



LA CONSERVATION  
DES SCULPTURES EN BOIS  
DANS LES ÉGLISES PAROISSIALES





Centre Interdiocésain du Patrimoine et des Arts Religieux

# LA CONSERVATION DES SCULPTURES EN BOIS DANS LES ÉGLISES PAROISSIALES

LE PATRIMOINE  
RELIGIEUX,  
UN PATRIMOINE  
QUI FAIT SENS



Avec le soutien de :



# TABLE DES MATIÈRES

## I. INTRODUCTION

6

## 2. LES STATUES DE SAINTS : AU CŒUR DE LA DÉVOTION POPULAIRE

9

2.1. Qu'est-ce qu'un saint ?

10

2.2. Les images et les saints

18

## 3. LES CARACTÉRISTIQUES DES SCULPTURES EN BOIS

25

3.1. Les types d'œuvre

25

3.1.1. La ronde-bosse

25

3.1.2. Les reliefs

26

3.1.3. Les statues-mannequins

26

3.2. Les types de bois

29

3.3. La polychromie

29

## 4. LES CARACTÉRISTIQUES DES SCULPTURES EN BOIS

31

4.1. L'inventaire

33

4.2. Les agents de dégradation des sculptures et comment y faire face

34

4.2.1. L'environnement

34

*L'humidité relative et la température*

34

*La lumière*

36

*La saleté, la poussière et la pollution*

37

4.2.2. Les sinistres

41

*Les dégâts des eaux*

41

*Le feu*

41

4.2.3. Les attaques biologiques

41

*Les insectes*

41

*Détecter les attaques*

43

*Réagir et limiter les dégâts*

44

*Les traitements contre les infestations*

46

*Les autres animaux*

49

*Les moisissures*

49

4.2.4. Les facteurs humains

50

*Les réparations et les interventions maladroites*

50

*La négligence*

51

*La criminalité : le vol et le vandalisme*

52



<b>5. METTRE EN VALEUR LES SCULPTURES EN BOIS</b>	57
5.1. Aménager un espace ou une vitrine avec un meilleur contrôle des conditions climatiques	57
5.2. L'éclairage	59
5.3. La médiation	59
<b>6. LES SCULPTURES EN PROCESSION : USAGES ET PRÉCAUTIONS</b>	61
6.1. Quels sont les risques encourus par les statues en procession ?	61
6.2. Quelles solutions pour en renforcer la conservation lors des mouvements ?	63
6.2.1. Examiner au préalable l'état des œuvres	63
6.2.2. L'emballage et le transport	67
6.2.3. La question des assurances	70
6.2.4. La question des copies et des nouvelles créations	71
<b>7. LE RÔLE DU CONSERVATEUR-RESTAURATEUR</b>	72
7.1. Les préalables	72
7.2. Les traitements de conservation	73
7.3. Les traitements de restauration	78
7.4. La question des éléments métalliques	78
7.5. Le « chantier-école »... Le cas de l'église de Bossière	79
7.6. Combien cela va-t-il coûter ?	79
7.7. Quelques considérations pratiques	80
<b>8. CONCLUSION</b>	81
<b>9. RESSOURCES</b>	83
<b>10. GLOSSAIRE</b>	84
<b>11. COLOPHON</b>	90
<b>12. ADRESSES UTILES</b>	91

# 1/ INTRODUCTION

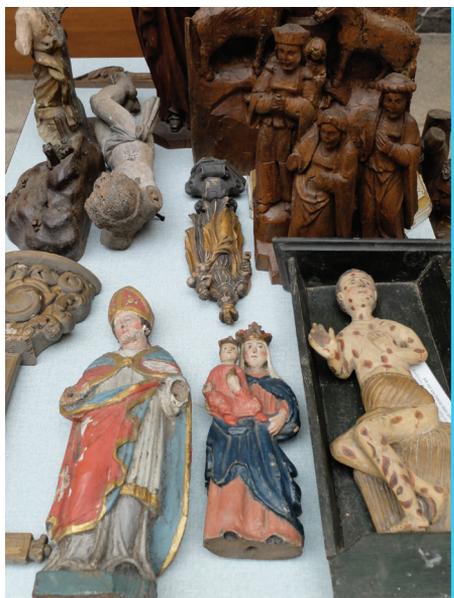
La quatrième brochure éditée par le CIPAR aborde la conservation de la sculpture religieuse en bois. Les églises possèdent encore un grand nombre d'anciennes statues de saints en bois qui sont tantôt conservées avec fierté par les communautés locales, tantôt oubliées et remisées avec plus ou moins de soins dans de sombres et poussiéreux greniers.

Témoins de la spiritualité d'un autre temps, parfois regardées avec une certaine condescendance, ces œuvres ont souvent perdu leur raison d'être et le culte de certains personnages qu'elles représentent s'est effacé des mémoires. Pourtant, les saints ont eu dans le christianisme une importance historique considérable. De nombreuses traces de cet impact font encore aujourd'hui partie de notre en-

vironnement. Les prénoms, les dictons populaires ou météorologiques, les toponymes de nombreux villages ou lieux-dits, le calendrier des événements festifs ou folkloriques, les destinations touristiques, tout cela témoigne de l'empreinte profonde laissée par le culte des saints dans l'histoire de nos communautés. Le calendrier sanctoral a rythmé la vie religieuse comme la vie profane de nos aïeux. Le recours à la bienveillance des saints a souvent été la principale source d'espoir d'une population engoncée dans une vie terne, difficile et aux perspectives sombres.

Aujourd'hui, le souvenir du rôle que les saints ont tenu s'estompe ou se réduit à quelques éléments anecdotiques. Dès lors, leurs statues perdent leur usage initial, leur fonction dévotionnelle. Elles auraient ainsi pu disparaître, faute d'intérêt. Effectivement, un grand nombre est perdu, victime de mauvaises conditions de conservation, de gardiens d'église peu attentifs ou d'individus malveillants.

Certaines ne sont plus dans les églises mais se retrouvent dans les musées ou le commerce de l'art. Ces statues, en effet, si elles ont perdu leur fonction originelle, ont trouvé d'autres raisons d'exister, d'autres intérêts pour un public qui n'est plus nécessairement le même. C'est le phénomène de patrimonialisation. La patrimonialisation, c'est le fait qu'un objet, un bâtiment, une idée ou une manifestation publique perde sa fonction initiale et perde donc l'intérêt qu'il avait pour son premier public mais acquiert une importance nouvelle pour un public nouveau. Il



y a en quelque sorte recyclage d'un objet. Dans notre cas, la statue de dévotion devient œuvre d'art. Elle ne concerne plus le dévot, elle a perdu sa fonction dans l'église, mais elle attire l'amateur d'art, elle intéresse le collectionneur ou l'historien qui y voient des qualités esthétiques, une valeur historique, un intérêt sentimental.

La patrimonialisation doit être vue comme un phénomène positif car c'est pour un objet ou un bâtiment sa source de salut. C'est parce qu'il y a possibilité de recyclage, que l'élément survit, qu'il trouve un nouveau public et une nouvelle raison d'exister. Cependant, le danger de la patrimonialisation est la perte de la signification première, l'oubli de ce qui était sa vocation initiale, et plus fondamentalement, l'incompréhension des ressorts culturels, religieux ou sociaux qui ont fondé sa genèse.

Dès lors, pour conserver et valoriser le patrimoine religieux, il faut d'abord commencer par en rappeler la signification historique, retrouver le rôle qu'il occupait dans l'univers religieux de ceux qui ont commandé et conçu les oeuvres. Ce sera la première partie du présent ouvrage.

Comprendre que les statues ont été ou sont encore des objets de culte signifie que leur conservation se fait idéalement dans l'environnement pour lequel elles ont été conçues et où elles ont été priées. C'est dans leur église que les statues trouvent tout leur sens, c'est au cœur de la communauté qu'elles dégagent encore leurs vertus. Garder des objets anciens et convoités dans les églises constitue un défi et une responsabilité importante pour les fabriciens et les responsables locaux. La brochure envisage tous les aspects d'une bonne conservation *in situ*. Cela suppose

que l'on en fasse l'inventaire et que l'on puisse en évaluer l'état de conservation. Cela implique également des mesures de protection vis-à-vis de nombreux risques tels que les conditions climatiques, le vol et le vandalisme, les insectes et les moisissures ou encore les crasses et poussières. Ce manuel entend donner toutes les explications nécessaires pour une bonne conservation *in situ* des statues anciennes.

Les sculptures de saints n'ont pas toutes perdu leur fonction. Certaines sont toujours l'objet d'un culte et participent encore à des rituels communautaires vivants. Le déplacement de statues à certains moments de la vie paroissiale, lors de processions par exemple, ne peut pâtir de leur statut patrimonial, même s'il y a lieu de prendre un certain nombre de précautions élémentaires. La valeur historique ou artistique d'une œuvre ne peut être un frein à la perpétuation de sa fonction. Cela permet à une communauté d'ancrer ses aspirations spirituelles dans un terreau culturel riche et fécond.



Photo © Fabian Mathot

Cela met en perspective les manifestations de la piété populaire et le cœur de la foi chrétienne qui s'expriment au travers des célébrations liturgiques. Quelle que soit la valeur patrimoniale d'un objet de culte ancien, le maintien de sa fonction dévotionnelle doit rester la priorité de la politique de conservation. Un chapitre tente de concilier usage liturgique et conservation raisonnable.

Enfin, nous insisterons sur la différence entre mesures de conservation préventives et pratiques de restauration interventionnelles. Les responsables du patrimoine des églises, curés, fabriciens, instances communales ou autres acteurs doivent

connaître les limites de leurs compétences. L'intervention sur les objets d'art requiert une expérience et une expertise de spécialiste et doit être réservée à des praticiens compétents. Trop souvent, par le passé, des artisans locaux, mus par d'honorables intentions, ont entrepris des travaux de restauration maladroits. Le CIPAR et les services diocésains du patrimoine d'église sont disponibles pour aider les fabriciens à prendre les bonnes décisions et pour les encourager dans cette délicate mission de conservation d'un important patrimoine.

**Retrouver le sens des œuvres autant qu'en préserver l'intégrité, voilà le véritable défi de la conservation du patrimoine.**



## 2/LES STATUES DE SAINTS : AU CŒUR DE LA DÉVOTION POPULAIRE

*Christian Pacco, CIPAR*

Les églises conservent un grand nombre d'anciennes statues de saints en bois. On peut leur porter différents regards, y voir l'image de saints vénérables ou des réalisations artistiques exemplaires. Il faut pourtant se souvenir que ces sculptures n'ont pas été conçues comme des œuvres d'art ni comme des objets décoratifs : les statues sont d'abord des supports de dévotion. Leurs qualités esthétiques sont subordonnées à une fonction, au rôle qu'elles ont joué dans le culte.

En marge de la liturgie sacramentelle qui constitue l'axe fondamental du culte catholique, les fidèles ont de tout temps cherché une relation personnelle et directe avec le divin. La notion d'un Dieu trinitaire et incarné, miséricordieux mais aussi juge impressionnant de la fin des temps, n'a pas toujours été facile à comprendre pour les hommes et a semblé fort éloignée de leurs préoccupations quotidiennes. Dans ce contexte, les fidèles se sont tournés davantage vers des intermédiaires plus concrets et perceptibles, entre autres, vers les saints. Les saints sont des hommes qui ont eu une existence réelle, mais dont la vie exceptionnelle ou exemplaire a valu qu'ils soient déjà reçus dans la béatitude de Dieu. À la fois humains et proche de Dieu, les saints constituent des intercesseurs privilégiés qui peuvent porter les prières, les angoisses ou les frayeurs du croyant.

Le recours aux saints s'accompagne dès le Moyen Âge, mais encore longtemps après, d'un rituel particulier. Processions, pèlerinages, vénération des reliques sont autant de pratiques qui expriment et soutiennent la quête sacrale. Au centre de ces gestes, l'image occupe un rôle majeur. Elle rend présent le saint et facilite l'échange spirituel. C'est ainsi que les églises, chapelles mais aussi les maisons ou les potales plantées au cœur de l'espace public ont accumulé un grand nombre de statues de saints. Elles font partie d'un arsenal d'objets, de pratiques et de rites qui révèlent le besoin des hommes d'une approche plus sensible et tangible du mystère divin, une approche qui soit plus en phase avec leurs aspirations fondamentales et qui fasse partie de ce qu'il est convenu d'appeler la piété populaire.

Au cours des siècles, l'Église a considéré les actes de dévotion populaire avec une certaine bienveillance, mais aussi avec prudence, cherchant en permanence à encadrer ces pratiques autour du mystère pascal. La piété populaire constitue une expression de foi profondément ancrée dans la culture et le vécu des chrétiens. Néanmoins, elle présente un double risque pour l'Église. Tout d'abord celui d'éloigner le fidèle de la révélation évangélique authentique, ensuite celui de supplanter l'économie sacramentelle du culte divin qui doit rester, selon elle, le véritable lieu de rencontre avec Dieu.

Nous retrouvons ces préoccupations en étudiant le rôle joué par la statuaire de dévotion en bois.

Analyser les ressorts qui ont présidé à la création et à l'usage des statues religieuses suppose que l'on s'intéresse à leurs deux composantes, le rôle du culte des saints au cœur de l'Église catholique et la fonction dévolue aux images, particulièrement aux images sculptées au sein de l'ensemble des pratiques dévotionnelles. Nous y percevons le difficile équilibre entre les aspirations populaires et la volonté du magistère de leur imprimer un contenu évangélique. Culte des saints et usage des images seront les deux parties de ce chapitre d'introduction.

## 2.1 Qu'est-ce qu'un saint ?

### DANS L'ANCIEN TESTAMENT, DIEU SEUL EST SAINT

Dans l'Ancien Testament, Dieu seul est saint. Le mot saint s'applique tout d'abord à Dieu. *Saint ! Saint ! Saint, le Seigneur de l'univers ! Toute la terre est remplie de sa gloire (Is 6, 3)* repris dans l'Apocalypse : *Saint ! Saint ! Saint, le Seigneur Dieu, le Souverain de l'univers, Celui qui était, qui est et qui vient (Ap 4, 8)*. Étymologiquement, le mot « saint » a la même origine que le mot « sacré » et vient du latin *sanctus*, signifiant voué à Dieu. La sainteté est revendiquée par Dieu. C'est son principal attribut, ce qui le distingue le plus des hommes. Est saint ou sacré, ce qui est autre, qui appartient à un domaine séparé, inaccessible et inviolable. La notion inclut celle de différence et de séparation. Elle s'oppose à la notion de profane qui concerne ce qui est accessible à l'homme, ce qui lui est commun.

Par extension, la Bible elle-même qualifie de saint ce qui appartient à Dieu ou ce que Dieu fait saint : dans l'Ancien Testament, la sainteté vient de Dieu. Dieu seul est saint et appelle les hommes à la sainteté. Son invitation est renouvelée par Jésus dans le Nouveau Testament lorsqu'il interpelle ceux qui deviendront ses disciples. Plus largement, tous les hommes sont invités à suivre le Christ, dont le sacrifice leur permet d'aspirer à la sanctification.



*Saint, Saint, Saint est le Seigneur !* Illustration de l'Apocalypse conservé au Grand Séminaire de Namur. Vers 1320.

Photo © KIK-IRPA, Bruxelles

### LA SAINTÉTÉ ENTRE DANS L'HISTOIRE

Dans la foulée de cet appel, dès les premiers siècles de l'Église, les chrétiens eux-mêmes reconnaissent certains d'entre eux comme saints. La sainteté entre dans l'histoire. Le changement est important car à partir de ce moment, la sainteté n'est plus conférée par Dieu, elle est reconnue par les hommes. Ce sont les hommes qui font les saints. La reconnaissance de sainteté devient un phénomène historique. Ses critères sont redevables aux circonstances, à la pensée, aux croyances ou aux aspirations des hommes à une époque définie. Ils témoignent du regard que ces hommes ont porté sur certains de leurs contemporains ou de leurs prédécesseurs

qu'ils ont reconnus comme méritant d'être appelés saints, c'est-à-dire d'être semblables à Dieu et de participer à la vision béatifique. Dès lors, la sainteté n'est plus un concept absolu mais devient relative : elle dépend de la conception que le groupe social s'en fait, que ce soit dans les communautés locales, dans les chapitres des monastères ou dans la hiérarchie de l'Église, l'évêque ou le pouvoir pontifical.

## APÔTRES ET MARTYRS

Les premiers chrétiens reconnus saints par leurs contemporains sont ceux qui ont enduré les persécutions, dont les disciples du Christ ont été victimes durant les trois premiers siècles de notre ère. Ces défenseurs de la foi ont immédiatement été admirés par leurs coreligionnaires comme des personnages hors norme, au caractère et au courage exceptionnels et exemplaires. Ils sont considérés comme de véritables témoins du Christ. En grec, « témoin » se dit *martus*, qui donnera martyr. Les martyrs sont les témoins du Christ et leur héroïsme leur ouvre la porte des cieux. Parmi les premiers d'entre eux, Pierre et Paul, suppliciés à Rome dans les années 60, furent rapidement l'objet

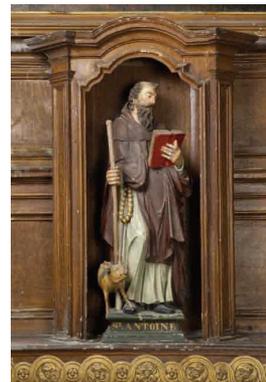


Saint Paul, XVI<sup>e</sup> siècle, Namur, Musée diocésain et Trésor de la Cathédrale.

d'un culte, c'est-à-dire que les chrétiens venaient honorer leurs tombes situées à l'écart de la ville. D'autres ont suivi dont on a conservé la mémoire grâce à la rédaction de textes relatant leur martyre. Des célébrations ont lieu autour de leurs tombes, spécialement à la date de l'anniversaire de leur mort, c'est-à-dire de leur entrée au ciel, date qui deviendra par la suite celle de leur fête. La reconnaissance de sainteté est alors spontanée et relève de la *vox populi*.

## ERMITES ET CONFESSEURS

Au début du IV<sup>e</sup> siècle, l'empereur Constantin autorise la religion chrétienne. À partir de ce moment, le martyr disparaît et ne constitue plus l'accès direct et privilégié à la sainteté. D'autres voies sont prises par des hommes qui souhaitent consacrer leur vie à Dieu. Ces hommes de Dieu s'isolent dans les déserts où ils forment de petites communautés retirées du monde. Le « martyr blanc » succède au « martyr rouge ». On les appelle des saints confesseurs car leur principal mérite est de confesser, c'est-à-dire de proclamer leur foi en Jésus de Nazareth.



Saint Antoine, XVII<sup>e</sup> siècle, Binche, église Saint-Ursmer.

Photo © KIK-IRPA, Bruxelles

## DES SAINTS MERVEILLEUX

À partir du VII<sup>e</sup> siècle, le « siècle des saints », le nord de l'Europe connaît une impressionnante avancée du christianisme. Cette phase d'évangélisation est menée tant par des moines que par des dignitaires proches du pouvoir. C'est le temps des fondations monastiques à l'origine de plusieurs grandes villes d'aujourd'hui. Saint Bavon s'installe à Gand ; Rombaut à Malines ; Gertrude, fille de Pépin de Landen et de sainte Itte, développe le monastère familial de Nivelles, tandis que sa sœur Begge fonde Andenne. Le moine aquitain Remacle s'installe à Stavelot et son compagnon Hadelin à Celles sur la Lesse. Sainte Waudru, fille de maire du palais, crée une abbaye à l'origine de la ville de Mons et son mari Vincent fait de même à Soignies. Liège se développe sur la tombe de l'évêque Lambert, les reliques de son successeur Hubert sont transférées en Ardenne où elles attirent nombre de pèlerins.

Qu'ils soient ermites, prélats ou princes, ces élus sont des personnalités d'exception. Ils vivent dans des conditions extrêmes, pratiquent une ascèse rigoureuse, renoncent à toute vie sociale ou familiale, à tout plaisir de la chair et de la vie. Souvent d'origine aristocratique – le prestige de la haute naissance renforce leur situation d'exception – ils rejettent une vie confortable associée au pouvoir pour se retirer du monde. Ces saints du haut Moyen Âge sont perçus comme des surhommes, dominant les envies et pulsions humaines et répondant aux attentes des fidèles qui les sollicitent pour obtenir diverses grâces ou faveurs.

## LES LÉGENDES

Au fil du temps, la mémoire des saints est entretenue par une abondante littérature justifiant leur dévotion et valorisant les hauts faits de leur vie. C'est principalement dans les monastères que ces récits sont écrits. Ils sont destinés à la lecture lors des liturgies mémorielles des saints, ou à certains moments de la journée monastique. Ce sont donc des histoires à lire, en latin, *legenda*. L'objectif du rédacteur d'une légende est d'imaginer un récit qui doit susciter émerveillement et admiration mais aussi espoir et confiance. Sous l'apparence d'une histoire bien individualisée, la structure de ces récits est en fait assez standardisée et largement redevable aux textes bibliques. Les différents aspects de la vie du saint trouvent leur source dans un épisode de l'Ancien ou du Nouveau Testament. C'est ainsi que la naissance de l'évêque saint Remi de Reims est annoncée par un ange à sa mère. La vocation de saint Hadelin lui est insufflée par une colombe messagère divine pendant



Au XIII<sup>e</sup> siècle, nombre de ces récits sont compilés par le Dominicain Jacques de Voragine dans un ouvrage, *La Légende dorée*, qui connaît un succès considérable et s'avère une source inépuisable pour les artistes.

son sommeil. Le martyre de saint Sébastien consiste à avoir le corps transpercé de flèches, comme le Christ eut le sien de clous. Les saints accomplissent toutes sortes de miracles de leur vivant, comme ceux décrits dans la Bible et dont ils s'inspirent : ils ressuscitent les morts, guérissent les paralytiques, rendent la vue aux aveugles. Saint Hadelin, par exemple, rencontre des moissonneurs assoiffés par un soleil de plomb. En frappant un rocher de son bâton, il leur apporte l'eau qui les désaltérera, allusion directe à Moïse dans le désert.

### DE LA VOX POPULI À LA CANONISATION

Durant le premier millénaire, la reconnaissance de sainteté se fait essentiellement localement. Souvent de son vivant, un homme de Dieu est reconnu comme exceptionnel par ses contemporains qui initieront rapidement un culte après sa mort. L'évêque du lieu confirme une sentence qui répond à l'adage *Vox populi, Vox Dei*.

