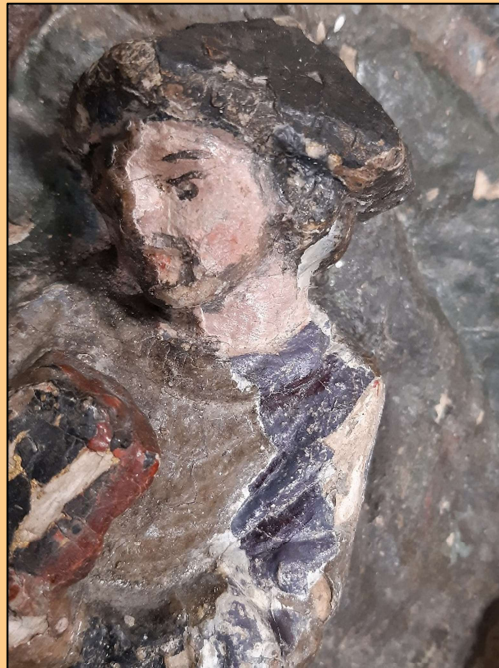


ATELIER CONSERVART WERKPLAATS

Conservation-restauration d'œuvres d'art
Conservering-restauratie van kunstwerken



RETABLE DE LA VIE DE SAINT WALHERE

Vers 1560-1570
ONHAYE, Chapelle de Bon-Air

RAPPORT D'ETUDE PREALABLE A UN TRAITEMENT DE CONSERVATION-RESTAURATION

Septembre 2022

Avec le soutien de



FONDATION PERIER-D'IETEREN

Chaussée d'Alseberg 975 – 1180 Bruxelles
Tél. +32.2.332.25.38 – Portable : +32.498.77.24.67
Web : www.conservart.be – Courriel : conservart@skynet.be
TVA : BE 0430.252.903

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	2
DESCRIPTIF DE L'ŒUVRE	4
Fiche d'identité	4
Descriptif iconographique.....	6
LE RETABLE D'ONHAYE : SOURCE HISTORIQUE ET PATRIMOINE IMMATÉRIEL	8
Bilan historiographique : le laconisme des sources	10
Panneaux gravés et panneaux sculptés : une même œuvre ? La question de l'origine des quatre panneaux	12
LE RETABLE D'ONHAYE : UN RARE TÉMOIN DE LA PRODUCTION DE RETABLE EN BOIS POLYCHROMÉ EN PRINCIPAUTÉ DE LIÈGE	17
I. Le contexte de sculpture maniériste en région mosane.....	17
II. Le retable d'Onhay : parallèles stylistiques	22
III. Le retable d'Onhay : parallèle typologique.....	23
ÉTUDE MATÉRIELLE.....	25
I. Le retable maniériste – vers 1560-1570.....	25
1. Le bois – Mise en œuvre.....	25
2. La polychromie – Mise en œuvre	31
II. Le maître-autel de style classique	43
CONSTAT D'ÉTAT	46
I. Condition actuelle de conservation.....	46
II. Deux clichés d'archive.....	48
III. Le retable maniériste	50
IV. Le maître-autel classique	57
DIAGNOSTIC – HISTOIRE MATÉRIELLE	59
TRAITEMENT DE CONSERVATION EFFECTUÉ (mai-juin 2020)	62
PROPOSITION DE TRAITEMENT	63
CONCLUSION ET PERSPECTIVES	78
BIBLIOGRAPHIE	82

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 de Dinant 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 sauvegarder 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 2021. 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 la présente étude.

Parallèlement à la procédure de sauvegarde et d'étude du retable, la commune d'Onhaye lance un plan de mise en valeur du patrimoine walhérois en menant une réflexion approfondie sur le bien-fondé de présentation du retable au sein de la chapelle de Bon-Air. En prenant conseil auprès de la cellule « Conservation préventive » de l'IRPA (Marjolijn Debulpaepe), il apparaît plus raisonnable de présenter le retable au sein de l'église paroissiale, tout en assurant la continuité avec la chapelle de Bon-Air au sein d'un projet de mise en valeur plus global du patrimoine local.

En outre, une exposition consacrée à la sculpture maniériste en namurois en avril 2023 sera l'occasion de présenter le retable d'Onhaye au sein de la production sculptée du Maître dit « des Stalles de Nivelles » dont l'abondante production est aujourd'hui méconnue. À cette occasion, le retable fera l'objet d'une présentation particulière sur le plan de l'étude matérielle étant donné qu'il est un des rares témoins de ce corpus à avoir conservé une polychromie.

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. Sans oublier Michel Lefftz dont le soutien indéfectible nous a accompagné dans la relecture de certaines parties du dossier.

Nos remerciements vont également à la Fondation Périer-D'Ieteren et en particulier à Catheline Périer-D'Ieteren, sans qui cette étude matérielle n'aurait pu voir le jour.

Note pratique

Afin de ne pas complexifier la synthèse proposée par ce volume d'étude, celui-ci s'adjoint un volume « annexe » qui reprend les fiches techniques exhaustives de l'étude matérielle des quatre panneaux historiés et de leur encadrement maniériste.

Le lecteur peut donc consulter les détails techniques en cours de lecture du chapitre consacré à l'étude matérielle.

Droits d'auteur

En ce qui concerne les documents du volume « annexes » relatifs à l'étude matérielle, stratigraphique et topographique, les modèles originaux ont été conçus par l'atelier des sculptures en bois polychromé de l'IRPA, sous la direction d'Emmanuelle Mercier. Merci à elle d'en avoir permis l'utilisation.

Leur capacité de synthèse de l'histoire matérielle d'une œuvre aussi complexe qu'un retable nous a incité à leur utilisation dans le cadre de ce projet. Nous nous sommes toutefois permis d'adapter le formulaire en fonction des caractéristiques propres au retable d'Onhaye.

DESCRIPTIF DE L'ŒUVRE

Fiche d'identité

Lieu de conservation : ONHAYE, Chapelle de Bon-Air
Auteur : Atelier namurois – Maître dit des stalles de Nivelles
Titre/sujet : *Retable de la vie de saint Walhère*
Datation : vers 1560-1570
Technique : Chêne polychromé
Dimensions : H. 139 cm x l. 93 x p. 7,5 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



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



Ill. 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. 93 cm env.) se compose de quatre panneaux racontant autant d'épisodes de la vie de saint Walhère, curé d'Onhaye, avec par ordre chronologique de la *Vita* : 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 présentés dans un encadrement de style maniériste dont la structure architectonique est ornée 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 une dalmatique, 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'Onhay. Vêtu d'une dalmatique 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 Onhay, 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 situe à l'intérieur d'une église.

Les deux registres, qui sont identiques, se composent d'un entablement à ressaut coiffant trois pilastres qui scandent l'espace réservé aux moulures d'encadrement des panneaux sculptés. Un corps de moulure en doucine renversée termine le bord inférieur de chaque registre.

L'entablement à ressaut se compose d'un champ plat encadré d'une corniche en doucine droite et d'une fine moulure en cavet. Les avancées sont ornées aux extrémités d'une tête d'ange ailée tandis que l'avancée centrale est ornée d'une possible tête d'Indien agrémentée de plumes sous le menton. La frise se compose de deux panneaux ornés en leur centre d'une tête d'homme casqué, disposée de profil au sein d'un motif en cuir roulé. Ce motif central est flanqué de part et d'autre d'une guirlande dont chaque section est ornée en son centre d'un assemblage de quelques fruits. Si l'extrémité de la guirlande est retenue au bord du panneau par un drapé dont la rive forme des méandres, le centre de la guirlande passe quant à lui par un anneau duquel tombe une pendeloque.

Les pilastres sont ornés chacun d'un cartouche présentant un trophée. Le cartouche des pilastres latéraux montre une tête sommant un cartel suivi d'une chute de fruits. Les différents éléments étant reliés par de fines cordelettes. Quant au pilastre central, il est orné en son centre d'un cartel barrant une trompette ; le tout flanqué au-dessus et au-dessous de cartels desquels tombent des pendeloques.

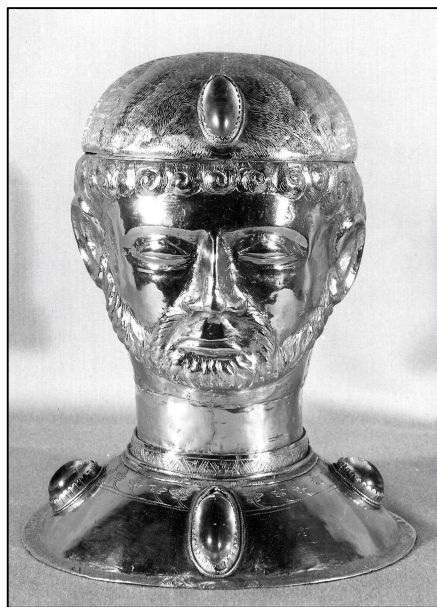
Quant au **maître-autel de style classique** qui habille le retable maniériste, il se compose d'un stylobate flanqué de deux piédestaux supportant deux colonnes à fut lisse reposant sur une base toscane et surmontées de chapiteaux corinthiens. L'ensemble est surmonté d'un entablement toscan terminé aux extrémités par deux avancées (ill. 33).

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'Onhay, 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 Onhay.

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 les plus anciens du culte de saint Walhère à Onhay. Les vitraux de l'église Saint-Martin d'Onhay 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 XX^e 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'Onhay 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 Onhay « dans une châsse offerte et fabriquée par les moines de Waulsort »¹.

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. Quoiqu'il en soit, en 1675, les restes corporels du

¹ JANUS R.-E., 1947, p. 132.

curé onhaytois sont déposés dans une nouvelle châsse après leur reconnaissance par l'évêque de Namur². 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 XVII^e ou au début du XVIII^e 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 au sein de la chapelle ? Ou bien faut-il attendre la réalisation de la nouvelle châsse en 1675 pour connaître la transformation ? Le chapitre consacré à l'histoire matérielle tentera d'apporter quelques éléments de réponse.



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 été intégrés 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 autonome ?

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. Il faut dès à présent songer à l'existence d'une châsse ou d'un retable maniériste plus imposant dans lequel les panneaux sculptés auraient été insérés. Serait-ce les troubles politiques de la fin du XVI^e siècle qui causèrent le démantèlement de cet ensemble et duquel seuls quatre panneaux et quelques éléments de cadre furent sauvés et remontés en retable ? Car une telle configuration en quatre panneaux superposés en deux registres n'est absolument pas dans la continuité typologique des retables de la première moitié du siècle.

Pourtant, comme me démontrera le chapitre consacré à l'histoire matérielle, le retable d'Onhaye a subi un important remaniement qui a sectionné une partie des montants latéraux. Par conséquent, l'historien de l'art ne peut voir dans le retable de Bon-Air une réalisation du début du XIV^e siècle, mais davantage une œuvre de la seconde moitié du XVI^e 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

² DIERKENS A., 1987, p. 37.

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 pages, le bilan historiographique et l'étude matérielle préalable livreront une première synthèse assez exhaustive du retable tout en livrant des pistes de recherche à poursuivre lors de la mise en œuvre du traitement.

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^e siècle avec le récit posthume de Molanus publié en 1595³. 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. Le retable est donc **antérieur** aux premiers récits de la vie du saint.

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 »⁴ pour les *Acta Sanctorum*⁵. 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. Mais qu'est-il alors advenu du quatrième panneau ?

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 1912⁶. 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^e siècle et au début du XX^e siècle, saint Walhère (Walherus) est confondu avec un autre doyen de Florennes, Gauthier (Galteus ou Walteus) 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 »⁷.

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 1947⁸. Dans le chapitre qu'il réserve au martyre de Walhère, l'abbé Janus avance des informations qui pourraient s'avérer précieuses si elles étaient documentées.

³ MOLANUS, 1595, p. 126.

⁴ DIERKENS Alain, 1987, p. 37, note 4.

⁵ 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.

⁶ COLSON Oscar, 1912, p. 321.

⁷ BASTIN Vincent, 2000, p. 151.

⁸ JANUS Abbé René, 1947, p. 79, 81, 94-97.

Tout en expliquant que la narration du martyre est essentiellement connue par la tradition, l'abbé Janus précise que, fort heureusement, « un graphique daté de 1322, soit seulement 123 ans après le martyre, 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 [...] »⁹. 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 »¹⁰. 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 »¹¹.

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 saint¹². 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 1595¹³. 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 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 »¹⁴. 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 siècle 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

⁹ JANUS Abbé René, 1947, p. 79.

¹⁰ JANUS Abbé René, 1947, p. 81.

¹¹ Idem.

¹² HOEX C., 1974, p. 34-36.

¹³ DIERKENS Alain, 1987, p. 37-39.

¹⁴ DIERKENS Alain, 1987, p. 37-38.

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 ténu. 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 Dierkens¹⁵.

Ce rapide survol historiographique permet d'ores et déjà d'affirmer le double intérêt historique du retable d'Onhay. Le premier intérêt est sans conteste le rôle de source iconographique de premier plan pour l'ensemble des auteurs qui, dès le XVI^e 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 walhéroise. 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 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 Rédemption¹⁶. 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.

¹⁵ BASTIN Vincent, 2000, p. 151-155.

¹⁶ DIERKENS Alain, 1987, p. 37-38.

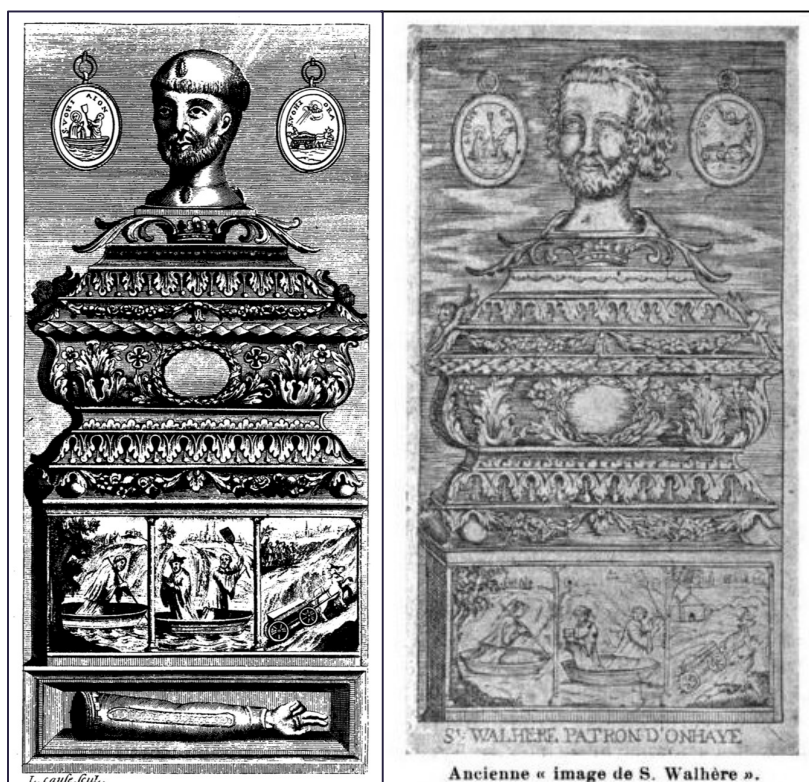
Quoi qu'il en soit, ce qui est curieux, c'est la disposition en 3 panneaux juxtaposés sur la gravure de 1707 et celle reproduite par Oscar Colson en 1912. Cela signifie que de l'autre côté, celui qui n'est pas représenté sur les deux gravures, il y a le panneau représentant l'Adoration des reliques aux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



Ill. 7 : 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. 8 : 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.

