

Centre Interdiocésain du Patrimoine et des Arts Religieux

COMPRENDRE ET CONSERVER LES PEINTURES DES ÉGLISES PAROISSIALES

LE PATRIMOINE
RELIGIEUX,
UN PATRIMOINE
QUI FAIT SENS



Avec le soutien de :



TABLE DES MATIÈRES

1.	INTRODUCTION	4
2.	SIGNIFICATIONS, TYPES ET FONCTIONS DE LA PEINTURE DANS L'ESPACE ECCLÉSIAL (XVII^e-XX^e SIÈCLES)	5
2.1.	La tri-fonctionnalité des images	5
2.2.	Les fonctions liturgiques des peintures d'autel	8
2.3.	Les différentes catégories de peinture	10
2.4.	Comment l'Église post-tridentine a cherché à encadrer la production et l'usage des images dans les églises	11
2.5.	De multiples défis pour l'avenir	12
3.	QUELLE PLACE POUR LE CHEMIN DE CROIX DANS NOS ÉGLISES ?	14
3.1.	Introduction	14
3.2.	Historique	14
3.3.	Signification	18
3.4.	Vers la modernité	20
3.5.	Un chemin de rédemption	21
3.6.	Quelle place dans nos églises aujourd'hui ?	22
3.7.	Alors, que faire de nos chemins de croix ?	23
3.8.	Conclusion	23
4.	LES PEINTURES : INVENTAIRE,VOLET TECHNIQUE ET CONSERVATION PRÉVENTIVE	24
4.1.	Composition d'un tableau	24
4.2.	L'inventaire pour les peintures	25
4.3.	Causes des altérations les plus courantes	27
4.4.	La conservation préventive et les agents de détérioration	32
4.5.	Le rôle du conservateur-restaurateur de peintures	39
4.6.	En conclusion: qui fait quoi ?	40
4.7.	Bibliographie	41
5.	PASSER UN MARCHÉ PUBLIC POUR UNE INTERVENTION DE CONSERVATION-RESTAURATION SUR UN BIEN MOBILIER AFFECTÉ AU CULTE	42
5.1.	Introduction	42
5.2.	La décision d'une intervention et la définition des objectifs	43
5.3.	La procédure de passation d'application	46
5.4.	La rédaction d'un document descriptif/cahier des charges	49
5.5.	La diffusion du cahier des charges	57

5.6.	La sélection d'un soumissionnaire : choisir l'offre économiquement la plus avantageuse	57
5.7.	La justification du choix du soumissionnaire	57
5.8.	L'exécution du contrat	58
5.9.	Le paiement des prestations	58
5.10.	Les possibilités de financement	59
5.11.	Conclusion	60
5.12.	Bibliographie	61

6. LES INONDATIONS DE 2021 : QUELLES CONSÉQUENCES SUR LES TABLEAUX ?

6.1.	L'intervention sur le chemin de croix de l'église Notre-Dame des Récollets (Verviers)	63
6.2.	Les tableaux grands formats situés sur le jubé de l'église Notre-Dame des Récollets	65
6.3.	Deux années après : le cas de Soumagne	68

7. LA CONSERVATION DES TABLEAUX DANS UN CONSERVATOIRE DIOCÉSAIN. L'EXEMPLE DU CHASHA ASBL DANS LE DIOCÈSE DE TOURNAI.

7.1.	Introduction	72
7.2.	Un conservatoire diocésain pour répondre à l'urgence	72
7.3.	Quand la dépose d'un tableau devient inévitable	73
7.4.	La vie d'un tableau en dépôt	78
7.5.	La construction d'un rack à tableaux	79
7.5.	Conclusion	80

8. CONCLUSION

9. GLOSSAIRE

10. COLOPHON

11. CONTACTS UTILES

12. PARUS PRÉCÉDEMMENT

1 - INTRODUCTION

La plupart de nos églises recèlent un grand nombre d'images saintes léguées par les générations qui nous ont précédées. La peinture sur toile et sur panneau occupe une place prépondérante parmi ces images qui ornent les lieux de culte. Maîtres-autels, autels latéraux, chemins de croix ou œuvres isolées évoquant un récit biblique particulier ou la vie d'un saint, sont autant de supports pour lesquels la peinture a été plébiscitée. Ces peintures religieuses ont toujours eu pour principale fonction la diffusion auprès des fidèles du christianisme et de son message (fig. 1).

Le sixième ouvrage du CIPAR est consacré à ces images peintes. Il développe tout d'abord leurs significations, l'histoire de leur présence dans l'espace ecclésial et se concentre sur leur fonction. Le premier chapitre permet également d'en présenter les différents types.

Nous nous pencherons ensuite sur la question des chemins de croix peints sur toile ou sur panneaux, dont nombre d'édifices sont dotés. Les styles nombreux et de qualité variable qu'ils présentent nécessitent de revenir sur leur histoire, sur leur avenir, ainsi que sur quelques exemples de réalisations remarquables.

Le chapitre suivant porte sur la conservation préventive, l'entretien et la restauration de la peinture sur toile ou sur panneau dans les églises paroissiales. Cette partie plus pratique commence par rappeler l'importance de l'inventaire (son intérêt et sa mise en œuvre), avant de présenter les différentes causes d'altération possibles, pour terminer avec les bonnes pratiques et les gestes à éviter (importants à connaître pour tout gestionnaire de patrimoine).

Comme pour tous les domaines de l'art religieux et lorsqu'il s'agit de lancer une intervention de conservation-restauration, il convient de bien faire la différence entre les actions de conservation et de restauration. Dans certains cas, il est nécessaire de passer par un marché public dont les processus peuvent paraître complexes et chronophages. Pour cette raison, le CIPAR présente ici un guide permettant

à tout un chacun de connaître les grandes lignes des procédures de passation des marchés publics, et de rédaction d'un cahier des charges.

La brochure permet de distinguer les gestes que peuvent ou doivent poser les responsables locaux et ceux qui nécessitent l'intervention d'un professionnel. Guetter les dégradations et éviter l'aggravation des détériorations, voilà la responsabilité première de ceux qui veillent sur une église.

Comme les précédentes publications, cette brochure est destinée en priorité aux gestionnaires d'églises paroissiales (fabriques d'église, desservants, autorités communales). Cependant, tout amateur de patrimoine religieux pourra y trouver des informations pertinentes et un intérêt artistique.

Pour la réalisation de cet ouvrage, le CIPAR a eu la chance de recevoir la contribution de spécialistes internes et externes à l'équipe. Qu'ils soient tous chaleureusement remerciés pour le partage de leur savoir.



Fig. 1. Liège, église Sainte-Croix, Bertholet Flémalle, *L'invention de la sainte croix*, 1674. Peinture sur toile. Détail. Photo © BY 4.0 KIK-IRPA, Bruxelles, KN008942.

2 - SIGNIFICATIONS, TYPES ET FONCTIONS DE LA PEINTURE DANS L'ESPACE ECCLÉSIAL (XVII^e-XX^e SIÈCLES)

Ralph Dekoninck, professeur à UCLouvain

Lorsqu'on entre dans une église, on est plongé dans un univers la plupart du temps tapissé d'images. Pour les édifices anciens, ces images se sont accumulées au cours du temps, telles des strates géologiques dont la cohérence nous échappe bien souvent ; pour autant que cette cohérence ait un jour existé, puisque chaque époque a contribué à l'enrichissement signifiant et sensible de l'édifice et à conférer ainsi à celui-ci un caractère qu'on pourrait juger rétrospectivement quelque peu disparate. Ce phénomène s'est renforcé avec la patrimonialisation* des œuvres encore aujourd'hui conservées dans ces espaces ecclésiaux où chacune de ces couches est jugée digne d'être préservée. L'habitude anciennement était tout à la fois de transmettre certaines traces matérielles d'un passé plus ou moins éloigné, surtout pour des raisons commémoratives et/ou religieuses, et de mettre au goût du jour, jusqu'à parfois effacer bien des œuvres léguées par les siècles précédents.

Comment donc pénétrer le sens de ce monde visuellement plus ou moins bigarré, en prêtant ici attention aux seules peintures ? Un tel choix, posé par cet ouvrage, pourrait contribuer à isoler ce médium artistique des autres médiums (sculpture, vitrail, orfèvrerie, tapisserie...) avec lesquels il n'a pourtant cessé d'entretenir des liens forts. Mais en même temps, il faut bien reconnaître qu'à l'époque, comme aujourd'hui encore, la peinture occupe une place assez centrale dans toute église, en émulation avec la sculpture et le vitrail si l'on s'en tient aux seuls arts figuratifs. Elle est centrale car c'est avant tout elle qui, la plupart du temps, constitue le cœur des retables (que ce soit le maître-autel ou les autels latéraux et ceux des chapelles), eux-mêmes situés au cœur de la liturgie.

Il est donc normal de prêter une attention plus soutenue à ces plus ou moins grands écrans de

projection de la croyance, sans négliger pour autant la présence de la peinture dans d'autres espaces de l'église, comme sur les murs des collatéraux*, sous la forme par exemple de chemins de croix ou de peintures dédiées à la vie d'un saint ou d'une sainte faisant l'objet d'une dévotion particulière. On parle bien ici de tableaux, essentiellement sur toile, l'art de la fresque n'ayant pénétré que très marginalement l'art des anciens Pays-Bas et de la Principauté de Liège, régions sur lesquelles l'attention est ici portée.

2.1. La tri-fonctionnalité des images

Pour la majorité des églises de ces régions, où l'essentiel du patrimoine ancien encore conservé in situ date du XVII^e et plus encore des XVIII^e et XIX^e siècles, il importe de s'interroger préalablement sur la fonction que l'on attribuait alors à ces images peintes. Si l'on se tourne du côté des discours de l'époque, principalement ceux produits au lendemain du Concile de Trente (1542-1563), il est constamment rappelé – c'est même un des principaux arguments produits par les catholiques pour défendre l'image religieuse contre les attaques protestantes – qu'elles ont principalement trois fonctions : remémorer, instruire et émouvoir afin d'inciter à la dévotion.

Cette tri-fonctionnalité dérive des écrits de Grégoire le Grand (v.540-604) qui est le premier à avoir avancé l'idée de l'image comme livre des illettrés dans une célèbre lettre qu'il adressa, au début du VII^e siècle, à Serenus, évêque iconoclaste de Marseille, avec l'intention de renvoyer dos à dos idolâtres et iconoclastes : « Autre chose est en effet d'adorer une peinture et autre chose d'apprendre par une scène représentée en peinture ce qu'il faut adorer. Car ce que l'écrit procure aux gens qui lisent, la peinture le fournit aux analphabètes qui la regardent,

puisque ces ignorants y voient ce qu'ils doivent imiter ; les peintures sont la lecture de ceux qui ne savent pas leurs lettres, de sorte qu'elles tiennent le rôle d'une lecture, surtout chez les païens »¹. Cette lettre fut complétée d'une autre lettre, longtemps attribuée erronément au saint pape, lettre dans laquelle il s'adresse à un ermite du nom de Secundinus : « Il nous plaît beaucoup que vous nous demandiez des images, puisque vous cherchez avec tout votre cœur et avec une ardeur extrême Celui dont vous désirez contempler l'image, afin que, lorsque vous voyez une image de Sa Personne, votre âme, ainsi accoutumée à cette vision corporelle quotidienne, brûle d'amour pour celui dont vous désirez voir l'image »². On voit ainsi qu'à côté de son rôle pédagogique, l'image est supposée entretenir le souvenir de la personne représentée et l'amour qu'on lui porte.

Toute la tradition médiévale reprendra tout en la formalisant cette *triplex ratio* (la triple raison d'être de l'image) dont la formulation pour ainsi dire canonique sera donnée par Thomas d'Aquin au XIII^e siècle : « L'institution des images dans l'Église repose sur une triple raison. Premièrement, pour l'instruction des simples qui sont éduqués par elles comme par des livres.

Deuxièmement, pour que le mystère de l'Incarnation et les exemples des saints soient davantage dans la mémoire, en se présentant quotidiennement aux regards. Troisièmement, pour exciter la dévotion, que ce qu'on voit provoque plus efficacement que ce qu'on entend »³. On peut encore entendre aujourd'hui ces arguments qui sont devenus des lieux communs dans tout discours cherchant à justifier n'importe quel type d'image qui inculque bien mieux qu'un long texte ou qui ancre plus profondément une idée dans la mémoire, principalement grâce à l'émotion qu'elle peut susciter (fig. 2).

Mais on ne parle pas ici de n'importe quel type d'image. Il s'agit des images situées à l'intérieur de l'église, le lieu de destination prioritaire ou naturel de toute image sacrée, comme le rappellent les textes de l'époque.

Citons ici l'exemple du Discours pour les images du jésuite Louis Richeome (1544-1625), traité datant de la fin du XVI^e siècle. Il commence par rappeler la congruence honorifique entre le lieu et l'image : « Le lieu honore l'Image, et l'Image le lieu, et l'un par l'autre est aidé pour être plus utile en sa façon; l'Image



Fig. 2 Dieupart, église Notre-Dame, Gérard de Lairesse, *Couronnement de la Vierge*. Photo © BY 4.0 KIK-IRPA, Bruxelles, KN012013..

¹ Grégoire le Grand, *Epistola Sereno episcopo massiliensi*, MGH, *Epistolae*, II, X, Berlin, 1957, p. 269-272, cité et traduit par Daniele Menozzi, *Les images. L'Église et les arts visuels*, Paris, Cerf, 1991, p. 75.

² Grégoire le Grand, *Epistola LIII Ad Secundinum*, dans *Patrologia latina*, vol. 77, Paris, 1872, col. 990-991.

³ Thomas d'Aquin, *Commentarium super libros sententiarum*, I, III, d. 9, q. 1, a. 2, qc. 2 ad 3, éd. latine et trad. fr. par Jacques Ménard, 2010 : <http://docteurangelique.free.fr/bibliotheque/sommes/SENTENCES3.htm>.

en représentant à ceux qui prient, et le temple en les recevant »⁴. Il propose ensuite une visite virtuelle d'une église idéale de la fin du XVI^e siècle, mais qui, à bien des égards, est proche de celles dont nous avons hérité. Il prend l'exemple d'un chrétien qui « entre dans la maison de Dieu, et après avoir fait ses vœux et requêtes, jette ses yeux en divers endroits. En l'un il voit une croix, qui lui représente le terrible combat, et la glorieuse victoire que son Seigneur emporta des trois puissants ennemis ; en l'autre l'Ange Gabriel saluant la Vierge, où il se remet en mémoire le grand bénéfice de l'Incarnation. En celui-ci, la même Vierge accouchée de son petit grand Dieu, où il admire l'admirable humilité du Roi né et la merveilleuse pureté de la vierge Reine mère ; en un autre, il voit comment la même Vierge prit la fuite en Égypte portant sa créature et son créateur dans ses bras ; en un autre la descente de la Croix, et la sépulture du Fils de Dieu ; en celui-ci la Résurrection, en celui-là l'Ascension »⁵.

Ce n'est donc rien moins qu'une histoire du Salut que le fidèle traverse en parcourant l'église. Les images lui offrent un itinéraire de l'âme vers Dieu, pour reprendre le titre du célèbre manuel de saint Bonaventure (*Itinerarium mentis ad Deum*, 1259). À cette exposition des mystères de la Rédemption s'ajoute la geste* des saints et des saintes dont les actes sont autant de modèles à imiter. Et Richeome de conclure : « bref le chrétien en un temple chrétien lit sans lettres en un moment le vieux et nouveau Testament, et de cette lecture repaît ses yeux, refait son entendement, remplit sa mémoire, et prend pointe, s'il a l'âme bien faite, d'imiter et suivre les ouvriers, et les œuvres dont il voit les images posées »⁶.

Avec en vue cette fonction didactique et mémorative* – on pourrait dire aussi commémorative* – comme d'incitation à la l'imitation pieuse, l'église propose non seulement une espèce de condensé biblique et hagiographique, mais apparaît également comme une Jérusalem céleste sur terre. On ne peut en effet négliger la dimension que nous nommerions aujourd'hui « esthétique » (évoquée en passant par Richeome lorsqu'il parle de repaître les yeux), ce supplément de beauté que des auteurs médiévaux comme l'abbé Suger de Saint-Denis avaient théorisé. Sous la plume de Richeome, il s'agit plutôt de faire de l'église un panthéon terrestre : « Le temple chrétien est l'image du Ciel, les images chrétiennes sont la représentation de ces citoyens et lumières célestes. [...] N'est-il pas donc raisonnable qu'il loge en ses pourpris les Images des citoyens célestes, de Jésus-Christ, et de ses Saints bienheureux, et que comme image du Ciel, il garde les

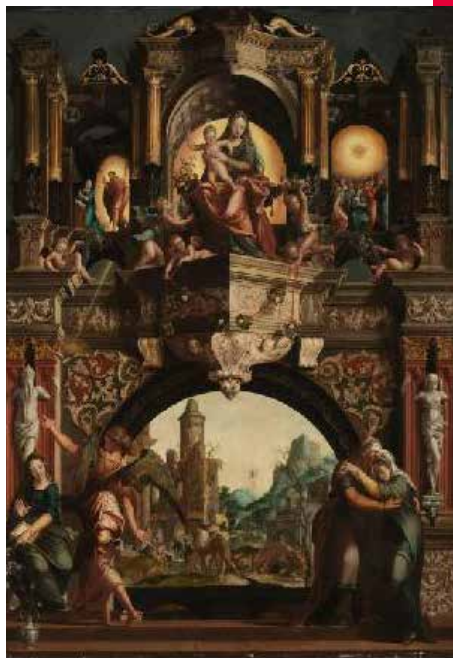


Fig. 3. Tournai, cathédrale Notre-Dame de Tournai, Lancelot Blondeel, *Les sept joies de Marie*. Photo © BY 4.0 KIK-IRPA, Bruxelles, XI | 18445.

⁴ Louis Richeome, *Trois Discours pour la religion catholique : les miracles, les saints, les images*, Bordeaux, 1598, p. 646, voir l'édition de Ralph Dekoninck et Pierre Antoin Fabre, *Le Discours pour les images*, Grenoble, Jérôme Millon, 2022, p. 215.

⁵ *Ibid.*, 647, Dekoninck et Fabre, p. 215-216.

⁶ *Ibid.*, p. 651-652, Dekoninck et Fabre, p. 220.

images des étoiles célestes? Pourrions-nous mieux orner la maison de Dieu après les Sacrements et œuvres pieuses que d'y mettre les signes de ses dons, de ses champions, et de ses victoires ? »⁷. Les images sont les ornements de l'église (fig. 3).

Ce terme « ornement » doit être ici compris dans son sens liturgique, lequel dérive de l'étymologie latine et grecque (kosmos en grec désigne l'ordre du monde comme la parure et l'équipement du guerrier) renvoyant à l'idée d'ordre et de convenance, c'est-à-dire d'adéquation à une fonction, voire même à ce qui en assure l'efficacité, tout le contraire donc du superflu auquel on a l'habitude d'attacher ce mot. Il existe ainsi un lien intime entre l'ornement et le rite ou le culte, ce dernier terme provenant du latin cultus qui renvoie également à l'idée de parer ou orner et honorer. On peut donc dire que les images sont les ornements du culte.

2.2. Les fonctions liturgiques des peintures d'autel

Du côté de cette efficacité cultuelle, on a vu que Richeome place les images en seconde position par rapport aux sacrements. C'est qu'elles sont au service de ces derniers. Outre les trois fonctions rappelées ci-dessus et complétées par la fonction esthétique, les images servent en effet de supports et d'adjuvants à la liturgie. Il importe donc de prêter attention à cette dimension fondamentale. Une église était et reste jusqu'à un certain point le lieu où s'articulent les pratiques individuelles de la prière et la célébration cultuelle communautaire. Pour étudier cette articulation, il est une source fort précieuse : à partir de la seconde moitié du XVII^e et cela jusqu'au XIX^e siècle paraissent des ouvrages sous le titre, tout

d'abord, de Tableaux de la croix. La première édition datant de 1651 se présente comme « un recueil de méditations dévotes sur les Mystères de la Passion appliquées au Saint Sacrifice de la Messe, ensemble des oraisons adressées aux Saints et aux Saintes que l'Église invoque dans les Litanies »⁸. Comme le laisse entendre cet extrait de la dédicace, ces ouvrages étaient conçus pour aider les fidèles à comprendre le sens de la célébration eucharistique tout en leur offrant des prières et des méditations permettant d'enrichir et de préparer ou de prolonger la messe. Leur intérêt réside par ailleurs dans le fait qu'ils sont construits autour d'une série de gravures, chacune montrant l'espace de l'autel devant lequel se déroule la liturgie. Cette vue de



Fig. 4. Le tableau de la croix représenté dans les cérémonies de la Ste. Messe ensemble le trésor de la dévotion aux souffrances de Nre. S.I.C., le tout enrichi de belles figures, Paris, Fr. Mazot, 1651, dédicace.

⁷ Ibid., p. 652-653, Dekoninck et Fabre, p. 220-221.

⁸ Le tableau de la croix représenté dans les cérémonies de la Ste. Messe ensemble le trésor de la dévotion aux souffrances de Nre. S.I.C., le tout enrichi de belles figures, Paris, Fr. Mazot, 1651, dédicace.

l'autel se complète d'une nuée dans la partie supérieure montrant la scène de la Passion correspondant au moment du rituel liturgique représenté (fig. 4).

Dans d'autres versions, on abandonne ces ouvertures célestes et on place la scène néo-testamentaire sur le retable lui-même, conférant ainsi à l'ensemble une plus grande vraisemblance et surtout une plus grande adéquation aux situations rituelles auxquelles les fidèles de l'époque étaient habitués (fig. 5)⁹.

Au début du XVIII^e siècle, le fonctionnement de ce dernier type d'ouvrage est ainsi présenté : « Il y a dans ce petit livre un parallèle de chaque action du prêtre avec chaque moment de la Passion du Sauveur. Ce parallèle est si juste que l'on voit dans la suite de la Messe exactement toute la suite de la Passion, avec des rapports si naturels qu'on ne saurait rien voir de mieux digéré et de mieux entendu. On commence par considérer Jésus-Christ au Jardin des Oliviers, chargé des péchés du genre humain, qu'il va expier par sa mort. En ce premier état du Seigneur Jésus est comparé à la situation du prêtre au bas de l'autel, où il confesse ses péchés, les déteste et implore la miséricorde de Dieu.

Tout le reste de la Passion et de la Messe suivent de la même sorte. J'estime que ce petit ouvrage est excellent pour fixer l'imagination du fidèle, qui veut entendre la Messe selon l'esprit de l'Église. Or cet esprit est de ne point perdre de vue la Passion du Sauveur dans la célébration de la divine Eucharistie. [...] En effet, la Sainte Messe est une immolation non sanglante du même Jésus-Christ, qui s'est offert une fois d'une manière sanglante sur la Croix. Ainsi la plus importante et la plus régulière dévotion, avec laquelle on puisse assister à la Messe, qui est la mémoire et la continuation du Sacrifice de la Croix, c'est de se souvenir, à chaque action du prêtre du moment de la Passion qui y a du rapport et célébrer la mort du

Sauveur »¹⁰. Cette longue citation rend bien compte de l'objectif de ce type d'ouvrage : à savoir de bien ancrer dans la mémoire des fidèles le lien profond qui unit la messe à la Passion du Christ. Avec cet objectif en vue, chaque gravure représente le prêtre en action à un moment précis de la célébration eucharistique, dos tourné aux fidèles comme il était d'usage alors, et face à l'autel et à son retable où chaque fois une scène différente de la Passion est représentée.



Fig. 5. Tableaux où sont représentées la Passion de Nostre Seigneur Jésus-Christ et les actions du Prêtre à la S. Messe, avec les prières correspondantes aux tableaux, Paris, G. Landry, 1657.

⁹ Tableaux où sont représentées la Passion de Nostre Seigneur Jésus-Christ et les actions du Prêtre à la S. Messe, avec les prières correspondantes aux tableaux, Paris, G. Landry, 1657.

¹⁰ Pierre Le Lorrain de Vallemont, *Eloge de Mr Le Clerc*, Paris, N. Caillou et J. Musier, 1715, p. 134-137, cité par Frédéric Cousinié, *Images et méditations au XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 125-127.

Il n'était bien sûr pas possible à l'époque, comme aujourd'hui, de changer de tableaux à chaque étape de la messe, comme on ferait passer des diapositives sur un écran. De tels guides nous aident malgré tout à mieux comprendre comment les tableaux d'autel prenaient sens au regard de la liturgie, tout en restant, en dehors de ce temps liturgique, des supports pour la prière.

C'est d'ailleurs ce qu'explique la mise en scène des gravures, puisque chacune présente un contexte ecclésial différent, avec des points de vue eux aussi différents. On a ainsi l'impression que chaque moment de la liturgie représenté se déroule dans une église singulière et non dans une même église idéale. On peut donc dire que ce type d'ouvrage offre en quelque sorte le mode d'emploi liturgique et méditatif de l'iconographie représentée encore aujourd'hui sur les tableaux d'autel.

Quel que soit le thème représenté sur ces retables, le fidèle est invité lors de la messe à imaginer les épisodes successifs de la Passion du Christ, et à les mettre en parallèle avec le déroulement des différentes étapes du sacrifice eucharistique. Il peut s'aider pour ce faire des autres peintures présentes dans l'église et qui viennent compléter le récit de l'histoire du Salut.

2.3. Les différentes catégories de peinture

Si le cœur battant de la vie d'une église est son autel principal, on ne peut en effet négliger la présence de la peinture dans le reste de l'édifice. Si ce dernier reste assez strictement hiérarchisé du point de vue du rituel collectif, bien des unités de cet espace ont été investies par les laïcs, avec l'approbation ou l'impulsion des clercs, pour y nicher des dévotions spécifiques liées aux croyances locales et parfois aux pratiques religieuses familiales ou corporatives, engendrant toute une panoplie d'images qui constituent autant de greffes

sur un tronc composé des éléments constitutifs de toute église : la nef, le transept et le chœur, véritable épine dorsale à partir de laquelle s'organise tous les sous-espaces liés aux autres sacrements et dévotions. On sait que l'analogie du plan d'une église avec celle du corps du Christ sur la Croix constitue une image puissante, et contribue à faire de l'édifice une espèce d'organisme pour ainsi dire vivant ; vivant en tout cas par les rites qui s'y déroulent et auxquels les images sont intimement liées. Si c'est donc à partir de la liturgie



Fig. 6. Liège, église Sainte-Catherine en Neuvice, Théodore-Edmond Plumier, *Le Martyre de Sainte Catherine*, 1726. Photo haute résolution après traitement © Xact Production.

qu'il faut comprendre les principaux « organes » qui font fonctionner ce « corps » ecclésial, il ne faut pas pour autant négliger la diversité des représentations peintes dispersées en différents endroits.

Il faut ici distinguer deux grandes catégories de peintures ou plutôt les deux principaux types de figuration qui dominent et structurent cet univers visuel. Il y a d'une part toutes les représentations dites narratives, c'est-à-dire qui racontent un moment du Nouveau Testament, et plus rarement de l'Ancien Testament, lequel est souvent convoqué comme préfiguration des histoires évangéliques, selon le principe de ce qu'on appelle la typologie biblique. Ce genre de rapprochement était très présent sur les retables à volets avant le XVII^e siècle (avec, par exemple, la Crucifixion sur le panneau central et le Serpent d'airain sur l'un des volets). Cela vaut également pour la vie des saints et des saintes dont les principaux miracles et le martyre sont souvent représentés (fig. 6).

À côté de cette iconographie narrative, qui correspond assez bien aux deux fonctions grégoriennes de l'instruction et de la remémoration de l'histoire sainte, il faut également tenir compte de la forte présence de peintures qu'on qualifie aujourd'hui de dévotionnelles. Il s'agit dans le cas présent de figurations de personnages saints isolés de tout contexte narratif et offerts à la dévotion des fidèles (un Christ de pitié ou une Pietà par exemple), cela conformément à la troisième fonction liée à la stimulation des affects.

