment des fils de soie. En effet, la source d'inspiration pour les cartons des brodeurs n'est désormais plus la peinture et l'enluminure mais les recueils de botaniques, les « florilèges », où fleurissent 1001 modèles de fleurs exotiques et de nos contrées⁷³. L'aspect brodé de ces fleurs privilégie tout d'abord un rendu réaliste, pour ensuite passer à une plus grande stylisation⁷⁴.

Une seconde source d'inspiration est également les recueils de gravures conçus par les ornementalistes au XVIII^e siècle afin de stimuler l'inspiration des artistes. Sur les planches de ces derniers se déploient des motifs ornementaux variés comme des arabesques, rinceaux, acanthes, ou cuirs, très vite traduits dans le langage de la broderie. Certains de ces ornementalistes, comme Daniel Marot, ont également édité des recueils à destination spécifique de la broderie⁷⁵.

Peu à peu, ces motifs tendent également à se dégager de la verticalité des orfrois gothiques pour envahir et se déployer librement sur toute la surface de l'étoffe.

⁷² PRIVAT SAVIGNY M. A., *op. cit.*, p. 24.

⁷³ DE FARCY L., *op. cit.*, p. 101.

⁷⁴ VERON-DENISE D., *La mode des fleurs sur les textiles religieux* dans *Habiller le culte. Les fastes du textile liturgique de la cathédrale de Tournai*, Tournai, 2021, p. 181.

⁷⁵ HEERING C., *Formes et significations du décor brodé : pour une iconologie de l'ornement* dans *Habiller le culte. Les fastes du textile liturgique de la cathédrale de Tournai*, Tournai, 2021, p. 184.

Les points de broderie utilisés au Moyen âge pour rendre l'aspect pictural des peintures deviennent peu à peu désuets, et l'or nué est par ailleurs complètement abandonné dès le XVIII^e siècle⁷⁶.

Les fils de soie nuancés et la broderie au passé ne sont plus utilisés qu'en faible quantité afin de rendre le coloris des fleurs et des fruits. Le plus souvent, les fils de soie sont utilisés par dessus une broderie métallique⁷⁷.



Fleur en couchure rehaussée de fils de soie, chasuble de l'ornement « Cotrel », 1730-1734, Cathédrale de Tournai (© KIK-IRPA)

Ce sont donc des fils métalliques qui deviendront la vedette des productions brodées des XVII^e et XVIII^e siècles. Selon l'effet souhaité, ceux-ci peuvent être de différentes natures. La première étant le **filé**, déjà utilisé lors des siècles précédents, et consistant en une lame d'or ou d'argent enroulée sur une âme faite d'un fil soie. Le filé peut également être « **riant** » lorsque l'âme de soie est visible dans la torsion⁷⁸, ou « **frisé** » quand l'âme est ondulée, donnant alors au métal un même effet ondoyant⁷⁹.

Avant d'être aplati et transformé en lame, l'or et l'argent sont sous la forme de « **traits** » de section circulaire, pouvant être utilisés comme tels dans une

⁷⁶ ARIBAUD C., *op. cit.*, Paris, 1998, p. 88.

⁷⁷ GILBERT M, MALICE H., *Matériaux et techniques de mise en oeuvre dans Habiller le culte. Les fastes du textile liturgique de la cathédrale de Tournai*, Tournai, 2021, p. 133.

⁷⁸ BARDELOT P., LAUGINIE F., *op. cit.*, p. 149.

⁷⁹ *Idem.*

broderie⁸⁰. Ces traits, une fois enroulés sur eux mêmes en forme de ressort prennent le nom de « **cannetilles** »⁸¹. Pour ajouter davantage d'effets de miroitement, les brodeurs peuvent utiliser des « **paillettes** », de fins disques métalliques percés en leur centre, ou des « **paillons** », des petits éléments métalliques découpés et emboutis en relief⁸².



Cannetilles, chasuble de l'ornement en damas or et rouge, ca. XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)



Paillettes, chape, 1701-1710, Bruges, Cathédrale saint Sauveur
(© KIK-IRPA)



Paillons agencés en grappe, chasuble, XIX^e siècle, Nivelles, Collégiale Sainte Gertrude
(© Julie Vanzele)

Le filé et frisé peuvent être déposés à la surface de l'étoffe et attachés à cette dernière au moyen de fins fils de soie : il s'agit d'une **couchure**. Son emploi reste inchangé depuis de Moyen-Age, et s'emploie également nuancée à l'époque moderne. Elle est ici employée pour réaliser les fonds et les motifs⁸³, mais également des résilles quand les fils sont couchés deux à deux perpendiculairement à égale distance⁸⁴.

⁸⁰ BARDELOT P., LAUGINIE F., *op. cit.*, p. 149.

⁸¹ *Ibid.* p. 150.

⁸² *Idem.*

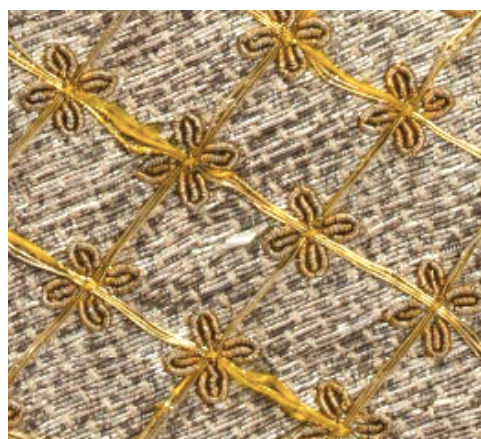
⁸³ GILBERT M., MALICE H., *op. cit.*, p. 128.

⁸⁴ *Ibid.* p. 134.

Une variante de la couchure est la « **gaufre** » : il s'agit d'un point en relief où les fils métalliques sont couchés au dessus d'une épaisseur faite de ficelles fixées sur l'étoffe⁸⁵. La gaufrure permet de réaliser des effets de textures, notamment pour rendre le recroquevillement des pétales, ou le renflement des fruits.

Des effets de relief peuvent également être atteints grâce à la « **guipure** », consistant en une couchure faite sur une épaisseur de vélin pré-découpé et attaché à l'étoffe⁸⁶. Quand la guipure est faite sur des cordes, elle prend le nom de « **cartisane** »⁸⁷. Elle peut être également dite « **clinquante** » lorsqu'elle emploie en alternance des filés et des frisés, renforçant le miroitement de l'ouvrage⁸⁸. Afin de la faire trancher avec le fond, la guipure est généralement liserée d'un cordonnet⁸⁹.

Les techniques ci-dessus citées sont toutes faites à la surface de l'étoffe en couchure, mais lorsque le tissu est suffisamment résistant, les fils métalliques peuvent être employés au passé ou « piqué »⁹⁰.



Résille faite de couchure et cannetilles, chape, 1710-1750, Namur, Cathédrale Saint Aubin
(© KIK-IRPA)



Corne d'abondance avec fruits en guipure et gaufrure, chasuble, 1601-1700, Anvers, Cathédrale Notre-Dame
(© KIK-IRPA)



Element ornemental en guipure, chasuble « Rubensgewaad », 1629, Anvers, église Saint Charles Borromée
(© KIK-IRPA)

⁸⁵ DE FARCY L., *op. cit.*, p. 9.

⁸⁶ DE FARCY L., *op. cit.*, p. 12-13.

⁸⁷ DE SAINT AUBIN C. G., *op. cit.*, p. 16.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ DE FARCY L., *op. cit.*, p. 13.

Les points mis en oeuvre au XVII^e et XVIII^e siècle sont donc en majorité une variante de la couchure avec un intérêt accru pour les effets de texture et de relief, afin de rendre les ondoiements des arabesques, rinceaux et acanthes avec davantage de variété. Mais il reste toutefois important de noter que la broderie est alors en perte de vitesse au profit d'étoffes de soie bariolées et façonnées sur lesquelles apparaissent des fleurs, rubans,...⁹¹ N'employant en majorité que des fils métalliques, les broderies seraient donc réservées pour les ouvrages les plus prestigieux pour des destinataires d'élite ou paroisses pouvant se les offrir.

Les brodeurs sont par ailleurs en charge à présent de la confection et du montage des étoffes, et sont connus sous le nom de « brodeurs chasubliers » : « les brodeurs ont embrassé cette branche du commerce qui n'a pas de rapport avec leur art : ils taillent, doublent et montent les ornements d'église »⁹².

2.4. Le XIX^e siècle

Bien que considérablement affaiblie et appauvrie à la suite de la Révolution, l'Eglise ne tarda pas à renouveler son vestiaire liturgique, dans la plupart des cas pillé pour sa préciosité ostentatoire par les révolutionnaires⁹³.

À la suite de l'engouement pour la tendance néo-gothique lors de la moitié du XIX^e siècle, l'Eglise manifeste rapidement un intérêt pour les formes et une ornementation précédant le Concile de Trente (1545-1563). La broderie historiée ou à images est remise au goût du jour, et quelques grands ateliers, tel que celui de Louis Grossé à Bruges, tentent alors de percer les mystères et les techniques perdues des *acu-pictores* — comme l'or nué ou le

⁹¹ PIRENNE F., « Splendeur de l'art ... », *op. cit.*, p. 46-47.

⁹² DE SAINT AUBIN C. G., *op. cit.*, p. 33.

⁹³ ARIBAUD C., *op. cit.*, Paris, 1998, p. 102.

point fendu », dont l'habileté à rendre les nuances picturales des tableaux de maîtres flamands fut perdue depuis plus d'un siècle⁹⁴.

À côté de ce renouveau néo-gothique une seconde tendance apparaît, dont l'exécution se situe dans la continuité des XVII^e et XVIII^e siècles. Cette mode est dite « romaine » et emploie avec exclusivité des fils métalliques en or ou argent. Ces derniers sont employés en guipure, couchure et gaufrure, et sont déclinés majoritairement en motifs de vignes, épis de blés et rinceaux, agrémentés de diverses paillettes et paillons⁹⁵.

Ce goût « romain » semble être adopté en majorité dans les églises. En effet, à la différence de la peinture à l'aiguille, la mise en œuvre des fils et frisés métalliques a continué à perdurer jusqu'au XIX^e siècle. La couchure, guipure, et gaufrure sont des techniques connues et pratiquées par les brodeurs, en conséquence le temps de production est donc plus rapide et moins coûteux qu'une peinture à l'aiguille, alors maîtrisée par quelques mains expertes seulement.

Bien que le XIX^e siècle soit synonyme avec une rapidité grandissante et l'industrialisation, la broderie à destination du culte semble, sur base d'archives consultées pour la maison Grossé, continuer à être exécutée à la main et non pas à la machine. Celle-ci se fait dans des ateliers de brodeurs spécialisés, mais également dans des couvents où les sœurs sont mises à l'ouvrage⁹⁶.

⁹⁴ GYSELENG G., *De Brugse tak van de familie Grossé en haar kunstatelier*, dans *Bierkof*, volume 70, Bruges, 1969, p. 152.

⁹⁵ PIRENNE F., « Splendeur de l'art ... », *op. cit.*, p. 61.

⁹⁶ CASTRES A., Des premiers témoins médiévaux aux broderies des Clarisses de Mazamet : une petite histoire de l'or nué (XIV^e-XX^e siècle), dans *Les trésors des Pauvres Dames de Mazamet* (Tarn), n° 14, Occitanie, 2021 (<https://journals.openedition.org/pds/6583>) (consulté le 11/05/23).

2.5. L'importance et le rôle de la broderie dans le culte

Une fois les formes du vestiaire liturgique fixées à l'époque Carolingienne, elles ont pour but de distinguer l'officiant des fidèles ; il est l'auxiliaire du Verbe. À cet effet, les soies les plus précieuses sont utilisées pour étoffes, et les vêtements s'ornent des plus beaux ouvrages faits à l'aiguille.

Comme précédemment vu, les broderies médiévales représentent les épisodes des histoires relatives à la vie du Christ et des saints dans des niches gothiques. Celles-ci se déploient sur les orfrois des dalmatiques, chapes et surtout sur les chasubles – l'habit privilégié que le prêtre revêt pour toutes les célébrations – sur la face avant et dans le dos. Il est en effet important de rappeler que l'Offertoire se fait dos au fidèle, ces derniers voient donc les scènes brodées sur les orfrois cruciformes au dos des chasubles du prêtre lors de la performance eucharistique. Il est par ailleurs intéressant de noter que les scènes brodées sur les chasubles sont le plus souvent relatives à la Passion du Christ. Ces dernières servent donc de support visuel pour le fidèle lors de l'Offertoire et lui rappellent le sacrifice du Christ⁹⁷.

La broderie participe donc à l'immersion narrative du fidèle lors de la messe au même titre que les peintures présentes sur les autels. Sur les autels latéraux se retrouvent en effet des peintures avec des références eucharistiques et hagiologiques, invitant qui les regarde à méditer sur les pénitences du Christ et des saints⁹⁸.

Au delà de la similitude esthétique, grâce aux techniques de la peinture à l'aiguille, les broderies fonctionnent donc au Moyen âge comme un tableau d'autel à échelle réduite. Elles ont ainsi pour but d'inviter le fidèle à la réflexion et l'immerger dans les cycles narratifs de la Passion du Christ et des saints.

⁹⁷ BRUNA D., « *Merveille et belle chose à voir* » : le vêtement brodé au Moyen Age dans *L'art en broderie au Moyen Age*, Paris, 2019, p. 24.

⁹⁸ WILLIAMSON B., *Altarpieces, liturgy and devotion*, dans *Speculum*, vol. 79, n° 2, Chicago, 2004, p. 348.



Maître de la Sainte Parenté le Jeune, Messe de saint Grégoire de
Heisterbach, ca. 1495, Cologne, 183,5 × 212,5 cm

La broderie tend à perdre ensuite cette fonction narrative à la suite du Concile de Trente (1545-1563), sans toutefois la perdre entièrement dans les premiers temps. Une des causes notable de ce déclin est Saint Charles de Borromée n'estimant alors plus la chasuble comme étant le support privilégié des images⁹⁹. Une seconde raison est que le Concile de Trente renforce le statut de l'officiant et sacralise sa fonction sacerdotale, la chasuble devient donc un « costume de scène » cachant son individualité pour renforcer son rôle symbolique : le prêtre se transforme en « une vision spiritualisée »¹⁰⁰. Qui dit vision spiritualisée, dit ornements miroitants ; la chasuble se couvre en conséquence d'or et d'argent en foison, à la fois dans ses étoffes en brocart et ses broderies faites de filés. Les métaux précieux travaillés en divers points de broderie, notamment en relief, devaient en effet s'animer sous les mouvements du prêtre, et renvoyer sous la lumière des bougies une vision éblouissante de l'officiant. Pour citer Christine Aribaud, « le luxe abstrait valorise plutôt le statut du prédicateur et l'évangélisateur que le contenu narratif de ses paroles »¹⁰¹. Le miroitement des broderies métallique crée et matérialise donc le statut d'intercesseur du prêtre, plutôt que d'offrir un support à la narration. À cet effet sont alors privilégiés des motifs fleuris et purement ornementaux, se déployant sur toute l'étoffe pour ainsi renforcer sa somptuosité. La minutie du savoir faire des artisans brodeurs équivaut presque à un miracle, ou du moins à une manifestation matérielle du sacré.

Cette opulence sert de code visuel, et matérialise extérieurement le pouvoir intérieur de l'officiant. Un parallèle peut être fait avec la luxuriance des églises baroques, où tout n'est qu'ambiguïté entre le monde sensible et le monde spirituel. Le divin se fait forme et se rapproche davantage des fidèles par le biais d'intercesseurs sacrés ; la broderie participe elle aussi à cette propagande raffinée.

⁹⁹ ARIBAUD C., *La chasuble et ses pouvoirs : le visible et l'invisible*, dans *Vêtue et pouvoir. XIII^e -XX^e siècle*, 2003 (<https://books.openedition.org/pumi/36978?lang=fr>) (consulté le 05/05/23).

¹⁰⁰ GROSHENS M. C., *Costume et christianisme*, dans *Ethnologie des faits religieux en Europe*, Paris, 1993, p. 247.

¹⁰¹ ARIBAUD C., *La chasuble et ses pouvoirs : le visible et l'invisible*, dans *Vêtue et pouvoir. XIII^e -XX^e siècle*, 2003 (<https://books.openedition.org/pumi/36978?lang=fr>) (consulté le 05/05/23).

II. *La restauration des ornements liturgiques*

1. Les causes et les motifs d'une restauration

1.1. Pourquoi restaurer plutôt que renouveler ?

L'attachement à une restauration d'un ornement liturgique plutôt qu'à son renouvellement partiel ou total s'explique tout d'abord par le coût des matières premières – la soie – et le savoir-faire exigé. La réalisation des broderies n'est tout simplement pas abordable pour la plupart des sacristies. Les ornements finissent par être transmis de génération en génération, au fil desquelles leur état est amené à se dégrader. Des « réparations » et restaurations – avec des degrés d'interventions différents – deviennent alors nécessaires.

Il est également important de noter que les chasubles et les dalmatiques sont bénies¹⁰², et donc sacrées. Ces ornements sont par conséquent inaliénables. La sacralité des ornements s'explique également par leur rôle symbolique et transformateur du corps du célébrant, le faisant transcender son statut d'homme pour devenir un intermédiaire avec Dieu.

Ce caractère sacré exige donc un impératif de décence et de propreté des ornements, comme le souligne Saint Charles Borromée dans son *Pastorale* : « Il faut que les curés se souviennent que selon la doctrine de plusieurs bons auteurs, c'est pécher mortellement que de dire la Sainte Messe avec des ornements rompus, mal propres, et notablement sales »¹⁰³. Le vêtement liturgique est le reflet de l'intériorité du prêtre. Afin de répondre à cette exigence, il est de la plus haute importance que les vêtements liturgiques soient entretenus, tout d'abord par le biais d'une bonne conservation, et, si les conditions l'exigent, des restaurations ou « réparations ».

¹⁰² La chape n'est pas bénie en raison de sa fonction de « manteau » processional porté en dehors de l'église.

¹⁰³ BORROMÉE C., *Le Pastorale de Saint Charles Borromée, Avis aux curez et aux autres pasteurs des âmes (...)* Traduit en françois et corrigé par ordre de Monseigneur l'Evêque & Comte de Châlon sur Saône par le Père Edme Cloyseault Prêtre de l'Oratoire, partie IV, titre IV, chapitre III, Lyon, 1697, p. 561-562.

Aucun édit ne fut toutefois publié sur ces dernières¹⁰⁴, Saint Charles Borromée fait cependant part dans son *Pastorale* de conseils sur leur réparation : « lorsque quelques ornements sont tellement rompus, qu'ils ne conservent plus la même figure, et qu'ils ne peuvent plus servir, ils perdent leur bénédiction. C'est pourquoi si on ôtait tout à fait une manche d'une autre, quoiqu'on la recousu ensuite, elle perdrait sa bénédiction, ce qui n'arriverait pas, si on ne faisait que la raccommoder ou y mettre quelques pièces »¹⁰⁵. Un assemblage fait de différents ornements ou une intervention trop importante sont donc ici proscrits et font perdre le statut sacré du vêtement, tandis que les « raccommodages » et « rapiécages » pour préserver la décence et l'usage du textile sont admis. Aucune de ces deux méthodes n'était considérée comme vile, en effet Furetière fait état dans son dictionnaire que « les bons bourgeois faisaient rapiécer leurs habits, portaient du linge rapiécé »¹⁰⁶.

Au delà de la conservation des textiles liturgiques pour leur caractère sacré et leur décence matérielle, il n'est pas rare de voir un ornement précieusement gardé et entretenu par une sacristie pour son ancienneté, ou pour son association avec une figure importante dans l'histoire de l'église. Ces deux facteurs peuvent en effet ajouter une plus-value à un textile – et par extension au prestige de la sacristie –, motivant ainsi sa restauration pour qu'il soit transmis aux générations futures.

Au XIX^e siècle, à la suite de la Révolution et des pertes qu'elle a engendré, naît une conscientisation plus grande du patrimoine et de ses richesses, delà se développent des pratiques de restaurations de plus en plus grandissantes. Comme en témoigne le prochain chapitre de cette étude, les ornements anciens les plus prestigieux, dormant alors dans les tiroirs des sacristies, se voient dépoussiérés et rafraichis par des restaurations visant à leur rendre leur gloire d'antan. Dans certains cas, ces restaurations ont pour but de les

¹⁰⁴ BERTHOD B., *La sacralisation du textile à usage liturgique selon les lois et coutumes de l'Eglise romaine*, dans ARIBAUD C., *Destins d'étoffes : Usages, ravaudages et réemplois des textiles sacrés (XIV^e - XX^e siècle)*, Toulouse, 2020 (<https://books.openedition.org/pumi/36071>) (consulté le 06/06/23))

¹⁰⁵ BORROMÉE C., *op. cit.*, p. 561.