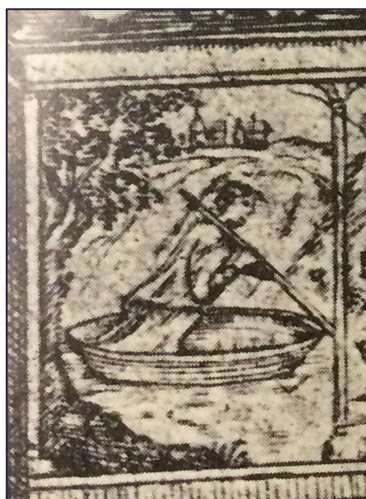


Ill. 10 : Détail de l'illustration reproduite par COLSON O., *La légende et le culte de saint Walhère à Onhaye* dans *Wallonia*, XX, 1912, p. 321. Cité par HOEX C., 1974.

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 que le graveur se montre relativement fidèle à la réalité (la représentation de la châsse le laisse penser) et que la gravure de 1707 illustre un panneau peint de même largeur que la châsse, 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.

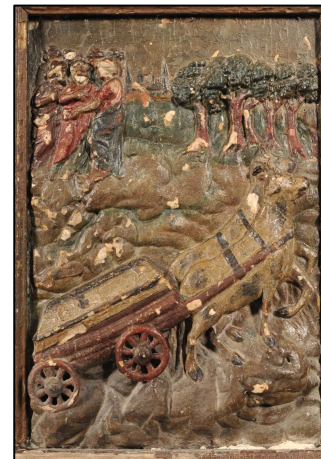
Les comparaisons sont également très éloquentes entre les scènes gravées et les panneaux sculptés.



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'Hastière s'apprête à asséner le coup de rame.



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 total 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 ? Les quatre panneaux historiés maniéristes et le décor de guirlandes et mascarons semblent être contemporains de l'encadrement. Il ne semble dès lors pas concevable que l'encadrement soit un remploi tandis que les panneaux auraient appartenus à la châsse de 1322. 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, il nous semble intéressant d'ouvrir davantage de pistes de recherches concernant l'histoire 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^e siècle en Principauté de Liège.

LE RETABLE D'ONHAYE : UN RARE TÉMOIN DE LA PRODUCTION DE RETABLE EN BOIS POLYCHROMÉ EN PRINCIPAUTÉ DE LIÈGE

I. Le contexte 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 XVI^e siècles. Or, le retable d'Onhayne 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 et 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 Borreman¹⁷, les recherches effectuées dès 2008 par Michel Leffitz 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

¹⁷ 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 16th century*, Proceedings of the Conference Held at the Royal Institute for Cultural Heritage in Brussels, 22-24 octobre 2015, Bruxelles, 2020.

retable de Saint-Pierre-les-Libramont et le retable d'Enhet (Chevetogne, aujourd'hui au Musée des Arts anciens du Namurois)¹⁸.

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'Italie¹⁹. 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 grands éloges...quoique l'artiste ait enlevé minutieusement l'une après l'autre les nombreuses couches de couleur et de dorure qui empâtaient la sculpture [...] »²⁰. Ce qui pouvait constituer peut-être une polychromie originale est donc irrémédiablement perdu.



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.

¹⁸ LEFFTZ M., 2008, p. 243-244.

¹⁹ ROUSSEAU Henri, 1891, p. 248-250.

²⁰ Cité par CRICK-KUNTZIGER Marthe, *Le retable de Saint-Pierre-les-Libramont aux Musées royaux du Cinquantenaire* dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, 1925, p.80.



Ill. 12 : Saint-Pierre-lez-Libramont, Église 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-Libramont 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'Enhet²¹, Marthe Crick-Kuntziger propose en 1926 d'attribuer ce dernier au même atelier que celui qui a réalisé le retable de Saint-Pierre-lez-Libramont au cours du dernier tiers du XVI^e siècle, en espérant pouvoir retrouver prochainement d'autres œuvres qui viendraient enrichir ce petit ensemble²².

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-lez-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 dinantaise²³ 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.

²¹ Cité par CRICK-KUNTZIGER Marthe, 1926, p. 49.

²² CRICK-KUNTZIGER Marthe, 1926, p.55.

²³ 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.



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.

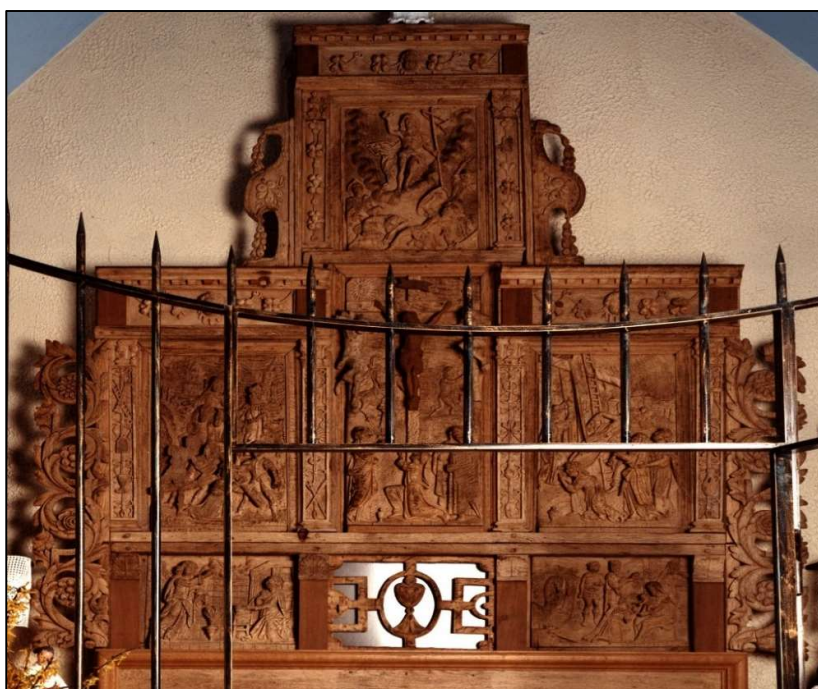
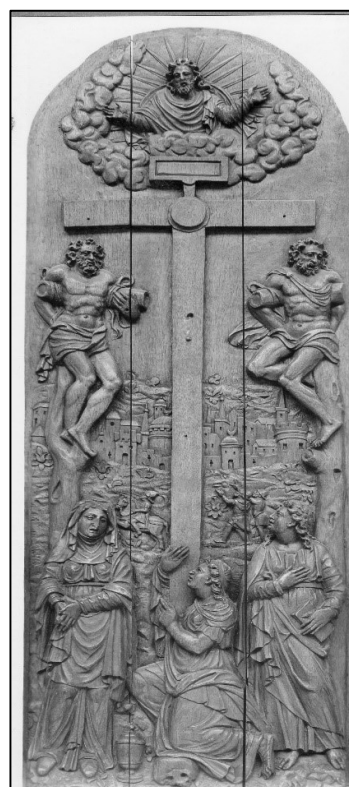
En 2008, ce corpus est augmenté par Michel Lefftz « d'une série de sculptures dont le Christ de Weillen qui faisait partie du Calvaire d'Hastière, le grand Christ de l'église paroissiale de Leffe qui pourrait provenir de la collégiale de Dinant, un saint Paul assis du Musée diocésain de Namur et surtout les stalles dites du chœur des Dames de la Collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles »²⁴. Depuis, le corpus a été étoffé d'une centaine d'œuvres et il comprend désormais, et selon des recherches encore inédites²⁵, 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.

²⁴ LETTZ M., 2008, p. 244.

²⁵ Le corpus sera présenté lors de l'exposition rétrospective dès avril 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 actuelle considère que ces retables auraient été produits par l'atelier du Maître des stalles dites « des Dames » conservées en la collégiale Sainte-Gertrude de 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 résultats des études stylistiques seront dévoilés lors 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 dans la seconde moitié du XVI^e siècle 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 un des rares témoins de cette production. L'étude matérielle proposée en infra reviendra sur la question de la polychromie originale.

II. Le retable d'Onhaye : parallèles stylistiques

L'exposition consacrée dès avril 2023 à la sculpture maniériste à Namur autour de l'atelier du Maître dit « des Stalles de Nivelles » présentera un important corpus d'œuvres, plus de 140 sculptures et ensembles sculptés. Nous réservons donc le résultat de l'étude stylistique dans le cadre de l'exposition.

Toutefois, nous pouvons déjà proposer un parallèle stylistique avec les deux panneaux sculptés conservés à Champlon-en-Famenne. Aujourd'hui désolidarisés de l'ensemble auquel ils ont dû appartenir et insérés dans un cadre en bois noirci, ils présentent un style similaire au retable d'Onhaye tant dans la composition que dans l'anatomie et les drapés.



III. 16 : CHAMPLON-FAMENNE, Église Saint-Pierre, *La Vierge et les disciples quittent le Golgotha* et *La Résurrection* – Le Christ sort du tombeau, chêne sculpté, vers 1560-1570. H. 66 x L. 41 cm. IRPA objet : 10034096 et 10034097.

Ces panneaux feront sans doute l'objet d'un traitement de conservation avant l'ouverture de l'exposition en avril 2023. Nous aurons donc le loisir de procéder à leur observation matérielle afin de tenter de dresser d'éventuels parallèles avec le retable d'Onhaye.

III. 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 l'actuel sens de lecture 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 XVe et au XVIe siècle. 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 XVIe 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 des retables du corpus 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 walhérois en 4 scènes disposées en deux registres superposés est donc pour le moins inhabituelle, voire unique. Les modèles prestigieux en albâtre se composent tous d'une juxtaposition de plusieurs scènes sur un registre. 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 ? L'étude matérielle montrera que les montants externes des deux registres ont été chacun réduits d'environ 2 à 2,5 cm de largeur. Ne serait-ce que la seule trace d'une transformation plus importante ?



Ill. 17 : 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 retable, entièrement sculpté dans du chêne, se compose de deux registres horizontaux reliés entre eux par deux lattes de bois postérieures dont la section et le mode de fixation ne permettent plus 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) surmontés chacun 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.

1. Le bois – Mise en œuvre

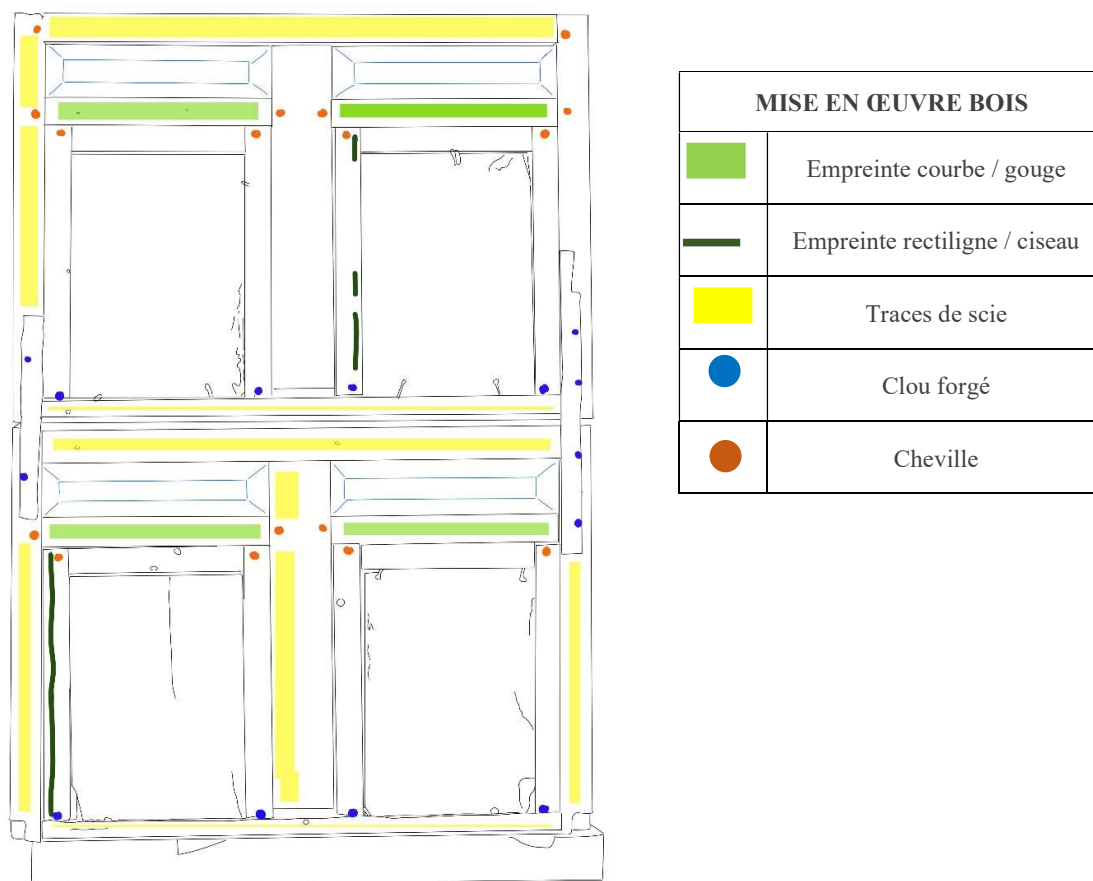
- L'encadrement (ill. en page suivante)

L'encadrement (H. 67 x L. 93 x p. 7,5 cm hors tout) se compose d'un ensemble de 56 pièces. Chaque registre totalisant un assemblage de 28 morceaux de bois.

Deux systèmes d'assemblages coexistent : un assemblage par tenon-mortaise renforcé par chevillage et un cloutage dont l'originalité est encore à démontrer. Les montants et les traverses de l'encadrement sont assemblés par des chevilles de bois d'un diamètre de 0,5 cm qui renforcent des assemblages par tenon-mortaise à coupe droite sur deux parements. Les panneaux horizontaux ornés de guirlandes de fruits sont réunis à l'encadrement par un système de rainure et languette. Un élagissement (chanfrein taillé sur le pourtour des panneaux) du revers permet de diminuer la largeur de la rainure et partant, l'épaisseur de l'assemblage. Les moulures qui jouxtent les panneaux historiés sont quant à elles assemblées par un système mixte : des chevilles de bois renforcent les angles supérieurs assemblés à mi-bois à coupe droite au revers et d'onglet à la face tandis que des clous forgés maintiennent la partie inférieure des montants dans la batée. La mixité du système d'assemblage invite à reconsidérer son originalité.

Si l'ensemble du revers présente un revers presque parfaitement plan, il subsiste toutefois de nombreuses traces d'outils, visibles davantage en lumière rasante. L'ensemble des montants et des traverses qui forment la structure externe de l'encadrement est parcouru de traces de scie. Des traces de gouge s'observent sur les traverses qui longent le bord inférieur des panneaux décoratifs tandis que deux longues incises verticales et rectilignes parcourent de haut en bas deux des montants qui jouxtent les panneaux historiés.

En revanche, aucune trace de pointeau lié au banc du sculpteur n'a été répertoriée sur les parties sommitales des éléments. D'autant que la mise en œuvre d'un cadre mouluré impose à plusieurs de ces surfaces d'être masquées par les assemblages.



Pour réaliser les reliefs dont le volume dépassait la surface de la pièce de bois, les reliefs des cartouches qui ornent les pilastres et les avancées scandant la frise se composent pour partie d'assemblage de petits morceaux de bois. Le sculpteur a placé les formes de sa composition en évidant la surface de sa pièce de bois avant de coller quelques petits cubes de bois pour rehausser le volume des fruits qui composent les trophées et le volume des têtes qui ornent les avancées. Il s'agit là d'un procédé d'exécution rapide, efficace et économique, puisque sculpter l'entièreté des motifs décoratifs dans une seule pièce de bois en prenant soin d'évider chaque détail est plus complexe et demande davantage d'heures de travail.

