



## Retable de la vie de saint Walhère

Vers 1560-1570

Onhaye, Chapelle de Bon-Air

Rapport d'étude préalable élémentaire

<b>CONSERVART s.a.</b>	Contact : Corinne Van Hauwermeiren	
E-mail : <a href="mailto:conservart@skynet.be">conservart@skynet.be</a>	Tél. : 00.32.498.77.24.67	
Site web : <a href="http://www.conservart.be">www.conservart.be</a>	Adresse : Chaussée d'Alseberg, 975 B. 1180 Bruxelles	Septembre 2021

## SOMMAIRE

INTRODUCTION _____	3
DESCRIPTIF DE L'ŒUVRE _____	4
LE RETABLE D'ONHAYE :SOURCE HISTORIQUE ET PATRIMOINE IMMATERIEL _____	8
LE RETABLE D'ONHAYE : UN RARE TEMOIN DE LA PRODUCTION DE RETABLE POLYCHROME EN PRINCIPAUTE DE LIEGE _____	18
ETUDE MATERIELLE _____	24
CONSTAT D'ETAT _____	36
JUSTIFICATION DE L'ETUDE PREALABLE _____	44
TRAITEMENT EFFECTUE (MAI-JUIN 2020) _____	47
ESTIMATION BUDGETAIRE DE L'ETUDE PREALABLE _____	48
BREVE DESCRIPTION DU TRAITEMENT DE CONSERVATION-RESTAURATION ENVISAGÉ _____	49
APPORT DU PROJET A LA CONSERVATION-RESTAURATION _____	51
BIBLIOGRAPHIE _____	53

## INTRODUCTION

En 2020, l'échevin de la culture de la commune d'Onhaye, Arnaud Gérard, constate que l'un des panneaux du retable conservé dans la chapelle de Bon Air s'est déboîté de son cadre et repose sur l'autel. Or, la chapelle, située au centre du village, sur la route menant à Philippeville, est ouverte durant la journée au visiteur de passage, sans surveillance particulière. Inquiet du risque de vol de ce petit panneau sculpté et soucieux de procéder à une sauvegarde de cette œuvre majeure du culte local de saint Walhère, Arnaud Gérard mandate Aurélie Stuckens (Bouvignes, Maison du patrimoine médiéval mosan) pour chercher un conservateur-restaurateur capable de procéder à une mise en sécurité du retable.

Lors de notre première visite, nous avons constaté que la chute du panneau sculpté n'était malheureusement pas le seul problème de conservation. En effet, le retable présentait d'importants soulèvements de polychromie généralisés à l'ensemble de la surface ; soulèvements dont certains avaient déjà évolué vers la perte de matière. De plus, le bois présentait des problèmes structuraux d'envergure liés aux remontées capillaires dans les maçonneries et provoquant une perte notoire de la stabilité et de la cohésion de certains éléments.

L'importance patrimoniale et culturelle du retable et son état de conservation très problématique ont rapidement plaidé pour un plan de sauvetage de grande ampleur. Outre la dépose et la mise en sécurité de l'ensemble du retable, il fallait proposer un traitement de conservation curative d'urgence. C'est ce que nous dénommerons la « phase I » de cette prise en charge, effectuée durant le premier semestre de cette année. L'étude préalable, qui ne pouvait être entreprise qu'après nettoyage et fixage de la couche picturale, sera ici dénommée « phase II » avant une phase III « restauration » dont le contenu sera évidemment fonction des résultats de l'étude préalable. Les phases II et III restant à accomplir.

Parallèlement à la prise en charge du retable, la commune a entrepris des travaux de restauration de la chapelle afin d'éliminer toute infiltration d'humidité tout en réfléchissant dès à présent à l'amélioration des conditions de conservation et de présentation à des fins de valorisation. En effet, la commune souhaite maintenir les œuvres et objets de culte in situ. Ce qui signifie, de notre côté, qu'il faut également mener une réflexion quant au traitement de restauration ainsi qu'au mode de conservation et de présentation du retable in situ après traitement.

Nous profitons de ces quelques lignes pour remercier Arnaud Gérard et Aurélie Stuckens pour leur dynamisme et leur efficacité dans l'aboutissement de ce dossier. Nos remerciements également à Michel Lefftz pour la relecture de la partie consacrée à l'historique et les échanges fructueux d'idées sur une recherche en devenir.

## DESCRIPTIF DE L'ŒUVRE

### Fiche d'identité

Lieu de conservation : ONHAYE, Chapelle de Bon-Air  
Auteur : Atelier namurois  
Titre/sujet : *Retable de la vie de saint Walhère*  
Datation : vers 1560-1570  
Technique : Chêne polychromé  
Dimensions : H. 139 cm x l. 96 x p. 7 cm (env).  
IRPA objet n° : 10092933



Ill. 1 : Retable de la vie de saint Walhère conservé in situ.

Intérêt patrimonial :  Majeur  Mineur  Secondaire

État de conservation global au 28 novembre 2020 :

Bon  Moyen  Mauvais  Préoccupant

Degré d'urgence d'intervention :  urgent  à moyen terme  à long terme



III. 3 : Détail de la partie supérieure du retable après nettoyage superficiel et fixage de la polychromie.



III. 2 : Détail de la partie inférieure du retable.

## Descriptif iconographique

Conservé dans une chapelle inscrite à la liste du patrimoine wallon, le retable d'Onhaye (H. 139 x L. 96 cm env.) se compose de quatre panneaux racontant quatre épisodes de la vie de saint Walhère, curé d'Onhaye : le vicaire d'Hastière traverse la Meuse en barque, l'assassinat de saint Walhère, la translation du corps du saint et l'adoration des reliques. Ces panneaux sont encadrés d'un corps de moulures de style Renaissance composé de guirlandes de fruits, de trophées et de mascarons.

Considérant la configuration actuelle du retable par rapport à la chronologie de la *Vita* de Walhère, le retable propose un sens de lecture de bas en haut et de gauche à droite.

2. L'assassinat de saint Walhère.



3. La translation du corps du saint.



1. Le vicaire d'Hastière traverse la Meuse en barque.



4. L'adoration des reliques.



1. *Le vicaire d'Hastière traverse la Meuse en barque.*

Un démon, perché au sommet d'un arbre situé le long de la rive du fleuve, attise la vengeance du vicaire. Portant une soutane et un surplis, le vicaire est nu-tête et porte une barbe abondante. À l'arrière-plan, la rive opposée est barrée d'un immense rocher tandis que la ligne de crête est bâtie d'une succession de bâtiments et d'églises. On notera que plusieurs de ces bâtiments présentent des toits imposants.

2. *L'assassinat de saint Walhère.*

Après une journée passée à Hastière à tenter de régler le conflit qui oppose les moines d'Hastière et de Waulsort, Walhère est raccompagné par le vicaire d'Hastière qui, profitant de la traversée en barque, assène un coup de rame au curé d'Onhaye. Vêtu d'une soutane et d'une cape blanche, Walhère est coiffé d'une barrette et il porte un livre au creux des mains.

3. *La translation du corps du saint.*

Repêché le lendemain dans les eaux de la Meuse, le corps du saint est déposé sur un chariot tiré par deux génisses afin de le ramener vers Onhaye, en présence de sept témoins situés sur une colline à l'arrière-plan. Le chemin s'annonce difficile si l'on en juge par les importants rochers que foulent les génisses et l'inclinaison du sol. Une rangée d'arbres dissimule un village situé sur la ligne de crête.

4. *L'adoration des reliques.*

Huit personnages sont agenouillés devant le reliquaire que leur présente un prêtre. La scène se déroule dans une architecture de style classique dont la partie sommitale en dent de scie donne à cette représentation architecturée l'apparence d'une ruine ou d'un décor de théâtre alors que la présence d'un autel suggère que la scène se déroule à l'intérieur d'une église.

Quant à la structure de style classique qui habille le retable maniériste, elle se compose d'un stylobate flanqué de deux piédestaux supportant deux colonnes à fut lisse reposant sur une base toscane et surmontées de chapiteaux corinthiens. L'ensemble est surmonté d'un entablement toscan terminé aux extrémités par deux avancées.

## LE RETABLE D'ONHAYE : SOURCE HISTORIQUE ET PATRIMOINE IMMATÉRIEL

L'état de conservation et l'empâtement des volumes lié aux applications successives de couches de couleur confèrent actuellement au retable de saint Walhère une bien triste apparence. Et pourtant, il demeure encore aujourd'hui le témoin d'importance d'un culte encore très présent non seulement au sein de la commune d'Onhaye, mais également dans les villages environnants.

En effet, chaque année, le 23 juin, les rues de la commune s'animent d'une importante procession portant en pèlerinage le chef reliquaire du saint, aujourd'hui conservé en la Maison du patrimoine médiéval mosan de Bouvignes, mais amené à sa destination originelle le jour de la procession. Au cours de la procession, les pèlerins interrompent leur marche devant la chapelle de Bon Air, soit à l'endroit exact où quelques siècles plus tôt, les bœufs marquèrent un temps d'arrêt alors qu'ils translaient le corps du saint vers Onhaye.

À l'exception de quelques bannières et de la châsse baroque, le chef reliquaire en argent et le retable constituent donc les deux seuls témoins matériels du culte de saint Walhère à Onhaye. Les vitraux de l'église Saint-Martin d'Onhaye et les dessins de l'abbé Janus qui illustrent l'histoire de la vie de Walhère datent quant à eux de la seconde moitié du XXe siècle.



Ill. 5 : Chef reliquaire de saint Walhère.  
Argent doré repoussé. H. 30,5 cm. IRPA  
objet n° 10092946.



Ill. 4 : Châsse de Saint Walhère. H. 60 cm x L. 66 cm. IRPA objet n°  
10092944.

Bien que la *vita* du saint onhaytois suscite encore quelques débats entre historiens, il semble établi que Walhère fut curé d'Onhaye de 1167 jusqu'à 1199, l'année de son martyr. S'il meurt

le 23 juin 1199, il faudra attendre 1322 pour que ses reliques, jusque là conservées à Waulsort, soient rapatriées à Onhaye « dans une châsse offerte et fabriquée par les moines de Waulsort »<sup>1</sup>.

Et voilà l'origine de la tradition orale qui situe l'origine des quatre panneaux de la chapelle de Bon Air dans la réalisation de la nouvelle châsse vers 1322. Quoi qu'il en soit, en 1675, les restes corporels du curé onhaytois sont déposés dans une nouvelle châsse après leur reconnaissance par l'évêque de Namur<sup>2</sup>. Les quatre panneaux sculptés de la châsse de 1322 auraient donc été relégués, en 1675, dans la chapelle de Bon Air lors de la réalisation de la nouvelle châsse. Or, ce n'est qu'en 1628-1634 qu'est érigée une confrérie de saint Walhère à Onhaye ; en même temps que la chapelle de Bon Air construite en 1629. Il est par conséquent possible que l'insertion du retable maniériste au sein de la structure de style classique puisse se situer au XVIIe ou au début du XVIIIe siècle. En effet, durant la période allant de 1631 à 1739 se multiplient les miracles attribués à l'action de saint Walhère. L'insertion du retable maniériste au sein de la structure de style classique s'est-elle effectuée à cette date afin d'installer le retable dans un décorum qui le magnifie un peu au sein de la chapelle ? Ou bien faut-il attendre la réalisation de la nouvelle châsse en 1675 pour connaître la transformation ?



Ill. 6 : A.A.S.S, Junii, tome 4, Anvers, 1707, p. 613.

Le style des panneaux sculptés du retable de la chapelle de Onhaye indiquant à l'évidence qu'ils ne peuvent provenir de la châsse gothique de 1322, auraient-ils appartenu à la nouvelle châsse baroque dans laquelle les reliques furent déposées en 1675 ou ont-ils constitué dès le départ les éléments d'un retable ?