Il est vrai que pour les quatre derniers siècles, c'est la sculpture plus que la peinture qui sert ainsi de soutien à la prière empathique, du fait qu'elle est d'une certaine manière prédisposée à traiter isolément les principales figures de l'histoire chrétienne. Il faut toutefois reconnaître que la frontière entre le narratif et le dévotionnel reste assez poreuse. C'est ainsi qu'on compte beaucoup de peintures figurant par exemple une Vierge de douleurs environnée des moments douloureux de l'histoire de son Fils.

2.4. Comment l'Église post-tridentine a cherché à encadrer la production et l'usage des images dans les églises

Pour finir, il est intéressant de souligner la manière dont l'Église, au moins depuis le Concile de Trente, a cherché à orienter le type de représentation digne de figurer au sein de toute église.

Le Concile de Trente, en sa dernière session dédiée aux saintes images (1563), reprend en l'adaptant un principe cardinal déjà émis lors du Concile de Nicée II (787), principe selon lequel tout fidèle face à une image, surtout de type dévotionnel – image attirant naturellement à elle-même les prières au risque, dénoncé par les protestants, de l'idolâtrie –, doit diriger ses prières vers le modèle représenté dans l'image (le sacro-saint principe, en matière de théorie chrétienne de l'image, de la *translatio ad prototypum*, c'est-à-dire la traversée du regard à travers l'image vers le prototype) :

« [...] On doit avoir et conserver, principalement dans les églises, les images de Jésus-Christ, de la Vierge Marie Mère de Dieu et des autres saints, et il faut rendre l'honneur et la vénération qui leurs sont dues.

Non certes qu'il y ait en elles quelque divinité ou quelque vertu justifiant ce culte ou qu'il faille leur demander quelque chose ou arrêter sur elles notre confiance, comme faisaient autrefois les païens qui mettaient leur espérance dans des idoles (Ps 113, 8 ; 134, 18) ; mais parce que l'honneur qu'on leur rend est reporté aux prototypes qu'elles représentent, de sorte que, par le moyen des images que nous baisons et devant lesquelles nous nous découvrons la tête et nous nous prosternons, nous adorons Jésus-Christ et vénérons les saints, dont elles portent la ressemblance »¹¹.

¹¹ Charles-Joseph Hefele, *Histoire des conciles*, X, Paris, Letouzey et Ané, 1938, p. 592-593, cité dans Pierre Antoine Fabre, *Décréter l'image ? La XXV^e Session du Concile de Trente*, Paris, Les Belles Lettres, p. 6-8.

Le décret conciliaire reprend ensuite la doxa grégorienne avec le rappel de la vocation didactique et mémorative des images religieuses enracinant plus profondément encore la vénération et incitant avec efficacité à l'imitation de celles et ceux qui sont donnés en exemples :

« [...] Les évêques enseigneront aussi avec soin que les histoires des mystères de notre rédemption exprimées par des peintures ou autres représentations, sont faites pour instruire le peuple, le confirmer dans la mémoire des articles de foi et dans le constant rappel ; de plus, de toutes les images sacrées, on retire un grand avantage, non seulement parce que le peuple y trouve l'enseignement des bienfaits et des faveurs qui lui ont été conférés par le Christ, mais encore parce que les miracles que Dieu a opérés par les saints, les exemples salutaires qu'ils ont donnés, sont ainsi mis sous les yeux des fidèles, afin qu'ils rendent grâce à Dieu, qu'ils conforment leur vie et leurs mœurs à l'imitation des saints, qu'ils s'excitent à adorer et à aimer Dieu et à cultiver la piété »¹².

Enfin, il s'agit d'écartier toute forme d'abus lié à des croyances hétérodoxes ou superstitieuses, elles-mêmes nourries par certains types d'iconographie, mais aussi par des représentations jugées impudiques ou trop profanes :

« S'il s'était glissé quelques abus parmi ces pratiques si saintes et si salutaires, le saint concile désire vivement qu'ils soient entièrement abolis, en sorte qu'on n'expose jamais d'images favorisant de fausses doctrines ou donnant aux simples l'occasion d'une erreur pernicieuse. [...] Toute superstition donc devra être bannie de l'invocation des saints, de la vénération des reliques et de l'usage sacré des images ; toute recherche du lucre en sera éliminée ; toute indécence

enfin en sera écartée ; ainsi les images dans leur peinture et dans leurs ornements n'auront rien d'une élégance profane provocante. [...] En tout cela les évêques apporteront tout le soin et la diligence possible afin qu'il ne se produise aucun désordre, aucune organisation tapageuse et contraire au bon ordre, rien de profane, rien de déshonnête, puisque la sainteté convient à la maison de Dieu (Ps 93, 5) »¹³.

2.5. De multiples défis pour l'avenir

Si ces préceptes très généraux ne se sont pas imposés de façon universelle, ils n'en ont pas moins marqué durablement l'univers pictural des églises jusqu'au XIX^e siècle. Or il est intéressant de noter que le Concile Vatican II (1962-1965), quatre siècles après celui de Trente, va reprendre certains arguments tridentins et en proposer d'autres, tenant compte de l'évolution des arts, principalement depuis le XX^e siècle. On y voit apparaître ce qu'on pourrait appeler un souci patrimonial, chaque style propre à chaque époque étant digne d'être présent et préservé dans l'Église et les églises, pour autant qu'il reste au service du culte :

« L'Église n'a jamais considéré aucun style artistique comme lui appartenant en propre, mais selon le caractère et les conditions des peuples et selon les nécessités des divers rites, elle a admis les genres de chaque époque, produisant au cours des siècles un trésor artistique qu'il faut conserver avec tout le soin possible. Que l'art de notre époque et celui de tous les peuples et de toutes les nations ait lui aussi, dans l'Église, liberté de s'exercer, pourvu qu'il serve les édifices et les rites sacrés avec le respect et l'honneur qui leur sont dus [...] »¹⁴.

¹² Ibid., Fabre, p. 8-10.

¹³ Ibid., Fabre, p. 12.

¹⁴ *Constitutio de sacra liturgia. Sacrosanctum concilium*, dans *Conciliorum oecumenicorum decreta*, Bologne, 1973, p. 841-842, trad. fr. La Documentation catholique, 60 (1963), p. 1657, cité dans Menozzi, op. cit., p. 276.

Quant aux garde-fous à poser, ils ne sont plus exactement les mêmes qu'à Trente, tout en étant caractérisés par un certain flou quant à leur interprétation :

« Les évêques veilleront aussi à ce que les œuvres artistiques qui sont inconciliables avec la foi et les mœurs ainsi qu'avec la piété chrétienne, qui blessent le sens vraiment religieux, ou par la dépravation des formes, ou par l'insuffisance, la médiocrité ou le mensonge de leur art, soient nettement écartées des maisons de Dieu et des autres lieux sacrés. [...] On maintiendra fermement la pratique de proposer dans les églises des images sacrées à la vénération des fidèles ; mais elles seront exposées en nombre restreint et dans une juste disposition, pour ne pas éveiller l'étonnement du peuple chrétien et ne pas favoriser une dévotion mal réglée [...] »¹⁵.

Le souci de la conservation des « trésors » légués par l'Église des siècles précédents – prescription toute relative quand on sait la perte, consécutive à Vatican II, de bien des œuvres du passé, au titre qu'elles ne correspondaient plus à la liturgie rénovée mais aussi à l'esthétique du temps – se complète d'une plus grande ouverture à la création contemporaine, avec la même exigence que pour le patrimoine ancien : que ces créations soient en phase avec la foi et sa pratique, Vatican II condamnant les œuvres jugées trop profanes ou au contraire celles religieuses de mauvais goût, notamment lorsqu'elles sont empreintes de l'académisme mièvre reproché alors à l'esthétique saint-sulpicienne. On retrouve là le principe cardinal, sous l'Ancien Régime, du decorum, c'est-à-dire de l'adéquation entre les contenus, les formes et les fonctions.

Enfin, pour boucler la boucle, il faut remarquer l'appel

à une meilleure « disposition » des œuvres, moins nombreuses, pour assurer des croyances mieux « réglées », ce qui suppose le rejet de la dimension bigarrée ou disparate – relevée en introduction de cet article – des intérieurs d'églises anciennes. Voilà des injonctions qui pourraient apparaître contradictoires : conserver les « reliques » artistiques du passé, s'ouvrir à l'art contemporain tout en préservant une certaine cohérence, voire une certaine harmonie, signe du monde sacré et reflet du monde céleste. Les défis de la gestion du patrimoine des églises d'aujourd'hui se situent bien au carrefour de ces exigences multiples et souvent difficiles à coordonner.

Bibliographie

LE GRAND G., *Epistola Sereno episcopo massiliensi*, MGH, *Epistolae*, II, X, Berlin, 1957, p. 269-272, cité et traduit par Daniele Menozzi, *Les images. L'Église et les arts visuels*, Paris, Cerf, 1991.

LE GRAND G., *Epistola LII Ad Secundinum*, dans *Patrologia latina*, vol. 77, Paris, 1872, col. 990-991.

D'AQUIN T., *Commentarium super libros sententiarum*, I, III, d. 9, q. 1, a. 2, qc. 2 ad 3, éd. latine et trad. fr. par Jacques Ménard, 2010 : <http://docteurangelique.free.fr/bibliotheque/sommes/SENTENCES3.htm>

RICHEOME L., *Trois Discours pour la religion catholique : les miracles, les saints, les images*, Bordeaux, 1598, p. 646, voir l'édition de Ralph Dekoninck et Pierre Antoine Fabre, *Le Discours pour les images*, Grenoble, Jérôme Millon, 2022.

Le tableau de la croix représenté dans les cérémonies de la Ste. Messe ensemble le trésor de la dévotion aux souffrances de Nre. S.I.C., le tout enrichi de belles figures, Paris, Fr. Mazot, 1651, dédicace.

Tableau où sont représentées la Passion de Nostre Seigneur Jésus-Christ et les actions du Prêtre à la S. Messe, avec les prières correspondantes aux tableaux, Paris, G. Landry, 1657.

LE LORRAIN DE VALLEMONT P., *Eloge de Mr Le Clerc*, Paris, N. Caillou et J. Musier, 1715, cité par Frédéric Cousinié, *Images et méditations au XVIIe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

HEFELE Ch.-J., *Histoire des conciles*, X, Paris, Letouzey et Ané, 1938, cité dans Pierre Antoine Fabre, *Décreter l'image ? La XXVe Session du Concile de Trente*, Paris, Les Belles Lettres.

Constitutio de sacra liturgia. Sacrosanctum concilium, dans *Conciliorum oecumenicorum decreta*, Bologne, 1973, trad. fr. La *Documentation catholique*, 60 (1963), cité dans Menozzi, op. cit.

¹⁵ *Ibid.*, p. 276-277.

3 - QUELLE PLACE POUR LE CHEMIN DE CROIX DANS NOS ÉGLISES ?

Christian Pacco, administrateur délégué du CIPAR

Alors Jésus dit à ses disciples : « Si quelqu'un veut marcher à ma suite, qu'il renonce à lui-même, qu'il prenne sa croix et qu'il me suive ». Mt 16, 24

3.1. Introduction

Le chemin de croix est une pratique dévotionnelle qui consiste à méditer les différents moments dramatiques vécus par le Christ lors de sa Passion depuis son arrestation jusqu'à sa mort sur le Golgotha. Par extension, le terme est utilisé pour désigner un ensemble d'éléments figuratifs associés à une croix et qui servent de support visuel à cet itinéraire spirituel.

En termes de patrimoine, le chemin de croix constitue un ensemble d'éléments souvent de grandes dimensions disposés tout autour de la nef des édifices de culte. Que ces éléments soient des peintures ou des reliefs, leur nombre et leur taille assurent au chemin de croix une présence pervasive dans l'espace ecclésial qui peut paraître aujourd'hui excessive par rapport à une pratique liturgique réduite. En effet, alors que le sens du chemin de croix conserve tout sa place dans la spiritualité contemporaine et reste au cœur de la compréhension du message chrétien, le support de dévotion, c'est-à-dire les stations figuratives de la passion du Christ, reste souvent ancré dans une esthétique du XIX^e siècle marquée par le style saint-sulpicien. Celui-ci est généralement perçu comme sentimental ou académique et a pu contribuer à donner au christianisme une image doloriste démodée. La question du maintien et de la conservation des chemins de croix se pose donc de plus en plus souvent, surtout lorsque l'on évoque pour les églises paroissiales des usages partagés ou des réaffectations.

La spiritualité du chemin de croix fait encore

aujourd'hui l'objet d'un réel approfondissement dont témoigne le grand nombre d'ouvrages qui lui sont consacrés. Cette réflexion contraste avec le peu de travaux traitant de l'histoire des stations de chemin de croix sous leur angle artistique et patrimonial.

3.2. Historique

3.2.1. Début du pèlerinage à Jérusalem

L'origine du chemin de croix est à rechercher à Jérusalem (fig. 7) dès les premiers siècles du christianisme. À partir de 313 lors de la paix de Constantin, les chrétiens prennent le chemin de la Palestine et redécouvrent les lieux saints. L'empereur va mettre en valeur ces endroits en construisant des basiliques à différents endroits marquant de la vie du Christ.

Un témoignage important sur les premiers pèlerinages nous est laissé par une femme d'origine espagnole et connue sous le nom d'Egérie. Elle a entrepris son voyage à Jérusalem vers 380. Elle décrit les lieux saints et les pratiques liturgiques qui s'y déroulent. Durant la semaine sainte, les fidèles parcourent en procession le chemin présumé parcouru par Jésus entre le prétoire de Pilate et le Golgotha, en s'arrêtant en divers endroits évoqués par les évangiles. Durant la période byzantine, cette pratique s'institue, bien que l'itinéraire de la *Via Crucis* connaisse différentes variantes. Le nombre de haltes, appelées stations, varie alors entre sept et dix-huit.



Fig. 7. Pèlerins parcourant la *Via Dolorosa* à Jérusalem (Israël). Photo ©Wikipédia.

3.2.2. Arrivée des Franciscains en Terre sainte

A partir du XIII^e siècle, les Franciscains vont jouer un rôle majeur dans la valorisation des lieux saints à Jérusalem et en particulier dans la pratique de la *Via Crucis* appelée encore *Via Dolorosa*. Dès la fondation de l'ordre, du vivant de saint François, des frères s'installent en Terre sainte pour servir les communautés chrétiennes locales. En 1342, le pape Clément VI confie officiellement à l'ordre franciscain la garde des lieux saints en fondant la *Custodie de Terre sainte*, rôle que les disciples de saint François vont conserver jusqu'à aujourd'hui.

La visite des lieux saints s'organise alors en suivant le chemin que Jésus aurait emprunté jusqu'au calvaire et en méditant les différentes étapes de la Passion. Cette pratique est à situer dans le cadre d'une redécouverte et d'un approfondissement des récits évangéliques par le christianisme occidental qui s'opère au moment des croisades.

Il est à noter d'ailleurs que la spiritualité franciscaine est très centrée sur le Mystère de la croix. Selon la tradition hagiographique, la vocation de François d'Assise s'est affirmée lors d'une méditation dialoguée avec le Christ devant un crucifix dans la petite chapelle de Saint-Damien (à Assise) et a trouvé son apothéose à La Verna (en Toscane) avec la vision du Christ en croix et l'apparition des stigmates.

La contemplation de la croix et la méditation sur la vie du Christ sont au cœur de l'intuition franciscaine.

Le cheminement méditatif tout au long de la *Via Dolorosa* constitue la forme aboutie d'une prière qui cherche à approfondir la relation à Dieu par une identification à la personne du Christ. Il permet une mise en situation et une appropriation du récit narratif des évangiles.

Ainsi, bien que les Franciscains n'aient pas nécessairement inventé le chemin de Croix en tant que tel, leur présence à Jérusalem et leur dévotion envers la Passion ont contribué à populariser et à promouvoir une pratique dévotionnelle qui a pris une place importante dans la liturgie chrétienne.

3.2.3. Chemin de croix et *Devotio moderna*

L'arrivée de la pratique du chemin de croix en Occident se situe à la fin du Moyen Âge, à partir du XV^e siècle. À cette époque, le pèlerinage constitue un acte essentiel de la vie religieuse. Celui de Jérusalem surclasse tous les autres. Mais la présence des Turcs rend l'accès à la ville sainte de plus en plus difficile. Et des pratiques de substitution apparaissent. Les Franciscains installent des chemins de croix dans leurs églises.

Dans l'Europe du Nord, en particulier dans l'espace Flandre – Rhin, émerge alors un courant mystique favorisant la dévotion individuelle centrée sur la personne du Christ. La *Devotio moderna* met

l'accent sur la piété personnelle, la méditation et le recueillement intérieur. Ce mouvement propose une approche plus personnelle et intime de la foi chrétienne, en mettant l'accent sur la lecture des Écritures et la méditation des différents moments de la vie de Jésus. Parmi les écrits fondateurs du mouvement, citons *L'imitation de Jésus-Christ*, attribué à Thomas à Kempis (1380-1471). Il s'agit d'un ouvrage qui prône l'humilité et l'appropriation de la vie du Christ. Il devient rapidement un des livres de spiritualité chrétienne les plus influents.

La *Devotio moderna* encourage l'imagination visuelle dans la prière. Les pratiquants sont invités à imaginer des scènes de la vie du Christ ou des saints, selon

une technique connue sous le nom de *méditation affective*.

Cet univers spirituel va favoriser la pratique du chemin de croix. Son rapport avec la *Devotio moderna* réside dans leur focalisation commune sur la contemplation des souffrances de Jésus-Christ. Les adeptes de la *Devotio Moderna* sont encouragés à se connecter personnellement au Christ en méditant sur ses souffrances. Le chemin de croix offre une structure dévotionnelle concrète pour accomplir ce parcours, guidant les fidèles à travers les étapes de la Passion du Christ et leur permettant de réfléchir profondément sur chaque moment.

3.2.4. Fixation des stations

Au début du XVIII^e siècle, l'**installation de chemins de croix** reste l'apanage des couvents franciscains. Le nombre de stations et leur iconographie ne sont pas encore fixés. Par le bref *Exponi Nobis* du 16 janvier 1731, le pape Clément XII autorise l'installation de chemins de croix dans toutes les églises paroissiales.

L'iconographie des stations est précisée. Il y en a quatorze dont l'origine est à rechercher dans les évangiles mais aussi dans la tradition populaire ou les récits apocryphes.

1. Jésus est condamné à mort (*Mt 27, 24-26 ; Mc 15, 15 ; Lc 23, 24-25 ; Jn 19, 16*)
2. Jésus est chargé de sa croix (*Jn 19, 17*)
3. Jésus tombe pour la première fois sous le poids de la croix (*tradition non scripturaire*)
4. Jésus rencontre sa mère, Marie (*tradition non scripturaire*)
5. Simon de Cyrène aide Jésus à porter sa croix (*Mt 27, 32 ; Mc 15, 21 ; Lc 23, 26*)
6. Véronique essuie le visage de Jésus
(*Evangile de Nicodème repris dans la Légende dorée*) (fig. 8)
7. Jésus tombe pour la deuxième fois (*tradition non scripturaire*)
8. Jésus console les femmes de Jérusalem (*Lc 23, 27-31*)
9. Jésus tombe pour la troisième fois (*tradition non scripturaire*)
10. Jésus est dépouillé de ses vêtements
(*Mt 27, 35 ; Mc 15, 24 ; Lc 23, 34 ; Jn 19, 23-24*)
11. Jésus est cloué sur la croix
(*Mt 27, 35 ; Mc 15, 25 ; Lc 23, 33 ; Jn 19, 18*)
12. Jésus meurt sur la croix (*Mt 27, 50 ; Mc 15, 37 ; Lc 23, 46 ; Jn 19, 30*)
13. Le corps de Jésus est descendu de la croix et remis à sa mère
(*Mt 27, 57-58 ; Mc 15, 42-45 ; Lc 23, 50-53 ; Jn 19, 38-40*)
14. Le corps de Jésus est placé dans le tombeau
(*Mt 27, 59-61 ; Mc 15, 46-47 ; Lc 23, 53-56 ; Jn 19, 41-42*)

La pratique va se diffuser largement pour devenir la règle dans tous les édifices vers le milieu du XIX^e siècle.



Fig.8.Saint-Brice-en-Cogles,église Saint-Brice,chemin de croix, 6^e station, *Jésus rencontre sainte Véronique*. Cette anecdote ne figure pas dans les textes canoniques. Elle eut toutefois beaucoup de succès à la fin du Moyen Âge et au début des Temps Modernes à titre d'argument iconophile.

3.2.5. Le chemin de croix et la production industrielle

L'essor des chemins de croix correspond à une période où de nombreux édifices vont être construits, reconstruits ou agrandis. En Belgique, le XIX^e siècle est caractérisé par une croissance démographique importante. Le financement public des cultes prévu dans la constitution, le dynamisme d'une Église combattante, l'augmentation du nombre de prêtres ou encore une certaine autonomie accordée aux fabriques d'église sont autant de facteurs qui vont favoriser l'érection de nouvelles églises ou leur réaménagement.

Du point de vue de la création artistique, cette époque se caractérise par un réel manque d'inspiration. Malgré de nombreuses tentatives de renouveau de l'art sacré, l'esprit du *Gothic revival* domine l'architecture et l'aménagement intérieur des églises jusqu'au milieu du XX^e siècle. La modernité reste cantonnée à des

monuments d'exception, bénéficiant certes d'une grande visibilité et reconnaissance, mais qui percole peu dans la grande majorité des églises paroissiales.

À partir des années 1860, l'art religieux s'industrialise. Des ateliers de fabrication en série se développent et abordent tous les domaines de la production : statuaire, ébénisterie, orfèvrerie, imagerie, peinture ou encore textile. Le regroupement des vitrines commerciales de ces industries autour de la place Saint-Sulpice à Paris est à l'origine du nom désignant cette production en série. Souvent considérée comme de mauvais goût et de piètre qualité, la grande capacité de production, le faible coût et l'efficacité des circuits commerciaux sont tels que le décor saint-sulpicien va envahir toutes les églises paroissiales pendant de nombreuses décennies¹⁶ (fig. 9).



Fig. 9. Halleux, église Saint-Pierre, Jean-Baptiste Taquin, chemin de croix, 3^e station, 1852.

¹⁶ C. PACCO, *Sur la terre comme au ciel, La statuaire de dévotion en plâtre en Namurois 1850-1950, Etudes historique et iconographique*, Namur, Société archéologique de Namur, 2010.

C'est le cas des chemins de croix déclinés sous différentes techniques, reliefs en plâtre, peintures ou impressions. Les ateliers d'art chrétien proposent un grand choix de chemins de croix dans des catalogues richement illustrés (fig. 10).

Malgré un renouveau dans la seconde moitié du XX^e siècle que nous allons évoquer ci-dessous, les chemins de croix industriels constituent encore aujourd'hui une part importante de ceux conservés dans nos églises.



Fig. 10. Photo de la 5^e station, *Jésus aidé par Simon*, 1902 dans *Album de chemins de Croix*, Institut Artistique de Vaucouleurs, p. 31.

3.3. Signification

L'importance quantitative et l'impact visuel des chemins de croix du XIX^e siècle justifient que l'on s'attarde quelque peu à en décoder le sens.

3.3.1. La maison d'un Dieu fait homme :

L'église tridentine est conçue comme étant la maison de Dieu, lieu sacré où trône la présence réelle du Seigneur dans le tabernacle qui constitue le cœur sacré de l'édifice.

A partir du XIX^e siècle, la présence du chemin de croix rappelle que l'église est la maison d'un Dieu fait homme, d'un Dieu qui a pleinement adopté la condition humaine dans sa dimension la plus misérable, jusqu'à la mort. La narration de la souffrance humaine de Dieu est disposée tout autour de l'espace où se réunit la communauté des fidèles. Peuple de Dieu, représenté visuellement par les stations du chemin de croix, et présence réelle de Dieu dans l'eucharistie sont indissociables et constituent l'unique Église, corps du Christ. L'architecture et la disposition des églises reflètent ainsi l'unité et la fraternité entre les membres de la communauté chrétienne mais aussi cette intime communion entre un Dieu fait homme et son Église.

3.3.2. Une itinérance

La Passion du Christ est aussi développée dans le temps. Les scènes le montrent en mouvement et l'action se prolonge d'un tableau à un autre, emmenant le fidèle dans un itinéraire horizontal qui fait le tour de l'église. Symboliquement, cet itinéraire est celui du passage de l'homme sur la terre. La pratique liturgique du chemin de croix rappelle cette itinérance, elle est pèlerinage. La temporalité de Dieu est une dimension essentielle de son humanité qui s'exprime à travers le long récit de sa passion. Suivre physiquement cet itinéraire permet de s'incorporer l'humanité du Christ par une expérience immersive unique.

3.3.3. Souffrance ici-bas, bonheur aux cieux

L'agencement des quatorze éléments tout autour de l'espace ecclésial est indissociable de la disposition entre les stations de toute une série de statues de saints. Rappelons succinctement les principales caractéristiques de la statuaire de dévotion saint-sulpicienne : grande taille, coloris vifs et joyeux, immobilité, sourire discret et extatique, regard doux dirigé vers le ciel ou vers le fidèle, estompe de la corporéité et des caractères sexuels, apaisement. La représentation est à la fois réaliste et idéalisée. Elle propose un saint heureux qui offre une vision optimiste du paradis auquel il a déjà eu accès. C'est aussi quelqu'un qui s'ouvre au fidèle, qui accueille sa demande ou sa peine. C'est une théologie de l'écoute et de l'espoir, une invitation au bonheur.

La présence des saints placés en hauteur et les stations du chemin de croix étalées horizontalement à hauteur des yeux du fidèle sont complémentaires. L'un répond à l'autre. Dans le monde terrestre, l'homme est contraint par un environnement auquel son âme aspire à échapper. Ces contraintes sont d'appartenir à un univers limité dans l'espace et dans le temps. La perspective de l'homme est bornée parce qu'il est circonscrit dans un lieu et dans un moment. Il terminera sa vie à un moment et retournera à la terre. Il n'y a que la libération de ces contraintes, apportée par le salut des âmes, qui lui

apportera la félicité éternelle.

La disposition des chemins de croix exprime ces contraintes d'espace et de temps. Le Christ y est montré souffrant dans un paysage bien terrestre évoquant la Palestine. La représentation du Christ est toujours accompagnée de détails qui situent la scène dans sa réalité terrestre : paysage, maisons, autres acteurs. Il s'agit d'un épisode de vie bien localisé.

La Passion du Christ est aussi développée dans le temps, le temps de l'homme qui malheureusement n'aboutit qu'à la mort.

En effet, la quatorzième et dernière station du chemin de croix n'est pas la résurrection, mais bien la mise au tombeau. La fin de l'espace et du temps terrestre n'aboutit qu'à la mort.

À un étage supérieur, s'élèvent ceux qui ont transcendé les contingences de l'humanité. Ils ont accédé au paradis, mais surtout ils se sont dégagés de leur matérialité, ils sont hors de l'action et hors du temps. Les saints sont encore des hommes, mais ils ont échappé à ce qui faisait la contrainte des hommes : l'espace et le temps. S'émanciper de la matière et gagner l'éternité, c'est bien la définition de la sainteté.

L'opposition entre deux mondes apparaît très clairement. Ce qui est sur terre, c'est-à-dire les scènes de la Passion du Christ, est douloureux, ce qui est au ciel, le Christ ressuscité, la Vierge et les saints, est bienheureux (fig. 11).



Fig. 11. Furfooz, église Saint-Pierre, Saint Thérèse de Lisieux entre deux stations de chemin de croix, vers 1925-1930.

Cela rappelle ce que la Vierge disait à Bernadette à Lourdes : « *Je ne vous promets pas de vous faire heureuse en ce monde, mais bien dans l'autre.* »

La version saint-sulpicienne du chemin de croix correspond à une pastorale simplifiée. Elle est fortement empreinte de culpabilisation et d'acceptation de la souffrance. C'est une pédagogie qui rencontre les aspirations d'une foi simple qui aime un discours bien compréhensible et bien balisé¹⁷.

