PROVINCE de NAMUR

Au cœur de votre culture

DOISCHE - CHAPELLE DE NIVERLÉE

RAPPORT SANITAIRE

CONSTAT D'ÉTAT DE TROIS TOILES PEINTES

–

& RECOMMANDATIONS

20 mars 2018

Emmanuelle Nsunda

Master en Histoire de l'art et archéométrie et en Conservation et restauration d'œuvres d'art – Ulg/ESA Saint-Luc, Liège

TABLE DES MATIERES

1 Présentation des œuvres 3
1.1 Autel latéral nord : Saint Nicolas de Myre (Toile A) 3
1.2 Autel latéral sud : La sainte Famille (toile B) 4
1.3 Autel majeur : Vierge de l'Assomption (Toile C) 5
2. Technique d'exécution et altérations 6
2.1 Observation du support toile 6
2.2 Les supports auxiliaires 8
2.3 Couches picturales et de protection 9
3. Interventions de conservation/Restauration : propositions de clauses à insérer au cahier des charges 10
4. Observations et recommandations 15
Conclusions 17

1 PRÉSENTATION DES ŒUVRES

1.1 AUTEL LATÉRAL NORD : SAINT NICOLAS DE MYRE (TOILE A)

Titre de l'œuvre	Saint Nicolas de Myre
N° d'inventaire	IRPA : 10082427
Artiste/Signature	/
Date d'exécution	Ca 1740
Dimensions	200 x 140 cm (mesure approximative)
Matériaux	Peinture sur toile
Lieu de conservation	Chapelle de Niverlée, autel latéral nord
Date de l'examen de l'œuvre	21 février 2018
Nom de l'examinateur	Emmanuelle Nsunda

Fig. 1 Toile A © Emmanuelle NSUNDA

1.2 AUTEL LATÉRAL SUD : LA SAINTE FAMILLE (TOILE B)

Titre de l'œuvre	La Sainte famille
N° d'inventaire	IRPA : 10082374
Artiste/Signature	/
Date d'exécution	Ca 1741-1760
Dimensions	180 x 110 cm (mesure approximative)
Matériaux	Peinture sur toile
Lieu de conservation	Chapelle de Niverlée, autel latéral sud
Date de l'examen de l'œuvé	21 février 2018
Nom de l'examinateur	Emmanuelle Nsunda

Fig. 2 Toile B © Emmanuelle NSUNDA

1.3 AUTEL MAJEUR : VIERGE DE L'ASSOMPTION (TOILE C)

Titre de l'œuvre	Vierge de l'Assomption
N° d'inventaire	IRPA : 10082428
Artiste/Signature	/
Date d'exécution	Ca 1740
Dimensions	200 x 140 cm (mesure approximative)
Matériaux	Peinture sur toile
Lieu de conservation	Chapelle de Niverlée, autel
Date de l'examen de l'œuvre	21 février 2018
Nom de l'examinateur	Emmanuelle Nsunda

Fig. 3 Toile C © KIK-IRPA

2. TECHNIQUE D'EXÉCUTION ET ALTÉRATIONS

Une première observation démontre que les trois toiles jouissent d'une technique d'exécution quasiment identique ce qui nous permet de supposer qu'elles ont été réalisées par le même artiste ou du moins qu'elles proviennent du même atelier. La similitude de la facture picturale et de la gamme chromatique appuient cette hypothèse. C'est pourquoi, dans la mesure où les toiles ont été conservées dans les mêmes conditions et que ce rapport est une première observation succincte et afin d'éviter les répétitions inutiles nous nous permettons de rendre un avis groupé quant à leur état de conservation.

2.1 OBSERVATION DU SUPPORT TOILE

Les supports sont apparents sur les côtés des tableaux, à travers les lacunes sans oublier le pan latéral de Saint-Nicolas de Myre complètement au jour. Dans les trois cas, nous sommes en présence d'une toile naturelle de chanvre ou de lin (seules des analyses ou une observation des fibres sous microscope permettraient une détermination précise de leur nature), d'armure toilée plutôt dense. Elles sont largement oxydées et doivent probablement être friables et cassantes à la manipulation.