Un autre indice, auquel aucun auteur n'a songé jusqu'à présent, consiste en la prise de mesure des panneaux et de la châsse baroque reçue en 1675. La châsse (ill. en page 8) mesure 66 cm de large tandis que si l'on juxtapose trois panneaux sculptés du retable de Bon Air, ils mesurent 81 cm, sans d'éventuels montants verticaux intermédiaires telles les colonnes visibles sur la gravure. Ce qui implique a fortiori que les panneaux sculptés du retable de Bon Air n'ont pu constituer la base du soubassement comme nous le propose la tradition et la gravure de 1707. Autrement dit, il faut dès à présent songer à l'existence d'une châsse ou d'un retable maniériste dans lequel les panneaux sculptés auraient été insérés. Serait-ce les troubles politiques de la fin du XVIe siècle qui causèrent le démantèlement de cet ensemble et duquel seuls quatre panneaux et quelques éléments de cadre furent sauvés et remontés en retable ?

<sup>1</sup> JANUS R.-E., 1947, p. 132.

<sup>2</sup> DIERKENS A., 1987, p. 37.

L'historien de l'art ne peut voir dans le retable de Bon Air une réalisation du début du XIV<sup>e</sup> siècle, mais davantage une œuvre de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Quelle est l'origine de cette assertion livrée par la tradition orale ? Les textes et sources d'archives peuvent-ils nous en apprendre davantage ? Que nous apprend l'étude matérielle et vient-elle corroborer la datation pressentie par l'historien de l'art ? Quelle fut donc l'histoire matérielle du retable maniériste entre le moment de sa réalisation et son érection en la chapelle de Bon Air ? À quelle date fut-il inséré dans la structure de style classique ?

Les questions sont donc nombreuses quant à l'origine et à l'histoire matérielle de ce retable. Si toutes ne trouvent pas réponse en ces quelques pages, un premier bilan historiographique et une étude matérielle préalable sommaire livreront dès à présent des pistes de recherche à poursuivre lors de l'étude préalable détaillée et interdisciplinaire.

### **Bilan historiographique : le laconisme des sources**

Afin d'élucider les questions de provenance et d'origine, le premier réflexe de l'historien de l'art est de se pencher sur la littérature consacrée à l'œuvre étudiée. Malheureusement pour le retable d'Onhaye, force est de constater que la bibliographie qui lui est consacrée est loin d'être abondante. Succédant à une tradition orale, les premiers récits de la *Vita* de Walhère ne datent que de l'extrême fin du XVI<sup>e</sup> siècle avec le récit posthume de Molanus publié en 1595<sup>3</sup>. Ce récit, ainsi que les rencontres avec les curés d'Onhaye et d'Hastière, servira ensuite de base à Gilles Monin pour rédiger sa *Vita Sancti Walheri* aux alentours de 1600.

Mais, ce n'est qu'un siècle plus tard, en 1707, que paraît la plus ancienne description des panneaux, rédigée « par Papebrochius dans son édition de la *Vita* de Walhère »<sup>4</sup> pour les *Acta Sanctorum*<sup>5</sup>. Dans cette notice, l'auteur accompagne le texte d'une gravure représentant la nouvelle châsse dont la face du soubassement formant une sorte de coffre est ornée de trois panneaux illustrés d'épisodes de la vie du saint. Or, l'iconographie et la composition générale correspondent à celle de trois des panneaux du retable de Bon Air.

Les publications qui succèdent aux *Acta Sanctorum* sont consacrées soit à la véracité historique du personnage, soit au culte et la piété populaire, tel l'article d'Oscar Colson publié 1912<sup>6</sup>. Comme le souligne Vincent BASTIN, « jusqu'en 1926, les historiens qui se sont intéressés à ce personnage ne tiennent compte que des légendes qui l'entourent [...] Une confusion totale s'empare de ce sujet lorsque, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, saint Walhère (Walherus) est confondu avec un autre doyen de Florennes, Gauthier (Galterus ou Walterus) sur base d'un enchevêtrement d'erreurs et de coïncidences. [Ce n'est qu'à partir de 1926 que paraissent les premières études critiques], dont la dernière en date est celle d'Alain Dierkens »<sup>7</sup>.

Nous laisserons cependant le débat de la véracité historique de la *Vita* de Walhère aux seuls historiens pour nous consacrer uniquement aux mentions du retable de Bon Air et là, force est de constater une fois encore le silence des sources, à l'exception des *Acta Sanctorum*, et du livre que l'abbé René JANUS consacre à « Onhaye et saint Walhère » en 1947<sup>8</sup>. Dans le chapitre

---

<sup>3</sup> MOLANUS, 1595, p. 126.

<sup>4</sup> DIERKENS Alain, 1987, p. 37, note 4.

<sup>5</sup> Nous devons encore effectuer une traduction précise du texte latin afin d'établir un lien avec la plus ancienne représentation des panneaux publiée au regard du texte.

<sup>6</sup> COLSON Oscar, 1912, p. 321.

<sup>7</sup> BASTIN Vincent, 2000, p. 151.

<sup>8</sup> JANUS Abbé René, 1947, p. 79, 81, 94-97.

qu'il réserve au martyr de Walhère, l'abbé Janus avance des informations qui pourraient s'avérer précieuses si elles étaient documentées. Tout en expliquant que la narration du martyr est essentiellement connue par la tradition, l'abbé Janus précise que, fort heureusement, « un graphique daté de 1322, soit seulement 123 ans après le martyr, vient s'interposer entre les documentaires de Walhère et ceux du XVe siècle [...]. Le graphique en question est la série des quatre petits panneaux, en bois sculpté, qui firent partie avec deux autres, disparus (représentant ceux-ci deux scènes de la Rédemption), de la première châsse de saint Walhère ou du retable que l'on adjoignait à la dite châsse les jours de solennités ». Il poursuit en précisant que « ces panneaux sortent de l'Atelier d'Art, fondé par l'Abbé de Waulsort, Erembert, qui, habile sculpteur lui-même, avait réalisé un même travail pour la châsse de saint Eloque [...] »<sup>9</sup>. S'ensuit alors une explication un peu confuse. En effet, l'abbé Janus précise que « les quatre panneaux sont aujourd'hui encastrés dans le retable de la chapelle de Bon-Air, à Onhaye. Ils y furent probablement placés dans un nouveau reliquaire, l'actuel, reçu, en 1675, les restes insignes du martyr »<sup>10</sup>. Fait-il une confusion entre « retable » et « reliquaire » ? Il termine par une remarque sur l'état du retable : « Les quatre panneaux sont polychromés ; les couleurs sont épaisses et grossièrement appliquées.

Presque 30 ans après la publication de l'abbé Janus, Corinne Hoex, s'intéressant au culte des saints locaux, se penche sur la vie de Walhère, en se consacrant un peu plus longuement à l'iconographie du saint<sup>11</sup>. L'auteur y présente le retable conservé en la chapelle de Bon Air, tout en restant relativement réservée quant à la datation et la provenance des panneaux sculptés. En effet, Corinne Hoex émet un doute quant à l'affirmation de l'abbé Janus qui considère que les panneaux de l'ancienne châsse furent intégrés au retable de Bon Air lors de la réalisation de la nouvelle châsse en 1675. Selon elle, l'illustration publiée dans les *Acta Sanctorum* (ill. 6) montre très distinctement que l'ancienne châsse se situe sous la nouvelle châsse de style baroque et que par conséquent, il ne peut y avoir insertion des panneaux dans le retable de Bon Air.

En 1985, les frères Alzir, Gilbert et André NOEL consacrent leur ouvrage essentiellement au folklore populaire qui entoure le culte de saint Walhère, mais ils ne disent mot sur le retable.

Trois ans plus tard, en 1987, Alain Dierkens, dans une approche historique de l'essor du culte de Walhère, rend enfin au retable l'importance historique qui lui revient. En effet, l'auteur démontre que l'essor du culte de saint Walhère n'est en réalité pas antérieur à la fin du XVe siècle et que les sources sur lesquelles s'appuie la *Vita* datent quant à elles de l'extrême fin du XVIe siècle. Ces sources écrites sont donc de quelques années postérieures à la réalisation du retable ; la première *Vita* étant un récit figuré, une tradition orale. Selon Alain Dierkens, c'est de ce récit et des panneaux composant la châsse que se servit J. Molanus entre 1573-1585 pour la rédaction de sa notice publiée de manière posthume en 1595<sup>12</sup>. Autrement dit, dès la fin du XVIe siècle, le retable d'Onhaye est devenu une source de premier ordre pour les auteurs du XVIe et du XVIIe siècle ; une source sur laquelle forger leur récit.

Alain Dierkens est également le premier à remettre en question le déroulé de l'histoire matérielle du retable proposé par ses prédécesseurs. En effet, les publications qui le précèdent emploient à peu près toutes le même poncif qui veut qu' « après la confection de la nouvelle

---

<sup>9</sup> JANUS Abbé René, 1947, p. 79.

<sup>10</sup> JANUS Abbé René, 1947, p. 81.

<sup>11</sup> HOEX C., 1974, p. 34-36.

<sup>12</sup> DIERKENS Alain, 1987, p. 37-39.

châsse en 1675 (châsse actuelle), les trois panneaux relatifs à Walhère et l'un des trois panneaux de l'autre ensemble [les trois panneaux illustrant le mystère de la Rédemption situés de l'autre côté de la châsse] ont été insérés dans un retable placé au-dessus de l'autel de la petite chapelle de Bon Air à Onhaye, chapelle bâtie à l'endroit où, selon la légende, les génisses qui transportaient le corps du saint ont marqué un arrêt »<sup>13</sup>. En s'en référant à des critères qui relèvent de l'histoire de l'art, l'historien propose de dater ces panneaux « aux environs de 1500 ou au premier quart du XVIe s. au plus tôt » en affectant au retable le rôle de source historique et iconographique élémentaire sur laquelle se basent les auteurs successifs de la *vita*. En revanche, l'auteur, dont l'article se concentre sur la véracité historique du personnage, ne s'interroge pas sur l'iconographie du quatrième panneau qui ne correspond pas à une allégorie de la Rédemption comme le stipulent pourtant les sources.

Après plusieurs années de silence, saint Walhère suscite à nouveau un intérêt, bien que très ténue. En effet, en 2000, un mémoire de fin d'études consacré aux « Doyens ruraux dans le diocèse de Liège » dresse en quelques pages un bilan historiographique de la vie de saint Walhère dans lequel les quatre panneaux sculptés sont uniquement cités comme source possible pour l'étude de la vie du saint. L'auteur reprend la datation déjà proposée en 1987 par Alain Dierkens<sup>14</sup>.

Ce rapide survol historiographique permet d'ores et déjà d'affirmer le double intérêt historique du retable d'Onhaye. Le premier intérêt est sans conteste le rôle de source iconographique de premier plan pour l'ensemble des auteurs qui, dès le XVIe siècle, ont couché sur papier les quelques faits de la vie du curé onhaytois. N'y avait-il donc pas de sources écrites antérieures ? Malheureusement, l'incendie de la région en 1544 par les troupes du roi de France Henri II rend aujourd'hui vaine toute recherche et l'incendie de 1914 n'a fait qu'amplifier le phénomène de l'absence des sources. Le retable constitue donc aujourd'hui l'une des sources matérielles les plus anciennes et les plus importantes pour les historiens. Ensuite, le retable demeure sans conteste un élément majeur du patrimoine immatériel puisqu'il est, chaque année, le témoin du culte fervent dont bénéficie encore aujourd'hui Walhère, honoré d'une importante procession qui fait halte à la chapelle de Bon Air.

