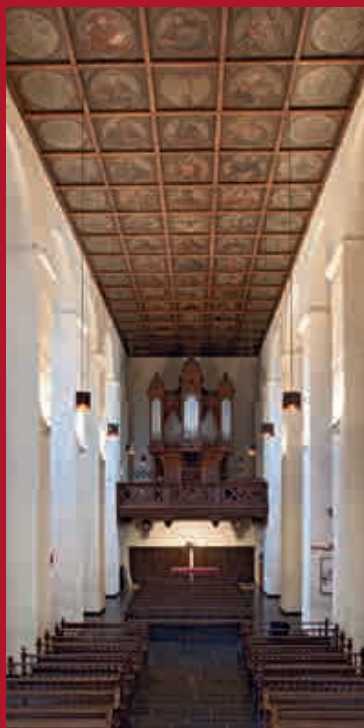


BULLETIN DE LA COMMISSION ROYALE
DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES

TOME 33 – 2020



Couverture :

- *Vue de l'église collégiale de St. Paul à Liège* de Remacle Leloup, image imprimée conservée à la bibliothèque du Séminaire de Liège (© IRPA-KIK, Bruxelles).
- Détail des toitures de la porterie de l'ancienne abbaye de Saint-Denis en Brocqueroie (© Gérard Bavay).
- Plafond à caissons peints de l'église Saints-Hermès-et-Alexandre à Theux (© IRPA-KIK, Bruxelles).
- Détail d'un linteau provenant de la « maison aux cariatides » (détruite) d'Auguste Castermans (© Francis Tourneur, 2019).
- Pignon sud d'une ferme à Hierlot (Lierneux) (© Sara Pholien, 2015).

Dos de la couverture :

- Cf. l'intérieur de la publication.

BULLETIN DE LA COMMISSION ROYALE
DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES

TOME 33 - 2020



**Commission royale
des Monuments, Sites et Fouilles**

Rue du Vertbois 13c
B-4000 LIÈGE
Tél. : 00 32 4 232 98 51/52
Fax : 00 32 4 232 98 89
info@crmsf.be
www.crmsf.be

Illustrations et textes sont publiés sous la responsabilité des auteurs.

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays. Toute reproduction, même partielle, du texte ou de l'iconographie de cet ouvrage est soumise à l'autorisation écrite de l'éditeur. Toute copie ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, photocopie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre, constitue une contrefaçon passible de peines prévues par la loi.

Malgré les multiples recherches, certains copyrights restent inconnus des auteurs ; les ayants droit sont priés de prendre contact avec l'éditeur.

Diffusion :

Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles
Rue du Vertbois 13c
B-4000 LIÈGE
☎ 00 32 4 232 98 51/52
☎ 00 32 4 232 98 89
✉ info@crmsf.be
🌐 www.crmsf.be

Coordination :

Carole Carpeaux, Secrétaire adjointe de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles

Réalisation graphique :

Anne Merland – www.typographie.be

Impression :

Snel Grafics s.a., Vottem

Éditeur responsable :

Robert Tollet, Président de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles
© Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles

Dépôt légal : D/2020/11.969/1
ISBN : 978-2-9601866-5-9

TABLE DES MATIÈRES

Bulletin de la C.R.M.S.F. – Tome 33

| | |
|--|-----|
| Préface | 5 |
| <i>Baron TOLLET</i> <i>Président de la C.R.M.S.F.</i> <i>Pierre GILISSEN</i> <i>Secrétaire général adjoint du CESE Wallonie</i> <i>Secrétaire permanent de la C.R.M.S.F.</i> | |
| La restauration de la cathédrale Saint-Paul à Liège | 7 |
| <i>Yves JACQUES</i> <i>Ingénieur architecte, S.A. Architectes associés, Société civile d'architectes</i> <i>Xavier TONON</i> <i>Architecte, S.A. Architectes associés, Société civile d'architectes</i> <i>Anne-Claire OLIVIER</i> <i>Ingénieur architecte, S.A. Architectes associés, Société civile d'architectes</i> | |
| Étude du bâti et analyse dendrochronologique d'une ferme ardennaise à Hierlot (Lierneux) | 23 |
| <i>Sara PHOLIEN</i> <i>Titulaire d'un Master en Histoire de l'Art et Archéologie, Université de Liège</i> <i>Emmanuel DELYE</i> <i>Laboratoire de Dendrochronologie, Centre européen d'Archéométrie, Unité de recherche Art, Archéologie et Patrimoine, Université de Liège</i> <i>Patrick HOFFSUMMER</i> <i>Laboratoire de Dendrochronologie, Centre européen d'Archéométrie, Unité de recherche Art, Archéologie et Patrimoine, Université de Liège</i> | |
| Les plafonds à caissons peints du XVII^e siècle en principauté de Liège. Étude des plafonds de Foy Notre-Dame, Bouvignes-sur-Meuse, Ivoy, Matagne-la-Petite et Theux | 47 |
| <i>Noémie LÉONARD</i> <i>Titulaire d'un Master en Histoire de l'Art, Université catholique de Louvain</i> | |
| La restauration de la porterie de l'ancienne abbaye bénédictine de Saint-Denis en Brocqueroie. Historique et description des travaux (avril 2018-mars 2019) | 81 |
| <i>Gérard BAVAY</i> <i>Docteur en Histoire, Membre de la Chambre provinciale de Hainaut de la C.R.M.S.F.</i> | |
| L'architecte Auguste Castermans, l'œuvre, les descendants et l'énigme du temple maçonnique | 121 |
| <i>Monique MERLAND</i> <i>Documentaliste de la C.R.M.S.F.</i> <i>avec un encart de Francis TOURNEUR</i> | |

Préface

Le style est comme le parfum d'un état primitif des esprits.
Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc

En contraste avec le dernier numéro du *Bulletin*, tous les styles sont présents dans la présente livraison : architecture religieuse médiévale et de la Renaissance, arts décoratifs du XVII^e siècle, architecture classique du XVIII^e siècle et architecture éclectique du XIX^e siècle.

L'ancienne collégiale Saint-Paul à Liège, cathédrale depuis le Concordat en 1802, est un des principaux monuments de Wallonie. Son édification primitive remonte à l'évêque Éracle, mort en 971, et c'est Notger, premier prince-évêque de Liège, qui termine sa construction en 972. Mais l'édifice a bien entendu connu des modifications majeures au cours des siècles. Cent soixante ans après sa dernière restauration par l'architecte Delsaux, d'importants travaux sont en cours depuis plusieurs années. Les auteurs de projet de ce grand chantier, à savoir notre collègue Yves Jacques, ingénieur architecte, membre de la Chambre provinciale de Liège, Monsieur Xavier Tonon, architecte, et Madame Anne-Claire Olivier, ingénieur architecte, font le point dans leur article *La restauration de la cathédrale Saint-Paul à Liège*.

La dendrochronologie a fait l'objet d'une très intéressante conférence à la tribune de la C.R.M.S.F., en janvier 2020, par le professeur Patrick Hoffsummer de l'Université de Liège. Le *Bulletin* fait chorus, avec la publication d'une *Étude du bâti et analyse dendrochronologique d'une ferme ardennaise à Hierlot (Lierneux)*, par Madame Sara Pholien, historienne de l'Art, Monsieur Emmanuel Delye, du laboratoire de dendrochronologie de l'Université de Liège, et le déjà nommé professeur Patrick Hoffsummer, créateur de ce laboratoire il y a une trentaine d'années. Le lecteur découvrira ainsi comment, grâce à la dendrochronologie, on peut démontrer qu'un bâtiment rural d'aspect assez banal, même pas inscrit à l'*Inventaire du patrimoine monumental*, remonte en réalité, pour sa structure, au premier tiers du XVI^e siècle.