Fig. 6 Toile A – Trous de semences, la toile n'est plus solidaire au montant du châssis

Les trois toiles présentent des déformations. Cependant, alors que les toiles B et C présentent des déformations minimes liées à une mauvaise tension (guirlandes de tension et marques de châssis), le cas de la toile A est carrément médiocre. Suite à la disparition d'un montant du châssis, le pan gauche est laissé libre (Fig.5), ce qui occasionne des déformations conséquentes, une importante perte de matière picturale mais aussi d'éléments du support. Le bord de la toile semble d'ailleurs avoir été déchiré (cf. Fig.4 ci-dessus). Cette altération nous permet d'observer une toile doublée. Sans observation du revers des autres toiles, il est impossible de dire si elles le sont également.

Fig. 4 Toile A - Lacune

Fig. 5 Toile A – Problème de tension, double toile apparente

2.2 LES SUPPORTS AUXILIAIRES

Nous pouvons statuer que les châssis sont probablement d'origine en observant le système de tension des toiles et les semences intactes visibles sur certains côtés. Les autels latéraux sont surmontés de deux colonnes corinthiennes elles-mêmes couronnées d'entablements de marbre reliés entre eux par un arc en plein cintre. Les châssis et les cadres sont réalisés sur mesure de sorte à accompagner la courbe de l'arc (Fig. 7). Bien que cela confère à l'ensemble une unité et une dimension esthétique non négligeable, la forme non conventionnelle du châssis induit des tensions dans la toile qui sont sources de déformations. Ces tensions sont d'autant plus prononcées dans la toile B dont le châssis a été aménagé afin de pouvoir insérer le tabernacle dans la toile (Fig. 8).

Fig. 7 Toile B – détail de la courbe du châssis. Un grand nombre de semences ont disparu, fragilisant la tension de la toile

Fig. 8 Toile C – Aménagement du châssis pour pouvoir accueillir le tabernacle. La proximité de celui-ci avec la toile engendre des tensions et des déformations

2.3 Couches picturales et de protection

Les toiles semblent toutes trois être de même facture. La qualité des détails et des glacis ainsi que la période d'exécution des œuvres laissent présager que le médium est la peinture à l'huile. Cette dernière est appliquée en fine couche, aucun empâtement n'ayant été observé sur la surface des trois peintures.

Les toiles A et B présentent un réseau de craquelures prématurées très marquées superposées au réseau de craquelures de vieillissements, plus fin. Cela a pour conséquence directe des soulèvements (aussi dus aux déformations des toiles) et à l'apparition de nombreuses lacunes plus ou moins importantes.

Fig. 9, 10 et 11 Toiles A et B – Réseau de craquelures prématurées

un chanci (micro-réseau de craquelures du vernis) recouvre l'ensemble des couches picturales. Il se manifeste par un blanchiment de celles-ci. Cela pourrait être la résultante d'un taux d'humidité trop élevée dans la chapelle ou bien de variations de taux d'humidité relative.

Fig. 12 Toile B – Chancis

3. INTERVENTIONS DE CONSERVATION/RESTAURATION : PROPOSITIONS DE CLAUSES À INSÉRER AU CAHIER DES CHARGES

Nous demandons au restaurateur de se conformer à la déontologie de restauration énoncée dans la charte « Ecco » de 2007. Pour rappel les interventions doivent être les moins invasives possibles et respecter l'œuvre originale en bannissant tout recréation d'éléments disparus sur lequel nous ne disposons pas de documentation historique certaine. Selon la nature de l'intervention, elle peut être classée dans le champ de la conservation préventive, de la conservation curative ou de la restauration.

« *La conservation préventive consiste à agir indirectement sur le bien culturel, afin d'en retarder la détérioration ou d'en prévenir les risques d'altération en créant les conditions optimales de préservation compatibles avec son usage social. La conservation préventive s'exerce aussi lors de la manipulation, l'utilisation, le transport, le conditionnement, le stockage et l'exposition des biens culturels* »[1].

« *La conservation curative consiste principalement à intervenir directement sur le bien culturel dans le but d'en retarder l'altération* »[2].

« *La restauration consiste à intervenir directement sur des biens culturels endommagés ou détériorés dans le but d'en faciliter la lecture tout en respectant autant que possible leur intégrité esthétique, historique et physique* »[3].

La conservation préventive et la conservation curatives sont encouragées et largement prioritaires. Les interventions de restauration devront impérativement être justifiées par la nécessité de rétablir une lisibilité à l'œuvre. De plus, toutes interventions devront pouvoir être distinguées de la partie originale par la variation de la technique utilisée ou du matériau.