### **Panneaux gravés et panneaux sculptés : une même œuvre ? La question de l'origine des quatre panneaux**

Afin de tenter de mieux cerner le débat qui anime les historiens quant à la provenance des quatre panneaux historiés qui composent le retable, nous pouvons nous livrer au jeu des comparaisons iconographiques entre le retable et les gravures représentant la châsse walhérienne. Les quatre scènes sculptées de la vie de Walhère ornaient-elles le soubassement de la nouvelle châsse que Papebrochius représente dans sa notice de 1707 ? D'où provient alors l'encadrement de style renaissant qui forme aujourd'hui le retable de la chapelle de Bon Air ?

L'intérêt historique du retable se manifeste également dans ce hiatus qui subsiste entre les affirmations livrées par les sources écrites et les conclusions de l'analyse menée par l'historien

---

<sup>13</sup> DIERKENS Alain, 1987, p. 37-38.

<sup>14</sup> BASTIN Vincent, 2000, p. 151-155.

de l'art qui ne peut, dès lors, s'empêcher de se poser quelques questions concernant l'histoire matérielle du retable onhaytois. La tradition considère que les quatre panneaux sculptés proviennent de l'ancienne châsse tandis que la gravure publiée dans les *Acta Sanctorum* en 1707 présente trois panneaux dont l'iconographie est presque identique à celles du retable. Cependant, toujours selon la *Vita* de 1707, les trois panneaux qui composent l'autre face de la châsse devaient représenter autant d'allégories de la Rédemption<sup>15</sup>. Ce qui fait un total de 6 panneaux, peut-être complété par deux ou plusieurs panneaux qui auraient été insérés le long des côtés de la châsse. Or, le cycle du retable actuel montre quatre scènes de la vie de Walhère. Où se situait donc le quatrième panneau représentant l'adoration des reliques ? Était-il disposé sur un des deux côtés latéraux ? Dans ce cas, pourquoi la *vita* n'en fait-elle pas mention alors qu'elle décrit les autres panneaux ? Les sources évoquent-elles les mêmes panneaux que ceux que présente le retable aujourd'hui ? Pour ajouter à la confusion, l'abbé Janus précise que les quatre panneaux ne sont accompagnés que de deux allégories de la Rédemption aujourd'hui disparues et non de trois comme le stipulent d'autres auteurs.

Quoi qu'il en soit, ce qui est curieux, c'est la disposition en 3 panneaux juxtaposés sur la gravure de 1707 et celle reproduite par Oscar Colson en 1912. Cela signifie que de l'autre côté, celui qui n'est pas représenté sur les deux gravures, il y a le panneau représentant l'Adoration des reliques aux côtés des deux ou trois panneaux figurant le mystère de la Rédemption...

La littérature nous fournit deux gravures quelque peu différentes de la nouvelle châsse de 1675 (ill. 7 et 8). Il y a tout d'abord celle publiée dans les *Acta Sanctorum* en 1707, et ensuite celle publiée en 1912 par Oscar Colson pour laquelle l'auteur ne donne malheureusement aucune indication de date ni de provenance.

Une observation attentive révèle d'emblée quelques différences entre la gravure et les panneaux sculptés ; différences qui ne peuvent, selon nous, être attribuées à la maladresse du dessinateur ou du graveur en charge de reproduire les panneaux de l'ancienne châsse insérés dans la nouvelle structure classique.

À l'exception du buste-reliquaire, la représentation de la châsse proposée par les deux gravures est relativement conforme à la châsse sculptée. Quelques petites différences affectent surtout le rapport de proportion de l'ensemble et le décor de palmettes qui ornent la panse. Les graveurs dessinent un pied en doucine beaucoup plus évasé qu'il ne l'est en réalité et un galbe plus accusé du profil. Ce qui donne un aspect plus majestueux à une châsse qui en réalité semble un peu étriquée.

Ensuite, sur le plan de la composition, si l'on accepte que les panneaux représentés sur ces gravures sont ceux qui composent aujourd'hui le retable de Bon Air et que, provenant de l'ancienne châsse, ils ont été insérés dans la nouvelle châsse baroque, que devient la structure de style Renaissance qui habille encore aujourd'hui le retable et qui semble contemporaine des panneaux historiés ? Faut-il y voir un réemploi d'un mobilier servant à présenter la châsse ?

---

<sup>15</sup> DIERKENS Alain, 1987, p. 37-38.



Ill. 8 : À gauche : A.A.S.S, Junii, tome 4, Anvers, 1707, p. 613. À droite, la gravure reproduite dans l'article d'Oscar Colson en 1912.

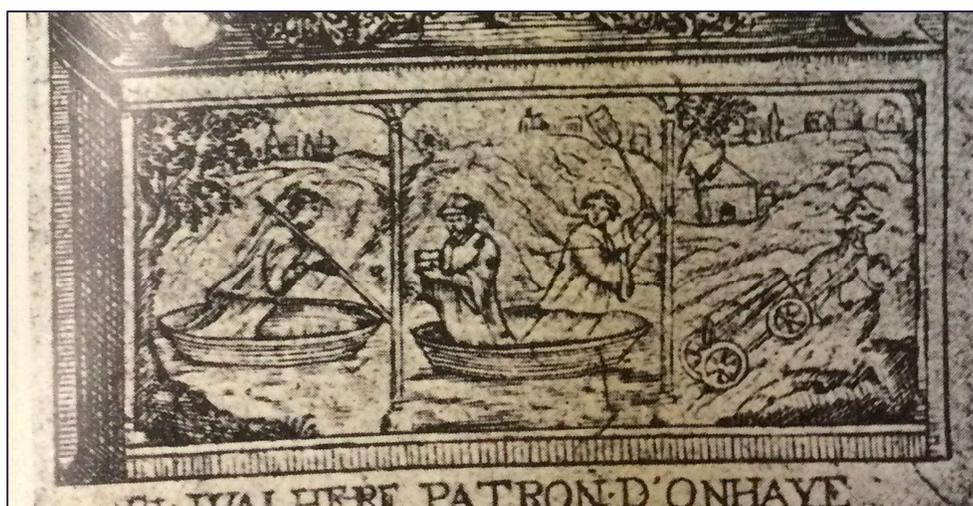


Ill. 7 : Châsse de Saint Walhère. H. 60 cm x L. 66 cm. IRPA objet n° 10092944.

Sans oublier le problème des dimensions. Comme nous l'avons déjà évoqué, chaque panneau sculpté mesure 27 cm de large. Si on juxtapose trois de ces panneaux, la largeur totale atteint 81 cm sans la largeur du cadre et d'éventuels montants verticaux intermédiaires. Ce qui est largement trop grand pour former un coffre dont les extrémités correspondent à la largeur de la châsse.



Ill. 9 : Détail de la gravure publiée dans les A.A.S.S. en 1707.

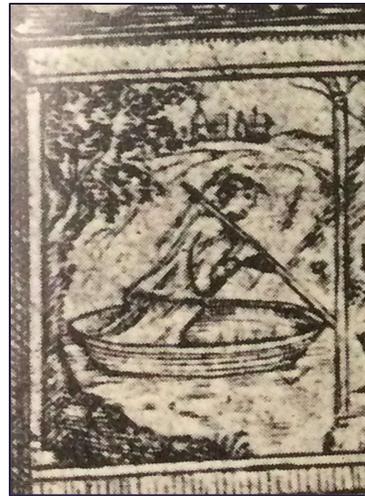


Ill. 10 : Détail de l'illustration reproduite par COLSON O., *La légende et le culte de saint Walhère à Onhaye* dans *Wallonia*, XX, 1912, p. 321. Cité par HOEX C., 1974.

On remarque également une continuité dans la composition de l'espace entre les trois scènes, uniquement séparées par deux fines colonnettes formant une intersection entre les scènes historiées. Ces colonnettes se devinent également aux deux extrémités de l'entablement, à demi masquées par la moulure externe. Comment d'aussi fines colonnettes pouvaient-elles abriter une batée pour recevoir les bords latéraux des panneaux ? Bien sûr, on peut considérer que cette différence est consécutive à l'interprétation libre du graveur dont l'objectif n'est pas de respecter scrupuleusement la réalité, mais de l'utiliser pour illustrer son propos, à savoir la narration de la *vita* de Walhère.

Cependant, au vu du problème déjà évoqué des dimensions, il est aussi possible de considérer que le graveur se montre relativement fidèle à la réalité (le représentation de la chasse le laisse penser) et que la gravure de 1707 illustre un panneau peint de même largeur que la chasse, inséré dans un cadre formé par quatre baguettes planes ; panneau dont la division verticale pourrait être constituée de colonnettes graciles peintes ou sculptées. Ce panneau peint pourrait s'inspirer du retable maniériste qui lui est antérieur et qui à l'époque constitue la seule source disponible pour les historiens.

Les comparaisons sont également très éloquentes entre les scènes gravées et les panneaux sculptés.



Outre l'absence de satire caché dans l'arbre, le dessinateur modifie également la longueur et la disposition de la hampe de la rame tout comme la configuration des flots et des rochers.



Ici encore, la gravure publiée par Colson se distancie de son « modèle » supposé puisque l'arbre qui constitue l'arrière-plan disparaît au profit d'un rocher sommé d'une maisonnette. De plus, les deux gravures montrent Walhère tenant son livre les bras presque tendus et non repliés

contre lui. L'habit que porte Walhère est également sensiblement différent, tout comme l'arrière-plan et l'élan avec lequel le vicaire d'Hastièrre s'apprête à asséner le coup de rame à Walhère.



La liberté prise par le dessinateur face à son « modèle » est visible également sur le panneau de la translation du corps du saint. Comment expliquer que sur la gravure de Colson, le dessinateur représente une maison tandis que le sculpteur réalise sept personnages, comme le montre également la gravure de 1707 ? Il en va de même pour la rangée d'arbres située à l'arrière-plan ou au rapport de dimensions entre le groupe principal et l'espace entier de la composition.

Comme la nouvelle châsse de 1675 représentée dans les *Acta Sanctorum* est postérieure au retable maniériste, ne faut-il pas considérer que la gravure représente trois panneaux, peints ou sculptés, de la nouvelle châsse dont l'iconographie s'inspire de celle du retable ? Les différences entre les scènes gravées et les panneaux sculptés sont-elles attribuables aux seules libertés du dessinateur ? Tandis que les quatre panneaux maniéristes et le décor de guirlandes et mascarons de l'encadrement semblent être contemporains, peut-on soupçonner un remploi du second tandis que les panneaux étaient desservis de la châsse, bien que stylistiquement une datation des panneaux autour de 1322 paraît invraisemblable ? Il faut donc nécessairement envisager une châsse maniériste, aujourd'hui disparue ou un retable dont la configuration originelle est de plus grande ampleur que le retable actuel.

Face à tant de questions dont les réponses devraient être autant de guides servant la réflexion du conservateur-restaurateur, il nous semble intéressant d'ouvrir davantage de pistes de recherches concernant l'origine de ces quatre panneaux par leur étude matérielle. La compréhension de l'histoire matérielle au moyen d'une analyse technique méthodique et systématique de la mise en œuvre du bois et de la polychromie, combinée à une étude typologique et stylistique devraient permettre de proposer de nouvelles hypothèses de travail pour comprendre et valoriser davantage ce qui apparaît d'ores et déjà comme un rare témoin de la production de retable en bois polychromé dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle en Principauté de Liège.

## LE RETABLE D'ONHAYE : UN RARE TÉMOIN DE LA PRODUCTION DE RETABLE POLYCHROME EN PRINCIPAUTE DE LIÈGE

### 1. Le contexte de la production de mobilier et de sculpture maniériste en région mosane

Un rare témoin ? Pourtant, lorsque l'on évoque la production de retables dans nos régions, immédiatement s'imposent à l'esprit les abondantes et non moins extraordinaires productions des ateliers brabançons des XVe et XVIe siècles. Or, le retable d'Onhaye ne présente aucune des caractéristiques stylistiques ou matérielles qui pourraient situer son origine dans un atelier brabançon. Quelle serait alors son origine ? Il est donc légitime, et le débat n'est pas neuf, de poser la question d'une production réalisée hors des grands centres brabançons que furent Anvers, Bruxelles et Malines. Accueillant des sculpteurs aussi prestigieux que les Palardin, Daniel Mauch, Liège, alors cité épiscopale incontournable sur le plan politique, économique et culturel, a-t-elle également vu éclore des ateliers de production de retable en bois sculpté, à l'instar des ateliers brabançons ?