¹⁰⁶ DE FURETIÈRE A., *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts*, La Haye, 1690 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b>) (consulté le 06/06/23))

rendre à nouveau décents, mais servent également à réhabiliter leur richesse. Leur somptuosité justifie donc leur restauration.

1.2. Les causes « naturelles » de la dégradation textile

Les vêtements liturgiques sont portés sur plusieurs générations de célébrants avec un minimum d'une fois par semaine lors de la messe dominicale. Les fibres textiles sont en conséquence destinées à s'user, se souiller et se rompre. Différents types d'usure et dommages sont distinguables : les usures mécaniques liées au port au vêtement, la souillure, les rayons UV, et un rangement non adéquat.

Les usures dites mécaniques sont causées par le frottement des fibres textiles sur le long terme, amenant à leur rupture. Ce processus est accéléré par le vieillissement des fibres naturelles devenant alors plus sèches et cassantes¹⁰⁷. La soie est le matériau le plus sensible à ce vieillissement, pouvant dans certains cas se désagréger lorsqu'il est manipulé avec un manque de soin.

La principale cause des usures mécaniques est la gestuelle réalisée par le célébrant lors des messes. Il est en effet amené à fréquemment soulever ses bras pour signifier la supplication, le remerciement, ou lors de l'offertoire de l'hostie et du calice. La gémuflexion face à l'autel est également importante lors de la célébration du culte¹⁰⁸. L'élévation des bras et la gémuflexion créent des plis et des tensions, davantage importants en raison du poids du vêtement, sur les orfrois brodés. Les fins fils de soie brodés sont en conséquence fragilisés jusqu'à leur rupture.

Dans certains cas, l'abrasion des fibres est due au frottement du vêtement du célébrant contre l'autel. À cet effet, Saint Charles de Borromée recommande que l'autel soit recouvert d'une nappe : « pendant les Messes l'on

¹⁰⁷ CIPAR (Coll.), *La conservation des textiles liturgiques dans les églises*, Namur, 2018, p. 33.

¹⁰⁸ WACKENHEIM M., *Premières questions sur la liturgie*, Paris 2011 (https://www.google.be/books/edition/Premi%C3%A8res_questions_sur_la_liturgie/0RnrDAAAQBAJ?hl=fr&gbpv=0&kptab=overview) (consulté le 06/06/23)

mettra aussi au milieu de l'Autel un linge de la grandeur d'une serviette pour empêcher que le Prêtre s'approchant trop près de l'Autel ne gâte la chasuble contre la frange ou le galon du parement »¹⁰⁹. Les broderies, en particulier celles réalisées en relief, en couchure, et avec des filés métalliques, sont particulièrement sensibles aux frottements. Les fils peuvent en effet s'accrocher, notamment lors de l'enfilage des vêtements, et se rompre.

La souillure peut également amener les fibres textiles à se dégrader, et justifier une restauration. Un type de souillure retrouvé fréquemment sur les vêtements liturgiques sont les coulées de cire, pouvant être d'une importance telle qu'il est parfois nécessaire de remplacer entièrement une partie d'orfroi. Les taches de vin sont également fréquentes, celles-ci ne peuvent par ailleurs pas être lavées lorsqu'elles sont survenues après que le vin soit sanctifié.

La chape est enfin très sensible à la souillure. Elle est en effet portée lors des processions à l'extérieur, où, lors d'une météo mauvaise, ses broderies peuvent être éclaboussées de boue et de pluie. Elles peuvent être également couvertes de particules de terre lorsque la procession emprunte un chemin non pavé.

Il est par ailleurs important de noter que les chasubles et dalmatiques ne peuvent pas être lavées en raison de leur caractère sacré. Mais ces deux vêtements et la chape ne peuvent pas non plus être lavés en raison de la préciosité de la soie et des broderies, risquant de s'endommager lors du processus de lavage.

Un autre ennemi non négligeable des fibres textiles est la lumière et les rayons UV. Lorsque les vêtements et les broderies y sont exposés sur le long terme, que ce soit lors d'une procession ou dans une sacristie, les rayons UV créent un ternissement des couleurs, réduisant ainsi la lisibilité des broderies. Le soleil peut également accélérer le processus de vieillissement des fibres et les rendre davantage cassantes¹¹⁰.

¹⁰⁹ BORROMÉE C., *op. cit.*, partie V, chapitre VIII, p. 610.

¹¹⁰ CIPAR (Coll.), *op. cit.*, p. 38.

Enfin, un rangement non adéquat peut également être la cause de l'accélération des dégradations citées ci-dessus. Dans son Pastoral, Saint Charles Borromée insiste sur l'importance d'une sacristie bien rangée : « tous les ornements et linges de la Sacristie seront serrés dans des coffres ou armoires séparées avec chacun un écriteau pour les connaître d'abord. Ils seront distingués selon leurs prix, et leurs couleurs. Les Chasubles, et les Dalmatiques seront conservées toutes de leur long dans des armoires avec les Etoles, les Manipules, les Voiles et les bourses de Corporaux de même étoffe. L'on mettra au dedans de celles qui seront de drap d'or ou d'argent, ou quelque étoffe de grand prix une toile pour empêcher qu'elle ne se gâtent. L'on tiendra aussi dans une armoire les chapes avec les autres parements bien étendus, et pliés ; lorsqu'on voudra s'en servir, l'on mettra sur la table où on les exposera, une nappe blanche, et s'ils y doivent demeurer quelques temps, on les couvrira d'une autre nappe. L'on aura soin d'exposer à l'air de temps en temps les ornements qui servent rarement (...). »¹¹¹.

Il est en effet impératif que les vêtements liturgiques soient rangés dans des armoires adéquates et propres. Celles-ci les protègent de la lumière et de la souillure.

Ranger les vêtements par couleurs et protéger les plus prestigieux d'une toile permet d'éviter des frottements, abrasions, voire des accrocs sur les broderies. Un rangement systématique évite en effet au célébrant de devoir multiplier les manipulations des vêtements et les tirer de l'armoire. Lorsque le rangement se fait à plat dans des tiroirs, les manches des dalmatiques et rebords des chapes et chasubles doivent être pliés avec le plus grand soin. Un pliage hasardeux peut résulter en des plis irréversibles et en une rupture des fibres fragilisées.

Enfin, l'aération des ornements peu portés permet d'éviter le développement de micro-organismes, tels que la moisissure et des bactéries, sur les textiles. De tels micro-organismes se nourrissent des fibres textiles organiques et les désagrègent.

¹¹¹ BORROMÉE C., *op. cit.*, partie V, chapitre VIII, p. 609-610.

1.3. Les vicissitudes de l'histoire

Au-delà des altérations qui résultent du port et de la vie des ornements, l'histoire mouvementée de l'Eglise est également la cause de nombreuses pertes de broderies et dommages nécessitant des restaurations ultérieures.

Très peu soucieux du caractère sacré des vêtements liturgiques, des malfrats et vandales à travers l'histoire les ont souvent pris pour cible. Leurs profanations témoignent en effet d'un désir de dénoncer le luxe de l'Eglise, et le comportement des clercs¹¹². Il est à rappeler que la fonction de ces derniers est matérialisée par, entre autre, la chasuble, un vêtement hautement symbolique. L'habit fait le prêtre, et le métamorphose en intermédiaire sacré.

Les nombreuses crises révolutionnaires ont donc été néfastes pour le vestiaire liturgique, la première étant au XVII^e siècle lors des crises iconoclastes dans les anciens Pays-Bas. Dans le mouvement de rejet de l'image cultuelle, les orfrois gothiques brodés de scènes de la Passion et de figures de saints seront victimes de dégradations et destructions à l'image des tableaux et sculptures¹¹³. Les vêtements liturgiques seront de manière générale paradés comme une caricature, et seront une dénonciation du rôle sacré qu'endosse le prêtre vu comme paré de vénalité¹¹⁴.

Enfin, au XVIII^e siècle, les vêtements liturgiques et leurs broderies connaissent de nouveaux sévices lors de la Révolution. En effet, des personnes à gages reçoivent alors l'ordre de dépecer et découdre les ornements, pour notamment récupérer leurs matériaux précieux, tels que l'or et l'argent pour ainsi les refondre¹¹⁵.

¹¹² BAVOUX N., *Sacralité, pouvoir, identité : Une histoire du vêtement d'autel : (XIII^e - XVI^e siècles)*, thèse de doctorat, université de Grenoble, 2012, p. 516.

¹¹³ *Ibid.* p. 511.

¹¹⁴ DEKONINCK R., *Vêtir ou travestir. Le système des ornements sacrés et sa mise en crise au premier âge moderne*, dans *Habiller le culte. Les fastes du textile liturgique de la cathédrale de Tournai*, Tournai, 2021, p. 35.

¹¹⁵ ARIBAUD C., *op. cit.*, Paris, 1998, p. 102.

2. Les méthodes de restaurations au XIX^e siècle : la Maison Grossé

2.1. La Maison Grossé

Originaire de Savoie, il faut attendre les alentours de 1700 pour voir la famille Grossé s'installer à Gand sous l'impulsion de Pierre Grossé. C'est un de ses petits-enfants, Jean-François Grossé qui déménagera à Bruges pour y exploiter en 1791 une filature¹¹⁶, puis, dans les années après 1814, il y fabrique et vend des passementeries¹¹⁷.

Un des fils de Jean-François Grossé est Louis, le principal protagoniste des recherches effectuées dans ce travail. Il naquit à Bruges en 1811, et est envoyé en 1830 à Lyon et à Paris où il y découvrit les savoirs faire textiles, comme le tissage et la passementerie. Une dizaine d'années plus tard, vers 1848, à la mort de son père¹¹⁸, le voilà à la tête de son propre atelier à Bruges. Sa première occupation a été le tissage d'étoffes de soie, dont la renommée fut remarquable à l'époque¹¹⁹.

Louis Grossé est cependant un homme ambitieux et pousse ensuite son atelier à explorer de nouvelles techniques comme le brocart ou le tissu damassé¹²⁰. Sensible aux modes de son temps, il se trouve rapidement épris de la sensibilité néo-gothique, et cherche à remettre au goût du jour des techniques de broderies médiévales alors oubliées, comme celles employées pour la peinture à l'aiguille ou broderie historiée¹²¹.

Louis Grossé élève donc la broderie, alors devenue de facture « artisanale », à un très haut niveau technique, mais aussi créatif. Le succès de la maison

¹¹⁶ GYSELEN G., *op. cit.*, p. 7.

¹¹⁷ *Ibid.* p. 14.

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ BONNEURE F., *Antoinette Grossé (1862-1954) Zakenvrouw en artistieke uitstraling*, dans *Vlaanderen*, volume 51, Tiel, 2002, p. 39.

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ GYSELEN G., *op. cit.*, p. 152.

Grossé ne fut pas long à attendre, et elle s'ouvrit très vite au commerce étranger en Angleterre et aux Etats Unis¹²². La grande habileté technique de la Maison sera également sollicitée pour des restaurations d'ornements liturgiques¹²³ prestigieux et séculaires, dont certains sont étudiés dans ce travail comme la chasuble de David de Bourgogne, ou encore l'ornement dit « Albert et Isabelle ».

Au delà du textile, Louis Grossé a également étendu le catalogue de la maison au mobilier, à la vaisselle ecclésiastique, et aux reliquaires, et-ce en collaboration avec d'autres artisans¹²⁴.

Poussé par une passion dévorante, Louis Grossé n'eut de cesse de chercher la perfection dans ses créations textiles jusqu'à sa mort en 1899, date à laquelle sa fille Antoinette Emilienne reprit le flambeau¹²⁵. Au fil des ans, elle su maintenir l'excellence de la maison Grossé, mais a toutefois mis de côté le goût néo-gothique prononcé de son père¹²⁶.

La Maison Grossé reste dans la famille jusqu'en 1981, où elle est reprise par Michel Vernimme, alors à la tête de sa propre maison, *Arte*, spécialisée dans le tissage. Depuis lors, la Maison Grossé est devenue *Arte-Grossé*, et est aujourd'hui dirigée par Marc Schotte¹²⁷. La Maison est toujours spécialisée dans la création de vêtements liturgiques, mais également dans la création d'orfèvrerie.

¹²² GYSELEN G., *op. cit.*, p. 157.

¹²³ Bien que leur clientèle principale fut liturgique, il est intéressant de noter que la maison Grossé a également réalisé des broderies profanes. En effet, le fils de Louis Grossé, Joseph, reçut la commande de panneaux muraux brodés pour le Shakespeare Memorial Theatre à Stratford-upon-Avon, malheureusement détruits en 1926.

¹²⁴ BONNEURE F., *op. cit.*, p. 39.

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ *Ibid.* p. 40.

¹²⁷ *Idem.*

2.2. Présentation du corpus

Un essai de corpus pour la Maison Grossé n'ayant jamais été fait, il fallut pour composer l'ensemble de pièces ici étudiées commencer au préalable par une recherche intensive dans les archives de la Maison Grossé. En effet, le corpus étudié au fil des pages suivantes a été composé sur base des cahiers de comptes de la Maison Grossé conservés pour le XIX^e siècle, à savoir de 1863 à 1900. Ces cahiers de comptes sont en effet les seuls documents rédigés par la Maison Grossé faisant état avec complétude de toutes les transactions effectuées, dont notamment les « restaurations » ou « arrangements ». Sous ces entrées, les auteurs des cahiers y ont renseigné une succincte description de l'ornement ou broderies à restaurer, suivie d'une liste des matériaux nécessaires pour ladite restauration avec un décompte des dépenses. Le commanditaire de la restauration est également mentionné, soit par son nom ou par sa fabrique. La plupart de ces commanditaires sont cependant intraquables aujourd'hui, car ils sont privés ou sont une institution disparue. Seules les restaurations effectuées pour de prestigieuses fabriques et églises existants encore aujourd'hui ont donc été privilégiées. Le nombre de pièces prévues dans le corpus s'est donc à cette étape considérablement réduit.

Sur base de cette localisation de l'ornement restauré par Grossé s'est créée la constitution d'un corpus tangible grâce à la base de données de L'IRPA, BALaT. Les inventaires pour les sacristies concernées ont ainsi été passés au peigne fin afin de trouver une correspondance entre un ornement photographié et la description fournie dans les archives de la Maison. Certaines heureuses correspondances ont pu être faites, mais il est néanmoins important de noter que la base de données BALaT, bien que d'une précieuse aide, n'est pas exhaustive ni entièrement à jour sur les aléas des textiles. Tous les ornements repérés dans les archives ne s'y trouvaient en effet pas : entre le XIX^e siècle et la première constitution des inventaires BALaT dans les années 60, bon nombre d'ornements et pièces textiles ont dû être déplacés, vendus, donnés, voire même perdus. Partir sur les traces de tous les ornements restaurés par Grossé, mais non présents dans la base de

données, serait un travail de longue haleine, malheureusement non réalisable dans le cadre de ce mémoire.

Ce travail d'archives a néanmoins permis d'identifier un ornement complet, dit « Albert et Isabelle », et un ornement doré tout deux conservés à la Basilique Notre Dame Montaigu. Mais également un ornement en damas or et rouge aux orfrois historiés conservé à la Cathédrale Saint Paul de Liège. Ces pièces ont par ailleurs été étudiées en croisant les archives de la Maison Grossé avec les archives conservées par les fabriques. À cet ensemble devait s'ajouter un second ornement aux orfrois historiés conservé à l'église Saint Jacques d'Anvers, malheureusement inaccessible en raison de travaux effectués dans la sacristie pour plusieurs années, ayant nécessité l'emballage et le transfert par des restauratrices de l'ornement.

En complément à ce travail de correspondance des archives avec la base BALaT, un ornement a pu s'ajouter à ce corpus grâce à l'excellent travail réalisé par Hélène Malice et Mireille Gilbert sur les ornements de l'atelier athois « Dormal-Ponce », ainsi que sur les remplois, restaurations et modifications d'ornements dans les diocèse de Namur et Tournai. De par leurs recherches, elles ont en effet mis en lumière l'existence d'un ornement conservé à la Cathédrale de Tournai, l'ornement dit « Cotrel » entièrement restauré par Grossé en 1848.

Enfin, le corpus de ce mémoire a également pu être complété par la prestigieuse chasuble de David de Bourgogne conservée au Trésor de Liège, pour laquelle les restaurations effectuées par Grossé étaient déjà connues et étudiées par Françoise Pirenne.

Les observations et conclusions présentées dans ce mémoire sont donc le fruit d'études préexistantes, de l'analyse des archives de la Maison Grossé, des archives rédigées par les fabriques respectives dans le cas de l'ornement « Cotrel », de l'ornement conservé à la Cathédrale Saint Paul, ainsi que les pièces conservées à la Basilique Notre Dame, et enfin d'une observation aiguisée des pièces textiles.

2.2.1. Le Trésor et la cathédrale Saint Paul de Liège

2.2.1.1. La chasuble de David de Bourgogne (annexe 1)

La chasuble dite de David de Bourgogne appartenu en effet au célèbre évêque d'Utrecht de 1456 à 1483¹²⁸. Avant d'être conservée au Trésor de Liège, la chasuble fut probablement offerte à l'église Saint Lambert, par David de Bourgogne lui même. Il ne s'agit toutefois que d'hypothèses expliquant sa présence en terres liégeoises¹²⁹.

La chasuble (fig. 1) mesure 133 cm de haut pour 102 cm de largeur¹³⁰, et est réalisée dans un somptueux velours rouge, ciselé sur un fond de lancé de filés d'or, laissant apparaître un motif végétal composé de fleurs de chardons et de grenades.

La chasuble est également ornée sur sa face avant et arrière d'orfois en forme de croix fourchée, représentant onze scènes de la Passion du Christ. Ces dernières mesurent 35 cm de haut sur 14 cm de large¹³¹, et présentent les différents protagonistes dans une architecture gothique faite de filés d'or. Ces niches architecturées sont toutes identiques et sont faites de deux colonnes en léger relief aux bases prismatiques, placées de part et d'autre de la scène, soutenant un arc en plein cintre ornementé (fig. 2). Une impression de perspective est donnée au décor grâce à un sol en damier, réalisé au point d'Orient, sur lequel sont disposés les différentes figures. L'espace intérieur est fait d'une courtine circulaire dorée, faisant apercevoir en arrière plan une série de baies. Cet espace intérieur est couronné par une voute aux clés pendantes, brodée avec une alternance de rouge et de bleu.

Ces petits tableaux sont réalisés à l'aide de la technique de la peinture à l'aiguille, et ne sont pas sans rappeler les compositions de Memling,

¹²⁸ PIRENNE F., *La chasuble de David de Bourgogne* (...), *op. cit.*, p. 23.

¹²⁹ *Ibid.* p. 23 et 25.

¹³⁰ GILBERT M., *Chasuble de David de Bourgogne*, sur *Ornamenta Sacra* (https://ornasacra.kikirpa.be/index.php/Chasuble_de_David_de_Bourgogne#La_tr.C3.A8s_haute_qualit.C3.A9_du_travail_de_broderie) (consulté le 15/04/23)).

¹³¹ *Idem.*

fréquemment considérées comme étant la source d'inspiration pour les maîtres brodeurs de la chasuble¹³².

De bas en haut, sur la face avant, les scènes sont dans l'ordre suivant : l'Entrée du Christ à Jérusalem, la Dernière Cène, le Christ sur le Mont des Oliviers, surmonté par les emblèmes de David de Bourgogne et sa devise « *Alteit Bereit* ». Sur les traverses de la croix est représenté à gauche le Christ face à Ponce Pilate, et à droite la scène de la Flagellation. Dans le dos, les scènes suivantes sont représentées de haut en bas : la Crucifixion, la Descente de Croix, la Mise au tombeau et la Résurrection. Les traverses représentent quant à elles le Couronnement d'Épines à gauche, et le Portement de Croix à droite. Les armoiries de David de Bourgogne sont représentées dans des registres triangulaires sous ces deux scènes.

Les figures, rapportées dans leurs somptueuses niches, sont représentées avec un canon standardisé, et avec une expression non individualisée pour la plupart. Leurs carnations sont réalisées à l'aide d'un point fendu, permettant de subtils gradations de tonalités. Les habits des figures sont quant à eux soit archaïsants, ou contemporains comme le sont les habits militaires des soldats caractéristiques du XV^e siècle¹³³. Ces habits ont été exécutés au point de broderie dit « or nué » ou broderie au glacis, qui permet de subtils et astucieux éclairs de lumière au travers des fils de soie.