- Les quatre panneaux

Taillés dans du chêne coupé sur quartier, les panneaux historiés sont chacun réalisés en une seule planche de bois d'une largeur qui oscille autour de 27 cm. Le bois utilisé est un bois de chêne local à croissance rapide. L'épaisseur des panneaux oscille entre 5-7 mm pour les côtés verticaux et le bord supérieur et 3 cm pour le bord inférieur de la scène de l'Adoration des reliques (ill. 18).

Le revers des quatre panneaux a été élagi à l'aide d'un riflard dont les traces sont encore visibles sous lumière rasante (ill. 19). Trois des quatre panneaux présentent au revers des traces de ciseau à bois étroits et de gouges étroites, comme si la planche avait servi au préalable de « banc d'essai » (ill. 19).

Les quatre tranches inférieures présentent sur leur épaisseur des traces de pointeau légèrement triangulaires dont les trois empreintes successives s'alignent sur une distance de 13 mm. (ill. 20). Si cette marque est unique sur les panneaux 2 et 3 (Assassinat et Translation), elle se répète quatre fois sur le panneau 1 (Traversée) et trois fois sur le panneau 4 (Adoration).

Afin de s'insérer au mieux dans la feuillure de l'encadrement, les bords latéraux et la tranche supérieure présentent une surface plane, non sculptée, tandis que les tranches inférieures se situent en surplomb de l'encadrement. Innovant par rapport aux retables de la première moitié du siècle, ce procédé permet d'assurer la transition entre l'espace du spectateur et celui de l'œuvre, comme une transition entre le retable sculpté et son successeur que sera le retable peint. Seul le bord inférieur du panneau de l'Adoration des reliques présente un embrèvement à angle droit. Les trois autres panneaux montrent quant à eux une continuation des volumes sculptés jusqu'aux limites inférieures des panneaux.

Les quatre panneaux historiés 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.



Ill. 18 : 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.



Ill. 20 : Exemple de traces de riflard, de gouges et de ciseaux étroits disséminées au revers des panneaux.



Ill. 19 : Détail des perforations triangulaires présentes sur la tranche inférieure des panneaux.

Pour la réalisation des reliefs, le sculpteur dégage progressivement la composition à partir d'une épaisse planche de bois. 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 dans les zones les moins épaisses de la composition qu'une épaisseur d'environ 5 à 7 mm.

Si le rendu perspectif reste relativement sobre par un *schacciato* mesuré, le sculpteur consacre une attention particulière au rendu de certains détails. Il cisèle minutieusement les feuillages des arbres, creuse la rive des toits pour en augmenter le rendu volumique et s'amuse à creuser en ronde-bosse les roues du char tiré par les génisses.



Ill. 22 : Détail de la couronne d'un arbre dont le feuillage finement détaillé est aujourd'hui masqué par l'épaisseur de la polychromie.



Ill. 21 : Détail de la roue du char tiré par les génisses.

- La moulure godronnée

La première phase de l'étude préalable a révélé la présence d'une moulure à décor d'oves surplombant un rang de denticules, dissimulée par la traverse inférieure du retable. Lors de la dépose des deux registres, les trois morceaux qui masquaient cet élément décoratif ont été déposés et le mortier qui colmatait l'espace entre les deux corps de moulures a été éliminé (ill. 23).

Cette moulure (H. 7,4 x L. 91,7 x p. 6,8 cm) est sculptée dans une seule pièce de chêne.



Cette découverte relance la question de la configuration originelle du retable puisqu'une moulure presque identique se retrouve notamment sur le retable en pierre dit « des Grands Malades » conservé au TreMa à Namur ; retable produit autour de l'atelier du Maître des Stalles de Nivelles comme le retable d'Onhaye (ill.24).

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 aujourd'hui perdus.



Ill. 23 : À gauche : Détail de l'assemblage en partie inférieure du retable. La moulure à godrons est masquée par une moulure de façade. Ci-dessus : détail de la rainure et du trou de cheville situé en partie inférieure de la moulure à godrons.



Ill. 24 : Détail du retable des Grands Malades (Namur, TreMa). Les différentes scènes du retable sont encadrées par une large moulure à décor d'oves.

- Datation par dendrochronologie

La datation par dendrochronologie en novembre 2022 permettra d'établir un terminus post quem pour la datation d'au moins trois des quatre panneaux. Cet examen sera réalisé par Pascale Fraiture de la cellule « Dendrochronologie » de l'IRPA.

2. La polychromie – Mise en œuvre²⁶

- L'encadrement (ill. 31-32 - étude stratigraphique en annexe)

Bien que l'étude de la polychromie présente encore quelques incertitudes, il semble que la polychromie d'origine ne soit plus présente qu'en traces infimes, uniquement au creux des reliefs sculptés.

Globalement, l'encadrement suit la même évolution chromatique que les panneaux sculptés. Ce qui, a priori, semble plutôt logique puisque l'encadrement et les panneaux historiés souffrent ensemble des aléas des conditions de conservation et demandent donc, en même temps, quelque attention de « remise en état ».

Sur une polychromie originale très lacunaire, qui ne présente plus - dans l'état actuel des recherches stratigraphiques - que quelques fragments de dorure polie sur bol rouge orangé, une première campagne de remise en couleur applique une monochromie blanche accompagnée de quelques rehauts à la feuille d'or posée sur une mixtion de couleur brune. Cette couche blanche comporte d'infimes grains bleu vif type outremer qui la rend aisément reconnaissable sous microscope binoculaire.

Cette première campagne fait probablement suite à la perte des motifs sculptés qui ornaient la partie supérieure et la base des pilastres. En effet, une observation en lumière rasante met en évidence la présence d'une barbe à 8 cm des bords de la pièce de bois. Cette surépaisseur de matière indique que la préparation originelle est venue buter contre un élément en surplomb, sans doute un chapiteau sculpté en partie supérieure et une moulure en doucine à la base.

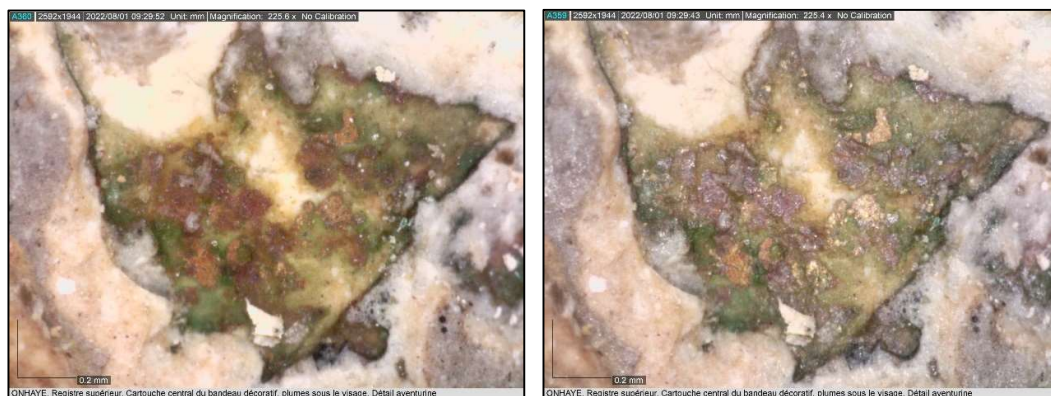
Un détail constitue un indice pour la configuration première des quatre scènes : celui de la présence en phase I d'un bord doré uniquement le long des tranches inférieures des panneaux représentant la *Traversée* et *l'Assassinat*. Les deux autres panneaux étant dépourvus de cette dorure. Ce qui signifie qu'à cette époque, les deux panneaux devaient se situer côte à côte, sans doute au registre supérieur pour être conforme au sens de lecture d'un retable en respectant le déroulé de la *Vita* du saint. C'est pourquoi nous les proposons selon cette disposition sur les schémas de reconstitution.

Une seconde campagne propose une architecture en imitation de pierres naturelles. L'ensemble des moulures n'a pas été sondé systématiquement, mais les quelques sondages entrepris livrent une imitation de marbre rose veiné de gris pour les moulures qui soulignent la corniche tandis que les motifs sculptés des cartouches et des panneaux décoratifs reçoivent une imitation de la pierre aventurine. Sur une préparation blanche, le polychromeur a appliqué une première couche de couleur ocre clair ou brun. Il a ensuite saupoudré les paillettes dorées (cuivre ? laiton ? or ?) avant de recouvrir le tout de glacis vert, sans doute au cuivre. Une analyse plus poussée en laboratoire sur base d'un

²⁶ Les fiches stratigraphiques jointes dans le volume annexe rendent compte de l'ensemble des sondages effectués pour les quatre panneaux et leur encadrement.

prélèvement pourrait nous en apprendre davantage sur la technique mise en œuvre.

Apparue à la fin du XVII^e siècle, cette technique de décor sera abondamment utilisée au cours du XVIII^e siècle, tant en architecture que sur des objets mobiliers, dont des sculptures en bois polychromé²⁷.



III. 25 : Macrophotographie de la couche d'aventurine retrouvée sur un des motifs en reliefs du registre supérieur de l'encadrement. Une observation sous lumière polarisée permet de mettre en évidence les paillettes dorées.

La succession des strates suivantes présente encore quelque disparité et demande un approfondissement de l'étude. Toutefois, il est à peu près certain que l'encadrement semble avoir bénéficié d'une remise en couleur supplémentaire à celles des quatre panneaux avec une strate intermédiaire en **phase III** qui dote l'encadrement d'une couleur rouge vif peut-être rehaussé de glais rouge foncé et de moulures noires autour des panneaux historiés. Le fond des cartouches serait bleu vif et les motifs ocre pâle. S'il est évidemment plus facile de repeindre un cadre de manière uniforme que de repeindre des scènes historiées où la multitude des détails impose patience et dextérité dans la variation des teintes, cette couleur rouge vif n'en demeure pas moins étonnante par rapport à l'évolution chromatique des quatre panneaux.

La **quatrième campagne** de « restauration » revient au goût pour l'imitation de matériaux nobles en proposant un encadrement dans des tonalités douces de gris, d'ocre rouge désaturé sans doute rehaussé çà et là de quelques touches d'un gris foncé et recouvert d'un vernis épais qui confèrait au retable la brillance de la pierre naturelle polie.

Enfin, une **dernière intervention** applique uniformément une couleur ocre orangé avant de recouvrir le tout d'un épais vernis, sans doute volontairement coloré. Ce qui devait conférer à l'encadrement un effet faux-bois : un vernis brun foncé transparent sur une sous-couche ocre orangé, sans effet peigné. Ce type de décor étant fréquent au cours de la seconde moitié du XIX^e et au début du XX^e siècle.

²⁷ SANYOVA J. et VAN BOS M., 1998, p. 179-182. Cet article fait suite à l'étude et au traitement de l'Ange dit « de La Gleize ».

- Les quatre panneaux (étude stratigraphique en annexe)

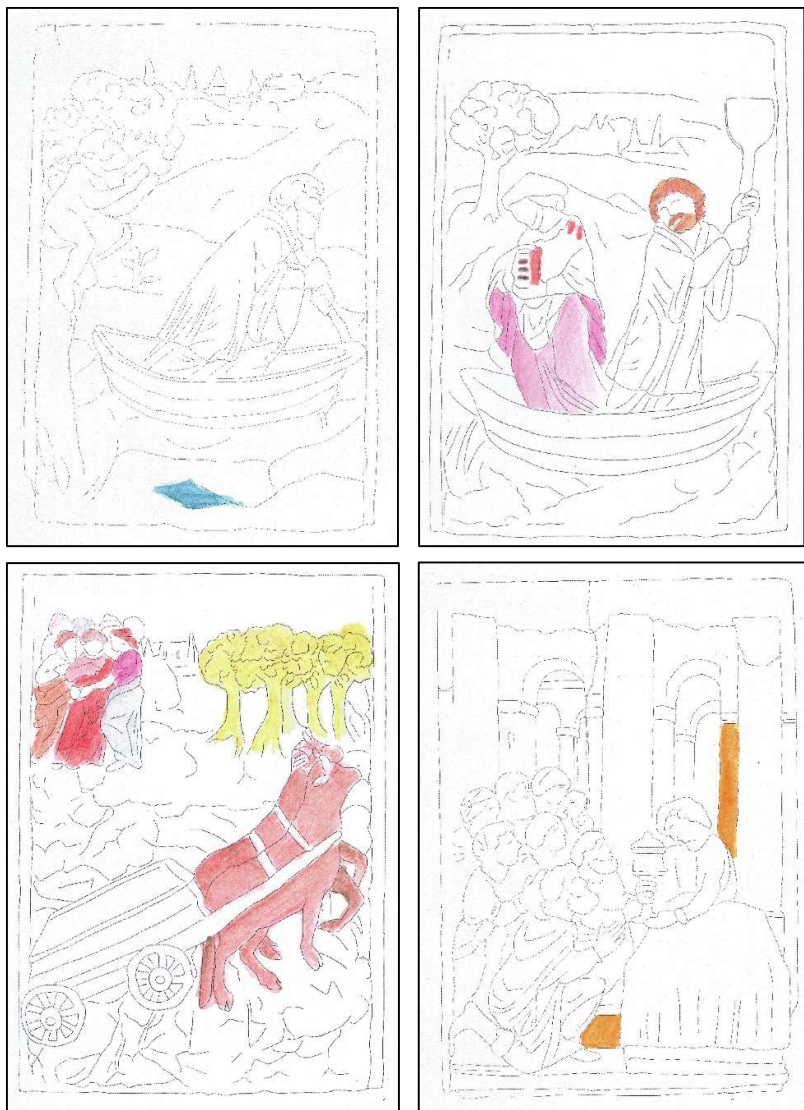
Les premières observations livrées dans notre rapport préliminaire²⁸ suggéraient une hypothèse certes intéressante, mais qui doit aujourd'hui être démentie suite à l'approfondissement des recherches stratigraphiques. En effet, nous suggérons que la polychromie originale aurait été constituée d'une monochromie blanche soulignée çà et là de quelques rehauts dorés à la feuille. Nous avons alors envisagé qu'il aurait pu s'agir d'une imitation à moindre coût des retables en albâtre à rehauts dorés.

L'étude s'est penchée tout d'abord sur le panneau de l'Adoration qui présentait de manière évidente une monochromie blanche à rehauts dorés à la mixtion ; monochromie que nous avons longtemps considérée comme étant l'originale, puisque posée sur une couche de préparation elle-même en contact direct avec le bois. Un approfondissement des recherches stratigraphiques a alors mis au jour quelques fragments d'une dorure polie aqueuse sous la dorure à la mixtion. Par conséquent, notre première hypothèse ne pouvait être soutenue davantage. Cette monochromie blanche à rehauts dorés était donc le fruit d'une première campagne de remise en couleur ; campagne qui sera renouvelée par trois autres consécutives. Ce qui porte le nombre de polychromie à un total de 5 strates, y compris l'original.

Nous n'avons pas ici cherché à retrouver absolument toute trace de la polychromie d'origine, sous peine d'altérer inévitablement les strates supérieures dont certaines pouvaient présenter un intérêt esthétique. Par conséquent, l'identification de la polychromie d'origine s'est faite au gré des observations des bords de lacunes et au hasard des sondages. Notre connaissance de l'apparence originelle est donc à ce jour forcément partielle et très lacunaire.

La polychromie d'origine semble se situer dans la lignée des retables flamands de la première moitié du XVI^e siècle en conjuguant l'usage de la feuille d'or et une polychromie « au naturel ». Quelques éclats de feuilles d'or posées sur un bol de couleur rouge orangé très fin et très transparent ont été observés sur le panneau de l'Adoration et le long du bord latéral droit de la Translation, près de la patte de la génisse. Ces traces dorées pourraient s'accompagner d'une polychromie « au naturel » comme le montrent les quelques fragments de couleur retrouvés de manière éparse sur les quatre panneaux.