Si l'étude et le traitement du retable de Saint-Denis (Liège) nous ont récemment offert de nouvelles perspectives en ce qui concerne la région liégeoise et la collaboration du peintre Lambert Lombard avec l'atelier bruxellois des Borreman<sup>16</sup>, les recherches effectuées dès 2008 par Michel Lefftz à propos de l'introduction progressive de la Renaissance à Liège démontrent non seulement que le rayonnement du peintre liégeois s'étendait bien au-delà de la cité épiscopale, mais également que la relation entre Lambert Lombard et les ateliers de sculpteurs était plus que féconde. En effet, comme l'auteur le démontre dans un article consacré à *Ligier Richier et la sculpture mosane de Dinant à Liège*, une série de sculptures en bois témoignent d'une nette influence de l'art de Lambert Lombard, notamment le retable de Saint-Pierre-les-Libramont et le retable d'Enhet (Chevetogne, aujourd'hui au Musée des Arts anciens du Namurois)<sup>17</sup>.

Le retable d'Enhet est le premier à être étudié dès 1891. Dans le Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie, Henri Rousseau, Conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, décrit le petit retable du musée de Namur en l'attribuant à Jean Del Cour. Cette attribution est alors justifiée par le style italianisant du retable. Le maître liégeois l'ayant sans doute réalisé après son retour d'Italie<sup>18</sup>. Quelques années plus tard, en 1896, il rédige encore la première notice consacrée au retable de Saint-Pierre-les-Libramont ; notice également publiée dans le Bulletin des Commissions d'Art et d'Archéologie. Cette notice présente une histoire matérielle malheureusement identique à celle de beaucoup d'autres retables. En effet, peu après son entrée dans les collections des Musées royaux d'Art et d'Histoire en 1882, le retable de Saint-Pierre-les-Libramont « a été restauré par feu Gosselin avec un tact et un soin dignes des plus grandes éloges...quoique l'artiste ait enlevé minutieusement l'une après l'autre les nombreuses couches de couleur et de dorure qui empâtaient la sculpture [...] »<sup>19</sup>. Ce qui pouvait constituer peut-être une polychromie originale est donc irrémédiablement perdu.

---

<sup>16</sup> MERCIER E., DE BOODT R. et KAIRIS P.-Y. (ed), *Flesh, Gold and Wood. The Saint-Denis altarpiece in Liège and the question of partial paint practices in the 16<sup>th</sup> century*, Proceedings of the Conference Held at the Royal Institute for Cultural Heritage in Brussels, 22-24 octobre 2015, Bruxelles, 2020.

<sup>17</sup> LEFFTZ M., 2008, p. 243-244.

<sup>18</sup> ROUSSEAU Henri, 1891, p. 248-250.

<sup>19</sup> Cité par CRICK-KUNTZIGER Marthe, *Le retable de Saint-Pierre-les-Libramont aux Musées royaux du Cinquantenaire dans Chronique archéologique du Pays de Liège*, Liège, 1925, p.80.



Ill. 11 : Chapelle d'Enhet (Chevetogne), Retable de la Passion, aujourd'hui conservé à Namur, Musée provincial des Arts anciens du Namurois, H. 71 cm x L. 50,5 x p. 23,5 cm. IRPA objet n° 10142599.



Ill. 12 : Saint-Pierre-lez-Librumont, Eglise Saint-Pierre, Retable de la Passion, aujourd'hui conservé à Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire. H.372,5 x L. 264 cm x p. 12 cm. IRPA objet n° 20040162.

Après un quart de siècle silencieux, les articles consacrés à ces retables délaissent la seule description iconographique pour se concentrer sur la question des attributions. En effet, en 1925, Marthe Crick-Kuntziger propose d'attribuer le retable de Saint-Pierre-lez-Librumont à l'école liégeoise de la Haute Renaissance, reconnaissant dans le style des trois scènes de la Passion des parallèles évidents avec certaines compositions de Lambert Lombard. À la suite d'une brève notice de Ferdinand Courtoy également publiée en 1925 sur le retable d'Enhet<sup>20</sup>, Marthe Crick-Kuntziger propose en 1926 d'attribuer ce dernier au même atelier que celui qui a

<sup>20</sup> Cité par CRICK-KUNTZIGER Marthe, 1926, p. 49.

réalisé le retable de Saint-Pierre-les-Libramont au cours du dernier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, en espérant pouvoir retrouver prochainement d'autres œuvres qui viendraient enrichir ce petit ensemble<sup>21</sup>.

Ce souhait sera exaucé par Ferdinand Courtoy en 1931 lorsqu'il propose dans un article consacré aux « Sculptures mosanes de la Renaissance » de regrouper autour du retable d'Enhet et de Saint-Pierre-les-Libramont une Vierge et un saint Jean conservé en l'église d'Hastière-par-delà (IRPA objet n° 10075613) ainsi qu'une sainte Marguerite conservée en l'église de Bouvignes (IRPA objet n° 10090076). L'auteur attribue cet ensemble d'œuvres à un même sculpteur exerçant dans la région dinantaise<sup>22</sup> en proposant une comparaison stylistique non seulement avec les œuvres de Lambert Lombard, mais également avec celles de certains de ses contemporains alors en exercice à Liège, tel Ligier Richier.



Ill. 13 : À gauche : Vierge et saint Jean d'Hastière-par-delà. Au centre : Sainte Marguerite, Bouvignes.  
À droite : Saint Paul assis, Namur, musée diocésain.

En 2008, ce corpus est augmenté par Michel Lefftz « d'une série de sculptures dont le Christ de Weillen qui faisait partie du Calvaire d'Hastière, le grand Christ de l'église paroissiale de Leffe qui pourrait provenir de la collégiale de Dinant, un saint Paul assis du Musée diocésain de Namur et surtout les stalles dites du chœur des Dames de la Collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles »<sup>23</sup>. Depuis, le corpus a été encore étoffé d'un certain nombre d'œuvres et il comprend désormais, et selon des recherches encore inédites<sup>24</sup>, le retable de Redu, de Vresse-sur-Semois et le retable d'Onhaye. À ce très bel ensemble pourrait également s'ajouter l'un ou l'autre retable en pierre ainsi que la théothèque de Loyers.

<sup>21</sup> CRICK-KUNTZIGER Marthe, 1926, p.55.

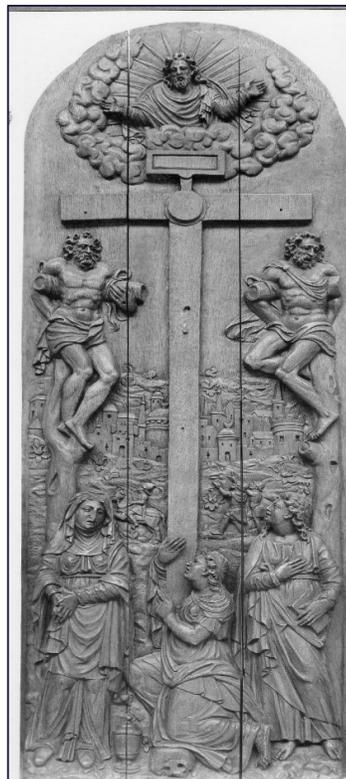
<sup>22</sup> Dinant possédait, à l'époque où fut produit le retable d'Onhaye, le statut de « bonne ville de Liège ». Ce seul statut administratif témoigne de l'importance politique et économique de la ville, située non loin d'Onhaye.

<sup>23</sup> LETTZ M., 2008, p. 244.

<sup>24</sup> Le corpus sera présenté lors de l'exposition rétrospective de 2023 à Namur, au TreMa.



Ill. 14 : Retable de la Passion dit retable de Redu, aujourd'hui conservé à Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire. IRPA objet n°20040165



Ill. 15 : Retable de la Passion, Vresse-sur-Semois, Chapelle Notre-Dame de Walcourt. IRPA objet n°10150496

L'hypothèse de travail actuelle considère que ces retables auraient été produits par l'atelier du Maître des stalles dites « des Dames » conservées en la collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles. Cette attribution se base sur une analyse morphologique de l'anatomie et des drapés permettant d'établir des similitudes évidentes, des parentés morphologiques entre les différentes œuvres composant ce groupe.

Il est d'ores et déjà évident que plusieurs niveaux de qualité se distinguent au sein du corpus et qu'il est encore trop tôt pour pouvoir proposer en ces pages un état plus avancé de la recherche. Les études sont en cours en vue de l'exposition de 2023.

En revanche, il n'est pas trop tôt pour conclure qu'il ne reste qu'un nombre très limité de ces retables en bois produits en Principauté de Liège, sous l'influence de Lambert Lombard, puisque seuls cinq d'entre eux ont été jusqu'ici dénombrés. Et parmi eux, seul le retable d'Onhaye a conservé sa polychromie ; tous les autres ainsi que bon nombre de sculptures indépendantes ont été décapés.

Outre son importance historique, le retable d'Onhaye demeure donc à ce jour **le seul témoin** de la polychromie des retables produits en Principauté de Liège dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. L'étude matérielle élémentaire proposée en infra reviendra sur la question de la polychromie originale.

## 2. Le retable d'Onhaye : parallèle typologique

Contrairement aux autres retables du groupe, le retable d'Onhaye est formé de deux registres superposés, chacun composé de deux scènes historiées. Comme le démontrera l'étude matérielle, si cette configuration n'est pas originelle, quelle fut alors l'apparence initiale du retable ? Un autre élément étrange est le sens de lecture actuel du cycle narratif. Bien qu'il se développe selon un sens horloger, la disposition de la première scène en bas à gauche paraît quelque peu singulière. Ces panneaux ont-ils pu être démontés et disposés selon un autre ordre que l'ordre premier ?

Afin de répondre à ces questions, il nous semble intéressant de rappeler tout d'abord, en quelques lignes, les caractéristiques stylistiques et typologiques principales de la production des retables sculptés au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècles. Tous présentent une disposition des personnages sous forme de petits groupes disposés selon un étagement des plans sur un sol incliné. L'ensemble étant présenté sous un dais dont le style évoluera peu à peu d'une architecture gothique vers une architecture de style Renaissance. L'assimilation du vocabulaire formel de la Renaissance se faisant tout d'abord par une insertion progressive – peinte ou sculptée – d'éléments décoratifs au sein des vêtements ou des décors architecturés. À partir de 1550-1560, les ateliers modifieront progressivement la typologie du retable en substituant la structure en T inversé par une structure architectonique rappelant celle des temples antiques. L'étagement des groupes sculptés cède désormais la place à des panneaux historiés où l'effet perspectif est rendu par l'emploi du *schacciato* ; procédé illusionniste nouvellement importé d'Italie. Les structures classicisantes sont soulignées d'un décor de grotesques, de trophées, de masques et mascarons, de têtes d'Indiens sommés d'une parure, le tout disposé en chute ou en guirlandes.

Ces quelques éléments stylistique et typologique permettent de situer la réalisation du retable d'Onhaye dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. On remarquera cependant que la majorité des

retables de cette époque qui nous sont parvenus ne sont pas réalisés en bois, mais en pierre ou en albâtre, parfois soulignés de quelques rehauts dorés.

Hormis le retable d'Enhet, l'ensemble de ces retables présentent une structure qui rappelle encore celle du « T inversé » désormais ornée de grotesques, de guirlandes de fruits ou de trophées encadrant des scènes historiées sculptées chacune en un seul panneau de bois. En revanche, chacun de ces retables est constitué de trois panneaux disposés côte à côte et non de manière superposée comme à Onhaye. Seul retable à présenter un second registre sous la forme d'un panneau central ailé surmontant la scène principale, le retable de Vresse est sans doute celui qui se rapproche typologiquement le plus de celui d'Onhaye.