La chasuble conservée au Trésor de Liège fait par ailleurs partie d'un ornement composé de deux dalmatiques (fig. 3 et 4), une chape (fig. 5) et une seconde chasuble (fig. 6), conservé au musée CatherijnConvent à Utrecht. Bien que les orfrois de la chasuble d'Utrecht représentent également les scènes de la Passion du Christ¹³⁴, et qu'ils soient datés du dernier quart du XV^e siècle¹³⁵, son fond et sa forme diffèrent toutefois drastiquement. Le fond de velours fut en effet renouvelé postérieurement – probablement au XVI^e siècle¹³⁶ – par une soierie avec un même motif de chardons et grenades. Sa

¹³² PIRENNE F., *La chasuble de David de Bourgogne (...), op. cit.*, p. 33-34.

¹³³ *Ibid.* p. 35.

¹³⁴ À l'exception des travers qui sont vraisemblablement des orfrois de remploi, l'iconographie n'est par conséquent pas liée à la Passion du Christ.

¹³⁵ *Ibid.* p. 25.

¹³⁶ *Idem.*

coupe en « boîte à violon » témoigne également d'un usage fréquent, justifiant une adaptation de sa forme aux modes postérieures.

La chasuble de David de Bourgogne figure dans ce corpus car elle fut restaurée par la maison Grossé en 1855, comme l'indiquent les archives conservées à la cathédrale Saint Paul de Liège¹³⁷. Ces restaurations sont multiples et concernent d'une part le tissu en lui-même, mais également les orfrois. Après étude de la chasuble, Madame F. Pirenne observa en effet que le velours originel fut remplacé, au niveau des lobes servant de compartiment aux grenades, par un velours coupé, mais aussi complété avec de la chenille rouge brodée imitant le velours¹³⁸. Madame F. Pirenne émit également l'hypothèse que les galons dorés entourant les scènes et les cordonnets rouges furent entièrement remplacés au XIX^e siècle¹³⁹.

Les restaurations les plus visibles sont toutefois celles effectuées au niveau des orfrois. En effet, la scène du Mont des Oliviers placée sur l'avant de la chasuble fut entièrement remplacée (fig. 7). L'orfroi représente une scène de prière et d'angoisse dans le jardin des Oliviers : « (...) Ils parviennent à un domaine appelé Gethsémani. Jésus dit à ses disciples: « Asseyez-vous ici, pendant que je vais prier. »

Puis il emmène avec lui Pierre, Jacques et Jean, et commence à ressentir frayeur et angoisse. Il leur dit : « Mon âme est triste à mourir. Restez ici et veillez. » Allant un peu plus loin, il tombait à terre et priait pour que, s'il était possible, cette heure s'éloigne de lui. Il disait: « Abba... Père, tout est possible pour toi. Éloigne de moi cette coupe. Cependant, non pas ce que moi, je veux, mais ce que toi, tu veux! »

Puis il revient et trouve les disciples endormis. Il dit à Pierre: « Simon, tu dors ! Tu n'as pas eu la force de veiller seulement une heure? Veillez et priez, pour ne pas entrer en tentation; l'esprit est ardent, mais la chair est faible. (...)»¹⁴⁰.

La scène restaurée au XIX^e siècle dénote clairement des scènes voisines, d'une part par sa composition, sa fraîcheur, mais également dans son traitement des personnages. Sa composition, quand elle est mise en parallèle avec le même thème iconologique présent sur la chasuble conservée à

¹³⁷ Livres des comptes de la cathédrale Saint Paul de Liège, années 1853 à 1855.

¹³⁸ PIRENNE F., *La chasuble de David de Bourgogne (...), op. cit.*, p. 28.

¹³⁹ *Ibid.* p. 34.

¹⁴⁰ Évangile selon Marc 14, 26-42.

Utrecht (fig. 8), témoigne d'un parti pris plus artistique, voire théâtralisé. En effet, le Christ y est présenté agenouillé sur une butte herbeuse, les bras grand ouverts, avec le Calice de la Passion à ses côtés. Sous cette butte sont représentés trois apôtres : Jacques, Pierre et Jean, endormis et enveloppés dans leur manteau. La scène est toutefois inscrite dans le même cadre architectural utilisé pour les autres épisodes, à la fois sur la chasuble de David de Bourgogne de Liège et la chasuble d'Utrecht. Elle est en effet encadrée de part et d'autre par une colonne à la base prismatique soutenant un arc orné, les apôtres reposent sur un dallage, et par delà la butte est visible une courtine en arrière plan de laquelle sont présentes des baies. La scène est également couronnée d'une voute nervurée à la clé pendante.

Par comparaison, l'épisode du Mont des Oliviers sur la chasuble d'Utrecht semble être plus calme, son action est distanciée, et l'angoisse du Christ est moins palpable. Ce dernier est en effet présenté agenouillé en prière, face à un rocher sur lequel est disposé le Calice. Aux pieds du Christ figurent les trois apôtres endormis paisiblement sur un sol dallé. Ils font également la jonction avec le mont herbeux sur le lequel se trouve le Christ, représenté de façon rabattue et sein dans la partie supérieure par une barrière. Par delà la scène est visible le même cadre architectural – cela témoigne notamment du *modus operandi* des artisans brodeurs, consistant à fixer dans la niche pré-brodée l'épisode figuré. Les figures traduisent également par leurs expressions sur la chasuble d'Utrecht, mais aussi sur les orfrois originaux de Liège, une impression de calme béa. L'expression du Christ restauré par la Maison Grossé témoigne quant à elle du tourment intérieur, et de l'angoisse de la scène. De manière générale, les figures originales du XV^e siècle ne sont que très peu individualisées et possèdent des traits relativement « grossiers ». Il en va de même pour leurs anatomies relativement filiformes et manquant de densité (fig. 9). Par comparaison, le Christ de Grossé semble investir l'espace dans lequel il se trouve par une masse corporelle affirmée, et son expression est pleine de finesse, témoignant d'une sensibilité néo-gothique raffinée. Au delà de la composition et du traitement des figures, des dissemblances entre les deux modes de représentation sont également distinguables au niveau des courtines : l'architecture restaurée la représente à l'aide d'un motif en losanges, tandis que sur la chasuble d'Utrecht, et sur les autres scènes présentes sur la chasuble de Liège, celle-ci est faite de chevrons. Madame F. Pirenne lors de son analyse observa également une utilisation de technique différente : la couchure est utilisée pour le cadre architecturé sur les orfrois

originaux, tandis que la restauration emploie un passé empiétant¹⁴¹. Il faut également souligner que le mur de courtine restauré par Grossé n'est pas brodé en couchure comme sur les orfrois originaux mais tissé. Un passé empiétant semble avoir été aussi utilisé exclusivement pour les vêtements des apôtres et du Christ.

2.2.1.2. Ornement en damas or et rouge aux orfrois historiés (annexe 2)

Les archives de la cathédrale Saint Paul ont révélé qu'un ou plusieurs ornements ont été restaurés par la Maison Grossé, à la fois en 1853 et 1857. Une première entrée dans les cahiers des comptes de la fabrique pour l'année 1853 fait en effet état que 408 francs ont été décomptés pour la restauration d'une chasuble en damas cramoisi et or fin¹⁴².

- *La chasuble de l'ornement*

Une chasuble trouvée dans la sacristie de la cathédrale Saint Paul présentant des restaurations semble correspondre à la description fournie dans les cahiers de comptes de la cathédrale Saint Paul (fig. 10). Celle-ci, en raison de ses orfrois historiés, peut être approximativement datée du XVI^e siècle. Elle mesure 1 m 25 de haut pour 70 cm de large, et est réalisée dans un damas composé un fond doré sur lequel se dessine à l'aide de traits rougeâtres un opulent motif fait de rinceaux, feuilles d'acanthe et chardons. La face avant de la chasuble présente en son centre une bande d'orfrois faite de trois niches architecturées dans lesquelles sont inscrites des figures saintes : saint Pierre, sainte Hélène et saint Paul (fig. 11). Les niches architecturées sont analogues à celles représentées sur la chasuble de David de Bourgogne : la figure sainte repose sur un dallage réalisé au point d'Orient, et est placée face à un mur tissé et non pas brodé, percé de baies faites à nouveau au point d'Orient et à la couchure. Pour les deux saints inférieurs, sainte Hélène et saint Paul, ce mur est surmonté par une structure

¹⁴¹ PIRENNE F., *La chasuble de David de Bourgogne (...), op. cit.*, p. 57.

¹⁴² Livre des comptes de la cathédrale Saint Paul pour l'année 1853

de style gothique faite de voutes aux clés pendantes. Cette structure est entièrement faite pour la partie supérieure à l'aide de couchures de filés d'or avec des éléments en relief. Le bleu des clés de voutes est quant à lui fait au passé empiétant. Les figures saintes sont exclusivement réalisées au passé empiétant pour les fils de soie, et les rehauts dorés sont exécutés à la couchure, notamment pour les halos et les attributs de sainte Hélène et saint Paul. Le vêtement de saint Paul est également fait de couchure rehaussée de fils de soie verte. Le dos de la chasuble représente l'épisode de la Crucifixion du Christ en avant plan d'un paysage, et se développe dans un orfroi cruciforme (fig. 12). Par conséquent, bien qu'il y ait une continuité au niveau du paysage à l'arrière plan, la scène de la lamentation de la Vierge est placée dans une niche architecturée à l'extrémité inférieure de l'orfroi. La croix centrale est quant à elle occupée dans sa partie inférieure par des soldats munis de lances, la crucifixion se déploie au centre et dans les bras de la croix où sont situés des anges récoltant le sang du Christ, et la figure de Dieu le père se trouve dans la partie supérieure entourée d'une nuée et surmontée d'une voute gothique. Les figures sont réalisées avec du passé empiétant et de la couchure pour leurs habits et attributs, un point fendu est employé pour leurs carnations. Les décors sont faits au passé empiétant et rehaussés de noeuds au point d'arme pour rendre la texture des arbres. Les niches, comme pour les orfrois de la face avant, sont réalisés à l'aide de couchures. Cependant, le fond doré est ici brodé et non pas tissé.

Quelques indices mettant sur la voie d'une restauration sont perceptibles. Au delà de l'apparente fraîcheur et éclat des couleurs, trahissant d'une exécution récente, l'orfroi de la face avant de la chasuble présente au premier regard des dimensions hasardeuses non-adaptées au vêtement originel. En effet, le sommet de la niche de saint Pierre est coupée au niveau des clés de voutes par le galon du col de la chasuble, et le sol de la niche de saint Paul est également coupé au niveau du bord de la robe du saint par le galon inférieur. Il est possible d'avancer l'hypothèse que la chasuble, après avoir eu ses orfrois renouvelés eu été recoupée pour s'adapter à la morphologie du prêtre la portant. Ce troncage ne serait par conséquent pas contemporain aux restaurations des broderies de l'orfroi avant.

Lorsque cet orfroi avant est mis en parallèle avec la scène restaurée par Grossé sur la chasuble de David de Bourgogne, il est aisé de remarquer qu'un même damas fait de fils d'or et soie rouge a été utilisé pour réaliser le

mur de fond des niches. Ce fond tissé avec un motif de losanges semble être une caractéristique de la maison Grossé. Quand comparé avec les broderies originelles du XV^e siècle sur la chasuble de David de Bourgogne, ou encore avec le dos de la chasuble ici étudiée, le damas de Grossé se substitue à une couchure dite « en bâton rompu » (fig. 13). Le choix d'utiliser un fond tissé plutôt que brodé peut se justifier par une économie de temps mais également de matériau, et fait en conséquence baisser le prix de la production finale.

Toujours en observant les orfrois avant de la chasuble avec la scène du Mont des Oliviers restaurée sur la chasuble de David de Bourgogne, une similitude est repérable au niveau du traitement des figures, à l'exception de saint Paul. En effet, un élément distinctif du style de Grossé semble être une prédilection pour de fins yeux en amande à l'expression marquée, et une paupière inférieure démarquée par un fin trait de soie claire (fig. 14 et 15). Le visage de saint Paul est toutefois fait de yeux plus arrondis, voire globulaires (fig. 16). Une caractéristique supplémentaire des figures brodées par la maison Grossé est un subtil rendu des ombres et lumières sur les carnations et vêtements des figures, réalisé grâce à une haute maîtrise du passé empiétant créant d'harmonieuses gradations de couleurs présente sur saint Pierre et sainte Hélène. Une nouvelle fois, la figure de saint Paul tranche de l'ensemble par un vêtement fait en une couchure dorée par dessus laquelle sont sommairement lancés des fils de soie, dans l'esprit d'un or nué. Son manteau est toutefois analogue dans sa technique et aspect aux deux autres saints, en particulier au manteau de sainte Hélène. L'hypothèse d'un rebrodage du manteau avec de nouveaux fils de soie au dessus la toile de support de la figure n'est pas à exclure.

La seule différence notable entre l'orfroi avant de la chasuble ici étudiée et la restauration de la scène du Mont des Oliviers, est également une exécution plus maladroite et moins raffinée de la structure architecturée surmontant la niche. En effet, les arêtes de la voute sur la chasuble en damas sont marquées par une couchure non régulière et vacillante, à la différence de la restauration sur la chasuble de David de Bourgogne. La structure est également moins ornée, plus schématique et ne reprend pas le même langage architectural.

Les restaurations réalisées sur l'orfroi arrière de la chasuble sont aisément perceptibles. Il est en effet possible d'identifier deux ateliers de brodeurs distincts : un premier a vraisemblablement réalisé la scène de la lamentation

de la Vierge, le Christ et le groupe de soldats, ainsi que les anges placés à la gauche de la Crucifixion. Le second atelier serait par conséquent à l'origine de l'ange placé à la droite du Christ.

Le premier groupe se caractérise par un traitement différent de l'anatomie et des visages des figures de l'orfroi avant : les traits, notamment au niveau du visage des soldats, sont beaucoup plus grossiers et maladroits. Les yeux sont également plus ronds, à la différence d'être en amande, et ne sont pas liserés de soie claire (fig. 17). Ce groupe emploie également pour l'habit de la Vierge et de deux soldats la couchure nuancée, ou or nué, non utilisée sur les trois saints figurés à l'avant de la chasuble. L'or nué est toutefois employé sur la chasuble de David de Bourgogne pour l'habit du Christ, mais à la différence de son emploi ici, la restauration de Grossé ne laisse que très peu transparaître le filé d'or couché (fig. 18 et 19). Le passé empiétant, quant à lui, emploie peu de fils de soie aux couleurs différentes pour les vêtements, ne rendent donc que très peu les jeux d'ombres sur les étoffes. Les carnations sont également très peu ombragées. À la suite de cette analyse, ce groupe de figures pourrait être originel ou du moins antérieur à la restauration de Grossé de par l'éclat conservé des fils de soie à la chasuble, de par son emploi de l'or nué, très peu usité au XIX^e siècle en raison de son oubli complet par les brodeurs du XVIII^e siècle¹⁴³. Mais également par le style des figures, tranchant avec la physionomie allongée et raffinée du XIX^e siècle.

L'ange placé à la droite du Christ est quant à lui un ajout postérieur : son emplacement dans la branche droite de la croix est maladroit, et sa robe se superpose presque sur le corps du Christ (fig. 20). Le fond d'origine, en « bâtons rompus », est ici conservé, ce qui met sur la piste que l'ange est une broderie appliquée. Son visage se place également dans la lignée des saints figurés sur l'avant de la chasuble, de par ses yeux en amande liserés de blancs sur la paupière mobile inférieure, et son délicat ombrage. Toutefois, à la différence des restaurations vues précédemment, sa robe et sa cape sont faites d'une toile bleu et or surbrodée de fils de soie afin d'imiter un or nué pour la cape, et des ombres pour la robe. Il s'agit d'un subterfuge économique visant à baisser le temps de travail et diminuer le coût des matériaux. Faut-il cependant discréditer cette tricherie comme n'étant pas faite par la maison Grossé ? Joseph Grossé écrit en effet sur un document, conservé au Musée de la Cathédrale Saint-Aubain (fig. 21), que « ces broderies,

¹⁴³ ARIBAUD C., *op. cit.*, Paris, 1998, p. 88.

dites « applications » sont à base de tissus, surbrodés de quelques points. C'est de la contrefaçon de la broderie à la main, et en usage chez les brodeurs incompetents ou parcimonieux ». Avec de tels propos, il est donc difficile de croire que la maison Grossé, connue pour sa rigueur et son travail consciencieux, soit à l'origine de l'ange placé à la droite du Christ...

Pour conclure, il est possible que la chasuble ait été restaurée à deux, voire trois, moments distincts au cours du XIX^e siècle. Une première fois par Grossé en 1863 pour l'orfroi frontal, à l'exception de la figure de saint Paul qui est peut être un ajout ultérieur à 1853, ou plus vraisemblablement au vu de son usure un réemploi d'une figure pré-existante par Grossé remontée alors dans une nouvelle niche avec un possible renouvellement de son manteau. Le dos de la chasuble a quant à lui mis en avant une seconde restauration faite par un autre atelier de brodeurs pour l'ange droit au dos de la chasuble.

Grossé aurait donc entrepris, pour la somme de 408 francs, au renouvellement complet de la bande d'orfroi pour les niches, et au remplacement des figures de saint Pierre et sainte Hélène. L'autre atelier a restauré la chasuble par un simple renouvellement d'une figure certainement plus usée que les autres. Il est possible que cet atelier soit également actif au XIX^e siècle, et-ce en raison du type facial des figures très proche du style de Grossé.

Il est cependant difficile de déterminer l'histoire matérielle de la chasuble, et ainsi connaître le degré de dégradation des broderies, justifiant leur renouvellement complet. Étaient elles toutes dégradées à la suite d'usures mécaniques ? Ou seule une niche nécessitait une restauration mais l'ensemble a été remplacé pour des raisons esthétiques ? Ces questions restent pour l'heure en suspens...

- *Les dalmatiques de l'ornement*

Les archives de la fabrique mentionnent pour l'année 1857 que la somme de 1075 francs a été allouée à la restauration de huit bandes de dalmatique en broderies historiées. La chasuble analysée ci-dessus fait partie d'un ornement complet composé de quatre dalmatiques aux orfrois avec des figures de saints brodés dans des niches (fig. 22, 23, 24, et 25). Par leurs incohérences stylistiques, ces niches trahissent de traces de multiples restaurations, la Maison Grossé a-t-elle toutefois œuvré sur ces orfrois ?

Après observation, il est en effet possible de déterminer que ces dalmatiques sont passées par plusieurs ateliers de brodeurs. Le premier indice en faveur de cette déduction est la multiplicité des styles de broderies utilisés pour réaliser le mur de courtine devant lequel est placée la figure sainte. Certains murs sont réalisés à l'aide de la couchure au bâton rompu rehaussé de fils de soie rouge (fig. 26), tandis que d'autres emploient un filé or. Ces couchures sont agencées pour certaines en chevrons, losanges, ou rectangles imbriqués (fig. 27). Aucun fond n'est cependant tissé à la manière des restaurations faites par Grossé. Le dallage est quant à lui exclusivement fait au point d'Orient, mais présente des variations dans ses couleurs : il est soit fait de plusieurs couleurs dont du rose, jaune et rouge, ou dans des nuances d'ocres et de bruns pour certaines niches, et bleu pour d'autres (fig. 28).

Il est difficile de déterminer si les figures sont contemporaines ou non à leurs niches. Elles ont cependant toutes en commun un manteau fait de couchure rehaussée de fils de soie colorée sommairement hachurés à la surface dans l'esprit d'un or nué. La couchure présente elle aussi des variations au niveau de sa régularité et tension : certains manteaux présentent des filés d'or parfaitement tendus et placés parallèles, tandis que d'autres sont moins réguliers. Les vêtements en dessous des manteaux sont soit faits au passé (fig. 29) ou au point d'Orient, dont les fils sur certaines figures sont rompus (fig. 30).

Sur base de ces trois indices, il est possible de déterminer une récurrence et un atelier de brodeur. En effet, les figures habillées d'un manteau à la couchure irrégulière ont toutes en commun un vêtement exécuté au point d'Orient, un mur de fond employant une couchure monochrome et un dallage présentant du jaune et du rose. Ce groupe, de par le ternissement du

filé d'or employé pour le fond, et par la présence de manques et ruptures dans les fils de soie utilisés pour les vêtements pourrait être originel aux quatre dalmatiques.

Il est également possible d'identifier un second atelier de brodeurs. Celui-ci se distingue des autres broderies par une niche au dallage brun et bleu, et un fond en couchure rehaussée de fil de soie rouge. Le dénominateur commun entre tous les saints figurés dans de telles niches est un type facial avec un nez massif, des lèvres pour la plupart charnues, et un contour de l'oeil se fondant avec la carnation, réalisée au point fendu. Pour certaines des figures, les fils de soie employés pour les mains et les vêtements se sont rompus : cela peut être témoin d'une exécution antérieure au XIX^e siècle.