Au début du second millénaire, la reconnaissance de sainteté devient progressivement la prérogative du pape. Le but est de lutter contre l'absence de rigueur qui préside à l'éclosion subite de saintetés locales et d'éviter les abus. La papauté veut prendre la main pour maîtriser la procédure d'accès à la sainteté. Le terme « canoniser » apparaît au XI<sup>e</sup> siècle. Il signifie inscrire le nom d'un personnage honorable sur le canon, c'est-à-dire sur la liste officielle des saints reconnus par l'Église. Les saints gagnent ainsi en visibilité. Leur culte est étendu à l'ensemble de la chrétienté et ne se limite plus à un espace local. La procédure se précise ainsi que les conditions pour pouvoir figurer sur la liste.

À partir d'Innocent III (1161-1216), le privilège de la canonisation est strictement réservé au pape. Un procès de canonisation cherche à établir deux conditions essentielles à la notion de sainteté. Il s'agit tout d'abord de démontrer les vertus morales du candidat à la sainteté et ensuite de mettre en évidence la réalité des miracles qui sont advenus après sa mort. Une rigueur croissante s'applique à la reconnaissance de miracles dont l'examen se veut plus précis. En cas d'approbation, il y a annonce officielle par le Saint-Siège avec inscription sur le canon et publication d'une bulle. Le tout est couronné par une célébration liturgique. Ce processus n'a guère changé depuis.

### SAINTS POPULAIRES ET SAINTS VERTUEUX

Alors que les processus de canonisation se précisent, des tensions vont surgir entre différents modèles de sainteté. Se méfiant des phénomènes surnaturels non contrôlés, la papauté préfère valoriser les bons comportements. Le saint doit être un exemple à suivre. Des fondateurs d'ordres mendiants comme François d'Assise et Dominique sont mis en avant. Leur idéal de pauvreté et leur fidélité à l'institution sont des vertus que l'Église valorise. Le saint doit être un serviteur de l'Église, selon une rigoureuse orthodoxie. Ces saints promus par la papauté n'ont pas le même profil que leurs prédécesseurs du haut Moyen Âge. Issus de milieux sociaux plus diversifiés, leur vocation est mûrie progressivement et n'est plus le fait d'une manifestation surnaturelle. Le saint exemplaire s'est forgé lui-même. Cela veut dire que tout un chacun, quelles que soient sa naissance et ses capacités propres, peut, s'il le veut, tendre à une vie de sainteté en suivant leur exemple.

Mais les aspirations populaires restent vives. L'homme simple, ancré dans des préoccupations quotidiennes, préfère se tourner vers des personnages surhumains, à la sainteté extraordinaire, qui sont plus susceptibles de bénéficier de pouvoirs surnaturels et donc de pouvoir guérir ou protéger. Il s'adresse à eux pour qu'ils le libèrent des tourments que sont la guerre et la misère, la maladie et le deuil, les conflits collectifs, personnels ou familiaux, pour qu'ils apaisent ses frayeurs et ses aliénations. Il préfère déléguer sa souffrance et sa recherche de salut à une personne hors norme plutôt que de se tourner vers un saint vertueux, comme l'Église le lui propose, mais qui l'obligerait à un effort de conversion intérieure trop difficile.



Cette représentation du supplice de saint Agrapeau joue sur le contraste entre l'atrocité des tortures et l'impassibilité du saint.

Photo © KIK-IRPA, Bruxelles

L'équilibre entre saints vertueux et populaires est délicat. L'Église évite d'affronter trop directement les aspirations communes. Elle pourra difficilement contourner l'enthousiasme spontané vers des personnages mystérieux auréolés de surnaturel. Plutôt

que d'interdire ces cultes, elle tentera de les encadrer ou d'y substituer l'image de la Vierge ou l'adoration eucharistique, et cela avec un succès très relatif. Le panel des statues de saints présents dans nos églises témoigne de l'importance du courant populaire.

## LES FONCTIONS DES SAINTS

### *Protéger et guérir*

Le saint doit guérir, protéger et pacifier. Il doit apporter une victoire sur le mal qui règne dans le monde instrumentalisé par Satan. Il doit surtout proposer une réponse personnelle aux difficultés de chacun. La dévotion populaire aux saints reste une démarche individuelle pour répondre à des préoccupations personnelles. Elle n'élève pas l'esprit vers le mystère de Dieu.

Comme les saints sont nombreux, ils vont se spécialiser. Cela leur donne une plus grande visibilité et clarifie les rôles de chacun. Des compétences sont ainsi attribuées à certains d'entre eux et sont liées à des lieux et des pratiques de dévotion particulières. Le lien entre le saint et ses propriétés de guérison ou de protection se fait de façon souvent anecdotique. Il peut dépendre d'un élément de la légende, en particulier la nature du martyr ou plus simplement relever d'un jeu de mot.



Sainte Marguerite d'Antioche est une vierge martyre du III<sup>e</sup> siècle. Ne voulant pas renoncer à sa foi chrétienne, elle est jetée au dragon qui l'avale. Grâce à une croix qu'elle porte sur elle, elle peut déchirer la peau du ventre du dragon et en sortir indemne. Ce fait merveilleux lui vaut d'être la patronne des femmes enceintes qui l'invoquent pour bénéficier d'une délivrance heureuse.



Sainte Barbe a été enfermée dans une tour et libérée par un coup de foudre approprié. Elle est protectrice des mineurs et des carriers.



Saint Blaise, évêque de Sébaste, a été martyrisé sous le règne de Dioclétien. Un bourreau lui lacéra la peau à l'aide d'un peigne à carder la laine. Il fut ensuite décapité. Il devient le patron des cardeurs, des tisserands et des éleveurs.



Saint Roch naît à Montpellier en 1340 et devient médecin avant de partir en pèlerinage à Rome. En chemin, il soigne tous les malades qu'il rencontre. L'épidémie de peste est à l'époque en pleine expansion. Roch est lui-même atteint par la maladie, mais en guérit miraculeusement soigné par un ange et un chien. Cela lui a valu une réputation de guérisseur que de nombreux récits de miracles n'ont fait qu'amplifier.

## Rassembler et identifier

Un autre aspect de la fonction des saints est leur rôle identitaire. L'usage de donner à un enfant le nom d'un saint se répand au début du second millénaire. Le saint devient le patron de l'enfant, ce qui permet de l'individualiser au sein d'un groupe familial.



Pieter II Brueghel, Fragment d'une kermesse, XVI<sup>e</sup> siècle.

Photo © Musées Royaux des Beaux-Arts

Des groupes sociaux se mettent sous la protection d'un saint particulier. Depuis le haut Moyen Âge, l'église paroissiale leur est dédiée. Celui-ci devient le protecteur de la cité ou du village. Il en devient également l'étendard, le symbole identitaire. Tous se rassemblent derrière le saint personnage qui endosse la fonction



Procession du Car d'Or avec la châsse de sainte Waudru, XIV<sup>e</sup> siècle, Mons.

de fédérer la communauté autant que de la protéger de l'adversité. Chaque année, le saint est fêté ; c'est l'occasion de renouveler la soumission du groupe au personnage divin, d'exprimer l'unité derrière une personnalité emblématique en demandant sa protection contre tous les maux qui pourraient accabler la communauté. Une procession marque le territoire en le sacrifiant. La loyauté du groupe social est assurée en échange de la protection du saint.

Les familles, les métiers ou les confréries se mettent également sous la protection d'un saint qui devient leur défenseur et assure également une fonction identitaire. La pratique de placer une corporation sous la protection d'un saint est encore actuelle. En 1982, le pape Jean-Paul II a proclamé Fra Angelico bienheureux et l'a institué patron des artistes.

## DICTONS MÉTÉOROLOGIQUES ET EXPRESSIONS POPULAIRES

L'importance des saints dans la vie de nos aïeux se mesure aussi à leur présence dans le langage et les expressions populaires, comme le montrent les dictons météorologiques. La vie des anciens dépendait largement des aléas climatiques. Une gelée tardive, un printemps trop pluvieux ou une chute de grêle peuvent avoir des conséquences dramatiques sur la vie agricole et donc sur les ressources alimentaires de toute une communauté. De manière empirique et sur base d'observations répétées, les paysans ont rassemblé un ensemble de connaissances d'événements climatologiques qui se transmettent oralement de génération en génération. Un bon moyen d'en fixer la mémoire était de les raccrocher au calendrier sanctoral. Il ne faut pas voir dans

ces expressions une demande d'intercession, mais plutôt des repères chronologiques, des jalons commodes dans une vie rurale dont la religion constitue le principal système de référence.

Les dictons météorologiques fonctionnent tantôt par analogie : dans ce cas, un mauvais temps assure un mauvais avenir. *S'il pleut à la Saint-Benoît (21 mars), il pleuvra trente-sept jours et trois.* Ou fonctionnent par contradiction : *La Saint-Druon (16 avril) pluvieuse, l'année est fructueuse.*

Les saints Mamert, Pancrace et Servais n'ont rien en commun si ce n'est que leurs fêtes se succèdent les 11, 12 et 13 mai. Au milieu du printemps, il s'agit du dernier moment où le risque de gelée est encore réel. Passé ce cap, les agriculteurs et jardiniers n'ont plus à craindre pour leurs semis ou leurs floraisons. Avec le réchauffement climatique, la pertinence des dictons météorologiques pourrait être mise à mal.



À la Sainte-Catherine,  
tout bois meurt ou prend racine

Photo © KIK-IRPA, Bruxelles



La vie de saint Gilles est essentiellement légendaire. Né à Athènes au VII<sup>e</sup> siècle, il s'installe en ermite dans le sud de la France. Au cours d'une chasse, une biche se réfugie dans sa grotte. Les chasseurs qui la poursuivent découvrent l'homme qui protège l'animal. Séduits par sa sagesse, ils abandonnent la traque. Une abbaye fut implantée en ce lieu et prit le nom de Saint-Gilles-du-Gard. Sa situation à la croisée des chemins de pèlerinage vers Saint-Jacques et Rome lui valut une large renommée. Saint Gilles est invoqué pour plusieurs maladies comme le cancer, l'épilepsie, les convulsions et diverses pathologies mentales. Il était aussi prié pour les simples d'esprit. En wallon namurois, la sentence «Ti dwès one fameûse rinte à sin Djîle» s'adresse à un interlocuteur guère déluré.

Photo © KIK-IRPA, Bruxelles

## 2.2 Les images et les saints

Le culte des saints ne se serait pas développé aussi largement sans le support visuel que constituent les images. Si l'Orient a préféré les représentations en deux dimensions connues sous le nom d'icônes, en Occident, l'image sculptée tridimensionnelle s'est imposée.

### LA STATUE : RENDRE PRÉSENT LE SAINT

La statue n'a pas toujours fait partie de l'arsenal dévotionnel du chrétien. Au contraire, pendant près de mille ans, les chrétiens se sont méfiés des représentations tridimensionnelles des personnages divins, que ce soit le Christ lui-même, sa mère la Vierge Marie ou les saints. Ce n'est qu'au tournant du deuxième millénaire que se diffusent des images sculptées en tant que supports de dévotion. Cette évolution ne s'est pas faite sans débat. En préciser les grandes étapes nous permet de mieux comprendre les différentes fonctions qui vont être dévolues à ces images.

### L'INTERDIT BIBLIQUE

À plusieurs reprises, l'Ancien Testament met en garde contre l'utilisation de l'image. Durant l'Exode, au Sinäi, Dieu transmet ses commandements à Moïse : « Je suis le Seigneur, votre Dieu, qui vous ai fait sortir du pays d'Égypte. Vous n'aurez pas d'autres dieux devant ma face. Vous ne vous ferez point d'image sculptée, ni rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux ou sur la terre. Vous ne vous prosternerez point devant elles ; car moi, l'Éternel, votre Dieu, je suis un Dieu jaloux » (Dt 5, 6-9).

Dieu ne se montre pas et il interdit que l'on en fasse une image. Pourtant, l'histoire est ponctuée de transgressions de cet interdit. La plus connue est celle du veau d'or que le peuple a érigé pour posséder une image qui rende la divinité visible et saisissable et cela peu de temps après que Dieu ait signifié son interdit. Mais dans l'ensemble, le peuple d'Israël s'abstiendra de toute représentation d'un Dieu qu'il lui est impossible d'appréhender visuellement. Aujourd'hui encore, le judaïsme reste fidèle à cet interdit.

### MÉFIANCE VIS-À-VIS DES IMAGES

L'élément neuf qui bouleverse toutes les idées antérieures, c'est l'Incarnation : Dieu s'est donné à voir, il a pris un visage humain. C'est bien sûr un élément nouveau, mais qui ne supprime pas sans heurt toute une tradition de religion sans image. L'histoire du christianisme est faite de nombreuses hésitations, d'alternances entre iconophilie et iconoclasme, de significations et de fonctions différentes qui sont données aux images.

Au début du VII<sup>e</sup> siècle, une violente polémique naît à Byzance qui oppose l'empereur et les monastères quant à l'usage des images pour le culte. Le premier accuse les seconds d'idolâtrie. Alors que la crise couve en Orient, à Rome, vers 600, le pape Grégoire I<sup>er</sup> dit le Grand (v. 540 – 604) avait quant à lui précisé sa position en matière d'images en leur assignant trois fonctions. Pour saint Grégoire, l'image doit d'abord être un outil pédagogique pour enseigner à ceux qui ne savent pas lire. C'est l'origine de la fameuse notion de « bible des pauvres » qui sera reprise maintes fois par les commentateurs ultérieurs. Ensuite, l'image doit entretenir la

mémoire de l'histoire sainte et des saints personnages. Enfin, l'image possède une dimension affective et doit susciter un sentiment de recueillement qui invite à l'humilité et à la prière vers Dieu. Le pape autorise l'usage des images comme support de dévotion mais en interdit le culte direct, c'est-à-dire l'adoration. La doctrine de Grégoire constitue le fondement de la théorie des images de l'Église romaine. Elle est rappelée lors des Conciles de Trente et de Vatican II, même s'il y a régulièrement des écarts dans un sens ou dans l'autre au cours de l'histoire.

Alors que Grégoire défend une position modérée, en Orient, le débat s'enflamme et vire à la guerre civile. Il s'en suit une crise iconoclaste brutale. L'empereur impose la destruction des images cultuelles, avec comme conséquence la disparition de l'ensemble des images peintes ou en mosaïques qui avaient été produites durant les premiers siècles du christianisme en Asie mineure. Un des arguments majeurs développés dans ce contexte est de nature christologique : en représentant le visage du Christ, seule sa nature humaine est exprimée, sa nature divine n'est pas exposée. La crise se solde par la victoire du clan iconophile lors du VII<sup>e</sup> concile œcuménique réuni à Nicée en 787 et connu sous le nom de Nicée II. L'image est réhabilitée et le concile déclare qu'il est licite de représenter le Christ sous sa forme humaine sans que cela n'entrave l'unicité de sa personne. Les images du Christ, de sa mère et des saints peuvent être vénérées mais non pas adorées, l'adoration ne convenant qu'à Dieu lui-même.

## DE LA RELIQUE À L'IMAGE, L'IMAGE ÉMANCIPÉE

Pendant ce temps, les latins restent en retrait de ces querelles, fidèles aux positions de Grégoire. Les Carolingiens montrent une certaine méfiance vis-à-vis de l'image, inquiets de voir resurgir l'idolâtrie.

À la fin du premier millénaire, les choses commencent à changer. Les réticences vis-à-vis de l'image s'estompent. Certains auteurs évoquent la possibilité pour l'image d'être un médiateur entre le fidèle et le divin. La figure du Christ fait son apparition sur la croix qui cesse dès lors d'être un signe et devient une représentation. En 1025, le synode d'Arras admet d'ailleurs qu'en contemplant le crucifix, ce n'est pas un morceau de bois que l'on adore, mais le Dieu incarné. En s'attachant au représenté, le fidèle évite l'idolâtrie et accède au spirituel. Au XII<sup>e</sup> siècle, Alain de Lille légitime les images en arguant que « les hommes sont conduits aux choses invisibles par celles qu'ils voient et vénèrent, par les choses signifiées les choses signifiantes ». L'abbé Suger de Saint-Denis, dont on connaît l'inspiration néoplatonicienne, insiste sur la dimension anagogique de l'église, de son décor et de ses images : « Lorsque je suis saisi par la beauté de la maison de Dieu, [...] je suis transporté de l'espace intérieur à l'espace supérieur de manière anagogique ». Par anagogie, Suger entend le fait que la contemplation d'une œuvre d'art permet l'accès à la contemplation de Dieu. Il accepte qu'il y ait une relation entre la semblance de l'image et son prototype. Suger autorise un rapprochement entre les conceptions grégoriennes et les positions adoptées par les Byzantins. Avec un décalage de près de quatre siècles, l'Occident

rejoint l'Orient en matière de conception de l'image.

Le retour à l'image dans les sanctuaires se fait par l'intermédiaire des reliques. Le glissement sera progressif. Les premières images sont en fait des images-reliquaires. L'objet renferme bien une relique mais il a pris la forme d'une image. L'exemple emblématique est la statue-reliquaire de sainte Foy conservée à l'abbaye de Conques, étape importante du chemin de Saint-Jacques de Compostelle. La statue qui



Statue-reliquaire de sainte Foy de Conques, X<sup>e</sup> siècle. Conques, abbatale Sainte-Foy.

représente la jeune martyre assise et béniissant sur un trône renferme une relique. La statue rend présente et vivante la sainte, elle est en quelque sorte sacralisée par la relique qu'elle contient. En venant vénérer la statue, c'est bien à la sainte elle-même que le pèlerin rend hommage. La sainte est dès lors présentifiée à la fois par sa relique et par son image. D'autre part, la présence d'une relique autorise la vénération de la statue. Elle la libère du

souçon d'idolâtrie encore très présent à la fin du premier millénaire. En Wallonie, la Vierge trônant de Walcourt renfermait également une relique. Il s'agit sans doute de la plus ancienne statue de la Vierge de notre pays. Elle est datée d'avant l'an mil. Ces reliquaires anthropomorphes permettent l'apparition de l'image dans l'église et sur l'autel. Il est à noter que le culte des reliques ne faiblit pas pour autant. La pratique du pèlerinage vers les restes des saints traverse tout le second millénaire et la règle de placer une relique dans une cavité de l'autel est encore d'actualité aujourd'hui.



Statue de Notre-Dame de Walcourt. XI<sup>e</sup> siècle. Walcourt, église Saint-Materne.

Photo © KIK-IRPA, Bruxelles

## THÉOPHANIE

Nous assistons donc, au début du second millénaire, à un glissement progressif de la relique vers l'image comme support de dévotion. Le processus est encouragé par l'Église qui cherche à dégager le culte des saints de celui des reliques et à mieux l'intégrer dans une perspective pastorale. L'image va se déployer dans un espace tridimensionnel, sans crainte de renouer avec la tradition antique de statuaire réaliste et païenne. En effet, la sculpture rend l'illusion de présence plus vive, mais aussi plus « dangereuse ». Représentation détachée de tout support, elle entretient avec celui qui la regarde un rapport qui est presque d'égal à égal, elle suscite une réalité qui peut s'avérer fallacieuse. Et la polychromie accentue encore l'impression d'avoir devant soi l'original plutôt que la représentation, le figuré plutôt que le figurant.

L'évolution vers l'image en ronde bosse témoigne d'une évolution dans la fonction même de l'image. De remémorer ou d'éduquer, selon la doctrine établie par saint Grégoire, la fonction de l'image évolue vers celle de présentifier. En effet, l'expérience religieuse populaire ne se nourrit pas seulement de croyances, de récits historiques ou légendaires ou de représentations mentales de l'au-delà. Elle ne se vit pas uniquement par la liturgie et les sacrements. Le rapport à Dieu passe aussi et surtout par un rapport direct à des intermédiaires combinant intimement nature et surnature et qui sont autant d'échelons permettant à l'âme de s'élever vers la divinité.

## IMAGE ET IDOLE

L'image rend présent le saint autant qu'il le représente. Le divin personnage, présent via la statue, rend le dialogue possible. Le fidèle, en vénérant l'image, peut vénérer le saint. Dans ce contexte, l'image n'est pas sans risque. Il peut y avoir confusion entre l'image et le représenté. Le danger de confondre image et sujet, c'est que la prière ne s'arrête à l'image et ne remonte pas jusqu'à celui auquel elle s'adresse. Le danger de l'image, c'est l'idole. Une idole est une figure qui ne renvoie qu'à elle-même, qui n'est pas la représentation d'un prototype. L'idole est autonome, dissociée de toute référence transcendante, elle possède sa propre *virtus*, sa capacité d'interagir seule avec le fidèle.

L'exemple des images miraculeuses témoigne de ce danger. L'Orient connaissait depuis longtemps des icônes miraculeuses et c'est cet aspect idolâtrique qui avait été à l'origine, entre autres, de la crise iconoclaste. L'Occident ne sera pas exempt du risque idolâtrique. Certaines images acquièrent un réel potentiel thaumaturgique, renforcé souvent par l'aspect merveilleux ou exceptionnel de leur histoire, de leur création ou de leur découverte. Comme le précise André Vauchez, « l'image sainte, dans la mesure où elle reflète le sacré, est donc potentiellement dynamique. Le miracle n'est que l'actualisation d'une sacralité existant en elle à l'état latent ». Ce sont surtout des statues de la Vierge qui bénéficient d'un caractère miraculeux.

## DES ATTRIBUTS POUR RECONNAÎTRE LES SAINTS

Dans le contexte de spécialisation des saints, il convient de les identifier sans équivoque. Un saint ne vaut pas l'autre. Les compétences qui leur sont reconnues sont particulières et c'est la spécialisation qui est garante d'une meilleure efficacité. D'autre part, si un groupe social se reconnaît derrière un saint bien particulier, il faut que celui-ci se démarque clairement de ses collègues. Un premier élément qui permet de reconnaître le saint est son costume. Même si l'adage veut que « l'habit ne fasse pas le moine », il faut bien reconnaître qu'en matière d'iconographie, il fait le saint. Il situe d'emblée le personnage dans une catégorie sociale et dans une époque. C'est ainsi que les apôtres revêtent une large tunique à l'antique, les religieux ou les évêques portent les habits de leur ordre ou de leur rang, les ermites des haillons ou les militaires une armure. Les stéréotypes



Saint Hubert, XVI<sup>e</sup> siècle, Namur,  
Musée diocésain et Trésor de la cathédrale.

sont nombreux et l'iconographie n'a pas peur des anachronismes pourvu que la représentation soit explicite.