3.4. Vers la modernité

Dès la première moitié du XX^e siècle, des artistes ou groupes d'artistes ont tenté de réconcilier l'art chrétien et la modernité. Le chemin de croix a fait l'objet de nouvelles approches plastiques. À travers deux exemples, évoquons ici deux courants esthétiques : l'expressionnisme et l'abstraction.



Fig. 12. Paris, Centre Georges Pompidou, Georges Rouault, chemin de croix, 1928. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. GrandPalaisRmn / Georges Meguerditchian.

Georges Rouault (1871-1958) aborde l'art chrétien par les voies de l'expressionnisme (fig. 12). Sa profonde foi chrétienne le rend très sensible au drame social. Il observe et dépeint avec un œil critique les différentes facettes de la misère humaine dans laquelle il reconnaît le visage du Christ souffrant. L'expressionnisme est pour Rouault le moyen de montrer avec une force extrême la dure réalité humaine telle qu'elle fut entièrement vécue par le Christ. C'est toute la douleur et la fragilité de l'humanité qui est portée par le Christ.

Rouault exprime simplement par sa peinture la profondeur de sa foi en Dieu et en l'homme. En abordant un thème chrétien traditionnel à travers un langage artistique moderne, son chemin de croix (1939) transmet des vérités émotionnelles et spirituelles profondes.

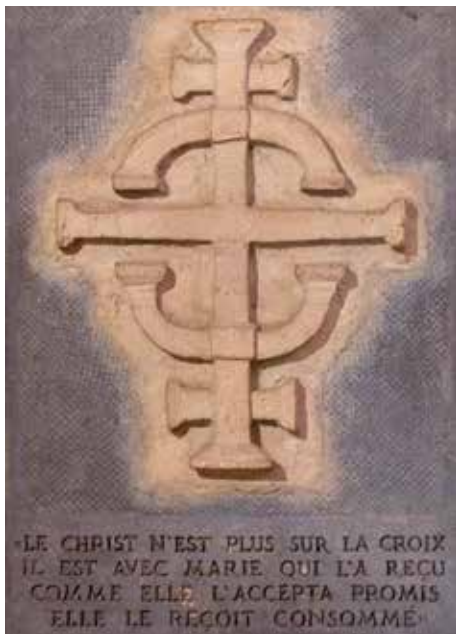


Fig. 13. Carsac-Aillac, église Saint-Caprais, Léon Zack, chemin de croix, 13^e station, 1950. Photo © Ministère de la Culture (France), Médiathèque du patrimoine et de la photographie (objets mobiliers), tous droits réservés.

¹⁷ Ibid., p. 181.



Fig. 14. Hampteau, église Saint-Michel, Yvonne Perin, chemin de croix, 11^e station, 1957.
Photo © IRPA-KIK, Bruxelles (Belgique), cliché M201032.

Léon Zack (1892-1980) est un peintre et sculpteur d'origine russe installé en France (fig. 13).

Son parcours artistique le fait évoluer d'une figuration volontiers expressionniste vers un art non figuratif libéré – confie-t-il – de toute entrave. Dans les années 1950, il réalise plusieurs chemins de croix en relief ou en vitrail. Dans la petite église romane de Carsac-Aillac, les quatorze stations traditionnelles sont accompagnées de commentaires de Paul Claudel. Zack fait de la croix l'élément central et quasi unique de ses compositions. L'instrument de supplice se mue en symbole de victoire. L'abstraction lyrique lui permet de dépasser la simple narration d'un parcours de souffrance et de torture pour atteindre une réflexion intérieure sur la marche de l'homme, sa résilience et sa transcendance.

Dans le diocèse de Namur, sous l'impulsion du Chanoine André Lanotte, un vent de modernité accompagne l'aménagement intérieur des églises dès avant le Concile Vatican II. Plusieurs artistes comme Louis-Marie Londot (1924-2010) ou Yvonne Perin (1905-1967) réalisent des chemins de croix où la stylisation confine à l'abstraction (fig. 14).

André Lanotte commente ainsi l'ensemble de fusains conçus en 1958 pour l'église Saint-Michel d'Hampteau (Hotton) : « Nous allons vers une nouvelle vision, plus

synthétique et plus profonde, de l'homme. Ce qu'on nomme provisoirement « déformations » n'est que le don d'un œil plus perçant qui dépouille et montre à nu les visages de notre condition. Le drame y sera toujours latent. Mais l'espérance aussi !¹⁸»

3.5. Un chemin de rédemption

Plus que l'évolution stylistique, ce sont les adaptations iconographiques qui vont infléchir significativement la perception du chemin de croix dans un sens plus positif. En 1958, une quinzième station est installée à Lourdes dans le parcours monumental situé sur la colline des Espélugues, c'est une représentation de la Résurrection. Elle se généralise rapidement, permettant une approche moins doloriste du parcours méditatif et en valorisant l'espérance de la résurrection.

Plutôt que de se focaliser principalement sur le martyr enduré par le Christ, l'ajout de cette station souligne le sens du sacrifice et de l'amour divin qui est sous-jacent à la crucifixion. Le chemin de croix devient un symbole de rédemption offrant le salut à l'humanité. Sa pratique encourage le fidèle à méditer sur l'amour prodigué par Dieu plutôt que sur sa souffrance.

¹⁸ André Lanotte, *Art sacré d'aujourd'hui*, Catalogue d'exposition, Maredsous, mai-octobre 1958.

Régulièrement, les artistes vont également ajouter une station en début de parcours, la Cène, moment où Jésus annonce sa mort prochaine et en explicite le sens (fig. 15 et 16).

Cela porte à seize le nombre d'étapes proposées comme itinéraire spirituel pour s'approprier la signification fondamentale du message chrétien : Dieu a partagé l'humanité de l'homme au plus profond de sa misère pour lui apporter un message d'espérance.

Dans un souci de mieux correspondre à la lettre des récits évangéliques, en 1991, le pape Jean-Paul II propose une réforme du programme iconographique en supprimant six stations d'origine incertaine et en les remplaçant par d'autres tirées directement des évangiles. La rencontre de Jésus avec sa mère, les trois

épisodes de chutes ou encore l'anecdote du voile de sainte Véronique sont issues d'écrits apocryphes largement amplifiés par la mystique médiévale. Ils sont remplacés par l'illustration de moments attestés par les évangélistes comme Jésus au jardin des oliviers, le reniement de Pierre, la promesse du paradis au bon larron.

3.6. Quelle place dans nos églises aujourd'hui ?

Plus conforme à la tradition évangélique et porteur d'une perspective de rédemption, l'exercice du chemin de croix reste au cœur de la pratique rituelle du chrétien aujourd'hui en mettant l'accent sur l'espoir plus que sur la souffrance.

3.6.1. Un meuble indispensable à l'église

Le chemin de croix témoigne tout d'abord de ce qui fait l'originalité du christianisme, c'est le mystère de l'Incarnation. Les stations du chemin de croix rappellent que Dieu s'est fait homme en Jésus-Christ pour accompagner l'homme dans son humanité et le conduire vers la rédemption. Chaque étape du chemin de croix reflète une partie du sacrifice de Jésus, soulignant l'amour et la compassion divine pour l'humanité.

Dans cette optique, le chemin de croix ne peut être considéré comme un élément décoratif de l'église. Il en constitue un élément fondamental, pas tant pour la pratique rituelle qui se réduit souvent au Vendredi saint, mais pour la signification essentielle qu'il donne à l'espace ecclésial.

3.6.2. Un cheminement

Le chemin de croix rappelle que l'homme est itinérant, il chemine et ce chemin fait sens. Dans cette optique, la disposition des stations tout autour de la nef des fidèles est importante. Elle propose au fidèle de suivre le Christ dans ce qu'il a de plus



Fig. 15 et 16. Beauraing, église Saint-Martin, Jean Willame, chemin de croix, en bois, 1^{ère} et 16^e stations, ca. 1970.

humain, sa temporalité. Il marche avec lui. Et avec lui, il vit sa souffrance, son indicible handicap d'être homme. La pratique de regrouper en un seul lieu (fig. 17) les stations afin d'estomper la réalité trop souffrante de la vie de Jésus empêche de vivre le chemin de croix dans sa dimension pèlerine, anthropologiquement fondamentale. Elle réduit l'ensemble à un élément décoratif dépourvu de sa signification originelle.

3.7. Alors, que faire de nos chemins de croix ?

Dans de nombreuses églises paroissiales persistent encore des chemins de croix datant du XIX^e et du début du XX^e siècles et dont le réalisme très expressif propose une image de la souffrance très marquée par l'émotion. La grande dimension de ces tableaux et leur qualité esthétique contestable peuvent réduire le message évangélique à une dimension doloriste excessive au détriment d'une vision pastorale plus positive.

La conservation de ces chemins de croix pose un réel problème. Le remplacement des stations XIX^e par des panneaux plus petits moins expressifs mais tout aussi symboliques est certainement souhaitable dans une église qui vit encore un usage cultuel régulier.

Par contre, en cas d'affectation partagée de l'espace ecclésial ou en cas de réaffectation, la présence de ces grandes représentations sorties de leur contexte

donne une image dépassée du christianisme. Se pose alors la question de leur conservation. L'expérience nous apprend que le dépôt dans un grenier ou un jubé d'église les expose souvent à une agonie lente mais inexorable. La conservation du mobilier d'église constitue un enjeu majeur pour les années à venir, alors que de nombreuses églises seront désaffectées ou réaffectées à d'autres usages.

3.8. Conclusion

S'intéresser aux chemins de croix dans les églises, c'est comprendre à la fois les critiques et les louanges qu'ils suscitent. Malgré les défis liés à leur image doloriste, à la qualité esthétique variable et à leur conservation, ils demeurent un élément vital de la tradition chrétienne. Ils continuent d'inspirer les fidèles par leur persistance, leur capacité à se renouveler à travers des créations contemporaines et l'abondance de la littérature qui les entoure. Ces chemins restent une pratique spirituelle essentielle, permettant aux croyants de se connecter profondément à la Passion et la rédemption du Christ.

Toutefois, la conservation des productions du XIX^e siècle, encore nombreuses dans les églises paroissiales, constitue un des aspects de la difficile question de la conservation à terme du mobilier d'église en général.

Bibliographie

PACCO C., *Sur la terre comme au ciel, La statuaire de dévotion en plâtre en Namurois 1850-1950, Etudes historique et iconographique, Namur, Société archéologique de Namur, 2010.*

LANOTTEA., *Art sacré d'aujourd'hui, Catalogue d'exposition, Maredsous, mai-octobre 1958.*



Fig. 17. Wierde, église Notre-Dame du Rosaire, Pierre Willame, chemin de croix assemblé sur le mur occidental, 1975.

4 - LES PEINTURES : INVENTAIRE, VOLET TECHNIQUE ET CONSERVATION PRÉVENTIVE

Emmanuelle Job, conservatrice-restauratrice, collaboratrice scientifique au Service Patrimoine du diocèse de Liège, avec la collaboration de Delphine Gourdon.

4.1. Composition d'un tableau

Un tableau est une œuvre complexe composée de plusieurs couches superposées. Ces couches interagissent entre elles pour créer profondeur, texture et nuances dans l'œuvre finale :

- Support*;
- Couche de préparation*;
- Dessin préparatoire*;
- Couche picturale* composée le plus souvent de pigments* et d'un liant*;
- Couche de protection* ou vernis*;
- Cadre*.

L'œuvre originale se dégrade au cours du temps. Cette évolution est liée à des phénomènes divers qui dépendent à la fois des matériaux constitutifs, de leur rapport à l'environnement, de tous les aléas de leur vie matérielle et des accidents qui peuvent arriver. Nous y reviendrons plus loin dans le présent chapitre.

Une autre technique, plus rare, est la toile marouflée sur enduit

Il s'agit d'une toile peinte qui a été fixée de manière permanente sur un support rigide, tel qu'un enduit mural. Le procédé de marouflage (fig. 18) implique l'application d'une colle ou d'un adhésif pour fixer la toile au support. Cette technique est souvent utilisée pour donner une plus grande stabilité et durabilité à la peinture, réduisant ainsi le risque de déformation ou de détérioration de la toile au fil du temps.

Cependant, la toile peinte marouflée sur enduit présente des problématiques particulières liées notamment au support d'enduit, appliqué par exemple sur de la brique ou du bois. Ce support peut être sujet à des infiltrations d'eau ou à une désolidarisation, posant des défis pour la conservation de ce type d'œuvre souvent de grandes dimensions.



Fig. 18. Grand-Axhe, église Saint-Denis, toiles marouflées* sur l'ensemble des murs. Photo prise en 2024.

4.2. L'inventaire des peintures

4.2.1. Pourquoi réaliser un inventaire des peintures ?

En tant que gestionnaires et protecteurs d'une collection, vous êtes aussi responsables d'un patrimoine important, souvent très ancien et de grande valeur. Un enregistrement soigné est la garantie d'une gestion responsable. Depuis janvier 2023, le Parlement de la Fédération Wallonie-Bruxelles a adopté un décret visant à mieux protéger le patrimoine culturel mobilier des églises (comme les peintures, sculptures, textiles, orfèvrerie,...). Les fabriques ont l'obligation de conserver et d'entretenir le patrimoine dont elles ont la charge, qu'elles en soient propriétaire ou dépositaire. Elles s'assurent qu'il soit conservé en sécurité et à l'abri des dégradations. Elles veillent à son entretien régulier et envisagent éventuellement des restaurations¹⁹. Cet inventaire doit être complété et terminé dans un délai de cinq ans (à partir du 1^{er} janvier 2023) et transmis à l'administration du Patrimoine.

La réalisation d'un inventaire ne doit pas être vue simplement comme une obligation légale. Elle est cruciale pour une gestion efficace du patrimoine religieux par les fabriciens. Cet inventaire est également indispensable pour l'utilisation de ce patrimoine lié au culte par les croyants et fournit des informations précieuses aux chercheurs et aux étudiants. Mais un inventaire remplit encore de nombreux autres rôles, de plusieurs types. Les principaux sont les suivants :

Préservation, documentation et valorisation du patrimoine

Préservation : l'inventaire aide à garantir la transmission du patrimoine et des informations qui en découlent pour les générations futures.

Connaissance et documentation : un inventaire exhaustif permet de savoir quelles œuvres sont présentes dans une église, leur emplacement,

leurs dimensions et leur état de conservation.

Valorisation : un inventaire permet de mieux mettre en valeur les œuvres ainsi documentées, en organisant des événements et outils à destination du public (expositions, journées portes ouvertes, brochures et dépliants, etc.).

Gestion des biens culturels

Suivi : l'inventaire permet de suivre l'évolution de l'état de chaque œuvre, d'en connaître la provenance, la valeur estimée, et les conditions d'assurance et de sécurité.

Provenance : l'inventaire mentionne dans la mesure du possible l'origine des peintures, leurs anciens propriétaires ou commanditaires, informations cruciales pour leur histoire et leur authenticité.

Sécurité : un inventaire détaillé est une mesure de prévention contre le vol et le vandalisme : en cas d'incident, il facilite l'identification et la récupération des œuvres. En cas de sinistre : cf. chapitre Les inondations de 2021 : quelles conséquences sur les tableaux ?

Études et recherches

Histoire de l'Art : une base de données des peintures est une ressource inestimable pour les chercheurs en histoire de l'art, facilitant l'étude des styles, des techniques et des mouvements artistiques ;

Iconographie et histoire religieuse : l'inventaire aide à l'analyse des thèmes religieux représentés et de leur évolution au fil du temps. Les peintures sont des témoins de l'histoire religieuse locale et nationale, reflétant les dévotions et les commanditaires de différentes époques.

Pour chacune des étapes décrites dans ce chapitre, faites-vous accompagner par le Service Patrimoine de votre diocèse !

¹⁹ En Wallonie, environ 2.000 fabriques d'église sont responsables de 2.500 églises.

4.2.2. Comment réaliser un inventaire des peintures ?

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 (fig. 19)²⁰.

En pratique et de manière générale, l'inventaire se réalise d'abord à l'aide d'une fiche sur papier. C'est la manière la plus simple de procéder. Dans un deuxième temps, il est impératif d'enregistrer les pièces dans une base de données informatique qui aide surtout à garantir la pérennité des informations patrimoniales recueillies sur place et à les uniformiser pour en avoir une vision globale. L'enregistrement des fiches représente une valeur ajoutée importante pour la recherche scientifique mais aussi et surtout la visibilité de ce patrimoine souvent vulnérable au vol, à la disparition, à la perte, au mauvais stockage, etc.

N'hésitez pas également à consulter la brochure « Réaliser l'inventaire d'une église paroissiale, Manuel pratique » (CIPAR) ou consultez le site du CIPAR : www.cipar.be.

Passons en revue les différentes rubriques à renseigner dans un inventaire :

Données générales pour l'inventaire d'une peinture

- Nom de l'église ;
- Emplacement dans l'église ;
- Lieu de dépôt (dans un musée, un presbytère, etc.) ;
- Date de la réalisation de la fiche ;
- Numéro d'inventaire ;
- Titre de l'œuvre ;
- Artiste/auteur (nom, date de naissance et de décès si connus) ;



Fig. 19. Le CIPAR aide les fabriques à réaliser leur inventaire.

²⁰ Le CIPAR met à disposition outils, formations et accompagnement.

- Date de l'œuvre (figure parfois à côté de la signature du peintre). Une recherche dans Balat peut se révéler bien utile, (BaLaT est le catalogue central en ligne de l'IRPA : <https://balat.kikirpa.be/intro.php?lang=fr-FR>) ;
- Dimensions : Hauteur x Longueur x largeur. Précisez si les dimensions incluent le cadre ;
- Inscriptions (signature, date, marques présentes comme marque liée au processus de fabrication du panneau, autre, ...) ;
- État général de conservation : n'hésitez pas à faire un petit schéma pour localiser précisément les différentes altérations/dégradations/lacunes. Est-ce que l'œuvre présente un bon, moyen, mauvais ou très mauvais état de conservation ? (voir sous-chapitre sur les altérations). Y a-t-il des traces d'eau, d'insectes, de moisissures ?
- Le tableau a-t-il une forme particulière ?
- L'œuvre possède-t-elle un cadre ? Est-il doré ?

- Regarder, si cela est possible, l'envers de la peinture : inscriptions éventuelles, traces d'anciennes restaurations, mode d'accrochage,...

Données techniques ;

- Auteur(e) de la fiche (nom, prénom de la personne qui a réalisé la fiche d'inventaire) ;
- Cette information est indispensable pour les personnes qui reprendront l'inventaire après vous) ;
- Technique de peinture : champ complexe²¹ ;
- Support : (champ complexe) ;
- Photos (vue d'ensemble et détails des marques²² et altérations les plus visibles : déchirures, déformations, cassures, lacunes dans la couche picturale, ...).

Comment faire de bonnes photos ?

- Si les photos sont réalisées à l'aide d'un appareil photo classique numérique, munissez-vous dans la mesure du possible d'un trépied pour une meilleure stabilité ;
- Utilisez si possible deux lampes (sous un angle de 45 degrés). Un tableau peut présenter un aspect de surface brillant lié à la présence d'un vernis. Une bonne orientation de la lumière est donc primordiale ;
- Pour les clichés avec vues d'ensemble : vue face/revers/côté ou profonde. Si le tableau ne peut pas être déposé, se contenter d'une photo de face ;
- Pour les clichés de détails (signature, marques, altérations, ...) : toujours sous un bon éclairage. Attention à l'utilisation du zoom car celui-ci peut altérer la netteté de l'image.

4.3. Causes des altérations les plus courantes

Les peintures sur toile ou sur panneau sont sensibles à de nombreux facteurs de dégradations.

Le vieillissement naturel

Que ce soit pour une peinture sur toile ou sur panneau, le vieillissement naturel (fig. 20) peut provoquer des dégâts au niveau du support mais également au niveau de la couche picturale. Le processus de vieillissement peut être ralenti, mais il ne peut pas être complètement arrêté.

Tous les matériaux vieillissent à leur manière et le processus peut être accéléré ou ralenti par une combinaison de différents matériaux. Le degré de vieillissement d'un tableau et la vitesse à laquelle cela se produit ne sont pas seulement influencés par les matériaux et les techniques utilisés, mais dépendent

²¹ Dans les églises, la technique la plus courante est la peinture à l'huile*. Il est également possible de rencontrer d'autres types de matières/matériaux/technique tels la tempera, l'aquarelle, la gouache*. La peinture contemporaine utilise des matériaux plus variés, parfois difficiles à identifier.

²² Les marques/poinçons sur les panneaux de bois sont des indications importantes sur la période de production, l'endroit de production et le fabricant.

en grande partie de facteurs externes. Par exemple, la lumière, et en particulier les rayons ultraviolets (UV) du soleil, dégradent les vernis des peintures, provoquant un jaunissement et une perte de brillance. La composition de l'œuvre peut s'en trouver très perturbée. Cette altération de l'apparence des œuvres réduit également leur protection contre d'autres facteurs environnementaux.

Les restaurations anciennes malencontreuses

Lors d'une restauration, il faut intervenir avec beaucoup de prudence, selon les principes de « réversibilité », de « reconnaissabilité » et d'« intervention minimale ».



Fig. 20. Détail d'un tableau en cours de dévernissage* qui montre la présence d'un vernis oxydé et jaune. Photo © Audrey Jeghers.

Ce dernier signifie : intervenir le moins possible sur l'objet lui-même. Dans tous les cas, l'accent est mis sur la prévention et sur des actions judicieuses et prudentes pour éviter les erreurs. Les dommages causés sur les œuvres liées à une intervention humaine malheureuse sont encore trop fréquents aujourd'hui : oubli, incompétence, ignorance, mauvaise communication,... sont des erreurs humaines qui entraînent parfois des conséquences lourdes sur l'état de l'œuvre d'art et le message qu'elle délivre. De nombreux exemples récents dans les médias illustrent bien ces problèmes. Certains cas d'interventions malheureuses peuvent marquer fortement les esprits, comme en 2013, avec le cas de l'Ecce Homo (fig. 21), conservé dans une petite église en Espagne.

Quelques exemples d'interventions anciennes avec de possibles conséquences irréversibles sur le tableau :

Support (toile et/ou panneau)* :

- Mise en place (avec une cire/résine) de rustines* au revers de la toile pour masquer les déchirures ou anciennes altérations; ces rustines peuvent occasionner des déformations irréversibles sur la surface de l'œuvre ;
- Doublage/rentoilage* avec adhésif qui pénètre de façon irréversible dans la fibre de la toile ;
- Parquetage* inadapté qui occasionne parfois des fissures/cassures ;
- Etc.

Couche picturale* :

- Nettoyage superficiel avec (trop) d'eau ;
- Élimination inappropriée du vernis avec des mauvais solvants avec risque de solubilisation de la couche picturale originale ;
- Retouches à l'huile qui débordent parfois sur la peinture originale ;
- Utilisation de vernis inadéquats dans le revernissage des peintures (vernis trop mat, trop brillant ou qui devient insoluble) ;
- Etc.



Fig. 21. Espagne, Borja, église Santuario de Misericordia, *Ecce Homo*, exemple d'une restauration malencontreuse avant/après restauration. Tiré de l'article dans Libération du 21 août 2013.

Mauvais encadrement

Le cadre* d'un tableau joue un rôle esthétique, de maintien (assure l'accrochage à condition qu'il soit suffisamment solide), de protection, mais peut aussi s'avérer problématique (fig. 22) s'il n'est pas ou plus adapté à l'œuvre qu'il contient. Ainsi, un encadrement inadéquat peut provoquer des déformations du support de la peinture (toile, panneau), ce qui peut à son tour affecter la couche picturale.



Fig. 22. Exemple d'un mauvais encadrement.

Conseils pour l'accrochage du cadre

- assurez-vous que le cadre et le système de suspension sont suffisamment solides pour supporter le tableau. On peut parfois être surpris du poids de certains cadres imposants ;
- choisissez toujours le système de suspension en tenant compte du tableau et du mur ;
- prévoyez au moins deux points de fixation et assurez-vous que le poids est réparti uniformément sur le système de suspension ; Si le tableau est trop lourd pour le système de suspension, des supports supplémentaires ou une base de support peuvent être placés en bas ;
- évitez d'utiliser des clous lors de l'encadrement. Les vibrations des coups de marteau peuvent provoquer de graves dommages. Fixez donc chaque système de suspension avec des vis. Si possible, utilisez les trous existants dans le cadre et préférez ne pas en faire de nouveaux.

L'encrassement de surface ou encrassement superficiel

L'encrassement désigne la formation de dépôts de crasse visible surtout sur la surface du tableau. Ces dépôts sont le plus souvent des particules de poussières provenant de l'atmosphère. Elles laissent sur la surface comme un voile gris. L'urine ou/et excréments d'insectes (déjections de mouche qui prennent la forme de petites taches noires légèrement en relief), de pigeons ou même parfois de chauve-souris peuvent également être source d'encrassement de la couche de vernis, voire d'altération qui peut être irréversible.

L'encrassement de surface peut également être causé par la présence de cierges, dont les dépôts de suie et de particules acides noircissent la surface des œuvres placées à proximité. De même, les vieux systèmes de chauffage à air pulsé alimentés au mazout, utilisés de manière intermittente et souvent mal entretenus, peuvent libérer des gaz brûlés dans les circuits d'air pulsé. Cela peut entraîner l'émission de particules salissantes et grasses à l'intérieur de l'édifice, qui se déposent sur la surface des tableaux.

À retenir ! L'accumulation de saleté retient l'humidité, favorise le développement des moisissures et attire les insectes.

Mauvaises manipulations/mauvais mode de stockage

Ce sont aussi les erreurs de manipulations et le mauvais stockage qui peuvent occasionner de lourds dégâts sur une œuvre peinte :

Mauvaises manipulations :

- Manipuler des peintures sans gants de protection : les graisses, transpiration et autres saletés provenant des mains peuvent se transférer sur l'œuvre, causant des taches, des dépôts gras et des dégradations chimiques à long terme ;
- Utiliser des méthodes de transport non adaptées peut entraîner des vibrations, des chocs ou des chutes, causant des fissures, des déformations, des déchirures ou des cassures.

Comment préparer le déplacement d'une peinture ?

Beaucoup d'accidents surviennent lors de manipulation et/ou de déplacement. Évitez à tout prix un déplacement si celui-ci ne s'avère pas nécessaire.

Si le déplacement de la peinture est en revanche indispensable, avant de l'envisager, prévoyez et aménagez les endroits où vous souhaitez l'entreposer. Prévoyez aussi l'endroit où vous la déposerez et placez des cales (morceaux de mousse à haute densité, par exemple) pour éviter que le tableau ne glisse.

Éliminez les obstacles à franchir sur votre parcours, bloquez les portes en position ouverte. Prévoyez aussi le nombre de personnes nécessaires. Ne pas faire l'opération seul(e) (fig. 23). Un accident est vite arrivé ! Avant d'agir, il est important de communiquer entre les personnes impliquées afin de prévoir les différentes étapes de manipulation. Les mouvements bien coordonnés évitent des situations à risque.

Avant de manipuler les œuvres, il est nécessaire de vérifier leur état : présentent-elles des faiblesses, des fissures ou des déchirures ? Y a-t-il des parties fragilisées ou vermoulues au niveau du châssis ou des planches du panneau si c'est un panneau peint ?



Fig. 23. Manipulation d'une peinture de petit format par deux personnes.

Il faut être particulièrement attentif à l'état de la peinture. Si elle présente des écailles (fig. 24) avec soulèvements ou si elle semble fragile, il ne faut surtout pas déplacer l'œuvre. Celle-ci nécessite probablement une intervention de consolidation ou de fixage par un conservateur-restaurateur.

Pour les manipulations, utilisez autant que possible des gants de protection jetable ou gants de manutention. Les gants les plus adaptés sont ceux en nitrile (fig. 25). Ils sont élastiques et peuvent éventuellement être réutilisés. Ils sont également vendus en plusieurs formats (small, medium, large, ...). Il est aussi possible d'utiliser les gants en coton (fig. 26). Certains modèles ont les paumes et les doigts texturés de façon à permettre une meilleure prise sur les objets. À éviter cependant pour le transport d'œuvres de grandes dimensions (ça glisse !).