La configuration du retable onhaytois en 4 scènes disposées en deux registres superposés est donc pour le moins inhabituelle, voire unique. Seul un retable domestique a été identifié, mais il est composé de 4 scènes historiées entrecoupées de deux espaces centraux dont l'un est occupé par une citation de l'épître aux Hébreux ; l'autre présentant aujourd'hui un fond neutre.

Le retable d'Onhaye a-t-il été démembré et réduit d'une travée pour s'adapter à l'espace réduit de la chapelle de Bon Air ? Il est en tout avéré que les montants externes des deux registres ont été chacun réduits d'environ 2 à 2,5 cm de largeur. Nous y reviendrons dans le chapitre consacré à l'étude matérielle.



Ill. 16 : Pays-Bas méridionaux, Retable domestique, 1535 (sculpté sur le stylobate), Bruxelles, MRAH, inv. R.114. IRPA objet 20041297.

## ÉTUDE MATÉRIELLE

### I. Le retable maniériste – vers 1560-1570

#### ○ Le bois

Le retable, entièrement sculpté dans du chêne, se compose de deux registres horizontaux reliés entre eux par deux lattes de bois postérieures dont la section ne permet pas un assemblage solide. Chacun des registres se compose de deux panneaux historiés (H. 38,8 x L. 27-27,5 x ép. 0,5-3 cm) et de deux panneaux horizontaux plus petits (H. 9 x L. 36,5 cm) ornés de guirlandes de fruits et de mascarons. Les montants verticaux qui flanquent les scènes historiées sont quant à eux décorés de trophées.

Quatre systèmes d'assemblage coexistent. Les panneaux horizontaux ornés de guirlandes de fruits sont assemblés par un système de rainure et languette. Le léger chanfrein taillé au revers sur le pourtour des panneaux permettant de diminuer l'épaisseur de l'assemblage. Les montants et les traverses de l'encadrement maniériste sont assemblés par des chevilles de bois d'un diamètre de 0,5 cm qui renforcent des assemblages par tenon-mortaise. Quant aux quatre panneaux historiés, ils sont maintenus dans leur batée par des clous forgés. L'usage d'une batée est un système d'encadrement qui n'apparaît qu'après 1530. En revanche, les corps de moulure servant de cadre immédiat aux panneaux historiés sont assemblés à mi-bois à coupe droite au revers et d'onglet à la face, renforcé par une cheville.

Taillés dans du chêne coupé sur quartier, les panneaux historiés présentent un revers élagi à l'aide d'un riflard dont les traces sont encore visibles sous lumière rasante. L'épaisseur des panneaux oscille entre 0,5-0,7 cm pour les côtés verticaux et le bord supérieur et 3 cm pour le bord inférieur (ill. 17, p. 26). Le bord inférieur présente également un embrèvement à angle droit ; signe que la partie inférieure du panneau reposait originellement sur un élément horizontal. Il faut encore remarquer que trois des quatre panneaux présentent au revers des traces de ciseau à bois très fins, comme si la planche avait servi au préalable de « banc d'essai ».

En ce qui concerne la réalisation des scènes historiées, le sculpteur dégage progressivement la composition à partir d'une épaisse planche de chêne. Tandis que l'avant-plan affleure à l'épaisseur maximale du panneau, les différents plans de la composition s'étagent selon une épaisseur décroissante pour ne conserver qu'une épaisseur d'environ 5 à 7 mm.



Traces de sciage. Certaines zones sont atténuées sans doute par rabotage ultérieur.	Chevilles de bois
Elégissement	Traces de gouge
Traces de riflard	Ajout ultérieur
Découpe	Clous forgés. Les cercles indiquent des trous de clous
Banc d'essai – traces de gouge	



Ill. 17 : Détail de l'angle inférieur gauche de l'Adoration des reliques. L'embrèvement à angle droit suppose que le panneau devait reposer sur un autre élément de bois.

Le retable a fait l'objet d'au moins une phase démontage-remontage qui utilisa d'épais mortiers pour colmater les espaces entre les panneaux historiés et les moulures qui les encadrent.

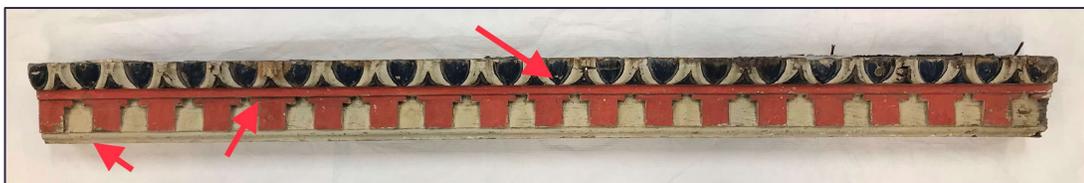
Plusieurs éléments techniques permettent de formuler des hypothèses de travail quant à la configuration première du retable. Par exemple, la présence d'une cheville fichée dans le plat supérieur du montant vertical droit du lit inférieur du retable (ill. 18) ; cheville dont la présence signifie que le plat supérieur du registre devait s'emboîter dans un autre élément. On remarquera que l'angle gauche du registre ne possède pas le pendant de la cheville. Il y a également la découpe à angle droit des deux montants inférieurs du retable. Remarquons encore les corps de moulure servant de cadre immédiat aux panneaux historiés ; moulures qui sont assemblées aux angles supérieurs par des chevilles tandis que les bases sont fixées par des clous à la structure du retable, sans compter les comblements au mortier qui viennent boucher tous les interstices apparus lors des phases de démontage-remontage. Nous y reviendrons.



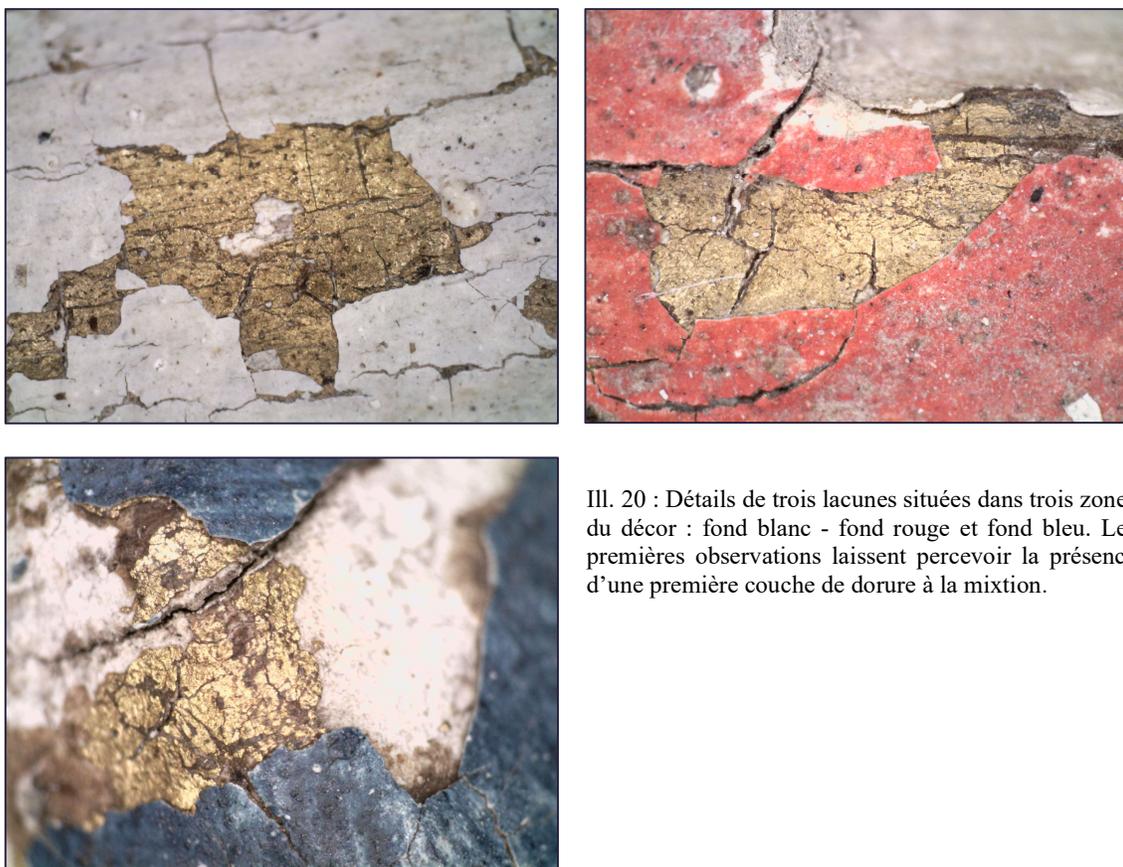
Ill. 18 : Détail de la cheville de bois située à l'angle supérieur droit du montant droit.



Une autre découverte est celle de la moulure à décor d'oves surplombant un rang de denticules. Cette moulure était masquée par la traverse inférieure du retable. En effet, le bord inférieur du retable était souligné d'un assemblage de trois morceaux de moulures en doucine qui masquaient cette portion de moulure. L'interstice entre les deux étant comblé par du mortier. Cette découverte relance la question de la configuration originelle du retable puisqu'une moulure identique a été retrouvée notamment sur le retable en pierre dit « des Grands Malades » conservé au TreMa à Namur ; retable dont la production se situe dans le même sillage que celui du retable d'Onhaye. (ill. 19-22)



Ill. 19 : Vue générale de la moulure à décor d'oves et de denticules. Les flèches rouges indiquent les zones d'observation de la stratigraphie.



Ill. 20 : Détails de trois lacunes situées dans trois zones du décor : fond blanc - fond rouge et fond bleu. Les premières observations laissent percevoir la présence d'une première couche de dorure à la mixtion.

Cette moulure présente en outre deux entailles concaves au revers ainsi qu'une rainure et un trou de cheville en partie inférieure, signe de son emboîtement avec d'autres éléments de bois.



Ill. 21 : Détail de la rainure et du trou de cheville situé en partie inférieure de la moulure.



Ill. 22 : Détail du retable des Grands Malades (Namur, TreMa). Les différentes scènes du retable sont encadrées par une large moulure à décor d'oves.

On remarquera également la coupure nette des motifs qui animent les pilastres externes des deux registres (ill. 30 et 31). Chacun d'eux a été amputé approximativement de 2 à 2,5 cm, si l'on compte la distance entre l'axe du motif et la limite externe du champ plat. Pourquoi ? Certainement pas pour l'adapter à la structure postérieure « baroque » puisque celle-ci se situait en deçà du retable et ne formait pas une feuillure accueillant le retable.

○ La polychromie

Afin de justifier de la pertinence d'entreprendre une étude stratigraphique exhaustive du retable d'Onhaye, des observations sommaires et sporadiques ont été menées sur deux des quatre panneaux et dans quelques lacunes de l'encadrement maniériste. Ces observations sont issues d'une observation de la polychromie au creux des lacunes, sans réalisation de sondage stratigraphique.

Cependant, si les résultats ne sont pour le moment que partiels, ils révèlent la présence d'un certain nombre de couches successives qui permet de supposer qu'un approfondissement de la recherche devrait en apprendre davantage non seulement sur les techniques mises en œuvre pour la polychromie originale, mais également sur l'histoire matérielle du retable. En effet, la mise en correspondance entre la stratigraphie de la polychromie des panneaux historiés et celle de la structure maniériste pourrait permettre d'affiner la chronologie relative des différents éléments. Il en va de même pour la structure classique pour laquelle l'étude stratigraphique et topographique devrait permettre d'affiner la chronologie relative de l'insertion du retable maniériste dans son nouvel environnement.