Enfin, les figures restantes, toutes présentes dans des niches au fond fait d'une couchure dorée monochrome peuvent se distinguer en deux groupes selon la finesse de l'exécution de la broderie des visages et de leur états de conservation. En effet, lorsque sur une même chasuble deux figures de saint Armel sont analysées, il est aisé de voir qu'un saint a été réalisé par des mains plus expertes que le second (fig. 31). Les mains de ce dernier sont également plus usées. La pose des deux saints et l'exécution de leurs habits restent toutefois identiques. Deux autres saint Armel sont également retrouvés sur une autre chasuble avec une pose analogue (fig. 32), mais une exécution du visage encore différente : serait-ce le témoignage de quatre mains aux habiletés différentes exerçant dans un même atelier et sur base d'un même patron ? Ou une copie antérieure de la pose de saint Armel par un atelier différent afin de créer une unité visuelle ?

Quoiqu'il en soit, il est difficile de repérer parmi ces quatre dalmatiques la trace de l'atelier Grossé et ses caractéristiques observées sur la chasuble de l'ornement et la chasuble de David de Bourgogne. En effet, aucune niche ne présente un fond tissé, aucune paire d'yeux ne présente ce liseré blanc sur la paupière inférieure, et l'exécution des vêtements avec de sommaires hachures semble bien trop éloignée de l'exigence de la Maison Grossé. Cet ensemble a néanmoins mis en lumière la complexe histoire matérielle de l'ornement, dont les dalmatiques sont passées à des époques différentes par au moins deux ateliers différents. Ceux-ci ont toutefois pour point commun de renouveler entièrement les niches avec les figures, et non pas seulement y rappliquer un saint restauré. Pour conclure, seule la chasuble, habit de la

plus haute importance pour le prêtre, et un des points focaux de la messe, aurait été restaurée par Grossé.

Il est toutefois important de noter que trois chapes appartiennent à cet ornement (fig. 33, 34, 35 et 36). Celles-ci présentent les mêmes caractéristiques analysées ci-dessus pour les ateliers ayant travaillé sur les dalmatiques. Comme aucune trace de restaurations par la Maison Grossé n'a été détectée, il n'a pas été jugé pertinent d'en développer une analyse.

2.2.2. L'ornement « Cotrel » de Tournai (annexe 3)

La Maison Grossé, en particulier lors des années où Louis Grossé est à sa tête, ne se s'est pas cantonnée à la restauration de broderies d'ornements gothiques. En effet, des archives conservées à la cathédrale de Tournai ont mis en lumière que des broderies du XVIII^e siècle furent également restaurées par Louis Grossé.

Ces broderies se déploient sur l'ornement dit « Cotrel », conservé à la cathédrale Notre-Dame de Tournai, et daté de 1730-1734¹⁴⁴. Sur cet ornement, composé de trois chapes, une chasuble et deux dalmatiques, le schéma des orfrois brodés en bandes verticales, comme sur les ornements des XV^e et XVI^e siècle, est rompu pour se déployer librement sur l'ensemble de les orfrois et le fond en de libres motifs floraux réalisés principalement en couchure d'or et d'argent (fig. 37, 38, et 39). L'exécution de ce somptueux ensemble fut attribuée à l'atelier athois Dormal¹⁴⁵.

Grace à des documents d'archives conservés à la cathédrale de Tournai, il est possible de retracer l'histoire de l'ornement, et de prendre connaissance des détails concernant sa restauration par Louis Grossé. Avant l'intervention de la Maison Grossé, l'ornement est déjà restauré deux fois au cours du XVIII^e siècle : en 1740 et 1783¹⁴⁶. Les restaurations suivantes, par la Maison Grossé, sont connues grâce à une missive envoyée par Louis Grossé au chanoine Voisin le 15 octobre 1847. Dans celle-ci, il fait part de sa découverte d'une des chapes de l'ornement à Bruges chez le chanoine Andries, et de sa surprise à constater que sur la chape « il n'y a pas le moindre brin d'étoffe (...). Tout est brodé à l'aiguille ». Il se propose ensuite de restaurer l'entièreté de l'ornement, ou plutôt d'améliorer les broderies car celles-ci sont à « faire mieux trancher avec le fond », parce que « le dessin d'arabesque des orfrois se

¹⁴⁴ ORNEMENTA SACRA, *La chasuble dorée du chanoine Cotrel* (https://ornasacra.kikirpa.be/index.php/Chasuble_dor%C3%A9e_du_chanoine_Cotrel) (consulté le 18/07/23))

¹⁴⁵ GILBERT M., *La vie d'un ornement sous la loupe : le « Cotrel »*, dans *Habiller le culte. Les fastes du textile liturgique de la cathédrale de Tournai*, Tournai, 2021, p. 220.

¹⁴⁶ Archives rédigées par Monsieur le Chanoine Pierre-Louis Navez, conservateur du Trésor de la cathédrale de Tournai (12.CAT.282-294).

perd entièrement dans le fond d'or qui l'entoure ». L'ornement sera également nettoyé, ses doublures changées, certaines couchures possiblement renouvelées ou rebrodées au fond, et est achevé en février 1848 pour la somme de 3 136, 50 francs.

La cathédrale de Tournai sera très vite désappointée de cette restauration. Monsieur Crowel, à la tête de la sacristie, écrit en 1899 qu'elle n'est « qu'une ébauche de restauration, très superficielle, très incomplète, très imparfaite ». La même année l'ornement est remis dans les mains d'une Mademoiselle Denis, restauratrice et fabricante de vêtements liturgiques, pour une nouvelle restauration. Le contrat de commande souligne l'impératif que cette restauration redonne à l'ornement son aspect primitif : « réparer également le fond en couchure d'or aux bandes des chapes et d'autre parties de l'ornement plus ou moins altérées, comme aussi à remplacer le cordonnet des nervures des feuilles par un cordonnet de même forme et qualité que l'ancien, partout où celui-ci n'est plus intacte ; à remettre enfin toute la broderie dans son état primitif ». Par « état primitif » il est possible que l'état d'avant les interventions de Grossé est à sous-entendre.

La Maison Grossé sera toutefois sollicitée une seconde fois en 1962 pour la restauration de l'ornement. Dans une lettre adressée au Doyen du Chapitre, la Maison se réfère aux restaurations de Louis Grossé en soulignant que leurs interventions seront faites dans le respect de l'ornement : « nous n'exagérons pas, pensons nous, en référant aux travaux que nous avons eu l'honneur d'exécuter par le passé pour la Cathédrale et de dire donc que le Conseil peut avoir tout apaisement quant à la parfaite interprétation du travail ».

Il est aisé de constater que les restaurations effectuées en 1847-1848 par Louis Grossé ont laissé une impression négative sur plusieurs générations quant aux compétences de la Maison en termes de restauration d'ornements anciens. Qu'a toutefois réellement exécuté Louis Grossé, et que reste t'il aujourd'hui de son intervention sur l'ornement Cotrel ?

Les analyses d'Hélène Malice et Mireille Gilbert ont tout d'abord permis de déterminer qu'un filé d'or restauré possède une âme en soie dans des tons jaunes et orangées, bien différente de la soie beige voire grisâtre des filés originaux¹⁴⁷, apparaissant lorsque la lame de métal se désagrège ou se

¹⁴⁷ GILBERT M, MALICE H., *L'entretien, la transformation et la restauration des ornements dans Habiller le culte. Les fastes du textile liturgique de la cathédrale de Tournai*, Tournai, 2021, p. 233.

désolidarise avec le temps. De tels âmes en soie aux couleurs criardes sont repérables sur l'ensemble de l'ornement, à la fois jaunâtres et orangées (fig. 40). L'emploi de deux fils de soie à la couleur différente serait peut être l'indice de deux restaurations distinctes. Il est difficile d'établir une attribution certaine quant à l'usage d'une couleur spécifique pour l'âme des filés. Toutefois, l'orfroi avant de la chasuble en damas rouge et or conservée à la cathédrale Saint Paul de Liège, examinée ci-dessus, laisse transparaître par endroit l'âme des filés, notamment sur la figure de saint Pierre (fig. 41). Ceux-ci sont dans un jaune vif analogue aux âmes en soie présentes sur l'ornement « Cotrel » : il s'agit peut être là d'une piste quant à leur restauration par la Maison Grossé.

Ensuite, la restauration la plus éloquente sur l'ornement est celle qu'à entrepris Louis Grossé avec l'ambition de faire « mieux trancher avec le fond » les broderies. Pour parvenir à son résultat souhaité, il dû très probablement recourir à des cordonnets de couleurs brodés en lisière des motifs brodés rapportés de sorte à les pourfiler. De tels cordonnets sont visibles sur l'ensemble de l'ornement, et sont de trois factures différentes. Un premier type de cordonnet, présent sur la première dalmatique, utilise d'épais fils de soie verte et rouge à la teinte éclatante, brodés en une lisière relativement large (fig. 42). Une seconde méthode de pourfilage présente sur l'ensemble de l'ornement utilise également des fils de soie verte et rouge/orangée, mais dans des teintes beaucoup plus douces. La mise en oeuvre de ces fils en cordonnets est également plus discrète et soignée (fig. 43). Enfin, le dernier type de cordonnet est exclusivement fait dans des teintes de bruns afin de rehausser avec parcimonie les grappes, et les rinceaux des orfrois. Ces cordonnets se distinguent des deux précédents par la présence d'un filé d'or torsadé autour des fils de soie, assurant une meilleure cohésion entre la broderie rapportée et le fond (fig. 44 et 45).

Dans son mémoire dédié à l'atelier Dormal-Ponce, Hélène Malice a mis en avant l'hypothèse que l'ajout parcimonieux d'un filé d'or aux fils de soie des cordonnets est une des caractéristique de l'atelier athois¹⁴⁸. Sur base de ces observations, le dernier exemple de cordonnets serait par conséquent l'oeuvre de l'atelier Dormal et original à l'ornement. Qu'en est il toutefois

¹⁴⁸ MALICE H., *L'atelier « Dormal-Ponce », fastueuse maison de broderie athoise dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Louvain-la-Neuve, 2020, Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master en histoire de l'art et archéologie, p. 97.

des deux autres styles de cordonnets ? Le contrat exécuté en 1899 entre la cathédrale de Tournai et Mlle Denis stipule que cette dernière est chargée de « remplacer le cordonnet des nervures des feuilles par un cordonnet de même forme et qualité que l'ancien, partout où celui-ci n'est plus intact ». Etant donné que les deux autres types de cordonnets n'utilisent pas de filé doré à la manière de la Maison Dormal, il est possible de conclure que Mlle Denis s'est chargée de remplacer les cordonnets verts et rougeâtre ajoutés par Louis Grossé. Mais laquelle de ces deux factures de cordonnets est l'oeuvre de la Maison Grossé ? Bien que strictement hypothétique, il est possible d'envisager que, animé par son désir de faire trancher les motifs du fond, Louis Grossé eu donc privilégié une soie à la couleur plus chatoyante et agencée en cordonnets plus épais, comme présente uniquement sur la première dalmatique. Afin de rendre à l'ornement son « aspect primitif », Mlle Denis aura par conséquent choisi de remplacer les cordonnets de Grossé par une soie verte et rougeâtre aux nuances plus douces, pour ne pas tant rompre et influencer la lecture du décor brodé.

Même si cette attribution ne peut pas être garantie, Louis Grossé reste néanmoins par sa « restauration » les première mains à rompre l'aspect et le rendu original de l'ornement « Cotrel », en décidant de son propre accord à introduire des cordonnets de soie verte et rouge n'ayant jamais été employés par l'atelier Dormal. Dans un tel cas de figure, est il encore possible de qualifier son intervention de restauration ? Ou s'agit il plutôt d'une libre réinterprétation faites à des fins purement esthétiques et subjectives ?

Par ailleurs, Louis Grossé hérite de la maison de couture de son père la même année, en 1848, il s'agit donc d'un projet bien ambitieux pour un jeune brodeur fraîchement à la tête d'un atelier tel que la Maison Grossé... Cette restauration ne trahirait elle pas également d'un excès de zèle et d'un manque d'expérience ?

2.2.3. La basilique Notre Dame de Montaigu (annexe 4)

2.2.3.1. L'ornement « Albert & Isabelle »

Pour l'année 1863, les cahiers de comptes de la Maison Grossé mentionnent la restauration d'un ornement dit « Albert et Isabelle » appartenant à la basilique Notre-Dame de Montaigu. Son nom lui vient des deux archiducs Albert et Isabelle, gouverneurs des Provinces Unies de 1598 à 1621. Ce sont eux qui ont fait don en 1607¹⁴⁹ de l'ornement, composé de deux dalmatiques (107 cm), une chasuble (113 x 69 cm) et une chape (144 cm) (fig. 46, 47 et 48), au prieuré de Montaigu pour la future basilique, où ils patronnait un important culte marial¹⁵⁰.

L'ornement est fait dans une soie moirée argentée et est orné d'orfrois verticaux représentant un motif semblable aux candélabres maniéristes, fait de vases desquels sortent trois fleurs de lys, entourés d'un semi de rinceaux et compositions florales. Ces motifs sont ponctués du monogramme de la Vierge et du Christ, réunis ensemble dans un médaillon fait de cuirs recroquevillés au dos de la chasuble et sur le chaperon de la chape. Les orfrois sont brodés d'or et d'argent en filés couchés, en cordonnets, et en gaufrure, rehaussés de lamelles et de cannetilles. Des fils de soie orangés, bleus et verts sont présents çà et là sur l'ensemble des orfrois, notamment sur les fleurs (fig. 49 et 50). Les broderies sont appliquées sur un fond fait d'une couchure de fils de soie blanche, et sont galonnées d'un galon d'or, doublé sur les dalmatiques avec un cordonnet de soie rouge autour duquel est enroulé un filé d'or (fig. 51).

Le décompte du matériel prévu pour la restauration de l'ornement fourni à la basilique en 1863 fait état qu'une toile lamée en argent fin est prévue dans le devis, indiquant par conséquent que le fond de l'ornement fut entièrement renouvelé par Louis Grossé. En l'absence de documentation relative à l'état de l'ornement avant les restaurations par Grossé, il est difficile de déterminer

¹⁴⁹ La base BALaT indique que son don au prieuré de Montaigu fut fait en 1603, or la date de 1607 est brodée sur la chasuble de l'ornement.

¹⁵⁰ WASTELAIN V., *Le prieuré de Montaigu*, dans *Les cahiers de Mariemont*, Mariemont, 1996, p. 27-29.

si les broderies étaient directement bordées au fond originel, puis galonnées. Toutefois, sur l'ornement actuel, le fond sur lequel sont appliquées les broderies, fait d'une couchure de soie blanche, semble être d'une fraîcheur et dans un état de conservation tel qu'il est possible d'avancer l'hypothèse que ce fond est une création de la Maison Grossé. Celle-ci aurait donc entrepris de renouveler entièrement toile de soie originelle de l'ornement, et pour cela en prélever les broderies pour ensuite les rappliquer sur un nouveau fond fait d'une couchure de soie.

Les galons des dalmatiques et de la chape et chasuble sont également différents. Alors que les galons dorés des dalmatiques sont dédoublés d'un cordonnet de soie rouge autour duquel est entouré un filé d'or, la chape et chasuble sont dépourvues de ce cordonnet. L'aspect de leur galon semble également bien plus brillant, et plus mécanique que celui présent sur les dalmatique (fig. 52). Lors de la pose des orfrois sur la nouvelle toile d'argent, la Maison Grossé a vraisemblablement changé les galons de la chape et chasuble dans un style similaire, bien que mécanique, et sans les doubler d'un cordonnet rouge avec un filé d'or.

Le devis prévoit également pour les broderies à la fois des fils de soie et des filés d'or et d'argent. Quand l'ornement est passé à la loupe, les broderies d'or sont dans certaines zones beaucoup plus brillantes et tranchent avec l'aspect relativement terne des broderies adjacentes. En effet, certaines cannetilles sont remplacées par de nouvelles à l'aspect beaucoup plus doré et brillant, et à la facture également différente (fig. 53). Bien que l'historique des restaurations de l'ornement soit inconnu, il est possible que cette introduction de nouvelles cannetilles dorées soient une des interventions de la Maison Grossé. En outre, leur aspect trahit d'un ajout du XIX^e siècle ou postérieur : leur aspect est en effet bien trop régulier, et tranche avec le rendu presque onduoyant des cannetilles originelles. Cette observation met peut être sur la piste de cannetilles réalisées mécaniquement et non pas manuellement. La base de données BALaT atteste par ailleurs de restaurations effectuées en 1842 et 1959.

Après l'analyse de l'ornement « Cotrel » il est tentant d'attribuer la présence des fils de soie colorée à la Maison Grossé. Même s'il est vraisemblable que la Maison les ait remplacés lorsque nécessaire notamment au niveau des petites fleurs , ceux-ci semblent toutefois dans

l'ensemble bien trop ternes et cohérents avec le motif que pour avoir été rajoutés au XIX^e siècle dans le but de faire trancher les motifs avec le fond comme sur l'ornement « Cotrel ». Cependant, après une observation plus poussée des dalmatiques, certaines fleurs sont pourfilées d'un cordonnet de soie bleu foncé (fig. 54), à l'aspect bien plus vif que les autres fils de soie bleu de l'ornement. Fait étrange, ce cordonnet bleu n'est pas utilisé de façon systématique sur toutes les fleurs analogues des dalmatiques : il est seulement présent sur les manches des deux dalmatiques, sur le galon avant droit et sur les fleurs inférieures droites et gauche à l'arrière de la seconde dalmatique. Louis Grossé aurait-il entrepris de pourfiler l'ensemble des broderies de cordonnets colorés comme sur l'ornement « Cotrel » ? Mais pourquoi ceux-ci ne subsistent que de façon irrégulière ? En l'absence de document sur l'histoire matérielle de l'ornement, il est difficile de déterminer si il s'agit bien d'une intervention par la Maison Grossé, alors possiblement retirée lors d'une restauration ultérieure sur le reste de l'ornement car jugée comme interférant avec l'aspect originel de l'ornement, ou bien d'un ajout fait par d'autres mains que la Maison Grossé.

Pour conclure, il est possible de déterminer que lors de la restauration de l'ornement en 1863, Louis Grossé décida de prélever les broderies et les galons des dalmatiques originaux, et de les rappliquer sur une nouvelle toile et un nouveau fond en couchure de soie. Les cannetilles manquantes ou abimées ont été possiblement remplacées par de nouvelles, faites mécaniquement. Les fils de soie rehaussant certains éléments floraux ont également été rebordés à neuf, mais leur attribution à la Maison Grossé est incertaine. Le mystère reste toutefois entier pour le cordonnet de soie bleue foncée présent de façon sporadiques sur les fleurs des dalmatiques. Quand mise en parallèle avec les restaurations faite sur l'ornement « Cotrel », il est possible que cette intervention soit bien le fait de Louis Grossé, mais pourquoi ne subsiste t-elle que sur un seul motif... ?

2.2.3.2. Ornement doré

Sur le même devis de l'ornement « Albert et Isabelle », Louis Grossé mentionne les frais pour deux pièces centrales à destination d'une chape avec un pélican et d'une chasuble avec un agneau figuré dans le dos : « une pièce centrale pour la chasuble représentant l'Agneau, placé sur un fond broderie ondulée » et « une pièce centrale pour le chaperon de la chape représentant un Pélican, sur fond broderie ondulée ». Pour ces mêmes pièces, Louis Grossé prévoit également dans ses frais des galons aux motifs de roses et lys : « galons larges de soie brochée d'or fin à roses et lys ».

Un tel ensemble conservé à la Basilique Notre Dame de Montaignu a été répertorié sur la base de données BALaT. Celui est daté de 1607 et est composé d'une chape (133 cm), chasuble (112 x 73 cm), mais également une dalmatique (104 x 133 cm) (fig. 55, 56 et 57) avec la paramentique assortie seuls les vêtements seront étudiés dans le cadre de cette étude. L'ensemble est confectionné dans une toile de soie dorée sur laquelle sont rapportés des éléments végétaux en guipure et gaufrure. Les bandes d'orfrois de la chasuble et chape sont faites de plus grands éléments ornementaux, également rapportés, et alliant l'or et l'argent. La chasuble possède comme pièce centrale dans son dos un agneau (fig. 58), tandis que la chape présente sur son chaperon un pélican nourrissant ses petits (fig. 59). Sur l'avant et l'arrière de la dalmatique, l'orfroi arbore des motifs analogues à la chasuble et chape, mais celui-ci prend la forme d'une large zone rectangulaire, au centre de laquelle se trouve un plus petit motif dans un rectangle galonné. L'ornement est également entièrement galonné de galons rouges présentant un motif de roses et lys stylisés.