L'implantation de plafonds plats à caissons peints dans des églises, le plus souvent romanes, de la principauté de Liège au XVII^e siècle, constitue un phénomène qui, jusqu'à présent, avait été peu étudié. Madame Noémie Léonard, historienne de l'Art, s'est proposée, dans son mémoire de fin d'études, de remédier à cette lacune en établissant une typologie de ces plafonds remarquables et une étude approfondie de l'histoire, de la réalisation et de l'iconographie de plusieurs d'entre eux. En l'occurrence, ce sont *Les plafonds à caissons peints du XVII^e siècle en principauté de Liège. Étude des plafonds de Foy Notre-Dame, Bouvignes-sur-Meuse, Ivoy, Matagne-la-Petite et Theux*, que vous pouvez découvrir dans ce numéro du *Bulletin*.

Ce n'est pas trahir un secret que de dire que notre collègue Gérard Bavay, membre de la Chambre provinciale de Hainaut, a un attachement tout particulier à l'ancienne abbaye de Saint-Denis en Brocqueroie, située tout près de Mons. Cette dernière a, en 2018/2019, vu sa porterie faire l'objet d'importants travaux de restauration. Dans son article *La restauration de la porterie de l'ancienne abbaye bénédictine*

de Saint-Denis en Brocqueroie. Historique et description des travaux (avril 2018/mars 2019), l'auteur, après avoir établi le contexte et l'évolution historique du monument, s'est attaché à la description des différents détails de la restauration : la mise en peinture des façades et des menuiseries, la restauration des toitures et charpente, etc.

Auguste Castermans (1828-1881) fut un des architectes les plus prisés à Liège entre 1850 et 1880. Rien ne manque au catalogue de son œuvre architectural éclectique : hôtels de maîtres, églises, monuments funéraires, restaurants, etc. Il est aujourd'hui, à tort, bien oublié. Notre collègue Monique Merland, documentaliste de la Commission royale, lui rend hommage dans son article, *L'architecte Auguste Castermans, l'œuvre, les descendants et l'énigme du temple maçonnique*, où elle détaille des éléments biographiques et familiaux à côté d'une étude sur le portail d'entrée du temple maçonnique de la loge *La Parfaite Intelligence et l'Étoile Réunies*. Notre collègue Francis Tourneur, membre de la section des Monuments, nous livre en outre un encart relatif aux *Éléments lapidaires de l'ancienne maison aux cariatides*, hôtel particulier situé jadis au n° 80 de la rue Louvrex.

Comme nous l'avons écrit plusieurs fois dans ces colonnes, nous pensons que pour une institution académique comme la Commission royale, la mission de publication est essentielle, nous dirons même consubstantielle à ses missions d'avis aux autorités publiques (Gouvernement wallon, Agence wallonne du Patrimoine, fonctionnaires délégués de l'Urbanisme et autorités communales).

À cet égard, nous déplorons que, de façon globale, la place laissée à la C.R.M.S.F. dans certaines dispositions du nouveau Code du Patrimoine, combinée à l'insuffisance de prise en compte des avis de celle-ci par l'AWaP dans le suivi des dossiers, ne permettent plus une expression normale de la fonction consultative en la matière. Il convient de rappeler que la Commission royale est le plus ancien organe consultatif du royaume, prodiguant en effet ses avis collégiaux aux autorités publiques depuis 185 ans. Le Conseil d'État a d'ailleurs, à de multiples reprises, rappelé l'importance des avis de la C.R.M.S.F. dans les décisions à prendre en matière de Patrimoine. Plus que jamais, la consultation de la société civile et des organes consultatifs qui en sont l'émanation, reste essentielle dans une démocratie participative comme la nôtre. Les avis de la Commission royale s'inscrivent dans cette logique et doivent intervenir en temps utile afin de garantir une contribution efficiente dans les choix à poser, qui peuvent se révéler existentiels pour le devenir des éléments de Patrimoine considérés. Il convient de prévoir suffisamment de temps pour étayer les avis et pour procéder, de façon collégiale, aux consultations scientifiques indispensables à une bonne analyse des problèmes posés.

Nous vous souhaitons une bonne lecture de ce tome 33 du *Bulletin de la Commission royale*.