Les premières observations des panneaux historiés suggèrent une hypothèse tout à fait intéressante. En effet, il semblerait que la polychromie originale soit constituée d'une monochromie blanche soulignée çà et là de quelques rehauts dorés à la feuille. Peut-on y voir une imitation à moindre coût des polychromies rencontrées sur les retables en marbre, à savoir une monochromie blanche assumée d'un matériau de prix (marbre ou albâtre) ?

La théothèque de Loyers, produite par le même atelier que le retable d'Onhaye, autour du Maître des Stalles de Nivelles, présente également une monochromie blanche rehaussée de quelques éclats dorés tandis que les carnations sont peintes au naturel ; conforme en cela à la tradition des polychromies du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>.

L'étude de la polychromie n'en est encore qu'à ses prémises et les hypothèses proposées demandent vérification par une étude préalable systématique et méthodique accompagnée de quelques analyses élémentaires. Si cette monochromie blanche à rehauts dorés devait s'avérer exacte, était-elle vernie pour imiter la brillance de son référent plus coûteux, tel que ce sera le cas au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle avec la pratique du chipolin ? Quelle est la nature de la couche blanche ? Se compose-t-elle d'huile ou est-elle constituée à l'identique de la couche de préparation, à base de craie et de colle ? Dans le dernier cas, comment la différencier d'une couche de préparation ? Si les premières constatations tendent à démontrer que les rehauts de dorure sont réalisés à l'aide d'une dorure aqueuse, la surface monochrome blanche était-elle vernie pour augmenter le contraste entre les zones brillantes et mates ou, au contraire, l'ensemble était-il verni ? De plus, il semble y avoir un jeu subtil d'alternance de zones dorées et de zones blanches dans certains arrière-plans, comme pour augmenter la profondeur de champ. Afin de vérifier le rôle et la nature exacte de cette première strate blanche, des analyses élémentaires s'avèrent indispensables.

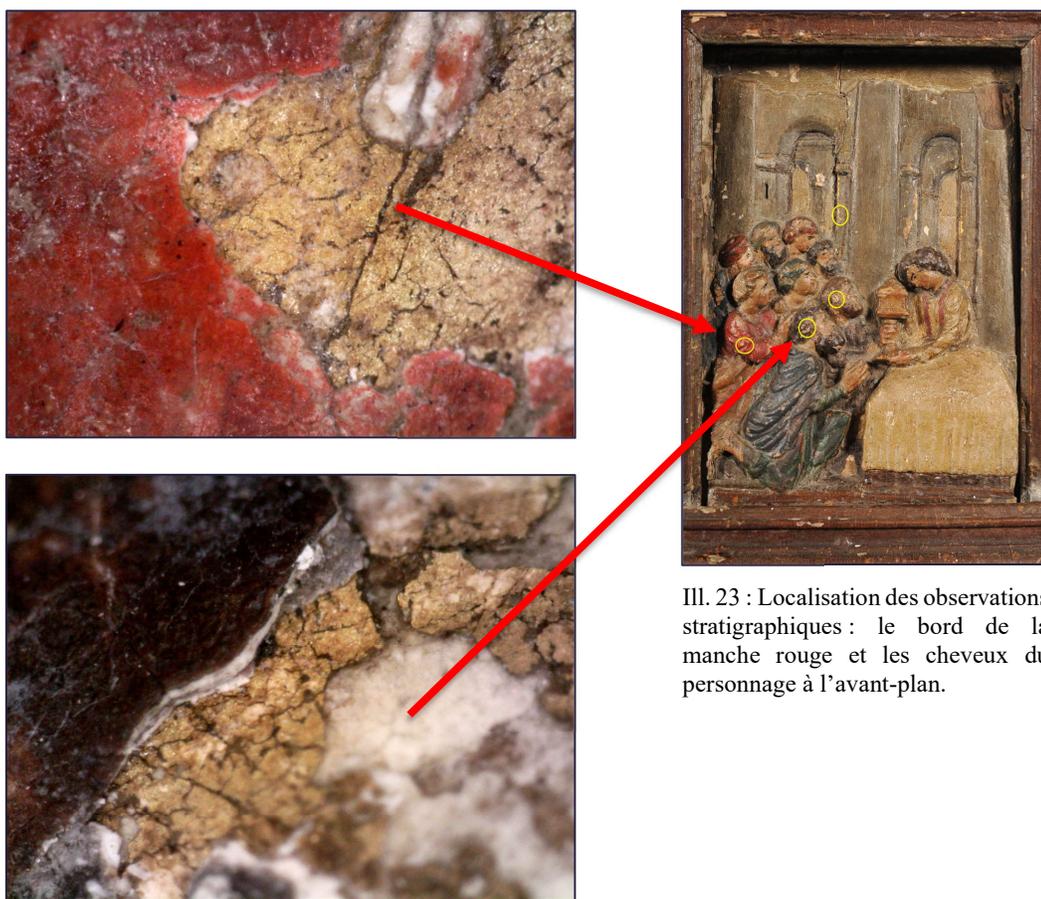
---

<sup>25</sup> DE CLERCQ Camille (et alii), 2019, p. 8.

Si notre hypothèse se vérifie, elle viendra alors étayer le débat sur les polychromies partielles, à l'imitation, dans le cas présent, des retables maniéristes en albâtre tels ceux réalisés par Jean Mone dès les années 1530.

À ce titre, il est intéressant de constater que lorsque Jean Mone réalise ses retables en marbre entre 1533 (Hal, retable des Sept Sacraments) et 1541 (Bruxelles, retable de la Passion), les ateliers brabançons n'introduisent que timidement le vocabulaire formel de la Renaissance, d'abord dans le décor architectural ou les vêtements en sublimant l'ensemble d'une polychromie qui, bien que chatoyante et techniquement complexe, se montre fidèle à la tradition. En revanche, en Principauté de Liège, Lambert Lombard introduira, pour le retable de Saint-Denis, la faculté de pratiquer une polychromie partielle qui, si elle souligne certains détails majeurs tels les visages ou quelque détail vestimentaire, permet de magnifier le matériau de la sculpture, en l'occurrence le chêne. La même remarque vaut pour la Vierge à l'Enfant réalisée par Daniel Mauch (Liège, Grand Curtius).

Onhaye pourrait donc se situer à cette croisée des chemins, entre une polychromie partielle magnifiant le matériau qui, dans le cas présent, se veut une imitation des coûteux retables en marbre ou en albâtre dont le coût devait s'avérer trop dispendieux pour le clergé d'Onhaye.



Ill. 23 : Localisation des observations stratigraphiques : le bord de la manche rouge et les cheveux du personnage à l'avant-plan.



Ill. 24 : Macrophotographies. Cidessus : l'arcade située à gauche est recouverte d'une fine couche de préparation recouverte d'une feuille d'or posée à la mixtion. À gauche : la dorure à la mixtion s'arrête de manière franche à la jonction avec le visage qui semble être peint en blanc, mais cela reste à vérifier.

**Top Left Table:**

Vernis brun oxydé
Gris clair
Blanc luisant presque translucide, gras
Gris ocré grains rouge alizarine et grains noirs
Blanc chaud
Fine couche foncée (saleté)
Blanc éclatant fins grains bleus
Beige ocré translucide (encollage)
Blanc jaunâtre
Chêne

**Top Right Table:**

Vernis brun oxydé
Gris clair très fin
Surface rosâtre translucide
Blanc éclatant luisant
Brun très fin translucide. Glacis ? Encollage ?
Or en feuille
Gris translucide fin ; prép. chargée en liant, éclat luisant ; dorure à la mixtion
Chêne

**Bottom Left Table:**

Vernis brun oxydé
Gris clair
Gris verdâtre fin
Gris violacé (ss-couche, pas de clivage)
Blanc chaud friable
Blanc éclatant très fin grains bleus
Chêne

**Bottom Middle Table:**

Rouge glacis
Rouge de type cadmium
Blanc fin éclatant
Rouge clair
Blanc grisâtre
Blanc vif grains bleus fins
Blanc ocré
Chêne

**Bottom Right Table:**

Rouge vif glacis
Rouge de type cadmium
Blanc fin éclatant
Rouge clair
Blanc grisâtre
Or feuille s/ mixtion
Blanc ocré translucide
Chêne

**Far Right Table:**

3 couches de blanc suivi du brun actuel
Blanc éclatant
Orange vif fin ; bol ? usé
Blanc éclatant fin
Blanc jaunâtre épais granuleux
Chêne

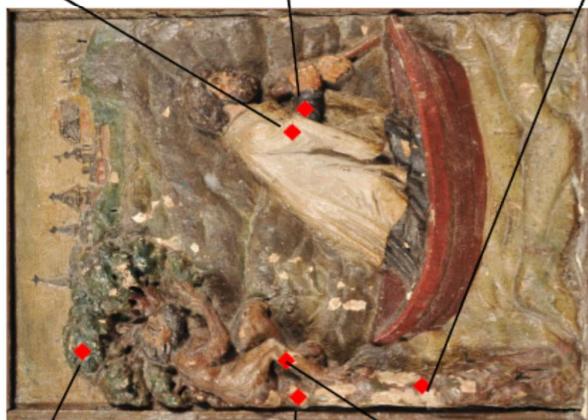
**Text Annotations:**

- Top Left:** Dorure : or en feuille sur mixtion chargée de couleur brune
- Bottom Left:** Dorure : or en feuille sur mixtion chargée de couleur brune
- Bottom Middle:** Hypothèse : rehauts dorés à la mixtion et vêtements clairs. Quid originalité de cette dorure ?
- Bottom Right:** Dorure originelle : or en feuille, dorure aqueuse s/ préparation épaisse blanche, crayeuse (A) ; dorure située sous une dorure à la mixtion.

Vert émeraude transparent
Vert d'eau grains foncé
Blanc vif
Vert tendre grisé
Blanc jaunâtre
Or en feuille
Mixtion brun foncé grains sombre
Blanc épais dur—préparation
Chêne

Terre de Sienne brûlée
Terre d'Ombre naturelle rehaut
Vert tendre
Blanc fin
Or en feuille
Mixtion brun foncé
Blanc épais dur—préparation
Chêne

Ocre orangé cassant, friable
Blanc très fin
Brun très foncé très fin
Blanc fin
Blanc jaunâtre
Blanc vif
Ocre friable éclat luisant
Chêne



Vernis brun oxydé
Blanc
Gris clair
Or en feuille
Mixtion ?
Blanc fin préparation
Chêne

Vernis brun oxydé
Blanc
Gris clair
Or en feuille
Mixtion ?
Blanc fin préparation
Chêne

Terre de Sienne brûlée et vert pomme grains noirs
Blanc très fin
Brun type terre d'Ombre
Blanc fin
Or en feuille
Brun type terre d'Ombre mixtion ?
Blanc épais granuleux prép.
Chêne

## II. Le maître-autel de style classique

Le retable est situé dans le chœur de la chapelle, directement contre la maçonnerie. Le soubassement repose sur un muret construit en pierre et en brique. L'entablement est quant à lui prisonnier du faux plafond dont les solives viennent buter contre la corniche du retable. L'ensemble est arrimé au mur à l'aide d'une latte de bois d'une vingtaine de centimètres de long, à peine dégrossie et retenue sur la partie sommitale de la maçonnerie à l'aide d'une lourde pierre simplement posée sur l'épaisseur du mur.



Ill. 25 : Vue générale du retable en cours de dépose.



Ill. 26 : Vue générale du retable après dépose du retable maniériste et des colonnes. La table d'autel (récente) masquait deux avancées aux extrémités du soubassement. Le retable est posé de manière chaotique sur un muret composé d'un assemblage de briques et de pierre.



III. 27 : Détail du bloc de pierre qui assure le maintien du retable...

L'ensemble de la structure de style classique est réalisé en chêne, à l'exception toutefois des colonnes dont les chapiteaux semblent avoir été sculptés dans une essence fruitière.