Sur base du devis rédigé par Louis Grossé à destination de la fabrique, il est aisé de conclure que les galons de l'ornement ont été entièrement renouvelés. Mais également que l'agneau de la chasuble et le pélican de la chape sont une création de la Maison Grossé, ayant pour but de remplacer entièrement un motif préexistant. Il est difficile de déterminer si ces nouveaux motifs remplacent des précédents similaires, mais il est cependant coutume au XIX^e siècle de privilégier des motifs christiques comme le

pélican ou l'agneau, tandis qu'au XVII^e siècle la tendance est plus au floral¹⁵¹. Il est donc possible que les pièces centrales de Grossé viennent entièrement remplacer un autre motif originel, davantage en harmonie avec le reste des motifs floraux de l'ornement. Ces pièces centrales allient plusieurs techniques : la pose de cannetilles argentées pour le plumage du pélican et pelage de l'agneau, la guipure pour les pattes et les ailes, la gaufrure pour la tête de l'agneau, et enfin la couchure pour le drapeau de l'agneau et l'entièreté du fond et les auréoles.

Les deux pièces centrales sont également entièrement pourfilées d'un cordonnet de soie rouge pour le pélican, et orangé pour l'agneau. Le cadre dans lequel ils se situent est aussi pourfilé de cordonnets de soie rouge, verte, bleue foncée et bleue claire. Ce même type de cordonnets est en outre présent sur l'ensemble des orfrois de l'ornement (fig. 60 et 61) les broderies appliquées sur l'étoffe sont quant à elles non pourfilées. Quand ces cordonnets sont comparés avec les cordonnets de couleurs vives attribués à Grossé sur l'ornement « Cotrel », la ressemblance de couleur ainsi que le mode application en une large lisière sont en tout point similaires (fig. 62 et 63). La seule différence notable est la façon dont ces cordonnets sont réalisés : les cordonnets de l'ornement doré sont torsadés, tandis que sur l'ornement « Cotrel » ils sont couchés. Si ces cordonnets sont le fruit de la Maison Grossé, il est important de rappeler que quinze ans les sépare ; au fil de ces années les techniques et l'apparence des cordonnets de la Maison a très certainement pu changer. Le style des cordonnets peut également s'adapter à l'ornement auquel ils sont destinés : l'ornement « Cotrel » est fait de couchure pour son fond. Toutefois, la ressemblance reste bien trop frappante pour qu'il ne s'agisse que d'une simple coïncidence... Louis Grossé aurait-il donc entrepris d'appliquer à cet ornement doré, quinze ans plus tard, le même traitement que sur l'ornement « Cotrel », dans le but de « mieux faire trancher les broderies avec le fond » ? Il est vraisemblable, que, comme pour l'ornement « Cotrel », Louis Grossé se soit proposé « d'améliorer » l'ornement en lui ajoutant des cordonnets colorés non présents à l'origine. À la différence de la cathédrale de Tournai, la basilique de Notre Dame de Montaigu n'y a vu aucun inconvénient, faisant confiance à l'expertise du

¹⁵¹ GILBERT M., MALICE H., *op. cit.* , p. 242.

brodeur, et n'a par conséquent pas fait appel ultérieurement à un autre restaurateur pour atténuer la lourdeur de l'intervention.

Grace à l'étude croisée de cet ornement doré avec l'ornement « Cotrel » il est possible de mettre en lumière le *modus operandi* de Louis Grossé concernant les ornements brodés exclusivement d'or et d'argent. Le brodeur-restaurateur choisit systématiquement de mettre en avant les broderies en les pourfilant d'épais cordonnets colorés, et-ce au détriment de l'aspect originel de l'ornement. L'ornement « Albert et Isabelle » a peut être subi un traitement analogue, mais trop peu d'indices permettent de confirmer cette hypothèse.

III. *Conclusion - la philosophie des restaurations textiles au XIX^e siècle*

1. Réflexions sur les restaurations effectuées par Grossé dans le contexte du XIX^e siècle

Le terme « restaurer », de par son préfixe « re », fait référence à une intervention ayant pour but de retrouver un état antérieur, mais qu'en est il de cette définition au XIX^e siècle ? L'action de « restaurer » a t'elle alors plus un sens de « réparer » ? Ou encore « rétablir » ? Le terme le plus usité dans les cahiers de comptes étudiés pour parler de restaurations est cependant celui « d'arrangement » ; un terme donc large ne prévoyant pas nécessairement un retour à un état antérieur...

En absence d'une méthodologie propre aux restaurations du XIX^e siècle, il est d'autant plus difficile de cerner le sens que revêt ce terme. Une certaine conception de la restauration effectuée par Grossé s'est toutefois dessinée à travers l'étude du corpus présenté dans ce travail. Au delà du travail habituel des restaurateurs consistant à renouveler de parties lacunaires ou abimées par un nouvel ouvrage, repérable par son aspect clinquant et son utilisation de matières premières neuves comme la soie ou les filés métalliques, les « restaurations » de broderies faites par la Maison Grossé, et en particulier par Louis Grossé, peuvent être en effet définies en catégories.

La première est celle du renouvellement complet d'une broderie ancienne par une création. Ce cas de figure a pu être observé pour la scène du Mont des Oliviers sur la chasuble de David de Bourgogne, pour laquelle Louis Grossé a créé de toute pièce une nouvelle composition, bien différente de l'esprit originel des autres scènes, et surtout de la même scène présente sur la seconde chasuble de l'ornement conservée à Utrecht (fig. 8). Par ce renouvellement se marque un parti pris artistique, privilégiant un caractère

presque théâtralisé propre au néo-gothique, à la différence d'une volonté d'authenticité. D'autres renouvellements ont également été effectués sur l'orfroi avant de la chasuble en damas rouge et or conservée à la Cathédrale Saint Paul de Liège, mais aussi au dos de la chasuble et sur le chaperon de la chape de l'ornement doré conservé à la Basilique Notre Dame de Montaigu. Ces deux dernier vêtements ont en effet reçu une nouvelle pièce centrale - un agneau et un pélican - qui est à nouveau une création totale de Louis Grossé. « Création totale » car elles sont suspectées d'être un ajout non originel et en désaccord avec l'esprit de l'ornement privilégiant des motifs floraux, pour ainsi s'accommoder aux modes du XIX^e siècle.

La deuxième catégorie est celle des remaniements par l'introduction d'éléments non présents sur le textile originel. Ces éléments sont dans le cadre de cette étude les épais cordonnets retrouvés sur l'ornement « Cotrel », ainsi que sur l'ornement doré de Montaigu, et possiblement sur l'ornement « Albert et Isabelle ». Comme le prouve une lettre envoyée par Louis Grossé, ces cordonnets ont été ajoutés sur l'ornement « Cotrel » pour mieux faire trancher les broderies du fond. Les cordonnets de l'ornement doré de Montaigu sont quant à eux bien trop criards que pour faire partie de la conception originale de l'ornement. Rajouter d'épais cordonnets colorés sur le pourtour des motifs, afin de les faire ressortir du fond, est une préoccupation principalement esthétique mais très peu historique. Cette intervention est à bien sûr remettre dans son contexte : le XIX^e siècle était en effet friand de filés d'or et d'argent appliqués en épais reliefs à l'aide de la guipure, pour notamment les ornements dits « romains ». Dans la mentalité du XIX^e il devait en effet sembler étrange de ne pas mettre en avant les broderies métalliques, faites uniquement de subtils et calculés reliefs. Celles-ci paraissaient très certainement perdre leur impact et importance quand vues de loin, expliquant l'envie de les délimiter avec des couleurs chatoyantes.

Enfin, cette étude a également mis en avant la pratique de prélever les broderies de leur fond originel afin de les rappliquer sur une étoffe neuve. Une telle intervention a pu être observée sur l'ornement « Albert et Isabelle » conservé à Montaigu.

Bien que relativement maigre, cet échantillon de textiles restaurés par la Maison Grossé, au fil du XIX^e siècle, met en avant un clair souci pour l'esthétique et la beauté des ornements. Cet intérêt esthétique fonctionne

comme un filtre apposé sur les ornements lors de leur restauration : l'objectif est de les magnifier en les modifiant, et augmenter leur impact. Comme observé, cela se fait soit par l'introduction d'une scène brodée jouant sur la dramatisation ou par l'ajout de cordonnets colorés soulignant les subtiles courbes des ornements des XVII^e et XVIII^e siècles. Le goût de Louis Grossé pour le néo-gothique se marque également par la création de figures brodées élancées et gracieuses aux fins yeux en amandes, tranchant avec la légère maladresse de certains brodeurs médiévaux. L'histoire et l'intégrité originelles des vêtements sont en conséquence très peu considérées. Le patrimoine est presque vu comme quelque chose à magnifier, mais non pas temps à conserver dans son état.

De telles observations sont peut être difficiles à considérer d'un point de vue moderne, mais il reste important de replacer ces restaurations dans le contexte du XIX^e siècle, et ainsi ne pas remettre en question trop vite la qualité de l'ouvrage de Louis Grossé. En effet, le phénomène de « magnifier » le patrimoine en lui imposant ou en le défigurant des créations subjectives propre à la sensibilité de son restaurateur n'est pas un cas isolé aux textiles. Lorsque des disciplines voisines sont analysées, et en particulier l'architecture, des pratiques analogues sont également exécutées. Quatremère Quincy, secrétaire de l'académie des Beaux-Arts définit en effet la restauration comme étant « un travail que fait l'artiste d'après les restes d'un édifice antique pour en retrouver l'ensemble »¹⁵². Bien que cette définition s'applique à l'architecture, il est intéressant de noter qu'il ne s'agit pas d'un restaurateur qui opère mais d'un « artiste », qui vise à retrouver un « ensemble ». Il est aisé de constater que l'apparence de cet « ensemble » est laissée libre à la sensibilité du dit « artiste ». Pour terminer avec cette analogie avec l'architecture, l'exercice de la sensibilité de l'artiste s'illustre de façon éloquente avec les interventions d'un second amateur de l'esthétique néo-gothique qu'est Viollet-le-Duc, connu pour ses interventions plus personnelles que fondées sur des bases historiques. La chasuble de David de Bourgogne, mais également l'ornement « Cotrel », peuvent être ainsi vus comme un projet analogue imprégné de ces idéaux du XIX^e siècle de « sublimation » du patrimoine. Par ailleurs, ce désir ne résulte pas d'une envie de tromper ou de falsifier un original, mais bien de lui restituer un état

¹⁵² DE QUINCY A. C. Q., *Restauration*, dans *Dictionnaire historique d'architecture*, t. II, Paris, 1832, p. 286.

qu'il n'a peut être jamais eu, mais qui dans tous les cas est vu comme l'améliorant.

Il faut néanmoins adresser à Louis Grossé ce qui lui est dû : par ses observations et restaurations empiriques d'ornements médiévaux, il est un des premiers à réhabiliter les techniques perdues des *acu-pictores* comme l'ornu ou le point fendu. Louis Grossé reste par conséquent dans le respect de la technique des brodeurs des XV^e et XVI^e siècles pour ses créations, avec toutefois une envie non pas d'imiter mais surpasser.

2. L'évolution de la discipline

Il faut attendre le milieu du XX^e siècle pour que la restauration textile deviennent une discipline constituée d'une méthodologie, et non pas une approche empirique exécutée selon l'appréciation et l'interprétation de son restaurateur.

C'est en effet au cours des années 1930 que l'Office international des musées l'ancêtre de l'ICOM détermina à la suite d'une enquête que le respect de l'originalité d'un textile fait à présent partie des préoccupations des restaurateurs et conservateurs, et que des questionnent au sujet d'une méthodologie à appliquer se dessinent¹⁵³. Cette méthodologie alors en germe promeut une approche avec pour devise « mieux vaut faire trop peu que trop » : il s'agit là des premiers pas vers une démarche qui se veut avant tout conservatrice, et non pas tant restauratrice.

La seconde grande avancée dans la constitution d'une méthodologie pour la restauration des textiles anciens a été amorcée grâce à la découverte de chasubles appartenant au pape Clément II, alors confiées en 1949 à des restaurateurs allemands¹⁵⁴. Leurs interventions se sont faites selon des règles de base, à savoir le respect de la lisibilité de l'œuvre, la stabilité des matériaux et la réversibilité des opérations. Leur démarche vise donc une

¹⁵³ PRIVAT-SAVIGNY M. A., *Vers une restauration scientifique des textiles anciens (XIX^e - XX^e siècles)*, dans *Arts textiles antiques et modernes. Approche scientifique et restauration*, n° 41, Paris, 2015 (<https://journals.openedition.org/techne/4572> (consulté le 15/07/23)).

¹⁵⁴ *Idem.*

conservation sur le long terme des chasubles tout en respectant leur historicité, et en aucune façon des arguments purement esthétiques d'embellissement ne sont alors considérés.

Ce début d'approche méthodique fera école et sera adaptée ainsi que développée au sein d'ateliers de restauration naissant alors à travers l'Europe, dont notamment l'IRPA à Bruxelles fondée en 1962.

Les vêtements liturgiques de par leurs matériaux sont un patrimoine mobilier très fragile. Depuis leur mise au tiroir à la suite du Concile Vatican II en 1962, leurs conditions de conservation ont rapidement décliné, et ils se sont retrouvés pour la plupart oubliés dans les sacristies. Ce patrimoine en danger nécessite une attention toute particulière pour en assurer sa conservation, dont la première étape est son inventarisation. Un inventaire permet en effet de garder une trace de ces textiles, de mettre à jour d'éventuelles pertes, de créer des ensembles, et surtout de les revaloriser. La seconde étape importante pour éviter le délitement des textiles est un programme de conservation préventive. La conservation préventive a pour but de stabiliser l'état de conservation des vêtements, et ce grâce à la création d'une sacristie saine où les stocker. Celle-ci doit en effet être propre, aérée, débarrassée de potentiels nuisibles et avec une atmosphère stable : ni trop humide, trop sèche, froide ou chaude. Charles Borromée le souligne déjà au XVI^e siècle dans son *Pastoral* ; les armoires dans lesquelles sont stockés les vêtements doivent être également saines, et les vêtements doivent y être rangés par couleurs et ensembles, et de préférence séparés par une toile de coton protectrice.

La conservation préventive est cruciale pour ralentir le vieillissement des fibres et la détérioration des broderies. Une mauvaise conservation est bien souvent la cause d'une restauration. Fort heureusement, il existe aujourd'hui en Belgique des organisations telles que le CIPAR (Centre interdiocésain des Arts et du Patrimoine religieux) en Wallonie et le CRKC (Centrum voor Religieuze Kunst en Cultuurvzw) dans les Flandres, qui ont pour fer de lance la protection, la conservation et la valorisation du patrimoine religieux. Les ateliers de restauration textile belges comme le CRECIT (Centre de Recherches, d'Essais et de Contrôles scientifiques et techniques pour l'Industrie Textile) à Tournai, ou encore l'IRPA à Bruxelles, ont quant à eux une approche méthodique qui se fait dans le respect le plus complet des textiles.

Conclusion

Le corpus étudié au fil de ces pages ne se prétend pas être exhaustif : bien d'autres ornements restaurés, mais non répertoriés dans les archives la Maison Grossé et sur la base de données BALaT, demeurent encore insoupçonnés dans des sacristies belges. Cette étude a néanmoins ouvert une brèche et a rempli sa mission d'essayer d'esquisser une trame et une philosophie derrière les restaurations de broderies liturgiques par la Maison Grossé, et en particulier Louis Grossé au XIX^e siècle.

La première étape de cette étude fut l'exploration du rôle, mais également l'évolution de la broderie du bas Moyen-Age au XIX^e siècle, et-ce afin d'en comprendre le sens, le style et les techniques, ainsi que d'en démêler et repérer les interventions postérieures. Ces dernières se justifient par plusieurs motifs : la sacralité du vêtement transformant l'homme en intermédiaire divin , mais aussi la décence des ornements, leur préciosité et enfin leur valeur patrimoniale pour une église. Ce sont toutes ces raisons qui ont motivé les sacristains à faire appel au fil des siècles à l'aide de restaurateurs expérimentés, tel que Louis Grossé au XIX^e siècle à Bruges.

Les gestes et le *modus operandi* de la Maison Grossé ont ensuite pu être explorés grâce à un corpus constitué de trois ornements complets et deux chasubles, rassemblés sur base des archives de la Maison Grossé croisées avec BALaT, mais également grâce à des études préalables. Les pièces étudiées ont été de deux natures : des ornements aux orfrois historiés datant des XV^e et XVI^e siècles, à savoir la chasuble de David de Bourgogne et la chasuble de l'ornement en damas rouge et or, toutes deux conservées à la cathédrale Saint Paul de Liège. Et des ornements appartenants à la mode des XVII^e et XVIII^e siècle faits de gracieuses broderies métallisées : l'ornement « Cotrel » de la cathédrale Notre-Dame de Tournai, ainsi que l'ornement « Albert et Isabelle » et l'ornement doré appartenant à la basilique Notre-Dame de Montaigu.

Chacune de ces deux catégories reçu un traitement spécifique ; alors les scènes et figures saintes brodées dans leurs niches gothiques sont plus aisément renouvelées à neuf, les rinceaux et déploiement floraux des XVII^e et XVIII^e siècle sont accentués et soulignés d'épais cordonnets colorés. Comme l'ornement doré de Montaigu l'a démontré, des pièces centrales peuvent être créées et ajoutées à un ornement afin que celui-ci soit plus conforme aux modes du XIX^e siècle. Enfin, un exemple de prélèvement de broderies pour les rappliquer sur une nouvelle étoffe figure également dans ce corpus avec l'ornement « Albert et Isabelle ».

Quelle que soit la nature de l'intervention, ce corpus a permis de mettre en avant la tendance du XIX^e siècle à vouloir non pas seulement restaurer les broderies d'un ornement, dans le sens de leur restituer leur état antérieur, mais à les améliorer de façon invasive. Cette pratique est particulièrement éloquente par la présence des cordonnets sur l'ornement doré de Montaigu et l'ornement « Cotrel » de Tournai, mais également sur la chasuble de David de Bourgogne où Louis Grossé décida d'y broder son interprétation de la scène du Mont des Oliviers sur l'orfroi de la face avant. Ce dernier exemple ne s'est toutefois pas fait dans l'ignorance des techniques de broderies utilisées sur les orfrois originaux : Louis Grossé est une des rare figure du XIX^e siècle à avoir élevé la broderie à un tel niveau d'expertise, en particulier pour les ornements gothiques historiés.

Après avoir mis à jour la tendance au XIX^e siècle de sublimer le passé par le biais de « restaurations » et remaniements, faut il nécessairement discréditer les interventions de Louis Grossé ? Certes, d'un point de vue moderne ses modifications troublent la lecture originelle que l'on peut faire des ornements présents dans ce corpus, mais elles n'ont pas été faites dans un but de tromperie ou de tricherie. Les vêtements de ce corpus sont tintés par la philosophie d'un courant de pensée propre au XIX^e siècle, et bien qu'opposée à la méthodologie moderne d'une conservation textile, elle n'en est pas moins intéressante. Le passé est un phare et non pas un port : c'est grâce à ces essais titubants de restaurations, mais surtout grâce à l'engouement et à la curiosité du XIX^e siècle pour le patrimoine que la méthodologie d'aujourd'hui a pu se constituer.

Il est également important de souligner que la Maison Grossé n'est pas l'unique représentante des restaurations textiles faites au XIX^e siècle. Comme vu lors du chapitre dédié à l'ornement « Cotrel », son éthique n'est pas partagée par tout le monde, et des restaurateurs comme Mlle Denis sont alors sollicités pour atténuer et revoir les restaurations faites par la Maison. Chaque grande maison spécialisée dans le textile liturgique devait également avoir sa propre éthique, bien qu'apparentant à un même esprit propre au XIX^e siècle. Les grands ateliers ne sont pas non plus les seuls restaurateurs de broderies anciennes au XIX^e siècle : l'ouvrage des soeurs et sacristains n'est pas à négliger, bien que moins expert. Voici donc d'autres pistes passionnantes qui ne demandent qu'à être explorées pour arriver à pleinement saisir les enjeux du fondement de la discipline qu'est la restauration des textiles liturgiques au XIX^e siècle.

Quoiqu'il en soit, le but de cette étude fut d'une part de percer le sens et la logique derrière les restaurations de broderies liturgiques faites du XIX^e siècle, et ce grâce à l'analyse d'un corpus restauré par Grossé, mais également de revaloriser ce riche patrimoine que sont les vêtements liturgiques, aujourd'hui vastement négligé, mais recelant encore bien des secrets...