Pierre GILISSEN
Secrétaire général adjoint du CESE Wallonie
Secrétaire permanent de la C.R.M.S.F.

Baron TOLLET
Président de la C.R.M.S.F.

Yves JACQUES

Ingénieur architecte, S.A. Architectes associés, Société civile d'architectes

Xavier TONON

Architecte, S.A. Architectes associés, Société civile d'architectes

Anne-Claire OLIVIER

Ingénieur architecte, S.A. Architectes associés, Société civile d'architectes

La restauration de la cathédrale Saint-Paul à Liège

Genèse d'une restauration

Les travaux se sont succédé à la cathédrale de Liège depuis son édification. Les nombreuses restaurations et réparations effectuées au fil des ans sur les couvertures ne suffisaient plus à garantir l'étanchéité et diverses pathologies nécessitaient une restauration de grande ampleur.

Ce constat interpellant a amené la fabrique d'église à désigner un bureau d'étude pour préparer un dossier complet de restauration en 2011. C'est la candidature de l'association des bureaux d'études Architectes associés s.a. et Techniques générales et Infrastructures s.a. qui a été retenue¹, à la suite d'un appel d'offres européen.

Phases d'études

Approche historique

Préalablement à toute intervention matérielle sur un monument historique, il convient d'en avoir une connaissance et une compréhension approfondies. La première étape pour le bureau d'étude a donc été d'entreprendre une recherche historique critique.

L'église avec son chapitre fut fondée en 966 par l'évêque Éracle (959-971), prédécesseur immédiat de Notger. Cette première église ottonienne fut remplacée au début du XIII^e siècle par un édifice gothique. La construction entamée en 1230 s'acheva deux siècles plus tard par l'édification de la tour. En 1802, la collégiale Saint-Paul fut élevée au rang de cathédrale et la tour fut coiffée d'un clocher et d'une élégante flèche en 1811.

L'édifice a ensuite bénéficié d'une importante campagne de restauration à la moitié du XIX^e siècle : ces travaux, initiés par l'architecte Jean-Charles Delsaux, ont profondément modifié l'aspect originel de la construction en lui conférant un « décor architectural gothique » d'inspiration française digne d'une cathédrale (fig. 1-2). Ce souffle romantique caractéristique de cette époque, largement inspiré du travail et des théories élaborés par l'architecte Viollet-le-Duc, ne fut pas sans conséquence pour le monument. Seules l'élévation sud du vaisseau principal et l'élévation sud-ouest du transept furent épargnées. Outre la perte d'authenticité occasionnée par l'apport de cette « façade fallacieuse », la mise en œuvre des éléments de décor engendra de profonds désordres que l'étude sanitaire a mis en évidence.

¹ Responsable projet : Yves Jacques ; gestionnaire projet : Xavier Tonon ; collaboratrices : Anne-Claire Olivier (suivi de chantier) et Jodie Desaiwe (relevés).

Fig. 1.- LELOUP Remacle, Vue de l'église collégiale de St. Paul à Liège, image imprimée, bibliothèque du Séminaire de Liège, vers 1730.
© IRPA-KIK, Bruxelles.