Cette partie du retable n'a pas bénéficié jusqu'ici d'une étude matérielle, à l'exception de celle, sommaire, préalable au fixage des très importants soulèvements de la polychromie.

## CONSTAT D'ÉTAT

### I. Condition actuelle de conservation

Le retable est conservé dans une chapelle située le long de la route qui mène de Dinant à Philippeville. Construite en 1629, cette chapelle a ensuite été restaurée en 1868 par le curé de la paroisse Henry Paquay, comme l'indique la date gravée sur le linteau de la porte.



Ill. 28 : Vue de la chapelle de Bon Air.

Constituée d'une épaisse maçonnerie de pierres, la chapelle est couverte d'ardoises. La maçonnerie et la couverture sont en bon état tout comme la corniche et la descente d'eau pluviale. Les baies sont dotées de doubles vitrages récents, mais fixes. La porte, ornée de la grille en fer forgé qui devait appartenir à la porte précédente, est récente également. Aucun éclairage artificiel ni système d'aération n'a été prévu. La chapelle est entourée à l'extérieur d'un pavement de carreaux de ciment. Aucun arbre, toujours pourvoyeur d'humidité, ne pousse à proximité de la chapelle.

En revanche, l'enduit qui recouvre l'intérieur des murs présente de larges auréoles grisâtres jusqu'à mi-hauteur ; signe d'une importante humidité ascensionnelle. L'origine de cette humidité est à rechercher probablement dans un drainage déficient des eaux de ruissellement autour du bâtiment. À l'extérieur, la naissance des murs est enduite d'un enduit noir de type coaltar/goudron de

houille dont il faudrait s'assurer de l'efficience.

La désolidarisation d'un des panneaux du retable a permis de constater l'état de la maçonnerie à l'arrière du retable. Constitué de moellons liaisonnés par un épais mortier jaunâtre, le mur n'est recouvert d'aucun enduit. Un important tirant d'air se remarque dès que l'on se rapproche de la surface, tant en partie supérieure que sur les côtés ou au travers de la baie libérée par le 4<sup>me</sup> panneau. Le retable est donc perpétuellement soumis aux inconvénients des courants d'air.

Une observation de la base du retable, masquée par la table d'autel, permet également de constater que les pilastres de la structure baroque sont déposés directement sur une maçonnerie de briques. La surface de ces parties inférieures est très humide au toucher. L'espace réservé sous la table d'autel sert en outre de « débarras » pour des fragments d'objets divers. On notera le très haut degré d'empoussièrement et de dépôts de saleté lié notamment à la désagrégation des mortiers.



III. 29 : Détail de la base du retable baroque masqué par la table d'autel posée au XIXe siècle.

On remarquera également l'assemblage chaotique de l'ensemble « table d'autel – maître autel ».

Il est certain que les conditions de conservation in situ ne sont pas réunies pour assurer la pérennité de l'œuvre :

- Absence d'aération pouvant mener, dans certaines conditions, à l'apparition de moisissures et autres infestations. À surveiller.
- Tirant d'air en contact permanent avec le retable posé contre une surface extérieure
- Important taux d'humidité: provoque le gonflement du bois et partant, les soulèvements de polychromie.

Toutefois, il faut préciser que la conservation de ce patrimoine in situ est possible en remédiant aux causes d'altération qui sont ici liées uniquement au problème du bâtiment. Il serait regrettable que cette œuvre importante et rare du patrimoine local soit délocalisée en milieu muséal.

Toutefois, la prise en charge du retable pour ce traitement de sauvetage ayant mis en évidence la principale origine des problèmes de conservation, la commune d'Onhaye a entamé, en 2021, un chantier de restauration de grande ampleur de la chapelle afin de pouvoir offrir au retable un contexte de conservation optimum.

## II. Quelques clichés d'archive

Deux clichés d'archives ont été répertoriés sur la base de données de l'IRPA, montrant un retable affecté de quelques lacunes, mais qui semble toutefois en meilleur état que celui découvert lors de la prise en charge en septembre 2020. Les conditions de conservation durant ces quarante dernières années au sein de la chapelle de Bon Air n'y sont sans doute pas étrangères.



Ill. 30 : Vue générale du retable conservé in situ. Cliché capturé en 1975. © BALAT - KIKIRPA



Ill. 31 : Détail de la partie centrale du retable en 1975. © BALAT - KIKIRPA

### III. Le retable maniériste

#### ○ Le bois

- Pas de problèmes structuraux majeurs du bois. En revanche, les assemblages sont bouchés par des mortiers sableux tout à fait inadaptés au renfort d'assemblage d'éléments en bois et qui vont s'avérer préjudiciables pour la pérennité de l'œuvre, car ils contraignent fortement les mouvements du bois.
- Le retable est également maintenu de manière contraignante à la structure baroque par trois longs clous métalliques.
- Dépose spontanée du panneau situé dans l'angle inférieur droit du retable ; panneau représentant l'adoration des reliques de Walhère.
- Bris d'un motif sculpté dans l'angle supérieur droit du panneau représentant l'adoration des reliques.
- Panneaux maintenus dans leurs feuillures par des clous forgés. Ce système est inapproprié, car il contraint les mouvements du bois.

#### ○ La polychromie

- L'ensemble de la polychromie présente de nombreux et importants soulèvements ayant évolué en de nombreuses zones vers la perte d'écaïlle
- Empoussièrément prononcé et induré
- Polychromie actuelle récente masquant les couches sous-jacentes et dont l'épaisseur atténuée considérablement les qualités plastiques de la sculpture.



III. 32 : État de conservation du registre supérieur avec reconstitution graphique des parties latérales manquantes. En mauve : les parties reconstruites ou comblées à l'aide de mortier. En rouge : les mascarons manquants



Ill. 33 : État de conservation du registre inférieur avec reconstitution graphique des parties latérales manquantes. En mauve : les parties reconstituées ou comblées à l'aide de mortier. En rouge : les clous maintenant les corps de moulure. En vert : les mascarons manquants.

#### IV. Le maître-autel classique

##### ○ Le bois

- L'humidité amenée par les remontées capillaires a lourdement impacté le bois en partie inférieure de l'entablement. De larges auréoles d'humidité impactent toute la partie inférieure du retable cachée sous la table d'autel.
- Les chapiteaux sont liaisonnés de manière caduque aux fûts des colonnes et à l'entablement. La dépose du retable a mis en évidence une ancienne attaque d'insectes xylophages qui a eu raison des tenons de bois assurant le maintien des différents éléments du décor.
- Instabilité des colonnes
- Attaque xylophage aujourd'hui inactive, mais ayant provoqué des manques volumiques importants.
- Les dernières campagnes de travaux ont emprisonné la structure au sein d'un faux plafond dont le pourtour s'adapte étroitement à celui de l'entablement. Ces travaux se sont accompagnés d'un nouvel enduisage des murs dont les mortiers empiètent légèrement sur les éléments sculptés.

○ **La polychromie**

- Les remontées capillaires ont également entraîné des soulèvements de la polychromie du soubassement. L'ancienneté et la récurrence des amenées d'eau ont provoqué une pulvérulence de la couche polychrome.
- Le haut degré d'humidité a également provoqué un blanchiment de la surface du vernis, rendant difficile la compréhension de l'état de surface.



Ill. 35 : Détail d'une cheville qui assure l'assemblage entre le chapiteau et la colonne. L'attaque des insectes xylophages semble avoir eu raison de la cohésion du bois. Deux fentes de dessiccation affectent également la cohésion de l'ensemble.



Ill. 34 : Détail d'un chapiteau. Une large fente de dessiccation traverse l'élément sculpté, source d'accumulation de poussière et partant d'humidité, facteur propice au développement des insectes xylophages.

## JUSTIFICATION DE L'ÉTUDE PRÉALABLE

### I. Une étude préalable à la prise de décision du traitement de conservation-restauration

L'histoire matérielle du retable étant complexe et son intérêt historique étant majeur pour la commune d'Onhaye, mais aussi pour la Haute-Meuse et la région dinantaise, il apparaît qu'un approfondissement de l'étude préalable est nécessaire à plus d'un titre, afin de rendre à ce retable un peu de sa superbe tout en prenant des décisions de traitement réfléchies en fonction d'une parfaite connaissance matérielle de l'objet.

Les étapes qu'il reste à effectuer :

- a. Approfondir l'étude matérielle de la structure du retable maniériste et de son encadrement afin de déterminer de manière précise le traitement de restauration à effectuer compte tenu des importants remaniements qui semblent affecter l'ensemble du retable (cf. Présence de mortiers). Cette étude se fera en collaboration avec Jean-Albert Glatigny qui a déjà procédé à la dépose lors de la phase I. Cela permettra de définir les éléments originaux des éléments recomposés ou remplacés, mais également d'étudier la mise en place d'un protocole de traitement tout en tenant compte du lieu et des conditions de conservation futures, après travaux de la chapelle.
- b. Déterminer l'apparence de la polychromie originale du retable maniériste et son degré de conservation par une recherche stratigraphique et topographique approfondie et méthodique. Cette étude s'accompagne de relevés aquarellés de chaque strate et de chaque phase de « remise en couleur » afin de dresser l'évolution chromatique du retable.
- c. Déterminer l'évolution chromatique de l'ensemble du retable, à savoir tant le retable maniériste que la structure de style classique qui l'encadre. Ce qui devrait aider à affiner la chronologie relative de l'ensemble et partant, peut-être éclairer son histoire matérielle. Cette étude s'accompagne de relevés aquarellés de chaque strate et de chaque étape de « remise en couleur ».
- d. Déterminer la présence d'un ou plusieurs niveaux intermédiaires présentant un intérêt esthétique. L'existence de tel niveau peut offrir la possibilité, selon

certaines critères déontologiques et de faisabilité, de dégager cette strate intermédiaire afin de mettre l'œuvre en valeur sans mettre au jour la polychromie d'origine et ainsi la préserver, tout en proposant une solution qui soit déontologiquement acceptable pour la structure classique.

- e. Envisager la faisabilité d'un éventuel dégagement d'une strate qu'il reste à définir afin de rendre au retable une lisibilité digne de son intérêt historique. Compte tenu de la faible profondeur des reliefs et de la relative planéité de l'ensemble, cette opération pourrait s'avérer moins complexe que pour certaines sculptures du siècle qui précède.

## **II. Une étude préalable comme soutien à la connaissance de la technique de mise en œuvre d'un retable polychromé produit en Principauté de Liège au cours de la seconde moitié du XVIe siècle.**

Nous l'avons vu, les témoins de la production de retable polychromé produit en Principauté de Liège sont rares à nous être parvenus et le retable d'Onhaye est le seul retable du groupe à avoir conservé sa polychromie. Tous les autres ayant été décapés. Profiter de cette étude préalable pour approfondir la connaissance de la technique de la polychromie d'origine trouve donc sa justification dans la rareté des témoins conservés.

Il pourra être intéressant de comparer les résultats avec la théothèque de Loyers qui, bien qu'en pierre, est issue du même atelier et dont l'étude préalable récente a mis au jour des restes significatifs de polychromie originelle.

Enfin, une comparaison étendue à la sculpture de la seconde moitié du XVIe siècle devrait permettre de situer le retable d'Onhaye soit dans la tradition, soit de s'en distancier par le biais de quelques éléments techniques qui seraient propres à la production de retables sculptés en Principauté de Liège.

L'apport des analyses élémentaires prend donc ici toute son importance afin de pouvoir identifier non seulement les pigments utilisés, mais également les liants et les éventuelles couches de protection, particulièrement si l'imitation de l'albâtre par une monochromie blanche rehaussée de dorure se vérifie.

### **III. L'apport des analyses complémentaires : la dendrochronologie**

La réalisation d'une datation par dendrochronologie permettrait d'établir un terminus post quem pour la datation des quatre panneaux et partant, éclaircir un peu le débat quant à la trame chronologique de l'histoire matérielle.