Le restaurateur sera également tenu de fournir une documentation complète de son travail comprenant un examen diagnostic préalable et d'un enregistrement du travail sous forme de prises de vue évolutives et d'un rapport écrit. Le tout sera consigné dans un dossier de restauration à remettre à l'issue de l'intervention aux demandeurs.

Enfin, nous attendons de l'intervenant qu'il respecte les principes de la profession concernant le choix des matériaux utilisés. Ceux-ci doivent dans la mesure du possible ne pas compromettre les examens, traitements et analyses futures. La compatibilité avec les matériaux constitutifs des peintures est impérative et si possible, ils doivent être facilement réversibles.

[1] Charte ECCO, 2007.
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem.*

In situ : Plusieurs interventions devront être réalisées sur place avant d'envisager un quelconque transport.

- Démontage des cadres et traitement contre insectes xylophages.
  Pour ce faire, nous privilégions le choix des physiques aux traitements chimiques, à savoir les traitements par injection d'un agent liquide (avec ou sans résine consolidante ou gazage). En effet, ces traitements exposent les intervenants à des substances hautement toxiques comme l'oxyde d'éthylène ou le bromure de méthyle. De plus, l'issue d'une injection peut engendrer l'apparition d'efflorescences sur la surface de l'oeuvre lors de l'évaporation du solvant.

  Par méthode physique nous entendons (par ordre de préférence):
  - L'anoxie (traitement statique, dynamique ou mixte)
  - Le Thermolignum
  - La surgélation (bien que cette méthode soit difficilement applicable vu la dimension des cadres/ et inenvisageable *in situ*)

- Décrochage de la toile
- Dépoussiérage (à sec – au pinceau)
- Réalisation d'un *Facing* dans le but de préparer les toiles au transport. L'altération avancée des couches picturales des toiles A et B rendent cette opération indispensable. Dans le cas de la toile A, le *facing* permettra de solidariser de manière temporaire le bandeau de toile déchirée au reste de l'œuvre, minimisant ainsi le risque d'agrandissement de la déchirure. Pour chacun des tableaux, cette interventions permettra d'éviter toute perte de matière à partir des écailles et lacunes de la couche picturale et des soulèvements. Nous préconisons un adhésif aqueux naturel tel l'amidon ou la colle de peau. Suivant la réactivité de la toile et de la couche picturale à l'humidité, cette dernière devra recevoir au préalable ou non un vernis de provisoire de protection (le test sera a effectué par l'intervenant).

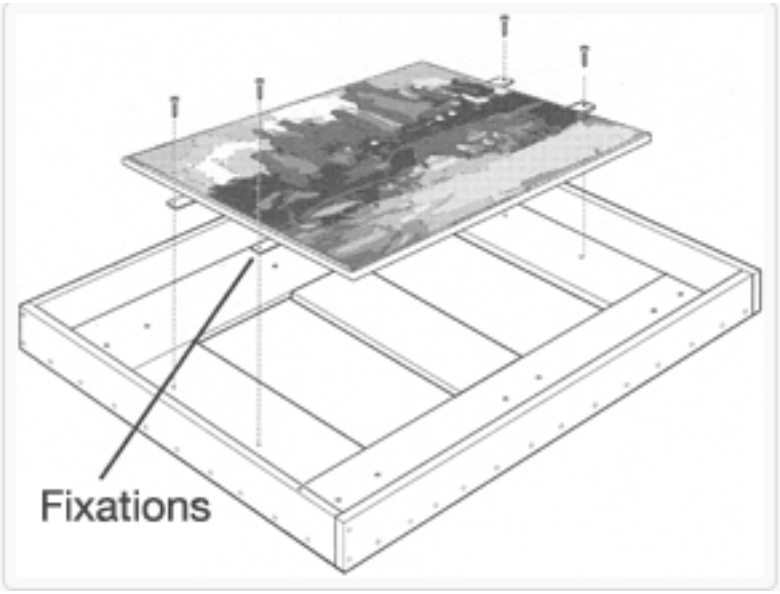
Transport

Certaines interventions comme la consolidation de la toile par un doublage semblent aussi indispensable que difficilement exécutable *in situ*. C'est pourquoi, nous pensons qu'un transport doit être prévu afin de réaliser ces interventions en atelier – environnement normalement sécurisé et disposant des conditions idéales à la mise en œuvre de ces interventions.