L'habit ne suffit pas. Pour plus de lisibilité, le saint est accompagné d'un attribut, objet caractéristique qui en permet une identification rapide et univoque. L'attribut est une sorte de langage codé, reconnu par tous. Mais l'attribut est aussi un résumé synthétique de la vie et des vertus attribuées au saint. Il s'agit d'un élément marquant qui explicite à lui seul toutes les raisons qui ont permis à l'homme de Dieu d'accéder à ce statut exceptionnel. Le plus souvent, il s'agit de l'instrument du martyre mais cela peut aussi être un élément remarquable de sa biographie. Il s'agit en quelque sorte d'un résumé narratif. La roue et l'épée qui identifient sainte Catherine ou la tour de sainte Barbe font directement allusion aux supplices que ces jeunes filles ont dû endurer en affirmant leur foi. La tête de cerf crucifère qui accompagne l'évêque Hubert témoigne par contre d'un fait merveilleux qui est à la base de la vocation de ce grand chasseur. Dans cette simple évocation, c'est tout le récit légendaire qui est rappelé, c'est aussi l'aspect surnaturel de l'appel divin et le rôle central de la croix qui sont marqués.

L'attribut peut aussi varier dans le temps en fonction du regard qui est porté sur le saint. C'est ainsi que dès les temps paléochrétiens jusqu'aux premiers portails gothiques, saint Pierre est représenté en apôtre vêtu de la toge romaine et portant les clefs. Chef de file des apôtres, Pierre est distingué de ses condisciples par la paire de clefs. À partir du XIII<sup>e</sup> siècle, lorsque le pouvoir pontifical tend à s'affirmer sur l'ensemble de l'Occident chrétien, la figure de Pierre est placée à la tête

d'une longue lignée des primats de l'Église. Cela permet de situer le pape comme héritier de la mission confiée à Pierre. Le saint est alors représenté en habits pontificaux assis sur un trône et coiffé de la tiare, la même que celle du pape et qui apparaît à la cour papale à partir d'Innocent III, vers 1215. L'autorité du premier des apôtres fonde l'autorité pontificale. Au XVII<sup>e</sup> siècle, ce sont d'autres aspects de la vie du premier apôtre qui sont mis en exergue. Si l'intention est d'évoquer

le héros de la foi, on le représente avec l'instrument de son martyre, une croix inversée. Mais si c'est le pécheur repentant qui est mis en exemple – c'est l'époque où l'on insiste sur l'importance des sacrements et en particulier celui de pénitence – l'apôtre est montré accompagné du coq qui lui rappelle douloureusement le reniement prédit par le Christ. Plus qu'un élément distinctif, l'attribut résume en lui seul toutes les vertus ou le message dont le saint est porteur.



À la fin du Moyen Âge, saint Pierre est représenté assis sur un trône, coiffé de la tiare.

Photo © KIK-IRPA, Bruxelles



Sur cette statue de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle saint Pierre est saisi au moment où il comprend l'horrible trahison qu'il a commise.

Photo © KIK-IRPA, Bruxelles

## Bibliographie

- BARNAY, S., *Les saints : des êtres de chair et de sang*, Paris, 2004.
- BASCHET, J. et al. (dir.), *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, 2015.
- BASCHET, J. et SCHMITT, J.-C. (dir.) : « Fonctions et usages des images » dans *L'Occident médiéval : actes du 6<sup>e</sup> International Workshop on Medieval Societies*, Centro Ettore Majorana, Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992, Paris, 1996.
- BROWN, P., *Le culte des saints, son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, Paris, 2007.
- CONGRÉGATION POUR LE CULTE DIVIN ET LA DISCIPLINE DES SACREMENTS, *Directoire sur la piété populaire et la liturgie, principes et orientations*, Paris, 2003.
- DROUIN, G., *Liturgie de pèlerinage et piété populaire*, Paris, 2018.
- LACOSTE, J.-Y., *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, 2007.
- LA MARTINIÈRE, M., *La piété populaire : une chance pour l'évangélisation*, Paris, 2019.
- Nicée II, 787-1987 : douze siècles d'images religieuses. Actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France, Paris, les 2, 3, 4 octobre 1986, Paris, 1987.
- PACCO, C., « Petite histoire de la sainteté », dans *Gardiens de nos églises, Florilèges de statues de saints en bois en région dinantaise (XIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*. Cahiers de la MPMM, n° 14, Bouvignes-Dinant, 2019.
- SCHMITT, J.-C., *Le corps des images : essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, 2002.
- VAUCHEZ, A., *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge (1198-1431)*, Rome, 2014.
- VAUCHEZ, A., *Saints, prophètes et visionnaires : le pouvoir surnaturel au Moyen Âge*, Paris, 1999.
- WIRTH, J., *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, 2008.
- WIRTH, J., *L'image à l'époque romane*, Paris, 1999.

# 3/ LES CARACTÉRISTIQUES DES SCULPTURES EN BOIS

Philippe Joris, CIPAR

Le « croire » et son acolyte le « voir » trouvent donc un support dans les représentations figurées des saints personnages, dont l'iconographie fixe avec le temps autant d'images mentales.

Après avoir analysé le sens et les origines de ces images, il convient de prendre en compte la matérialité des figurations qui s'incarnent dans divers matériaux ; leur conservation impose de connaître les « gestes qui sauvent ».

Au commencement était l'arbre...

## 3.1. Les types d'œuvre

Dans nos églises, on rencontre essentiellement trois types de sculptures en bois : les rondes-bosses, les reliefs, les statues-mannequins.

### 3.1.1. LA RONDE-BOSSE

Les sculptures en ronde bosse sont des œuvres indépendantes, travaillées sur trois faces au moins. En effet, lorsque le dos n'est pas destiné à être rendu visible (statue dans une niche par exemple), il peut être laissé brut de taille ou, plus souvent encore, évidé afin de limiter les risques d'altération ; cette cavité peut être masquée par une planchette, sculptée ou pas. Les représentations de saints, en pied ou en majesté, sont très rares avant la fin

du XII<sup>e</sup> siècle ; jusque-là, les thèmes iconographiques se limitent aux Vierges en majesté (*Sedes Sapientiae*) et aux Christs en croix. Les modes de représentation se transmettent aux figures des saints.

Les statuettes composant les retables sont, selon leur position dans la huche, à ranger également dans cette catégorie : elles sont en effet sculptées à part puis fixées dans le compartiment. Les retables aux multiples figures sont une création du gothique tardif ; Bruxelles et Anvers en produisent des quantités considérables, exportées parfois fort loin. De leur démembrement subsistent nombre de fragments. Les retables, quoique sous une forme simplifiée, feront retour au XIX<sup>e</sup> siècle dans le sillage des styles historiques : ils sont en bois, en pierre, en métal.



L. Blanchaert et A. H. Bressers d'après J.-B. Béthune, retable de Saint-Pholien, 1870, Gand.

Photo © KIK-IRPA, Bruxelles

Le sculpteur est tributaire du bloc de bois dont il dispose et les statues sont rarement réalisées d'une seule pièce. Les bras des Christs en croix sont invariable-

ment rapportés, il en va de même pour les mains des Vierges et de l'Enfant Jésus qu'elles portent, sauf parfois pour les plus anciennes. Les assemblages se font par collage, au moyen de chevilles de bois ou de clous. Il en va de même pour les attributs. Ces éléments rapportés, indispensables pour se dégager de la structure monolithique des œuvres primitives, sont sujet à disparition et remplacement, plus ou moins heureux. Les parties saillantes comme les nez ou les doigts sont aussi particulièrement exposés aux dégâts.



Saint abbé, bois, XVI<sup>e</sup> siècle, avant-bras disparus.  
Namur, Musée diocésain et Trésor  
de la Cathédrale.

À l'époque baroque, les sculptures se déploient plus largement dans l'espace, en largeur comme en profondeur. Le bloc initial ne suffit plus et les assemblages se multiplient. Autant de pièces rapportées sont susceptibles de se détacher sous l'effet des heurts ou des variations climatiques. Ces assemblages sont normalement invisibles car dissimulés sous les enduits et la polychromie blanche imitant le marbre. L'usage des toiles empesées, enduites et caractéristique d'un certain baroque, est

rare dans notre pays ; il en va de même des statues marouflées.

### 3.1.2. LES RELIEFS

On parle de reliefs lorsque les formes sculptées ont un volume inférieur aux  $\frac{3}{4}$  de la figure représentée et se détachent généralement sur un fond plat. Selon le degré d'épaisseur des figures ou des ornements, il est question de haut, de moyen (ou demi ronde-bosse) ou de bas-relief ; dans ce dernier cas, les formes ont moins de la moitié du volume réel du corps. Les retables constituent de bons exemples d'assemblages : d'essences de bois différentes parfois, mélanges aussi de reliefs et de ronde-bosse.



Gérard Van der Planck, *La Mort de saint Bruno*,  
première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, Liège.

Photo © KIK-IRPA, Bruxelles

### 3.1.3. LES STATUES-MANNEQUINS

Ce type particulier ne concerne le plus souvent que les Vierges à l'Enfant mais il existe aussi des représentations de saints. Ces statues sont destinées à être habillées par des vêtements et des accessoires souvent somptueux. Elles se composent d'une âme en bois, parfois une simple structure légère, où seuls la tête et les membres sont sculptés et polychromés. Certaines sont ainsi conçues dès le départ ; d'autres résultent de la transformation de statues en ronde bosse.

## STATUES-MANNEQUINS

L'habillage des statues dans la région des anciens Pays-Bas est une pratique souvent rattachée à l'arrivée des archiducs Albert et Isabelle d'Espagne, au début du XVII<sup>e</sup> siècle. On peut cependant situer l'apparition de cette tradition bien avant cette période, notamment avec l'exemple de Notre-Dame Flamande de Tournai. Des testaments tournaisiens révèlent que la statue bénéficia de dons de vêtements et d'étoffes à partir du début du XIV<sup>e</sup> siècle. Bien que moins répandus que leur pendant marial, il existe également des saints habillés. En 2018, l'Institut royal du Patrimoine artistique en recensait une trentaine sur le territoire de l'actuelle Wallonie.

Deux grands types de statues habillées sont à distinguer, à commencer par les cas de remploi. Il s'agit de statues préexistantes à l'habillage, présentant des habits peints ou sculptés, qui ont pu être sur-habillées d'étoffes et de bijoux. Souvent, il a été nécessaire de mutiler certaines parties saillantes telles que les genoux, les coudes ou les mains, principalement pour faciliter le processus d'habillage et permettre au drapé de tomber de manière fluide. On retrouve un exemple de ce premier type de statue avec le saint Hubert de l'église Saint-Hubert de Marchin (Belle-Maison). On remarque une large taille dans la jambe gauche du saint, probablement fléchie à

l'origine. La tête et le front ont également été rabotés pour accueillir la mitre du saint. Par ailleurs, on constate que les bras et les coudes ont été modifiés et que le dos a été largement évidé et remplacé par des lattes en bois et du carton.

Le second type est constitué par les mannequins à habiller, conçus spécifiquement à cet effet. Ils présentent généralement un corps taillé de façon sommaire, dont seules les parties destinées à être visibles sont travaillées plus finement. Certains sont entièrement taillés dans la masse du bois, d'autres ont un torse plein qui repose sur un assemblage fait de lattes de bois. Enfin, il existe des mannequins entièrement articulés. La majorité de ces sculptures sont en bois mais certaines présentent des parties en terre cuite et vernissées, en cire ou en ivoire. On retrouve à l'église Saint-Lambert de Perwez



Statue de saint Hubert de l'église de Marchin, fin XVIII<sup>e</sup> - début XIX<sup>e</sup> siècle.



Détail de la statue de saint Hubert de l'église de Marchin.

un exemple de ces sculptures destinées à être habillées. Taillé dans la masse du bois, le saint n'a ni jambe, ni pied réellement défini. Son dos est complètement évidé. La polychromie grossière de l'ensemble du corps rappelle bien que ce dernier était caché sous les vêtements, alors que les traits du visage sont plus détaillés.



Statue de l'église Saint-Lambert de Perwez, fin XVIII<sup>e</sup> - début XIX<sup>e</sup> siècle (revers).

Autrefois, ces statues étaient très présentes dans le folklore et l'imaginaire collectif des fidèles. On sait par exemple que le saint Hubert présent à Marchin était déplacé de l'église de Belle-Maison à celle de Grand-Marchin, par les membres de la confrérie de Saint-Hubert lors de leurs pèlerinages à Saint-Hubert en Ardenne. Une fois de retour, ces derniers reprenaient la statue pour la replacer dans sa niche habituelle. À Bousval, lors du Tour Saint-Barthélemy, la statue était habillée et placée sur un char, avant de partir faire le tour du village. Les processions qui ont encore lieu actuellement nous donnent un mince aperçu de ce que pouvaient être celles d'antan et de la façon dont ces événements rythmaient l'année des fidèles. À Moha, notamment, la Vierge miraculeuse faisait l'objet d'une fervente dévotion. En 2017, pour la première fois depuis une quinzaine d'années, cette dernière a à nouveau quitté son emplacement habituel pour rejoindre la place du village, le temps de célébrer la messe de l'Ascension.

Témoins de traditions anciennes ou véritables objets d'art, les statues habillées réclament une attention particulière en raison de leur singularité matérielle. En effet, elles mêlent généralement trois matériaux : le bois, le textile et le métal, chacun d'eux ayant des propriétés et des besoins spécifiques en matière de conservation. En outre, ces différents matériaux peuvent interagir entre eux ou dissimuler certaines dégradations. C'est notamment le cas lorsqu'un accessoire métallique oxydé fragilise un vêtement ou qu'un habit cache un bois infesté. Si la statue n'est pas exposée, l'idéal est de conserver les différents éléments séparément, en respectant au mieux les besoins de chaque matériau. Si la statue est exposée sur un autel ou ailleurs dans l'église, il convient de l'inspecter régulièrement et de réagir dès qu'une dégradation est observée.



Statue de l'église Saint-Lambert de Perwez, fin XVIII<sup>e</sup> - début XIX<sup>e</sup> siècle (avers).

*Caroline Hocquet*

### 3.2. Les types de bois

Dans l'absolu, on peut considérer que toutes les essences de bois ont été sculptées. Autant que faire se peut, on utilise du bois local : arbres fruitiers (pommier, cerisier, poirier...), sapin, aulne, saule, bouleau, peuplier, noyer, buis, chêne, tilleul.

Le tilleul est apprécié pour ses fibres tendres et régulières qui n'offrent pas une grande résistance à l'outil. Le noyer, au grain lisse et serré, requiert une technique habile ; et on apprécie la durabilité du cerisier. Le buis, très dense et très dur, se limite à la réalisation d'objets de dimensions réduites ; il supporte que l'on y taille des détails très fins et se prête à la fabrication de miniatures. Avec le tilleul, le chêne est le bois le plus fréquemment utilisé : il est résistant, moins facile à travailler que le tilleul mais il se fend sous l'effet des variations de température et d'humidité relative. Sans raison apparente, il devient l'essence dominante en sculpture dans les années 1230. Aucune essence, malgré une certaine variabilité, n'est à l'abri de l'attaque des insectes xylophages.

### 3.3. La polychromie

La polychromie est indispensable à la vie de la sculpture sur laquelle on l'applique, elle en est la finition expressive. Il existe en effet une complémentarité essentielle entre la forme sculptée et sa polychromie : celle-ci pourra figurer par exemple des détails que le sculpteur a omis, une mèche de cheveux par exemple. Elle souligne l'expressivité de l'œuvre, qui devient muette lorsqu'elle est privée de ses couleurs et de son regard. Ce dernier a pu être ren-

du plus illusionniste encore par l'inclusion de billes de verre coloré. Le polissage des carnations, la réalisation des reliefs des orfrois et des bordures par une préparation en épaisseur où peuvent être in-



Christ de Rausa, vers 1230-1240, Liège, Grand Curtius.

Photo © Ville de Liège

clus des cabochons, le rendu subtil des matières ou de la richesse des étoffes, sont autant de tâches dévolues au talent du peintre. Au XVI<sup>e</sup> siècle, notamment dans les régions germaniques, se déploie la mode des polychromies partielles exaltant le bois légèrement teinté.

Le néogothique nous a laissé nombre de statues dotées d'une polychromie caractéristique dénotant l'influence des peintures des Primitifs flamands et rehaussées d'une fausse patine que l'on peut aisément confondre avec de la salissure.

La polychromie, par ailleurs, protège le bois, cache ses éventuels défauts et unifie l'œuvre en masquant les assemblages.

Dans certains cas, la statue est destinée à être recouverte d'une enveloppe de métal.

La plupart des statues conservées de nos jours n'ont plus leur aspect d'origine. De tout temps, des modifications ont été apportées pour mettre les statues au goût du jour, « à la mode » ou réparer une polychromie dégradée. Ainsi, la statue change, partiellement ou complètement,

sa palette de couleurs. Il arrive que la polychromie originale soit toujours présente, en tout ou en partie, sous les couches de peinture plus récentes. Dans d'autres cas, la polychromie d'origine a été complètement décapée et le bois laissé apparent ou bien recouvert d'une nouvelle polychromie. Cette pratique aux effets irréversibles est fréquente dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.



Retable de la Passion et de la Vie de saint Denis (détail), vers 1530, Liège, église Saint-Denis.

Photo © KIK-IRPA, Bruxelles

## 4/ LA CONSERVATION PRÉVENTIVE

*Hélène Cambier, Vinciane Groessens,  
Charles Melebeck et Maura Moriaux, CIPAR*

Pour assurer la bonne conservation des œuvres d'art, la règle suivante prévaut : il vaut mieux agir sur l'environnement des œuvres que sur les œuvres elles-mêmes. La conservation préventive vise à prévenir et à détecter les risques, afin d'agir avant que des dommages ne se produisent.

La conservation préventive implique donc des actions à plusieurs niveaux : il faut être attentif aux objets mais aussi aux bâtiments où ils sont conservés. Les recommandations de la conservation préventive s'appliquent dans toutes les situations, tant pour le stockage des œuvres que pour leur exposition dans l'église. Une surveillance et un contrôle réguliers de l'état des objets et du développement de facteurs de risques sont fondamentaux. Cette vigilance continue, qui relève de la responsabilité des acteurs locaux, est primordiale dans la conservation du patrimoine et peut éviter bien des dégradations.

La conservation des œuvres exige une bonne connaissance des causes d'altérations du bois et de la polychromie. Il est en effet important de maîtriser celles-ci afin de pouvoir réagir au plus vite si l'on constate une dégradation de l'état des sculptures. Selon l'essence et ses qualités intrinsèques, le bois est plus ou moins sensible à différents facteurs de dégradation ; la détérioration du bois entraîne naturellement celle de la polychromie. Ce chapitre est construit autour des causes possibles d'altération du bois et de la polychromie :

l'environnement, les attaques biologiques, les sinistres, le vol et le vandalisme mais aussi les mauvaises manipulations et la négligence. À la suite de la description de chaque facteur, sera expliqué comment prévenir et détecter les risques et agir si besoin.

Bien sûr, ces facteurs se combinent et s'amplifient les uns les autres : une statue qui présente déjà des faiblesses ou, pire, de réelles altérations, sera inévitablement plus sensible aux agents de dégradation. Les variations de température agissent avec les fluctuations d'humidité relative ; tout comme une température trop élevée combinée avec une forte humidité induisent des mouvements dans le bois, attirent les moisissures et, finalement, les insectes.



Détail d'une Vierge à l'Enfant.  
Polychromie désolidarisée à cause  
des variations de température.

## COMMENT MANIPULER LES ŒUVRES

### EXAMINEZ L'ŒUVRE AU PRÉALABLE

- Avant de manipuler les œuvres, il est nécessaire de vérifier leur état : présentent-elles des faiblesses, des fissures ou des bris ? Y a-t-il des parties fragilisées ou vermoulues ? Il faut être particulièrement attentif à l'état de la polychromie ou de la dorure. Si elle présente des écailles, des morceaux risquent de se détacher au moindre contact avec l'œuvre. Si la polychromie vous semble fragile, il ne faut surtout pas déplacer l'œuvre. Faites appel à un restaurateur qualifié ; ce dernier pourra procéder à un fixage de la polychromie pour limiter les risques durant les opérations.
- Dans le cas d'un déplacement délicat ou d'un transport à l'extérieur de l'église, si l'œuvre présente des parties amovibles et faciles à ôter (un accessoire, par exemple), mieux vaut les retirer pour éviter qu'elles ne chutent. Si vous devez emballer un objet pour un transport à l'extérieur de l'église, l'examen préalable de l'œuvre est important pour concevoir l'emballage correctement (soutenir les parties mobiles, protéger les zones fragiles, etc.).

### PRÉPAREZ LE TERRAIN

- Pour votre sécurité et celle des œuvres, ne travaillez jamais seul.
- Portez des gants propres en coton, latex ou nitrile, car les matières grasses et acides laissées par les doigts peuvent agir sur la polychromie. Retirez les bagues et autres bijoux qui pourraient endommager les surfaces.
- Avant de déplacer une œuvre, prévoyez et aménagez les endroits où vous souhaitez la déposer. Éliminez les obstacles à franchir sur votre parcours, bloquez les portes en position ouverte.
- Pour les objets lourds, facilitez-vous la tâche et utilisez une plate-forme à roulettes ou un diable. Il faut veiller à la propreté du matériel de transport, rembourrer par de la mousse ou un textile matelassé les surfaces de contact et s'assurer de la stabilité de la pièce sur le support tout au long du parcours. Au besoin, utilisez des sangles ou des cales matelassées.

### SOYEZ VIGILANT ET SOIGNEUX

- Ne sous-estimez pas le poids des sculptures, n'essayez surtout pas de déplacer seul un objet lourd. Évitez de tirer ou de pousser des sculptures sur le sol ; les vibrations ou les frottements pourraient endommager les œuvres.
- Il faut éviter de saisir ou de soutenir des sculptures par leurs parties saillantes, souvent fragiles (tête, bras, pieds, accessoires...). Évitez aussi de déposer une sculpture en appui sur une partie fragile (face vers le sol par exemple).



## 4.1. L'inventaire

Réaliser un inventaire est la première étape pour gérer et préserver durablement le patrimoine. Cela permet de connaître ce qui est conservé dans l'église et de suivre



l'état de conservation des objets. Les objets fragiles ou dégradés peuvent être identifiés et localisés. L'inventaire offre une vision claire et permet de dresser un bilan, d'établir un plan d'actions et de fixer des priorités pour assurer à long terme la conservation du patrimoine. Il permet aussi de se prémunir en cas de vol ou d'autres accidents malheureux.

L'inventaire contient des données permettant de caractériser chaque objet : au minimum, une appellation, les dimensions, une description, l'état de conservation et la localisation. L'inventaire comprend des photographies récentes et de bonne qualité. En cas de vol, ces photos seront primordiales pour l'enquête.

Cet outil de gestion peut être utilement enrichi par des notes concernant des éléments d'histoire locale et des anecdotes liées aux objets. Certaines personnes se souviennent en effet de faits et d'événements qui peuvent documenter la vie du patrimoine et qui risquent de disparaître s'ils ne sont pas enregistrés dès aujourd'hui.