²⁸ VAN HAUWERMEIREN Corinne, *Rapport d'étude préalable élémentaire*, 2021 - Inédit. Ce rapport a été rédigé dans le cadre d'une demande de subside près la Fondation Catheline Périer-D'Ieteren.



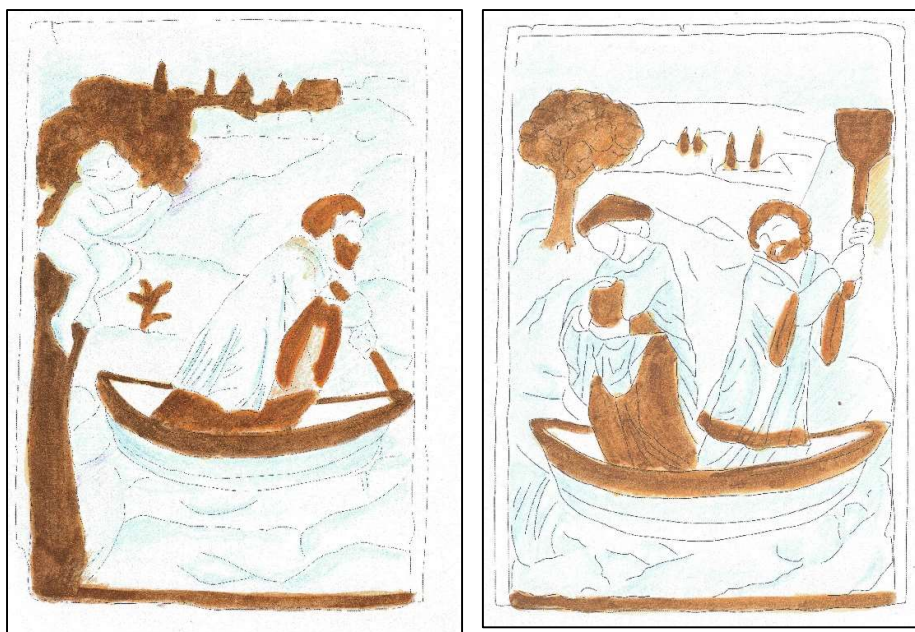
On remarquera surtout la présence d'un rose vif au revers de la dalmatique de Walhère (annexe, p. 38).

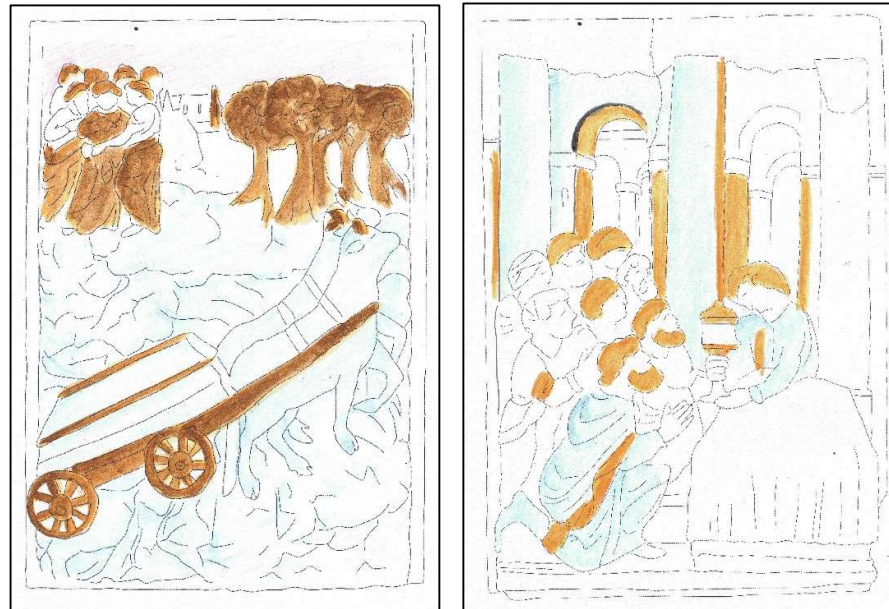


Si l'usage du rose pour les vêtements liturgiques se met en place après le Concile de Trente lors des dimanches de Gaudete (3^{me} dimanche de l'Avent) et de Laetare (4^{me} dimanche de Carême), il est alors porté à l'avant du vêtement. Portée au revers, s'agit-il donc toujours d'une polychromie signifiante ou ne faut-il y voir que le souhait du polychromeur ?

Comme une des strates suivantes présente un intérêt plastique évident, il ne nous semblait pas envisageable de procéder à une étude plus ample de la polychromie originale sous peine d'altérer les strates suivantes. Il est par conséquent délicat d'envisager le pourcentage de polychromie conservée. En revanche, l'observation des lacunes laisse présager qu'elle doit être fortement lacunaire en plusieurs zones.

La **première campagne** (strate I) de remise en couleur change radicalement l'apparence du retable puisqu'elle le couvre d'une peinture blanche rehaussée d'une dorure à la mixtion de couleur brun clair, type Terre de Sienne naturelle sur une couche de préparation d'un blanc jaunâtre translucide, donc possédant plus de liant que de charge. Voilà qui donne au retable une allure de marbre blanc parsemé çà et là de quelques éclats dorés ; apparence qui correspond au goût du XVII^e et du début du XVIII^e d'imitation des œuvres en marbre ou en albâtre.

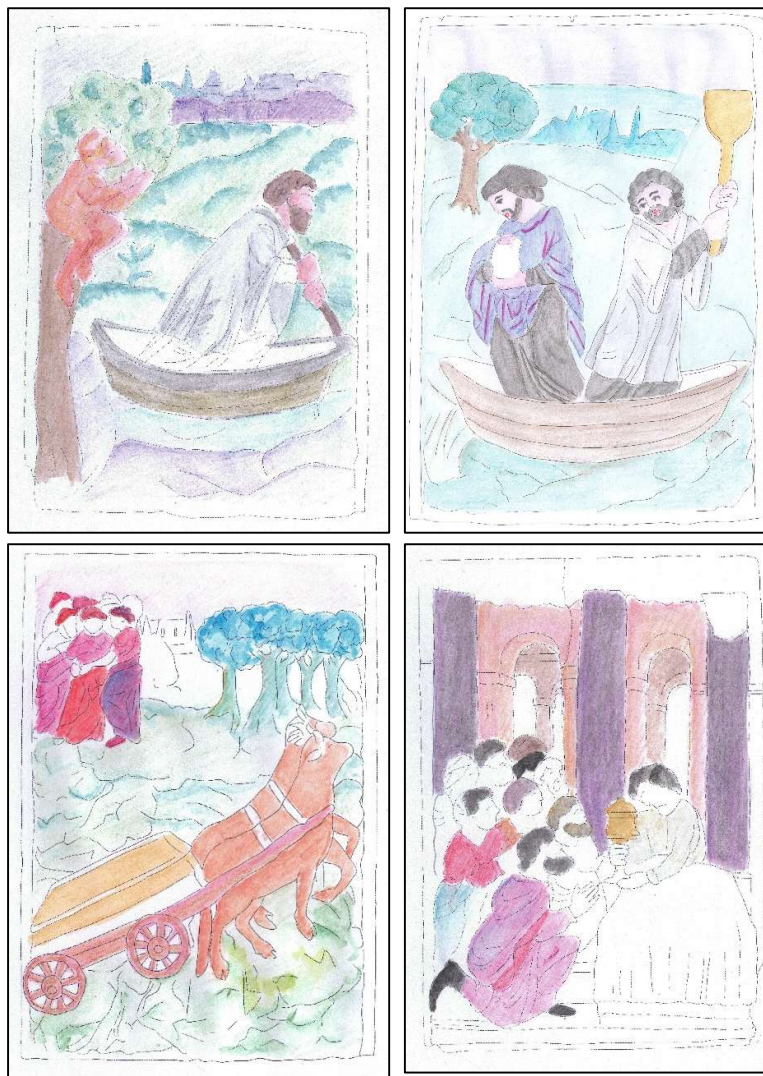




Cette couche blanche présente la particularité de comporter de nombreux grains bleus dont le rôle devait être celui d'un azurant optique afin que ce blanc soit éclatant.

La **seconde campagne** (strate II) se révèle de belle qualité, avec un retour à la polychromie « au naturel », cette fois dépourvue de dorure. Les quelques sondages montrent une certaine finesse d'exécution ; l'épaisseur de la polychromie demeure proche des volumes sculptés et laisse perceptible la finesse des détails sculptés.

Cette seconde campagne se caractérise par une couche picturale dotée de grains de pigments au broyage épais et rehaussant volontiers de glacis le creux des plis ou les reliefs des rochers. La gamme chromatique semble s'accorder parfaitement avec le goût pour la désaturation des couleurs tel que l'apprécie le milieu du XVIII^e siècle.



ONHAYE, Assassinat, Walhère, chasuble sous bras gauche, bord lacune

Ill. 26 : Macrophotographie du glacis rouge qui souligne les plis de la dalmatique de Walhère.



Ill. 27 : Détail du dégagement entrepris sur le visage de Walhère sur le panneau représentant l'assassinat.

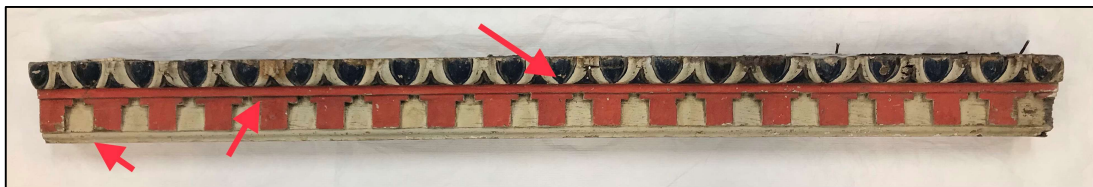
Suivent ensuite **deux campagnes** (strates IV et V) dont la faible qualité et l'épaisseur empâtent les volumes et nuisent à la parfaite lisibilité des scènes représentées. Certains détails peints ne tiennent pas compte des volumes sculptés sous-jacents (ill. 28) et les couleurs sont sourdes, posées de manière rapide, sans modelés et nuances, donnant à l'ensemble des panneaux l'apparence d'une production populaire.



Ill. 28 : Comparaison (après test de dévernissage) entre les volumes sculptés (traits rouges sur le schéma) et les motifs peints (traits noirs sur le schéma).

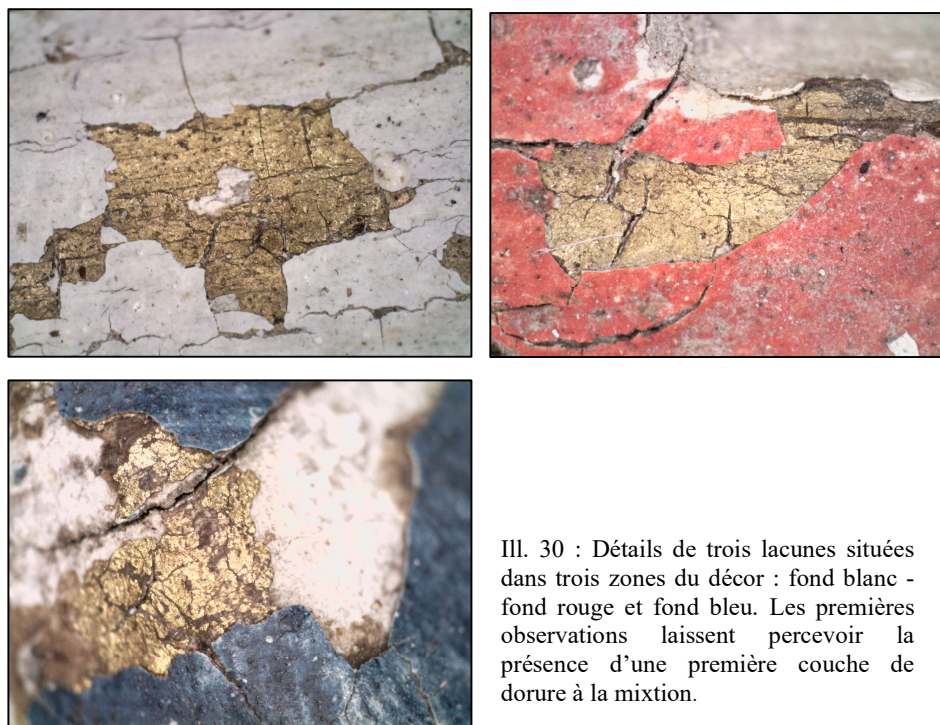
Un test de dévernissage permet de mettre à jour non seulement la qualité toute relative de la couleur de ces deux derniers surpeints, mais surtout la faiblesse d'exécution. En observant le relief en lumière rasante, il est aisé de se rendre compte que ces deux dernières campagnes ne tiennent pas compte du relief sculpté (en rouge sur le schéma ci-dessus) et prennent la liberté de peindre des toits pointus et une ample prairie d'un vert uni alors que le sculpteur a disposé une bâtisse plus imposante dotée de fenêtre en plein cintre.

- La moulure godronnée



III. 29 : Vue générale de la moulure à décor d'oves et de denticules. Les flèches rouges indiquent les zones d'observation de la stratigraphie.

La polychromie de cette moulure n'a été étudiée qu'en sondant les lacunes. Il apparaît qu'elle ne présente que deux strates : une dorure à la mixtion de couleur brune et une polychromie « bleu-blanc-rouge » où le bleu et le rouge sont des rehauts colorés posés sur une couche blanche.



III. 30 : 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.

Les questions sont encore nombreuses quant à la place de cette moulure dans la configuration originelle du retable.