Bibliographie

Archives

- Cahiers de comptes de la Maison Grossé pour les années 1863 à 1900, archives de l'Etat de Bruges
- Cahiers de comptes de la cathédrale Saint Paul de Liège pour les années 1853 à 1857
- Fond d'archives relatives à l'ornement « Cotrel », cathédrale Notre-Dame de Tournai
- Factures pour l'année 1863, basilique Notre Dame de Montaigu

Ouvrages & revues scientifiques

- ABBAYE SAINT-LOUIS-DU-TEMPLE, *Guide pratique pour la confection des ornements gothiques*, t. I, Paris, 1930
- ARIBAUD C., et al., *Destins d'étoffes : Usages, ravaudages et réemplois des textiles sacrés (XIV^e - XX^e siècle)*, Toulouse, 2020
- ARIBAUD C., et al., *Vêtue et pouvoir. XIII^e - XX^e siècle*, Paris, 2003
- ARIBAUD C., *Soieries en sacristie : fastes liturgiques : XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, 1998
- BARDELOT P., LAUGINIE F., *Le vestiaire liturgique de la cathédrale de Bourges : textiles religieux des XIX^e et XX^e siècles*, Lyon, 2012
- BONNEURE F., et al., *Vlaanderen*, volume 51, Tielt, 2002

- BORROMÉE C., *Le Pastorale de Saint Charles Borromée, Avis aux curez et aux autres pasteurs des âmes (...) Traduit en françois et corrigé par ordre de Monseigneur l'Evêque & Comte de Châlon sur Saône par le Père Edme Cloyseault Prêtre de l'Oratoire*, Lyon, 1697
- CASTRES A., et al., *Les trésors des Pauvres Dames de Mazamet* (Tarn), n° 14, Occitanie, 2021
- CIPAR (Coll.), *La conservation des textiles liturgiques dans les églises*, Namur, 2018
- DE FARCY L., *La broderie du XI^e siècle jusqu'à nos jours d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires*, Angers, 1890
- DE FURETIÈRE A., *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts*, La Haye, 1690
- DE QUINCY A. C. Q., *Restauration*, dans *Dictionnaire historique d'architecture*, t. II, Paris, 1832
- DE SAINT AUBIN C. G., *L'art du brodeur*, Paris, 1770
- DESCATOIRE C., et al., *L'art en broderie au Moyen Age*, Paris, 2019
- DURET D., *Mobilier : vases, objets et vêtements liturgiques : étude historique*, Paris, 1932
- GROSHENS M. C., et al., *Ethnologie des faits religieux en Europe*, Paris, 1993
- GYSELENG G., et al., *Bierkof*, volume 70, Bruges, 1969
- HEERING C., et al., *Habiller le culte. Les fastes du textile liturgique de la cathédrale de Tournai*, Tournai, 2021
- PIRENNE F., *La chasuble de David de Bourgogne, un chef d'oeuvre de l'art textile dans Feuillet de la Cathédrale de Liège*, n° 61-68, 2002

- PIRENNE F., *Splendeur de l'art textile à Liège. Soie, or et argent à la cathédrale et regard sur la tapisserie*, Paris, 2017
- POLE J., *et al.*, *Fil de Foi, chemins de soie, catalogue d'exposition, Château de Chambord*, Blois, 1993
- PRIVAT SAVIGNY M. A., *et al.*, *L'art de la chasuble au XVIe siècle*, dans *L'église en broderie : ornements liturgiques du musée national de la Renaissance*, Paris, 2005
- PRIVAT-SAVIGNY M. A., *et al.*, *Arts textiles antiques et modernes. Approche scientifique et restauration*, n° 41, Paris, 2015
- WACKENHEIM M., *Premières questions sur la liturgie*, Paris, 2011
- WASTELAIN V., *et al.*, *Les cahiers de Mariemont*, Mariemont, 1996
- WILLIAMSON B., *et al.*, *Speculum*, vol. 79, n° 2, Chicago, 2004

Travaux

- BAVOUX N., *Sacralité, pouvoir, identité : Une histoire du vêtement d'autel : (XIIIe - XVIe siècles)*, thèse de doctorat, université de Grenoble, 2012
- MALICE H., *L'atelier « Dormal-Ponce », fastueuse maison de broderie athoise dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Louvain-la-Neuve, 2020, Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master en histoire de l'art et archéologie

Sources internet

- ORNEMENTA SACRA : <https://ornamentasacra.kikirpa.be/index.php/fr/le-projet/>
- ORNAWIKI : <https://ornasacra.kikirpa.be/index.php/Accueil>

Figures

Chasuble de David de Bourgogne (Annexe 1)

CIVIL 1853		Receve	Dépense
		500 02 c2	68 30 c2
Ag. 2 A 108	De Bouge. Reçu de M ^r et M ^{lle} Joseph, père & sœur, épousés francs pour l'éch. de 20 n ^o 1853 d'un même fermage, selon le nouveau bail.	30	
Ag. 2 A 92	De Bouge. De Jean Guill ^e Bastie, cult. à Lantennange, quatre- vingt-cinq francs pour l'éch. de 20 n ^o 1853 d'un même fermage, selon le nouveau bail.	85	
Ag. 3 A 13	De Lamoignon & Lamoignon, sœurs, sœurs cult. à Bouge cent francs pour l'éch. de 20 n ^o 1853 d'un même fermage.	100	
Ag. 2 A 128	De Quatzen. De Lambert Laphant, fils, vign ^e , de Jean Girard Etrot & autres de Lantennange, quarante-un francs d'arriérés &c. certificats pour l'éch. de 20 n ^o 1853 d'une rente de 450 litres d'épaves 1/2 muids / 1/2 échet.	41 66	
Ag. 2 A 12	De Elisabeth Goffin & de Jean Boffy, cult. à Bouge quarante-un francs d'arriérés &c. pour l'éch. de 20 n ^o 1853 d'une rente de 450 litres d'épaves 1/2 muids / 1/2 échet.	41 66	
Ag. 2 A 3	De Jean & de Bouge, cult. à Polon, de Bouge & de M ^{lle} Bastie & de Bouge, cult. à Polon, de Bouge & de de Bouge & de Bouge, cult. à Polon, de Bouge & de calculations de capital d'une rente de 450 litres d'épaves (Bouge muids) &c. sans déduction de frais de la cathédrale. Remboursement fait par acte passé ce jour devant M ^r le Procureur, notaire à Bouge, de rente d'un franc verbal de liquidation fait par M ^r le Procureur de la cathédrale le 12 Janvier 1853 approuvé par la Disputation générale le 20 Janvier 1853.	996 39	
Ag. 2 A 3	De Bouge & de Bouge, cult. à Polon, de Bouge & de calculations de capital d'une rente de 450 litres d'épaves (Bouge muids) &c. sans déduction de frais de la cathédrale. Remboursement fait par acte passé ce jour devant M ^r le Procureur, notaire à Bouge, de rente d'un franc verbal de liquidation fait par M ^r le Procureur de la cathédrale le 12 Janvier 1853 approuvé par la Disputation générale le 20 Janvier 1853.	96 16	
Mandat	De Bouge & de Bouge, cult. à Polon, de Bouge & de calculations de capital d'une rente de 450 litres d'épaves (Bouge muids) &c. sans déduction de frais de la cathédrale. Remboursement fait par acte passé ce jour devant M ^r le Procureur, notaire à Bouge, de rente d'un franc verbal de liquidation fait par M ^r le Procureur de la cathédrale le 12 Janvier 1853 approuvé par la Disputation générale le 20 Janvier 1853.	1093 33	
Mandat	De Bouge & de Bouge, cult. à Polon, de Bouge & de calculations de capital d'une rente de 450 litres d'épaves (Bouge muids) &c. sans déduction de frais de la cathédrale. Remboursement fait par acte passé ce jour devant M ^r le Procureur, notaire à Bouge, de rente d'un franc verbal de liquidation fait par M ^r le Procureur de la cathédrale le 12 Janvier 1853 approuvé par la Disputation générale le 20 Janvier 1853.	100	
Ag. 1 ^{er} A 132	De Bouge & de Bouge, cult. à Polon, de Bouge & de calculations de capital d'une rente de 450 litres d'épaves (Bouge muids) &c. sans déduction de frais de la cathédrale. Remboursement fait par acte passé ce jour devant M ^r le Procureur, notaire à Bouge, de rente d'un franc verbal de liquidation fait par M ^r le Procureur de la cathédrale le 12 Janvier 1853 approuvé par la Disputation générale le 20 Janvier 1853.	135	
Ag. 1 ^{er} A 166	De Bouge & de Bouge, cult. à Polon, de Bouge & de calculations de capital d'une rente de 450 litres d'épaves (Bouge muids) &c. sans déduction de frais de la cathédrale. Remboursement fait par acte passé ce jour devant M ^r le Procureur, notaire à Bouge, de rente d'un franc verbal de liquidation fait par M ^r le Procureur de la cathédrale le 12 Janvier 1853 approuvé par la Disputation générale le 20 Janvier 1853.	63 31	
		51681 16	68 30 31

Mention de la restauration par Louis Grossé de la
chasuble de David de Bourgogne, cahier de comptes
de la cathédrale Saint Paul, Liège, avril 1855



Fig. 1. Chasuble de David de Bourgogne, ca. 1465, Liège, Trésor de la cathédrale Saint Paul
(© KIK-IRPA)





Fig. 2. Détail d'une niche, mise au tombeau,
chasuble de David de Bourgogne, face arrière,
ca. 1465, Liège, Trésor de la cathédrale Saint
Paul
(© KIK-IRPA)



Fig. 3. Première dalmatique de l'ornement
attribué à David de Bourgogne, ca 1450-1500,
Utrecht, Musée Catharijneconvent
(© Ruben de Heer)



Fig. 4. Seconde dalmatique de l'ornement
attribué à David de Bourgogne, ca 1450-1500,
Utrecht, Musée Catharijneconvent
(© Ruben de Heer)



Fig. 5. Chape de l'ornement attribué à David de
Bourgogne, ca 1450-1500, Utrecht, Musée
Catharijneconvent
(© Ruben de Heer)



Fig. 6. Seconde chasuble de l'ornement attribué
à David de Bourgogne, ca 1450-1500, Utrecht,
Musée Catharijneconvent
(© Ruben de Heer)



Fig. 7. Détail d'une niche, Christ sur le Mont des Oliviers, chasuble de David de Bourgogne, face avant, restauration par la Maison Grossé en 1855, Liège, Trésor de la cathédrale Saint Paul
(© KIK-IRPA)



Fig. 8. Détail de niche, Christ sur le Mont des Oliviers, seconde chasuble de l'ornement attribué à David de Bourgogne, face avant, ca 1450-1500, Utrecht, Musée Catharijneconvent (©Ruben de Heer)



Fig. 9. Détail d'une niche, la Résurrection ,
chasuble de David de Bourgogne, ca 1465, Liège,
Trésor de la cathédrale Saint Paul
(© KIK-IRPA)

Ornement en damas rouge et or (annexe 2)

		Avril 1853		Recepte	Di	Di
				64102 66	21262	
Reg. 2 6173		Du vingt-neuf. Reçu de Jean Lambert, Maître, fermier à Boursdon, quatre cent quatre-vingt-neuf francs pour l'éch. du 30 11 1852 d'un même fermage.		189 -		Recepte 23
Reg. 2 6172		Du même. quarante sept francs vingt huit centimes pour l'éch. du 30 11 1852 d'un cent de 333 litres 3/4 muids / 1 ^{er} déduit.		47 28		Recepte 24
Reg. 4 6173		Du même. quarante sept francs vingt huit centimes pour l'éch. du 30 11 1852 d'un cent de 333 litres 3/4 muids / 1 ^{er} déduit.		47 28		
Reg. 1 6174		Du même. trente six francs cinquante. Deux centimes pour l'éch. du 30 11 1852 d'un cent de 491 litres 1/2 muids / 1 ^{er} déduit.		31 52		Recepte 25
Reg. 1 6175		Du même. dix sept francs vingt six centimes pour l'éch. du 25 11 1852 d'un cent de quinze chapons d'âge 1003 parties évaluées à dix sept florins quatrevingt deux 1/2 Lige. 1 ^{er} déduit.		17 21		
Reg. 3 6176		Du même. vingt huit Lige, quarante francs pour l'éch. du 25 février 1853 d'un cent de même. d'un cent de même.		90 -		
Reg. 1 6177		De Jean Desfontaines, cult. d'éc. à Lige, cent dix huit francs pour l'éch. du 30 11 1852 d'un même fermage.		800 -		Reg. 2 6178
Reg. 2 6178		De M ^{re} Antoinette. Dejez, de M ^{re} Jules Antoinette, fermier à Jette, cent cinquante sept francs cinquante centimes pour l'éch. du 30 11 1852 d'un cent de 247 litres 3/4 muids / 1 ^{er} déduit.		167 59		Reg. 1 6179
Recepte 17		Du même. Page aux employés du Bas Chœur de l'église, cinq cent cinquante quatre francs deux centimes pour leur traitement du présent mois, selon mandat.			556 11	Reg. 1 6180
Reg. 2 6181		Reçu de M ^{re} Lambert, Maître, vign. à Lige, cent dix francs pour une année de la location de la chasuble sur la commune de Wille, échue anticipativement le 1 ^{er} juillet 1853.		160 -		Reg. 1 6182
Mandat 18		Page à M ^{re} le Ch ^{re} Derooge, locataire, francs pour autaire d'honoraires de messe célébrés en acquit des fondations selon mandat de ce jour.			60 -	Reg. 1 6183
Mandat 19		Du même. quarante deux francs cinquante centimes pour déboursés faits pour la cathédrale, selon la note jointe au mandat de ce jour.			42 11	Reg. 4 6184
Mandat 20		De M ^{re} Louis Grossé, fab ^{re} à Bruges, quatre cent. huit francs pour une chasuble en damas cramoisi et or, fin, restauration d'une chasuble en or, etc. selon la note jointe au mandat de ce jour.			408 -	Reg. 4 6185
Mandat 21		De M ^{re} Berninoline, entrepreneur à Lige, cent quarante huit francs cinquante cinq centimes pour fourniture et fourriture de bois, façon d'un brancard en bois de chêne vernis selon la note jointe au mandat de ce jour.			167 11	Reg. 4 6186
Mandat 22		Ces. Pères Marchandise, charcutiers à Lige, quarante neuf francs septante trois centimes pour deux voitures de chauffage et autres transports, selon la note jointe au mandat de ce jour.			49 11	Reg. 2
Reg. 1 6187		Reçu de Marie Galt, f ^{re} d'éc. de M ^{re} Desjé, cult. à Lige, quarante six francs pour les éch. des 30 11 1852, 1851 et 1850 d'un fermage de vingt deux francs.		66 -		
				66 008 56	55526 11	

Mention de la restauration par Louis Grossé d'une chasuble en damas cramoisi et or, cahier de comptes de la cathédrale Saint Paul, Liège, avril 1853



Fig. 10. Chasuble en damas or et rouge, ca. XVI^e
siècle, Liège, cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)





Fig. 11. Détails des niches de l'orfroi avant,
chasuble en damas or et rouge, restauration du
XIX^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)

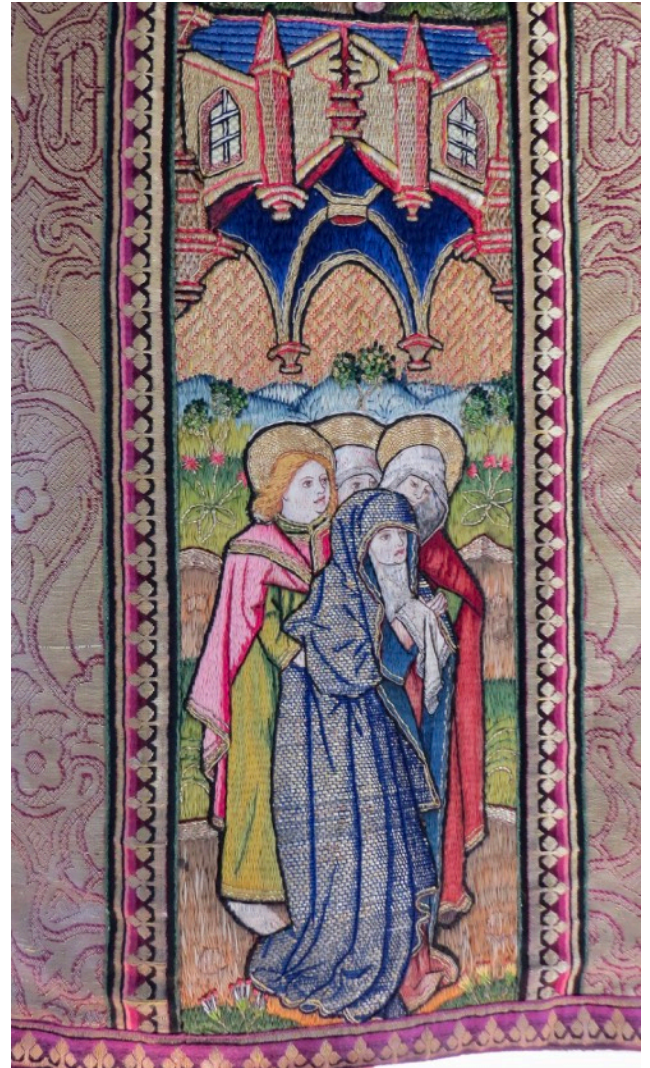
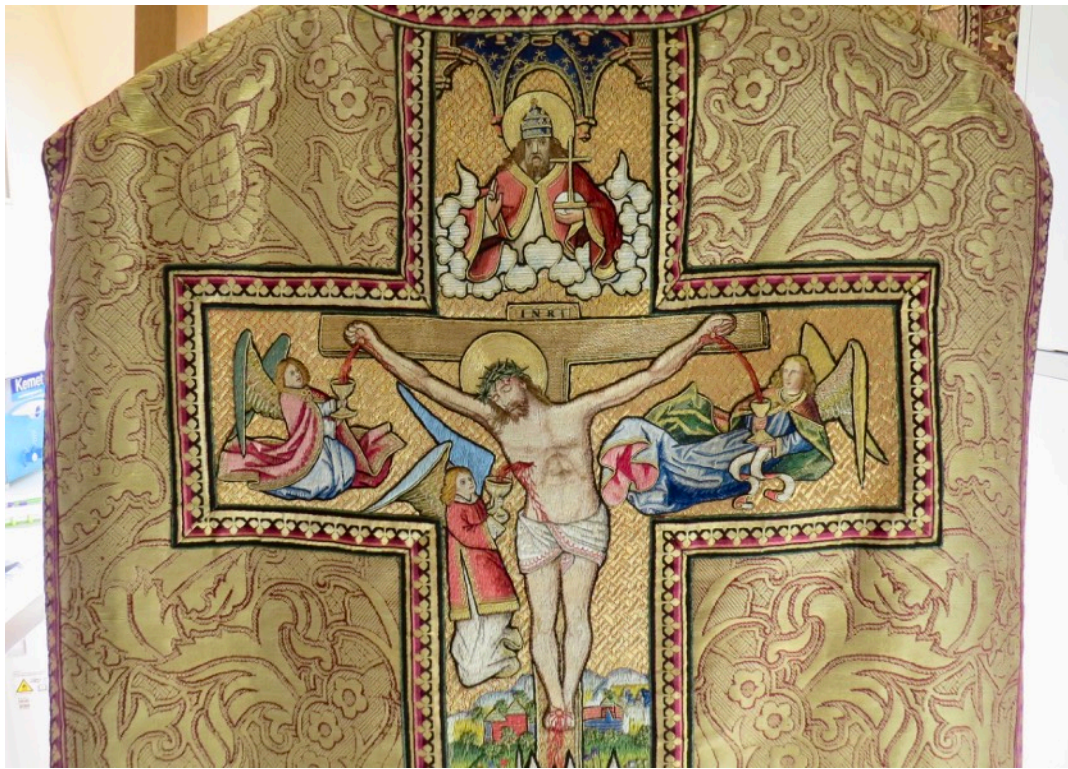


Fig. 12. Détails des niches de l'orfroi arrière,
chasuble en damas or et rouge, ca. XVI^e siècle,
Liège, cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)



Fig. 13. Figure de Dieu le Père sur un fond en
« bâtons rompus », chasuble en damas or et
rouge, face arrière, ca. XVI^e siècle, Liège,
cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)



Fig. 14. Détails des visages de saint pierre et
sainte Hélène, chasuble en damas or et rouge,
face avant, restauration du XIX^e siècle, Liège,
cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)