Fig. 25 et 26. Gants en nitrile (à gauche) et gants en coton (à droite).

format. Planifiez les manœuvres et les déplacements et assurez-vous qu'un nombre suffisant de personnes participent à l'opération. Les actions des membres de l'équipe doivent être coordonnées par un conservateur-restaurateur. L'utilisation d'un échafaudage est souvent nécessaire pour assurer le bon maintien du tableau. De façon générale, pour les très grands formats, il est vivement conseillé de faire appel à une firme spécialisée dans le transport, emballage et manipulation d'œuvres d'art de grandes dimensions (fig. 27).

Attention aux peintures de grand format

Une peinture de grand format est plus difficile à déplacer et à accrocher qu'une peinture de petit



Fig. 24. Écaillage de la couche picturale.



Fig. 27. Oeuvre de grand format en cours de manipulation. Photo © Audrey Jeghers.

Mauvais stockage :

Un mauvais stockage (fig. 28) est le fait d'entreposer des œuvres sans protection adéquate contre la poussière, la lumière ou les chocs (cf. aussi la conservation préventive et les agents de détérioration/dissociation).

Pour l'emballage, l'utilisation de Tyvek®* est une bonne alternative. Ce type de matériau peut être relavé et réutilisé. Il est cependant cher à l'achat et est assez difficile à trouver dans le commerce (commande à l'étranger). Bien que le Tyvek® soit conseillé pour l'emballage des œuvres d'art, il est conseillé de ne pas laisser le matériau en contact direct avec les œuvres pendant de longues périodes sans une couche intermédiaire de protection, comme du papier de soie.

Le papier bulle offre aussi une bonne protection, est largement disponible et relativement économique. Les bulles d'air aident à réduire les vibrations pendant le transport, ce qui est crucial pour protéger les œuvres d'art délicates.



Fig. 28. Mauvais stockage des peintures dans un grenier.

A long terme cependant un microclimat peut se créer à l'intérieur de la poche, favorisant ainsi l'apparition de moisissures.

Pour un emplacement sécurisé, rangez les peintures dans des conteneurs appropriés ou des étagères dédiées pour éviter tout contact physique direct qui pourrait les endommager. Assurez-vous que les étagères soient solides et que les peintures soient placées à l'abri des risques de chute ou de renversement.

4.4. La conservation préventive et les agents de détérioration

4.4.1. Quand parle-t-on de conservation préventive ?

Pour assurer la bonne conservation des peintures et éviter les dégradations accidentelles, il vaut mieux agir sur l'environnement des œuvres que sur les œuvres elles-mêmes, d'autant qu'une intervention de restauration reste coûteuse.

La conservation préventive vise à détecter et à prévenir 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 dans lesquels 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 régulier de l'état des œuvres et du développement de facteurs de risques sont fondamentaux. Cette vigilance continue, qui relève de la responsabilité des acteurs locaux (commune, fabriciens, bénévoles, fidèles) est primordiale dans la conservation du patrimoine et peut éviter bien des dégradations.

Pour obtenir une vue d'ensemble des risques et

établir des priorités afin d'assurer la meilleure conservation possible des œuvres, il est essentiel de faire appel à un conservateur-restaurateur et un expert en conservation préventive.

4.4.2. Les agents de détérioration pour les peintures

Afin de déterminer quelles actions sont nécessaires pour éviter/minimiser la détérioration future d'un objet d'art ou d'une collection patrimoniale, il est nécessaire de définir les dangers, c'est-à-dire les risques de dommages potentiels. Pour les parcourir de manière systématique, le concept des Dix Agents de Détérioration a été développé par l'Institut canadien de conservation (ICC) comme un cadre majeur pour la conservation préventive. Certains agents de détérioration ont été adaptés dans ce chapitre, par rapport à la problématique des peintures conservées dans les églises.

Les forces physiques

Pour les peintures, les dommages qu'entraînent les forces physiques peuvent varier. Nous décrivons cinq effets importants : l'impact, le choc, les vibrations, la pression et l'abrasion. Certains de ces effets sont étroitement liés.

Comme nous l'avons vu, ce sont souvent les mauvaises manipulations ou encore un stockage inadéquat qui occasionnent des dommages importants. Certains dégâts peuvent être irréversibles, d'autres doivent faire l'objet de l'intervention d'un conservateur-restaurateur.

L'humidité relative inadéquate et la température

Nous incorporons ici quelques notions de bases pour bien comprendre l'impact que peut avoir l'humidité relative et la température sur les peintures dans les églises.

Lien entre humidité relative (HR) et température

La toile naturelle (lin, coton, ...) et le bois sont des matériaux dits hygroscopiques, sensibles à leur environnement atmosphérique. Tous les matériaux hygroscopiques réagissent d'une façon différente aux fluctuations. Même anciens, ils absorbent l'humidité de l'air ambiant lorsque l'humidité relative (HR) augmente et « le rejettent » lorsque l'humidité relative diminue. La toile et le bois des panneaux peints, en fonction de leur nature, réagiront de façon différente. Il y a un lien entre l'HR et la température : quand la température augmente, l'HR diminue et réciproquement.

Fluctuations de L'humidité relative (HR) : un danger pour les peintures !

Les fluctuations de température et d'humidité peuvent être causées par une mauvaise isolation du bâtiment, comme des vitraux cassés ou une toiture endommagée. Le climat extérieur a ainsi un impact significatif sur les conditions intérieures. Le chauffage intermittent, utilisé de manière aléatoire pour des événements tels que les messes, les mariages, les baptêmes ou les concerts, contribue également à ces variations climatiques. Il faut rappeler que les églises équipées de chauffage à air pulsé, par exemple, présentent un risque élevé pour les œuvres d'art.

Durant les offices, on recommande une température maximale de 18°C et une température de base de 12°C en dehors des événements, pour une utilisation durable du chauffage).

Pour la plupart des objets (dans le monde muséal), des conditions climatiques moins strictes que celles appliquées jusqu'à présent ne causeront aucun dommage ou des dommages minimes. Une HR comprise entre 40 % et 60% avec des fluctuations de 10% maximum par 24 heures à l'intérieur de cette plage, et une température avec des variations de 5°C par 24 heures, constituent un bon point de départ.

Il est recommandé de laisser la température varier en fonction des saisons. Le maintien d'une température intérieure légèrement plus basse durant la période de chauffage présente trois avantages majeurs :

- on consomme moins d'énergie ;
- les objets se dégradent moins vite. De nombreux matériaux subissent des réactions chimiques qui provoquent le vieillissement de l'objet. À une température plus basse, ces réactions se produisent plus lentement ;
- si l'air est moins chauffé, il sera moins sec. Comme dit plus haut, l'HR reste plus élevée à une température basse. Cela permet d'éviter les fissures dues à la sécheresse dans les matériaux hygroscopiques. Il faut néanmoins éviter une HR de 75% durant une longue période car cela peut favoriser le développement des moisissures.

Contrôle régulier des conditions environnementales

Acquérir un ou deux thermohygromètres (fig. 29) à affichage peut s'avérer très utile. Cela permet de suivre les chiffres (en remplissant si possible une petite fiche de relevés).

Ce suivi permet aussi de mieux comprendre quand une œuvre se dégrade à la suite des fluctuations de température et d'humidité. L'idéal est de posséder deux ou trois appareils à des endroits différents. Cela permet de se rendre compte que le climat



Fig. 29. Exemple d'appareil thermohygromètre à affichage. Tiré du site commercial « la route du papier ».

change selon l'endroit du bâtiment, dans et hors des meubles mais aussi de vérifier s'ils sont calibrés (le calibrage des appareils doit se faire chaque année).

Il existe aussi des sondes liées à une application téléchargeable sur smartphone mais le système décrit ci-dessus est le plus simple.

La lumière (rayons ultraviolets et infrarouges)

La lumière a un impact significatif sur les peintures, et elle est l'un des principaux agents de dégradation des œuvres d'art. Les effets de la lumière visible, des UV et des infrarouges peuvent être destructeurs et causent des dégâts irréversibles notamment au niveau des couleurs.

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 dédié, la lumière peut y être mieux contrôlée. Il est possible de tamiser (ou si nécessaire occulter) la lumière du jour, ainsi que d'installer des éclairages répondant aux normes de la conservation préventive.

Les dégâts des eaux

cf. chapitre Les inondations de 2021 : quelles conséquences sur les tableaux ?

La poussière et les polluants

En principe, toutes les particules atmosphériques sont nocives car elles peuvent se retrouver à la surface d'un tableau sous forme de couche polluante. Dans les églises, c'est la poussière le principal polluant (fig. 30).

Celle-ci peut provenir de l'extérieur mais aussi de l'intérieur (activités humaines, chauffage avec soufflerie ou ventilation qui fait circuler la poussière via l'air chaud, chute de débris, travaux, etc.). Les particules de poussière contaminent l'ensemble du tableau : le recto et le verso ainsi que le cadre. Elles forment un voile gris sur la surface de la peinture. Elles se logent

dans les moindres interstices. Les accumulations de poussière et de saleté entre la toile et le cadre peuvent même provoquer des déformations. Ainsi, l'élimination des scrupules* est la première chose à faire pour éviter l'évolution des déformations (plus tard avec pertes de matières).

La poussière est aussi hygroscopique et attire les micro-organismes et les insectes.

Pour toute intervention, faites appel au Service Patrimoine de votre diocèse qui vous orientera vers un conservateur-restaurateur diplômé !

La poussière est aussi hygroscopique et attire les micro-organismes et les insectes. Les moisissures se développent beaucoup plus en présence de poussière.

Dans les églises, la fumée et la suie émanant des bougies allumées notamment par les fidèles peuvent poser des problèmes. Les particules de suie sont très acides et peuvent traverser les couches de vernis et de peinture en provoquant la décoloration de certains pigments. La fumée des bougies noircit en outre la surface des tableaux placés à proximité.

Protection des œuvres d'art du patrimoine



Fig. 30. Encrassement important au revers d'une toile peinte - toile déposée* de son châssis. Photo © Audrey Jeghers.

mobilier et immobilier dans les églises pendant les travaux de rénovation !

Il est essentiel que l'architecte en charge des travaux précise dans son cahier des charges que l'entreprise chargée des travaux doit veiller à la protection des œuvres d'art ainsi que du patrimoine mobilier et immobilier.

Les insectes

C'est principalement le bois des panneaux peints, des châssis et des cadres qui fait l'objet d'attaque d'insectes xylophages. En raison de leur petite taille, de leur mobilité, de leur capacité sensorielle et de leur fécondité, les insectes nuisibles représentent une menace constante pour les collections.

Les déjections des insectes xylophages, plus communément appelés sciures ou vermoulores peuvent indiquer une activité en cours. Vous pouvez reconnaître les nouvelles ouvertures de sortie aux arêtes vives et à la couleur « fraîche » et non contaminée du bois. Habituellement, de nouveaux trous de sortie apparaissent entre avril et juin (fig. 31).

Vérifiez les peintures chaque printemps et partez à la recherche de coléoptères volants (et tuez-les) ainsi que de carcasses et d'excréments (petits cylindres, boules ou formes de cigares). Il existe sur le marché des « pièges » pour la détection (et non le contrôle !) des vers à bois et d'autres insectes.



Fig. 31. Trous d'envol dans le cadre. Photo © Audrey Jeghers.

Si vous constatez une contamination liée à l'apparition d'insectes, **informez le Service Patrimoine de votre diocèse**. Celui-ci vous orientera vers un conservateur-restaureur pour la réalisation d'un traitement curatif. Préalablement, cependant, retirez et isolez l'objet infecté. **Ne traitez jamais vous-même une peinture infectée**. Aucune désinfection n'est efficace si la cause de l'attaque biologique n'est pas éliminée.

Les dommages causés par le feu

Les incendies, souvent causés par un mauvais entretien du circuit électrique ou encore de travaux en cours dans les églises, peuvent endommager gravement les peintures. Bien souvent les dégâts sont irréversibles. Les couches de peinture réagissent généralement au feu en formant des cloques en raison de la chaleur intense, ou peuvent même se consumer. En cas d'incendie, il est également important de rappeler que l'eau et la suie peuvent causer des dommages irréparables aux œuvres.

Vol et vandalisme

Les petites œuvres sont faciles à emporter, tandis que les grands tableaux le sont beaucoup moins. Cependant, des morceaux de dimensions variables peuvent en être découpés pour les voler partiellement. Ils peuvent être également délibérément endommagés.

Si possible, mais on sait que c'est difficile, assurez-vous que les visiteurs se tiennent à une « certaine » distance des œuvres d'art.

Comment pouvez-vous mieux sécuriser les œuvres²³

- réalisez un périmètre de sécurité, par exemple avec des poteaux de barrière ;
- installez un système d'alarme : détection infrarouge ou capteurs de mouvement ;
- installez une protection antivol : ancrage du système de suspension, derrière une vitre, un caisson climatique avec verre de sécurité, etc. ;

- assurez une surveillance par caméra, accompagnateur personnel, etc. ;
- assurez une présence humaine si c'est possible (moyen le plus sûr) ; maintenez autant que possible une présence permanente quand l'église est ouverte. Fixez les heures d'ouverture au public. Si vous n'avez pas assez de volontaires, trouvez des mesures adaptées pour pallier l'absence de surveillance en diffusant par exemple un fond musical pour donner l'impression d'un édifice habité.
- l'ensemble du personnel et des bénévoles, que ce soit celui qui vient nettoyer ou celui qui allume les bougies, doit être conscient de l'intérêt des mesures de sécurité et doit être correctement informé.
- optez pour une fixation des œuvres sécurisée via un câble métallique (entre le cadre et le clou ou la broche) à l'arrière. Utilisez, si l'accrochage est effectué par tringles sur rails en cimaise, des crochets dits « antivols » qui possèdent un dispositif de verrouillage sur le crochet.

La brochure « la protection et la sécurisation des églises paroissiales » pourra vous donner d'autres conseils judicieux.

Rappel : les tableaux classés comme Trésor de la Fédération Wallonie-Bruxelles sont soumis à une protection particulière et ne peuvent être déplacés sans accord préalable. Pour la moindre volonté d'intervention, n'hésitez pas à faire appel au Service Patrimoine de votre diocèse ou au CIPAR et de poser vos questions à l'adresse suivante : [patrimoine.mobilier\(at\)cfwb.be](mailto:patrimoine.mobilier(at)cfwb.be).

Dissociation – perte d'information

L'agent de détérioration « dissociation », c'est-à-dire la perte d'information et de sens, est particulièrement fréquent dans les églises. En l'absence d'un inventaire complet ou quand l'inventaire est incomplet, des

²³ Le CIPAR accompagne les fabriques dans leur projet de sécurisation de leur patrimoine mobilier, entre autres vis à vis des risques vol/vandalisme.

informations cruciales peuvent être perdues. Le décès d'un fabricant qui, seul, pouvait identifier un des objets, cause alors la perte de l'information (identification, localisation).

Parfois aussi, certains tableaux, ne s'intégrant plus au décor, finissent « au grenier », dans la sacristie ou au jubé. Dans ces lieux, ils reçoivent généralement moins d'attention et sont souvent stockés dans des conditions défavorables, ce qui contribue à leur détérioration et à la perte d'information (fig. 32).



Fig. 32. Stockage dans un grenier – le cadre vide côtoie un autre tableau dépourvu de son propre cadre.

À éviter !

- la proximité avec les canalisations d'eau. La moindre infiltration/entrée d'eau pourrait endommager gravement des tableaux ;
- les œuvres dans le même espace que les poubelles et le matériel d'entretien et de décoration ;
- la présence de matériaux organiques (paille, terreau, végétaux, nourriture, ...). Ceux-ci attirent les parasites ;
- les peintures à même le sol dans des locaux délaissés (cave, grenier, jubé). De manière générale, il est conseillé de conserver les peintures de préférence en hauteur (minimum 10 cm du sol, sur une palette par exemple) ;
- un grand nombre de tableaux l'un contre l'autre (maximum 3 peintures car la règle dans la bonne gestion pour les œuvres d'art est de déplacer maximum deux objets/œuvres pour avoir accès au troisième) : des dégradations (déchirures, coups, griffes) pourraient subvenir. Privilégiez des séparations entre chaque tableau (carton, papier bulle). Veillez à ce que les tableaux soient positionnés face contre face et revers contre revers. Pour les cadres moulurés, mettez des protections de mousse afin de ne pas écraser les moulures ou décors saillants des cadres ;
- mélanger différents formats ;
- se débarrasser d'une œuvre que vous estimez « trop » endommagée) ;
- un nettoyage, même à l'eau ! Cela pourrait entraîner des altérations irréversibles.

En cas de poussière importante, si la peinture ne présente pas d'écaillage (peinture qui n'adhère plus, qui se soulève et qui risque de chuter), dépoussiérez avec un pinceau doux et à sec. N'utilisez pas les chiffons qui laissent des fibres sur les œuvres.

Pour toute intervention ou si vous souhaitez améliorer l'apparence d'une peinture, demandez conseil au Service Patrimoine de votre diocèse qui vous orientera vers un conservateur-restaurateur diplômé !

À faire

- utilisez les murs existants qui sont libres pour accrocher des œuvres même en hauteur (de préférence les petits formats qui sont plus facilement manipulables) ;
- stockez dans une pièce propre et de préférence dans du mobilier de stockage ou de rangement adapté si cela est possible !
- en effet, ne laissez pas la poussière et les toiles d'araignée s'accumuler (arrière des peintures sur toiles...) ;
- organisez au moins une fois par an un grand nettoyage ;
- profitez-en pour inspecter les tableaux ;
- pour l'inspection des tableaux (fig. 33), examinez la surface des peintures afin de noter les changements d'apparence. Munissez-vous d'une bonne lumière ou d'une lampe de poche assez puissante. Évitez de placer une lampe qui dégage beaucoup de chaleur trop près du tableau. Éclairez la peinture latéralement ; la lumière rasante met en évidence les déformations de la toile, les soulèvements et l'écaillage ;
- les pièces qui se détacheraient, par exemple, du cadre doivent être conservées si possible avec le tableau dans un sac en plastique muni d'une étiquette que vous pourrez fixer à l'objet (châssis ou cadre) à l'aide d'une ficelle ;
- attention, n'appliquez pas de numérotation directement sur un objet : l'encre, les pigments et les liquides pénètrent dans le support et sont souvent irréversibles ;
- 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.

Si la présence de moisissures est constatée, celle-ci doit être adéquatement et rapidement prise en charge par un conservateur-restaureur.



Fig. 33. Inspection par un conservateur-restaureur de la couche picturale. Photo © Livia Depuydt, IRPA-KIK, Bruxelles (Belgique).

Lien entre la dissociation et les autres agents de dégradation

Les forces physiques exercées constamment ou ponctuellement, comme l'abrasion, peuvent contribuer à l'effacement ou au détachement des étiquettes des objets.

Les polluants et les parasites peuvent aussi dégrader et endommager les étiquettes.

L'application de forces physiques rares ou exceptionnelles peut provoquer l'intervention d'objets, de sorte que le lien avec leur information d'identification sera perdu. Par ailleurs, l'incendie ou l'inondation peuvent également endommager ou détruire les informations données par les étiquettes.

4.5. Le rôle du conservateur-restaurateur de peintures

4.5.1. Que fait le conservateur-restaurateur ?

Le conservateur-restaurateur de peintures joue un rôle déterminant dans la préservation du patrimoine artistique (fig. 34). Grâce à ses compétences techniques et à sa compréhension profonde des œuvres, il assure la conservation, la restauration et la valorisation des peintures, garantissant ainsi leur transmission aux générations futures. Le conservateur-restaurateur examine de façon minutieuse les peintures pour évaluer leur état de conservation. Il utilise des outils (lunettes loupes, lampes UV, scalpel, ...) et des techniques spécifiques pour identifier les problèmes comme les pertes d'adhérence au support de la peinture, des anciennes retouches ou encore les moisissures. Après avoir établi le constat d'état et réalisé le protocole de conservation et de restauration, le conservateur-restaurateur peut entreprendre des interventions, redonnant ainsi aux peintures leur éclat d'origine tout en respectant leur intégrité historique. Chaque intervention est



Fig. 34. Conservateur-restaurateur devant son tableau.
Photo © Audrey Jeghers.

minutieusement documentée avec des descriptions détaillées et des photos, ce qui permet de garder une trace de l'histoire de chaque peinture (histoire matérielle de l'œuvre) et des interventions effectuées.

Le métier de conservateur-restaurateur est une profession spécialisée et hautement qualifiée dans le domaine de la protection des biens culturels. La formation commence par l'obtention d'un diplôme de master en conservation-restauration.

4.5.2. Quand fait-on appel à un conservateur-restaurateur ?

Via le CIPAR ou le Service Patrimoine de votre diocèse, le recours à un conservateur-restaurateur d'œuvres d'art s'impose lorsqu'il y a dégradation ou signe de fragilité de l'œuvre. Pour formuler ses propositions, un certain nombre d'informations doivent lui être communiquées : les causes éventuelles de dégradations ainsi que la documentation sur l'histoire

du tableau. Ces informations peuvent orienter et compléter son diagnostic.

Les étapes de sa réflexion sont les suivantes : constat d'état, diagnostic et proposition d'intervention. Une fois le traitement terminé, il remettra un rapport reprenant l'ensemble des actes posés sur le tableau, avec également les matériaux utilisés (cfr le chapitre 5). Ceux-ci se différencient des matériaux originaux

constitutifs de l'œuvre. Ces informations permettront aux conservateurs-restaurateurs suivants de connaître le type de traitement appliqué avant eux sur le tableau.

Lien vers l'association professionnelle de conservateurs-restaurateurs d'œuvres d'art : www.aproa-brk.org

4.6. En conclusion:

qui fait quoi dans la préservation des peintures dans les églises ?

En premier lieu, le rôle des fabriques d'église et des bénévoles d'une paroisse est essentiel pour assurer une bonne conservation des peintures, et plus généralement des œuvres d'art conservées dans une église. Ils peuvent en outre s'appuyer sur les conseils et l'expertise du Service Patrimoine de leur diocèse, ainsi que du CIPAR, pour les accompagner dans cette tâche. Ce sont ces services qui pourront, si nécessaire, orienter la fabrique vers les conservateurs-restaurateurs compétents.

Rôle des fabriciens	Rôle du Service Patrimoine du diocèse	Rôle des conservateurs-restaurateurs des œuvres d'art
<ul style="list-style-type: none"> inventorier les œuvres d'art (fiche papier + enregistrement informatique) maintenir l'environnement sain et sûr veiller à la sécurité des œuvres (notamment système d'alarme ou accrochage sécurisé pour les petits formats) faire appel au CIPAR et aux différents Services Patrimoine des diocèses pour des conseils, orientations, ... 	<p>donner aide et conseils en matière de :</p> <ul style="list-style-type: none"> conservation préventive (rangement, protection, sécurité) inventaire recommandations si un tri, une mise en dépôt ou une mise en valeur est envisagé contacts avec les conservateurs-restaurateurs évaluation de l'état de conservation des tableaux évaluation de la valeur patrimoniale des pièces donner divers conseils à la demande des fabriciens orienter les fabriciens vers des conservateurs-restaurateurs diplômés 	<p>donner des conseils en conservation préventive, exposition des œuvres</p> <ul style="list-style-type: none"> étudier les œuvres établir un diagnostic des œuvres établir un protocole de conservation et de restauration réaliser des interventions de conservation et de restauration rédigier des rapports (étude, interventions)

4.7. Bibliographie

Sources bibliographiques

SOS Peintures anciennes, Sauvegarde de 20 œuvres sur panneau, sous la direction de D.Allard, 4 octobre – 8 décembre 1996, Musée d'Art ancien, Bruxelles.

WAILLIEZ, W., GEELEN, I., *Petit Glossaire à l'usage du conservateur-restaurateur de sculptures*, IRPA, 2006 (glossaire bilingue téléchargeable en ligne sur le site de l'IRPA).

ROCHE, A., BERGAUD C., HULOT, J.-F., *Dégradation des peintures sur toile, méthode d'examen des altérations*, Ecole nationale du Patrimoine, Paris, 1997.

NICOLAUS, K., *Manuel de restauration des tableaux* (traduit de l'allemand), Könemann, Cologne, 1999.

Sources électroniques

Site FARO (Vlaams Steunpunt voor cultureel Erfgoed – www.faro.be - 16.07.2024)

Site ICC (Institut de Conservation canadien – agents de détérioration - <https://www.canada.ca/fr/institut-conservation/services/agents-deterioration.html> 23.07.2024)

Site IRPA (Institut royal du Patrimoine artistique – cellule de Conservation préventive : <https://www.kikirpa.be/fr/conservation-restauration/cellule-conservation-preventive> - 23.07.2024)

Site C2RMF (centre de recherche et de restauration des musées de France – vademecum sur la conservation préventive - https://c2rmf.fr/sites/c2rmf/files/vademecum_cc.pdf - 23.07.2024)

Site CCQ (Centre conservation Québec - <https://www.ccq.gouv.qc.ca/> - 23.07.2024)

Ressource du site d'EcoEglise (Réseau oecuménique suisse romand pour le soin de la création) https://ecoeglise.ch/wp-content/uploads/sites/2/2023/01/EcoEglise_fiche_FB.4-chauffage-isolation.pdf - 23.07.2024)

Ressource du site de l'IRPA https://www.kikirpa.be/files/Glansprojecten/Climate2Preserv/DeclarationClimat_2_F.pdf - 23.07.2024)

Brochures CIPAR

- *Réaliser l'inventaire d'une église paroissiale (manuel pratique)*,
- *La conservation des sculptures en bois dans les églises paroissiales*
- *La protection et la sécurisation des églises paroissiales.*

5 - PASSER UN MARCHÉ PUBLIC POUR UNE INTERVENTION DE CONSERVATION-RESTAURATION SUR UN BIEN MOBILIER²⁴ AFFECTÉ AU CULTTE

Léopold d'Otreppe, collaborateur du CIPAR

5.1. Introduction

Les fabriques d'église sont des organismes publics et constituent à ce titre des pouvoirs adjudicateurs (PA)*. Elles sont donc soumises à la législation sur les marchés publics²⁵, ce qui signifie que pour tout travail, fourniture ou service qu'elles commandent, elles doivent rassembler les offres de plusieurs soumissionnaires selon des règles bien précises²⁶.

Toute intervention de conservation-restauration sur du patrimoine mobilier²⁷ (ou immobilier par destination) affecté au cultte rentre dans ce cadre.

Or, aux différents stades de la préparation ou de l'exécution d'un marché public pour une intervention de conservation-restauration, la fabrique peut se retrouver face à des questions concrètes :

- Comment savoir si une intervention est nécessaire ?
- Quels sont les besoins spécifiques et comment les définir ?
- Quelle procédure s'applique pour l'exécution de mon marché ?
- Comment rédiger un marché et qu'y indiquer ?
- Comment sélectionner un soumissionnaire parmi plusieurs offres ? Quels critères appliquer ?
- Comment financer une intervention de conservation-restauration ?

Le but de ce chapitre est de guider les fabriques dans la mise en œuvre de ces processus en passant en revue les étapes qui se présenteront à elles ainsi qu'en mettant en lumière les différents éléments à prendre

en compte et les points d'attention à avoir à l'esprit.

Se faire accompagner

Dès l'entame du processus et pour chaque étape que constitue une intervention de conservation-restauration (soit : l'identification du besoin et des objectifs de l'intervention, l'estimation du montant, le choix de la procédure de passation, la rédaction du cahier des charges, la sélection du prestataire, le suivi de l'intervention, etc.), rappelons la nécessité pour une fabrique de se faire accompagner par les services compétents :

- L'administration communale et le service aux fabriques d'église de son diocèse pour les aspects juridiques du marché ;
- Le Service Patrimoine de son diocèse pour les aspects techniques de l'intervention ;
- L'AWaP (s'il s'agit d'un bien immobilier par destination situé dans un bâtiment classé) ;
- L'administration de la Fédération Wallonie-Bruxelles (si le bien mobilier concerné est classé).