Le CIPAR a mis en place plusieurs outils pour mener à bien la réalisation d'un inventaire, depuis le travail dans l'église jusqu'à l'enregistrement des données sur support informatique. Renseignez-vous auprès de votre service diocésain du patrimoine. Rappelons par ailleurs que le patrimoine des églises est inaliénable. Aucune œuvre ne peut être déplacée, prêtée ou restaurée sans l'accord préalable de l'évêque.

### L'INVENTAIRE : À QUOI FAUT-IL ÊTRE ATTENTIF EN PRIORITÉ ?

- Les dimensions : prendre les dimensions les plus grandes (hauteur, largeur) ;
- Les inscriptions et les marques présentes (date, signature, marque liée au processus de fabrication...) ;
- L'état de conservation : n'hésitez pas à faire un petit dessin pour localiser précisément les zones endommagées. Ce dessin pourra accompagner utilement les photographies ;
- En cas d'interrogation, n'hésitez pas à demander conseil au CIPAR et au Service Patrimoine de votre diocèse.

## DES PHOTOS DE QUALITÉ !



- Stabilisez votre appareil photo. Utilisez un pied tripode ou déposez votre appareil sur un support d'appoint : le bord d'une table, le dossier d'une chaise, etc.



- Si possible, photographiez les objets devant un fond neutre et clair. Un grand morceau de papier gris ou blanc, une nappe ou un mur blanc améliore-  
ra vos photos.

- Si possible, prenez plusieurs photos des sculptures, de face (point de vue frontal), de dos et de profil.
- Évitez la plongée ou la contre-plongée qui déforme les perspectives.

## 4.2. Les agents de dégradation des sculptures et comment y faire face

### 4.2.1. L'ENVIRONNEMENT

#### *L'humidité relative et la température*

Le bois est un matériau hygroscopique, très sensible à son environnement. Lorsque l'humidité relative est élevée (plus de 70 %), il gonfle. En fait, son volume

augmente par absorption de l'humidité excessive. A contrario, lorsque l'atmosphère est plus sèche (moins de 30 % d'HR), le bois se rétracte. Ces fluctuations d'humidité relative engendrent des mouvements dans le bois qui peuvent détériorer de manière irréversible la sculpture. Il peut s'agir de fendillements, de grandes fentes, de gauchissements (rétrécissements ou gonflements). Lorsque le support en bois est un assemblage de plusieurs pièces, cela peut entraîner l'éclatement des joints et la dislocation de l'assemblage. En outre,



Objet abîmé à cause des variations de température et d'humidité relative.



Éclatement des joints d'assemblage.

une humidité relative dépassant 70 % est propice au développement de micro-organismes indésirables, comme les moisissures à l'intérieur du bois ou dans les fentes, et à l'attaque d'insectes xylophages.

Des complications supplémentaires se présentent lorsque la sculpture est recouverte d'une dorure ou d'une polychromie que les contractions et les expansions du bois affectent inmanquablement. Les matériaux composant les différentes couches qui peuvent recouvrir le bois (couche de préparation, couche de peinture, vernis, dorure, ...) sont souvent de nature différente et réagissent donc chacun à leur manière aux fluctuations de l'humidité relative. Certaines couches suivent sans dégât les mouvements du support, d'autres pas. Ainsi, les couches superposées peuvent provoquer d'abord des cloques, des craquelures, puis des soulèvements, des relâchements et finalement des détachements du support, entraînant une perte de matière. Par exemple, la couche adhésive constituée de colle animale est particulièrement sensible à l'eau. Avec des variations d'humidité, elle devient fragile, rétrécit et gonfle, provoquant le relâchement de la colle, à la suite de quoi, la polychromie peut se détacher.

Parmi les risques auxquels sont exposées les sculptures, il y a aussi les températures inadéquates : trop élevées, trop basses ou trop variables. Comme pour l'humidité, ce sont surtout les variations de température brusques et sur un temps très court qui constituent un réel problème pour la conservation des objets polychromés.

Une température locale élevée, due à certaines sources de lumière fortes et dirigées (de type spot ou les rayons du soleil), peut provoquer un retrait du bois et des fissures dans la polychromie.



Couche picturale altérée en raison de variations brusques de température (causées par un incendie).



Détachement de la polychromie causé par les variations d'humidité relative.

Ces dommages s'ajoutent aux dégâts du bois lui-même qui peut aussi pâtir d'une chaleur excessive. Certaines polychromies réagissent mal à une température trop basse. Elles deviennent plus cassantes et fragiles. Pour conserver correctement les sculptures en bois, il est donc nécessaire de maintenir les conditions climatiques les plus stables possibles et éviter les changements brusques ou extrêmes de température et d'humidité relative. La

température idéale est de 18-20°C, mais cette température est difficile à maintenir dans une église. Le taux d'humidité relative doit être aux alentours de 50 %.

Le chauffage des églises a fortement contribué à endommager les œuvres, notamment par l'alternance de très courtes périodes de chauffage intensif avec des périodes où la température reste basse. La chaleur pulsée provoque le dessèchement du bois. La question du chauffage n'est pas simple et doit répondre à plusieurs exigences pas toujours conciliables : le confort des personnes, la conservation des œuvres et les coûts financiers de l'entretien et de l'énergie sur le long terme. Si le chauffage pose problème et doit être revu, que ce soit pour le confort ou la conservation, la réflexion doit se baser sur une analyse de la situation, afin de poser des choix en toute connaissance de cause. Il s'agira d'analyser les conditions climatiques actuelles et de déterminer les exigences climatiques des œuvres d'art. N'hésitez pas à demander conseil au service diocésain du patrimoine de votre diocèse.

Un espace d'exposition fermé est idéal car il offre un volume plus facilement contrôlable. Il peut permettre l'installation d'un déshumidificateur. Le chauffage peut y être mieux contrôlé ; on peut isoler les endroits froids et éviter de soumettre l'espace à des périodes de chauffage très courtes et intensives comme on le fait souvent dans une église.

Qu'elles soient dans l'espace liturgique ou dans une zone d'exposition dédiée, l'emplacement des sculptures est important. Il faut éviter absolument :

- La proximité des radiateurs, des bouches d'aération et de chauffage ;
- Le contact direct avec les maçonneries environnantes ;
- Le contact direct avec les murs extérieurs, les surfaces froides et humides.

Il peut être utile de mesurer les conditions de l'air ambiant, a fortiori si l'on décide de consacrer un espace de l'église à l'exposition d'œuvres de valeur. Plusieurs types d'appareils de mesure sont disponibles, à un prix abordable. Demandez conseil au Service Patrimoine de votre diocèse ou à un conservateur-restaurateur.

Bien sûr, toutes ces mesures sont inutiles si des sources importantes d'humidité, comme des fuites d'eau, ne sont pas d'abord éliminées !

### *La lumière*

Une lumière trop forte est un autre facteur de détérioration pour les sculptures en bois placées près d'une baie ou d'une lampe. En effet, le rayonnement ultraviolet de la lumière peut provoquer la décoloration du bois, des changements de couleurs des polychromies et le vieillissement prématuré des vernis.

Évitez les emplacements exposés de manière prolongée à la lumière directe du soleil ainsi que la proximité avec des éclairages forts et dirigés de type « spot », qui émettent de la chaleur.

Si vous avez un espace d'exposition dédiée, la lumière peut y être mieux contrôlée. Il est possible de tamiser voire d'occulter la lumière du jour, ainsi que d'installer

des éclairages répondant aux normes de la conservation préventive. Demandez conseil au Service Patrimoine de votre diocèse.

### *La saleté, la poussière et la pollution*

Toutes les substances qui peuvent avoir des effets néfastes sur les objets patrimoniaux sont considérées comme des polluants. Elles sont soit directement déposées sur la surface de l'objet (restes de produit de nettoyage, acidité laissée par le contact des mains, les pesticides, etc.), soit présentes dans l'air (gaz ou particules fines : acide acétique, sulfure d'hydrogène, dioxyde d'azote, dioxyde de soufre).

La poussière, polluant par excellence et présente partout, s'accumule de manière inégale sur les sculptures. Ce sont surtout les parties saillantes, les creux et les fissures qui en engrangent le plus. La couche de poussière posée sur l'œuvre assombrit la surface et réduit ainsi son brillant. Plus longtemps cette poussière restera sur les œuvres, plus elle sera difficile à éliminer, en particulier dans des conditions humides. Dans certains cas, une véritable accumulation de polluants divers se forme sur la couche de vernis ou sur la surface de la peinture. L'accumulation de saletés retient l'humidité, favorise le développement de moisissures et attire les parasites.

Dans les églises, la fumée et la suie émanant des bougies allumées par les fidèles posent également des problèmes. Les particules de suie sont particulièrement vicieuses car, en raison de leur acidité élevée, elles peuvent traverser la couche de vernis ou de peinture et provoquer une décoloration de certains pigments. De plus, la fumée des bougies noircit la

surface des œuvres qui sont placées à proximité.



Statue couverte par une épaisse couche de poussière.



Œuvres recouvertes de poussière et de saleté.

## ENTRETIEN DES OBJETS ET DES LOCAUX

Les lieux où sont conservées des sculptures doivent être propres et régulièrement nettoyés. Ne laissez pas la poussière et les toiles d'araignée s'accumuler dans les recoins cachés et difficiles d'accès (arrière des socles, dos des statues, fond des armoires...). C'est d'ailleurs la plus importante des mesures de conservation préventive.

Organisez au moins une fois par an un grand nettoyage. Profitez-en pour inspecter les objets, les armoires et les autres rangements. Il faut éviter de laisser des sculptures directement sur le sol car cela peut engendrer des dommages mais complique aussi le nettoyage correct des locaux.

La ventilation des locaux est importante pour éviter l'accumulation de substances nocives dans l'air. Si la ventilation naturelle n'est pas suffisante, pensez à aérer régulièrement les locaux et les espaces de rangement.

Pour les objets eux-mêmes, la question de l'entretien et du nettoyage est beaucoup plus délicate. Tout nettoyage à l'eau est à éviter ; on peut uniquement veiller à éliminer les poussières et les saletés qui se déposent. Une sculpture vous paraît vraiment encrassée et vous souhaitez la rendre plus présentable ? Faites appel au Service Patrimoine de votre diocèse ou à un conservateur-restaurateur.

On peut dépoussiérer une sculpture, à condition que l'état de surface soit bon (pas d'écaillage, de soulèvement ou de pulvérulence de la polychromie). Si la polychromie est fragile, il ne faut pas intervenir ; mieux vaut laisser la poussière encore un peu et attendre l'avis d'un restaurateur. Évitez les chiffons qui laissent des fibres sur les œuvres. Utilisez plutôt un pinceau à poil doux ou un plumeau et dirigez la poussière vers l'embout d'un aspirateur allumé à faible puissance. Disposez un filtre (gaze) sur l'embout pour intercepter les pièces qui pourraient se détacher. Prenez garde à ne pas toucher la sculpture avec l'aspirateur et évitez d'appuyer l'embout sur elle.

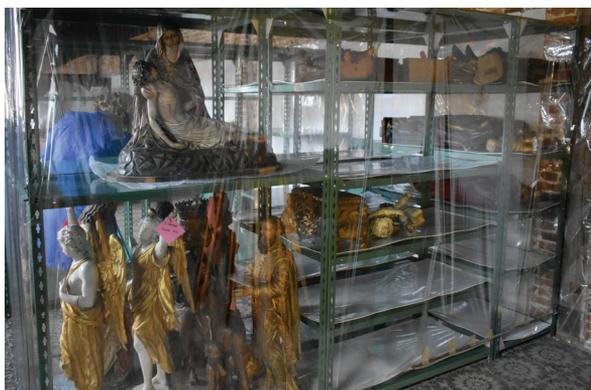
Très souvent toutefois, la poussière s'est agglomérée ou est retenue dans le vernis, la cire ou une autre couche de finition ou de protection appliquée sur la sculpture. Dans ce cas, vous ne pouvez pas intervenir ; faites appel à un restaurateur.

## DÉFAUTS INESTHÉTIQUES, ÉLÉMENTS BRISÉS ? ATTENTION !

N'essayez pas de réparer une sculpture vous-même avec de la colle ou tout autre matériau. Demandez conseil à un restaurateur.

Si une sculpture présente des traces de colle ou d'anciennes restaurations inesthétiques, n'essayez pas de les faire disparaître vous-même. Faites appel à un restaurateur spécialisé.

Ne repeignez, ne vernissez ou ne cirez jamais une sculpture. Si vous souhaitez améliorer l'apparence d'une sculpture, demandez l'avis au service diocésain du patrimoine ou consultez un restaurateur professionnel et reconnu.



Statues soigneusement rangées sur des étagères à l'abri de la poussière.

## POUR PRÉVENIR ET CONTRÔLER LES DÉGRADATIONS, LA NÉCESSITÉ D'UNE SURVEILLANCE RÉGULIÈRE

Il est nécessaire d'inspecter régulièrement, au moins une fois par an, les sculptures en bois, même si celles-ci ont fait l'objet d'un traitement de conservation. Soyez particulièrement attentif à l'état de la polychromie, à la présence éventuelle d'insectes xylophages et de moisissures.

Les locaux doivent également être surveillés. Il s'agit de détecter le plus rapidement possible les risques. Inspectez régulièrement les lieux et le contenu des armoires, par exemple lors d'un « grand nettoyage » que vous pouvez organiser une fois par an. Soyez attentif à la poussière et aux dommages récents comme des taches d'humidité.

## LE STOCKAGE DES SCULPTURES

Si la plupart du temps, les sculptures sont exposées à l'intérieur de l'église, il arrive aussi que certaines soient stockées dans des locaux secondaires, provisoirement (par exemple durant des travaux) ou non. Quelques mesures simples permettront d'améliorer le stockage des sculptures.

- Choisissez un local sain, correctement ventilé, avec une humidité relative stable (aux alentours de 50 %). Les murs et les sols doivent être faciles à nettoyer. Rangez les sculptures à l'abri de la poussière et de l'humidité, dans une armoire fermée ou une étagère isolée avec un rideau. Si nécessaire, protégez-les par une housse en coton (matériau respirable, au contraire du plastique qui favorise le développement de moisissures).
- Évitez la proximité avec les canalisations d'eau. Ne rangez pas dans le même espace que les œuvres les poubelles et le matériel d'entretien et de décoration. Les matériaux organiques (paille, terreau, végétaux...) attirent les parasites.
- Évitez le grenier et les caves, où la température et l'humidité sont souvent très problématiques. Évitez aussi le local où est installée la chaudière.
- Évitez de laisser les sculptures sur le sol. Si vous ne pouvez pas les placer dans une armoire ou une étagère, utilisez une plate-forme à roulette recouverte d'un tapis, voire une palette pour les sculptures de grande taille.
- Disposez les sculptures sur une surface claire, par exemple un carton blanc et sans acide : vous verrez plus facilement les dépôts de vermoulures si le bois est infesté.
- Si vous rangez plusieurs sculptures les unes à côté des autres, prenez garde à ne pas les entrechoquer et veillez à leur stabilité pour éviter un effet domino en cas de chute. Si nécessaire, stabilisez les sculptures à l'aide de petites cales.
- Rangez les objets de petite taille et les fragments dans des boîtes en carton sans acide. Notifiez très clairement le contenu de la boîte sur une étiquette lisible.

#### 4.2.2. LES SINISTRES

Les sinistres peuvent engendrer des dégâts très graves, voire des pertes. Incendie, inondation ou tremblement de terre : les églises ne sont à l'abri d'aucun de ces événements désastreux. Les dégâts des eaux sont les plus courants même si moins dévastateurs peut-être que les incendies.

En cas d'accident, il est nécessaire de réagir très rapidement pour limiter les dégâts. C'est pourquoi un plan d'urgence établi au préalable est primordial. Ce plan définit les personnes à prévenir et les mesures à prendre.

##### *Les dégâts des eaux*

L'eau peut causer des dommages irréversibles. Les accidents possibles sont nombreux : fuite à la toiture, inondation, rupture de canalisation, nettoyage. L'eau qui coule altère progressivement par fines couches la polychromie, le vernis en premier qui présente au contact de l'eau des blanchiments, des bleuissements, des traînées d'eau tandis que les projections d'eau peuvent provoquer des taches sur la surface.

Le travail à la feuille d'or est très sensible à l'eau mais dépend surtout de l'adhésif utilisé. Les feuilles sont « lessivées » et donc éliminées au fur et à mesure. La couche de préparation, sensible à l'eau également, peut se gonfler et, en séchant, se craqueler, entraînant une perte de polychromie qui est d'autant plus sensible si l'adhésif d'origine animale contient aussi des ingrédients solubles dans l'eau tels que la craie.

Évitez de ranger des objets à proximité des canalisations d'eau. Inspectez chaque année les toitures, les corniches et les

descentes d'eau ; faites-les entretenir correctement. En hiver, maintenez la température à plus de 5°C pour éviter le gel qui pourrait faire éclater les conduites.

##### *Le feu*

Les incendies, les bougies (souvent présentes dans les églises) et d'autres accidents peuvent endommager par le feu les objets. Ces dégâts sont irréversibles car ils détériorent structurellement la sculpture. En général, la première réaction des couches de polychromie au contact du feu est l'apparition de cloques dues à la forte chaleur ou même leur combustion. En cas d'incendie, il ne faut pas oublier que l'eau et la suie provoquent aussi des dégâts souvent irréversibles.

Pensez à un système de détection d'incendie, surtout dans un espace d'exposition dédié de type « trésor ». L'installation électrique doit être conforme aux normes de sécurité en vigueur.

#### 4.2.3. LES ATTAQUES BIOLOGIQUES

Le bois peut subir des attaques biologiques par les insectes xylophages et les champignons lignivores.

##### *Les insectes*



Les objets en bois sont souvent attaqués par des insectes, appelés « xylophages ». Parmi ceux-ci, citons les plus répandus : le capricorne (*Hylotrupes bajulus*), le lyctus, les petites vrillettes (*Anobium punctatum*), les grandes vrillettes (*Xestobium rufovillosum* ou de Geer) et les termites. Dans le cas des sculptures en bois, ce sont des vrillettes qui causent le plus de dégâts. Les insectes xylophages sont un véritable fléau pour les sculptures en bois car ils causent une détérioration lente mais certaine des objets. Outre les insectes xylophages, d'autres nuisibles peuvent causer des problèmes. Les araignées, par exemple, tissent des toiles où se logent poussière et autres. Les endroits sombres, sales, poussiéreux et ceux où l'on trouve des débris de nourriture, favorisent la prolifération des insectes. Les bois humides et affaiblis par les moisissures attirent aussi préférentiellement les insectes.

Les insectes xylophages adultes pondent leurs œufs dans le bois. Les larves qui en éclosent se développent dans celui-ci en se nourrissant de ses composants. Au stade ultime de leur développement, les larves deviennent adultes et sortent de leur habitat pour se reproduire. Pour ce faire, les insectes creusent des galeries et, finalement, le trou d'envol que l'on voit sur les bois attaqués. Ces galeries formées

dans le bois l'affaiblissent structurellement et le bois peut se briser sous la moindre pression. Si des dépôts de vermoulure sont visibles à côté ou autour de la base de la sculpture ainsi que des trous d'envol, le travail des insectes est déjà bien avancé ou même presque terminé.

Lorsque les objets en bois sont polychromés, les insectes se frayent un chemin à travers la polychromie. Les trous de sortie perturbent également l'homogénéité de la couche de finition.



Dépôts de sciure.



Trous d'envol d'insectes.

La plupart du temps, une attaque est constatée au moment où l'on remarque un dépôt de sciure de bois sous forme de petits tas. Il arrive qu'une infestation soit détectée à un stade très avancé, par exemple lorsqu'un déplacement entraîne le bris d'une partie de l'objet dont le bois est complètement vermoulu et fragilisé.

Un objet contaminé peut propager l'infestation à tous les autres. Il faut donc être vigilant et réagir dès qu'une attaque est détectée. La contamination peut provenir

d'une autre œuvre, d'un meuble, ou plus simplement par la venue d'un insecte femelle fécondé, au travers d'une fenêtre ouverte.



Détail d'un confessionnal attaqué par les insectes.

## Détecter les attaques

Un examen périodique (au moins une fois par an) est nécessaire pour repérer la présence d'insectes xylophages. Il faut

être particulièrement attentif aux zones moins visibles, comme le dos et le dessous des sculptures. Il faut rechercher des dépôts de vermine et des trous d'envol, ainsi que d'éventuels soulèvements de polychromie. Attention, une sculpture peut paraître saine, mais être complètement dévorée à l'intérieur, surtout vue de loin et si elle est polychromée. Pour les statues habillées, pensez à vérifier sous les vêtements ! Un certain nombre de Vierges habillées sont infestées ; recouvertes par les vêtements, les attaques ne se voient pas.

Il faut surveiller les sculptures, mais aussi tous les objets et le mobilier en bois : les confessionnaux, les bancs, les chaises etc. Souvent, le mobilier inutilisé, entreposé au jubé ou dans d'autres locaux secondaires, constitue une source d'infestation dangereuse pour l'ensemble des objets en bois de l'église. Attention, si un traitement, quel qu'il soit, est effectué contre les insectes xylophages, il ne pourra pas empêcher de nouvelles attaques à l'avenir, toute œuvre ou mobilier traité devra donc continuer à être surveillé régulièrement.

### ASTUCE POUR IDENTIFIER EFFICACEMENT UNE ATTAQUE ACTIVE

Glissez sous l'objet qui semble être infesté une feuille de papier blanc. Le blanc permet de voir efficacement la sciure. Si au bout de quelques jours vous constatez un dépôt de sciure, c'est que l'attaque de l'objet est active. Attention, un début d'attaque n'est pas forcément visible de l'extérieur. En cas de doute, n'hésitez pas à isoler l'objet et à faire appel à un conservateur-restaurateur.

Il existe différents types de pièges à insectes. Vous pouvez placer des bandes adhésives double-face à des endroits stratégiques (endroits par lesquels les insectes pénètrent : près des rebords de fenêtres, plinthes, portes). Les phéromones contenues dans les bandes attirent les nuisibles qui y seront alors retenus. Attention, il faut remplacer le piège dès qu'il est recouvert de poussière car il perd alors de son efficacité.

### Réagir et limiter les dégâts

Dès qu'une infestation est repérée, il faut intervenir le plus vite possible et entre-

prendre les démarches suivantes :

- Isolez rapidement l'œuvre attaquée ; emballez-la dans un sac résistant en attendant qu'elle soit traitée ;
- Vérifiez l'ensemble des objets en bois de façon préventive ;
- Contactez le service diocésain du patrimoine qui pourra fournir aide et conseils ;
- Assainissez l'environnement direct de l'objet infesté (dépoussiérage, nettoyage, rangement).