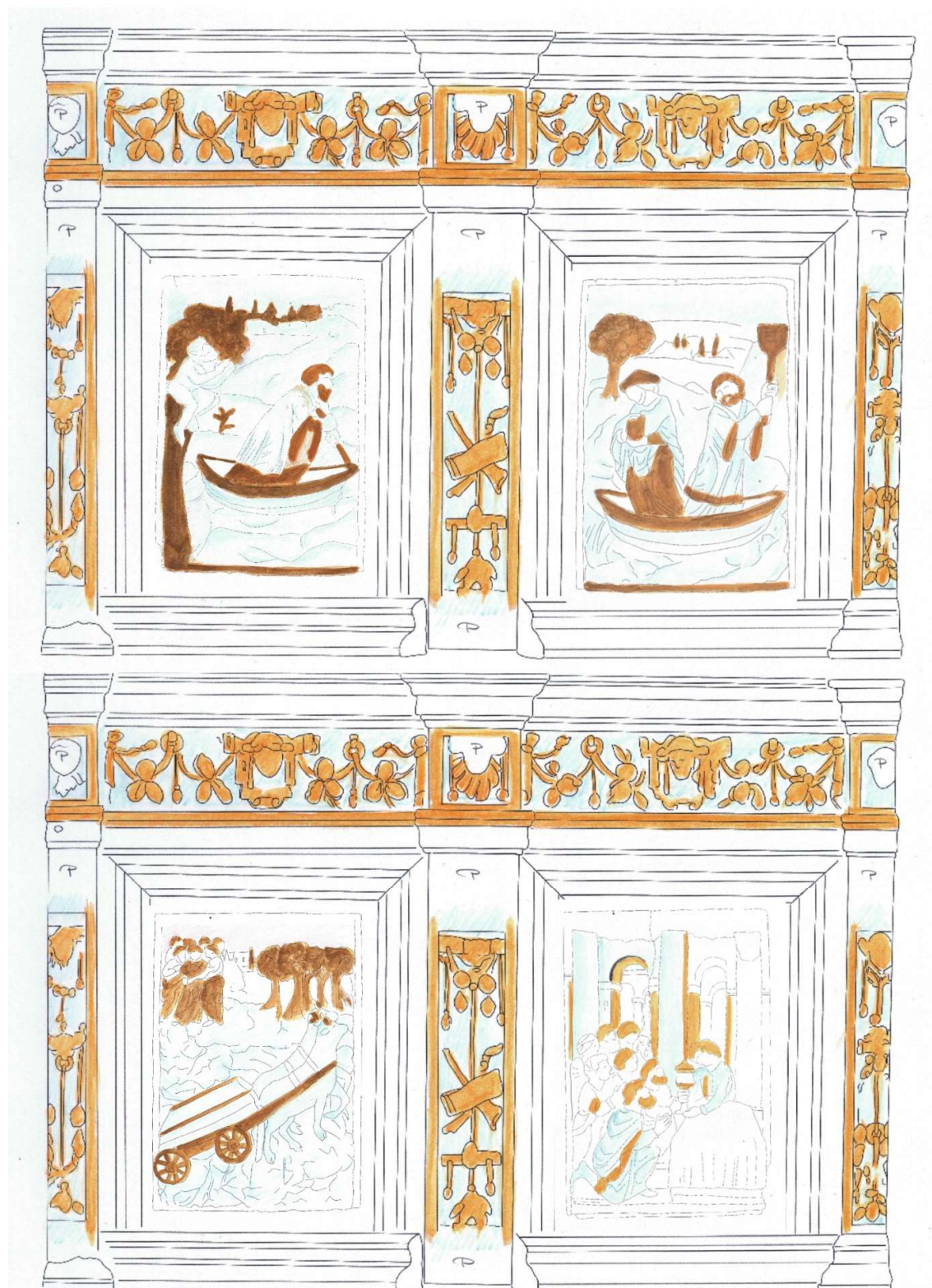
Une des premières questions est de savoir si elle a appartenu originellement au retable ou si elle n'est qu'un emploi provenant d'un autre élément. La présence d'une dorure à la mixtion dont la couleur est fort proche de celle du premier repeint nous semble un indice probant en faveur d'une appartenance au retable à dater à minima de la première campagne de restauration, au mieux originelle avec une ruine possible de la polychromie d'origine.

L'absence complète de la strate II – XVIIIe si bien conservée sur le retable plaide en revanche pour une histoire distincte des deux parties.

Pourtant, une couche rouge vif se rencontre également en phase III de la remise en couleur de l'encadrement.

Est-ce ensuite qu'elle a été reléguée sous le retable, lors d'un énième remaniement ?

La question demeure à ce jour ouverte. Seules des analyses comparatives « pigment-liant » basées sur un prélèvement pourrait peut-être apporter quelque élément de réponse en comparant les constituants du retable et ceux de la moulure godronnée.



Ill. 31 : Reconstitution chromatique de la première campagne de remise en couleur (phase I). Les zones blanches sont soit lacunaires, soit non sondées. Les zones jaune foncé sont les zones dorées à la feuille sur mixtion brune. Le « P » inscrit au-dessus et à la base des pilastres signale que les motifs sculptés étaient à ce moment perdus.



Ill. 32 : Reconstitution chromatique de la seconde campagne de remise en couleur (phase II). Les zones blanches sont soit lacunaires, soit non sondées.

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. 33 : Vue générale du retable en cours de dépose.



Ill. 34 : 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.



Ill. 35 : Détail du bloc de pierre et de la latte de bois qui assuraient le maintien du retable à la verticale

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 de feuillu, de type tilleul.

Cette partie du retable n'a pas bénéficié d'une étude matérielle approfondie. Par conséquent, la suite du traitement sera l'occasion de préciser le moment de l'insertion du retable maniériste au sein du maître-autel.

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.

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.

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'efficacité.



Ill. 36 : Vue de la chapelle de Bon Air.

La désolidarisation d'un des panneaux du retable a permis de constater l'état de la maçonnerie à l'arrière du retable (ill. 34). 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^{me} 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 (ill. 37). 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 ainsi que l'assemblage chaotique de l'ensemble « table d'autel – maître autel ».



Ill. 37 : Détail de la base du retable baroque masqué par la table d'autel posée au XIXe siècle.

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.
- 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.

La prise en charge du retable pour ce traitement de sauvetage ayant mis en évidence la principale origine des problèmes de conservation et face à l'importance patrimoniale du retable maniériste, la commune d'Onhaye a entamé, en 2022, une réflexion quant à l'opportunité de replacer le retable, à l'issue du traitement de conservation-restauration, au sein de l'église paroissiale d'Onhaye et non dans la chapelle. Une étude climatique, conduite par la cellule « Conservation préventive » de l'IRPA est actuellement en cours afin d'étudier les variations climatiques au sein de l'église sur une durée d'un an.

II. Deux 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. 38 : Vue générale du retable conservé in situ. Cliché réalisé en 1975. © BALAT - KIKIRPA



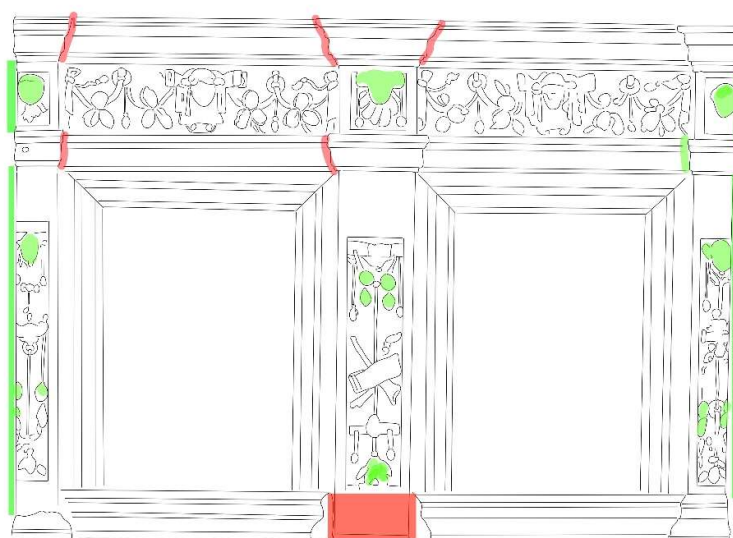
Ill. 39 : Détail de la partie centrale du retable en 1975. © BALAT - KIKIRPA

III. Le retable maniériste

1. Le bois

• L'encadrement

- Pas de problèmes structuraux majeurs du bois.
- Certains assemblages sont bouchés par des mortiers sableux tout à fait inadaptés au renfort d'assemblage d'éléments en bois et qui pourraient 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. Ces clous ont été retirés lors de la dépose du retable.
- Traces d'attaques xylophages importantes sur deux morceaux de moulures tardifs sur le registre inférieur. Cette attaque a fragilisé le bois au point de provoquer la cassure d'un de ces ajouts.
- Découpe de l'extrémité des quatre montants latéraux. Les motifs dans les cartouches en sont d'autant affectés.
- Perte par clivage des visages qui ornaient le centre des avancées qui scandent la frise.
- Perte par clivage de certains motifs sculptés dans les cartouches.
- Remplacement de trois morceaux de moulures en partie inférieure des deux registres.



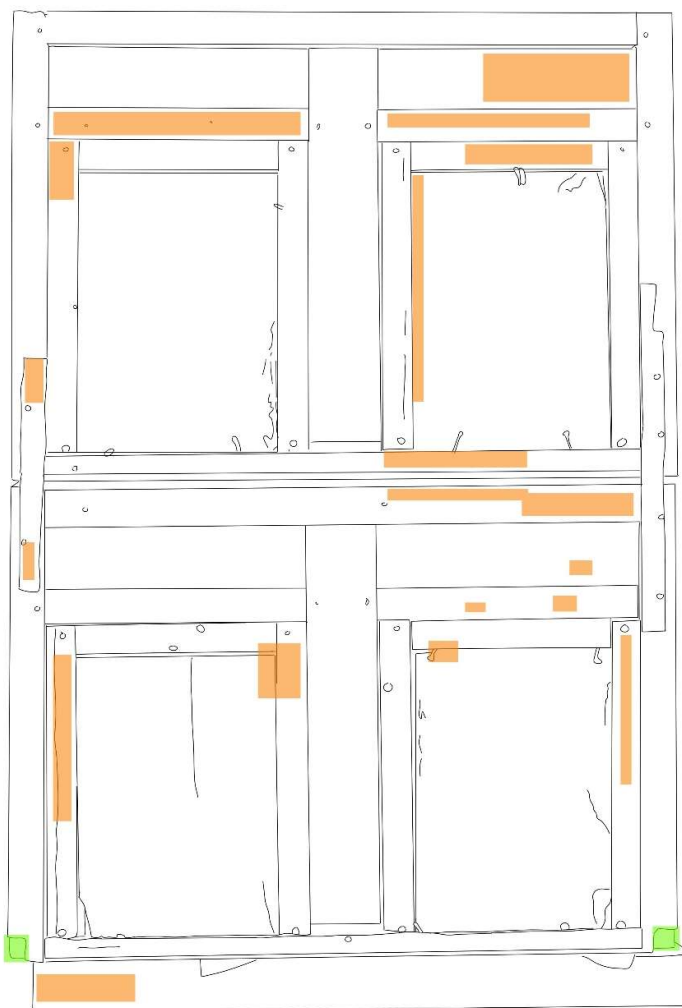
ÉTAT BOIS	
	Manque
	Remplacement

Ill. 40 : Schéma de l'état de conservation du registre supérieur de l'encadrement.



ÉTAT BOIS	
	Manque
	Remplacement
	Trous d'envol

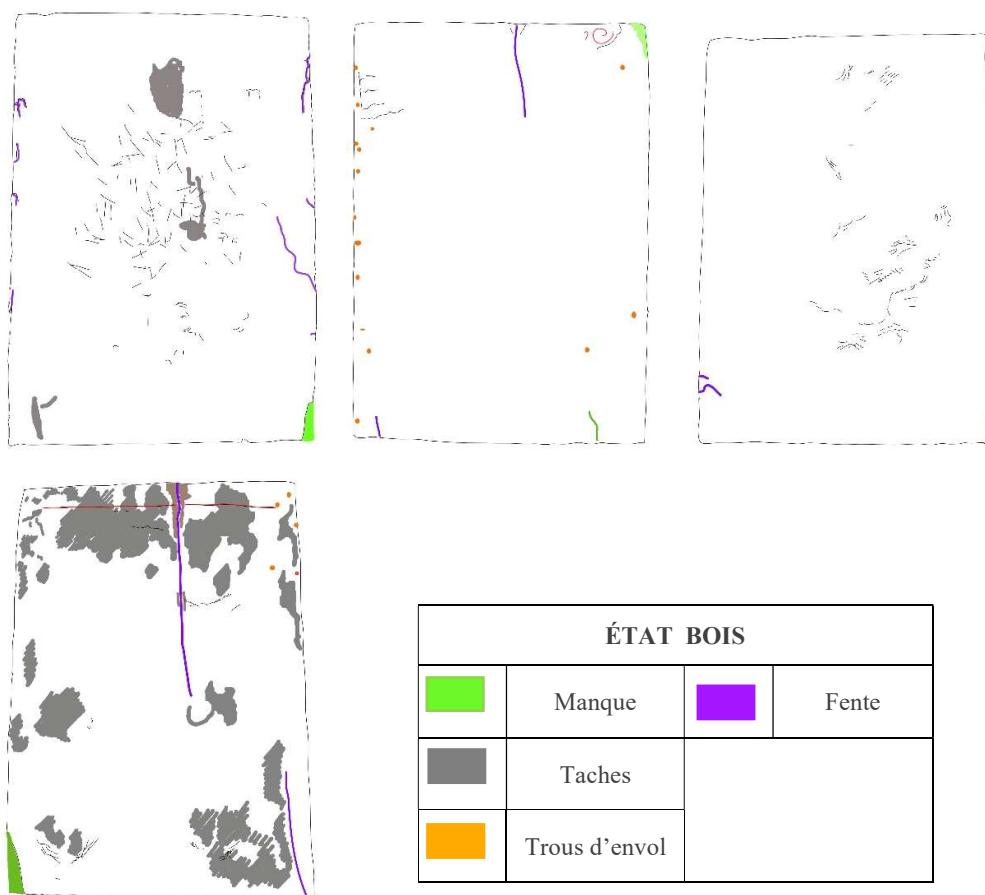
Ill. 41 : Schéma de l'état de conservation du registre inférieur de l'encadrement.



Ill. 42 : Schéma de l'état de conservation du revers de l'encadrement.

• Les quatre panneaux

- Panneaux maintenus dans leurs feuilures par des clous forgés. Ce système, inapproprié puisqu'il contraint les mouvements du bois, a été éliminé lors de la dépose des panneaux pour étude.
- 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.
- Fentes dans l'épaisseur des quatre panneaux
- Quelques trous d'envol d'insectes xylophages au revers des panneaux de l'Assassinat et de l'Adoration. Ce qui signifie que ce panneau contient encore de l'aubier ; ce qui est indice matériel intéressant dans le cadre d'une datation par dendrochronologie.
- Quelques manques aux angles des panneaux de la Traversée, de l'Assassinat et de l'Adoration
- Traces de colle autour de la fente qui affecte la moitié supérieure du panneau de l'Adoration





Ill. 43 : Détails des pilastres gauche et droit dont les motifs ont été partiellement tronqués.

- **La moulure godronnée**

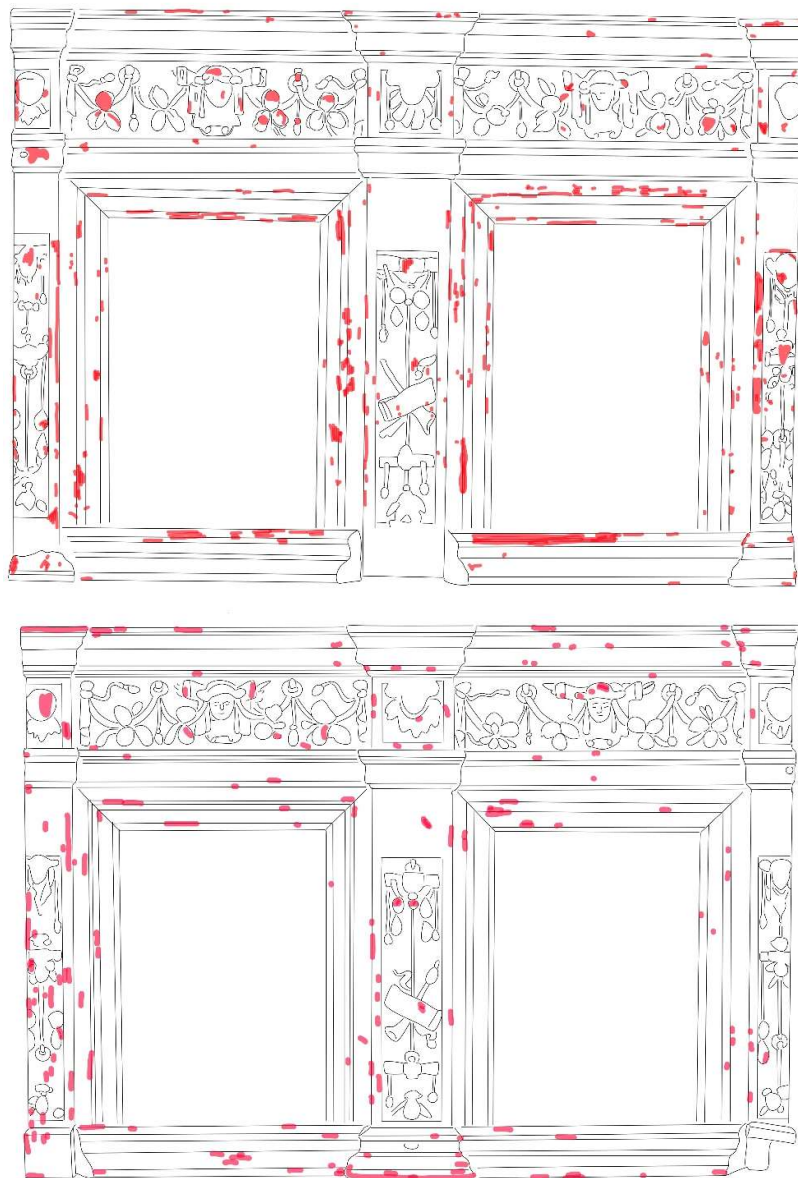
- Le bois ne présente aucune altération significative, à l'exception d'un empoussièrément induré, de quelques écrasements et pertes de fibres aux extrémités.