Pour les interventions les plus significatives, il est recommandé de constituer un comité d'accompagnement, constitué des représentants de la fabrique, du Service Patrimoine du diocèse concerné, et le cas échéant de l'AWaP, la CRMSF et de la FWB. Ce comité pourra prévoir de se réunir à plusieurs étapes du processus pour suivre et orienter le travail.

²⁴ Ou immobilier par destination.

²⁵ La loi qui les régit en Belgique est la loi relative aux marchés publics du 17 juin 2016, comme nous le verrons plus loin. Voir <https://wallex.wallonie.be/eli/loi-decret/2016/06/17/2016021053>

²⁶ L'ouvrage suivant constitue une bonne référence pour tout qui veut découvrir de façon accessible la législation sur les marchés publics: THIEL P., Les marchés publics pour les curieux, 50 questions clés et réponses claires, Seraing, 2024.

²⁷ Qu'il s'agisse de tableaux peints ou d'éléments relevant d'une autre typologie. Les exemples utilisés dans ce texte relèvent généralement de la typologie des tableaux peints, eu égard au thème général de la brochure, mais sont adaptables pour d'autres typologies.

5.2. La décision d'une intervention et la définition des objectifs

La décision d'une intervention de conservation-restauration est prise lorsqu'une œuvre est dégradée (fig. 35), que ce soit de manière subite (coup, chute, dégât des eaux, feu, intervention inadéquate, etc.) ou à cause d'un processus lent (vieillesse, pollution, exposition à la lumière, à un taux d'humidité relative inadéquat, etc.).

Pour détecter une dégradation, il est indispensable que la fabrique d'église suive de près l'état des œuvres dont elle a la responsabilité. Cette vigilance est d'autant plus importante qu'une dégradation peut n'être détectable que par un examen rapproché ou être causée par un processus évolutif très lent qui la rend difficile à déceler. Une fois qu'elle détecte une évolution, la fabrique doit se poser la question de la nécessité ou non d'une intervention, et du degré

d'urgence de celle-ci²⁸. Elle pourra alors prioriser ses actions.

Parfois, c'est un événement particulier qui donne l'occasion de détecter une dégradation ou de décider d'une intervention. En effet, l'ouverture d'une église au public, la célébration d'un anniversaire de l'édifice ou d'une œuvre ou encore le prêt de celle-ci pour une exposition peuvent pousser la fabrique à se pencher sur l'état d'un tableau ou d'une sculpture, ou décider d'investir dans sa restauration afin de mieux la valoriser et la conserver.

Une fois la décision d'une intervention prise, il convient d'en déterminer les objectifs, en fonction du type de dégradation, du degré d'urgence, de la raison et de la manière de valoriser l'œuvre. On se dirigera alors vers une intervention de conservation préventive, de conservation curative ou de restauration. Cette définition précise des besoins sera une garantie pour la bonne exécution du marché.



Fig. 35. Toile détachée de son cadre nécessitant une intervention.

²⁸ Pour en savoir plus à ce propos, nous renvoyons au chapitre précédent de cette publication, traitant du diagnostic des altérations des peintures. Concernant les altérations d'autres biens mobiliers (statues en bois, orfèvrerie, textiles liturgiques, etc.), nous renvoyons aux publications précédentes du CIPAR : <https://cipar.be/publication-cipar/>

5.2.1. Les objectifs d'une intervention sur une œuvre

Rappelons ici les caractéristiques de chacun de ces types d'intervention :

Type d'intervention	Définition ²⁹	Exemples ³⁰
Conservation préventive	L'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.	<ul style="list-style-type: none"> • Mise sous vitrine • Mise sous caisson climatique • Aménagement de réserve • Vérification du dispositif d'accrochage • Pose d'un dos protecteur pour les peintures de chevalet sur toile • Etc.
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 la vitesse de leur détérioration. Ces actions modifient parfois l'apparence des biens	<ul style="list-style-type: none"> • Consolidation de châssis • Changement de châssis • Désinfestation • Traitement des corrosions • Dépoussiérage • Rentoilage • Dérestauration • etc.
Restauration	Ensemble des actions directement entreprises sur un bien culturel en état stable, ayant pour objectif d'en améliorer l'appréciation, la compréhension, et l'usage. Ces actions ne sont mises en œuvre que lorsque le bien a perdu une part de sa signification ou de sa fonction du fait de détériorations ou de remaniements passés. Elles se fondent sur le respect des matériaux originaux. Le plus souvent, de telles actions modifient l'apparence du bien	<ul style="list-style-type: none"> • Nettoyage (fig. 36) • Allègement de vernis • Retouche • Retrait des repeints • Dérestauration • Dégagement de polychromie • Harmonisation esthétique • Restitution de parties manquantes • etc.

²⁹ Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel, résolution adoptée par les membres de l'ICOM-CC à l'occasion de la XV^e Conférence triennale, New Delhi, 22-26 septembre 2008.

³⁰ Exemples tirés du *Cahier des charges en conservation-restauration, Vademecum*, Centre de recherche et de restauration des musées de France, 2016. Attention, ces exemples sont cités à titre d'illustration et ne sont évidemment pas exhaustifs. Certaines actions citées peuvent d'ailleurs se retrouver dans l'une ou l'autre catégorie en fonction des cas de figure.



Fig. 36. Revers d'une toile en cours de nettoyage.

Statut de l'œuvre et autorisations nécessaires

Avant toute programmation d'intervention, il est indispensable de vérifier la nature du bien (mobilier ou immobilier), d'identifier son propriétaire (commune, fabrique, propriété d'un privé en dépôt) et son niveau de protection patrimoniale (bien classé, bien d'intérêt patrimonial, etc.). Les autorisations nécessaires, l'intervention de l'administration (régionale ou communautaire), les critères d'attribution du marché, le financement de l'intervention dépendront en partie de ces caractéristiques.

Concernant les autorisations nécessaires avant toute intervention de conservation-restauration sur un bien mobilier/immobilier par destination, rappelons que, dès que le patrimoine concerné est affecté au culte, l'autorisation écrite préalable de l'Évêque diocésain (via le Service Patrimoine du diocèse) pour l'intervention est obligatoire³¹.

Prendre contact avec le Service Patrimoine de son diocèse doit donc constituer un réflexe dès lors qu'une fabrique a le projet d'intervenir sur un bien mobilier dont elle a la charge.

Si, au surplus :

ce bien est :	... l'intervention nécessitera :
<i>Un bien mobilier d'intérêt patrimonial (BIP)</i>	<i>Une information auprès de la FWB³²</i>
<i>Un bien mobilier classé</i>	<i>Une autorisation préalable de la FWB³³</i>
<i>Un bien immobilier par destination situé dans un bâtiment classé</i>	<i>Une autorisation préalable de l'AWaP³⁴</i>

³¹ Voir l'ordonnance épiscopale pour la protection du patrimoine mobilier, promulguée par les diocèses de Namur, Liège, Tournai et l'archidiocèse de Malines-Bruxelles (pour le territoire du Vicariat du Brabant wallon) en 2016.

³²⁻³³ A contacter via l'adresse patrimoine.mobilier@cfwb.be

³⁴ Se renseigner via la page « restauration » de l'AWaP : <https://agencewallonnedupatrimoine.be/restauration/>

5.3. La procédure de passation d'application³⁵

Un marché public est d'application pour tout contrat onéreux (dès le premier centime) dont le commanditaire est un pouvoir adjudicateur et visant à désigner un opérateur économique en vue de lui confier un travail, lui demander la livraison de fournitures ou la prestation de services. En fonction du type de commande concerné, c'est donc un des trois types de marchés publics qui s'appliquera : marché public de travaux, de fournitures ou de services (il existe aussi des marchés incluant différents types de commandes, qui sont appelés marchés « mixtes »). Les marchés publics de conservation-restauration sont des prestations de service et relèvent donc quant à eux de la réglementation applicable aux marchés publics de services. C'est donc uniquement de ce type de marchés que nous allons traiter ici.

En cas de mécénat

Si la fabrique d'église bénéficie d'un financement par mécénat privé qui couvre l'ensemble de l'opération, que ce mécène passe lui-même la commande et que la facture est établie au nom de ce mécène, c'est ce mécène qui sera le commanditaire³⁶. Etant donné que ce mécène ne constitue pas un pouvoir adjudicateur (il n'y a pas d'utilisation d'argent public), l'opération n'entrera pas dans le périmètre des marchés publics et ne sera donc pas formellement soumise aux règles que nous allons citer ici.

Cela n'enlève cependant pas l'importance de constituer un document de référence similaire à un cahier des charges, reprenant avec précision les données de l'œuvre, les raisons et les objectifs de l'intervention. Si, par contre, la fabrique bénéficie d'un don financier, l'argent provenant de ce don, en rentrant dans les caisses de la fabrique, devient de

l'argent public et est soumis aux règles des marchés publics comme décrit ci-après.

Avant tout, rappelons que les marchés publics sont régis par les textes légaux suivants :

- la Loi du 17 juin 2016, modifiée par la Loi du 7 avril 2019, relative aux marchés publics ;
- l'Arrêté royal du 18 avril 2017, complété par l'Arrêté ministériel du 21 décembre 2017 et l'Arrêté royal du 15 avril 2018, relatif à la passation des marchés dans les secteurs classiques (dont font partie les fabriques d'église) ;
- la Loi du 17 juin 2013, modifiée par la loi du 16 février 2017, relative à la motivation, à l'information et aux voies de recours en matière de marchés publics ;
- la Loi du 29 juillet 1991 relative à la motivation formelle des actes administratifs ;
- le Décret wallon du 30 mars 1995 relatif à la publicité de l'administration ;
- l'Arrêté royal du 14 janvier 2013, modifié par l'Arrêté royal du 22 juin 2017, établissant les règles générales d'exécution des marchés publics.

Ces textes, et en particulier l'article 4 de la loi du 17 juin 2016, rappellent les principes légaux qui régissent les marchés publics et qui devront être scrupuleusement respectés : égalité, non-discrimination, transparence et proportionnalité.

5.3.1. Les différentes procédures de passation

Le lancement de chaque marché va entrer dans le cadre d'une procédure de passation bien précise, que le pouvoir adjudicateur va choisir en fonction de différents critères : le montant estimé

³⁵ Rappels que les règles citées ici valent pour la Région wallonne, mais diffèrent si vous vous trouvez ailleurs en Belgique. Toutes les informations réglementaires concernant les marchés publics en Wallonie pour les pouvoirs adjudicateurs sont disponibles à l'adresse suivante : <https://marchespublics.wallonie.be/pouvoirs-adjudicateurs.html>

³⁶ Rappels qu'il s'agit alors d'une donation, en l'occurrence indirecte, réalisée au profit de la fabrique d'église. Cette donation, comme toute libéralité consentie à une fabrique d'église, doit être communiquée pour avis à l'Évêché dont relève la fabrique concernée avant de pouvoir être acceptée définitivement par ladite fabrique. Pour ce faire, le dossier à transmettre à l'Évêché comprendra la délibération du bureau des marguilliers (en quatre exemplaires) donnant la date de l'acte (ou des actes) de donation ainsi que la description de l'intérêt pour la fabrique d'accepter ladite donation. Conformément à la législation en vigueur, une copie – le cas échéant anonymisée – d'extraît(s) bancaire(s) ou de toute pièce comptable attestant du(des) versement(s) ainsi effectué(s) au profit de la fabrique devrait également être communiquée à l'Évêché, à tout le moins en présence d'un don de plus de 3 000 euros.

du marché (HTVA), la durée de la procédure ou encore la possibilité ou non de négocier avec les soumissionnaires. Le cas échéant, la procédure concernée inclura les aspects suivants : la consultation préalable du marché, la publication, la sélection, l'attribution et la conclusion du marché.

Globalement, nous pouvons retenir qu'il y a deux grands types de procédures de passation :

- les procédures ordinaires (ouverte ou restreinte), qui sont des procédures qui peuvent s'appliquer à toutes hypothèses (sans conditions particulières liées par exemple à l'estimation) mais dans le cadre desquelles toute négociation est scrupuleusement interdite ;
- les procédures extraordinaires, qui sont des procédures qui trouvent à s'appliquer selon certaines conditions (par exemple en fonction de l'estimation du marché ou s'il existe un monopole) et dans le cadre desquelles une négociation est autorisée avec les soumissionnaires.

Nous ne retiendrons que cette seconde catégorie car elle, seule, permet la négociation et la prise en compte de plusieurs critères (autre que le prix), indispensables dans le cas d'une intervention de conservation-restauration d'une œuvre d'art.

Les procédures extraordinaires sont également de plusieurs types, dépendant en grande partie du montant estimé du marché :

- Les marchés inférieurs à 30.000 euros³⁷ HTVA relèvent d'une procédure simplifiée, la procédure négociée sans publication préalable sur simple facture acceptée ;
- Les marchés compris entre 30.000 et 143.000 euros HTVA relèvent de la procédure négociée

sans publication préalable (PNSPP) ;

- Au-delà de 143.000 euros HTVA, les marchés relèvent soit de la procédure négociée avec publication préalable, soit de la procédure négociée sans publication préalable, soit encore de la procédure concurrentielle avec négociation. Au-delà de 143.000 euros, la publicité est obligatoire en Belgique au Bulletin des adjudications ; au-delà de 221.000 euros (pour les marchés de services), en plus de l'être toujours en Belgique, la publicité est obligatoire au niveau européen, via le Journal officiel de l'Union européenne.

Etant donné qu'une grande majorité des interventions de conservation-restauration de patrimoine mobilier religieux relèvent des marchés de faible montant ou de la PNSPP, nous nous concentrerons ici sur ces deux procédures.

a. Les marchés de faible montant

La procédure applicable pour les marchés publics de services dont le montant estimé est inférieur à 30.000 euros HTVA est la procédure négociée sans publication préalable sur simple facture acceptée. Elle est couramment appelée « procédure de faible montant » ou « procédure simplifiée ».

Dans le cadre de cette procédure, aucun avis de marché n'est publié. Le pouvoir adjudicateur passe son marché après consultation des conditions d'au moins trois opérateurs économiques³⁸. Théoriquement, une consultation suffit et il n'y a pas d'obligation de demander l'introduction d'offres. Dans le cas d'une intervention de conservation-restauration cependant, des conditions théoriques ne peuvent suffire ; la demande d'offres adaptées est donc nécessaire. Dans

³⁷ Montant changeant tous les deux ans. Les montants cités ici sont les montants d'application du 1er janvier 2024 au 31 décembre 2025. Ces marchés sont appelés « marché de faible montant » dans la réglementation.

³⁸ En cas d'impossibilité de mise en concurrence, il doit veiller à la démontrer sur base d'éléments objectifs (ex. : situation de monopole, exclusivité technique, urgence impérieuse).

tous les cas, la preuve de ces consultations/demandes d'offre doit pouvoir être fournie par le pouvoir adjudicateur ; il est donc nécessaire d'en garder la trace grâce à un mail ou à un courrier (un contact téléphonique n'offre pas suffisamment de preuves).

La mise en concurrence n'exige pas la rédaction d'un cahier spécial des charges en tant que tel mais il est tout de même recommandé de l'accompagner d'un document décrivant en détail le marché (voir plus loin).

La conclusion d'un marché de faible montant se réalise simplement par facture acceptée, qui agira comme preuve de l'acceptation de l'offre.

b. La procédure négociée sans publication préalable

La procédure applicable pour les marchés publics de services dont le montant estimé est égal ou supérieur à 30.000 euros HTVA mais inférieur à 143.000 euros HTVA est la procédure négociée sans publication préalable (PNSPP). Selon cette procédure, la fabrique demande une offre à au moins trois conservateurs-/restaurateurs de son choix et peut négocier les conditions du marché avec l'un ou plusieurs d'entre eux.

Cette procédure nécessite l'élaboration d'un cahier des charges, devant contenir une série d'informations précises, comme nous le verrons dans le point 4 de ce chapitre.

Selon cette procédure, les offres peuvent être négociées et améliorées, tout en ne revenant pas sur les critères de sélection, ni les critères d'attribution. Le pouvoir adjudicateur doit également motiver la décision d'attribution et informer les soumissionnaires non sélectionnés.

Comment estimer au préalable le montant d'un marché ?

On l'a vu, le montant estimé du marché déterminera



Fig. 37. C'est dès la décision d'une intervention qu'une estimation du montant est nécessaire.

en bonne partie la procédure de passation qui sera d'application. Il est dès lors nécessaire d'estimer le montant du marché avant le lancement de celui-ci. (fig. 37) Pour ce faire, il peut être demandé à des conservateurs-/restaurateurs de faire une estimation (sans élaboration d'un devis) sous forme d'une fourchette de prix. Le Service Patrimoine du diocèse pourra également vous aider à situer l'intervention dans une des procédures de passation³⁹, ou vous orienter vers les personnes qui pourront le faire.

Signalons que l'estimation du montant du marché est l'évaluation de ce que vous coûtera l'exécution du marché sur toute sa durée. Cette estimation doit donc tenir compte du marché dans son ensemble, c'est-à-dire de la durée et de la valeur totales de celui-ci y compris, par exemple, les primes pour ce qui concerne les services d'assurance, etc.

³⁹ Des exemples de cas similaires peuvent aider à situer cette fourchette.

Il est interdit de sous-estimer volontairement le montant dans le but de se soustraire aux règles de publicité et de concurrence, mais il est possible d'avoir involontairement sous-estimé ce montant. Si, en prenant connaissance des offres reçues, vous constatez avoir fortement sous-estimé ce montant, vous pouvez tout de même attribuer le marché tant que la nouvelle estimation ne dépasse pas le seuil permettant le recours à la procédure choisie. Si c'est le cas, il faut prendre une décision de non-attribution et relancer le marché en suivant la bonne procédure.

5.4. La rédaction d'un document descriptif/cahier des charges

Une fois la procédure de passation choisie, il est temps de s'attaquer à l'élaboration du document permettant le lancement du marché, document non formalisé pour les procédures de faible montant ou cahier des charges⁴⁰ pour les PNSPP. Rappelons-le, même si la procédure applicable est la procédure simplifiée, ne nécessitant pas de cahier des charges, la rédaction d'un document de référence reprenant des données similaires à celles contenues dans un cahier des charges (informations sur l'œuvre, objectifs de l'intervention, etc.) est indispensable, car ce document constitue le meilleur moyen d'assurer la bonne exécution des prestations, de comparer les offres et de clarifier les relations avec les intervenants⁴¹.

Nous parlerons donc dans ce chapitre de cahier des charges, par souci de simplicité et de fluidité du texte, même si légalement le terme n'est pas applicable pour la procédure simplifiée.

5.4.1. Les principes généraux d'un cahier des charges

Le cahier des charges est le document dans lequel la

fabricque va définir plusieurs éléments :

- Les objectifs d'une intervention de conservation-restauration ;
- Les prestations attendues ;
- Les modalités pratiques de réalisation de ces prestations, ainsi que les documents attendus associés à ces prestations ;
- Les moyens permettant de les mener à bien ; qualifications et compétences, mémoire technique, forme du devis.

Concernant la commande qu'elle souhaite conclure, c'est la définition des objectifs et des résultats qui est attendue, et non la définition des produits, méthodes et techniques (qui sont du ressort du prestataire).

Comme nous l'avons déjà dit, ce document doit être le plus précis possible : une définition précise est la garantie de la bonne compréhension et de la bonne exécution du marché. Elle permet d'ailleurs de procéder à une estimation fiable du montant et, plus loin, à une analyse fine des offres. Le Conseil d'Etat stigmatise un cahier manquant de précision⁴². Un bon niveau de précision, notamment dans la description des prestations attendues, permettra en outre d'opérer une première sélection si certains soumissionnaires ne répondent pas aux critères ou pas de manière assez précise.

5.4.2. Contenu d'un cahier des charges

La liste des rubriques et le descriptif de leur contenu, qui suivent, ne constituent pas un cahier des charges type mais une méthode indicative à suivre pour la rédaction d'un cahier des charges. En fonction du contexte, de l'œuvre et des besoins, des adaptations plus ou moins importantes, dans le canevas même des informations demandées, sont à prévoir.

Encore une fois, rappelons que même si le

⁴⁰ Signalons que dans le cadre d'une PNSPP, le recours à un canevas de cahier des charges formalisé par le Gouvernement wallon est obligatoire dans certaines conditions (consultables ici : <https://marchespublics.wallonie.be/pouvoirs-adjudicateurs/outils/modeles-de-documents.html>). Il n'est cependant pas suffisant dans le cas d'une intervention de conservation-restauration, l'élaboration d'un document complémentaire incluant les rubriques telles que décrites ici permettant seule la soumission d'une offre pertinente.

⁴¹ Attention, en aucun cas, le devis rédigé gratuitement par un prestataire hors procédure formalisée ne doit être utilisé pour en tirer un cahier des charges pour la même prestation dans le cadre d'un marché public.

⁴² Cette stigmatisation n'intervient évidemment pas dans le cadre d'un document de référence pour une procédure simplifiée..

document d'appel d'offre ou la présentation des soumissionnaires ne fait pas l'objet d'un formalisme particulier, on privilégiera les formes qui permettent de conserver une trace des échanges : courrier papier

ou électronique.

Notons que l'adjudicateur peut demander au soumissionnaire de produire des pièces manquantes

Rubriques à mentionner :

Données générales	
Pouvoir adjudicateur	<i>Dénomination de la fabrique d'église.</i>
Procédure de passation applicable	<i>Dénomination de la procédure de passation.</i>
Date limite de réception des offres et durée de validité de celles-ci	<i>Dans son choix de la date limite de réception des offres, le pouvoir adjudicateur doit tenir compte de la complexité du marché et du temps nécessaire pour préparer les offres⁴³.</i>
Durée du marché	<i>La durée totale ne peut pas dépasser quatre ans à partir de la conclusion du marché⁴⁴.</i>
Indemnité de soumission de devis	<i>Préciser si une indemnité pour la soumission du devis est prévue ou pas. En règle générale (hormis pour les cas les plus importants), concernant les interventions de conservation-restauration de tableaux, ce n'est pas le cas.</i>
Personne de contact pour le suivi du dossier et pour l'accès au bâtiment	<i>Préciser qui répondra aux questions des potentiels soumissionnaires et organisera les visites.</i>
Disposition légales	<p><i>Rappeler que le marché est régi par:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <i>• la loi du 17 juin 2016 relative aux marchés publics dans les secteurs classiques et ses modifications ultérieures ;</i> <i>• l'arrêté royal du 18 avril 2017 relatif à la passation des marchés publics dans les secteurs classiques et ses modifications ultérieures;</i> <i>• l'arrêté royal du 14 janvier 2013 relatif aux règles générales d'exécution des marchés publics et ses modifications ultérieures.</i>
Modalité d'introduction des offres	<p><i>Pour les marchés de faible montant: privilégier des modalités qui permettent de garder une trace des échanges : mail ou courrier postal.</i></p> <p><i>Pour les PNSPP: publication d'un avis visible pour tous les opérateurs économiques sur la plateforme électronique e-Procurement ainsi que création d'un dossier restreint dont l'accès n'est accessible qu'aux opérateurs économiques qui disposent du mot de passe.</i></p>
Modalités de paiement	<i>Nous renvoyons pour ce faire à la partie 9 de ce chapitre.</i>

⁴³ Art. 58 de la loi du 17 juin 2016.

⁴⁴ Art. 57 de la loi du 17 juin 2016.

Bien concerné	
Type d'œuvre	<i>Peinture, sculpture, etc.</i>
Désignation de l'œuvre	<i>Titre de l'œuvre, auteur, date, matériaux, techniques, dimensions, poids, numéro d'inventaire. Se référer aux données de l'inventaire CIPAR, de l'inventaire IRPA, à des publications scientifiques éventuelles.</i>
Localisation	<i>Être le plus précis possible dans la description de la localisation de l'œuvre dans l'église, d'autant plus si l'accès n'est pas aisé, afin que le soumissionnaire puisse prévoir le matériel nécessaire pour réaliser le constat de façon optimale. Une information précise sur le mode d'accrochage/suspension/fixation de l'œuvre est également importante.</i>
Allotissement	<i>Si l'ampleur du chantier nécessite une division en lots (par exemple si un ensemble important de toiles ou de statues est concerné par l'intervention), préciser de quoi est constitué chaque lot. Signaler également que chaque soumissionnaire peut soumissionner pour l'ensemble des lots ou pour l'un d'entre eux. La valeur totale estimée du marché prend en compte la totalité des lots (c'est donc cette valeur totale qui détermine le mode de passation).</i>
Statut du bien	<i>Propriétaire, affectataire, classé ou non, BIP ou non.</i>
Adresse de l'église	<i>Adresse postale.</i>
Maître d'ouvrage	<i>Fabrique d'église (ou, dans certains cas bien précis, l'administration communale).</i>

Contexte et objectifs

Raison de l'intervention	La raison d'une intervention peut être un événement programmé (travaux, exposition, événement, publication, déménagement, etc.) ou non (accident, sinistre, infection, infestation, etc.). Ce type d'information peut influencer l'objectif de l'intervention, les délais (parfois l'urgence de l'intervention), la coordination éventuelle avec d'autres prestataires, mais aussi un changement dans les conditions de conservation ou d'exposition, un transport éventuel, etc.
Objectifs de l'intervention	Meilleure connaissance de l'œuvre, conservation préventive, conservation curative ou restauration (voir le tableau ci-dessus : les objectifs d'une intervention). L'objectif va déterminer le type de proposition que va faire le candidat.
Programmation des travaux	En fonction du contexte. Importance ici aussi de la précision, dans les cas où la raison de l'intervention est un événement qui est programmé à une date précise. Attention, un calendrier de travaux n'est pas figé et 15 jours de travail prévus ne correspondent pas forcément à 15 jours calendrier (en fonction de la disponibilité du prestataire, de la nécessité éventuelle de repos de l'œuvre entre deux phases de l'intervention, etc.).
Possibilité ou non d'une clause de réexamen	En général, il n'est pas recommandé d'en prévoir, le professionnel devant « prévoir l'imprévu » dès la remise de son offre. Les cas exceptionnels pourraient éventuellement faire l'objet d'un avenant au contrat.
Circonstances	<ul style="list-style-type: none"> • In situ ou en atelier. • Si l'intervention a lieu in situ, préciser l'espace qui sera alloué à l'atelier de restauration, et les contraintes éventuelles : événements, célébrations ou autres manifestations ayant lieu dans l'église et nécessitant un arrêt du chantier ou l'utilisation de certains produits sous des conditions strictes. Rappeler que l'organisation du chantier devra se faire en concertation avec les personnes de la fabrique et de la paroisse qui gèrent ces différents événements (fig. 38) ; • Si l'intervention a lieu en atelier, préciser qui est responsable de la dépose et du transport. Prévoir les assurances liées à ces manipulations et déplacements (par le prestataire). En cas de prêt à une exposition et de transfert direct entre l'atelier et le lieu d'exposition, prévoir éventuellement les frais de stockage liés ; • Préciser ou rappeler les différences de condition de conservation que vivra l'œuvre en cas de déplacement après l'intervention (atelier, exposition, réserve, église, etc.). Cette information peut amener le prestataire à adapter son intervention en ce sens.



Fig. 38. Les conditions d'une intervention in situ doivent être cadrées dès le départ par la fabrique d'église et le professionnel de la conservation-restauration retenus.

Informations à la disposition du soumissionnaire

Documentation existante	Mise à disposition du soumissionnaire de la documentation utile disponible auprès de la fabrique ou auprès du Service Patrimoine du diocèse : fiches d'œuvres sur les différents inventaires, photographies, publications, historique de l'œuvre et des interventions potentielles, techniques, etc.
Visites sur place et accès à l'œuvre	Il est évidemment indispensable de donner la possibilité au soumissionnaire de faire une visite sur place, idéalement en présence du Service Patrimoine (et de l'ensemble du comité d'accompagnement le cas échéant) concerné. Il est recommandé de ne considérer les offres que des candidats s'étant déplacés sur site. Pour ce faire, il est recommandé de rendre la visite obligatoire. Préciser si l'œuvre est visible sous tous les angles ou non, en fonction de sa localisation et d'une possibilité de manipulation éventuelle.
Possibilité ou non d'un test/prélèvement	Ne pas donner cette possibilité avant acceptation de l'offre.