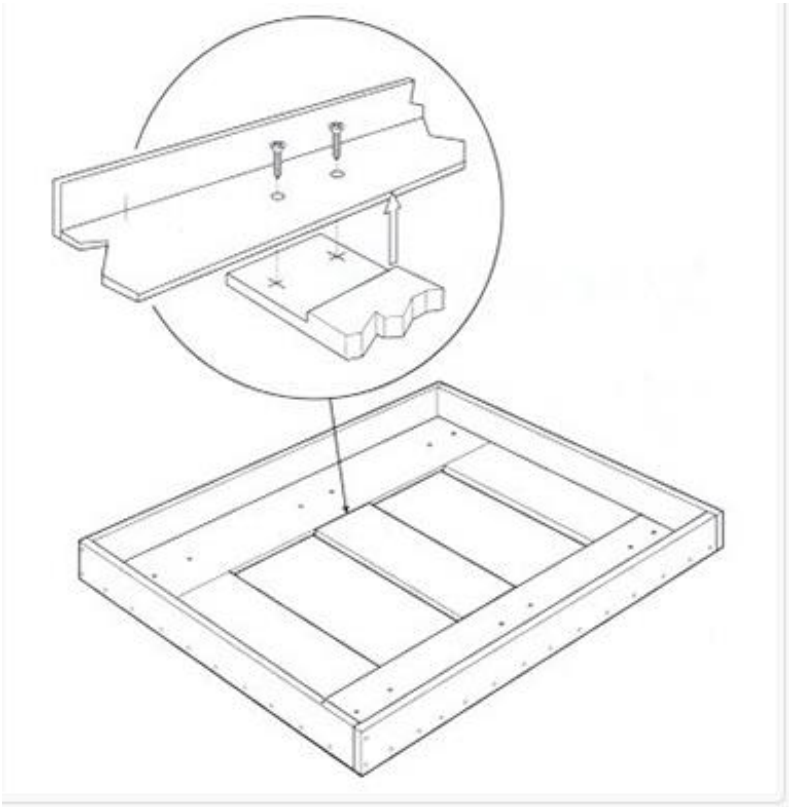
Il est impératif qu'un examen diagnostic soit réalisé avant le transport afin de contrôler tout changement durant celui-ci. Les étapes de manutention des toiles

doivent être planifiées à l'avance afin de réduire au maximum la manipulation des tableaux. Seuls les manipulations suivantes seront tolérées : décrochage, préparation au transport (cf. supra + dépose si nécessaire), emballage/mise en caisse, chargement du véhicule, déchargement dans l'atelier.

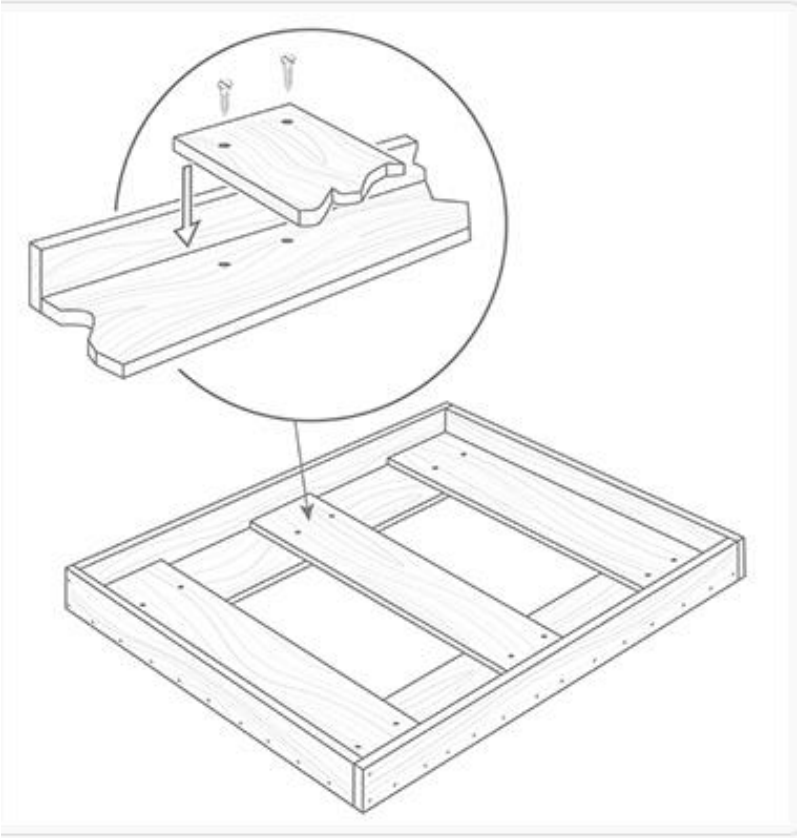
Vu l'état de dégradation de la couche picturale, nous doutons que la toila A supporte d'être roulée sans causer de dommages supplémentaires. C'est pourquoi nous préconisons un transport à plat, dans un cadre temporaire de manipulation-transport, tels les schémas ci-dessous.