2. La polychromie

- **L'encadrement**

- L'ensemble de la polychromie présente de nombreux et importants soulèvements ayant évolué en de nombreuses zones vers la perte d'écaille. Ces soulèvements ont été traités lors de la phase I de la prise en charge.

ATTENTION : une fragilité importante des premières strates persiste malgré cette première phase de fixage dont l'efficacité s'est en réalité vue limitée par l'épaisseur des dernières strates de polychromie et l'effet « coque » que celles-ci provoquent, rendant impossible toute pénétration d'adhésif au cœur de l'épaisseur de la polychromie.



Ill. 44 : Schéma de l'étendue des lacunes (en rouge) découvrant le bois.

- Empoussièrement prononcé et induré. Un premier nettoyage superficiel a été effectué de manière concomitante au fixage effectué en phase I.
- Polychromie actuelle récente masquant les couches sous-jacentes et dont l'épaisseur atténuée considérablement les qualités plastiques de la sculpture
- Nombreuses lacunes découvrant généralement la couche de préparation originale. Quelques lacunes laissent apparaître le bois.

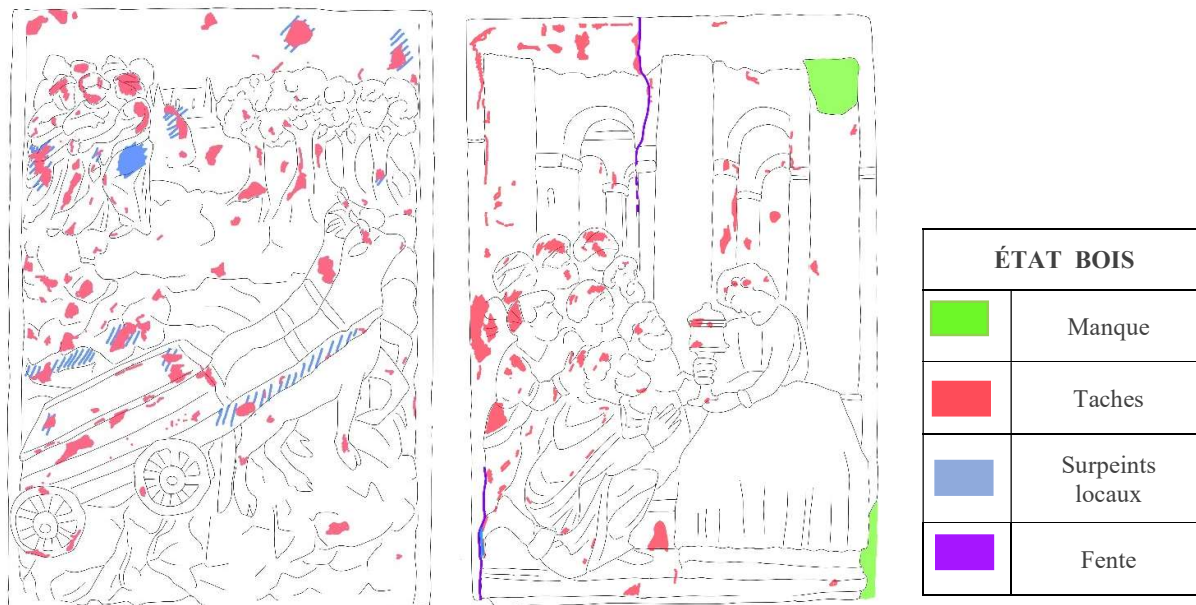
- **Les quatre panneaux**

- L'ensemble de la polychromie présente de nombreux et importants soulèvements ayant évolué en de nombreuses zones vers la perte d'écaillage. Ces soulèvements ont été traités lors de la phase I de la prise en charge.

ATTENTION : une fragilité importante des premières strates demeure malgré cette première phase de fixage dont l'efficacité s'est en réalité vue limitée par l'épaisseur des dernières strates de polychromie et l'effet « coque » que celles-ci provoquent, rendant impossible toute pénétration d'adhésif au cœur de l'épaisseur de la polychromie.

- Empoussièrement prononcé et induré. Un premier nettoyage superficiel a été effectué de manière concomitante au fixage effectué en phase I.
- Polychromie actuelle récente masquant les couches sous-jacentes et dont l'épaisseur atténuée considérablement les qualités plastiques de la sculpture
- Nombreuses lacunes découvrant généralement la couche de préparation originale. Quelques lacunes laissent apparaître le bois.





- **La moulure godronnée**
 - Empoussièrement prononcé et induré. Un premier dépoussiérage a été effectué lors de la mise à jour de la moulure.

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. 46 : 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. 45 : 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.

DIAGNOSTIC – HISTOIRE MATÉRIELLE

Pour retracer l'histoire matérielle d'une œuvre, l'historien de l'art conjugue les indices livrés par l'étude matérielle avec ceux livrés par les archives et les sources historiques. Malheureusement, en ce qui concerne le retable d'Onhay, il faut bien avouer que ces dernières sont plutôt rares et laconiques. L'histoire matérielle proposée ici ne sera par conséquent que pure conjecture.

Cependant, deux faits historiques fournissent autant d'ancrages chronologiques : le premier indice est celui de la construction de la chapelle de Bon-Air en 1629 et le second, sa restauration en 1868 par le curé Henry Paquay.

L'église paroissiale actuelle datant du XIX^e siècle, nous pouvons donc supposer que le retable est conservé dès sa création à la fin du XVI^e siècle dans l'église paroissiale primitive aujourd'hui disparue.

À cette date, il se présente donc avec une polychromie « au naturel » soulignée çà et là de rehauts dorés selon la technique de la dorure polie posée sur un bol de couleur rouge orangé.

Face au développement du culte du saint, une confrérie de saint Walhère est érigée entre 1628-1634 et en 1629, la chapelle de Bon-Air sort de terre. Le retable peut soit avoir déplacé de l'église dans la chapelle de Bon-Air rapidement après l'achèvement de la construction, soit quelques décennies plus tard, au tournant des années 1670. En effet, les premières mentions d'un pèlerinage datent de 1669. Il est donc raisonnable de penser qu'à cette date le retable se trouve dans la chapelle afin de constituer une étape de vénération pour les pèlerins.

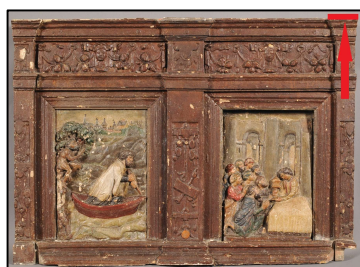
Ce changement de lieu de conservation peut correspondre à l'application d'une monochromie blanche à rehauts dorés (phase I) très en vogue à l'époque en tant qu'imitation des retables en albâtre et des sculptures en marbre blanc. Il est possible qu'à cette date, le retable ne soit pas encore inséré dans la structure de style classique. En effet, une observation sommaire sous lunettes-loupes binoculaires des lacunes de la polychromie du maître-autel met en évidence une première couche brun rougeâtre (type ocre rouge) qui pourrait correspondre à la couche d'imitation de pierre de la phase III du retable maniériste. Il ne semble pas y avoir de couche correspondante à la monochromie blanche à rehauts dorés, mais cela reste à vérifier.

L'absence d'autres indices chronologiques ne nous permet pas d'étayer davantage l'histoire matérielle du retable au-delà de cette seconde moitié du XVII^e siècle, et ce, au regard du nombre de campagne de remise en couleur. À l'exception toutefois de la restauration de la chapelle en 1868 ; date à laquelle l'encadrement du retable a peut-être reçu cette couche de vernis brun posée sur une couche ocre orangé. Ayant restauré l'intérieur de la chapelle, peut-être le peintre a-t-il reçu la consigne de « rafraîchir » quelque peu le cadre du retable. Les panneaux demandant un travail particulier, ils ont été épargnés.

L'étude matérielle a livré quelques indices qui signalent ces phases de déplacement-démontage-remontage et remise en couleur. Il y a tout d'abord et de manière évidente la présence d'épais mortiers pour colmater les espaces entre les moulures qui encadrent les panneaux historiés et les traverses. Ces mortiers sont destinés à boucher un interstice qui n'existait pas dans la configuration originale. Ce qui explique également la présence de clous pour maintenir la partie inférieure des moulures aux traverses alors que les parties supérieures de la moulure sont chevillées.



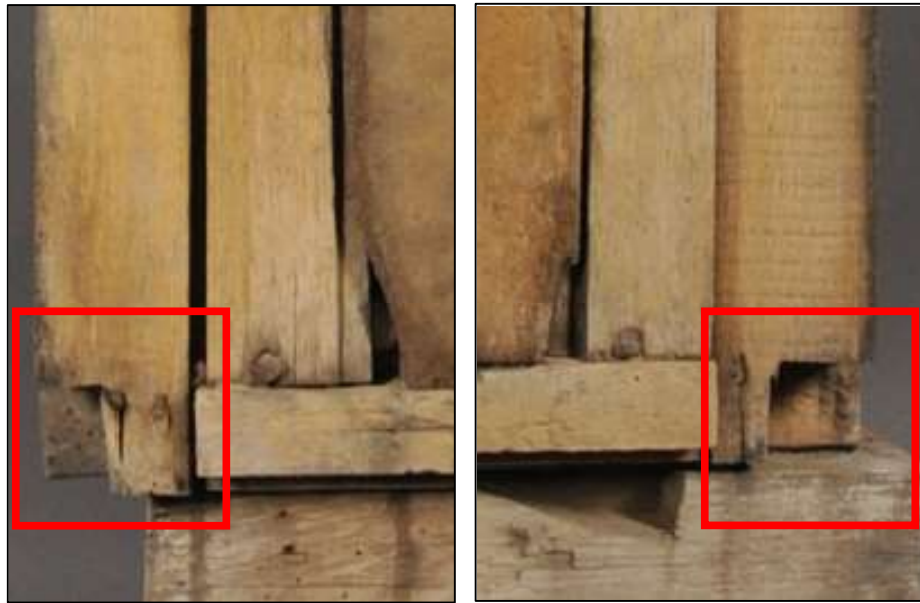
Un autre indice de démontage et de modification de la configuration première du retable se remarque à l'angle supérieur droit du registre inférieur. Une cheville de bois fichée dans le plat supérieur du montant vertical droit (ill. 47) signifie que cet élément devait s'emboîter dans un autre morceau de bois, mais cette cheville reste sans correspondance non seulement sur le registre supérieur, mais également dans l'angle gauche du registre inférieur.



Ill. 47 : Registre inférieur : détail de la cheville de bois située à l'angle supérieur droit du montant droit.



Notons encore la découpe à angle droit des deux montants du registre inférieur du retable (ill. 48) sans oublier la coupure nette des motifs qui animent les pilastres externes des deux registres (ill. 43). 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. La raison de cette amputation ne peut être celle d'une adaptation à la structure classique puisque l'encadrement de celle-ci se situait en deçà du retable et ne possédait pas une feuillure permettant d'accueillir le retable. La transformation est donc antérieure à l'inclusion dans le maître-autel.



Ill. 48 : Détails des deux angles inférieurs du retable.

TRAITEMENT DE CONSERVATION EFFECTUE (mai-juin 2020)

Dépose du retable et mise en sécurité (effectué en septembre 2020)
- Fixage temporaire de la polychromie sur l'ensemble du retable (Renaissance et Baroque) : pose de morceaux de papier Bolloré® collés à l'aide d'un ester de cellulose (Klucel G à 3%) - Dégagement des mortiers qui enserrant le maître-autel et dépose du devant d'autel. Dépose du faux plafond. - Dépose de la partie maniériste et emballage dans une caisse de transport - Dépose des éléments composant la structure baroque et emballage - Transport en atelier et mise en sécurité
Traitement de conservation curative (mai-juin 2021)
- Dépoussiérage au pinceau doux face et revers et aspiration - Fixage des soulèvements : colle de poisson à 6% appliquée à chaud et scellage à l'aide d'une spatule chauffante. - Nettoyage superficiel simultané au fixage à l'aide d'une gomme constituée d'alcool de polyvinyle dont la structure alvéolaire permet de se dispenser de tensioactifs (Suction Block®) - Élimination des débords et projections de peinture blanche (acrylique ou vinylique) : acétone et scalpel. - Régénération de la couche de vernis afin d'améliorer la lisibilité en éliminant le blanchiment de surface : éthanol 100% appliqué au coton. - Dépose du Christ en croix plus tardif (XIXe siècle) - Élimination des projections et coulées de cire : scalpel et essence 100/140. - Collage des fentes sur le panneau représentant l'adoration des reliques (colle de poisson) et mise sous presse : colle de poisson 25%.
Traitement structurel (juin 2021)
- Dépose des deux lattes qui maintiennent les deux registres du retable maniériste. - Dépose de la traverse inférieure afin de mettre au jour la moulure à godrons - Dépose des panneaux historiés par l'élimination des clous forgés qui contraignent les mouvements du bois - Élimination des mortiers sableux qui bloquent les assemblages

Ce traitement avait pour but d'assurer la conservation curative du retable qui présentait des problèmes cruciaux de conservation à court terme.

PROPOSITION DE TRAITEMENT

I. Le retable maniériste

Cet élément sera placé à terme dans l'église paroissiale d'Onhaye afin de garantir sa conservation.

1. Le bois (en collaboration avec Jean-Albert Glatigny)

- Comblement des espaces laissés vides par l'élimination des mortiers à la jonction des différents corps de moulures. La nature de ces comblements sera fonction de la disposition et la grandeur de ces vides : soit il s'agira d'une pièce de bois taillée selon le profil des moulures avoisinantes, soit de comblement à l'aide de granules de liège expansé liées à l'aide d'un adhésif acrylique permettant de garder à long terme la souplesse du comblement.
- Remplacement des trois éléments plus tardifs des traverses moulurées par trois pièces de bois qui seront mises au ton. Le profil de ces éléments sera taillé selon le profil des moulures avoisinantes. Ce remplacement permettra d'assurer une continuité visuelle entre les différentes parties du retable.
- Collage des fentes des panneaux à la colle de poisson et mise sous presse
- 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 »
- Mise sous cadre des panneaux
- Pose d'un système aisément réversible (latte transversale vissée) qui liaisonne les deux registres du retable.

Question : il convient de trouver une solution pour la réintégration de la moulure godronnée.

REMARQUE :

Ce traitement ne pose aucune difficulté particulière, tant sur le plan déontologique que sur le plan technique.

Quelle que soit la décision en ce qui concerne le traitement de la polychromie, celle-ci ne conditionne pas le traitement du bois qui s'avère indispensable.

2. La polychromie

Comme l'a révélé l'étude matérielle, l'état de conservation du retable d'Onhaye est problématique. Proposer un traitement de conservation-restauration pour une œuvre parvenue jusqu'à nous dans cet état est chose complexe qui suscite inévitablement des questions méthodologiques et déontologiques.