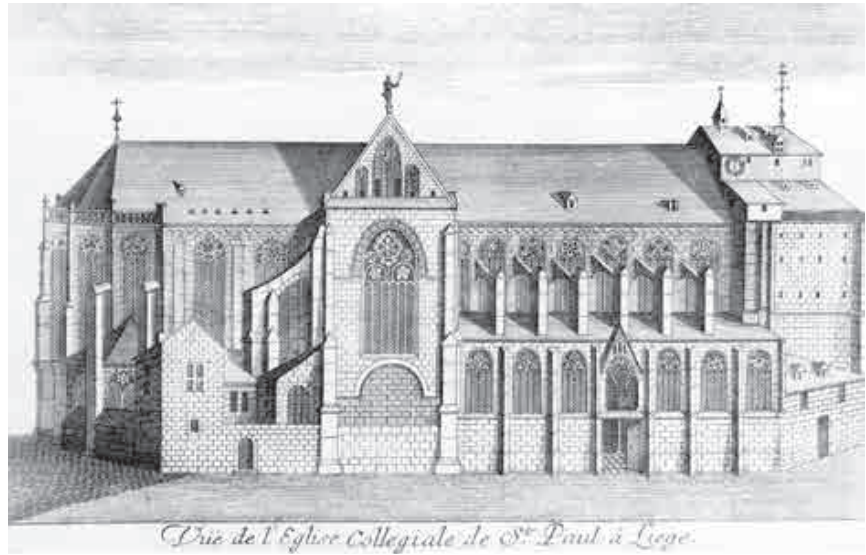


Fig. 2.- COUNE Joseph, La cathédrale. Façade latérale, planche publiée dans DELSAUX Jean-Charles, Les monuments de Liège reconstruits, agrandis ou restaurés, Liège, 2^e édition, 1863, pl. 8.
Photo Guy Focant © SPW-AWaP.



Les bâtiments annexes sont agrandis à la fin du siècle : nouveau vestiaire des chanoines par Jaminé (1882) et nouvelles sacristies par Auguste Van Assche (1888-1889). Au XX^e siècle sont effectuées la restauration du portail occidental (1910) et du cloître (1912-1913) par Fernand Lohest ; la restauration de la façade méridionale, vers le cloître, par Fernand Lohest et Camille Bourgault et enfin, la restauration de pinacles et la stabilisation du collatéral sud sous la direction d'Armand Dufays, entre 1967 et 1974².

² *Inventaire du Patrimoine culturel immobilier de Wallonie*, fiche n° 62063-INV-0212-02 (URL : http://lampspw.wallonie.be/dgo4/site_ipic/index.php/fiche/index?sortCol=2&sortDir=asc&start=0&nbElemPage=10&filtre=&codelnt=62063-INV-0212-02 [dernière consultation le 10/02/2020]).

Étude sanitaire

Le diagnostic portait sur l'enveloppe extérieure et la stabilité de la cathédrale : la maçonnerie, la structure, les charpentes et les couvertures (fig. 3-4). Les causes des désordres ont été analysées et identifiées, toutes les observations ont été répertoriées sur des documents graphiques.

Les objectifs de ce diagnostic étaient les suivants :

- 1) affiner les connaissances sur l'édifice d'un point de vue architectural, constructif et historique ;
- 2) localiser les pathologies en plans, en coupes et en élévations ;
- 3) hiérarchiser les priorités ;
- 4) constituer la base de réflexion préalable nécessaire à l'élaboration du dossier de restauration.

*Fig. 3.- Élévation sud, avant restauration.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.*



*Fig. 4.- Toitures, avant restauration.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.*