© Canada, Institut canadien de conservation. ICC 120554-00007



© Canada, Institut canadien de conservation. ICC 120554-00006



© Canada, Institut canadien de conservation. ICC 120554-00002

En atelier

- Dépose de la toile;
- Aplanissement par combinaison d'apport d'humidité, de chaleur et d'aspiration ou pression ;
- Retrait du *facing* et fixations ;
- Nettoyage avers/revers– selon les tests – les nettoyage à sec et techniques aqueuses sont à privilégier à l'utilisation de solvants ;
- Dévernissage/allègement du vernis – suivant un test de protocole justifié et documenté ;
- Doublage de la toile A (la nécessité du doublage des autres toiles est laissée au jugement d l'intervenant (Recommandation : élimination de la toile de doublage. Nettoyage du revers de la toile suivi d'un doublage synthétique à la BEVA sur table chauffante et aspirante) ;
- Réparation structurelle de la toile via le comblement des lacunes à l'aide d'incrustations de toile ou d'un matériau de comblement en fibres naturelles ou synthétiques agglomérées dans un adhésif/liant ;
- Mastic avec un matériau de comblement style craie/colle ou *modostuc* ;
- Réflexion autour du système de tension (Recommandation : confection de nouveaux châssis sur mesure auto-tendeur)[4] ;
- Mise sous tension de la toile ;
- Vernissage ;
- Retouches

  La réintégration picturale sont l'ensemble des opérations nécessaire à la reconstitution d'une image. Le degré de réintégration sera laissé à la libre appréciation de l'intervenant dans la mesure où celle-ci se limite aux lacunes. Le medium utilisé ne peut être identique à celui de la couche picturale (pigment/vernis, aquarelle) et doit être réversible. Enfin la technique également doit être différenciée si pas à l'œil nu, à l'aide d'examen et d'analyse (*trattegio*, pointillisme, etc) ;
- Vernis final

In situ

- Installation de la toile in situ
- Remontage du cadre

[4] https://artbeeconservation.com/overview/etudes-documentation/

4. OBSERVATIONS ET RECOMMANDATIONS

Considérant l'état de conservation des trois peintures, nous attirons l'attention sur la toile A, *Saint Nicolas de Myre*. En effet, la tension de la toile est critique et il est impératif d'y remédier le plus rapidement possible afin d'éviter toute perte supplémentaire de matière. La toile doit être **prioritaire** dans l'ordre des restaurations à effectuer.

Il est difficile à cette heure de déterminer si les cadres jouent ou non un rôle (même partiel) dans la tension de la toile à la manière d'un châssis-cadre (toile fixée entre le cadre et le châssis). Cet élément ne pourrait être révélé qu'en cas de dépose de la toile. Les cadres ont probablement été repeints depuis leur première installation, mais il est possible qu'ils n'aient jamais été déplacés. En effet, les cadres font partie intégrante de l'autel et sont fixés à ceux-ci.

L'observation de trous d'envol sur les matériaux ligneux (cadres, statues) indique la présence d'insectes xylophages. Il est difficile de savoir s'ils sont encore en activité ou non. Sur les cadres, les trous d'envol sont encore relativement peu nombreux. Par contre, la statue de la Vierge à l'Enfant située juste en face de la toile B est fortement attaquée (Fig.13). **La statue doit être traitée le plus tôt possible** pour éviter qu'une infection se propage au risque d'endommager d'avantage les cadres et les toiles. Il est aussi impératif de surveiller tout le mobilier de l'église afin de détecter une éventuelle propagation de l'infection.