Informations attendues dans l'offre

Identification du restaurateur avec référence et qualifications	En fonction des qualifications requises citées dans le point «Qualifications et références» ci-dessous.
Observations et informations sur la technique de réalisation de l'œuvre	Description des techniques et matériaux utilisés, sur base de ce qu'une observation sans test sur l'œuvre permet.
Constat d'état dans les limites de l'accessibilité de l'œuvre	Description des altérations présentes et risques d'évolutions éventuelles.
Propositions d'intervention	Information sur la méthodologie : <ul style="list-style-type: none"> • Principes et déontologie de la restauration ; • Options de traitement possible de l'œuvre (support, châssis, couche picturale et couche protectrice) et de son cadre ; • Argumentation du choix préconisé.
Estimation des durées d'intervention, phasage éventuel et délais	
L'ensemble des coûts, directs et indirects	Budget chiffré et détaillé : nombre d'heures de main d'œuvre, taux horaire (par phase d'intervention), coûts matériels, etc. Rappeler que la dépose de l'œuvre, le placement des échafaudages, etc., doivent être compris dans le devis et ne doivent pas être demandés à la fabrique en supplément. <ul style="list-style-type: none"> • Frais de transport, de conditionnement et assurances associées pour chaque phase et option d'intervention ; • Frais des mesures de sécurité des personnes et de protection du patrimoine présent dans l'église ; • Taux de TVA applicable ; • Attention, comme dit plus haut, ne pas accepter de « coûts imprévus » mais privilégier, pour des cas exceptionnels, la réalisation d'un avenant au contrat.

Prestations attendues par le prestataire sélectionné

Étude préalable à l'intervention	<p><i>Document reprenant :</i></p> <ul style="list-style-type: none">• <i>Les informations sur les techniques de mise en œuvre connues ; test/prélèvement possible pour ce faire ;</i>• <i>Un constat d'état adapté face aux objectifs définis avec identification des matériaux, relevé des altérations, diagnostic des causes probables de l'état, risques d'évolutions. Ce constat d'état doit être illustré des relevés photographiques nécessaires ;</i>• <i>Le protocole d'intervention retenu.</i>
Traitements de conservation curative et de restauration	<p><i>Selon les options retenues par le maître d'ouvrage.</i></p>
Information régulière de l'avancée des travaux vis-à-vis du maître d'ouvrage	<p><i>Envoi régulier de photos du traitement, mais également possibilité donnée au maître d'ouvrage (et au comité d'accompagnement le cas échéant) de voir l'œuvre en traitement à différentes phases de l'intervention (que l'œuvre soit traitée sur site ou en atelier), selon des conditions et un calendrier qui auront été définies au préalable de commun accord.</i></p>
Réalisation d'un rapport d'intervention illustré	<p><i>Constat d'état, diagnostic et propositions d'intervention initiaux; description des interventions réalisées ; préconisations pour la conservation de l'œuvre dans son contexte ; toute autre documentation supplémentaire jugée utile par le restaurateur.</i></p>

Qualifications et références des soumissionnaires⁴⁵

<p>Formation, diplômes et expérience (critères de sélection)</p>	<p>Il est raisonnable de demander :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Un diplôme de second cycle de l'enseignement supérieur, délivré par une université ou école supérieure européenne, dont la discipline principale a trait à la pratique de la conservation-restauration dans la spécialité correspondante au bien concerné ; • De justifier d'une expérience dans le traitement de biens similaires. <p style="text-align: center;">OU</p> <ul style="list-style-type: none"> • De justifier d'une formation sérieuse dans la spécialité correspondante au bien concerné et d'une expérience pertinente dans le traitement de biens similaires. <p>Le Service Patrimoine de votre diocèse et, le cas échéant, les membres du comité d'accompagnement, pourront vous aider à évaluer la pertinence de l'expérience du soumissionnaire.</p> <p>Dans le cas de biens classés par la Fédération Wallonie-Bruxelles, un nombre défini d'années d'expériences du soumissionnaire est exigé⁴⁶.</p>
<p>Documents à joindre</p>	<p>CV et liste de référence(-s) pour des interventions similaires</p>
<p>Sous-traitants éventuels</p>	<p>Mentionner que les sous-traitants ou collaborateurs qui interviendraient dans la mission doivent être nominativement désignés au stade de l'offre et doivent disposer des qualifications et compétences équivalentes au soumissionnaire. Ce dernier restera cependant responsable de l'entièreté du travail.</p>
<p>Assurances et attestations</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Assurances professionnelles valides durant la période de la mission ; • Attestations et certificats délivrés par les administrations prouvant qu'ils satisfont aux obligations fiscales et sociales⁴⁷.
<p>Moyens techniques et espaces adaptés</p>	<p>Le prestataire devra pouvoir justifier de moyens techniques et d'espaces adaptés pour l'intervention programmée.</p>

à son dossier ou de préciser certaines informations dans un délai approprié⁴⁸.

La partie suivante du cahier des charges concerne les motifs d'exclusion d'un soumissionnaire au marché concerné, puis les critères qui permettront d'attribuer le marché à l'un ou l'autre soumissionnaire

ne présentant pas de motifs d'exclusion.

En effet, dans le domaine de conservation-restauration du patrimoine culturel, le recours au seul critère du prix n'est pas adapté et ne peut être justifié. L'adjudicateur aura dès lors recours à une pluralité de critères non discriminatoires, liés à l'objet du marché,

⁴⁵ Les compétences demandées doivent être liées et proportionnées à l'objet du marché. Les renseignements doivent être objectivement rendus nécessaires par l'objet du marché et la nature des prestations. Voir à ce propos *Marchés publics de conservation-restauration de biens culturels*, Ministère de la Culture (FR), p. 23.

⁴⁶ Article 8 de l'arrêté FWB du 15 décembre 2022.

⁴⁷ Depuis 2005, les pouvoirs publics adjudicateurs peuvent consulter en ligne, via l'application Télémarc de Digiflow, les banques de données fédérales afin d'obtenir des informations sur les entreprises qui sont candidates à un marché public. Voir https://finances.belgium.be/fr/experts_partenaires/services_publics/Telemarc

⁴⁸ Art. 147, §4 de la loi du 17 juin 2016 relative aux marchés publics.

au contexte et aux objectifs de l'intervention. Ces critères seront pondérés en fonction également de l'importance que le pouvoir adjudicateur leur donnera au regard du contexte et des objectifs. Des critères comme la qualité technique et le prix reviendront inévitablement, mais leur pondération pourra varier, tout comme la présence d'autres critères. Par exemple, le délai d'exécution sera présent et pondéré de façon importante si la raison de l'intervention est la participation de l'œuvre à un événement, mais il

ne le sera pas forcément dans d'autres cas de figure.

Nous proposons ici quelques exemples de critères qui peuvent être pertinents dans le cadre d'une intervention de conservation-restauration de biens mobiliers religieux. Ils ne sont pas exhaustifs et sont fonction de l'objectif de l'intervention.

Motifs d'exclusion	
Au regard de la loi	<i>Le soumissionnaire atteste qu'il ne se trouve pas dans un des cas d'exclusion décrits aux articles 67 à 69 de la loi du 17 juin 2016 relative aux marchés publics.</i>
Au regard des compétences	<i>Le soumissionnaire doit répondre aux qualifications demandées (voir ci-dessus).</i>

Exemples de critères d'attribution (à pondérer en fonction du cas concerné et de façon équilibrée)	
Prix	<i>Le prix est un critère indispensable mais il ne peut pas être le seul. En outre, il ne peut être pondéré de façon disproportionnée par rapport aux autres critères retenus.</i>
Qualité technique et détail de l'offre	<i>Niveau de précision de l'offre, niveau de détail des différentes rubriques et des montants associés.</i>
Proposition de traitement	<i>Niveau de détail de la proposition de traitement, pertinence de la proposition, adéquation avec les objectifs.</i>
Expérience du soumissionnaire sur des œuvres similaires	<i>Peut être mobilisé pour départager des candidats, sur base de l'expérience qu'ils justifient. Attention, si ce critère est déjà utilisé dans les critères de sélection (qualifications et expériences requises), il ne peut pas être réutilisé comme critère d'attribution.</i>
Respect du calendrier	<i>Ce critère peut par exemple avoir de l'importance si l'intervention a lieu dans le cadre de la préparation à un événement (exposition, anniversaire, etc.) exigeant des délais bien précis.</i>

5.5. La diffusion du cahier des charges

Une fois le cahier des charges rédigé, il est temps de le transmettre aux candidats potentiels. Comme nous l'avons vu et comme l'indique son nom, une PNSPP n'implique pas de publier le cahier des charges mais d'inviter au moins trois prestataires de son choix à soumissionner⁴⁹. Le Service Patrimoine de votre diocèse pourra vous rediriger vers une liste de professionnels spécialisés dans le domaine requis.

Dans les cas où le montant estimé de l'intervention dépasse les 143.000 euros HTVA (on est alors dans une autre procédure de passation que la PNSPP), une publicité est obligatoire, au Bulletin des adjudications pour la Belgique et/ou au Journal officiel de l'Union européenne, en fonction des montants concernés.

5.6. La sélection d'un soumissionnaire: choisir l'offre économiquement la plus avantageuse

Face aux offres qu'elle a reçues, comment la fabrique peut-elle opérer un choix ? La première étape de la sélection consiste à exclure les soumissionnaires présentant des motifs d'exclusion ou ne répondant objectivement pas aux exigences du cahier des charges.

Une fois qu'il ne reste que des soumissionnaires répondant à ces exigences, il faut choisir le soumissionnaire qui a déposé l'offre économiquement la plus avantageuse. Il s'agit de celle qui satisfait au mieux l'ensemble des critères d'attribution du marché, qualité et prix, définis par le pouvoir adjudicateur et pondérés par lui. Il ne s'agit donc pas nécessairement de l'offre présentant le prix le plus bas.

La profession de conservateur-restaurateur n'étant pas légalement reconnue en Belgique, la correspondance entre le profil des soumissionnaires et les qualifications/références exigées par le cahier des charges est donc particulièrement importante

à vérifier. Dans tous les cas, la sélection du soumissionnaire devra se faire en concertation avec l'Évêché, par le biais de son Service Patrimoine⁵⁰. S'il s'agit d'un bien mobilier classé, l'autorisation de la FWB est obligatoire et s'il s'agit d'un bien immobilier par destination située dans un bâtiment classé, celle de l'AWaP le sera.

En ce qui concerne la conclusion du marché public, signalons également que tout marché public est soumis à la tutelle administrative de la Région wallonne. Si, au terme de la procédure de passation, il est démontré que la loi a été violée ou l'intérêt général lésé, la tutelle générale d'annulation peut être mise en exécution. Pour plus d'informations à ce sujet, n'hésitez pas à prendre contact avec le Service aux Fabriques de votre diocèse ou le service d'assistance juridique de votre commune.

5.7. La justification du choix du soumissionnaire

Une fois un soumissionnaire choisi par le pouvoir adjudicateur, il reste à l'en informer.

- Dans le cadre d'une procédure de faible montant, il est évident que seul le prestataire choisi sera informé du choix du pouvoir adjudicateur. Aucune motivation n'est nécessaire. Il est tout de même recommandé que le choix soit réalisé et motivé dans le cadre d'une réunion de fabrique d'église (en présence du comité d'accompagnement le cas échéant), et donc acté dans une délibération qui sera archivée dans ses dossiers.
- Dans le cas d'une PNSPP, le pouvoir adjudicateur devra rédiger une décision motivée, informer le soumissionnaire non retenu de la non-sélection de son offre, et le soumissionnaire retenu de l'acceptation de son offre. Le soumissionnaire non retenu pourra alors demander au pouvoir adjudicateur les motifs du rejet, extraits de la décision motivée⁵¹.

⁴⁹ Cela se fait via la plateforme e-Procurement : <https://www.publicprocurement.be/>

⁵⁰ Voir l'ordonnance épiscopale pour la protection du patrimoine mobilier, promulguée par les diocèses de Namur, Liège, Tournai et l'archidiocèse de Malines-Bruxelles (pour le territoire du Vicariat du Brabant wallon) en 2016.

⁵¹ Article 29 de la loi du 17 juin 2013.

5.8. L'exécution du contrat

Pendant l'exécution du contrat, il est important qu'un contact régulier soit entretenu entre fabrique d'église, Service Patrimoine du diocèse (et l'ensemble du comité d'accompagnement le cas échéant) et prestataire. L'avancement du chantier peut notamment être suivi grâce à des visites en atelier ou sur site dont la fréquence et le calendrier auront été décidés de commun accord avec le prestataire au moment de la conclusion du marché.

Le service aux fabriques d'église de votre diocèse, ainsi que les services communaux compétents, pourront également répondre aux questions juridiques qui se poseraient pendant l'exécution du contrat.

Le prestataire sera tenu, comme signalé précédemment, de réaliser un dossier détaillé de toutes les étapes de son intervention, à remettre au pouvoir adjudicateur au terme de l'intervention. Ce document contiendra également les informations relatives aux conditions de conservation et d'éventuels traitements ultérieurs préconisés. Si le bien (mobilier ou immobilier) est classé (ou reconnu comme BIP), un exemplaire du dossier d'intervention devra être remis à l'administration.

5.9. Le paiement des prestations

Légalement, le paiement intervient après la réalisation des travaux, la fourniture des biens ou la prestation des services, qui seront vérifiés et acceptés par le pouvoir adjudicateur, hormis dans certains cas où une avance doit être prévue⁵². Il s'agit de la concrétisation du principe du « paiement pour service fait et accepté ».

Pour chaque type de marché, la réglementation prévoit des modalités particulières en matière de vérification et de paiement. Concernant les marchés de services, le prestataire enverra sa

facture au pouvoir adjudicateur. Celui-ci a alors 30 jours pour vérifier que les prestations correspondent à la commande et que la facture est correcte et complète. Si la vérification fait apparaître un problème, l'adjudicateur invite le prestataire à corriger les manquements éventuels. Dès que tout est en ordre après vérification, l'adjudicateur a alors 30 jours pour effectuer le paiement.

Toutefois, une alternative à ce phasage unique de paiement est possible, qui consiste à diviser l'ensemble des prestations en plusieurs phases et à effectuer un pourcentage du paiement après chacune de ces phases. À titre d'exemple, ce phasage et le pourcentage correspondant à chaque étape peut être le suivant :

- Après l'envoi du bon de commande : 30% ;
- Après la fin du traitement : 55% ;
- Après la remise du rapport final d'intervention : 15%.

Un tel phasage, annoncé dès le cahier des charges, est bénéfique à deux titres :

- Il permet au pouvoir adjudicateur de prendre les devants en fixant lui-même le phasage qui lui paraît pertinent, et en lui évitant donc de devoir le négocier après réception des offres ;
- Il garantit la bonne qualité des relations entre prestataire et adjudicateur et sera donc grandement dans l'intérêt des deux parties.

Signalons également que depuis le 1^{er} janvier 2024, une modification des articles 12.1 et suivants de la loi du 17 juin 2016 introduit l'obligation de prévoir une avance dans certains cas, et notamment dans les cas où le prestataire est une PME. Pour plus d'informations à ce sujet, n'hésitez pas à prendre contact avec le Service aux Fabriques de votre diocèse ou le service d'assistance juridique de votre commune.

⁵² Ces cas sont décrits dans les articles 12/1 et suivants de la loi du 17 juin 2016 (modification du 1^{er} janvier 2024) ; voir sur <https://wallon.wallonie.be/eli/loi-decret/2016/06/17/2016021053>

5.10. Les possibilités de financement

Comment une fabrique peut-elle financer une intervention de conservation-restauration sur l'une des œuvres dont elle a la gestion (fig. 39) ? La première possibilité est évidemment de recourir aux fonds propres de la fabrique⁵³, auxquels la commune devra suppléer si nécessaire.

Si ces sources ne sont pas suffisantes ou ne couvrent pas complètement l'intervention projetée, la fabrique pourra alors envisager de recourir à des ressources financières extérieures. Penchons-nous sur les quelques pistes alternatives qui peuvent être étudiées⁵⁴.

On pense en premier lieu à la Fondation Roi Baudouin, qui héberge un grand nombre de Fonds privés organisés en différents programmes selon leurs objectifs et les projets qu'ils soutiennent. L'un d'entre eux est le programme « Patrimoine et Culture », lui-même sous-divisé en plusieurs thèmes, dont certains

concernent des interventions de conservation-restauration (« Restauration et conservation », « Mise en valeur et promotion », « Patrimoine mobilier », etc.). Le site web de la Fondation présente tous ces Fonds actifs dans le patrimoine via sa page « Le guides des fonds »⁵⁵. Il donne des informations précises sur leur rayon d'action respectif. Les critères de sélection et les montants possibles varient d'un Fonds à l'autre.

La plupart des Fonds fonctionnent par appels à projets, limités dans le temps et dans l'objet de l'intervention. Une liste de critères de sélection précis permet d'ailleurs, dans un premier temps, de vérifier si son projet propre est admissible ou non. Suit alors l'élaboration d'un dossier et la soumission de la candidature. Toutes ces étapes sont clairement expliquées sur le site de la Fondation.

La Fondation Roi Baudouin, parallèlement aux appels à projets, a également mis sur pied le système des comptes de projet. Ce système consiste en la création d'un compte hébergé par la Fondation et



Fig. 39. Quelles sources de financement pour un intervention de conservation-restauration telle que celle-ci ?

⁵³ En prévoyant ce montant dans le budget de l'année concernée (attention aux délais d'approbation).

⁵⁴ L'intervention qui est financée par une source extérieure sera ou non soumise aux règles des marchés publics, en fonction du statut de la personne morale qui la commande. C'est une vérification qui doit être faite au cas par cas.

⁵⁵ <https://www.patrimoine-frb.be/le-guide-des-fonds-je-suis-la-recherche-dune-aide-financiere>

permettant à une association de récolter des dons de manière transparente et sécurisée⁵⁶, auprès d'une communauté, pour la réalisation d'un projet bien spécifique⁵⁷. Le budget sera déterminé en fonction de ce projet, qui doit être approuvé par le Comité de philanthropie de la Fondation.

Une fabrique peut également organiser elle-même une opération de financement participatif, avec un appel aux dons pour un projet précis. Le fonctionnement est assez semblable au fonctionnement des comptes de projet : présentation d'un projet, définition d'un montant et d'une durée de récolte. Cet appel aux dons peut être organisé par la fabrique et communiqué au grand public via les médias locaux et les réseaux sociaux, ou mis sur pied avec l'aide d'une plateforme indépendante (commerciale) spécialisée dans ce type d'accompagnement et permettant de donner une large visibilité au projet.

Une fabrique peut également avoir la chance de bénéficier d'un legs ou d'un don de la part d'un particulier, paroissien ou non. Dans ce cas de figure, il est important que ce don soit conditionné à une utilisation bien précise (restauration de telle œuvre déterminée, avec tel objectif), afin qu'il ne soit pas considéré comme un budgete somme pouvant couvrir les frais courants de la fabrique.

Enfin, certains biens peuvent faire l'objet de subventions pour les interventions visant à assurer leur conservation ou leur restauration. S'il s'agit d'un bien mobilier classé comme trésor ou comme bien d'intérêt patrimonial par la Fédération Wallonie-Bruxelles, ou encore s'il s'agit de bien mobilier affecté au culte, si le bien est considéré comme du patrimoine religieux affecté au culte par la Fédération Wallonie-Bruxelles (repris dans un inventaire intégralement encodé dans la base de données du CIPAR), il peut faire l'objet d'une subvention. Toutes les informations à ce propos sont disponibles sur la

page dédiée au patrimoine culturel de la FWB⁵⁸. Par ailleurs, s'il s'agit d'un bien mobilier immobilier par destination se trouvant dans un monument classé ou pastillé, il existe des subsides pour la réalisation d'études préalables, d'actes et travaux conservatoires d'urgence, d'actes et travaux d'entretien ainsi que de travaux de restauration. Toutes les informations se trouvent sur la page dédiée aux subsides du site de l'Agence wallonne du patrimoine⁵⁹.

5.11. Conclusion

Pour conclure ce chapitre consacré aux marchés publics, soulignons l'importance de deux principes de base permettant, seuls, le bon aboutissement d'une intervention de conservation-restauration :

- un accompagnement de la fabrique d'église par les services compétents, et en premier lieu par le Service Patrimoine du diocèse concerné, et ce tout au long du processus : depuis la décision de l'intervention jusqu'à sa finalisation. En outre, les organismes concernés par le statut du bien (AWaP, direction du Patrimoine culturel de la FWB, commune, etc.) doivent également être associés dès le départ à la démarche, d'autant plus s'ils doivent délivrer une autorisation ;
- chaque étape qui le constitue une telle intervention nécessite une attention importante, afin d'être effectuée de la manière la plus précise et la plus adéquate possible : définition des besoins, définition des objectifs, rédaction du cahier des charges, ou encore choix des prestataires que l'on invite à soumissionner. Chaque étape définissant et orientant la suivante, c'est à l'ensemble de la chaîne des étapes qu'il faut accorder de l'attention. Une imprécision ou une lacune dès le départ a des répercussions sur l'ensemble du déroulé de l'intervention.

⁵⁶ Les dons à partir de 40 euros donnant droit à une réduction d'impôt de 45 % du montant effectivement versé.

⁵⁷ Si une fabrique d'église organise des projets temporels spécifiques liés aux arts de la scène, le système des comptes de mécénat culturel pourra l'intéresser : <https://kbs-frb.be/fr/comptes-de-mecenat-culturel-2>; si cette fabrique gère un musée, signalons l'existence de comptes de mécénat culturel pour les musées : <https://kbs-frb.be/fr/compte-de-mecenat-culturel-pour-les-musees>

⁵⁸ <https://patrimoineculturel.cfwb.be/reconnaisances-subsidations/patrimoine-mobilier/>

⁵⁹ <https://agencewallonnedupatrimoine.be/subsides/>

12. Bibliographie

THIEL P., *Les marchés publics pour les curieux, 50 questions clés et réponses claires*, Seraing, 2024.

Ressources en ligne

AGENCE WALLONNE DU PATRIMOINE (AWaP), site web :

<https://agencewallonnedupatrimoine.be/> (date de consultation : 24 juillet 2024).

CENTRE DE RECHERCHE ET DE RESTAURATION DES MUSÉES DE FRANCE (C2RMF), *Cahier des charges en conservation-restauration, Vademecum, 2016* :

https://c2rmf.fr/sites/c2rmf/files/2016_vademecum_restauracion.pdf (date de consultation : 24 juillet 2024).

FONDATION ROI BAUDOUIIN, site web : <https://www.patrimoine-frb.be/le-guide-des-fonds-je-suis-la-recherche-dune-aide-financiere> (date de consultation : 24 juillet 2024).

MINISTÈRE FRANÇAIS DE LA CULTURE, *Marchés publics de conservation-restauration de biens culturels, Guide pratique, Paris, 2020* : <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/conservation-restauration/La-conservation-restauration-en-France/Marches-publics-et-conservation-restauration-des-biens-culturels/Marches-publics-de-conservation-restauration-de-biens-culturels-guide-pratique-20202> (date de consultation : 24 juillet 2024).

SERVICE PUBLIC DE WALLONIE, Informations réglementaires concernant les marchés publics en Wallonie pour les pouvoirs adjudicateurs :

<https://marchespublics.wallonie.be/pouvoirs-adjudicateurs.html> (date de consultation : 24 juillet 2024).

SERVICE PUBLIC FEDERAL FINANCES, Application Télémarc permettant aux pouvoirs adjudicateurs d'obtenir des informations sur les entreprises qui sont candidates à un marché public : https://finances.belgium.be/fr/experts_partenaires/services_publics/Telemarc (date de consultation : 24 juillet 2024).

Cadre législatif

Loi relative aux marchés publics du 17 juin 2016 :

<https://wallex.wallonie.be/eli/loi-decret/2016/06/17/2016021053> (date de consultation : 24 juillet 2024).

Décret épiscopal pour la protection du patrimoine mobilier du 16 novembre 2016 (version de l'Archidiocèse de Malines-Bruxelles) : https://www.bwatho.be/wp-content/uploads/2020/11/2016_-_decret_pour_la_protection_du_patrimoine_mobilier.pdf (date de consultation : 24 juillet 2024).

Décret du Parlement de la Communauté française portant protection du patrimoine culturel mobilier, du 17 mars 2022 : https://patrimoineculturel.cfwb.be/fileadmin/sites/colpat/uploads/GRAPHISME/Reconnaissance_et_subvention/Patrimoine_mobilier/Ressources/Decret_PCM17032022.pdf (date de consultation : 24 juillet 2024).

Arrêté du Gouvernement de la Communauté française du 15 décembre 2022 établissant les modalités de mise en œuvre du décret du 17 mars 2022 portant protection du patrimoine culturel mobilier : https://patrimoineculturel.cfwb.be/fileadmin/sites/colpat/uploads/GRAPHISME/Reconnaissance_et_subvention/Patrimoine_mobilier/Ressources/Arrete_15_decembre_2022.pdf (date de consultation : 24 juillet 2024).

6 - LES INONDATIONS DE 2021 : QUELLES CONSÉQUENCES SUR LES TABLEAUX ?

Delphine Gourdon, conservatrice-restauratrice de biens culturels

Suite aux inondations de l'été 2021, plus de 33 églises paroissiales dont 25 dans le diocèse de Liège ont été impactées, plus ou moins durement.

Le Service Patrimoine du diocèse de Liège a été sollicité pour intervenir sur le mobilier. Le retour d'expérience au sein du Service concernant les peintures pourrait se décliner en trois phases chronologiques :

- Les premiers mois après les inondations à travers l'exemple du chemin de croix de l'église Notre-Dame des Récollets à Verviers ;
- Une année après, avec des œuvres qui ont été déplacées et des œuvres qui sont restées sur place (exemple des tableaux grands formats situés sur le jubé de l'église Notre-Dame des Récollets) ;
- Deux années après : le cas de Soumagne.

L'étude de ces trois phases permettra de conclure en se posant la question: comment réagir face à une nouvelle vague d'inondation ?

Comme abordé dans le chapitre 5 *Les peintures – inventaire et volet technique*, les peintures à l'huile sur toile sont composées de matériaux hétérogènes et composites. Ces matériaux se distribuent sous forme de superposition de couches. Chaque couche a un comportement différent en fonction de l'environnement climatique.

Ainsi la toile ou le bois sont des matériaux hygroscopiques*, c'est-à-dire qu'ils ont des affinités particulières avec l'eau. Ces matériaux sont extrêmement sensibles aux variations hygrométriques*. Le bois, comme la toile, se met en équilibre avec l'humidité relative* de l'air ambiant.

La couche de peinture, quant à elle (lorsqu'il s'agit de peinture à l'huile), est peu sensible à l'humidité. Les variations dimensionnelles du support bois ou toile, en se mettant en équilibre avec leur environnement hygrométrique, créent une tension qui provoque la rupture de la couche de peinture. Cette rupture se fait de façon progressive. D'abord apparaît un réseau de craquelures en même temps qu'un clivage entre les différents matériaux.

Peu à peu, à force de variations hygrométriques, des soulèvements de la polychromie apparaissent, connus sous le terme d'écaillages* ou de soulèvements*. Si l'on ne fait rien, ces écailles finissent par tomber, provoquant des lacunes* de la couche picturale et entraînant donc la perte irrémédiable d'une partie de l'œuvre. Ceci est une des premières étapes lorsqu'il y a variation climatique.

Dans le cas des inondations, le problème est plus vaste et complexe car l'édifice qui a été inondé garde une quantité d'eau importante dans les matériaux qui le composent (dans les parois, le sol et/ou le mobilier en bois).

Ces matériaux maintiennent un taux d'humidité élevé dans le bâtiment. Les peintures qui s'y trouvent se mettent ainsi rapidement en équilibre avec l'humidité relative de l'air ambiant. Mais lorsque cette humidité est supérieure à 70%, des moisissures peuvent apparaître en quelques jours.

6.1. Le chemin de croix de l'église Notre-Dame des Récollets (Verviers)



Fig. 40. Verviers, église Notre-Dame des Récollets, vue intérieure. Photo prise en septembre 2022.