### TRAITEMENT EFFECTUE (MAI-JUIN 2020)

OPÉRATION	Montant HTVA
<b>Dépose du retable et mise en sécurité (effectué en septembre 2020)</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fixage temporaire de la polychromie sur l'ensemble du retable (Renaissance et Baroque)</li> <li>- Dégagement des mortiers et dépose du devant d'autel. Dépose du faux plafond.</li> <li>- Dépose de la partie maniériste et emballage dans une caisse de transport</li> <li>- Dépose des éléments composant la structure baroque et emballage</li> <li>- Transport en atelier et mise en sécurité</li> </ul>	1.120,00 €
<b>Traitement de conservation curative (mai-juin 2021)</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dépoussiérage au pinceau doux face et revers</li> <li>- Fixage des soulèvements</li> <li>- Nettoyage superficiel</li> <li>- Élimination des débords et projections de peinture blanche (acrylique ou vinylique)</li> <li>- Régénération de la couche de vernis afin d'améliorer la lisibilité.</li> <li>- Dépose du Christ en croix plus tardif (XIXe siècle)</li> <li>- Élimination des projections et coulées de cire</li> <li>- Collage des fentes sur le panneau représentant l'adoration des reliques (colle de poisson) et mise sous presse.</li> </ul>	8.480,00 €
<b>Traitement structurel</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dépose des deux lattes qui maintiennent les deux registres du retable maniériste.</li> <li>- Dépose de la traverse inférieure afin de mettre au jour la moulure à godrons.</li> <li>- Travaux structuraux sur la structure classique</li> </ul>	
<b>TOTAL HTVA de 21 %</b>	<b>9.600,00 €</b>

Cette première phase de mise en sécurité et de conservation curative a été financièrement prise en charge par la commune d'Onhaye.

## ESTIMATION BUDGÉTAIRE DE L'ÉTUDE PRÉALABLE

OPÉRATION	Temps estimé	Montant HTVA
<p><b>Étude préalable</b>                      Pour être aussi exhaustive que possible, l'étude matérielle doit se dérouler de manière systématique et méthodique. L'étude matérielle se déroulant en parallèle de l'étude stylistique ; les deux approches étant complémentaires.</p>		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Observation en lumière du jour à l'œil nu et sous divers grossissements de la structure bois et de la polychromie du retable maniériste et de la structure classique</li> <li>- Premier relevé des observations, accompagné de schémas reprenant les éléments techniques et les principales altérations.</li> <li>- Étude stratigraphique et topographique de la polychromie sur l'ensemble des éléments maniériste et la structure classique.</li> <li>- Relevé des différentes strates colorées sur chaque élément</li> <li>- Réalisation d'un tableau topographique permettant de mettre en corrélation les différentes campagnes de «remise en couleur»</li> <li>- Relevés colorés reconstituant les différentes versions de la polychromie au cours des siècles.</li> <li>- Mise en contexte</li> </ul>	140 h (20 jours)	9.100,00 €
<p><b>Dendrochronologie</b>                      Montant sans réduction octroyée si l'analyse est demandée par le pouvoir public propriétaire.</p>	ff	1.600,00 €
<p><b>Analyses élémentaires</b> des constituants de la polychromie d'origine (charge et liant)                      Montant sans réduction octroyée si l'analyse est demandée par le pouvoir public propriétaire.</p>	QP = 4	2.500,00 €
<p>Synthèse et rédaction du dossier d'étude</p>	ff	1.500,00 €
<p><b>TOTAL HTVA de 21 %</b></p>		<b>14.700 €</b>

## **BRÈVE DESCRIPTION DU TRAITEMENT DE CONSERVATION-RESTAURATION ENVISAGÉ**

### **I. Conservation-restauration du bois – traitement structurel**

En collaboration avec Jean-Albert Glatigny

#### ○ **Pour le retable maniériste**

- Élimination des mortiers sableux qui bloquent les assemblages
- Dépose des panneaux historiés par l'élimination des clous forgés qui contraignent les mouvements du bois
- Consolidation éventuelle des assemblages
- Comblement éventuel des espaces laissés vides par l'élimination des mortiers. La nature de ces comblements sera fonction de la disposition et la grandeur de ces vides (élément porteur ou non).
- Aménagement des feuillures qui accueillent les panneaux historiés afin de protéger la surface des abrasions du bois – Pose d'une feutrine et d'un système d'encadrement de type « tournette » -
- Pose d'un système aisément réversible qui liaisonne les deux registres du retable

#### ○ **Pour la structure de style classique**

- Révision des assemblages des colonnes au niveau de la base et du chapiteau : aspiration des vermoultures, consolidation éventuelle et/ou réfection de nouvelles chevilles afin de garantir les assemblages
- Conception d'un système de présentation du retable qui le désolidarise de la menuiserie en prévoyant un système de temporisation climatique au revers.
- Conception d'un système d'assemblage du retable maniériste à la structure classique en remplacement des trois clous.
- Conception (en collaboration avec le service menuiserie de la commune<sup>26</sup>) d'un système de soutien de la table d'autel afin que celle-ci ne soit plus dépendante de la structure XVIIe-XVIIIe siècle du retable.

---

<sup>26</sup> Ce service s'étant montré particulièrement ingénieux et compétent dans la réalisation de la caisse de transport du retable maniériste compte tenu de son état de conservation très précaire.

## **II. Conservation-restauration de la polychromie**

Le choix de traitement de la polychromie sera fonction des résultats de l'étude préalable. Le but de ce traitement étant de rendre au retable d'Onhaye une lisibilité digne de son importance historique.

C'est en cela que l'étude préalable doit être la plus exhaustive possible afin de dégager une contemporanéité des strates entre le retable maniériste et la structure classique et ce afin d'éviter des solutions de traitement qui pourraient mener à un anachronisme. Sans pour autant perdre de vue que la structure de style classique est bien plus courante que le retable maniériste qui constitue un des rares témoins encore polychromés des retables produits en Principauté de Liège.

## **APPORT DU PROJET A LA CONSERVATION-RESTAURATION**

L'apport de l'étude préalable approfondie du retable d'Onhaye à la conservation-restauration est double. Le premier apport se situe sur le plan de l'approfondissement des connaissances de la technologie des retables sculptés en bois polychromé produit dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, alors que beaucoup d'entre eux sont, à cette époque, en marbre ou en albâtre. Si l'hypothèse d'une monochromie blanche rehaussée de quelques éclats dorés devait s'avérer exacte, une meilleure connaissance de la technique d'exécution pourrait s'avérer intéressante dans le cadre de futurs traitements de conservation-restauration, principalement au niveau de l'étude préalable. Lors de la recherche stratigraphique, les couches blanches de texture crayeuse sont généralement attribuées à la seule préparation. S'il s'agit en réalité d'une monochromie d'imitation et donc d'une strate à part entière, la conclusion de l'étude stratigraphique pourrait en être radicalement changée. En outre, ce projet permet aussi de développer une réflexion quant à la conservation-restauration in situ d'une œuvre historiquement importante sur la plan historique pour le patrimoine d'Onhaye.

Il est certain qu'un conservateur-restaurateur se montre plus serein à l'idée d'un sauvetage de ce type de patrimoine en l'incluant dans un milieu muséal, généralement plus adapté à assurer la conservation d'un objet en bois polychromé sous les meilleures conditions. En revanche, il est important sur le plan culturel et folklorique de maintenir ce patrimoine in situ en adoptant une attitude proactive et anticipative quant à la bonne conservation d'une œuvre qui demeurera toujours extrêmement sensible aux variations climatiques. Les progrès techniques réalisés dans les matériaux d'isolation, mais également dans les dispositifs scénographiques devraient offrir de nouvelles solutions de présentation et de préservation du patrimoine in situ.

L'apport de ce projet se situe donc sur le plan de la conservation préventive : permettre à un patrimoine matériel de perpétuer la piété populaire et le folklore local, le patrimoine immatériel de la commune d'Onhaye, tout en garantissant la pérennité de l'œuvre sans devoir mettre en place des campagnes récurrentes de fixation. Ces dernières sont en effet coûteuses en termes d'infrastructures nécessaires aux traitements, mais aussi complexes de par les procédures administratives qu'elles supposent et selon des lignes budgétaires de plus en plus ténues. Autrement dit, il est très difficile d'assurer le suivi d'une œuvre conservée in situ après un traitement de restauration qui fut lui aussi coûteux. Par conséquent, concevoir un système de présentation et de temporisation en analysant les possibilités technologiques développées

notamment dans le secteur de la construction pourrait se révéler particulièrement intéressant à moyen terme. Les cas de patrimoine conservé in situ sont légions et avec eux, les problèmes récurrents de suivi. Après une discussion avec un membre de la cellule « conservation préventive » de l'IRPA, il semble y avoir des pistes à poursuivre.

## BIBLIOGRAPHIE

BASTIN Vincent, *Les doyens ruraux dans le diocèse de Liège au Moyen Âge. Contribution à l'histoire politique et religieuse du monde rural*, Mémoire de fin d'études, Université de Liège, Liège, 2000, p. 151-155.

COLSON Oscar, *La légende et le culte de Saint Walhère à Onhaye dans Wallonia. Archives wallonnes de jadis, de naguère et d'à présent. Recueil mensuel illustré*, Liège, 1912, p. 316-325.

COURTOY Fernand, *Sculptures mosanes de la Renaissance dans Namurcum. Chronique de la Société archéologique de Namur*, Namur, 1931, n°1, p. 13-16.

CRICK-KUNTZIGER Marthe (1926), *Le retable d'Enhet dans Namurcum. Chronique de la Société archéologique de Namur*, Namur, 1926, p. 49-57.

CRICK-KUNTZIGER Marthe (1925), *Le retable de Saint-Pierre-les-Libramont aux Musées royaux du Cinquantenaire dans Chronique archéologique du Pays de Liège*, Liège, 1925.

DE CLERCQ Camille, DE CLERCQ Jozefien, PATIGNY Géraldine, DE ROY Judy et AERTS Claudia, *Collaboration interdisciplinaire à la réalisation de l'étude, le projet pilote et la restauration de la théothèque de l'église Saint-Sébastien de Loyers (1584) dans Bulletin APROA-BRK*, Bruxelles, 2019, p. 6-13.

DIERKENS Alain, *L'essor du culte de saint Walhère à Onhaye : fin du XIIIe ou fin du XVe ? dans Revue d'Histoire Ecclésiastique*, vol. LXXXII, Louvain, 1987, n°1, p. 28-43.

HOEX Corinne, *Saint Walhère. Culte – Vie – Iconographie*, Gembloux, 1974.

JANUS R.-E., *Onhaye et Saint Walhère*, Dinant, 1947.

LEFFTZ Michel (2016), *Maître Balthazar, sculpteur à Liège au service du prince-évêque Erard de la Marck*, Université de Namur, 2016.

LEFFTZ Michel (2008), *Ligier Richier et la sculpture mosane de Dinant à Liège dans CAZIN N. et SONRIER M.-A. (dir.), Ligier Richier. Un sculpteur lorrain de la Renaissance. Actes du colloque de Saint-Mihiel, 4-7 octobre 2007, 2008*, p. 237-247.

MERCIER E., DE BOODT R. et KAIRIS P.-Y. (ed), *Flesh, Gold and Wood. The Saint-Denis altarpiece in Liège and the question of partial paint practices in the 16<sup>th</sup> century*, Proceedings of the Conference Held at the Royal Institute for Cultural Heritage in Brussels, 22-24 octobre 2015, Bruxelles, 2020.

MOLANUS J., *Natales Sanctorum Belgii*, Louvain, 1595, p. 126.

NOEL Alzir, Gilbert et André, *Onhaye & ses environs. Histoire et anecdotes*, s.l., 1985.

ROUSSEAU Henri, *Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique dans Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, Bruxelles, 1891, p. 248-250.