Dépôts de sciure visibles entre les creux des mèches de cheveux de la statue.

## EN BREF : COMMENT RÉSISTER FACE AUX INSECTES XYLOPHAGES ?

### PRÉVENIR ET BLOQUER :

- Ne conservez pas de poubelles, de nourriture et de matériaux organiques dans la sacristie ou tout autre lieu d'entreposage du patrimoine ;
- Séparez les objets patrimoniaux du matériel de décoration (fleurs, Noël...) et d'entretien ;
- Évitez la poussière ;
- Veillez à la propreté des locaux par un entretien régulier ;
- Installez des moustiquaires là où c'est possible (sacristie ou local de rangement) ;
- Soyez attentif aux objets venant de l'extérieur en matériaux organiques (mobilier, décoration, etc.) : sont-ils sains ou pas ? Ne les mélangez pas au mobilier sain si vous en doutez ;
- Veillez à ce que l'environnement soit le plus sain possible : châssis en bon état, isolation avec l'extérieur...
- Supprimez les sources d'infestation possibles : mobilier et vieux tapis abandonnés, vieux matériel de décoration (fleurs, paille pour la crèche) rangé à l'écart des objets...

Quand c'est possible, surtout pour les objets de grande valeur, protégez les objets par des barrières physiques (local d'exposition parfaitement sain et isolé par une vitre, vitrine ou armoire fermée pour le stockage).

### DÉTECTER :

- Pour faciliter la détection d'attaques : placez une feuille blanche sous les sculptures ;
- Inspectez les objets régulièrement ;
- Utilisez des pièges (placez des bandes adhésives double-face sur les appuis de fenêtre).

### RÉAGIR :

- Procédez à une mise en quarantaine ;
- Prévenez les services diocésains du patrimoine ;
- Effectuez un traitement de désinfestation.

## Les traitements contre les infestations

Plusieurs types de traitements existent pour lutter efficacement contre les infestations. Ceux-ci doivent être mis en application par des professionnels spécialisés dans le domaine de la conservation-restauration. La préservation du patrimoine requiert des procédés qui doivent être inoffensifs pour les œuvres, les personnes et l'environnement.

Les insectes sont sensibles à la température et peuvent être éradiqués dès qu'ils sont exposés à des températures extrêmes. Le traitement par le froid (procédé de congélation) et le traitement par la chaleur sont deux moyens efficaces de lutte contre ces nuisibles mais uniquement s'ils sont effectués par des experts, avec des équipements, des températures et un temps d'exposition appropriés. Pour tuer les insectes sans porter atteinte aux œuvres, la teneur en humidité des matériaux doit être impérativement surveillée et être maintenue à un niveau constant durant tout le traitement. Des recherches sont encore en cours pour perfectionner et découvrir d'autres méthodes adéquates.

Un mode de traitement abondamment utilisé est l'anoxie. Il s'agit d'un traitement qui fait l'unanimité parmi les professionnels de la conservation-restauration. L'anoxie est un traitement insecticide développé par le milieu agroalimentaire et employé pour la conservation des œuvres depuis les années 80. Le principe de cette méthode consiste à supprimer l'oxygène dans l'environnement direct des objets pour tuer ces organismes vivants quel que soit leur nombre, leur espèce et leur stade de développement (œuf, larve,

nympe, adulte) et leur emplacement dans le bois. Cette technique se décline en deux modes opératoires : l'anoxie statique et l'anoxie dynamique qui nécessitent toutes deux un suivi régulier durant le déroulement du traitement.

### *Anoxie statique et anoxie dynamique*

L'anoxie statique est un traitement qui consiste à isoler un objet dans une poche hermétiquement fermée dans laquelle le taux d'oxygène doit être quasi nul (anoxie *statique* car il n'y a pas d'échange de gaz avec l'extérieur). Elle convient au traitement d'objets de faible encombrement (la bulle doit avoir une capacité inférieure à un mètre cube).

Le traitement s'effectue dans un local sain et chauffé à minimum 21°C. L'objet ainsi conditionné reste dans la poche scellée durant au moins trois semaines. Le taux d'humidité relative doit être stable (autour de 50 à 55 %) pour éviter que le bois ne réagisse.

Le matériel nécessaire à la mise en place de cette technique est :

- Un film étanche, souple et thermosoudable pour constituer la bulle (film transparent ou film doublé d'aluminium et de plastique) ;



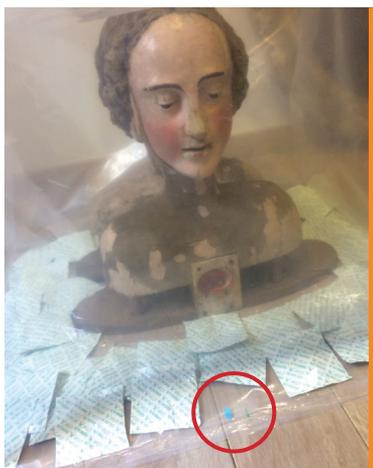
- Une pince thermique pour sceller le film ;



- Des absorbeurs d'oxygène ;



- Un anaérottest pour déterminer l'étanchéité de la bulle.



La taille de la bulle varie en fonction des dimensions de l'objet à traiter ; il est également possible de placer plusieurs objets de même nature à l'intérieur d'une même poche.

Une fois l'objet mesuré, des bandes de film sont découpées, pliées et soudées hermétiquement à l'aide d'une pince chauffante. Avant de sceller la poche, des absorbeurs d'oxygène (sachets contenant une poudre à base d'oxyde de fer activé) sont placés à l'intérieur. Leur quantité est préalablement calculée en fonction du volume de la bulle. Ces sachets sont ensuite répartis dans la housse en évitant un contact direct avec l'objet à traiter. Un anaérottest placé à l'intérieur permet de contrôler le taux résiduel d'oxygène dans la poche, qui doit être inférieur à 0,1 % pour que la méthode soit efficace. La durée du traitement est calculée à partir du moment où le taux d'oxygène est quasi nul. Le taux d'oxygène peut également être contrôlé à l'aide d'un oxymètre : on perce la housse à travers un petit morceau de mousse adhésive qui se dilatera pour boucher le trou de l'aiguille.

Pour les objets de grandes dimensions, le mobilier ou un grand nombre d'objets, la technique des absorbeurs d'oxygène n'est pas suffisante. Le recours à une grande housse ou à une chambre à anoxie permanente est alors nécessaire. Dans le cas



Chambre à anoxie.

de l'anoxie dynamique, un gaz neutre est injecté dans la poche ou la chambre pour remplacer l'oxygène. Via un système de valves, de l'azote est injecté tandis que l'oxygène est aspiré. Le taux d'oxygène est ainsi abaissé jusqu'au seuil de 0,1 %, ce qui peut prendre plusieurs jours. Lorsque le taux d'oxygène est nul, les automates qui injectent l'azote et aspirent l'oxygène sont retirés. Le traitement commence véritablement à ce moment et doit durer quatre semaines. L'atmosphère interne de la chambre est alors régulièrement contrôlée. L'on surveille toute remontée du taux d'oxygène à l'aide d'un oxymètre, ainsi

que la température et le taux d'humidité relative. Ces deux derniers paramètres sont importants et agissent l'un sur l'autre (la baisse de température provoquant la hausse du taux d'humidité pouvant entraîner la dégradation des œuvres au même titre qu'un air trop sec). C'est pourquoi l'azote injecté est humidifié au préalable à l'aide d'un humidificateur. Comme il s'agit d'une technique qui nécessite des compétences et un appareillage spécifiques, elle doit être entreprise par des sociétés spécialisées.

#### L'ANOXIE PRÉSENTE BEAUCOUP D'AVANTAGES :

- Totalement inoffensif pour les personnes, les œuvres et l'environnement ;
- Technique neutre qui garantit l'intégrité des objets ;
- Coût raisonnable pour des petits volumes ;
- Efficace pour le traitement de plusieurs matériaux (bois, carton rigide, papier, textiles, parchemin, fourrures, etc.).

#### PRÉCAUTIONS PRÉALABLES :

- Il faut éviter de déplacer la poche en cours de traitement ;
- Le local où est effectué le traitement doit être chauffé (la température ne doit pas descendre en dessous de 21°C) et sain ;
- Dans le cas du traitement d'œuvres polychromées, il sera peut-être nécessaire de consolider la couche picturale, si celle-ci est trop fragilisée (tâche réservée aux conservateurs-restaurateurs professionnels !).

### Les autres animaux

Les excréments d'oiseaux, de chauves-souris et de tout autre animal pouvant pénétrer dans les lieux où sont conservées des sculptures sont évidemment néfastes. L'amoncellement d'excréments peut causer de graves dégâts ; il favorise l'apparition de micro-organismes et l'acidité qui en émane attaque de manière irréversible les surfaces.

### Les moisissures

Les champignons dits lignivores s'attaquent à la lignine et à la cellulose du bois et dégradent ainsi rapidement les sculptures. Les champignons s'introduisent dans le bois aux endroits où celui-ci est déjà fragilisé (fentes, fendillements, piqûres d'insectes).

Ils peuvent être responsables de différentes altérations. Certaines taches colorées apparaissent sur la surface du bois. La dégradation, dans ces cas, ne concerne que l'aspect esthétique. En revanche, la pourriture fibreuse, la pourriture cubique

(aspect de bois calciné brun), ou la pourriture molle, sont des altérations mécaniques du bois causées par des champignons lignivores. En règle générale, l'attaque d'un bois par les champignons est caractérisée par une perte de masse de celui-ci, ce qui l'affaiblit structurellement, à l'instar du travail des insectes.

Les champignons et les bactéries décomposent les matières organiques et les liants, les couches de peinture et de vernis, entraînant une décoloration et un relâchement des couches de peinture. Toutefois, la moisissure apparaît le plus souvent sous une forme discrète ; ce sont des petites taches poudreuses, pulvérulentes, disséminées sur la surface. Si le support en bois d'un objet polychromé n'est pas en bon état, cela aura automatiquement une influence néfaste sur l'état de la polychromie.

La combinaison d'une forte humidité relative (plus de 70 %) et d'une température élevée (plus de 20°C) est propice au dé-



Présence de moisissures sous forme de substances blanchâtres.



Moisissures.

Photo © Collection Arthothèque – Ville de Mons

veloppement de moisissures. Un environnement mal ventilé et obscur subissant une condensation régulière accentue ce phénomène. En outre, la saleté et la poussière constituent des milieux attractifs pour les champignons, les insectes et les rongeurs.

Pour éviter le développement de moisissures, il est important d'assurer la propreté et la ventilation des locaux. Si la ventilation naturelle est insuffisante, pensez à aérer régulièrement les espaces. Une sculpture placée dans une niche ou un autre emplacement fermé, sans circulation d'air, est fortement exposée aux risques de moisissures. Soyez également attentif aux statues habillées : les vêtements peuvent contribuer à retenir l'humidité et dissimuler la prolifération de moisissures sur le bois. Quand la moisissure n'est plus active, elle s'assèche et peut être éliminée relativement facilement, avec un chiffon doux. Dans tous les cas, le traitement des moisissures, qui peuvent laisser des traces irréversibles, est délicat. Demandez conseil auprès d'un conservateur-restaurateur. Les moisissures révèlent de mauvaises conditions de conservation ; pour y remédier, il est la plupart du temps nécessaire d'agir sur ces conditions et donc sur l'emplacement des œuvres.

#### 4.2.4. LES FACTEURS HUMAINS

Les mauvaises manipulations, les accidents lors de déplacements ou de nettoyages ou tout simplement la négligence constituent également des causes importantes de détérioration des sculptures.

#### Les réparations et les interventions maladroites

Des tentatives de nettoyage malheureuses peuvent fortement dégrader les sculptures.



État avant - après nettoyage et interventions non professionnels.

Photo © KIK-IRPA, Bruxelles

Certaines interventions anciennes (en particulier les ajouts, les remplissages, l'application d'huile, vernis, cire et colle) peuvent mal vieillir et nuire inévitablement à l'apparence de l'objet. Leur application peut s'avérer irréversible. Les huiles ou les vernis jaunissent avec le temps, que ce soit ceux utilisés originellement ou ceux



Jaunissement du vernis.

appliqués lors d'interventions anciennes de restauration, changeant ainsi la couleur de la polychromie.



Coulure de colle.

L'utilisation d'une colle à fort pouvoir adhésif pour faire des réparations peut endommager durablement l'objet ainsi que l'ancienne colle utilisée dans le cas des assemblages. Cela abîme finalement encore plus l'œuvre parce qu'il est quasi impossible de retirer ces adhésifs durs du support sans perte de matière. Les peintures à l'huile ou autres peintures de retouche insolubles sont également difficiles à enlever sans dégrader les couches de polychromie originales.

Considérées aujourd'hui comme banales, certaines pratiques de restauration sont à imputer aux connaissances insuffisantes de l'époque (manque de recul par rapport au vieillissement et à la stabilité des matériaux utilisés, manque de connaissances scientifiques et de moyens techniques, etc.). Aujourd'hui, nos connaissances sont bien plus vastes et les recherches pour toujours mieux adapter les produits à la restauration (réversibilité,...) continuent.

### La négligence

Le manque d'entretien des locaux est un facteur de détérioration important. Il arrive aussi que des sculptures considérées comme sans intérêt aient été écartées, ou simplement mal rangées, stockées au grenier ou dans d'autres locaux totalement inadéquats pour la conservation, jusqu'à être oubliées. Là, très souvent à l'abri des regards et ignorées, les sculptures se dégradent plus ou moins vite. Cette négligence entraîne en effet une accumulation de poussière et d'autres polluants. Cela peut amener à la dégradation complète de la sculpture, à l'oubli de son usage et de sa valeur patrimoniale. L'inventorisation, accompagnée d'une documentation des œuvres, le contrôle de l'état de conservation et du déplacement des objets sont essentiels pour éviter ces pertes.



Conséquences de la négligence et du manque d'entretien (poussière, saleté, etc.).

### **La criminalité : le vol et le vandalisme**

Les dommages causés par les voleurs et le vandalisme existent depuis toujours et ont des conséquences dévastatrices pour les objets d'art. C'est pourquoi il faut sécuriser au mieux les sculptures.



Bras reliquaire, état avant (années 1970) et après vandalisme.

Toute personne se promenant en ville a déjà pu noter la présence de sculptures à caractère religieux dans les vitrines d'antiquaires. Si celles-ci s'y trouvent souvent de manière légitime, ce n'est pas toujours le cas et certaines peuvent être le fruit de cambriolages de lieux de culte. Ce n'est pas tant le matériau qui est visé dans ce cas-ci que la valeur artistique et patrimoniale de la sculpture. Il convient donc d'être particulièrement vigilant.

Un certain nombre de vols d'œuvres ont eu lieu suite à leur prêt pour des expositions ou suite à leur participation à des événements, ces événements les ayant ainsi rendus plus visibles alors que leur sécurité dans l'église n'était pas assurée. Il ne faut pas pour autant verrouiller les églises et cacher le patrimoine de peur de le voir disparaître : des mesures peuvent être

prises pour renforcer la protection du patrimoine tout en respectant sa vocation de patrimoine culturel vivant et public.

### **L'inventaire face au vol : un atout indispensable**

On ne rappellera jamais assez l'importance de réaliser un inventaire. Soyez attentif à la présence d'objets susceptibles d'appartenir à l'église et stockée à des fins de préservation dans les presbytères ou dans les habitations de particuliers liés à la fabrique. Cette solution n'est pas à favoriser; la perte mémorielle, les accidents ou encore la mort des personnes en ayant la charge amènent irrévocablement vers la disparition de l'objet.

Disposer d'un état des lieux à jour du patrimoine mobilier d'une église permet de repérer aisément les disparitions d'objets et d'effectuer rapidement les démarches nécessaires. Ces démarches sont grandement facilitées lorsque l'on dispose d'une description précise et de photos des objets.

### **Prévenir les vols : accrochage et fixation**

Sécuriser une église n'est pas toujours chose aisée, vous devez considérer l'édifice et ses collections comme un tout dont la sécurité doit être pensée de manière globale pour l'ensemble du bâtiment. Le CIPAR met ses services à votre disposition en vous proposant les contacts des services compétents et en réalisant des visites d'évaluation dans les églises.

Les moyens de sécurisation du patrimoine sont divers. Un seul impératif s'impose à toute sécurisation d'œuvres : la réalisation par des mains expertes. Pour ne prendre aucun risque, faites appel à des professionnels de la manipulation des œuvres d'art.

Il faut aussi savoir que plusieurs systèmes de sécurisation peuvent être utilisés pour un même objet. Renseignez-vous auprès des professionnels avant de décider des mesures à mettre en place.

La sécurisation des sculptures en bois peut se faire via divers moyens simples dont chacun a pour objectif de retarder la tâche des voleurs. Un premier moyen efficace est de placer les sculptures hors d'atteinte, c'est-à-dire plus haut qu'un homme, de façon à ce que les intrus doivent déplacer du mobilier pour pouvoir y accéder. Évitez de laisser toute chaise, banc, table ou console directement sous la sculpture.



Statue de petite taille qui n'est pas sécurisée car elle n'est pas exposée suffisamment en hauteur et elle n'est pas fixée au mur.

Que la sculpture puisse ou non être placée en hauteur, des systèmes simples d'accrochage existent. Les statues présentent souvent d'anciens crochets qu'on utilise en priorité afin d'éviter de percer de nouveaux trous. Veillez cependant à laisser un espace entre l'œuvre et le mur



Œuvre fixée au mur.

pour éviter ainsi les risques de condensation et donc d'altération de la polychromie et du bois. D'autres possibilités sont également intéressantes, comme des systèmes de maintien enserrant la statue par les côtés, attachés à une structure dissimulée derrière la sculpture.



Mode de fixation plus complexe pour les objets de plus grandes dimensions.

Enfin vous pouvez aussi décider de sécuriser une statue en la dotant d'un système

d'alarme discret qui relie la sculpture à un service de sécurité, voire à la police.



Système d'alarme discret.

## Les assurances

### Assurance vol

Qu'il s'agisse de prévenir les conséquences d'un vol ou les dégâts qui surviendraient au cours d'un déplacement ou du transport d'une œuvre, il est capital d'assurer le patrimoine sculptural d'une église.

La gestion des biens d'églises se trouve souvent au confluent des responsabilités des fabriques et des communes. La prise d'assurances doit se faire de manière concertée entre la fabrique et la commune et en suivant certaines règles.

En cas d'insuffisance des moyens de paiement de la fabrique, c'est la commune qui se porte garante du paiement de l'assurance. Il convient donc d'agir en concertation avec l'autorité communale au moment du choix de la police d'assurance.

Que la fabrique prenne l'assurance seule ou que le preneur soit la commune, il

convient de respecter les règles de marché public qui consistent à réaliser un appel d'offre à destination de plusieurs compagnies d'assurance.

On veille à placer dans le contrat d'assurance une clause d'abandon de recours de la commune envers la fabrique d'église en cas de sinistre.

### Assurance "Incendies et périls connexes"

Lorsque l'on pense à protéger efficacement une église, il est nécessaire de l'assurer également en tant que bâtiment. L'assurance "incendies et périls connexes", comme son nom l'indique, couvre les dégâts liés au feu et aux autres facteurs naturels.

Si la fabrique est propriétaire des lieux, elle peut prendre l'assurance elle-même. Si c'est la commune, cette dernière peut se charger de la police à condition de fixer une clause contractuelle d'abandon de recours contre la fabrique. De même, en cas de sinistre, la commune devra s'engager à reverser les sommes touchées par l'assurance à la fabrique afin de réaliser les travaux de réparation.

Attention ! Les églises gérées par un comité indépendant mais qui sont propriétés de l'asbl paroissiale ou décanale doivent également prendre une clause contractuelle protégeant les membres du comité contre tout recours. Ceux-ci reverseront en effet leur quote-part de la police d'assurance à l'asbl.

## QUE FAIRE EN CAS DE ?

### MOISSISSURES :

- Vérifiez le taux d'humidité relative ;
- Consultez un restaurateur qualifié ;
- Placez l'objet en quarantaine, emballé dans un sac solide.

### ATTAQUE D'INSECTES XYLOPHAGES :

- Si possible, placez la sculpture en quarantaine, emballée dans un sac ;
- Consultez le service diocésain du patrimoine ou un restaurateur qualifié.

### MORCEAU CASSÉ OU DÉTACHÉ :

- Prenez des photos de l'œuvre et des morceaux détachés ;
- Ne tentez pas de réparer ou recoller les morceaux vous-même. Consultez un restaurateur qualifié ;
- Récupérez les morceaux ;
- Conservez-les dans une boîte ou enveloppez-les de coton ou de papier de soie. Identifiez leur provenance (étiquette sur l'emballage ou nouée à l'objet) ;
- Rangez-les soigneusement, si possible à proximité de l'œuvre endommagée.

### ÉCAILLES OU SOULÈVEMENTS DE POLYCHROMIE :

- Ne déplacez pas la sculpture ;
- Conservez les écailles détachées et n'essayez surtout pas de faire tomber d'autres morceaux de polychromie ;
- Demandez conseil à un restaurateur professionnel.

### ACCIDENTS GRAVES (INCENDIE, DÉGÂTS DES EAUX...) :

- Mettez l'œuvre à l'abri et au sec aussi rapidement que possible ;
- Ne tentez pas d'intervenir vous-même sur l'œuvre endommagée. Faites appel à un restaurateur qualifié ;
- Ne vous débarrassez jamais d'une œuvre que vous estimez « trop » infestée ou endommagée. Le patrimoine est un héritage relevant du domaine public dont nous sommes tous les dépositaires. Le CIPAR et le Service Patrimoine de votre diocèse sont à votre disposition pour tout conseil sur le terrain.

### VOL ET VANDALISME :

- Portez plainte auprès de la police locale le plus rapidement possible et communiquez-lui une description la plus précise possible des œuvres manquantes. Il ne faut cependant jamais estimer qu'il est trop tard ! Si vous constatez l'absence d'un objet

après un délai important, il est capital de le signaler également. C'est à ce moment que la réalisation d'un inventaire illustré prend tout son sens puisqu'il permet de disposer de photographies de haute qualité des objets dérobés et de faciliter ainsi le travail des policiers. Cette démarche permettra d'augmenter la probabilité de retrouver les objets ;

- Si vous ne disposez pas d'inventaire à jour, recourez à la base de données de l'IRPA. Elle reprend un grand nombre d'objets abrités dans les églises et propose une photothèque très utile au travail des enquêteurs ;
- Avertissez également les services diocésains du patrimoine, ils peuvent alors mobiliser leur réseau et faire circuler l'information ;
- Communiquez enfin au plus vite la nouvelle aux journaux afin d'éveiller une plus large attention sur le forfait.