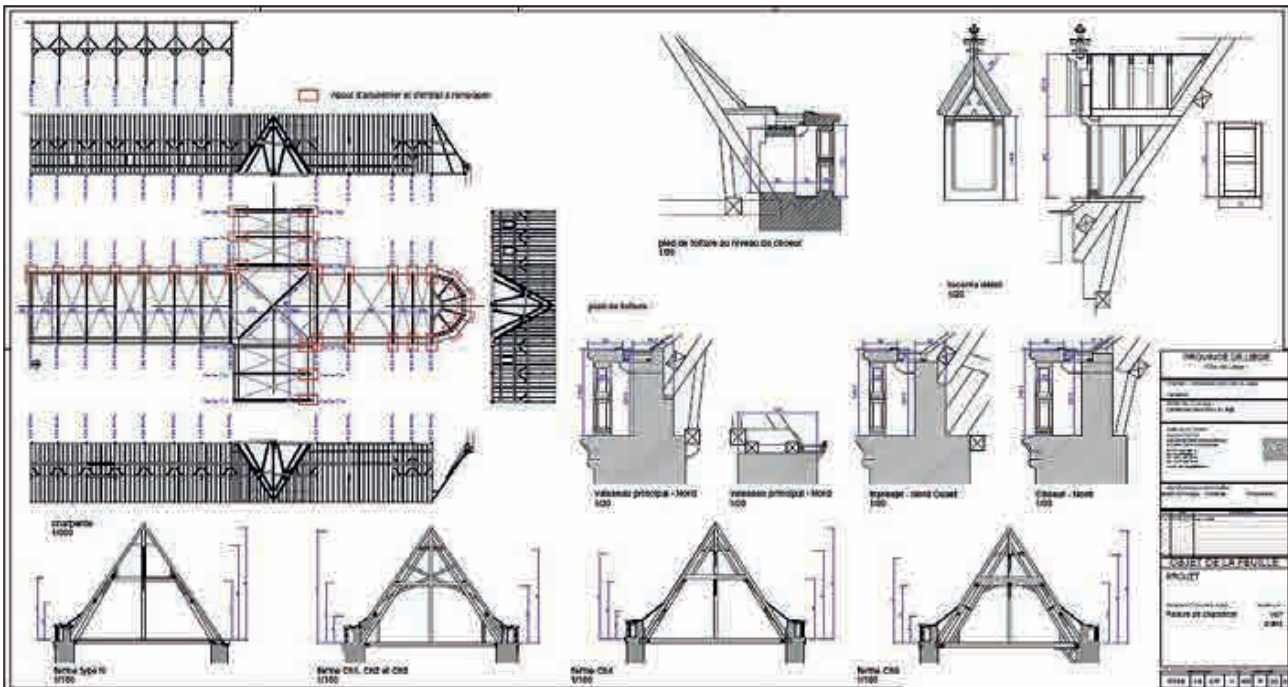


Fig. 5.- La corrosion du goujon de liaison entre le pinacle et le fleuron a créé l'instabilité de celui-ci.
 © Architectes associés s.a., société civile d'architectes.

L'étude sanitaire a permis de relever les nombreux problèmes qui affectaient la cathédrale :

- La couverture en plomb des collatéraux et des chéneaux était toujours celle d'origine, mise en place il y a plus de 150 ans ! Les nombreuses réparations effectuées au fil des ans ne suffisaient plus à garantir l'étanchéité.
- À l'origine, les entrants de la toiture du vaisseau principal, du transept et du chœur reposaient sur des poutres sablières. Cette configuration permettait une bonne ventilation des pièces de bois. L'ajout des balustrades lors des travaux de 1850 a emmuré les extrémités des charpentes qui étaient alors en contact permanent avec une maçonnerie de briques. La présence des chéneaux sur les balustrades et les problèmes d'étanchéité du recouvrement en plomb a provoqué des infiltrations d'eau. L'humidité contenue dans le mur a migré vers les poutres en bois qui se sont détériorées progressivement. Ce problème souligné dans l'étude historique était interpellant car certains encastremets n'assuraient plus un appui suffisant et la stabilité des charpentes était localement compromise.
- Les pinacles constitués de plusieurs éléments superposés rencontraient des problèmes de stabilité causés par la corrosion des goujons qui relient les différentes parties entre elles. Certains pinacles monolithiques présentaient des phénomènes de desquamations dues à la pose en délit (fig. 5).
- Le calcaire du tournaisien – appelé communément « petit granit » – utilisé lors de la restauration du XIX^e siècle était de qualité médiocre. Il présentait des fissures caractéristiques des roches sédimentaires et de nombreux éléments devaient être à présent remplacés en totalité ou partiellement.

Fig. 6.- Relevé des charpentes.
 © Architectes associés s.a., société civile d'architectes.



Relevés

Concomitamment à cette opération, les relevés ont été entrepris pendant plusieurs mois avec un matériel simple : mesureur laser, mètre dépliant et déroulant. Cette démarche itérative, ce rapport de proximité avec l'édifice a permis aux auteurs de projets de se familiariser intimement avec le lieu et de développer une perception fine des particularités rencontrées.

Le dessin à la main rend lisible l'information recueillie : l'information est dessinée parce qu'elle a été repérée. Cette technique privilégie l'information plutôt que la stricte exactitude graphique (...)³ (fig. 6).