Le premier cas que nous allons envisager est celui du chemin de croix de l'église Notre-Dame des Récollets à Verviers (fig. 40). Les quatorze stations du chemin de croix ont été peintes en 1760 et sont attribuées à Laurent-Joseph Follet. Elles étaient insérées dans les lambris de bois recouvrant les murs de la nef, à 1,80 mètres du sol. Il n'y a donc pas eu de contact direct de l'eau

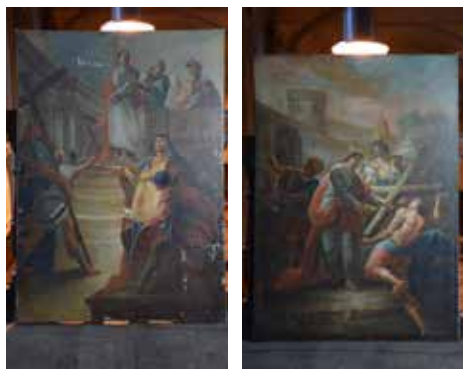


Fig. 41 et 42. Verviers, église Notre-Dame des Récollets, Laurent-Joseph Follet, chemin de croix, 1^o et 2^o stations, 1760, vue de face. Photos prises en octobre 2022.

sur les tableaux. Ces tableaux ont été déposés et déplacés sur le jubé lors du nettoyage de l'édifice quelques jours après le sinistre. En octobre 2021, soit trois mois après le sinistre, des moisissures étaient visibles sur certaines des œuvres.

Le traitement contre les moisissures a ainsi été entrepris dès ce moment-là. Il a consisté en un examen exhaustif de chaque station, face, revers et châssis (fig. 41-48)). Le premier constat qui a été fait est que certaines stations étaient plus contaminées que d'autres.



Fig. 43 et 44. Verviers, église Notre-Dame des Récollets, Laurent-Joseph Follet, chemin de croix, 3^o station, 1760, vue du revers avant et après traitement. Photos prises en octobre 2022.



Fig. 45 et 46. Verviers, église Notre-Dame des Récollets, Laurent-Joseph Follet, chemin de croix, 4^o station, 1760, vue du revers avant et après traitement. Photos prises en octobre 2022.



Fig. 47 et 48. Verviers, église Notre-Dame des Récollets, Laurent-Joseph Follet, chemin de croix, 5^e station, 1760, vue du revers avant et après traitement. Photos prises en octobre 2022.

Certaines stations avaient été doublées à l'occasion d'une restauration ayant eu lieu dans les années '70: le support toile a subi un traitement consistant à coller une nouvelle toile sur l'ancienne afin de renforcer cette dernière. L'adhésif utilisé à l'époque était très probablement une colle à base de farine et de colle animale. Ce sont ces œuvres-là qui ont été contaminées en premier, quelques semaines après le sinistre.

Le traitement contre les moisissures a consisté en une première aspiration des moisissures in situ. À l'aide d'un pinceau à poil doux de type pinceau en poil de chèvre, la surface de la peinture est délicatement brossée en même temps qu'elle est aspirée. Des aspirateurs muséaux sont utilisés à cet effet. Il s'agit d'aspirateurs portables, munis d'un variateur de puissance ainsi que de filtre HEPA*. En effet, le filtre HEPA (fig. 49) est capable de piéger plus de 99,97% des particules de 0,3 micron.

Les œuvres ont ensuite été protégées et déplacées dans un atelier de restauration aux conditions climatiques adaptées. Une deuxième aspiration a eu lieu, notamment sous les barres de châssis. Un traitement antifongique préventif et curatif a

été appliqué sur le châssis. Puis, les œuvres sont restées sous surveillance quelques mois afin de s'assurer de l'efficacité du traitement et de l'absence de prolifération des moisissures. Elles sont actuellement conservées à l'évêché de Liège.



Fig. 49. Aspirateur muséal muni d'un filtre HEPA.

6.2. Les tableaux grands formats situés sur le jubé de l'église Notre-Dame des Récollets

Ces deux peintures à l'huile sur toile datant de la deuxième moitié du XVII^e siècle, représentent respectivement la Mise au tombeau (fig. 50) et l'Adoration des Bergers (fig. 51). Elles ont été attribuées à Renier Panhay de Rendeux par Pierre-Yves Kairis.



Fig. 50. Verviers, église Notre-Dame des Récollets, tableau représentant la *Mise au tombeau*, 1650-1700.



Fig. 51. Verviers, église Notre-Dame des Récollets, tableau représentant l'*Adoration des bergers*, 1650-1700.

La plus grande difficulté rencontrée ici était la dimension des œuvres. Elles mesurent toutes deux 168 cm (hauteur) sur 273 cm (largeur). Ces

peintures étaient disposées de part et d'autre de l'orgue, sur le jubé (fig. 52).



Fig. 52. Verviers, église Notre-Dame des Récollets, vue générale des deux tableaux sur le jubé, de part et d'autre de l'orgue. Photo prise en octobre 2022.

De par leur poids et leur taille, elles n'ont pas été déplacées l'hiver suivant les inondations. Ce n'est qu'en février 2023, soit 18 mois après le sinistre, que notre intervention a eu lieu.



Fig. 53. En cours de dépose au sol.



Fig. 54. Vue du revers de l'œuvre : l'ensemble de la toile est recouvert de moisissure.



Fig. 55. En cours d'aspiration des moisissures : partie gauche aspirée, partie droite non aspirée.



Fig. 56. Vue d'un chantier provisoire au-dessus du jubé : en cours d'aspiration des moisissures.

Comme pour le chemin de croix, le traitement s'est effectué in situ. Il a consisté à déposer les tableaux au sol (fig. 52-56)) puis à les aspirer avec un aspirateur muni d'un filtre HEPA*. Il s'agit d'un geste technique délicat (fig. 57-59). En effet, il a fallu surveiller qu'il n'y ait pas de soulèvements de la couche picturale, invisibles dans l'épaisseur des moisissures. Le brossage doit être délicat et appliqué, pour retirer au maximum les spores de moisissures. Ceci est surtout vrai pour le revers, car la toile présente des anfractuosités* importantes par rapport à la surface de la peinture. Un traitement antifongique a été appliqué sur les bois nus, soit le revers des châssis et des cadres.



Fig. 57. En cours d'aspiration des moisissures.

Les tableaux ont été emballés dans un film de Tyvek®* (fig. 60) et un film de papier bulle pour les protéger lors du transport.



Fig. 58. En cours d'aspiration des moisissures.



Fig. 59. Après aspiration des moisissures.

Enfin, les œuvres ont été descendues du jubé (fig. 61) pour les acheminer dans un lieu de conservation adapté.



Fig. 60. Après aspiration, toile en cours d'emballage dans un film Tyvek®.



Fig. 61. Descente des tableaux au sol.

Ces deux peintures sont actuellement en dépôt et exposées au Trésor de la cathédrale de Liège, grâce à l'aimable collaboration de monsieur Julien Maquet, conservateur du Trésor.

Au même titre que les sports extrêmes ou que les cascades vues à la télévision, la même phrase vaut en conservation-restauration : ne reproduisez pas cela chez vous ! En cas de doute ou de suspicion de présence de moisissures, faites appel au Service Patrimoine de votre diocèse.

6.3. Deux années après : le cas de Soumagne

Le troisième exemple présenté est le cas des peintures à l'huile de l'église Saint-Lambert de Soumagne. Il s'agit de trois peintures de grands formats situées dans le chœur de l'édifice. Deux d'entre elles (1,89 m de hauteur sur 2,52 m de largeur) (fig. 62 et 64) sont insérées dans les lambris du chœur. La troisième est dans le maître-autel (fig. 63).



Fig. 62. Soumagne, église Saint-Lambert, Jean Latour, *La Résurrection de Tabitha à Joppé*, ca. 1750.



Fig. 63. Soumagne, église Saint-Lambert, anonyme, tableau du maître-autel représentant une *Descente de croix*, 1691-1710.

Comme pour les deux exemples précédents, les tableaux n'ont pas été directement touchés par l'eau. Par contre, ils sont restés sur place sans soin ni surveillance. Un des deux tableaux latéraux, représentant le reniement de saint Pierre, présentait, lors de notre visite de septembre 2022, des déformations très importantes (fig. 63-64).



Fig. 64. Soumagne, église Saint-Lambert, Jean Latour, *Le reniement de Saint-Pierre*, 1754. Photo prise en septembre 2022.

Ces déformations proviennent du détachement de la toile de son châssis au niveau de la traverse supérieure. L'ensemble est rigide et cassant, et menace de se déchirer à tout moment. Une zone de fragilité est très préoccupante : la couture verticale visible au centre de l'œuvre.



Fig. 65. Soumagne, église Saint-Lambert, Jean Latour, *Le reniement de Saint-Pierre*, 1754. Détail de la couture verticale. Photo prise en septembre 2022.

L'alerte lancée par le Service Patrimoine du diocèse de Liège a permis la dépose de l'œuvre (fig. 66). Elle est actuellement stockée dans un local sécurisé.

Malheureusement le manque de tension de l'œuvre durant une longue période a provoqué des problèmes d'adhésion de la couche picturale (fig. 67). Sa dépose tardive permet la relaxation de la toile, c'est-à-dire son aplatissement progressif mais n'empêche pas la couche picturale de se soulever (fig. 68). Sans une intervention de conservation et de restauration globale et donc coûteuse, cette oeuvre ne pourra pas être conservée



Fig. 66. Soumagne, église Saint-Lambert, Jean Latour, *Le reniement de Saint-Pierre*, 1754. Tableau après dépose : l'ensemble est très déformé. Photo prise en septembre 2022.



Fig. 67. Soumagne, église Saint-Lambert, Jean Latour, *Le reniement de Saint-Pierre*, 1754. Vue de détail : soulèvements de la couche picturale liés à un manque de tension. Photo prise en septembre 2022.



Fig. 68. Soumagne, église Saint-Lambert, Jean Latour, *Le reniement de Saint-Pierre*, 1754. Vue de détail : l'entièreté de la couche picturale présente un problème d'adhésion et des déformations. Photo prise en septembre 2022.

Que faire après un sinistre lié à l'eau ?

L'environnement

- Tâchez de contrôler la température et l'humidité relative, et veillez à ce que l'humidité relative ne dépasse pas 65% et que la température ne dépasse pas 20°C pour éviter la croissance de moisissures ;
- Par temps chaud, réglez la climatisation au plus froid. Sauf après un incendie, car il y a un risque de propagation de la suie ;
- Par basse température et basse humidité relative à l'extérieur et haute humidité relative à l'intérieur : ouvrez les fenêtres et utilisez des ventilateurs ;
- Laissez le chauffage éteint autant que possible. Enlevez l'eau stagnante. Utilisez des appareils de déshumidification réglables si tout est devenu humide ;
- Séchez progressivement jusqu'à ce que le bon taux d'humidité soit atteint. Un séchage trop rapide ou excessif n'est pas bon ;
- Couvrez les fenêtres brisées avec du plastique si la température extérieure est plus élevée que celle de l'intérieur, ou utilisez du ruban adhésif ;
- Equipez-vous, si possible, d'un ou deux hygromètres (en vente à des prix très modiques (voir chapitre 4) - quelques dizaines d'euros) pour contrôler l'humidité régulièrement⁶⁰.

Les tableaux après les sinistres

- Avant tout, faites sécher les peintures dans un endroit ventilé pour éviter les moisissures. Il est très important de noter leur état et prendre des photos de l'état des collections (pas encore des objets individuels) et du dépôt dans son ensemble avant tout déplacement. Indiquez clairement leur nouvelle localisation. Ces notes seront cruciales pour les assurances et pour élaborer un plan de restauration ;
- Si des tableaux ont été mouillés/immergés, séparez-les de leur cadre (mais pas de leur châssis) et posez-les à plat, la couche picturale vers le haut et si possible en hauteur. Ne les superposez pas pour ventiler au maximum chaque côté afin de favoriser le séchage ;
- A l'examen des tableaux, si la surface peinte de l'un d'entre eux présente des soulèvements ou des écailles, ne la touchez surtout pas ;
- S'il n'est pas possible de déplacer certains tableaux, faites très attention à ceux accrochés au mur car des moisissures pourraient se développer au revers (côté toile). Il faut alors placer des petites cales entre le cadre et le mur, cela favorisera la circulation

⁶⁰ Seul un sinistre lié à un dégât des eaux douces et non salées est pris en compte ici. Car la problématique est différente si c'est de l'eau de mer. Toutes ces recommandations ont été rédigées par FARO (institution flamande du patrimoine culturel) : <https://faro.be/fr>.

d'air ;

- Les peintures sur toile marouflée sur le mur restées sur place risquent de se détacher de leur support (cloques et soulèvements). Surveillez de près l'apparition de ce type de dégâts, et stabilisez-les le cas échéant en contactant un restaurateur spécialisé.

Si vous êtes confrontés à des infestations de moisissures, entreprenez les démarches suivantes :

- Ne touchez à rien (pour éviter la propagation des spores) ;
- Prenez de bonnes photos nettes et en couleurs ;
- Envoyez-les au Service Patrimoine de votre diocèse. En effet, ils pourront évaluer les solutions les plus adéquates sur base d'un constat d'état précis ou vous rediriger vers des conservateurs-restaurateurs formés et compétents.

À ne absolument pas faire en cas de dégâts des eaux

- Exposer les tableaux à la chaleur, comme par exemple près d'un radiateur ;
- Frotter fortement pour enlever de la boue ou des dépôts ;
- Rincer les tableaux (avec un tuyau d'arrosage par exemple).

6.4. Conclusion

A travers des interventions concrètes sur des tableaux conservés dans des églises touchées par des inondations, l'observation des altérations immédiates ou survenues quelque temps après le sinistre permet déjà de formuler des premiers conseils pratiques à l'attention des gestionnaires de la collection impactée. Les moisissures constituent la principale altération qui touche les matériaux hygroscopiques tels que le bois et les toiles. Ces micro-organismes peuvent apparaître également bien après le sinistre, particulièrement lorsque des conditions propices à leur développement, telles que l'obscurité combinée à l'humidité et la chaleur.

La problématique des inondations et des interventions en cas de sinistre demeure un domaine de recherche actif. De nouvelles conclusions et perspectives issues de projets d'étude à grande échelle seront prochainement transmises aux gestionnaires de patrimoine.

Dans tous les cas, que ce soit en période de pré-alerte de crue ou suite à une inondation, une fabrique doit toujours faire appel au Service Patrimoine de son diocèse, qui pourra l'orienter vers les personnes ou organismes compétents.

4 - LA CONSERVATION DES TABLEAUX DANS UN CONSERVATOIRE DIOCÉSAIN.

L'exemple du CHASHA asbl dans le diocèse de Tournai.

7.1. Introduction

Des chemins de croix aux toiles incrustées dans les maîtres-autels, autels latéraux et lambris en passant par les obits*, la peinture sur toile ou sur bois constitue une part non négligeable du décor des édifices de culte. Or la conservation des tableaux dans une église ou une chapelle peut poser parfois des problèmes techniques importants, de par notamment l'inaccessibilité des œuvres. En effet, la diversité des œuvres peintes conservées, en termes de matériaux, dimensions, état de conservation, ou leur accrochage et insertion dans des retables d'autel, en complique la gestion.

Il est possible pour une fabrique d'église de monter un dossier de conservation préventive, de conservation curative, ou de conservation-restauration pour une œuvre en particulier. Mais que faire dans le cadre d'une désaffectation d'un lieu de culte ? Comment peuvent être gérées les questions de décrochage, déplacement, sécurisation, conservation mais également de mise en valeur de ces œuvres ? Toutes les œuvres peintes peuvent-elles et doivent-elles être conservées ?

C'est en 2003 que le diocèse de Tournai, à l'initiative de son évêque Monseigneur Guy Harpigny, a mis sur pied le projet du CHASHa, Centre d'Histoire et d'Art Sacré en Hainaut, afin de répondre à toutes ces questions de conservation du patrimoine des églises paroissiales. Près de vingt ans plus tard, l'asbl CHASHa a développé un conservatoire du patrimoine avec un espace spécifiquement dédié au stockage des tableaux, mais également un espace muséal pour

Déborah Lo Mauro, conservatrice du CHASHa

exposer et mettre en contexte ces œuvres en dépôt. A travers l'expérience et des exemples concrets de dossiers traités par le CHASHa, les possibilités mais également les difficultés de gestion et de conservation de ce patrimoine peint seront abordées dans ce chapitre.

7.2. Un conservatoire diocésain pour répondre à l'urgence

Le Centre d'Histoire et d'Art Sacré en Hainaut (CHASHa asbl) a été créé en juin 2013 pour répondre à un constat d'urgence pour la sauvegarde d'un patrimoine mobilier menacé, sans le couper du sens que porte cet héritage⁶¹. La sauvegarde et la préservation du patrimoine religieux hennuyer dans un conservatoire, mais également une présence active sur le terrain et un accès au public, font partie des objectifs de ce projet.

Lors de la création du CHASHa, la question du lieu du conservatoire s'est rapidement posée, avec comme principales conditions une visibilité pour l'espace muséal et une localisation centrale dans le diocèse. Ces deux conditions ont rapidement orienté le projet vers l'abbaye Notre-Dame de Bonne-Espérance à Vellereille-les-Brayeux (commune d'Estinnes), remarquable témoin de l'architecture religieuse conservée en Hainaut et classée patrimoine exceptionnel de Wallonie. Relevant de la propriété du grand Séminaire de Tournai et occupé par bail emphytéotique par un collège primaire et secondaire avec externat et internat, le site offre une visibilité

⁶¹ www.chasha.be

touristique au projet de l'espace muséal du CHASHa, tout comme un soutien logistique ponctuel aux activités par la présence d'équipes veillant à la bonne conservation de l'abbaye.

Le classement comme patrimoine exceptionnel du site depuis 1973 a permis la restauration progressive de diverses parties des bâtiments. En 2016, le calendrier des urgences et des chantiers de restauration de l'abbaye était propice au lancement du chantier de restauration de l'ancienne sacristie, construite en 1775 par Laurent-Benoit Dewez. Après plus d'un an de travail sur le mobilier de sacristie en chêne et sur les enduits des murs et de la voûte, l'installation d'un système de ventilation et d'un nouveau réseau électrique, l'espace muséal était fin prêt à ouvrir ses portes pour sa première exposition. Depuis juin 2017, une exposition temporaire présente pour la saison d'été une thématique bien précise de l'art religieux avec des pièces en prêt des églises du Hainaut, tandis que la saison d'hiver présente les collections en dépôt au CHASHa et le travail de terrain de l'asbl. Lors de l'ouverture de l'espace muséal, le conservatoire n'étant toujours qu'à l'état de projet, un stockage de fortune se met progressivement en place. Lors de l'été 2019, un aménagement provisoire des réserves (fig. 69), le temps de trouver les financements nécessaires à la suite du projet, permet d'assainir les conditions de conservation et de contrôler les œuvres en dépôt, dont le nombre est toujours croissant.



Fig. 69. Vellereille-les-Brayeux, CHASHa, Vue du conservatoire, après aménagement de 2019. Photo © CHASHa.

En 2023, des travaux de sécurisation incendie sur l'ensemble du site de l'abbaye nécessitent le déplacement de toutes les collections. Le besoin de se doter d'un conservatoire répondant aux diverses exigences en matière de conservation préventive devient de plus en plus urgent. Conjointement à cette opération, la moitié de la surface allouée aux réserves (correspondant à 187 m²) bénéficie de travaux d'isolation et de mise en peinture des murs, de la pose d'un faux plafond avec isolation et de travaux d'électricité (fig. 70). L'isolation des fenêtres, afin de faire un relevé précis des conditions ambiantes de stockage, reste encore à planifier avant l'hiver 2024. Un rack à tableaux* a été construit durant l'été 2024 afin d'équiper le conservatoire d'un espace permettant un accrochage sécurisé sans perdre l'espace disponible.



Fig. 70. Vellereille-les-Brayeux, CHASHa, Vue du conservatoire, aménagement de 2023. Photo © CHASHa.

7.3. Quand la dépose d'un tableau devient inévitable

La dépose d'un tableau n'est jamais une opération simple et représente toujours un risque pour l'œuvre. Certaines situations exigent cependant de procéder au décrochage et à la dépose de l'œuvre pour en assurer la conservation immédiate sans toutefois avoir la possibilité de mettre sur pied à court terme une opération de conservation-restauration.



Fig. 71. Feluy, église Sainte-Aldegonde, *Reproche de saint Sébastien à Dioclétien*, anonyme, 1601-1700, huile sur toile, H 151 x 156 cm, référence IRPA 10033487, exposition CHASHa en 2017. Photo © CHASHa.

Lors de la prospection sur le terrain dans le cadre de la production d'exposition ou à la demande des fabriques d'église, les équipes du CHASHa sont fréquemment amenées à poser ce type de constat. Ainsi, une peinture à l'huile du XVII^e siècle (fig. 71) provenant de l'église Sainte-Aldegonde de Feluy, empruntée pour une exposition en 2017, a fait l'objet d'une attention particulière. Cette toile représente Les reproches faits par saint Sébastien à Dioclétien. Le tableau, alors conservé dans la sacristie de l'église sans cadre présentait déjà quelques fragilités liées à un défaut de tension des bords de la toile. Cependant, cet état de conservation moyen ne compromettait pas un transport et une mise en exposition au CHASHa. Plus récemment, lors d'un rendez-vous d'accompagnement de la fabrique d'église concernant la conservation du patrimoine, le tableau mis en exposition par les gestionnaires locaux dans le transept semblait néanmoins présenter des risques de conservation à court terme, le châssis s'étant partiellement cassé et une partie de la toile n'étant plus soutenue. Pour des raisons de conservation évidentes, il a été conseillé de faire intervenir un professionnel de la conservation-restauration de peintures pour envisager un traitement urgent avec éventuellement une dépose de l'œuvre de son châssis*. Le projet de conservation-restauration devra permettre de continuer à exposer l'œuvre sans risquer que son état de conservation ne se dégrade.

Les cas le plus évidents de dépose inévitable d'un tableau sont les sinistres tels que les incendies, inondations ou dégâts des eaux⁶². Les œuvres peintes endommagées lors d'un incendie (partiellement brûlées ou arrosées par les lances d'incendie) devront inévitablement faire l'objet d'un projet de conservation-restauration. Cependant, dans l'urgence du moment et s'il est possible de le faire, les œuvres seront déposées et sécurisées loin du foyer de l'incendie⁶³. L'église Sainte-Geneviève du village de Mont-Sainte-Geneviève a subi un incendie en 2016, le foyer ayant pris dans la chaufferie. Les œuvres ont pu rapidement être évacuées par les pompiers et celles-ci ne gardent les traces que des cendres et de l'eau utilisée pour éteindre l'incendie. Seul un tableau peint sur toile de l'Apparition de la Vierge à l'Enfant à saint François-Xavier avait commencé à brûler dans le coin inférieur gauche (fig. 72). Cette toile est actuellement conservée en dépôt au CHASHa et a bénéficié d'un traitement de restauration. En juin 2024, un chantier de restauration de la base des maçonneries et des charpentes vient de débuter dans



Fig. 72. Mont-Sainte-Geneviève, église Mont-Sainte-Geneviève, anonyme, *Apparition de la Vierge à l'Enfant à saint François-Xavier*, 1801-1900, huile sur toile, H 133 x 96 cm, référence IRPA 10042747. Photo © CHASHa.

⁶² Voir à ce sujet le chapitre 6 présentant un retour d'expérience du Service Patrimoine du diocèse de Liège lors des inondations de juillet 2021 pour la gestion du patrimoine religieux.

⁶³ Le CIPAR développe un projet d'accompagnement des fabriques d'église et des communes dans le développement et la gestion des plans d'urgence.

Voir à ce sujet la brochure *La protection et la sécurisation des églises paroissiales*, éditée par le CIPAR en 2022.

l'église. La fabrique d'église devra ensuite porter un projet de restauration de l'intérieur de l'édifice avec la commune. Le mobilier ayant survécu à l'incendie (maître-autel et autel latéral sud) est actuellement stocké dans un dépôt externe. Un projet de restauration de ce mobilier pour une remise en état devra être évalué quant à sa pertinence, sa faisabilité et son financement.

Citons encore les situations où des travaux ont lieu dans l'église, tels que la remise en peinture des murs, nécessitant la dépose des œuvres. Ce fut le cas à l'église Saint-Géry de Baudour, où le chemin de croix peint par Auguste Gaudry-Vanlul accroché au-dessus des lambris a été déposé en 2019 par l'entreprise réalisant les travaux. Une opération de conservation préventive sur place avec la fabrique d'église et le CHASHa a permis de dépoussiérer toutes les stations* et de les traiter contre les insectes avant de les reprendre dans l'église (fig. 73).

La difficulté majeure dans la conservation des tableaux réside surtout dans leur fragilité (les toiles se déforment et se déchirent en cas de mauvaises manipulations par exemple) et leurs dimensions qui les rendent difficiles à stocker dans un coin de l'église⁶⁴. Un espace dédié au stockage du patrimoine sur place n'est souvent pas adapté pour les dimensions des tableaux d'église. Gérer la bonne conservation de ces œuvres entraîne inévitablement une diversité d'œuvres à transporter et à stocker.



Fig. 73. Baudour, église Saint-Géry, Auguste Gaudry-Vanlul, chemin de croix, 1858, huile sur toile. Photo © CHASHa, atelier.

Un chemin de croix sera par exemple encombrant par le nombre important de stations constituant le dépôt et l'entrave des croix du cadre*. Un tableau de maître-autel ou d'autel latéral sera inévitablement plus complexe à déposer et présentera des dimensions relativement grandes, avec une forme parfois chantournée*. Il en va de même pour des toiles insérées dans des lambris, dont la complexité du décrochage et du statut (immobilier par destination) rajoute un obstacle à la mise en dépôt.

Un exemple de ce type de problème est celui de l'église néo-gothique Saint-Basile à Couillet qui a été financée par Basile Parent, éminent industriel des chemins de fer vivant à Paris mais originaire de Couillet. Construite en 1865 et inaugurée en 1866 grâce au soutien de la veuve et des enfants de Basile Parent, l'intérieur composé de trois nefs est richement décoré. Un chemin de croix peint sur bois est inséré dans les lambris* de l'édifice (fig. 74). Actuellement, l'état sanitaire de l'église fermée depuis l'an 2000 se dégrade de plus en plus et les lambris souffrent des infiltrations d'eau. Ce dossier complexe en est au stade des possibles réaffectations, sur place dans la chapelle du Sacré-Cœur de Couillet pour le petit mobilier, des mises en dépôt au CHASHa et dans des lieux hors de la zone proche de l'église. Des pistes de réaffectation du mobilier plus encombrant (autels, confessionnaux, etc) ont pu être dégagées mais la complexité du dossier et de l'état sanitaire de l'église entravent leur mise en place.



Fig. 74. Couillet, église Saint-Basile, Vue des lambris avec le chemin de croix, 1866. Photo © CHASHa.

⁶⁴ Voir à ce sujet le chapitre 4 présentant les peintures et leur conservation.

Concernant les lambris constituant le chemin de croix, les stations dont l'état sanitaire le permet pourraient être déposées afin d'être stockées, mais le conservatoire du CHASHa montre déjà ses limites en termes d'espace de stockage (fig. 75). Un dépôt sans réelle perspective de réaffectation ou de conservation argumentée (valeur historique, artistique, d'histoire de l'art, etc) ne fait que reporter le problème dans le temps et dans un autre lieu de stockage.

Les cas de fermetures d'églises momentanément ou sur du plus long terme exigent une vigilance plus grande des conditions de conservation in situ des œuvres, afin de détecter rapidement toute dégradation des conditions ambiantes ou toute intrusion dans l'édifice engendrant du vandalisme sur le patrimoine. Si les conditions de conservation sur place le permettent, une dépose et un déplacement des tableaux n'est souvent envisagé que si un projet se met en place pour l'édifice (travaux ou



Fig. 75. Couillet, église Saint-Basile, Détail du chemin de croix, 1866. Photo © CHASHa.