### CE QU'IL NE FAUT PAS FAIRE...

- Entreposer des œuvres en bois dans des locaux délaissés (cave, grenier, jubé inaccessible...). Cela entraînera inévitablement l'oubli des objets et leur détérioration lente mais certaine ;
- Se débarrasser d'une œuvre que vous estimez « trop » endommagée ;
- Décaper, repeindre ou redorer une sculpture. Cette opération dénature et même détruit la sculpture et sa polychromie, même si elle est faite avec une bonne intention. Les décapages ont engendré des pertes irréversibles pour les sculptures. Si vous souhaitez améliorer l'apparence d'une sculpture, demandez conseil au service diocésain du patrimoine ;
- Gratter les surfaces, essayer de retirer des traces de colle ou d'autres traces de réparation, faire tomber des morceaux de peinture qui n'adhèrent plus. Vous risquez de faire pire que bien ;
- Nettoyer les sculptures avec de l'eau, des solvants ou des produits de nettoyage du commerce. Le nettoyage d'une sculpture encrassée est réservé aux restaurateurs qualifiés ;
- Utiliser de l'eau et des produits de nettoyage pour nettoyer une sculpture. Il n'existe pas de produit tout fait pour l'entretien des sculptures ;
- Utiliser des produits contre les insectes xylophages sans l'avis d'un restaurateur. Les produits peuvent causer des altérations irréversibles de la polychromie.

# 5/ METTRE EN VALEUR LES SCULPTURES EN BOIS

Charles Melebeck, CIPAR

## 5.1 Aménager un espace ou une vitrine avec un meilleur contrôle des conditions climatiques

Comme exposé précédemment, la thermométrie et l'hygrométrie sont de première importance pour la conservation des sculptures en bois. Dans un bâtiment public comme une église, il n'est pas aisé d'assurer ces conditions de conservation. Des solutions existent cependant : l'installation de vitrines ou la « privatisation » d'un espace par une cloison vitrée. En fonction du nombre d'objets pour lesquels vous choisissez d'assurer une conservation idéale, cet espace peut se limiter à une vitrine sur mesure ou utilisant une



Vitrine créée à partir d'une niche.

niche architecturale, protégée par un verre de la même qualité que celui destiné aux vitrines.

Vous devez être attentifs au choix de la vitrine : celle-ci doit disposer d'un système d'ouverture facile et permettre un nettoyage aisé. Elle doit assurer de bonnes conditions de conservation ! Le CIPAR propose ses services pour aider à poser ce choix peu aisé.



Cloche en verre.

Il faut tenir compte des paramètres suivants :

- Le verre : optez pour un matériau inerte et des vitres de sécurité ;
- L'éclairage : évitez les spots chauffants, il existe aujourd'hui des systèmes discrets et efficaces qui ne mettront pas les œuvres en danger. L'éclairage « led » est une solution idéale : il ne chauffe pas, sa lumière est blanche, sa consomma-

tion est très faible et la durée de vie des ampoules est élevée ;

- L'hygrométrie : le bois est un matériau vivant et donc très sensible au taux d'humidité qui pourrait le faire gonfler en cas d'excès ou se rétracter en cas de carence. Le taux d'humidité relative idéal est de 50 à 55 %. L'usage d'un déshumidificateur, de billes de Silicagel ou de cassettes Artsorb, selon le budget dont dispose la fabrique, est très important ;
- Les émanations : la peinture ainsi que les matériaux à l'intérieur de la vitrine, tels que les tissus peuvent dégager des substances nocives pour les sculptures conservées. Afin de prévenir ce genre de problème, vous pouvez utiliser un morceau de plomb placé dans la vitrine. Si le métal vire au blanc, la réaction témoigne d'une anomalie chimique entre les objets situés dans la vitrine ;
- Évitez de placer la vitrine à proximité d'une source de chaleur ou de refroidissement : chauffage, bouche de chauffage ou de ventilation ;
- Vérifiez l'étanchéité des murs car il s'agit d'une condition nécessaire au maintien efficace d'une hygrométrie stable.

Le recours à une ancienne vitrine est envisageable à condition de veiller à ce qu'elle puisse remplir les critères de performance évoqués ci-dessus.

Si les objets sont nombreux ou volumineux, vous pouvez utiliser une chapelle latérale ou une pièce inoccupée d'un certain volume. Cette privatisation de l'espace peut prendre la forme d'un « trésor » regroupant tous les objets précieux de l'église dans un cadre sécurisé tout en les mettant en valeur.



Espace de conservation fermé par une baie vitrée.

L'entrée est sécurisée par une porte ancienne ou moderne mais solide et fermée par une serrure verrouillée par une clef - conservée à l'extérieur de l'église - ou un code. Veillez à installer un système d'alarme anti-intrusion à l'intérieur du local dont seul le prêtre et un fabricant disposent du code. Si la pièce dispose de fenêtres, assurez-vous que les châssis soient récents, équipés de vitres spéciales. Une protection extérieure des vitres est également souhaitable.



Système d'alarme.

Soyez attentif à utiliser des moyens de prévention des incendies : en faisant examiner l'église et le local par les services incendie ; en y plaçant des détecteurs de fumée ou de chaleur ; en y mettant un extincteur aux normes et en faisant inspecter l'installation électrique par un organisme qualifié.

Placez-y des vitrines et d'autres moyens de sécurisation évoqués plus haut pour les sculptures ainsi qu'un éclairage de qualité. Puisque le but est de créer de meilleures conditions de conservation, il est pertinent de veiller à la qualité et au contrôle de l'installation de chauffage. Le taux d'humidité et de chaleur sont contrôlés par un thermomètre et un hygromètre.



Objets de différentes natures exposés dans une même vitrine.

Certaines églises contiennent des sculptures dont la valeur patrimoniale et donc marchande est très élevée. Si les options de mise en valeur évoquées précédemment ne peuvent être appliquées, il existe d'autres possibilités n'impliquant pas de se défaire de ce bien patrimonial. Avec l'accord de l'évêque, un dépôt dans une église sécurisée ou un conservatoire diocésain peut être envisagé.

## 5.2. L'éclairage

Malgré leurs vitraux, les églises ne sont pas toujours les écrins de lumière qu'elles devraient être pour les sculptures en bois. Qu'elle soit mono ou polychrome, une sculpture est un objet patrimonial qui mérite d'être mis en valeur par un éclairage de qualité et focalisé en respectant les normes de conservation. Évitez les spots chauffants qui peuvent non seulement endommager les pièces mais en plus s'avérer être des sources d'incendies. Tournez-vous plutôt vers des systèmes plus discrets apportant un éclairage ciblé et non chauffant. La solution idéale est l'emploi d'ampoules "led". Outre une grande qualité d'éclairage, elles disposent d'une importante longévité et consomment peu d'électricité.



Œuvre mise en valeur par un éclairage focalisé et adapté aux mesures de conservation.

## 5.3. La médiation

Le patrimoine sculptural en bois constitue à juste titre pour nombre de fabriques une fierté qu'il serait dommage de ne pas mettre en évidence. Différentes méthodes de mise en valeur sont à votre disposition.

Si vous choisissez d'ouvrir votre église, vous devez appliquer très rigoureusement les conseils de sécurité exposés plus haut. La mise en valeur de votre patrimoine passe par des moyens simples et peu onéreux. Un cartel, des feuilles plastifiées, ou un dépliant explicatif mettant l'œuvre en contexte suffisent. Le média donne aux visiteurs des informations relatives à la datation, à l'auteur, à l'origine éventuelle, ainsi que le titre, de même qu'une explication du thème iconographique, une évocation des éventuelles restaurations et quelques mots sur l'usage culturel de la sculpture.



Fiche d'inventaire faisant office de cartel.

Si l'église présente plusieurs œuvres d'intérêt patrimonial, vous pouvez aussi envisager la création d'un dossier plastifié. Ce document illustré est mis à la disposition des visiteurs dans l'entrée ou en un lieu destiné à cet effet dans l'église.

Vous pouvez opter pour une solution différente en utilisant des panneaux explicatifs : plus grands que les cartels et constitués de matériaux plus solides, ils permettent d'attirer le regard du visiteur et de donner une explication plus complète sur l'objet. N'hésitez pas à agrémenter la présentation de clichés de qualité attirant l'attention et dynamisant la lecture du visiteur.

Vous pouvez choisir de n'ouvrir que le narthex à la visite, cette option permet de placer, par exemple, un vitrage anti-effraction solide qui fait office de porte tout en permettant de laisser visible le patrimoine sculptural de l'église. Il est dans ce cas intéressant d'y placer les panneaux ou le dossier plastifié, évoqués ci-dessus, et de donner une vision plus globale du lieu et de son histoire.



Grands panneaux didactiques.

## 6/ LES SCULPTURES EN PROCESSION : USAGES ET PRÉCAUTIONS

*Déborah Lo Mauro , CIPAR*

Les processions font vivre le patrimoine mobilier des fabriques, elles le préservent en lui donnant son sens en tant que patrimoine culturel et culturel vivant.



Mais malgré le regard bienveillant que l'on porte sur le patrimoine, tout mouvement d'œuvres entraîne inévitablement des risques. Il ne faut toutefois pas négliger la valeur pastorale de ces objets, en niant leur aspect dévotionnel et réduire l'objet à son aspect muséal, par exemple en interdisant sa sortie en procession. Il est dès lors important de concilier les deux aspects pour permettre aux pièces de rester un patrimoine culturel vivant. Pour les communautés, faire vivre les objets est important et c'est la position que

défendent également le CIPAR et les Services Patrimoine des évêchés. Des gestes simples et accessibles aux non professionnels existent pour préserver les œuvres. Dans le cadre de l'organisation d'une procession, dès les réunions de préparation en amont, prenez des décisions concertées pour l'ensemble de l'événement et basées sur des critères communs, suivant les règles de conservation préventive.

### 6.1. Quels sont les risques encourus par les statues en procession ?

Le **manque de préparation** constitue un risque pour les œuvres. Plus vous êtes préparé à réagir en cas de problème, plus vous diminuez les dommages liés à la panique. Faites des réunions préparatoires en amont et diffusez des instructions de sécurité et d'organisation pour pallier les incidents éventuellement survenus les années précédentes, envisagez une meilleure organisation et vérifiez l'état du patrimoine avant sa sortie.

La **gestion de la foule**, compliquée à contenir, peut être une difficulté lors d'une



procession. Soyez-y attentif et anticipez. L'attrait de certaines processions drainant un public de plus en plus nombreux engendre plusieurs problèmes logistiques et de sécurité, tels que les sorties de l'église avec les sculptures ou les concentrations de foules à divers points stratégiques et sensibles du parcours.

Les **difficultés de l'itinéraire**, telles qu'un itinéraire en campagne sur chemin boueux ou poussiéreux, une traversée de chaussée ou encore des pavés déchaussés, augmentent le risque de chute d'objets. Répétez certaines parties de la procession pour identifier les zones à risques et prendre les mesures nécessaires. Parfois, les objets eux-mêmes sont une difficulté pour le parcours, de par le poids des éléments qui le constituent ou encore leur fragilité. Il faut donc veiller à leur contrôle et si besoin leur entretien en amont de la procession.

Lorsque les objets sont déposés pendant **les temps de pause**, tels que des moments de repos ou de lecture de miracles, la vigilance peut être diminuée. Certaines processions n'effectuent en conséquence pas d'arrêts sur le parcours, afin de ne pas perturber, ralentir ou rendre plus difficile le parcours. Les objets ne doivent en aucun cas rester sans surveillance pendant ces temps d'arrêt, désignez un responsable pour veiller sur l'entière responsabilité des objets.

La fin du parcours de la procession est également une phase délicate : les objets sont souvent déposés de manière brusque sur le sol, entraînant **chocs et vibrations**. Pour certaines pièces, pas moins de dix ans après leur restauration, des mesures d'urgence sont à prendre à nouveau pour leur préservation.

Le **risque d'intempéries** est certes le facteur le plus imprévisible et le plus ravageur. Afin de limiter ce risque, prévoyez une protection adaptée à l'œuvre et facile à mettre en cas d'averse soudaine. Il n'y a pas de moyen adéquat de protection, les plastiques par exemple protègent mais abîment également les couches picturales des statues polychromées par frottement liés aux mouvements. Envisagez également une dislocation momentanée pour se réfugier sous des porches ou un trajet éventuellement écourté.



La visibilité accrue lors de la sortie en procession augmente également **le risque de vol**. Cette remarque est également valable pour le déplacement des œuvres dans une exposition mais où le prêt peut être anonyme. Rappelons toutefois qu'il ne faut pas verrouiller le patrimoine de peur de le voir disparaître mais que des mesures prises en amont peuvent renforcer sa protection pour lui permettre de poursuivre son existence en tant que patrimoine culturel vivant et héritage culturel public. Reportez-vous notamment à la section sécurité de cette brochure pour en savoir plus sur les mesures de sécurité à entreprendre.

## 6.2. Quelles solutions pour en renforcer la conservation lors des mouvements ?

Plusieurs pistes existent pour préparer au mieux le déplacement des œuvres, que ce soit en procession ou pour les prêter en exposition. N'oubliez pas que le CIPAR et les délégués patrimoine de chaque diocèse sont à votre service pour vous aider dans la gestion quotidienne de votre patrimoine.

### 6.2.1. EXAMINER AU PRÉALABLE L'ÉTAT DES ŒUVRES

Quel est l'état de conservation des œuvres destinées à être déplacées ? Sont-elles systématiquement examinées avant chaque sortie ?

Établissez un état de conservation avant et après le déplacement des œuvres, avec photo. Aidez-vous du constat d'état de conservation à cocher pour l'état du bois et de la polychromie mis à disposition par le CIPAR. Une inspection systématique des objets doit être réalisée avant le déplacement (face et revers de la statue avec et sans ses accessoires), afin d'établir un plan d'intervention et de conservation-restauration minimal pour pouvoir sortir la pièce en procession (ou la prêter en exposition) sans dommage. N'oubliez pas qu'un entretien régulier des brancards et des fixations s'avère aussi nécessaire. Cette vigilance doit être à la base de la gestion patrimoniale des œuvres déplacées, mais également des œuvres conservées dans les églises. N'oublions pas que les fabriques sont les yeux et les gardiennes du patrimoine, afin de permettre de le transmettre aux générations futures comme il est parvenu jusqu'à nous.

Gérer en amont l'état de conservation vous permet de faire au besoin un **traitement de conservation-restauration** pour anticiper d'éventuels problèmes. Afin de pouvoir prévoir une intervention préalable par un spécialiste, il faut pouvoir disposer de suffisamment de temps avant le déplacement pour examiner l'objet (hors vitrine s'il est exposé sous vitrine) et établir le constat d'état. Il ne faut pas non plus négliger la phase de demande de devis et d'intervention, qui dépendra de la disponibilité du conservateur-restauteur. Toutes ces phases peuvent facilement prendre plusieurs mois, d'où l'importance de s'y prendre à l'avance afin de ne pas agir dans la précipitation. Les **restaurations répétées** ne se présentent pas comme une solution pérenne et la décision de ne plus déplacer une pièce s'impose parfois d'elle-même.

## COMMENT FAIRE UN CONSTAT D'ÉTAT ?

Quelques questions face à l'objet permettent de mettre en évidence les éventuels problèmes à régler avant toute sortie, voire même toute manipulation. N'hésitez pas à rapporter sur une photo imprimée ou un schéma les problèmes constatés.

### LA STRUCTURE DE L'OBJET

- Est-il stable ?
  - OUI  NON
- Y a-t-il des fissures ?
  - OUI  NON
- Si oui, sont-elles petites et sans risque ou sont-elles grandes et mettent-elles en péril la stabilité de la structure ?
  - STABLES ET SANS RISQUE  À TRAITER, DANGER DE STABILITÉ
- Risquent-elles de s'agrandir avec les chocs et les vibrations ?
  - OUI  NON
- Des joints sont-ils ouverts (jonction entre les éléments amovibles) et les extrémités comme les doigts, les mains ou les bras sont-elles bien maintenues à l'ensemble ?
  - OUI  NON
- Remarque-t-on des traces d'infestation active d'insectes ? (trous d'envol et sciure)
  - OUI  NON
- Si oui, celle-ci a-t-elle fragilisé la structure de l'œuvre ?
  - OUI  NON
- Y a-t-il des éléments manquants ?
  - OUI, à savoir : .....
  - NON
- Y a-t-il eu des actes de vandalisme ayant abîmé la structure ?
  - OUI, à savoir : .....
  - NON

## LE SOCLE ET LE BRANCARD (pour les œuvres en procession)

- Le socle et le brancard sont-ils défilants ?  
 OUI  NON
- Nécessitent-ils une réparation avant la sortie ?  
 OUI  NON
- Permettent-ils un transport confortable et stable pour les porteurs ?  
 OUI  NON
- Une housse de protection est-elle prévue dans le brancard ?  
 OUI  NON
- Quel est le système d'accrochage de l'œuvre ?  
 pattes       pitons       système antivol       vis  
 autre : .....
- Le système d'accroche doit-il être revu ou réparé, sans endommager l'œuvre ?  
 OUI  NON

## ANCIENNES INTERVENTIONS

- Y a-t-il des traces de restaurations ?  
 OUI, à savoir : .....  
 NON
- Si oui, dans quelles parties et de quelle nature ?  
 structure       polychromie  
 autre : .....

- Des pièces ont-elles été ajoutées ?  
(Décrire et entourer sur la photo de l'œuvre en annexe)

OUI, à savoir : .....

NON

- Sont-elles stables ?

OUI  NON

- Faut-il intervenir à nouveau à ces endroits ?

OUI  NON

- De manière urgente ou non urgente ?

OUI  NON

### ALTÉRATIONS DE SURFACE

- La polychromie ou la surface est-elle usée ?

OUI  NON

- La polychromie ou la surface est-elle rayée ?

OUI  NON

- L'adhérence de la polychromie est-elle défaillante ? (perte de polychromie constatée)

pulvérulence  cloques  écaillage

autre : .....

non, bon état général

- La manipulation de l'objet risque-t-elle de faire tomber la polychromie ?

OUI  NON

- Est-elle fortement empoussiérée ? (Poussière qui peut être enlevée)
  - OUI  NON
- Est-elle encrassée ? (Salissure qui reste incrustée)
  - OUI  NON
- Y a-t-il des traces de moisissures ?
  - OUI  NON
- Y a-t-il des taches sur la surface ?
  - OUI  NON
- De quelle nature sont ces taches?
  - projections     coulures     auréoles
  - autre : .....
- Y a-t-il un jaunissement ?
  - OUI  NON

**Le questionnaire ci-dessus est disponible et téléchargeable sur le site du CIPAR ([www.cipar.be](http://www.cipar.be)).**

### 6.2.2. L'EMBALLAGE ET LE TRANSPORT

Le prêt des œuvres pour une autre procession ou une exposition demande une manutention et un mouvement qui use parfois beaucoup plus que la sortie annuelle d'une statue lors de la procession du village. La manutention par des professionnels est devenue habituelle pour le monde muséal mais dans le domaine d'objets d'église, il s'agit la plupart du temps de délégués locaux qui se chargent du transport. Il est donc nécessaire d'être informé sur les bons gestes à effectuer

pour emballer et transporter correctement une pièce, même si elle ne va parcourir que quelques kilomètres.

Même si le trajet est court, les chocs de la route peuvent endommager les œuvres. Il est donc primordial de bien les emballer et surtout de bien les caler dans le véhicule, afin d'éviter qu'elles ne roulent et ne s'entrechoquent. Répétons qu'il est indispensable d'avoir au préalable vérifié l'état de conservation de l'œuvre avant toute manipulation.



Étapes de l'emballage et du transport d'une oeuvre.

Le transport s'effectuant souvent dans le cadre d'un prêt, d'une restauration ou autre, ce sont parfois d'autres personnes que les responsables de l'emballage qui déballetent l'œuvre. C'est pourquoi veillez à indiquer, via des flèches, le sens du déballeage.

On peut distinguer deux types de niveau d'emballage : la protection simple et la caisse de transport. La protection simple est placée directement en contact avec l'œuvre. Elle peut être constituée de :

- fibres synthétiques non tissées (type tyvek) ;
- tissu léger ;
- papier kraft ;
- papier de soie ;
- film polyester (type mélinex) ;
- papier bulle léger.

Avant cette protection simple, les éléments saillants comme les bras ou les mains qui présentent un risque de bris peuvent être protégés localement par la mise en place de papier bulle par exemple pour les renforcer. Tous les éléments mobiles fragiles, tels que les couronnes ou les sceptres doivent être enlevés et emballés séparément. Cette protection permettra de limiter les variations hygrométriques subies par les œuvres lors du transport. À cette fin, le tyvek, le film polyester ou le papier bulle présentent la meilleure barrière immédiate pour les œuvres le temps du transport. Cette protection simple sert à protéger la surface d'éventuelles éraflures ou rayures qui pourraient survenir lors du transport. Elle est donc indispensable mais ne suffit pas seule à emballer l'œuvre, elle

doit être complétée par un deuxième niveau d'emballage.

Le deuxième niveau de protection consiste en une couche plus épaisse, formant un rembourrage qui amortit les chocs et les vibrations. Le système le plus simple et à la portée de tous, consiste à emballer les œuvres avec des couvertures de déménagement. Facilement réutilisables, elles permettent en plus de se caler facilement dans les parties non plates des œuvres pour les stabiliser pour le transport. Ces couvertures de transport peuvent être éventuellement remplacées par des couettes épaisses et propres mais qui ne présentent pas l'avantage des couvertures de déménagement qui sont prévues sans « trame ». Une fois les œuvres emballées dans ce rembourrage, des sangles ou des cales doivent permettre de les coincer dans le coffre du véhicule.

Une version plus élaborée de ce deuxième niveau de protection est constitué d'une caisse de transport prévue spécifiquement pour le transport d'une œuvre en particulier. Les caisses sont évidemment d'un meilleur soutien que l'emballage dans des couvertures de déménagement, car prévues pour caler parfaitement l'objet. Elles sont toutefois souvent à usage unique car conçues sur mesure en fonction d'un objet, même si elles peuvent être remployées chaque année pour la même pièce. Les caisses peuvent être fabriquées avec :

- une palette sanglée ;
- de la mousse ;
- du polystyrène ;
- du carton ondulé à triple cannelure.