Fig. 15. Détail du visage du Christ sur le Mont
des Oliviers, chasuble de David de Bourgogne,
face avant, restauration par la Maison Grossé en
1855, Liège, Trésor de la cathédrale Saint Paul
(© KIK-IRPA)



Fig. 16. Détail du visage de saint Paul, chasuble en damas or et rouge, face avant, restauration du XIX^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)



Fig. 17. Détails de visages, chasuble en damas or et rouge, face arrière, ca. XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)





Fig. 18. Or nué, chasuble en damas or et rouge, face arrière, ca. XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)

Fig. 19. Or nué, chasuble de David de Bourgogne, face avant, restauration par la Maison Grossé en 1855, Liège, Trésor de la cathédrale Saint Paul
(© KIK-IRPA)





Fig. 20. Figure d'ange à la droite du Christ,
chasuble en damas or et rouge, face arrière,
restauration du XIX^e siècle, Liège, cathédrale
Saint Paul
(© Julie Vanzele)



Fig. 21. Document manuscrit fait de fragments de broderies, Joseph Grossé, Bruges, début XX^e siècle, conservé au Musée diocésain de la Cathédrale Saint-Aubain, Namur

Decembre 1857

Reçue 187302 35
Dépense 110235 97

Du Premier.					
Reg. 2 A. 121	Reçu de M ^r Nicolas Gilman, avocat, de la ville de Lambert Chalon, enragé, de Joseph Mourant, fleuriste, des enfants de Pierre Kallin, de Robert Morfou, de la v ^e de Gérard Giller, de l'apôtre Wey, apôtre; cult. de Louis Briny et. baricade, de Catherine Mourant, de Gérard Despreux, de Gilles Dament, de Gilles Delouche et de Laurent Fleard, tous cult. à St. Gallberg, cult. vingt cinq francs trente cinq centimes pour l'éch. du 30 n ^o 1856 d'une rente de 1843 litres 84 ^g 1/2 muids 4 setiers 8 ^g 8 ^g 1/2.	125 35			Reg. 1 A. 27 1 ^{re} Laiterie Dus. un litre 22 setiers 8 ^g
Reg. 2 A. 128	Des mêmes trente cinq centimes pour l'éch. du 30 n ^o 1856 d'une rente de 3 muids un setier 84 ^g 1/2, effe à vingt cinq florins 84 ^g 1/2 Lige, libre de retour.	30 39			Reg. 2 A. 27 recursion, 3 frères, Duss Barbier 1 trois cents 1/2 muid
Reg. 2 A. 132	De Jean M ^r Lela, graveur à Lige, vingt quatre francs trente deux centimes pour l'éch. du 4 ^e juin et 25 n ^o 1857 d'une rente de vingt florins 84 ^g 1/2 Lige.	24 32			Reg. 4 A. 59 frères
Mandat	Page à M ^r Louis Grossé, manufacturier à Bruges, la somme de mille septante cinq francs pour restauration de huit bandes de dalmatiques, en bandes historiques, bandes en soie pour ornements d'église, selon la facture jointe au mandat lui déposé auprès l'hu.		1035		Reg. 1 A. 57 frères l'hu
Reg. 1 A. 136	Reçu de Louis Abel, de Marguerite Abel, repôt Pierre Jacques Abel, de Gérard Colson, de Jean Rodon, repôt Pierre Collier, tous m ^{rs} et de Louis Damme, repôt Robert Damme, tous frères, tous cult. à Montau St. Julien, la somme de cent seize francs soixante neuf centimes pour l'éch. du 30 n ^o 1856 d'une rente de 1520 litres 84 ^g 1/2 muids 1 ^g 8 ^g 1/2.	116 99			Reg. 1 A. 39 de R. de J. de la clay son son La G. de 2
Reg. 1 A. 139	De Gilles J ^e Roumbler, cult. à Abbe, soixante francs pour les éch. des 30 n ^o 1857 et 1856 d'un fermage de trente francs.	60			
Reg. 4 A. 51	De Godefroid Loe, cult. à Brasthem, soixante francs pour l'éch. du 30 n ^o 1856 d'un même fermage.	30			
Mandat	De quatre.				
	Page à M ^r le 6 ^e Dourage, cent cinquante francs à titre d'indemnité de logement pour le 4 ^e trimestre de 1857 selon mandat de ce jour.		150		
Mandat	En même cent cinq francs quatre vingt deux centimes pour le 2 ^e trimestre de son trimestre est connu grand clerc selon mandat de ce jour.		105 12		Reg. 2 A. 35
Reg. 1 A. 136	Reçu de M ^r Carlin, entrepreneur à Lige, cinquante francs pour l'éch. du 30 n ^o 1857 d'un même fermage.	50			Reg. 2 A. 50
Reg. 4 A. 56	De cinq.				
	De Martin Rossillon, cult. à Gelindon, soixante six francs pour les éch. des 30 n ^o 1857, 1856 et 1855 d'un fermage de vingt deux francs.	66			Mandat
Reg. 1 A. 136	De Jean Denis Neolay, prop ^r à Bruges, trente francs neuf centimes pour l'éch. du 30 n ^o 1857 d'une rente de vingt quatre florins 84 ^g 1/2 Lige, libre de retour.	30 09			
		288 75 69		111566 97	

Mention de la restauration par Louis Grossé de huit bandes de dalmatiques, cahier de comptes de la cathédrale Saint Paul, Liège, décembre 1857



Fig. 22. Première dalmatique de l'ornement en damas or et rouge, ca XVIe siècle, Liège, cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)



Fig. 23. Seconde dalmatique de l'ornement en
damas or et rouge, ca XVIe siècle, Liège,
cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)



Fig. 24. Troisième dalmatique de l'ornement en damas or et rouge, ca XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)



Fig. 25. Quatrième dalmatique de l'ornement en damas or et rouge, ca XVIe siècle, Liège, cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)



Fig. 26. Détail de couchure nuancée de fil rouge,
saint André, seconde dalmatique de l'ornement
en damas or et rouge, ca XVIe siècle, Liège,
cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)



Fig. 27. Variations de couchure en filé d'or monochrome, dalmatiques de l'ornement en damas or et rouge, ca XVIe siècle, Liège, cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)



Fig. 28. Différents traitement de dallages au point d'Orient, dalmatiques de l'ornement en damas or et rouge, ca XVIe siècle, Liège, cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)



Fig. 29. Etoffes au passé et couchure régulière,
saint Mathieu, troisième dalmatique de
l'ornement en damas or et rouge, ca XVI^e siècle,
Liège, cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)



Fig. 30. Etoffes au point d'Orient en partie
rompu et couchure irrégulière, sainte Barbe,
troisième dalmatique de l'ornement en damas or
et rouge, ca XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint
Paul
(© Julie Vanzele)



Fig. 31. Deux saint Armel à la physionomie
différente, deuxième dalmatique de l'ornement
en damas or et rouge, ca XVIe siècle, Liège,
cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)





Fig. 32. Deux autres saint Armel à la
physionomie différente, deuxième dalmatique de
l'ornement en damas or et rouge, ca XVIe siècle,
Liège, cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)



Fig. 33. Première chape de l'ornement en damas
or et rouge, ca XVIe siècle, Liège, cathédrale
Saint Paul
(© Julie Vanzele)





Fig. 34. Seconde chape de l'ornement en damas
or et rouge, ca XVI^e siècle, Liège, cathédrale
Saint Paul
(© Julie Vanzele)





Fig. 35. Troisième chape de l'ornement en damas
or et rouge, ca XVI^e siècle, Liège, cathédrale
Saint Paul
(© Julie Vanzele)





Fig. 36. Quatrième chape de l'ornement en
damas or et rouge, ca XVI^e siècle, Liège,
cathédrale Saint Paul
(© Julie Vanzele)



Ornement « Cotrel » (annexe 3)

12 CAT. 2826
294

ORNEMENT COTTREL

ACT, P.A., S. III, Donier 14/2 - Mémoire pour M. Duvivier secrétaire intime de Mgr l'Evêq.
... la paroisse avoit son cirier particulier qui est un homme M. Simon apothicaire
cirier encore existant, chez qui le riche ornement brodé en or a été déposé pour
garant de 5 à 600 florins, au moment du vandalisme et qui en a été retiré
en payant cette somme, je crois avec l'argent que M. Pauwels (homme intègre
et extraordinairement zélé pour le culte) a avancé et pour lequel il a eu en
dépot chez lui ce bel ornement -
[Ce texte est écrit par un marguillier de N.D., ou le pasteur de la paroisse Gossé]

ACT, P.A., S. III, Donier 14 -
15 oct. 1847, Louis Grossé (74, R. S. Jacques à Bruges) à Mgr Veirny -
Il a examiné une chape cotrel déposée chez la Chanoine Andrieu à Bruges. Contre son
attente, il a constaté que la robe de la chape est brodée en les orfrois "Il n'y a
pas le moindre brin d'étoffe sans l'ornement. Tout est brodé à l'aiguille". Il
propose de le restaurer en corrigeant son seul défaut c.à.d. à donner à la broderie
un effet qu'elle n'a pas, à "la faire mieux trancher de son fond", p.e.g. "le dessin de
l'arabesque des orfrois se perd entièrement dans le fond d'or qui l'entoure.
L'ornement est très abîmé. Il recommande ses vingtaine d'ouvriers en broderie,
n'ayant en ce moment aucun ouvrage "conséquent", en main.

S.D., Conditions de restauration
... 3° que les ombres existantes en fil or et couleurs seront conservées, que les
parties ombrées à ajouter seront travaillées dans le même genre et
que le tout sera entouré d'un filet uni de la m. couleur qui la partie ombrée

15 février 1848, L. G. à Mgr Veirny -
... restauration achevée.
22 février 1848, facture
total 3.136, 50 -

Détails de la restauration de l'ornement
« Cotrel » par Louis Grossé, retranscription des
actes capitulaires, cathédrale Notre Dame,

les notes des fournisseurs ou des maîtres d'œuvre avec qui il aura traité.

Tournay le 3 Mars 1892.

Souffleurs du grand orgue.

- 1) Désormais les souffleurs attitrés du grand orgue seront admis à venir souffler non seulement les dimanches et jours fériés, mais encore pendant la semaine, chaque fois que l'orgue est employé pour les offices, d'après les usages de la Cath.
- 2) Ils seront désormais payés par le sacriste, sur le pied de quarante centimes par corvée pour chacun, quelle qu'elle soit. Mais il n'y aura plus d'ouvriers de la Cath. pour les souffler pendant la semaine; en cas d'empêchement ils doivent absolument se faire remplacer sous peine d'amende et bientôt de renvoi.
- 3) Ils sont soumis comme précédemment à la direction de l'organiste qui doit toujours les prévenir à temps.

V. infra. p. 154. plus de notes
données au Com. Diocésain
1892

M. les Bourgmestres et Echevins
de Rumex.

Construction d'un
aqueduc pour

Messieurs,

Nous venons vous prier de vouloir bien demander à M. le Commissaire. Voyez l'autorisation requise pour reconstruire à neuf un aqueduc qui se trouve à la limite du chemin d'exploitation des terres de la fabrique de la Cathédrale de Tournay sur la route de Rumex à La Ghenevie, hameau de la Poterie, Sect. B, entre les parcelles 688^e et 696.

Recevez, Messieurs, l'assurance de notre considération très distinguée.
F. Leroy, V. g. Doyen du Chap.

Tournay le 8 8^e 1892.

Monsieur,

Il nous est pénible, après vous avoir adressé des félicitations au sujet de la restauration de l'ornement Cotteel, de devoir maintenant émettre des critiques et formuler d'oppressives réserves.

Nous n'avions pu jusqu'ici juger du travail qu'au point de vue de son ordonnance et de son aspect, et, sous ce rapport, il nous paraissait réussi. Aujourd'hui que l'ornement a été mis en usage à l'occasion des fêtes jubilaires, nous pouvons l'apprécier au point de vue de la solidité. Eh bien, nous devons le dire, nous sommes désappointés et justement alarmés. L'ornement n'a été porté que sept ou huit fois et déjà la doublure commence à se corrompre sur le bord de plusieurs pièces et la broderie elle-même est déjà

M^{re} Denis fab. d'ornements
à Bruxelles.

Contrat établi entre Mlle Denis et la cathédrale
de Tournai, retranscription, cathédrale Notre-
Dame, Tournai, 1862

comme aussi à remplacer le cordonnet des nervures des
feuilles par un cordonnet nouveau de même forme et qualité
que l'ancien, partout où celui-ci n'est plus intact, à re-
mettre enfin toute la broderie dans son état primitif;

3/ à renouveler entièrement la doublure de tout l'ornement
en employant une feuille rouge bien solide dont un échantillon
a été remis à M. le Sacriste et à renvoyer toutes les anciennes dou-
blures à la Cathédrale;

4/ Les matières premières à employer dans cette restauration
devront être de toute première qualité; tous les fils d'or et
d'argent, notamment seront au titre de 990/100 sans aucun
mélange de mi-fin.

5/ M^{lle} Denis veillera à ce que la direction des fils dans
la couchure d'argent soit parfaitement respectée afin de con-
server à la broderie tout son éclat. - Elle devra aussi remé-
dier aux fils qui se remarquent notamment au bas des
chapes et obvier à cet inconvénient pour l'avenir au
moyen d'une toile ou bugeau à fixer dans l'intérieur de
l'ornement tout en se gardant bien d'en augmenter le poids
s'il se peut.

6/ M^{lle} Denis prend aussi l'engagement de refaire à l'orne-
ment absolument tout ce que la fabrique, ou son délégué pour-
rait encore trouver à y redire dans l'exécution, à l'atelier, et même
après livraison déjà faite, sans aucune indemnité de ce chef jusqu'à
plaine et entière satisfaction de la dite fabrique;

7/ La restauration se fera pièce par pièce, à commencer par la
châsse qui servira de type et une salmatique, dont l'envoi sera
fait incessamment. - L'ornement devra être complètement restauré
et livré avant la date du 1^{er} X^e 1890. M^{lle} Denis aura soin d'as-
surer, à ses frais, et d'après leur valeur, les différentes pièces de
l'ornement, aussi longtemps qu'elles resteront dans ses ateliers.

8/ M^{lle} Denis s'engage à fournir pour compléter l'orn. un voile de calice
et une bourse, en drap d'argent avec galons dans le ton de l'orne-
ment sans aucune augmentation du prix convenu.

9/ Le coût de la rest. parfaite, tous frais compris, est fixé à 11750 fr. Les
paiements seront échelonnés sur 1 période de 2 années, sans intérêt comme
aussi sans escompte. Le 1^{er} paiement, d'un import de 1500 fr. se fera dès la réception
de la 1^{re} pièce restaurée à l'entière satisfaction de la fab. et le 2^e à la réception
de la 2^e pièce. - Les frais d'emballage et d'expédition, au tarif N^o 1 avec assurance
seront supportés par M^{lle} Denis et la fab.; l'envoi se fera franco aux frais
de la fab. et le retour, égal^{ement} franco, aux frais de M^{lle} Denis.
Signé: M. Leroy, J. Huberland, J. Bouwry, Van Hogen et L. Denis.

M^{lle} Schaywen, facteur
à Bruxelles.

Abonnement 209
Orgues Restauration de l'édifice
Contrat avec M. Schaywen
Paris

M^{lle} le Ministère
de la Justice.

Remboursement des
rentes de l'œuvre d'In-
fant par la ville de Tournai
Lettre de l'Appel

M. M. Les Bpts et L.
de la Ville de Tournai

Remboursement
de la ville de Tournai

Ancienne Maison Louis Grossé
Vêtements Liturgiques



Ateliers exclusivement à Bruges
Broderies d'Art

A.E. GROSSE

place SIMON STÉVIN 15

BRUGES

le 1 février 1962

Sa Révérence Monsieur le Chanoine Alfred Faux
Doyen du Chapitre Cathédral
Boulevard du Roi Albert 156 Tournai

Monsieur le Chanoine ,

Comme suite à votre estimée lettre nous n'avons pas téléphoné chez vous , comme mentionné ce jour , car nous n'avions aucun détail à demander au sujet de la restauration , il y a probablement une erreur d'interprétation de la part de la personne , qui en votre absence a reçu une communication téléphonique .

Quant à la remarque de la firme concurrente , nous vous confirmons notre entretien de ce midi - la restauration partielle du manipule n'est pas si parfaite que la firme susdite veut faire paraître 1/ on a négligé et ceci est de grande importance pour la restauration en son ensemble de démonter convenablement le manipule et de détendre les pièces sur un nouveau tissu dit "métier " 2/ le gond a été passablement bien restauré 3/ les feuilles restaurées ne sont pas faites suivant le dessin , la forme en a souffert -seul le galon a été totalement renouvelé mais encore n'est il pas fait avec toute la perfection que l'on pourrait supposer par la remarque vous faites , par la firme en question - je me ferais un devoir de vous faire voir tous ces détails lors de ma prochaine visite - Il est certain que la firme en question a du recourir à de la main d'oeuvre brugeaise , à un sous entrepreneur donc , et son prix doit être sensiblement plus élevé que le nôtre .

Nous pouvons vous assurer que notre restauration sera bien faite et nous serions bien heureux si en cours de travail il vous soit possible de nous rendre visite et de constater vous même , comment nous procédons . Nous n'exagérons pas , pensons nous , en referant aux travaux que nous avons eu l'honneur d'exécuter par le passé pour la Cathédrale

Téléphone : Bruges 333.54

Compte-chèque-postal : n° 110.43

Adresse Télég. : Grossémont Bruges

Lettre envoyée par la Maison Grossé au sujet de
restauration à la cathédrale de Tournai, 1962,
archive de la cathédrale de Tournai

ncienne Maison Louis Grossé
êtements Liturgiques



Ateliers exclusivement à Bruges
Broderies d'Art

A.E. GROSSE

place SIMON STÉVIN 15
BRUGES

Cottrel

et de dire donc que le Conseil peut avoir tout apaisement quant à la parfaite interprétation du travail. Mardi 30 janvier l'architecte chargé de l'ameublement du Cateau du Belvedere de Leurs Altesses les Princes de Liège, nous a félicité pour le travail de restauration et de réapplication de broderies anciennes exécuté par nos ateliers en se disant heureux d'avoir trouvé des ateliers d'art ayant le gout du fini, du respect du dessin, comme le nôtre, alors que dans son Pays " la France " il est totalement impossible de trouver encore et ce fini et ce respect de l'interprétation.

L'ornement blanc est restauré, nous avions espéré pouvoir vous le remettre ce jour, mais les chutes de neige nous ont empêché de vous apporter ces pièces. Si nous en voyons la possibilité nous viendrons samedi après midi, mais dans tous les cas, nous vous avertirons sur le midi, de notre visite éventuelle.

En vous réitérant nos remerciements pour la confiance nous témoignée ainsi que nos promesses de meilleurs soins, nous vous présentons Monsieur le Doyen, l'expression de tout notre dévouement et de notre profond respect.