Pour le traitement de la polychromie, deux points de vue sont possibles : celui de l'historien de l'art et celui du conservateur-restaurateur et il faut bien reconnaître que les deux points de vue ne sont pas toujours pleinement compatibles l'un avec l'autre.

Le point de vue de l'historien de l'art est d'envisager les qualités formelles du retable afin qu'il soit bien reçu du public, soit en maintenant l'état actuel par l'amélioration de son état de conservation, soit en proposant un retour à un état proche de l'originel en le débarrassant des couches épaisses de facture grossière qui le recouvre.

Masqué par une épaisse polychromie et par un épais vernis brun, le retable d'Onhaye n'est plus aujourd'hui que l'ombre de ce qu'il devait être à la fin du XVI^e siècle et jusqu'à l'application des deux derniers surpeints dont l'épaisseur est responsable de l'empâtement des volumes. Dans ce cas de figure, il est tentant de proposer le dégagement des dernières strates qui masquent la finesse des détails sculptés et qui empêchent de surcroît toute pénétration d'adhésif au cœur des strates polychromées. *Ce qui confère au retable une fragilité permanente importante sans garantie de pérennité à court terme.*

Le point de vue du conservateur-restaurateur, axé davantage sur la préservation de la matérialité de l'œuvre, aura d'abord à cœur de privilégier la conservation sur la restauration avec des interventions aussi minimalistes que possible. Dans l'éventualité d'un dégagement, il envisagera d'abord le degré de faisabilité du traitement et le pourcentage de polychromie conservée de la ou des strates susceptibles d'être mise(s) au jour. Il se fait fort également de respecter un cadre déontologique qui préconise que l'on ne procède pas au dégagement d'une couche conservée en deçà de 60 à 70% tout en garantissant une parfaite connaissance de la stratigraphie et de la topographie des différentes campagnes de remise en couleur afin de ne pas offrir d'anachronisme dans les strates révélées.

L'idéal serait de pouvoir concilier les deux points de vue. Oui, mais voilà... Cela ne sera pas possible pour Onhaye. En effet, afin de proposer un traitement le plus adapté possible et un coût qui le soit tout autant, nous avons réalisé quelques tests qui satisfassent aux deux propositions de traitement qui sont ici envisageables, à savoir une première proposition qui suggère un traitement à minima tandis que la seconde proposition est plus interventionniste, mais elle permet une mise en évidence des qualités plastiques du retable. Et comme le montrent les tableaux récapitulatifs de ces tests, les deux propositions présentent des avantages et des inconvénients parfois majeurs.

Nous détaillerons ci-dessous successivement les deux propositions en insistant sur leurs atouts et leurs points faibles respectifs avant de conclure par une proposition de traitement que certains pourront qualifier de « déontologiquement limite », mais qui privilégie la médiation envers le public pour le sensibiliser à la fragilité du patrimoine local tout en constituant un intermédiaire dans le degré d'intervention.

2.1 Un traitement a minima

- Dévernissage des quatre panneaux et de l'encadrement. L'emploi de solvants sous forme gélifiée offre de nombreux avantages : diminution de la pénétration des solvants, moindre quantité, homogénéité du résultat et accélération de la procédure.
- Reprise locale du fixage à l'aide soit de cire-résine, soit d'un adhésif de type acrylique. Les adhésifs de type ester de cellulose et colle de poisson ont montré leurs limites respectives et sont inefficaces dans le cas présent.

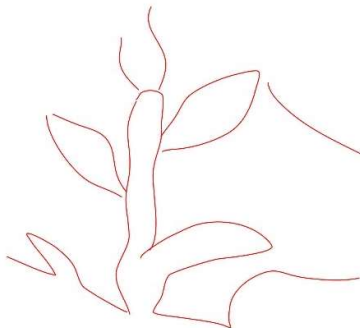
ATTENTION : l'épaisseur des derniers surpeints et la quasi-absence de voies de pénétration pour un adhésif empêcheront un fixage efficace de la matière qui puisse garantir la pérennité de la polychromie du retable.

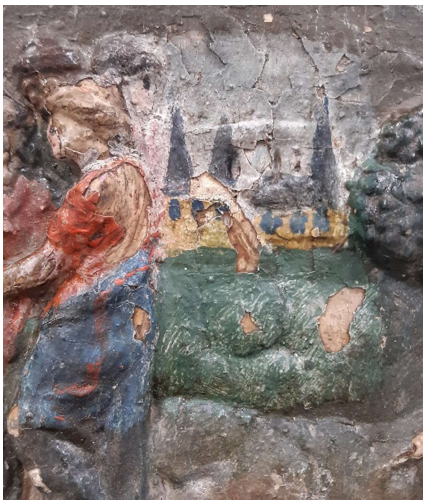
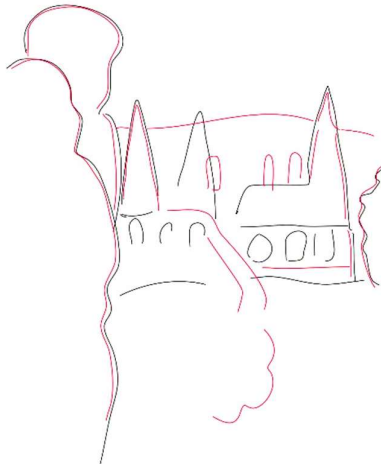
- Masticage des lacunes. La polychromie étant de piètre qualité, il ne semble pas judicieux de laisser les lacunes en l'état pour ne réaliser qu'une mise au ton à l'aquarelle.
- Retouches des lacunes et des usures
- Pose d'une couche de protection sur la structure afin d'homogénéiser les brillances et les matités. De plus, en milieu ecclésial, une fine couche de protection à base de cire permet une meilleure protection contre l'humidité et l'empoussièrement.

Le tableau ci-dessous livre le résultat de trois tests de dévernissage accompagné d'un essai de retouches (numériques) suivi de l'estimatif du coût.

Ce traitement offre un résultat tout à fait médiocre quant au rendu de la polychromie et accentuant davantage la piètre qualité du dernier surpeint.

Quelques tests préalables à un traitement A MINIMA

Panneau 1 : la Traversée			
Avant traitement	Après dévernissage	Après masticage et retouche (<u>virtuels</u>)	Inconvénient principal : confusion des volumes et perte de lecture de la composition originale
			
Cet aplat gris informe vert masque un petit arbuste qui se devine encore en lumière rasante.			

Panneau 3 : la Translation			
Avant traitement	Après dévernissage	Après masticage et retouche (virtuels)	Inconvénient principal : confusion des volumes et difficulté de lecture
			
Sur le schéma de droite : les volumes sculptés sont indiqués en rouge tandis que les détails peints sont indiqués en noir. La dernière campagne de remise en couleur crée un nouveau clocher au milieu des deux autres et nie les trois niches creusées juste au-dessus du faite du toit de la petite église sur la droite. Les couleurs sont posées en aplât, sans nuances, sans modelés et de manière pataude.			

Panneau 3 : la Translation			
Avant traitement	Après dévernissage	Après masticage et retouche (<u>virtuels</u>)	Inconvénient principal :
			Si le dévernissage rend un peu de clarté à la composition, il met aussi en évidence la faible qualité plastique de la dernière campagne de mise en couleur.

I. Proposition de traitement a minima du retable Renaissance				
Proposition de traitement		Budget HTVA	Atout	Inconvénient
Bois	- Comblement des moulures manquantes - Remplacement des trois éléments - Collage des fentes - Aménagement des feuillures - Mise sous cadre - Pose d'un système aisément réversible de liaison des deux registres - Installation in situ		p.m. (traitement indispensable et indépendant du choix de traitement pour la polychromie)	p.m. (traitement indispensable et indépendant du choix de traitement pour la polychromie)
Polychromie	- Dévernissage - Reprise du fixage - Masticage des lacunes - Retouches des mastics et des usures - Couche de protection		- Coût moins onéreux qu'un dégagement	- Faible qualité de la dernière campagne de mise en couleur - Dernière polychromie dont certains éléments ne respectent pas les reliefs sculptés : introduit une confusion de lecture des volumes sculptés. - <u>Fixage IMPOSSIBLE des couches sous-jacentes (effet « coque » des deux derniers surpeints)</u>

2.2 Un traitement permettant une mise en évidence des qualités plastiques

- Dégagement de la seconde campagne de mise en couleur, c'est-à-dire une élimination des deux dernières campagnes de mise en couleur.

Plusieurs tests ont été réalisés selon la méthode suivante et ont montré des résultats concluants :

1. Emploi de solvants sous forme gélifiée pour ôter le vernis épais
 2. Dégagement au scalpel sous microscope binoculaire des deux derniers surpeints dont le dernier est fragilisé par un temps de pose plus long des gels de solvants
 3. L'emploi d'un coton légèrement imbibé d'eau tiède permet de nettoyer la surface des derniers résidus de préparation maigre de type craie-colle.
- Reprise simultanée du fixage, à l'aide soit de cire-résine, soit d'un adhésif de type acrylique. Les adhésifs de type ester de cellulose et colle de poisson ont montré leurs limites respectives. De plus, le retrait du bois a engendré l'apparition de poches d'air entre les premières couches de polychromie et le bois. Seul un adhésif tel que la cire permet, dans ce cas, de fixer la polychromie sans risque d'écrasement tout en comblant les espaces vides. Bien que cet adhésif soit aujourd'hui largement décrié et banni de nombre d'ateliers de restauration, le choix qui est fait ici est fonction d'un état de conservation particulier.
 - Masticage et retouche des lacunes et des usures. Cette phase doit être envisagée après achèvement des deux précédentes.

Test de dégagement préalable à un traitement OPTIMUM

Panneau 1 : l'Assassinat			
Avant traitement	En cours de dégagement	Atout du traitement	Inconvénient
		Clarté des volumes sculptés Correspondance entre la polychromie et la finesse des détails sculptés Qualité de la polychromie mise au jour et bon état de conservation <u>Rend possible le fixage des premières couches de polychromie. Assure donc la pérennité à long terme.</u>	Coût de l'opération Budgétisation du masticage et de la retouche des lacunes sont à différer

II. Proposition de traitement <u>optimal</u> du retable Renaissance				
Proposition de traitement		Budget HTVA	Atout	Inconvénient
Bois	- Comblement des espaces vides entre les moulures - Remplacement des trois éléments - Collage des fentes - Aménagement des feuillures - Mise sous cadre - Pose d'un système aisément réversible de liaison des deux registres - Installation in situ		p.m. (traitement indispensable et indépendant du choix de traitement pour la polychromie)	p.m. (traitement indispensable et indépendant du choix de traitement pour la polychromie)
Polychromie	- Dégagement du surpeint XVIIIe, c'est-à-dire une élimination des deux dernières campagnes de mise en couleur des panneaux - Dévernissage et dégagement du dernier surpeint sur l'encadrement - Reprise simultanée du fixage en profondeur		- Meilleure lisibilité des volumes sculptés dégagés de leur « coque » épaisse - Retour à une polychromie de belle facture mettant en évidence les qualités plastiques du retable	- Temps de réalisation c/o coût du traitement - Les phases de masticage et/ou de retouche ne pourront être chiffrées qu'après dégagement

Et si on privilégiait la médiation ?

Les résultats de ces différents tests ont été présentés à Catheline Périer-D'Ieteren lors d'une entrevue en nos ateliers en date du 19 août 2022.

Les conclusions de cette entrevue sont les suivantes :

1. Le dévernissage de l'ensemble des panneaux et de leur encadrement révèle effectivement la piètre qualité de la polychromie et rend encore plus tangible l'enfouissement des volumes sculptés sous l'épaisseur des deux derniers surpeints.
2. Les tests de dégagement met en évidence une polychromie XVIIIe de belle facture ainsi que la présence d'une technique très particulière et caractéristique du XVIIIe siècle pour l'encadrement : la technique de l'aventurine.
3. L'estimation du pourcentage conservé de cette polychromie XVIIIe n'est jamais qu'une estimation basée sur des observations très locales. Estimée à 60-70 % sur chaque panneau, elle encourage de ce fait le dégagement, mais il faut rester prudent quant à une extrapolation de cette estimation à l'ensemble du retable et à son état réel de conservation. La qualité de la polychromie n'est appréciée ici que par des observations très locales de la taille d'un sondage. Or, l'appréciation de cette qualité pourrait être perturbée par la localisation et l'étendue des lacunes sur l'ensemble du retable.
4. Le dégagement d'une polychromie, fut-elle exceptionnelle, représente un coût très important. Dans un contexte économique difficile où la préservation du patrimoine est chose de plus en plus complexe, sans doute faut-il éviter de consacrer un budget important à une seule œuvre face à tant d'autres qui demandent soins et attention.

Aussi, sur suggestion de Catheline Périer-D'Ieteren, l'option de traitement qui est proposée s'organise autour de deux axes :

1. Le dégagement de la polychromie sur un panneau et son encadrement immédiat tout en assurant une mise en valeur de la portion dégagée au sein de retable.

Ce dégagement va s'opérer sur le panneau le plus représentatif du retable, à savoir la scène du martyr de saint Walhère.

- Dégagement au scalpel de la polychromie XVIIIe sur la scène du martyr et son encadrement
- Régénération du vernis brun de l'encadrement
- Masticage des lacunes sur l'ensemble du retable
- Retouches illusionnistes des lacunes
- Pose d'une couche de protection

ATTENTION : Cette option doit s'accompagner d'une surveillance récurrente de l'œuvre sur le long terme étant donné que trois des quatre panneaux n'auront pas bénéficié d'un fixage en profondeur de la polychromie. Les premières strates conserveront leur problème d'adhérence au bois.

2. La médiation envers le public

Ce traitement doit s'accompagner in situ d'une médiation envers le public afin d'expliquer les choix de traitement qui ont été posés, mais aussi les causes qui, en amont, ont gouverné ce choix.

En effet, l'histoire matérielle du retable d'Onhaye est lourde de conséquences et sans les interventions drastiques successives qui toutes, il est vrai, avaient pour but « d'entretenir » le retable, la conservation à long terme aurait été moins périlleuse à mettre en œuvre.

Le dégagement d'une strate historique limité à un panneau et son encadrement et la conservation en l'état des trois autres panneaux peut créer la surprise vis-à-vis du public tant la discordance entre les éléments sera flagrante. S'en servir pour expliquer l'importance de la conservation du patrimoine selon des règles éthiques et déontologiques se révèle un projet passionnant et tout à fait judicieux.

Cette médiation peut prendre des formes diverses, selon le niveau d'information souhaité par le visiteur :

- Prospectus mis à disposition du public qui visite l'église. Ce prospectus peut avoir la forme d'un dépliant en trois volets que le visiteur peut emporter avec lui
- Panneau explicatif (poster) disposé à côté du retable
- QRcode que le public peut scanner lorsqu'il visite l'église pour avoir une explication plus approfondie que celle dispensée sur le prospectus et/ou le poster
- Livret (telle la collection « solo » éditée par le Musée du Louvre : 21,5 x 14 cm contenant une soixantaine de pages ; collection mettant en lumière l'étude et la restauration d'une œuvre phare des collections du musée)

Forte d'une expérience similaire en ce qui concerne les retables brabançons Catheline Périer-D'Ieteren suggère un soutien scientifique de sa part dans l'élaboration d'une telle médiation.