Les caisses de transport doivent être complétées par des mousses de calage, afin de bloquer l'œuvre dans la caisse. Ces mousses sont réalisées avec du polyéthylène, du polyuréthane ou du polystyrène. Vous pouvez déjà trouver certains de ces produits dans les magasins de bricolage généralistes. Il faudra cependant veiller au vieillissement des matériaux et changer la caisse après un certain temps, les matériaux n'étant pas inertes.

Afin de diminuer les risques, il faut veiller avant le transport à prendre en considération les éléments suivants :

- le poids de l'œuvre ;
- sa localisation dans l'église et son éventuel décrochage ;
- le nombre de personnes nécessaires pour la manutention (manipulateur et accompagnateur pour ouvrir les portes par exemple) ;
- le matériel nécessaire, à préparer en amont ;
- savoir quelles étapes vont être effectuées et dans quel ordre ;
- planifier son trajet et supprimer les obstacles à l'avance ;

- préparer un endroit sûr pour déposer l'œuvre pour l'emballer dans le lieu de départ et dans le lieu d'arrivée.

### 6.2.3. LA QUESTION DES ASSURANCES

Veillez dans la mesure du possible à assurer le transport d'une œuvre. Il convient de se renseigner auprès des compagnies d'assurance. Établissez également une **convention pour un transfert de risques** entre le propriétaire du bien et l'organisateur de l'événement. Lorsque les fabriques participent de manière effective à la procession, elles forment un groupe ayant alors la responsabilité de leur patrimoine en procession. Si des pièces sont prêtées à un comité de procession ou d'exposition ayant la charge de l'organisation du transport, de la manutention et de la procession ou de l'exposition des pièces, prévoyez une convention de prêt avec un transfert de responsabilités, un constat d'état avant et après avec photo et éventuellement une prise d'assurance. Cette procédure semble un peu fastidieuse pour certaines processions de village de moindre ampleur mais reste néanmoins indispensable pour pouvoir agir sereinement et engager les responsabilités en cas d'accident et faire restaurer la pièce endommagée, même si la pièce est sortie depuis des années sans convention. **La prise d'assurance** est laissée à l'appréciation du responsable de la procession ou de l'exposition, pour pallier les risques liés au déplacement et à l'exposition, mais la convention de transfert de risques est indispensable pour établir les responsabilités financières en cas de dégât. Notez que dans le cadre d'une exposition, une assurance clou à clou est vivement conseillée. Reportez-vous au CIPAR ou au Service Patrimoine de

votre diocèse pour obtenir un modèle de convention-type.

Réagissez rapidement en cas de problème (pluie, vent, chute, vandalisme, vol) via une **procédure établie**, lorsque les sculptures sortent en procession. L'intérêt de comprendre et d'intégrer les règles de conservation préventive est d'être informé et prêt à réagir en cas de problème. Concrètement, il s'agit de savoir qui intervient et à quel moment. Par exemple : que faire si la statue tombe ? Où est-elle entreposée ? Qui se charge de la rapatrier ? A-t-on prévu une protection pour la pluie ? Est-elle en bon état ? Qui se charge de la poser correctement et comment les manipulations sont-elles prévues ? C'est pour répondre à toutes ces questions qu'une procédure claire en amont doit être établie et communiquée à tous les intervenants. Une bonne préparation vous évite de réagir dans la panique.

#### 6.2.4. LA QUESTION DES COPIES ET DES NOUVELLES CRÉATIONS

Pour préserver les œuvres originales, des copies ou des nouvelles créations sont envisageables. Pour certaines pièces, il est souvent plus acceptable de faire une copie de bonne facture, plutôt que de devoir restaurer l'objet afin de le renforcer, à force d'usure et de dégradation. Parfois, l'option est prise de réaliser une création contemporaine significativement différente de l'œuvre originale trop fragilisée pour être sortie en procession. Cette option n'est en général envisagée qu'en dernier recours si l'objet actuel est détruit, volé, ou fragilisé, bien que ce choix devrait intervenir plus tôt, comme mesure préventive.



Photo © KIK-IRPA, Bruxelles



Une copie de la Vierge à l'Enfant de Deux-Acren est employée pour les processions afin de préserver l'originale.

# 7/ LE RÔLE DU CONSERVATEUR-RESTAURATEUR

*Corinne Van Hauwermeiren, Docteur en Histoire de l'Art et Conservateur-restaurateur de sculptures en bois polychromé*

Le conservateur-restaurateur est à votre écoute pour un conseil, pour la mise en œuvre d'un traitement de conservation et/ou de restauration ainsi qu'une aide ou un conseil à la préparation d'exposition (constat d'état, emballage, etc) ou pour la réalisation d'un « chantier-école ». Nous y reviendrons.

Les quelques informations livrées ici se veulent généralistes. Or, la conservation-restauration est une discipline du cas particulier et il n'est pas dans le but de cet ouvrage de livrer un cours pratique de conservation-restauration. La discussion avec le professionnel du patrimoine demeure donc la démarche la plus adaptée afin d'envisager un traitement qui réponde au mieux aux particularités matérielles de la sculpture.



Un visage dénué de polychromie a irrémédiablement perdu l'expression de la vie.

Photos © Conservart s.a ./CVH

En effet, la sculpture en bois polychromé présente la particularité d'une complé-

mentarité, parfois subtile, entre le volume sculpté et la couche de couleur qui le recouvre. Au-delà du seul rôle décoratif qu'on lui assigne encore souvent, elle entre en dialogue avec le volume sculpté en affirmant certains détails à peine suggérés par la taille ou en apportant des éléments de décor impossibles à suggérer dans le bois. La polychromie est l'élément matériel qui donne vie à une sculpture.

Afin de préserver cette étroite relation, la mise en œuvre d'un traitement débutera par les opérations de conservation du bois et de la polychromie. Ensuite, et ce n'est pas systématique ni obligatoire, il est possible de rendre à l'œuvre davantage de lisibilité par le biais de la restauration. Si la conservation est toujours nécessaire voire impérative pour permettre la pérennité de l'œuvre, la phase de restauration peut soit être différée, soit être réalisée a minima, notamment pour des raisons budgétaires.

Ce chapitre propose d'envisager successivement les principales opérations mises en œuvre en conservation et en restauration du bois et de la polychromie, sans oublier de présenter tout d'abord quelques préalables déontologiques et méthodologiques.

## 7.1. Les préalables

Il en va de cette profession comme d'autres : un code éthique et déontologique a été élaboré au fil des années afin de réglementer une pratique professionnelle exercée parfois de manière très aléatoire, voire

fantasque. Entre le décapage des polychromies et la remise en peinture, la sculpture en bois polychromé a souffert et souffre encore de pratiques hasardeuses.

C'est au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle qu'émergea peu à peu le concept triparti de « réversibilité – stabilité – lisibilité » qui résonne aux oreilles des praticiens comme un refrain entêtant. En revanche, si cette mélodie guide les premiers pas des jeunes praticiens, la pratique professionnelle se heurte vite à une absence totale de réversibilité de certaines interventions. En effet, comment imaginer la réversibilité d'une opération telle que l'imprégnation de résine dans une œuvre structurellement fragilisée par les attaques d'insectes xylophages ? Comment imaginer le retrait total d'un adhésif infiltré à la seringue sous les écailles d'une polychromie qui menace ruine ? C'est pour cette raison qu'émergea, il y a quelques années, le concept « d'innocuité ». À défaut de pouvoir assurer un traitement réversible, le praticien se doit d'employer des produits non seulement stables, mais qui, au terme de leur vieillissement, ne présentent aucun danger pour les matériaux constitutifs de l'œuvre tout en ne gênant pas une reprise des traitements en cas de nouvelles dégradations.

La prise en charge d'une œuvre débute toujours par une phase d'étude et d'observation de la technique de mise en œuvre de la sculpture et de son état de conservation. Fort de cette connaissance, le praticien rédigera ensuite un constat d'état, posera un diagnostic et formulera une proposition de traitement de conservation et d'éventuelle restauration. La faisabilité du traitement et le choix des produits est en fonction des résultats des tests

préalables entrepris dans des endroits discrets de l'œuvre.

Les produits adaptés à la conservation-restauration du patrimoine sont aujourd'hui de nature très diverse. D'origine naturelle, synthétique ou artificielle, ils répondent pour une grande majorité aux principes de réversibilité et de stabilité sinon d'innocuité. Le choix d'un adhésif ou d'un consolidant dépend de critères multiples. Toutefois, il est préférable de privilégier des adhésifs naturels et synthétiques plutôt que des adhésifs artificiels tels les produits acryliques et vinyliques. Bien que le vieillissement de ces derniers ait été testé en laboratoire, il est préférable de limiter leur emploi et de préférer les colles naturelles ou les adhésifs de type éthers de cellulose. En revanche, certains assemblages peuvent nécessiter, pour des raisons structurelles, l'emploi d'un adhésif plus invasif composé par exemple de résine époxy, mais pour lequel il faut garder la plus grande prudence de par sa réversibilité quasi nulle.

## 7.2. Les traitements de conservation

Tant le bois que la polychromie peuvent demander une intervention de conservation. Ces opérations ont pour but d'assurer la pérennité de l'œuvre, non d'en améliorer la lisibilité. En revanche, si ces traitements ont un but curatif, leur efficacité n'est possible que si l'œuvre est conservée après traitement dans des conditions optimum. Autrement dit, il ne sert à rien de procéder à un fixation de la polychromie si la sculpture retourne dans un édifice humide supportant de grandes variations climatiques.

Comme il convient de traiter d'abord le bois avant de conserver la polychromie (cette dernière ne pouvant être conservée que si le bois est sain), nous envisagerons la conservation de ces deux constituants dans leur ordre successif de traitement.

### 7.2.1. LE BOIS

Les principales opérations de conservation du bois consistent principalement en un traitement des attaques d'insectes xylophages, une consolidation du bois ayant perdu sa résistance, au collage des morceaux brisés, à la réalisation de semelles pour stabiliser les œuvres dont l'assise est caduque, ou encore en la réalisation de bouchages structurels. Nous ne reviendrons pas sur le traitement des attaques d'insectes xylophages qui a été longuement développé dans les pages qui précèdent.

Les éléments brisés l'ont parfois été à la suite d'attaque d'insectes ayant fragilisé la structure du bois. Ces altérations n'étant pas visibles, la moindre manipulation peut provoquer la cassure des éléments infestés. Le traitement de ce type d'altération se compose généralement de deux étapes. La première étape est la consolidation du bois par l'injection d'une résine en solution dans un solvant. Cette étape doit être menée après mûre réflexion et n'est pas toujours indispensable. En effet, si la résine ne pénètre pas de manière uniforme et en profondeur dans le bois, la consolidation présente le risque de constituer à la surface une accumulation de résine formant une coque plus résistante en surface. Selon le type de cassure et l'état de dégradation du bois, un collage additionné de poudre de bois peut suffire. La poudre de bois étant destinée à combler les manques et augmenter la surface de

collage. De multiples variantes de méthode de collage existent, selon l'état de conservation de la sculpture.

Sans vouloir affirmer une évidence, lorsqu'une sculpture se brise, il importe de conserver tous les éléments fracturés, aussi petits soient-ils. Il convient de les conserver dans une boîte, les uns à côtés des autres, sans les emballer surtout si les plans de cassure présentent des soulèvements de polychromie. Privilégier les boîtes en plastique transparent (de type polyéthylène) et veiller à étiqueter correctement celles-ci afin qu'il n'y ait pas méprise sur le contenu. Le restaurateur procédera au collage des différents fragments avec un adhésif adapté.

#### *Semelle*

De nombreuses œuvres en bois présentent des défauts de stabilité à cause d'une base comportant des irrégularités de surface. Ces défauts peuvent mener à la chute de l'œuvre si celle-ci n'est pas attachée à son socle par un moyen mécanique. Ces semelles permettent également dans certains cas d'isoler la sculpture de son socle froid et humide.

Une opération simple consiste à réaliser une semelle dans des matériaux divers (résine époxy chargée de microbilles de verre, liège, etc), fixée ensuite de manière réversible à la base de la sculpture, par exemple par quelques points de colle.

#### *Bouchage structurel. Que faire en cas de manque ?*

Lorsqu'une sculpture s'est brisée, il peut arriver que des morceaux soient manquants. Le risque de perte augmente avec le temps qui sépare l'accident du temps de la

restauration. Si ces manques mettent en péril l'assemblage des différents éléments, un bouchage structural permettra d'assurer la liaison entre les différents morceaux de bois et permettra à la sculpture de retrouver son intégrité.

En revanche, certaines œuvres peuvent présenter des manques (nez, doigts, avant-bras, etc) liés à la perte d'éléments assemblés dès l'origine tels les avant-bras, les ailes des anges, etc. Prenons l'exemple des Vierges à l'Enfant médiévales dont les avant-bras sont rapportés ou de certaines sculptures baroques composées d'un assemblage d'un grand nombre de morceaux de bois.

Si, dans la grande majorité des cas, le manque est accepté comme faisant partie de l'histoire matérielle de l'œuvre, des solutions peuvent être apportées si le manque porte préjudice à la stabilité de la sculpture ou compromet l'assemblage d'autres fragments. Il peut même être envisagé de reconstituer certains manques, par exemple lorsque l'on dispose d'une documentation photographique suffisamment détaillée. Mais les reconstitutions à l'identique doivent demeurer exceptionnelles.

### 7.2.2. LA POLYCHROMIE

Les opérations de conservation de la polychromie comprennent le nettoyage superficiel, le fixage des soulèvements et le traitement des éventuelles couches de vernis et des couches de protection.

Si le nettoyage est en apparence une opération simple, il requiert la plus grande prudence. En effet, il importe de constater en premier lieu l'absence de soulèvements

de matière afin que ceux-ci ne soient pas endommagés lors du nettoyage. La présence du nettoyage sur le fixage est par conséquent fonction de l'état de conservation de la polychromie.

La première phase du nettoyage consiste en un dépoussiérage à sec, à l'aide de pinces doux et de gommes de différents types et de dureté variable afin d'ôter les amas de poussière. Le nettoyage peut se poursuivre par un nettoyage en phase aqueuse ou solvantée, additionné éventuellement de tensio-actifs. La technique mise en œuvre pour la polychromie conditionnant le choix de la méthode de nettoyage.

Les soulèvements de polychromie seront refixés avec un adhésif dont le choix dépend de plusieurs critères comme celui de la nature des matériaux mis en œuvre pour la polychromie et le type de soulèvements. Les soulèvements qui affectent une dorure polie sur bol ne seront pas refixés avec le même adhésif qu'une polychromie mate et pulvérulente.

En revanche, certaines œuvres présentent un état de dégradation tel qu'il est difficile d'envisager un transport vers l'atelier du restaurateur sans affecter la conservation de l'œuvre et de la polychromie. Dans ce cas, le restaurateur procédera à un fixage temporaire des soulèvements avant transport. Ce fixage, réalisé à l'aide de papier de faible grammage et d'un adhésif à base d'éther de cellulose, permet de conserver les soulèvements durant le transport, sans risque de perte. Après étude préliminaire et choix d'une procédure de traitement, ces papiers seront retirés et le restaurateur procédera au fixage « définitif ».

### 7.2.3. LE TRAITEMENT DES ANCIENNES INTERVENTIONS ET LA QUESTION DU DÉGAGEMENT DE LA POLYCHROMIE

Les sculptures en bois décapé ou laissé apparent peuvent avoir été cirées ou vernies. Ces couches de protection peuvent dans certain cas être teintées, assombrissant parfois considérablement les reliefs sculptés. Si la nécessité de les ôter s'impose, ces couches de vernis et de cire seront traitées par voie solvantée, en solution liquide ou sous forme gélifiée. Elles peuvent éventuellement être remplacées par la pose d'une nouvelle couche de cire. Le vernis, formant un film plus étanche, est à proscrire. Nous conseillons de ne pas utiliser les produits proposés dans le commerce, mais de s'adresser à un professionnel qui vous conseillera quant au choix à poser.



Bris du bras de la Vierge d'Auderghem suite à une attaque d'insectes xylophages.

Photos © Conservart s.a./CVH

Quant aux sculptures en bois polychromé, elles ont été généralement recouvertes de nombreuses couches de couleurs au fil des siècles. Plusieurs raisons expliquent

ces transformations : « Le XVIII<sup>e</sup> siècle préférait la monochromie blanche imitant le marbre aux chatoyants effets de couleurs des siècles précédents. Beaucoup de sculptures ont alors été recouvertes de peinture blanche ou légèrement grisâtre afin d'imiter la pierre. Quant au XIX<sup>e</sup> siècle, le goût prononcé pour les matériaux apparents a causé la perte irréversible de nombreuses polychromies originelles pour faire réapparaître le bois. Dans le meilleur des cas, ces mises au goût du jour ont été réalisées par la pose d'une nouvelle couche de couleur recouvrant la polychromie existante »<sup>1</sup>. Dans d'autres cas, la pose d'une nouvelle couche de couleur répond simplement à la nécessité de masquer un état de dégradation d'une sculpture dédiée au culte.



Le nettoyage de la couche de cire teintée a permis de mettre au jour des restes de polychromie originale.

Photos © Conservart s.a./CVH

La question de la dérestauration, c'est-à-dire l'élimination d'une ou plusieurs couches de couleur pour revenir à un état plus conforme au style de l'œuvre, est une question très complexe qu'il ne sera pas

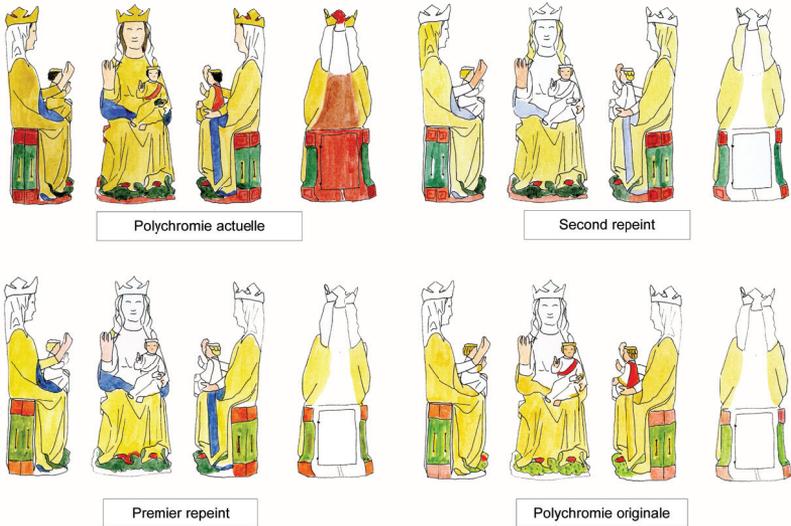
<sup>1</sup> Online : [www.conservart.be](http://www.conservart.be) (consulté le 16 juin 2020).

possible d'expliquer en ces quelques lignes. Sachez toutefois que dans tous les cas, cette question se pose d'abord en terme d'étude stratigraphique systématique et méthodique de la polychromie. Cette étude a pour but de comprendre l'histoire matérielle de la sculpture, d'envisager l'état de conservation des différentes strates de couleur et le degré de faisabilité d'un éventuel dégagement d'une strate en particulier. Cette étude permet aussi

une exploration indirecte de l'évolution des goûts au fil des siècles. Bien sûr, cette étude suit des règles méthodologiques strictes. On ne sonde pas au hasard, à la recherche de la première couche de couleur posée sur le bois. Le restaurateur réalise de petits sondages dans des zones discrètes de la sculpture ou autour des lacunes et sous forme « d'échelle stratigraphique ». Les résultats de chaque sondage sont ensuite consignés dans un tableau reprenant la description matérielle de chaque couche ainsi qu'un relevé chromatique. Les résultats des sondages entrepris sur chaque partie de l'œuvre et à l'intersection de celles-ci sont ensuite consignés sous forme de tableau topographique accompagné d'une reconstitution virtuelle des différentes campagnes de polychromie.



Vinça : la « Vierge aux dragons »



La synthèse des informations fournies par les sondages stratigraphiques permet de proposer une reconstitution des campagnes successives de polychromie.

Outre l'intérêt historique de la connaissance de l'œuvre, l'étude stratigraphique et topographique permet également au conservateur-restaurateur d'induire son protocole de traitement en fonction de la mise en œuvre de la couche originelle. Nous songeons ici à la présence sous-jacente de brocards appliqués ; technique caractéristique de la sculpture flamande du XV<sup>e</sup> siècle. Composée notamment d'une très fine couche de cire qui constitue les reliefs du décor, cette technique ne supporte évidemment pas l'apport de chaleur parfois réalisé lors des campagnes de fixation des polychromies pour sceller l'adhésif. On mesure donc ici toute l'importance de l'observation préalable au traitement.

Il faut savoir que le dégagement d'une polychromie demande un travail considérable réalisé sous microscope, au scalpel. Les budgets engendrés par une telle opération sont tels que seules les œuvres considérées comme majeures peuvent encore en bénéficier et sous réserve de la réunion d'une série de critères méthodologiques.

### 7.3. Les traitements de restauration

La restauration a pour but d'améliorer la lisibilité de l'œuvre, principalement par le biais de la retouche éventuellement accompagnée par le masticage de tout ou partie des lacunes. La nécessité d'un masticage est laissée à l'appréciation du restaurateur, en fonction notamment de la localisation et de l'importance des lacunes. Il est certain qu'une lacune de polychromie au milieu d'un visage en parfait état de conservation imposerait sans doute un masticage afin de pouvoir réaliser une

retouche illusionniste. En revanche, les lacunes présentes au sein d'une polychromie lourdement impactée par les pertes de matière seront retouchées par un ton de fond à l'aquarelle, sans mise à niveau des lacunes.

En tant que responsable du patrimoine religieux, il vous est possible de discuter avec le praticien de la manière dont il envisage le traitement des lacunes et des pertes de matière. Ceci afin d'entreprendre un traitement de restauration sur une compréhension commune des attentes et des exigences des deux parties. En effet, la retouche n'est pas une remise en peinture... La déontologie de la conservation-restauration interdit désormais les remises en peinture des sculptures en bois au profit d'une acceptation des lacunes dont la visibilité peut être atténuée par le biais d'une retouche d'un degré d'invisibilité variable.

### 7.4. La question des éléments métalliques

De nombreuses sculptures ont reçu, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, des ornements métalliques tels des couronnes et des sceptres. Si les sceptres peuvent provoquer, par leur mobilité, des dégâts au niveau des mains, les bords souvent acérés des couronnes causent des usures au niveau de la polychromie sur le haut des têtes.

Afin de préserver la surface de la polychromie, il est possible de poser un solin sur le pourtour des couronnes, par exemple à l'aide de fibres polyester, afin d'adoucir les arêtes métalliques au contact avec la polychromie.