Maison A.E. GROSSE

Jos. Van Hauwermeiren
Jos. Van Hauwermeiren Grossé

Téléphone : Bruges 333.54

Compte-chèque-postal : n° 110.43

Adresse Télégr. : Grossémont Bruges

Suite de la lettre envoyée par la Maison Grossé au sujet
de restauration à la cathédrale de Tournai, 1962, archive
de la cathédrale de Tournai



Fig. 37. Première chape de l'ornement « Cotrel »,
1730-1734, Cathédrale de Tournai
(© KIK-IRPA)



Fig. 38. Chasuble de l'ornement « Cotrel »,
1730-1734, Cathédrale de Tournai
(© KIK-IRPA)





Fig. 39. Première dalmatique de
l'ornement « Cotrel », 1730-1734,
Cathédrale de Tournai
(© KIK-IRPA)





Fig. 40. Détail des âmes en soie des filés d'or, première dalmatique de l'ornement « Cotrel », 1730-1734, Cathédrale de Tournai (© KIK-IRPA)

Fig. 41. Détail de l'âme en soie jaune des filés d'or, chasuble en damas or et rouge, face avant, restauration du XIX^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele)

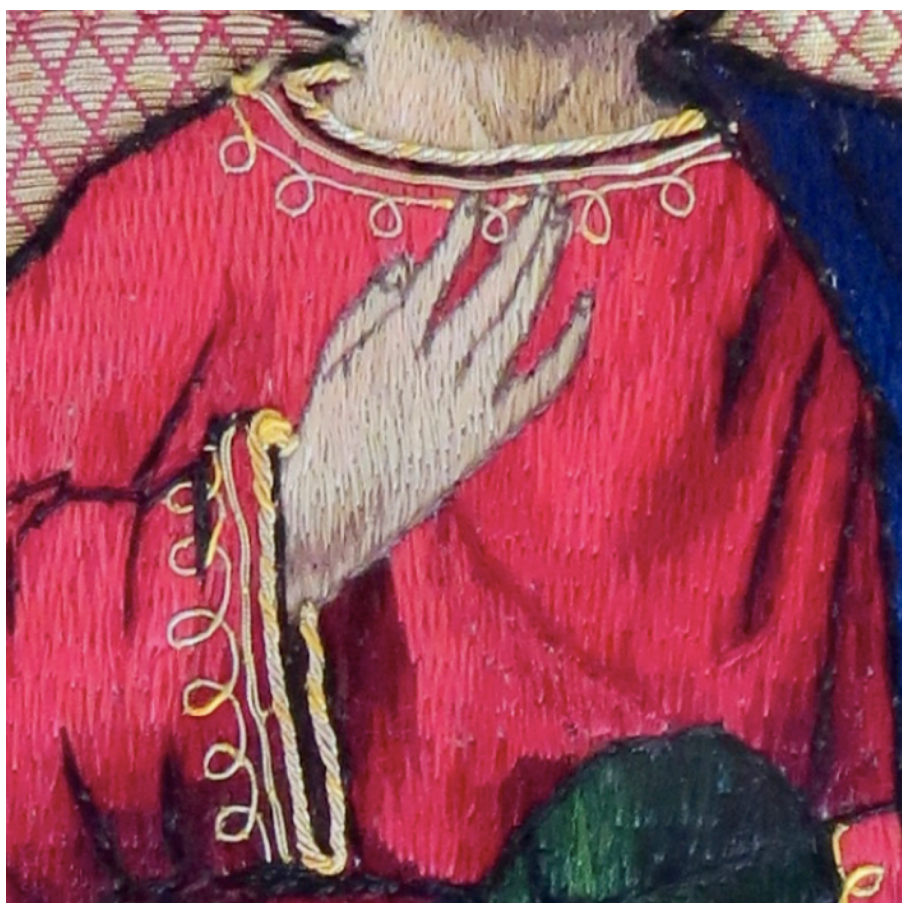




Fig. 42. Détails de
cordonnets, première
dalmatique de l'ornement
« Cotrel », 1730-1734,
Cathédrale de Tournai
(© KIK-IRPA)





Fig. 43. Détails de cordonnets,
troisième chape de l'ornement
« Cotrel », 1730-1734, Cathédrale de
Tournai
(© KIK-IRPA)





Fig. 44. Détails de cordonnets,
chaperon de la première chape
de l'ornement « Cotrel »,
1730-1734, Cathédrale de Tournai
(© KIK-IRPA)



Fig. 45. Détails de
cordonnets, chasuble de
l'ornement « Cotrel »,
1730-1734, Cathédrale de
Tournai
(© KIK-IRPA)

Ornements appartenant à la basilique Notre-Dame de Montaigne (annexe 4)

A. M. D. G.		Bruges, 23 Février 1863. Repas ps	2536
M. Jonghman		Pour Arrangement de l'Ornement Albert & Isabelle.	
Montaigne	26 7/8 aul	Ent argent fin	18.
	Reffaimation des ardoises	Ordoises	483.5
	48 Bouquets grands brochés		976..
	57 " " " "		792..
	52 " " " "		541.50
	10 Patter Ordoises aux Etoiles		117..
	2 Bandes Ordoises Volant		275..
	3/4 aul Etoffe drap aux Ordoises Volant		238..
	Un Centre Volant N. D. D. Montaigne & Entourage		18.75
	Un Centre Chapelle, Agneau sur fond orléan		25..
	Un Centre Voile de Calice, Agneau		65..
	Un Centre Chapelle de Chape, Pelican fond orléan		57.50
	11 1/4 aul Galon large sous l'orléan, sous l'orléan		22.75
	26 1/2 aul " " " "		83.25
	26 3/4 aul " " " "		9.50
	29 1/2 aul " " " "		106.88
	31 aul " " " "		7.50
	18 3/4 aul Martine Cramoisi		198.75
	29 1/2 aul Fecale		5..
	18 3/4 aul Bougrand toile blanche		133.75
	3 aul frange à Corade, Etoiles d'orléan		4..
	6 aul " " " "		158..
	Facon de confection de 6 p. Vêtements & petites fournitures		2.50
			77.50
			8.50
			155.38
			65
			19.17
			1.20
			22.60
			18..
			54..
			4..
			24..
			15..
			60..
			4691 43
Convent moorstele		Pour un Couffin broché	
	7/8 d. melon d'orléan Cramoisi fin		14..
	58 p. Ent. main d'orléan		6.96
	35 p. blanc		4.20
	4 p. rouge main		7..
	3 1/2 d. Cordons		2.10
	Depuis decoupe, carton & pature		3.75
	une Coup. Dames Laine double		2.40
			Trans 40 41
			4.50
			17.50
			16.50
			3.40
			44.90
			7338 3
			6623

Décompte des fournitures nécessaires à la restauration de l'ornement « Albert et Isabelle » et de l'ornement doré, cahiers de compte de la Maison Grossé, février 1863, archives de l'Etat, Bruges

1863

Doit la Fabrique de l'Eglise de Notre Dame de Montaigne à Louis Grosjeu,
pour L'achat des articles suivants
Bruges, 23 Février 1863.

Pour la Restauration de l'Ornement d'Albert & Isabelle:		
26 3/8 aunes Toile Lamie argent fin	18.	483 75
Pour la restauration des anciennes Broderies, avec fourn.		
une de fil d'or & argent & soie		9 76
48 Grands Boudoirs brodés en or & argent, pour le fond	16 50	792
57 Petits	9 50	541 50
52 Croix-Terces	2 25	117
10 Pattes & Cotes & manipules	27 50	275
2 Bandes brodées pour le Volume Humarale	115	230
3/4 aune Drap d'argent fin pour le Volume	25	18 75
Une Piece Centrale pour le Volume, représentant		
S. B. de Montaigne - avec ornements à l'entour		
Une Piece Centrale pour la Chasuble, représentant		
S. Roman, placé sur un fond broché ondulé		
Une Piece Centrale " " " " pour Toile de Calice		
Une Piece Centrale pour le Napieron de la Chape,		
représentant un Pilier, sur fond broché ondulé		
11 1/4 aunes Galon large soie broché d'orfin à roses & Lis		
pour la Chape & l'Antependium		
26 1/2 aunes Galon large soie & orfin pour les Bandes de		
la Chape & le Volume		
26 3/4 aunes " " " " pour border la Chasuble & les		
Bandes des Dalmatiques		
39 1/2 aunes Galon S. Lambert soie & orfin à border les		
Dalmatiques		
31 aunes " " " " à border Cotes & manipules		
18 3/4 aunes Doublure Marbrée Cramoisi		
29 1/2 aunes " " " " intérieure percale		
18 3/4 aunes " " " " Pourgrand toile blanche		
3 aunes Franges à Corsades orfin, Cotes & manipules		
6 aunes " " " " soie Cramoisi, Chape		
Façon de Confection de 6 pièces avec accessoires, &		
petites fournitures		

Total Francs 4691.43

Pour acquit
Louis Grosjeu - 19 mai 1863

Décompte des fournitures nécessaires à la restauration de
l'ornement « Albert et Isabelle » et de l'ornement doré,
archives de la basilique Notre-Dame de Montaigne, février

1863

126



Fig. 46. Chasuble de l'ornement « Albert et Isabelle », Montaigu, Basilique Notre Dame, 1607
(© KIK-IRPA)



Fig. 47. Paire de dalmatique de l'ornement
« Albert et Isabelle », Montaigu, Basilique Notre
Dame, 1607
(© KIK-IRPA)



Fig. 48. Chape de l'ornement « Albert et Isabelle », Montaignu, Basilique Notre Dame, 1607
(© KIK-IRPA)



Fig. 49. Détail de fleurs de
lys en filés d'argent
rehaussés de fils de soie,
chape de l'ornement
« Albert et Isabelle »,
Montaigu, Basilique Notre
Dame, 1607
(© KIK-IRPA)



Fig. 50. Détail de broderies en filés
d'argent rehaussés de fils de soie,
chasuble de l'ornement « Albert et
Isabelle », Montaigu, Basilique Notre
Dame, 1607
(© KIK-IRPA)



Fig. 51. Broderies sur fond en couchure de soie et galons dorés dédoublés d'un cordonnet en soie rouge, première dalmatique de l'ornement « Albert et Isabelle », Montaigu, Basilique Notre Dame, 1607
(© Julie Vanzele)



Fig. 52. Broderies sur fond en couchure de soie et galons dorés, chasuble de l'ornement « Albert et Isabelle », Montaigu, Basilique Notre Dame, 1607
(© Julie Vanzele)



Fig. 53. Détail de cannetilles restaurées, première dalmatique de l'ornement « Albert et Isabelle », Montaigu, Basilique Notre Dame, 1607
(© Julie Vanzele)



Fig. 54. Element floral poufilé d'un cordonnet bleu, première dalmatique de l'ornement « Albert et Isabelle », Montaigu, Basilique Notre Dame, 1607
(© Julie Vanzele)



Fig. 55. Chasuble de l'ornement doré, Montaigu,
Basilique Notre Dame, 1607
(© KIK-IRPA)



Fig. 56. Chape de l'ornement doré, Montaigu,
Basilique Notre Dame, 1607
(© KIK-IRPA)





Fig. 57. Dalmatique de l'ornement doré,
Montaigu, Basilique Notre Dame, 1607
(© KIK-IRPA)





Fig. 58. Pièce centrale de la chasuble de l'ornement doré, création de la Maison Grossé, Montaigu, Basilique Notre Dame, 1863
(© KIK-IRPA)



Fig. 59. Pièce centrale de la chape de l'ornement doré, création de la Maison Grossé, Montaigu, Basilique Notre Dame, 1863
(© KIK-IRPA)



Fig. 60. Détail de cordonnets
colorés, chasuble de l'ornement
doré, Montaigu, Basilique Notre
Dame, 1607
(© KIK-IRPA)



Fig. 61. Détail de cordonnets
colorés, dalmatique de
l'ornement doré, Montaigu,
Basilique Notre Dame, 1607
(© KIK-IRPA)



Fig. 62. Détail de cordonnets colorés, dalmatique de l'ornement doré, Montaigu, Basilique Notre Dame, 1607
(© KIK-IRPA)



Fig. 63. Détail de cordonnets, première dalmatique de l'ornement « Cotrel », 1730-1734, Cathédrale de Tournai
(© KIK-IRPA)

Table des figures

- Fig. 1. Chasuble de David de Bourgogne, ca. 1465, Liège, Trésor de la cathédrale Saint Paul (© KIK-IRPA) p. 79
- Fig. 2. Détail d'une niche, mise au tombeau, chasuble de David de Bourgogne, face arrière, ca. 1465, Liège, Trésor de la cathédrale Saint Paul (© KIK-IRPA) p. 80
- Fig. 3. Première dalmatique de l'ornement attribué à David de Bourgogne, ca 1450-1500, Utrecht, Musée Catharijneconvent (© Ruben de Heer) p. 81
- Fig. 4. Seconde dalmatique de l'ornement attribué à David de Bourgogne, ca 1450-1500, Utrecht, Musée Catharijneconvent (© Ruben de Heer) p. 82
- Fig. 5. Chape de l'ornement attribué à David de Bourgogne, ca 1450-1500, Utrecht, Musée Catharijneconvent (© Ruben de Heer) p. 83
- Fig. 6. Seconde chasuble de l'ornement attribué à David de Bourgogne, ca 1450-1500, Utrecht, Musée Catharijneconvent (© Ruben de Heer) p. 84
- Fig. 7. Détail d'une niche, Christ sur le Mont des Oliviers, chasuble de David de Bourgogne, face avant, restauration par la Maison Grossé en 1855, Liège, Trésor de la cathédrale Saint Paul (© KIK-IRPA) p. 85
- Fig. 8. Détail de niche, Christ sur le Mont des Oliviers, seconde chasuble de l'ornement attribué à David de Bourgogne, face avant, ca 1450-1500, Utrecht, Musée Catharijneconvent (© Ruben de Heer) p. 86
- Fig. 9. Détail d'une niche, la Résurrection, chasuble de David de Bourgogne, ca 1465, Liège, Trésor de la cathédrale Saint Paul (© KIK-IRPA) p. 87
- Fig. 10. Chasuble en damas or et rouge, ca. XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 89
- Fig. 11. Détails des niches de l'orfroi avant, chasuble en damas or et rouge, restauration du XIX^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 90
- Fig. 12. Détails des niches de l'orfroi arrière, chasuble en damas or et rouge, ca. XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 91

- Fig. 13. Figure de Dieu le Père sur un fond en « bâtons rompus », chasuble en damas or et rouge, face arrière, ca. XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 92
- Fig. 14. Détails des visages de saint Pierre et sainte Hélène, chasuble en damas or et rouge, face avant, restauration du XIX^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 93
- Fig. 15. Détail du visage du Christ sur le Mont des Oliviers, chasuble de David de Bourgogne, face avant, restauration par la Maison Grossé en 1855, Liège, Trésor de la cathédrale Saint Paul (© KIK-IRPA) p. 93
- Fig. 16. Détail du visage de saint Paul, chasuble en damas or et rouge, face avant, restauration du XIX^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 94
- Fig. 17. Détails de visages, chasuble en damas or et rouge, face arrière, ca. XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 94
- Fig. 18. Or nué, chasuble en damas or et rouge, face arrière, ca. XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 95
- Fig. 19. Or nué, chasuble de David de Bourgogne, face avant, restauration par la Maison Grossé en 1855, Liège, Trésor de la cathédrale Saint Paul (© KIK-IRPA) p. 95
- Fig. 20. Figure d'ange à la droite du Christ, chasuble en damas or et rouge, face arrière, restauration du XIX^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 96
- Fig. 21. Document manuscrit fait de fragments de broderies, Joseph Grossé, Bruges, début XX^e siècle, conservé au Musée diocésain de la Cathédrale Saint-Aubain, Namur p. 97
- Fig. 22. Première dalmatique de l'ornement en damas or et rouge, ca XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 99
- Fig. 23. Seconde dalmatique de l'ornement en damas or et rouge, ca XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 100
- Fig. 24. Troisième dalmatique de l'ornement en damas or et rouge, ca XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 101
- Fig. 25. Quatrième dalmatique de l'ornement en damas or et rouge, ca XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 102

- Fig. 26. Détail de couchure nuancée de fil rouge, saint André, seconde dalmatique de l'ornement en damas or et rouge, ca XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 103
- Fig. 27. Variations de couchure en filé d'or monochrome, dalmatiques de l'ornement en damas or et rouge, ca XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 104
- Fig. 28. Différents traitement de dallages au point d'Orient, dalmatiques de l'ornement en damas or et rouge, ca XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 105
- Fig. 29. Etoffes au passé et couchure régulière, saint Mathieu, troisième dalmatique de l'ornement en damas or et rouge, ca XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 106
- Fig. 30. Etoffes au point d'Orient en partie rompu et couchure irrégulière, sainte Barbe, troisième dalmatique de l'ornement en damas or et rouge, ca XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 106
- Fig. 31. Deux saint Armel à la physionomie différente, deuxième dalmatique de l'ornement en damas or et rouge, ca XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 107
- Fig. 32. Deux autres saint Armel à la physionomie différente, deuxième dalmatique de l'ornement en damas or et rouge, ca XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 108
- Fig. 33. Première chape de l'ornement en damas or et rouge, ca XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 109
- Fig. 34. Seconde chape de l'ornement en damas or et rouge, ca XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 110
- Fig. 35. Troisième chape de l'ornement en damas or et rouge, ca XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 111
- Fig. 36. Quatrième chape de l'ornement en damas or et rouge, ca XVI^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 112
- Fig. 37. Première chape de l'ornement « Cotrel », 1730-1734, Cathédrale de Tournai (© KIK-IRPA) p. 118
- Fig. 38. Chasuble de l'ornement « Cotrel », 1730-1734, Cathédrale de Tournai (© KIK-IRPA) p. 119

- Fig. 39. Première dalmatique de l'ornement « Cotrel », 1730-1734, Cathédrale de Tournai (© KIK-IRPA) p. 120
- Fig. 40. Détail des âmes en soie des filés d'or, première dalmatique de l'ornement « Cotrel », 1730-1734, Cathédrale de Tournai (© KIK-IRPA) p. 121
- Fig. 41. Détail de l'âme en soie jaune des filés d'or, chasuble en damas or et rouge, face avant, restauration du XIX^e siècle, Liège, cathédrale Saint Paul (© Julie Vanzele) p. 121
- Fig. 42. Détails de cordonnets, première dalmatique de l'ornement « Cotrel », 1730-1734, Cathédrale de Tournai (© KIK-IRPA) p. 122
- Fig. 43. Détails de cordonnets, troisième chape de l'ornement « Cotrel », 1730-1734, Cathédrale de Tournai (© KIK-IRPA) p. 123
- Fig. 44. Détails de cordonnets, chaperon de la première chape de l'ornement « Cotrel », 1730-1734, Cathédrale de Tournai (© KIK-IRPA) p. 124
- Fig. 45. Détails de cordonnets, chasuble de l'ornement « Cotrel », 1730-1734, Cathédrale de Tournai (© KIK-IRPA) p. 124
- Fig. 46. Chasuble de l'ornement « Albert et Isabelle », Montaigu, Basilique Notre Dame, 1607 (© KIK-IRPA) p. 127
- Fig. 47. Paire de dalmatique de l'ornement « Albert et Isabelle », Montaigu, Basilique Notre Dame, 1607 (© KIK-IRPA) p. 128
- Fig. 48. Chape de l'ornement « Albert et Isabelle », Montaigu, Basilique Notre Dame, 1607 (© KIK-IRPA) p. 129
- Fig. 49. Détail de fleurs de lys en filés d'argent rehaussés de fils de soie, chape de l'ornement « Albert et Isabelle », Montaigu, Basilique Notre Dame, 1607 (© KIK-IRPA) p. 130
- Fig. 50. Détail de broderies en filés d'argent rehaussés de fils de soie, chasuble de l'ornement « Albert et Isabelle », Montaigu, Basilique Notre Dame, 1607 (© KIK-IRPA) p. 130
- Fig. 51. Broderies sur fond en couchure de soie et galons dorés dédoublés d'un cordonnet en soie rouge, première dalmatique de l'ornement « Albert et Isabelle », Montaigu, Basilique Notre Dame, 1607 (© Julie Vanzele) p. 131

- Fig. 52. Broderies sur fond en couchure de soie et galons dorés, chasuble de l'ornement « Albert et Isabelle », Montaigu, Basilique Notre Dame, 1607 (© Julie Vanzele) p. 131
- Fig. 53. Détail de cannetilles restaurées, première dalmatique de l'ornement « Albert et Isabelle », Montaigu, Basilique Notre Dame, 1607 (© Julie Vanzele) p. 132
- Fig. 54. Element floral poufilé d'un cordonnet bleu, première dalmatique de l'ornement « Albert et Isabelle », Montaigu, Basilique Notre Dame, 1607 (© Julie Vanzele) p. 132
- Fig. 55. Chasuble de l'ornement doré, Montaigu, Basilique Notre Dame, 1607 (© KIK-IRPA) p. 133
- Fig. 56. Chape de l'ornement doré, Montaigu, Basilique Notre Dame, 1607 (© KIK-IRPA) p. 134
- Fig. 57. Dalmatique de l'ornement doré, Montaigu, Basilique Notre Dame, 1607 (© KIK-IRPA) p. 135
- Fig. 58. Pièce centrale de la chasuble de l'ornement doré, création de la Maison Grossé, Montaigu, Basilique Notre Dame, 1863 (© KIK-IRPA) p. 136
- Fig. 59. Pièce centrale de la chape de l'ornement doré, création de la Maison Grossé, Montaigu, Basilique Notre Dame, 1863 (© KIK-IRPA) p. 136
- Fig. 60. Détail de cordonnets colorés, chasuble de l'ornement doré, Montaigu, Basilique Notre Dame, 1607 (© KIK-IRPA) p. 137
- Fig. 61. Détail de cordonnets colorés, dalmatique de l'ornement doré, Montaigu, Basilique Notre Dame, 1607 (© KIK-IRPA) p. 137
- Fig. 62. Détail de cordonnets colorés, dalmatique de l'ornement doré, Montaigu, Basilique Notre Dame, 1607 (© KIK-IRPA) p. 138
- Fig. 63. Détail de cordonnets, première dalmatique de l'ornement « Cotrel », 1730-1734, Cathédrale de Tournai (© KIK-IRPA) p. 138

Faculté de philosophie, arts et lettres