III. Médiation autour du retable Renaissance				
Proposition de traitement		Budget HTVA	Atout	Inconvénient
Bois	- Comblement des moulures manquantes - Remplacement des trois éléments - Collage des fentes - Aménagement des feuillures - Mise sous cadre - Pose d'un système aisément réversible de liaison des deux registres - Installation in situ		p.m. (traitement indispensable et indépendant du choix de traitement pour la polychromie)	p.m. (traitement indispensable et indépendant du choix de traitement pour la polychromie)
Polychromie Scène du martyr et son encadrement	- Dégagement de la scène du martyr en phase XVIIIe - Fixage simultané - Masticage et retouche des lacunes - Pose d'une couche de protection à base de cire face et revers		- Meilleure lisibilité des volumes sculptés - Retour à une polychromie de belle facture - Pérennité des premières strates grâce au fixage en profondeur.	
Polychromie Encadrement & 3 panneaux	- Régénération du vernis brun de l'encadrement - Masticage et retouche illusionniste des lacunes - Pose d'une couche de protection à base de cire face et revers		- Traitement a minima permettant de rendre une lisibilité à l'ensemble, même si les couleurs resteront ternes et sourdes.	Contrôle récurrent de la bonne conservation de la polychromie sur les 3 panneaux et campagne de fixage le cas échéant.

II. Le maître-autel de style classique

Cet élément sera remplacé à terme dans la chapelle de Bon-Air afin de rappeler la présence du retable. Un panneau explicatif invitera le visiteur à aller voir le retable au sein de l'église paroissiale.

1. Le bois (en collaboration avec Jean-Albert Glatigny)

- Révision des assemblages des colonnes au niveau de la base et des chapiteaux : aspiration des vermoulures, consolidation éventuelle et/ou réfection de nouvelles chevilles afin de garantir les assemblages
- Bouchage des fentes des chapiteaux afin d'empêcher l'empoussièrement et partant, la stagnation d'humidité et les insectes xylophages.
- Réfection des quelques moulures manquantes et du panneau manquant au niveau du stylobate.
- Conception d'un système de présentation du retable qui le désolidarise de la maçonnerie en prévoyant un système de temporisation climatique au revers et une barrière thermique au contact de l'allège en pierre.
- Installation du maître-autel in situ

2. La polychromie

- Masticage des lacunes les plus gênantes visuellement
- Retouches illusionnistes des masticages et retouche minimaliste des usures par le biais d'un ton de fond
- Pose d'une couche de protection de type cire microcristalline à l'avant et au revers, compte tenu du lieu de conservation.

Pour un montant total HTVA de 21 % de [REDACTED] euros

TABLEAU RECAPITULATIF DES FRAIS	
Proposition de traitement	Budget HTVA
STRUCTUREL et donc obligatoire	
Encadrement maniériste - bois	██████████
Maître-autel de style classique	██████████
SUR OPTION (I <u>ou</u> II <u>ou</u> III)	
Traitement I a minima (tableau I, p. 65-69)	██████████
Traitement II optimum (tableau II, p. 70-72)	██████████
Traitement III de médiation (tableau III, p. 73-75)	████████████████████

CONCLUSION ET PERSPECTIVES

Témoin matériel d'un culte fervent adressé à un saint particulièrement vénéré dans la vallée de la Haute Meuse, le retable de saint Walhère se trouve aujourd'hui dans un état de conservation problématique ; un état relevé au moins dès 2020 par Arnaud Gérard, échevin de la culture de la commune d'Onhaye. À cette époque, conservé des années en la chapelle de Bon-Air, le retable présentait nombre de soulèvements de matière, mais surtout la chute d'un panneau sculpté. Ce qui laissait craindre le pire quant à la conservation in situ du retable.

Passé l'urgence du traitement de conservation curative, la nécessité d'une étude approfondie s'est imposée d'emblée comme préalable à une proposition de traitement qui tienne compte de la particularité de l'œuvre et de son histoire matérielle. Parallèlement à cette étude, un projet de recherche mené par Michel Lefftz (UNamur) autour du Maître dit « des stalles de Nivelles » prenait forme, avec à la clef un projet d'exposition au TreMa (Namur) à l'horizon 2023. Cette exposition doit accueillir une trentaine d'œuvres avec parmi elles, le retable d'Onhaye. Cette exposition sera aussi l'occasion de mettre en lumière le patrimoine religieux régional, en dialogue avec les communes concernées. À ce titre, la commune d'Onhaye, soucieuse de mettre en valeur le patrimoine walhérois, étudie, en collaboration avec la Maison du Patrimoine mosan de Bouvigne, la possibilité de création d'un parcours patrimonial autour du culte de saint Walhère dont la procession anime encore de nos jours les rues de la petite commune mosane le dernier week-end du mois de juin, en faisant halte à la chapelle de Bon-Air.

La prise en charge de ce retable pour un traitement de conservation-restauration ne procède donc pas d'une tentative isolée de conservation du patrimoine, mais trouve au contraire place dans un projet plus global de mise en valeur du patrimoine de la seconde moitié du XVI^e siècle, produit dans la vallée de la Haute-Meuse.

Comme l'a démontré la recherche historique, le retable d'Onhaye constitue non seulement l'un des deux plus anciens témoins du culte de Walhère dans la région, mais il est aussi une source iconographique d'importance puisqu'il fut réalisé AVANT les premières sources écrites connues de la *Vita* du saint. Ce retable est aussi un des rares témoins de la production de retable en bois polychromé de la seconde moitié du XVI^e siècle n'ayant pas été décapé de toute trace de polychromie ; comme ce fut malheureusement le cas pour les autres retables qui constituent le corpus.

Faute de sources d'archives, l'histoire matérielle présente encore de nombreuses inconnues, mais deux jalons chronologiques permettent de situer un peu plus précisément les différentes étapes de son parcours, depuis sa création dans le dernier tiers du XVI^e siècle, jusqu'aux alentours de 1975. Ce canevas chronologique s'étoffeant quelque peu avec le résultat des recherches stratigraphiques.

Si ces dernières n'ont malheureusement pas corroboré notre première hypothèse d'une polychromie originale composée d'une couche blanche agrémentée çà et là de rehauts dorés à la feuille sur mixtion, l'étude stratigraphique a permis d'identifier les différentes campagnes de « remise en couleur » avec une polychromie originale qui suit la tradition des retables de la première moitié du siècle, soit une polychromie « au naturel » agrémentée de rehauts dorés. Le retable reçoit ensuite, sans doute au cours du XVII^e siècle, une monochromie « blanc et or » avant de retrouver le goût de la polychromie qui cette fois revêt le retable de couleurs chatoyantes aux tons désaturés dont la palette rappelle celle en vogue au XVIII^e siècle.

Cette seconde campagne est de belle facture, modelant les ombres et les creux des reliefs à l'aide de glacis colorés riches en résine et gros grains de pigments.

En revanche, les deux derniers surpeints sont épais, de qualité médiocre, empâtent les volumes et masquent la finesse des détails sculptés. Ils présentent en outre l'inconvénient majeur de former une « coque » rigide en surface, empêchant la pénétration des adhésifs alors que les couches sous-jacentes présentent en plusieurs endroits un manque d'adhésion au bois. Leur maintien constitue donc un danger à moyen terme pour l'intégrité des couches originales.

Les choix en matière de traitement de conservation-restauration pour une œuvre dans cet état sont multiples. L'intervention minimaliste, tel que tend aujourd'hui à le préconiser la déontologie de la conservation-restauration, consisterait à conserver en l'état le retable et dans ce cas-ci à s'exposer à des altérations inévitables de la polychromie à court terme puisque l'adhésion de la polychromie à son support qu'est le bois ne pourra être réalisée. Le traitement le plus interventionniste étant celui du dégagement des strates qui nuisent à la juste perception de l'œuvre et à sa conservation. Un traitement intermédiaire est également proposé, mais avec un résultat très relatif compte tenu de la piètre qualité de la polychromie mise à jour avec le seul dévernisage et qui n'offre pas, lui non plus, la possibilité de fixage des couches historiques de la polychromie. Le dégagement nous semble donc la solution la plus adéquate non seulement pour garantir la conservation à long terme, mais aussi rendre au retable une apparence plus conforme à ce qu'il dut être à l'origine.

Mais face à l'importance du coût d'un tel traitement, et en discutant des choix de traitement possible avec Catheline Périer-D'Ieteren, une autre forme de traitement s'est imposée à nous : celle de la médiation. En proposant le dégagement du seul panneau du martyr et de son encadrement tout en privilégiant in situ la communication avec le public quant à l'importance et à la difficulté de la conservation du patrimoine religieux en bois polychromé dans leur lieu d'origine. Cela ne peut qu'augurer un projet tout à fait passionnant et judicieux dont la thématique rejoint le projet de valorisation du patrimoine walhérois entamé en 2019.

La valeur historique du retable d'Onhaye n'est plus à démontrer, lui qui possède le statut assez rare d'être la source première sur laquelle se sont basés les premiers auteurs de la *Vita* de Walhère alors que de coutume, les sources iconographiques s'inspirent des sources écrites. Sa valeur culturelle et commémorative n'en est pas moindre puisque le retable fait toujours l'objet d'une piété populaire importante qui, bien que parfois assimilée au folklore local, n'en demeure pas moins un témoignage vivant d'un culte ancestral dans la région et à ce titre, représentatif du patrimoine immatériel. Enfin, sur le plan de sa valeur esthétique et artistique, il va prochainement retrouver, à l'occasion de l'exposition au TreMa en avril 2023, la place qui lui revient dans la production sculptée mosane au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle, lui qui demeure le rare témoin de ces sculptures en bois polychromé désormais pour beaucoup décapées.

Comme nous venons de l'évoquer, le projet de restauration du retable d'Onhaye prend place dans un projet de valorisation du patrimoine walhérois de plus grande ampleur dont la mise en place a commencé en 2019 pour se terminer en 2026. A l'initiative d'Arnaud Gérard, cette valorisation du patrimoine local relativement méconnu se situe non seulement à l'échelle de la commune, mais aussi sous forme d'un partenariat avec les communes voisines de Dinant (Bouvignes) et d'Hastière, par l'intermédiaire des offices de tourisme et syndicats d'initiative régionaux et locaux.

Outre le retable d'Onhaye, « le patrimoine walhérois se cristallise autour de [deux autres] éléments : un chef-reliquaire de saint Walhère (production régionale, 13^e s.), exposé depuis mars 2018 à la Maison du patrimoine médiéval mosan (Bouvignes/Dinant)²⁹ et des vitraux (20^e s.), imaginés par l'abbé Janus (figure de la Résistance belge), relatant des épisodes de la vie de saint Walhère en l'église Saint-Martin d'Onhaye. Par ailleurs, un certain nombre d'archives (de la fin du Moyen Âge au 20^e s.) ont récemment été mises au jour dans le grenier d'un presbytère de la commune, et concernent également le culte voué à Walhère de façon continue depuis le 16^e siècle au moins.

« À la fin de l'année 2019, sous l'impulsion de la commune d'Onhaye et plus spécialement d'Arnaud Gérard (échevin du patrimoine), est né le projet d'une valorisation de ce patrimoine relativement méconnu. Un comité d'accompagnement a été mis sur pied, composé d'Arnaud Gérard, d'Alain Mauroy (Fabrique d'église d'Onhaye) et d'Aurélien Stuckens (Maison du patrimoine médiéval mosan). L'objectif global de ce projet est le développement culturel et touristique de la commune d'Onhaye, autour du personnage de Walhère et du patrimoine artistique et historique lié. Cette valorisation prendra place sur trois plans.

« Premièrement (horizon 2024), à l'échelle de la commune, avec la restauration des vitraux et du retable et l'émergence d'un « pôle » culturel en l'église Saint-Martin (l'ancrage local prime sur tout éventuel remplacement dans un contexte muséal). Là, seront visibles ces éléments patrimoniaux, de même que des documents d'archives et iconographiques, abordés à l'aide d'outils didactiques destinés au tout public. L'implication d'une ou de plusieurs écoles de l'entité walhéroise dans l'approche de ce patrimoine et la mise sur pied d'un parcours pour le découvrir est grandement souhaitée, par le biais d'ateliers créatifs (travail autour du récit et de l'image au Moyen Âge : pop-up, peinture sur bois, création de vitrail/peinture sur verre, enluminure, drapelet de pèlerinage, etc.).

« Ensuite, à l'échelle intrarégionale (horizon 2025), la valorisation du patrimoine walhérois ferait l'objet d'un partenariat entre les communes d'Onhaye, Dinant et Hastière. En effet, chacune d'elles est liée à l'histoire de saint Walhère et abrite divers éléments patrimoniaux associés. Sur le territoire de ces trois communes, il s'agirait de développer à la fois un parcours d'interprétation (autonome) qui prendrait la forme d'une balade mêlant nature et culture autour de saint Walhère, mais aussi un parcours guidé (« Une journée en Haute Meuse avec Walhère ») qui valoriserait les sites et éléments suivants :

- Onhaye : découverte du retable (16^e s.) et des vitraux (20^e s.) de saint Walhère en l'église Saint-Martin ;
- Bouvignes (Dinant) : découverte de la cité médiévale (lieu de naissance de Walhère selon la légende) et/ou de la Maison du patrimoine médiéval mosan (chef-reliquaire de saint Walhère, 13^e s.) et/ou d'un retable anversois du 16^e s. dans l'église Saint-Lambert ;
- Hastière : visite de l'abbatiale Saint-Pierre, abritant un triptyque dédié à saint Walhère du peintre belge Auguste Donnay (1862-1921), et du site de l'ancienne abbaye ; chapelle Saint-Walhère (lieu où le corps du saint aurait été retrouvé, sur la rive gauche de la Meuse)

« Enfin, à l'échelle du territoire wallon (horizon 2026), l'objectif serait, par l'intermédiaire des maisons/offices du tourisme et syndicats d'initiative régionaux et locaux, une promotion axée sur les retables conservés en différents lieux de cet espace. Songeons notamment, outre le retable walhérois, aux retables du 16^e siècle de Bouvignes, Gedinne ou encore Belvaux (ce dernier étant conservé au Musée des Arts anciens du Namurois – Tréma). Et ce, à l'instar de ce qui existe dans d'autres régions. Pour exemple : <https://www.ot-hautsdeflandre.fr/fr/decouvrir-les-hauts-de-flandre/patrimoine-culturel/les-eglises-et-les-retables/les-retables>.

²⁹ Le chef-reliquaire de saint Walhère a été mis en dépôt à la MPMM par l'administration communale d'Onhaye et la Fabrique de l'église Saint-Martin, avec le soutien de l'Évêché de Namur. Le public peut le découvrir tous les jours, sauf le lundi. Il s'en absente chaque année durant plusieurs jours pour regagner Onhaye lors de la Saint-Walhère, fête du dernier week-end de juin.

« Dans toutes ces démarches, la commune d’Onhaye peut compter sur le soutien scientifique et pédagogique de l’équipe de la Maison du patrimoine médiéval mosan »³⁰.

Pour terminer, nous ne pouvons que remercier une fois encore la Fondation Périer-D’Ieteren pour le soutien financier qu’elle a apporté à la réalisation de cette étude préalable, souligner une fois encore le rôle primordial et essentiel de ce type d’étude dans la préservation du patrimoine sculpté en bois polychromé et souhaiter l’aboutissement du projet de restauration à l’horizon d’aussi belles perspectives de mise en valeur du patrimoine local. Cette valorisation étant gage de sa pérennité parce qu’entretenu, vu, connu et donc protégé.

³⁰ Merci à Aurélie Stuckens pour sa participation à la présentation du projet. Texte non publié envoyé par l’auteur.

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 XIIe 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 16th 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.
- SANYOVA Jana et VAN BOS Marina, *La technique de l'aventurine*, dans *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Bruxelles, 1998, p. 179-182.

VAN HAUWERMEIREN Corinne, *Retable de la vie de saint Walhère, vers 1560-1570. Onhaye, Chapelle de Bon-Air. Rapport d'étude préalable élémentaire*, Bruxelles, septembre 2021.