## 7.5. Le « chantier-école »... Le cas de l'église de Bossière

Une initiative tout à fait intéressante de conservation du patrimoine a été menée il y a deux ans en l'église Notre-Dame de Bossière. Cet édifice conserve un grand nombre de sculptures en plâtre produites au XIX<sup>e</sup> siècle, entreposées dans le baptistère qui sert aujourd'hui de remise. Ce local était dans un désordre patent et empli de poussières. Les dépôts de poussières sur les sculptures sont très néfastes non seulement pour la polychromie, mais également pour le plâtre, à cause de l'accumulation d'humidité qu'ils engendrent sur les surfaces.

Confier l'ensemble de ces sculptures à un conservateur-restaurateur aurait nécessité d'importants budgets. Alors une autre idée se fit jour... Le fabricant proposa à un conservateur-restaurateur de mener un « chantier-école » avec la complicité des membres de la Fabrique d'église et de quelques paroissiens dévoués. Tandis que la fabrique d'église paya le matériel de nettoyage fourni par le conservateur-restaurateur ainsi que les prestations de ce dernier, le praticien était aux côtés des intervenants pour leur expliquer la meilleure manière de procéder pour le nettoyage et leur fournir assistance en cas de problèmes particuliers de conservation. Ce type d'action permet non seulement de mener des campagnes de conservation de grande ampleur, mais sensibilise aussi à la fragilité du patrimoine et aux bons gestes à mener pour des opérations d'entretien relativement simples.

## 7.6. Combien cela va-t-il coûter ?

Le traitement d'une sculpture engendre souvent des coûts relativement importants. Il est recommandé au fabricant de demander au restaurateur de fournir un devis détaillé composé de deux étapes : celle, indispensable, de la conservation et celle, facultative, de la restauration. Si les budgets se font étroits, mieux vaut privilégier le traitement de conservation de plusieurs sculptures que de procéder à la restauration d'une seule d'entre elles. La restauration étant bien souvent la partie la plus coûteuse du traitement.

Le conservateur-restaurateur exerce, pour une grande majorité, en tant qu'indépendant. Par conséquent, son intervention, même pour un conseil ou une aide à la préparation d'une exposition, suppose une rémunération. Il n'existe pas de tarification des prestations de la profession ; chaque restaurateur étant libre d'établir son tarif horaire auquel s'ajoute une TVA de 21 %.

En revanche, il en va de ce secteur comme des autres : la sélection d'un praticien sur base unique du coût de la prestation n'est pas toujours synonyme de qualité de travail. Il revient au fabricant de se renseigner sur l'expérience professionnelle du conservateur-restaurateur pressenti puisque la profession n'est toujours pas, à ce jour, reconnue et protégée. Il existe une association professionnelle, mais certains praticiens font le choix de ne pas y souscrire sans pour autant manquer de compétence.

Il faut aussi préciser que ce n'est pas parce qu'il s'agit d'œuvres en bois qu'il est pos-

sible de demander l'intervention d'un restaurateur de meubles. La sculpture en bois (surtout si elle est polychromée) exige une prise en charge toute particulière entrant dans le champ de compétence propre au conservateur-restaurateur de sculptures.

## 7.7. Quelques considérations pratiques

Assurez-vous que le praticien que vous avez sélectionné a contracté une assurance RC exploitation ainsi qu'une assurance incendie/vol/dégâts des eaux. Pensez également à assurer l'œuvre durant son séjour dans l'atelier du restaurateur selon le principe de l'assurance « clou à clou ». Ce service peut être pris en charge par le conservateur-restaurateur qui, en revanche, imputera le montant de l'assurance (2 % de la valeur de l'œuvre) au devis de restauration. La question de la prise en charge de l'assurance par l'une ou l'autre des parties doit faire l'objet d'une mention particulière dans le cadre de la conclusion d'un marché.

À la fin du traitement et conformément au code de déontologie de la profession, le conservateur-restaurateur doit vous fournir un dossier de traitement. Ce dossier peut prendre plusieurs formes : depuis la fiche de traitement plus ou moins détaillée jusqu'à celle d'un dossier d'étude exhaustif. Dans tous les cas, il doit être accompagné de photographies prises avant, pendant et après traitement. La forme du dossier dépend non seulement de l'importance patrimoniale de l'œuvre, mais aussi du type d'intervention et du budget disponible à sa rédaction. Prenons quelques exemples. Pour une campagne

de fixation d'un ensemble de sculptures, le dossier de traitement prendra la forme d'une fiche comprenant l'identité de l'œuvre, une photographie de la sculpture, un descriptif des zones fixées et la citation des produits et méthodes utilisées. En revanche, dans le cadre d'un traitement de la polychromie accompagné de la question d'un éventuel dégagement de la couche originale, le dossier sera le plus exhaustif possible tant sur le plan de l'analyse historique, stylistique et matérielle que sur celui du traitement réalisé, accompagné d'un dossier photographique complet des différentes phases de traitement. Nous rappelons que la rédaction de tels dossiers prend du temps et qu'il suppose donc un coût supplémentaire à celui du traitement.

Pour assurer la bonne conservation de sculptures en bois, il faut avant tout maintenir un environnement propre, sain et stable au niveau de la température et de l'humidité relative. Cette tâche relève avant tout des responsabilités des gestionnaires des églises (fabriciens, sacristains, prêtres, ...).

Il vaut mieux agir sur l'environnement des œuvres que sur les œuvres elles-mêmes. Il est important de surveiller régulièrement l'état des sculptures et le bâtiment où elles sont conservées afin d'agir avant que des dommages ne se produisent. Cette vigilance continue est également sous la responsabilité des acteurs locaux.

Avant tout, il faut connaître l'étendue de sa collection. À cette fin, réaliser un inventaire descriptif est le meilleur outil de gestion et de préservation durable du patrimoine. Grâce à l'inventaire, les sculptures fragiles ou dégradées peuvent être identifiées et localisées. Cela aidera donc lors des campagnes de nettoyage et de surveillance.

La conservation des œuvres exige une bonne connaissance des causes d'altérations du bois et de la polychromie. Le mieux est toujours de réagir le plus vite possible dès qu'on constate les premiers symptômes.

La conservation des sculptures est un travail parfois difficile et qui peut demander à faire appel à des conservateurs-restaurateurs professionnels. Les services diocésains du patrimoine peuvent vous aider et vous conseiller pour mener à bien cette responsabilité.

## EN RÉSUMÉ : QUI FAIT QUOI ?

### LES FABRICIENS, LE DESSERVANT, LE SACRISTAIN, AUTRES BÉNÉVOLES... :

- Inventorier les sculptures ;
- Maintenir l'environnement propre, sain et sûr ;
- Veiller à la sécurité des sculptures ;
- Ne pas essayer de réparer, embellir les sculptures. Demander conseil à un restaurateur ;
- Faire appel au CIPAR et aux services du patrimoine du diocèse (pour faire le bilan de la situation, établir les choses à faire, l'inventaire, évaluer l'état des pièces,...).

### LES SERVICES DU PATRIMOINE DU DIOCÈSE ET LE CIPAR :

- Donner aide et conseils en matière de :
  - ▶ Inventaire ;
  - ▶ Rangement et protection ;
  - ▶ Recommandations pour la conservation et la sécurité ;
  - ▶ Contacts avec les conservateurs et les restaurateurs ;
  - ▶ Évaluation de l'état sanitaire des pièces ;
  - ▶ Évaluation de la valeur patrimoniale des pièces ;
  - ▶ Recommandations si un tri, une mise en dépôt ou une mise en valeur est envisagé.

## Bibliographie

BERGEON LANGLES, S. et BRUNEL, G., *La restauration des œuvres d'art : vade-mecum en quelques mots*, Paris, 2014.

GUUN, M. « Désinsectiser les collections », dans *La Lettre de l'OCIM*, n° 115, 2008, pp.15-22, mis en ligne le 10 novembre 2010, <http://journals.openedition.org/ocim/282> ; DOI : 10.4000/ocim.282 (consulté le 01 avril 2020).

Centre de Recherche et de Restauration des musées de France, *Conserver. Fiches techniques*, <https://c2rmf.fr>, (consulté le 26 mai 2020).

Notes de l'Institut canadien de conservation (ICC), I le série (peintures et sculptures polychromes), <https://www.canada.ca/fr/institut-conservation/services/publications-conservation-preservation/notes-institut-canadien-conservation.html> (consulté le 12 juin 2020).

Recommandations pour les objets en bois et les sculptures polychromées par Depotwijzer.be <https://www.depotwijzer.be/polychromie> (consulté le 12 juin 2020).

## Experts

### **IRPA (Institut royal du Patrimoine artistique)**

Parc du Cinquantenaire, I - 1000 Bruxelles • Tél.: 02 739 67 11 • Email : [info@kikirpa.be](mailto:info@kikirpa.be)  
Pour l'aide aux recherches dans la photothèque : [infotheque@kikirpa.be](mailto:infotheque@kikirpa.be)

### **APROA (Association professionnelle de conservateurs-restaurateurs d'œuvres d'art)**

Site : <http://aproa-brk.org/>

Le CIPAR et les services diocésains se tiennent à votre disposition pour tout renseignement utile. Référez-vous à la page 91 pour les coordonnées.

# GLOSSAIRE

## TYPOLOGIE

### ASSEMBLAGE

Ensemble de procédés permettant de lier mécaniquement, de façon fixe ou mobile, à chaud (métal) ou à froid et selon différentes combinaisons, les parties structurales de l'œuvre.

(Source : *Petit glossaire à l'usage du conservateur-restaurateur de sculpture – KIK-IRPA, Bruxelles*).

### CHEVILLE

Morceau de bois débité dans le fil, de forme tronconique destiné à bloquer un assemblage par encastrement en force, ou parfois à boucher un trou.

(Source : *Petit glossaire à l'usage du conservateur-restaurateur de sculpture – KIK-IRPA, Bruxelles*).

### HUCHE

Partie centrale d'un retable. Il s'agit d'une caisse en bois dans laquelle sont insérés des sculptures (en haut-relief, bas-relief et/ou en ronde bosse). La huche est dotée de volets (peints ou sculptés) et repose sur une prédelle.

### MONOLITHIQUE

Sculpté dans une seule pièce de bois.

### POLYCHROMIE

Qualité de ce qui est de plusieurs couleurs. La polychromie résulte soit de la diversité des matériaux mis en forme (l'œuvre est dite polychrome) soit de l'application d'un revêtement sur la surface du matériaux (l'œuvre est dite polychromée).

(Source : *Petit glossaire à l'usage du conservateur-restaurateur de sculpture – KIK-IRPA, Bruxelles*).

### RELIEF

Technique dans laquelle une ou plusieurs figures se détachent sur un fond plat. Les formes sculptées ont un volume inférieur aux  $\frac{3}{4}$  de la figure représentée. Selon le degré d'épaisseur des figures ou des ornements, il est question de haut, de moyen (ou demi ronde-bosse) ou de bas-relief.

## RETABLE SCULPTÉ

Objet constitué d'une huche dotée de volets (peints et/ou sculptés) dans laquelle sont insérés des décors sculptés et peints. Le retable est généralement placé derrière l'autel.

## RONDE-BOSSE

Œuvre indépendante, travaillée sur trois faces au moins.

## STATUE-MANNEQUIN

Statue destinée à être couverte de vêtements et d'accessoires souvent somptueux.

## CONSERVATION

### ADHÉSIF

Substance naturelle (colle animale, végétale, résine naturelle, cire, etc.), synthétique (résine acrylique, polyvinylique, époxyde, etc.) ou artificielle (improprement dite semi-synthétique : dérivés de cellulose) pouvant faire adhérer entre elles des surfaces de matériaux identiques ou non.

(Source : *Petit glossaire à l'usage du conservateur-restaurateur de sculpture – KIK-IRPA, Bruxelles*).

### ALTÉRATION DE SURFACE

Modification de l'état initial d'un matériau ou d'un objet, progressive et inéluctable, due le plus souvent à la conjonction de causes physiques, chimiques, biologiques ou à l'action humaine. Dans l'usage courant, le terme « altération » désigne plutôt les modifications naturelles (physico-chimiques ou biologiques), les dégradations et les modifications esthétiques de l'œuvre (qu'elles soient dues à un processus naturel, un acte de vandalisme, etc.) impliquant l'enlèvement d'un degré de qualité.

(Source : *Petit glossaire à l'usage du conservateur-restaurateur de sculpture – KIK-IRPA, Bruxelles*).

### ANAÉROTEST

Bandelette indicatrice qui permet de contrôler l'étanchéité de la bulle d'anoxie par une réaction colorimétrique. Le réactif passe de bleu (en présence d'oxygène) à blanc (en absence d'oxygène).

### ANOXIE STATIQUE

Technique de traitement contre les insectes xylophages qui consiste à isoler un objet dans une poche hermétiquement fermée dans laquelle le taux d'oxygène doit être quasi nul (anoxie statique car il n'y a pas d'échange de gaz avec l'extérieur).

## ANOXIE DYNAMIQUE

Technique de traitement contre les insectes xylophages destinée à traiter un grand nombre d'objets (dans une poche dépassant 1m<sup>3</sup>). Dans le cas de l'anoxie dynamique, un gaz neutre est injecté dans la poche ou la chambre pour remplacer l'oxygène.

## CHAMPIGNONS LIGNIVORES

Agents de dégradation du bois, ces champignons sont responsables de la pourriture du bois avec changement de couleur et désagrégation des tissus végétaux. Ils se développent dans les arbres sur pied et sur le bois mis en œuvre.

## CONSERVATION PRÉVENTIVE

Ensemble des mesures et actions ayant pour objectif d'éviter et de minimiser les détériorations ou pertes à venir. Elles s'inscrivent dans le contexte ou l'environnement d'un bien culturel, mais plus souvent dans ceux d'un ensemble de biens, quels que soient leur ancienneté et leur état. Ces mesures et actions sont indirectes : elles n'interfèrent pas avec les matériaux et structures des biens. Elles ne modifient pas leur apparence.

(Source : ICOM-CC).

## CONSERVATION CURATIVE

Ensemble des actions directement entreprises sur un bien culturel ou un groupe de biens ayant pour objectif d'arrêter un processus actif de détérioration ou de les renforcer structurellement. Ces actions ne sont mises en œuvre que lorsque l'existence même des biens est menacée, à relativement court terme, par leur extrême fragilité ou par vitesse de leur détérioration. Ces actions modifient parfois l'apparence des biens.

(Source : ICOM-CC)

## CONSTAT D'ÉTAT

Description de la condition d'un objet ou d'une œuvre à un moment déterminé, telle qu'elle peut être observée à l'œil nu.

(Source : BERGEON LANGLE Ségolène et BRUNEL George, *La restauration des œuvres d'art : vade-mecum en quelques mots*, Hermann, Paris, 2014).

## COULURE

Trace ou dépôt laissé par une traînée de matière liquide, ayant pu causer une pénétration de salissure ou une dissolution.

(Source : *Petit glossaire à l'usage du conservateur-restaurateur de sculpture* – KIK-IRPA, Bruxelles).

## DÉCAPAGE

Enlèvement radical de toutes les couches de revêtements (polychromie) y compris originales par des procédés chimiques, mécaniques ou électrolytiques.

*(Source : Petit glossaire à l'usage du conservateur-restaurateur de sculpture – KIK-IRPA, Bruxelles).*

## ÉCAILLAGE

Formation d'une pellicule fragmentée liée à la perte d'adhésion d'un revêtement ou à la perte de cohésion de l'épiderme d'un matériau.

*(Source : Petit glossaire à l'usage du conservateur-restaurateur de sculpture – KIK-IRPA, Bruxelles).*

## FENTE

Ouverture linéaire dans l'épaisseur d'un matériau. Les bords peuvent être plus ou moins ouverts et déplacés ou non.

*(Source : Petit glossaire à l'usage du conservateur-restaurateur de sculpture – KIK-IRPA, Bruxelles).*

## GAUCHISSEMENT

Déformation par torsion d'un support. Les causes des déformations sont : l'anisotropie des matériaux constitutifs et les phénomènes de retraits différentiels qui en résultent dans les différentes zones de l'œuvre ; une taille défectueuse, un mauvais séchage.

*(Source : Petit glossaire à l'usage du conservateur-restaurateur de sculpture – KIK-IRPA, Bruxelles).*

## GONFLEMENT

Augmentation de volume affectant le bois sous l'effet de l'humidité, entraînant des déformations, des éclatements, des soulèvements, etc.

*(Source : Petit glossaire à l'usage du conservateur-restaurateur de sculpture – KIK-IRPA, Bruxelles).*

## HUMIDITÉ RELATIVE

Quantité de vapeur d'eau contenue dans un volume d'air donné par rapport au maximum qu'il pourrait contenir à une température et une pression données.

L'humidité relative va de 0 à 100 %. L'air est sec quand l'humidité relative est inférieure à 35 %. L'air est moyennement humide entre 35 et 65 % et l'air est humide à plus de 65 % d'humidité relative. À l'intérieur d'un même espace, l'HR varie en fonction des changements de température : elle augmente si la température baisse et diminue si elle s'élève.

*(Source : Notes de l'Institut canadien de conservation (ICC) <https://www.ccg.gov.qc.ca/index.php>, consulté le 15 juin 2020).*

## HYGROMÉTRIE

Mesure du taux d'humidité de l'air, c'est-à-dire la proportion d'eau à l'état gazeux présente dans l'air.

## HYGROSCOPIQUE

Se dit d'une substance qui a tendance à retenir l'humidité de l'air, par absorption ou par adsorption, comme le bois.

## INSECTES XYLOPHAGES

Insectes (vrillettes, capricornes, termites, etc.) dont les larves se développent dans le bois et s'en nourrissent. Une fois adultes, ces insectes quittent l'objet par un trou d'envol qu'ils ont préalablement percé, provoquant l'apparition de vermoulures. Les caractéristiques de la vermoulure et des trous d'envol permettent l'identification de l'espèce responsable de l'infestation.

*(Source : Petit glossaire à l'usage du conservateur-restaurateur de sculpture – KIK-IRPA, Bruxelles).*

## JAUNISSEMENT

Altération d'une des propriétés optiques d'une surface ou d'un film de liant, pigmenté ou non, par apparition d'une teinte jaune (coloration) souvent due à un phénomène d'oxydation.

*(Source : Petit glossaire à l'usage du conservateur-restaurateur de sculpture – KIK-IRPA, Bruxelles).*

## OXYMÈTRE

Dispositif qui sert à mesurer le taux d'oxygène.

## PATINE

Coloration de surface ou revêtement, ayant un rôle décoratif et un effet protecteur ou visant à reproduire artificiellement l'aspect que prennent les matériaux avec le temps.

## POLLUTION

Présence d'agents nocifs et susceptibles d'engendrer des altérations.

*(Source : Petit glossaire à l'usage du conservateur-restaurateur de sculpture – KIK-IRPA, Bruxelles).*

## **POURRITURE**

Dégradation des propriétés d'un matériau organique, résultant d'une infection par des champignons.

*(Source : Petit glossaire à l'usage du conservateur-restaurateur de sculpture – KIK-IRPA, Bruxelles).*

## **PROJECTIONS**

Amas de natures diverses (peinture, plâtre, ciment, etc.) fixés sur une surface à la suite d'éclaboussures.

*(Source : Petit glossaire à l'usage du conservateur-restaurateur de sculpture – KIK-IRPA, Bruxelles).*

## **PULVÉRULENCE**

Phase ultime de la perte de cohésion d'un matériau, provoquant sa désagrégation sous forme de poudre et pouvant entraîner une érosion de sa surface.

*(Source : Petit glossaire à l'usage du conservateur-restaurateur de sculpture – KIK-IRPA, Bruxelles).*

## **RÉTRACTION**

Diminution d'un volume dû à un phénomène physique et pouvant engendrer une perte de cohésion des couches constitutives de certains matériaux ou une perte d'adhésion entre un matériau et son revêtement.

*(Source : Petit glossaire à l'usage du conservateur-restaurateur de sculpture – KIK-IRPA, Bruxelles).*

## **VERMOULU**

Se dit d'un bois rongé par les insectes.

# COLOPHON

Cette publication a été réalisée par le CIPAR asbl (Centre Interdiocésain du Patrimoine et des Arts Religieux).

Conception graphique : Stéphanie Braeckman.

Coordination : Maura Moriaux.

Rédaction : Hélène Cambier, Vinciane Groessens, Caroline Hocquet, Philippe Joris, Déborah Lo Mauro, Charles Melebeck, Maura Moriaux et Christian Pacco. Avec les contributions de Caroline Hocquet et de Corinne Van Hauwermeiren.

Merci à Caroline Hocquet et à Corinne Van Hauwermeiren pour leur contribution respective.

Merci aux relecteurs : Elise Philippe, Pierre Henet, Thérèse Marlier et André Haquin.

Merci à l'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique) pour avoir permis l'utilisation de plusieurs photos issues de la photothèque de l'institut.

---

Les photos non créditées sont du CIPAR ou sont libres de droit.

Le Centre Interdiocésain du Patrimoine et des Arts Religieux (CIPAR asbl) est une ASBL fondée par les quatre évêchés francophones dans le but de coordonner leurs efforts en matière de protection, de conservation, de recensement et de valorisation du patrimoine religieux.

[www.cipar.be](http://www.cipar.be)

CIPAR, Place du Palais de Justice, 3 – 5000 Namur

## CIPAR ASBL

### Centre Interdiocésain du Patrimoine et des Arts Religieux

Place du Palais de Justice, 3 – 5000 Namur

Tél. : 081 25 10 80

Email : [info@cipar.be](mailto:info@cipar.be)

## ÉVÊCHÉ DE LIÈGE

### Service diocésain du patrimoine

Rue des Prémontrés 40 – 4000 Liège

Tél. : 04 220 53 65

Email : [yvescharlier.liege@gmail.com](mailto:yvescharlier.liege@gmail.com)

## ÉVÊCHÉ DE NAMUR

### Service diocésain du patrimoine

Place du Palais de Justice, 3 – 5000 Namur

Tél. : 081 25 10 80

Email : [acf@diocesedenamur.be](mailto:acf@diocesedenamur.be)

## ÉVÊCHÉ DE Tournai

### Service diocésain Art, Culture et Foi

Place de l'Évêché, 1 – 7500 Tournai

Tél. : 069 45 26 54

Email : [acf@evechetournai.be](mailto:acf@evechetournai.be)

## VICARIAT DU BRABANT WALLON

### Service des Fabriques d'église et AOP

Centre pastoral du Vicariat du Brabant wallon

Chaussée de Bruxelles, 67 - 1300 Wavre

Tél. : 010 23 52 64

Email : [laurent.temmerman@diomb.be](mailto:laurent.temmerman@diomb.be)



 **CIPAR**  
Église et patrimoine



Avec le soutien de :