Fig. 76. Angre, église Saint-Martin, vue du chœur. Photo © CHASHa.

désaffectation) avec une possible réaffectation des œuvres ou une mise en dépôt au conservatoire.

L'église Saint-Martin d'Angre entre dans cette catégorie des églises fermées dont le patrimoine conservé sur place est à surveiller. Reconstituée dans la seconde moitié du XVI^e siècle et agrandie par l'architecte montois Claude-Joseph de Bettignies vers 1725-1731, cette église conserve encore un riche décor de lambris et d'autels à retables (fig. 76). Des grandes toiles peintes sont insérées dans le maître-autel ou accrochées au-dessus des lambris. Une série de quatre médaillons peints sur toile relatant la vie de la Vierge est insérée dans les lambris. Un chemin de croix peint sur toile et daté de 1861 est également conservé. Toutes ces œuvres ne sont pas reprises dans l'inventaire de l'IRPA. Cette église est fermée depuis plusieurs décennies et son état sanitaire est préoccupant. Un conservatoire du patrimoine au sein de l'unité pastorale a permis de faire des mises en dépôt du petit patrimoine fragile (orfèvrerie, textiles, statuaire). Une opération de chantier sur place en concertation avec la fabrique d'église a été planifiée avec le CHASHa pour faire un constat d'état du patrimoine resté sur place, mais également pour faire une opération de conservation préventive des toiles déposées et stockées dans la chaufferie. Les plus grands tableaux avaient été rangés dans la chaufferie, mais vu leur taille encombrante et l'imposante chaudière présente dans ce local, aucun pan de mur ne permettait de les stocker debout de manière stable. Les toiles ont dès lors été apposées

l'une contre l'autre contre la chaudière, qui n'est plus en activité. Malheureusement, une attaque d'insectes xylophages a démantelé une partie des châssis qui ne présentait plus un soutien suffisant pour les toiles et le poids des œuvres a conduit à une perforation par la chaudière de plusieurs toiles. L'opération de conservation avec le CHASHa a dès lors permis de sortir toutes les toiles, les étaler sur le sol de l'église, les dépoussiérer, constater les parties manquantes des châssis et prévoir un stockage adéquat (fig. 77).

Une fois la chaufferie sécurisée, les toiles y ont été remises, mais avec quelques ajustements permettant de les y stocker sans dommages. Les médaillons insérés dans les lambris étaient stockés bien à plat sur le meuble de sacristie se trouvant dans la chaufferie. Après dépoussiérage, ils ont simplement été emballés avec un système permettant la circulation d'air mais limitant les risques de dépôts de poussière ou autres. Une des grandes toiles, sans châssis, avait été roulée sur un carton face vers l'intérieur. Cette opération a permis de conserver l'œuvre à court terme, mais le diamètre du rouleau non rembourré ne devait servir qu'à un stockage momentané. Plusieurs années après, des marques de ce stockage sont clairement visibles sur la toile et son revers. Le chemin de croix a quant à lui bénéficié d'une opération de conservation-restauration, mais réalisée à moitié. Toutes les stations ont été dévernies* et mastiquées en délimitant la surface par un axe traçant une diagonale du coin supérieur gauche au coin inférieur droit (fig. 78 et 79).



Fig. 77. Angre, église Saint-Martin, chantier de conservation préventive. Photo © CHASHa.



Fig. 78. Angre, église Saint-Martin, chemin de croix, 8^e station, vue de face, 1861. Photo © CHASHa.

Cette technique ne relève pas du champ de la restauration professionnelle et déontologique. Bien que cette journée de chantier ait permis de documenter et mieux stocker les œuvres, le cas des toiles peintes d'Angre reste un vaste chantier de conservation à mener et à financer, conjointement à une réflexion sur l'avenir de cette église.



Fig. 79. Angre, église Saint-Martin, chemin de croix, 8^e station, vue de revers, 1861. Photo © CHASHa.

7.4. La vie d'un tableau en dépôt

Les tableaux arrivant en dépôt au CHASHa suivent un trajet précis avant leur entrée en réserves. Un constat d'état est réalisé afin de vérifier l'état sanitaire de l'œuvre et les éventuelles mesures de conservation préventive nécessaires et indispensables. Une fiche d'inventaire est réalisée, elle est accompagnée de différentes prises de vue de l'œuvre. Un dépoussiérage systématique des peintures est réalisé avant de les faire entrer dans les réserves. Un numéro d'inventaire est ensuite appliqué et un emplacement de stockage dédié. Un projet de valorisation des collections est ensuite réfléchi pour les expositions des collections lors de la saison d'hiver mais également si la thématique des expositions d'été s'y prête.

Lors de la fermeture définitive d'une église, la fabrique d'église amenée à disparaître est absorbée

par une autre fabrique proche récupérant le territoire de la paroisse et sa gestion. Le dossier de désaffectation en vue de la fermeture de l'église (pour vente, destruction dans les cas extrêmes ou remise à la commune en cas d'église relevant de la propriété communale) doit comprendre tout un volet de gestion du patrimoine. Les tableaux font alors partie du dossier à constituer et leur destination doit être définie. Dans certains cas, un accord peut être trouvé pour la dépose des œuvres avec le (nouveau) propriétaire, comme ce fut le cas à l'église Sainte-Marie (dite du Corbeau) à Châtelaineau (fig. 80). Une série de trois toiles grossièrement punaisées sur des panneaux de bois obstruant d'anciennes verrières dans le haut du chœur ont pu être déposées moyennant un accord préalable avec le nouveau propriétaire de cette église vendue. Ces toiles ont ensuite été déposées au CHASHa et ont pu être exposées dans l'espace muséal.



Fig. 80. Châtelaineau, église Sainte-Marie, Félicien Defoin, *Assomption*, 1907-1913, huile sur toile. Photo © BY 4.0 KIK-IRPA, Bruxelles, X042341.

Lorsque les œuvres sont en bon état de conservation, une réaffectation est envisagée au niveau diocésain ou interdiocésain. La piste d'une conservation locale, d'autant plus si l'œuvre porte la trace d'une dédicace locale, est également envisagée. Il est cependant rare de pouvoir réaffecter des tableaux dans d'autres lieux de culte. Dans le cadre des dépôts d'églises fermées, le CHASHa porte notamment en ce moment un projet de réaffectation d'un chemin de croix sur toile dans une église du diocèse⁶⁵. L'église Saint-Barthélemy d'Estaimpuis cherche à remettre un chemin de croix pour remplacer les anciennes stations en plâtre en partie détruites. Leur choix se porte sur deux chemins de croix peints sur toile en dépôt au CHASHa pour réaffectation : celui classique de l'église désaffectée de Petit-Dour et celui d'un style plus contemporain d'une chapelle des Frères des écoles chrétiennes de Mons. L'emplacement entre le bas des vitraux et le haut des lambris ne permet pas beaucoup d'options pour les dimensions du chemin de croix.

7.5. La construction d'un rack à tableaux

Le conservatoire du CHASHa a vite été encombré par les tableaux venant en dépôt, présentant divers maux et problèmes techniques entravant la bonne conservation. Afin de les conserver au mieux, un projet de construction de rack à tableaux home made sur le modèle des grilles coulissantes muséales a été pensé (fig. 81). La surface disponible pour la section tableaux du conservatoire était assez flexible et grande (environ 10,50 mètres de long sur 4 mètres de large, moins le couloir de circulation dans le conservatoire à conserver). Le budget de l'asbl ne permettait pas d'investir dans un dispositif muséal, le CHASHa fonctionnant sur fonds propres avec les faibles recettes de son activité muséale ou de l'atelier de conservation (fig. 82).



Fig. 81. Vue d'un rack à tableaux muséal. Photo © Bruynzeel.

Lors de l'été 2023 et suite aux travaux d'isolation du conservatoire, des étagères d'usines modulables (rack à palettes*) et pouvant supporter plusieurs centaines de kilos de charge ont été acquises par le CHASHa via une entreprise proposant du matériel de seconde main. Ces étagères ont servi pour la phase d'aménagement de la section statuaire. L'idée



Fig. 82. Vellereille-les-Brayeux, CHASHa, Vue du conservatoire, détail des étagères du rack à tableaux en cours d'installation, aménagement de 2024. Photo © CHASHa.

⁶⁵ Voir au sujet des chemins de croix peints, le chapitre 3 de Christian Pacco.

a ensuite fait son chemin pour la construction du rack à tableaux de réutiliser le même système d'étagères d'usine⁶⁶. Cette solution permettait de penser le système de manière autoportante, sans rien fixer au mur, au sol ou au plafond. Le système devient de la sorte déplaçable selon les besoins d'évolution du conservatoire et même démontable pour un changement de lieu.

La structure ainsi conçue par deux séries de trois étagères d'usine (chacune mesurant 100 cm de large sur 270 cm de long) a été complétée par un système de rails type Rob* et de roulettes de translation.

Enfin, les grilles devant supporter les tableaux ont été choisies avec comme critères de sélection leur solidité et leurs dimensions standards. Le choix s'est donc porté sur des grilles fabriquées sur mesure en acier galvanisé, de 3.5 m x 2 m pour le module de gauche et de droite. La hauteur sous plafond limite la structure à 270 cm maximum. Un espace logistique au centre est laissé libre de toute entrave pour permettre le déploiement des grilles et la manipulation des œuvres.

7.6. Conclusion

Le patrimoine de nos églises en matière de tableaux est constitué d'œuvres le plus souvent anonymes, réalisées par des artistes de nos régions et commanditées par des paroissiens de l'époque. Rien qu'à ce titre, les tableaux de nos églises appartiennent à l'histoire locale et méritent qu'on leur accorde toute l'attention requise, en les conservant au mieux. Ils constituent un fonds qui peut faire l'objet de recherches intéressantes non encore menées à ce jour.

Les tableaux de nos églises sont aussi une mémoire de la foi chrétienne de nos ancêtres. Ils figurent toujours des personnages. Souvent le Christ, ou encore un personnage biblique ou un saint de l'histoire de l'Eglise, le plus souvent saisi lors d'un épisode significatif de leur existence. Les tableaux dans nos églises sont un peu ce que sont les photos de famille accrochées aux murs de nos maisons : ils évoquent des ancêtres, des pages de vie, des racines familiales. Rappelons-nous qu'ils datent souvent d'époques où beaucoup, parmi les fidèles, ne savaient pas lire... Leur fonction était donc pédagogique tout autant que décorative.

Actuellement, de nombreuses églises doivent réfléchir à une affectation plus large que celle dédiée au culte, vu l'évolution de notre société et de la pratique religieuse. La plupart de nos églises sont des propriétés communales ; à ce titre, elles n'appartiennent pas à la seule communauté catholique qui la fréquente, mais à toute la population locale, qui doit s'y sentir accueillie pour des activités respectueuses du lieu. Un projet d'élargissement de l'espace d'une église paroissiale -en dehors du culte proprement-dit- à un lieu d'exposition souple, permanent et moderne, par exemple, ouvre la voie vers une plus value incontestable pour l'édifice.

⁶⁶ Le CHASHa remercie le bénévole coordonnant le travail et ayant proposé ce système de stockage des tableaux, Mr Yves Maerten.

8 - CONCLUSION

Toiles, tableaux, panneaux, bon nombre de termes sont employés pour désigner les peintures qui ornent actuellement encore les murs des églises paroissiales.

Illustrations de scènes figurées et historiées, ces œuvres sont également porteuses de sens et ont toujours constitué un véritable support à la dévotion des fidèles. Certaines œuvres, telles que les chemins de croix, font l'objet encore d'une pratique culturelle importante.

Désignés comme tels dans la présente brochure, ces «écrans de projection» reflètent également l'évolution des tendances artistiques.

La préservation des peintures, sur toile ou sur panneau, est avant tout une question de bon sens et d'entretien régulier. En effet, une bonne conservation préventive garantit la viabilité des œuvres, permet d'éviter autant que possible les altérations et ralentit leur processus naturel de vieillissement.

Cette tâche relève des responsabilités des fabriques d'église, des desservants, des sacristains et des autorités communales.

Il s'agit tout d'abord de bien connaître les peintures: leur type, leur nombre, leur support et leur état de conservation. L'étape préliminaire et indispensable à toute bonne conservation est donc de réaliser un inventaire descriptif et illustré.

Une conscience et une connaissance des diverses sources d'altérations et des conséquences d'une conservation dans un environnement inadéquat est tout autant importante. Pour ce qui est des peintures, une attention particulière doit être accordée aux principaux agents de dégradation que sont la lumière et le climat environnant, de sorte à pouvoir intervenir si ces biens sont exposés à ces potentiels facteurs à risques.

L'intervention d'un conservateur-restaurateur professionnel doit être vue comme une étape ultime. Celle-ci doit aussi être confiée à un professionnel du secteur qui pourra agir avec maîtrise et rigueur.

La conservation des peintures est une tâche délicate. Le Service Patrimoine de chaque diocèse se tient à disposition des gestionnaires pour les conseiller et les accompagner au mieux dans toute démarche de conservation patrimoniale.



Fig. 83. Andenne, collégiale Sainte-Begge, Louis Finson, *Le massacre des innocents*, 1615, détail. Photo © BY 4.0 KIK-IRPA, Bruxelles, X148092.

9 - GLOSSAIRE

Anfractuosité

Cavité profonde et irrégulière.

Bois

Matériau utilisé depuis les temps les plus reculés comme support pour les peintures. Il peut être facilement découpé en planches et assemblé pour créer des surfaces planes de toutes dimensions. Le type de débitage, les techniques d'assemblage et de préparation des panneaux de bois ont joué un rôle déterminant dans la création et la préservation de certaines des œuvres d'art les plus importantes de l'histoire.

Cadre

Ce qui circonscrit une peinture, un relief sculpté, etc. ; le cadre peut être partie intégrante de l'œuvre (dans ce cas on le nomme aussi encadrement) ou être un objet autonome. Le cadre joue un rôle important dans la présentation et la protection de l'œuvre.

Chantourné

Découpé selon des profils complexes, généralement en courbes et contre-courbes (se dit par exemple pour un cadre ou un panneau en bois).

Châssis

Armature généralement en bois qui sert à tendre une toile de peinture.

Collatéral

Est, en architecture et plus spécifiquement dans l'architecture chrétienne, un vaisseau latéral de la nef d'une basilique, ou d'un édifice à plan basilical.

Commémoratif

Qui rappelle le souvenir d'une personne, d'un événement.

Couche picturale

Couche fine et continue, composée de pigments dispersés dans un liant et posés sur la préparation. Divers additifs, tels des charges, plastifiants, diluants et solvants peuvent intervenir dans sa mise en œuvre. La couche picturale est chargée de transmettre l'image ou de la mettre en valeur.

Couche préparatoire/de préparation

La couche de préparation est appliquée sur le support pour le préparer à recevoir la couche picturale (ou peinture) sous-couche. Mélange de matériaux posés en une ou plusieurs couches, colorées ou non, pour préparer la surface d'une œuvre à peindre ou à polychromer (voir : polychromie). Les composants et les modalités d'application des couches préparatoires varient en fonction de la nature du support (bois, parchemin, toile, mur, etc.) et du liant utilisé, aqueux ou non. La préparation est souvent constituée de colle chargée, au nord des Alpes, de craie (carbonate de calcium), et, au sud, de sulfate de calcium. Dans le cas de la peinture à l'huile, la préparation ou la dernière couche préparatoire prend le nom d'imprimatura.

Couche de protection ou vernis

Le vernis a plusieurs fonctions. Il joue un rôle protecteur de la peinture sous-jacente (contre les poussières, rayures, ...) et assure une fonction esthétique dans la lecture de la composition. Il peut en effet améliorer les contrastes des couleurs et renforcer la profondeur des tonalités sombres. A base de solvants et de résines, celles-ci peuvent être naturelles ou synthétiques.

Craquelure

Rupture d'une couche de revêtement (revêtement céramique, vernis, couche picturale ou préparation), perpendiculairement à la surface. La formation et la morphologie des craquelures sont à mettre en corrélation avec la technique d'exécution (nature du support, caractéristiques du liant,

etc.), les conditions de conservation (variations thermohygrométriques, etc.), l'intervention de l'homme (chocs, manipulations, etc.). Selon leur mode de formation, on distingue les craquelures en craquelures de séchage, causées principalement par les contractions imposées à la couche picturale par la perte de composants volatils, et en craquelures d'âge, à mettre surtout en relation avec les variations dimensionnelles du support. Elles peuvent présenter un réseau de forme variée, multidirectionnel ou de sens privilégié (parallèle ou perpendiculaire au fil du bois, concentriques, en arête de poisson, en escargot, etc.).

Déchirure

Rupture accidentelle et irrégulière dans un matériau souple (toiles, feuilles ou plaques de métal, etc.).

Décoloration

Phénomène d'altération qui se manifeste par une perte d'intensité de la couleur. Elle concerne en particulier les colorants organiques et les laques plus instables à la lumière, et par conséquent sujets au pâlissement.

Dépôt superficiel

Amas de matières étrangères de diverses natures (poussière, détrit, terre, déjections animales), d'épaisseur variable, accumulé à la surface d'un matériau. Il présente en général peu de cohésion et adhère peu au substrat.

Dépose du cadre

Lors d'une restauration, lorsque la toile est désolidarisée du cadre.

Dépoussiérage

Opération consistant à débarrasser une œuvre des particules accumulées à sa surface, le plus souvent à sec, par exemple par aspiration.

Dé-restauration

Néologisme français désignant le retrait d'interventions anciennes. Enlèvement d'une partie ajoutée (adjonction) ou d'une restauration d'une œuvre sculptée pour des raisons diverses

(structurelles, esthétiques, etc.).

Dévernissage

Action d'enlever le vernis qui recouvre un tableau.

Dessin préparatoire

Cette étape consiste à dessiner les grandes lignes de la composition. L'artiste utilise souvent du fusain ou un pinceau fin pour esquisser les formes principales. Une fois le tableau terminé, il n'est pas visible ou rarement mais peut être étudié par réflectographie infrarouge avec une caméra de pointe.

Doublage/rentoilage

Seconde toile collée au dos.

Écaillages

Soulèvements de la polychromie créant un réseau d'écaillures (l'écaillage est une petite surface de peinture qui se soulève de la couche de préparation). Si ces écaillures tombent, cela provoque des lacunes dans la couche picturale.

Entrave des croix du cadre

Pièce de bois qui renforce les croix du cadre.

Geste

Un ensemble de poèmes épiques du Moyen Âge relatant les hauts faits de personnages historiques ou légendaires (latin gesta, exploits).

Grille type HERAS

Solution de sécurité robuste et fiable pour protéger entre autres les entrepôts. Cette barrière est fabriquée en utilisant des matériaux de haute qualité tels que l'acier galvanisé, offrant ainsi une grande résistance à la corrosion et une longue durée de vie.

Humidité relative

Rapport entre la quantité de vapeur d'eau contenue dans l'air et la quantité maximale possible, exprimée en pourcentage.

Hygrométrie de l'air

Science qui a pour objet la mesure de la quantité de vapeur d'eau contenue dans l'air humide ; elle

ne prend pas en compte l'eau présente sous forme liquide ou solide. L'air humide est un mélange, en proportion variable, d'air sec et de vapeur d'eau.

Hygroscopiques

Qui absorbe l'humidité ou rejette l'humidité selon les variations de température et d'humidité relative.

Filtre HEPA (High Efficiency Particulate Air)

Filtre à haute efficacité. En effet, le filtre HEPA est capable de piéger plus de 99,97% des particules de 0,3 micron.

Lacune de la couche picturale

Manque de matière sur une zone plus ou moins grande sur une peinture. Elle résulte le plus souvent de la chute d'une écaille. Elle ne doit pas être confondue avec un trou, c'est-à-dire un accroc ou une déchirure dans le support.

Lambris

Assemblage de panneaux de bois ou un revêtement de bois, de stuc ou en marbre, généralement placés sur les murs intérieurs pour les habiller et les décorer.

Liant

Mélangé aux pigments, il permet de fixer la couleur sur le support. Les plus courants sont l'huile (pour la peinture à l'huile), l'eau (pour l'aquarelle), et l'acrylique. Dans les églises, il s'agit le plus souvent de peintures à l'huile lorsqu'on parle d'œuvres plus anciennes.⁶⁷

Marouflé

Toile peinte qui a été fixée de manière permanente sur un support rigide, tel qu'un enduit mural. Le procédé de marouflage implique l'application d'une colle ou d'un adhésif pour fixer la toile au support. Cette technique est souvent utilisée pour

donner une plus grande stabilité et durabilité à la peinture, réduisant ainsi le risque de déformation ou de détérioration de la toile au fil du temps.

Mémoratif

Qui rappelle le souvenir d'une personne, d'un événement.

Obiit

Tableau en forme de losange à la mémoire d'un défunt ou d'un couple de défunts. Y figurent leur nom, les dates de naissance et de décès et leurs armoiries personnelles. Placé généralement dans le chœur ou dans le fond de l'église. Le mot obiit signifie en latin il est mort.

Parquetage

Technique de conservation et de restauration appliquée aux panneaux peints, consistant à fixer une structure en bois à l'arrière du panneau. Cette structure, composée généralement de lattes ou de traverses de bois, est normalement conçue pour renforcer le panneau, prévenir les déformations et maintenir la surface peinte dans une position stable. Le parquetage aide à distribuer uniformément les contraintes mécaniques et à stabiliser le bois contre les effets des variations climatiques et autres facteurs susceptibles de causer des dommages.

Patrimonialisation

Processus socio-culturel, juridique ou politique par lequel un bien est envisagé/apprécié par d'autres publics que celui pour lequel il a été conçu et qui peuvent regarder l'objet avec d'autres ressorts : des valeurs historiques, sentimentales, esthétiques, sociales, ou encore paysagères s'il s'agit d'un monument.

Pigment

Matière colorante qui peut être d'origine minérale, végétale, animale ou synthétique. Il apporte la couleur à la peinture.

⁶⁷ VV. AILLIEZ, I. GEELEN, *Petit glossaire à l'usage du conservateur-restaurateur de sculpture*, IRPA, 2006.

Pouvoir adjudicateur (PA)

Entité soumise à la réglementation des marchés publics qui, si elle est désireuse de faire une dépense en fonction d'un besoin à définir, doit lancer un marché public. Sont considérées comme PA l'Etat, les Régions, les Communautés et les autorités locales, ainsi que les organismes de droit public.

Rack à tableaux

Rayonnages pour le stockage d'objets d'art, comme des tableaux ou des cadres, conçus spécialement pour les musées, galeries d'art, salles d'exposition.

Rack à palettes

Système de rangement optimale et sécurisé, avec des palettes.

Rail type Rob

Rail pour porte coulissante ou séparateur d'espace.

Réaffecter

Changer l'affectation d'une église qui n'est plus affectée au culte.

Rustine

Morceaux de tissu/toile collés au revers de la toile pour masquer les déchirures ou anciennes altérations; ces rustines peuvent occasionner des déformations irréversibles sur la surface de l'œuvre.

Scrupules

Petits dépôts durs (têtes de clous, petits cailloux, clés de châssis, etc.) tombés/coincés entre le montant du châssis et la toile.

Soulèvement

Soulèvement de la couche picturale.

Support

La nature du support a une grande influence sur la conservation et l'aspect d'une peinture. Il peut s'agir de toile, de bois, de papier, ou même de métal.

Le support est la base sur laquelle l'artiste travaille. Dans les églises, le support le plus couramment retrouvé est la toile et le bois (peinture sur un seul ou plusieurs panneaux de bois).

Station

Élément isolé du chemin de croix (il y en a quatorze en tout).

Tempera

Procédé de peinture à la détrempe dans lequel le liant est une émulsion contenant des substances aqueuses et huileuse telles que l'œuf.

Toile

Souvent faite de lin, parfois de coton, ou de chanvre. Le châssis est le cadre en bois sur lequel la toile est tendue. Le châssis peut être fixe ou réglable à l'aide de clés, permettant de retendre la toile si elle se détend avec le temps ou avec l'hygrométrie de l'air c'est-à-dire avec l'humidité relative et ses variations.

Trou d'envol dans le cadre

Dégâts dus aux insectes xylophages (un organisme vivant dont le régime alimentaire est composé principalement de bois) en s'attaquant au bois du cadre.

Tyvek®

Matériau d'emballage 100 % synthétique non tissé (fibres de polyéthylène haute densité). Il résiste à l'eau, à l'abrasion et est respirant.

Vernis

Le vernis a plusieurs fonctions. Il joue un rôle protecteur de la peinture sous-jacente (contre les poussières, rayures, ...) et assure une fonction esthétique dans la lecture de la composition. Il peut en effet améliorer les contrastes des couleurs et renforcer la profondeur des tonalités sombres. A base de solvants et de résines, celles-ci peuvent être naturelles ou synthétiques.

10 - COLOPHON

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

Conception graphique : Créer-coller Digital Printing & more.

Coordination : Vinciane Groessens.

Rédaction : Maura Moriaux, Ralph Dekoninck, Christian Pacco, Emmanuelle Job, Léopold d'Otreppe, Delphine Gourdon, Déborah Lo Mauro.

Merci aux relecteurs : Maura Moriaux, Léopold d'Otreppe, Lise Constant, Samuël Christiaens, Déborah Lo Mauro, Delphine Gourdon, Emmanuelle Job, Thibaut Roblain, Thérèse Marlier et Vinciane Groessens.

Merci à la fabrique d'église d'Ouffet pour la photo d'inventorisation d'une toile peinte.

Merci à Arthur Pouille, expert au Fonds du Patrimoine de la Fondation Roi Baudouin, et à Julie Pirotte, juriste, pour leur lecture attentive du chapitre sur le cahier des charges.

Remerciements particuliers à l'IRPA (Institut royal du Patrimoine Artistique) « Marjolijn Debulpaep, chef fonctionnelle de la cellule Conservation préventive et Françoise Collanges, collaboratrice scientifique dans la cellule de Conservation préventive » et Audrey Jeghers, conservatrice-restauratrice de peintures pour le chapitre « Les peintures – inventaire, volet technique et conservation préventive d'Emmanuelle Job ».

Les photos non créditées sont celles du CIPAR.

Merci également à l'IRPA pour avoir permis l'utilisation de plusieurs photos issues de sa photothèque.

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

www.cipar.be

CIPAR, Rue de l'évêché, 1 - 5000 Namur

Produit complet : Créer-coller

Dépôt légal : décembre 2024



11 - CONTACTS UTILES

CIPAR ASBL

Centre Interdiocésain du Patrimoine et des Arts Religieux

Rue de l'Évêché 1 – 5000 Namur

Tél. : 081 25 10 80 - Email : info@cipar.be

ÉVÊCHÉ DE LIÈGE

Service Patrimoine

Rue des Prémontrés 40 – 4000 Liège

Tél. : 04 220 53 65 - Email : patrimoine@evechedeliège.be

ÉVÊCHÉ DE NAMUR

Service Patrimoine

Rue de l'Évêché 1 – 5000 Namur

Tél. : 081 25 10 80 - Email : patrimoine@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

VICARIAT DU BRABANT WALLON

Service du Temporel (Fabriques d'église – œuvres paroissiales)

Chaussée de Bruxelles, 67 - 1300 Wavre

Tél. : 010 23 52 64 - Email : laurent.temmerman@diomb.be



12 - PARUS PRÉCÉDEMMENT

Réaliser l'inventaire d'une église paroissiale (2017)

La conservation des textiles liturgiques dans les églises (2018)

L'orfèvrerie liturgique : sens, histoire et conservation (2019)

La conservation des sculptures en bois dans les églises paroissiales (2020)

La protection et la sécurisation des églises paroissiales (2022)

Observer, comprendre et conserver les vitraux des églises paroissiales (2023)

COMPRENDRE ET CONSERVER LES PEINTURES DES ÉGLISES PAROISSIALES

Éditeur : CIPAR asbl, Rue de l'évêché 1, 5000 Namur

Imprimeur : Copier-coller, Créer-coller SPRL, rue du Saxophone, 61
(Z.I. de la voie de cuivrée 9) 5503, Sorinnes

Dépôt légal : 2024 - ISBN : 978-2-9602230-5-7 - EAN : 9782960223057