Des mesures de conservation préventives devraient être prise afin de garantir la pérennité des œuvres dans la chapelle et ce, même après les interventions de conservation et restauration. Aussi, nous conseillons à la Fabrique d'Église

- d'enregistrer les variations de température et d'hygrométrie
- de relever les sources d'humidités potentielles dans l'édifice (étanchéité du bâtiment).
- de veiller à placer les œuvres hors des rayonnements lumineux directs du soleil pour ne pas les exposer aux UV qui pourraient endommager la couche picturale.

Idéalement, le taux d'humidité relative doit être comprise entre 47 et 53% et la température osciller entre 18 et 22°C afin de préserver d'une activité biologique (développement de bactéries, moisissures ou d'infestations d'insectes xylophages), de perturbations physiques (contractions, gonflements ou encore de l'accélération de certains réactions chimiques comme la corrosion des métaux (semences, agrafes) ou l'oxydation des toiles.

Les variations brutales de températures et d'humidité sont à proscrire (pas plus de 2% par jour). À choisir, il est « préférable » de maintenir une température trop basse que trop élevée, l'air chaud contenant plus d'humidité que l'air froid.

La température et le taux d'humidité relative peuvent être mesurées facilement grâce à des instruments de mesure mécaniques ou électroniques placés dans l'édifice. Les données peuvent être enregistrées manuellement ou automatiquement à intervalles réguliers.

Après un temps d'observation, les résultats permettront à un conservateur/restaurateur de proposer les mesures adéquates. C'est pourquoi, il serait intéressant d'acquérir le matériel de mesure et/ou d'insérer une demande d'un examen de mesures du taux d'humidité et de température lors de la restauration des œuvres picturales par le restaurateur.

Plusieurs types d'appareils existent[5] :

- *l'hygromètre à cheveu est le plus simple mais pas le plus fiable puisqu'il est fortement sensible à la température.*
- *Le thermohygromètre papier ou thermohygrographe utilise également une mèche de cheveux (nécessitant un étalonnage régulier) pour évaluer les variations hygrométriques mais il a la particularité d'inscrire parallèlement ces variations sur un diagramme.*
- *Le psychromètre est un hygromètre à double thermomètre, l'un mesurant la température de l'air, l'autre la température de l'eau s'évaporant mais ce type d'appareil est très sensible à la ventilation.*
- *Les résultats les plus probants sont obtenus à l'aide d'hygromètres électroniques ou de capteurs climatiques permettant d'enregistrer automatiquement, en permanence et simultanément les deux facteurs environnementaux. Les appareils les plus performants sont les censeurs climatiques directement reliés à des systèmes d'acquisition de données. Ils permettent la mesure et l'enregistrement de la température et de l'humidité sur une mémoire numérique consultable sur un ordinateur à l'aide d'un logiciel spécifique. Certains capteurs sont dotés d'un système radio qui permet de consulter les mesures en temps réel grâce à une liaison radio entre le capteur et l'ordinateur. .*

[5] http://conservationpreventive.be/

Fig.13 Vierge à l'Enfant en Majesté devant la toile B. Les visages des statues sont percés de trous d'envol d'insectes xylophages.

CONCLUSIONS

Ces trois toiles étudiées datent du milieu du 18^{e} siècle. Si deux de ces toiles (B et C) requièrent des interventions de restauration plus minimes, le cas de la toile A requiert une intervention importante prioritaire et urgente par un restaurateur qui se conforme à la déontologie de restauration (charte « Ecco » de 2007).

Lors de l'observation in situ, il est aussi apparu que la statue de la Vierge à l'Enfant, située juste en face de la toile B, est très attaquée par des insectes xylophages. La statue devrait donc faire l'objet d'un traitement urgent pour éviter qu'une infection se propage aux cadres et les toiles et mobilier en bois de l'église. Lors du traitement curatif, il devrait aussi être demandé d'examiner l'encadrement des trois peintures et l'ensemble du mobilier en bois de l'église afin de détecter une éventuelle propagation de l'infection.

Enfin, quelques mesures de conservation préventives sont recommandées afin de garantir la pérennité des œuvres dans la chapelle après restauration : réaliser un état des lieux dans l'édifice du taux hygrométrique et de température (éviter des écarts de température et d'hygrométrie trop importants). Ces mesures pourraient être réalisées et étudiées lors de la mission de restauration des peintures.