Projet de restauration

Le parti de restauration a eu pour objectif la conservation maximale de la substance originale, ainsi que la transmission du dernier état connu et documenté. La question de la dérestauration a été abordée lors d'une des premières réunions de Certificat de Patrimoine pour être abandonnée rapidement pour d'évidentes difficultés de mise en œuvre, mais surtout parce que la conservation des ajouts apportés par l'architecte Delsaux constituait pour le comité d'accompagnement et les auteurs de projet un apport valable au sens de l'article 11 de la Charte de Venise⁴.

À la suite de ces investigations et face à l'ampleur des travaux projetés, le Gouvernement wallon a conclu, le 21 novembre 2013, un accord-cadre avec la fabrique d'église relatif au subventionnement des travaux de conservation des monuments classés⁵. Cet accord-cadre concerne les travaux suivants :

- la restauration des ouvrages hauts : toitures et charpentes du vaisseau principal, du transept et du chœur, les balustrades et les pinacles ;
- la restauration des toitures des collatéraux ;
- la restauration des façades du vaisseau principal, du transept, du chœur, des collatéraux et de la tour.

Le dossier a été validé par le département du patrimoine en mai 2015 et le marché des travaux a été attribué à la fin du mois de mars 2016 à la société momentanée Monument Hainaut s.a. et Monument Vandekerkhove n.v. pour l'ensemble des travaux.

³ FROMONT Rémi, TRENTESAUX Cédric, « Le relevé des charpentes médiévales de la cathédrale Notre-Dame de Paris : approche pour une nouvelle lecture » dans *Monumental*, 2016-1, p. 70.

⁴ *Les apports valables de toutes les époques à l'édification d'un monument doivent être respectés, l'unité de style n'étant pas un but à atteindre au cours d'une restauration. Lorsqu'un édifice comporte plusieurs états superposés, le dégagement d'un état sous-jacent ne se justifie qu'exceptionnellement et à condition que les éléments enlevés ne présentent que peu d'intérêt, que la composition mise au jour constitue un témoignage de haute valeur historique, archéologique ou esthétique, et que son état de conservation soit jugé suffisant. Le jugement sur la valeur des éléments en question et la décision sur les éliminations à opérer ne peuvent dépendre du seul auteur du projet* (Charte de Venise, 1964, article 11).

⁵ Montage financier : montant de la soumission : 7.262.080,71 € TVAC. Subventionnement : SPW-DGO4/Agence wallonne du Patrimoine : 95 % ; Ville de Liège : 1 % des postes subsidiables ; Province de Liège : 1 % des postes subsidiables ; fabrique d'église de la cathédrale Saint-Paul : le solde.



Fig. 7.- Installation de chantier en septembre 2016.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.

Fig. 8.- Installation de chantier : couverture provisoire.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.



Chantier de restauration

Les travaux – toujours en cours à l’heure où nous écrivons ces lignes – ont débuté en mai 2016 et la fin des interventions est prévue au premier semestre 2020. Ce chantier aura mobilisé de multiples compétences au niveau des entreprises : travail des charpentes, couvertures, taille de la pierre, sculptures...

Le maître de l’ouvrage, les auteurs de projet et le comité de suivi composé des architectes, historien(nes) de l’art et archéologues de l’Agence wallonne du Patrimoine et de la Commission royale des Monuments Sites et Fouilles, complété ponctuellement par des personnalités du milieu universitaire, ont œuvré en étroite collaboration pour assurer le suivi du chantier⁶.

⁶ Le comité de suivi était composé de : Jean-Marc Nenquin, Géraldine Chaineux, Raphaël Pilette, Nadine Reginster, Florence Branquart et Caroline Bolle du Département du Patrimoine (SPW-DGO4) devenu AWaP ; Alain Dirix de la C.R.M.S.F. et Françoise Bovy de la Ville de Liège.



Fig. 9.- Les charpentes après le démontage des voliges.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.

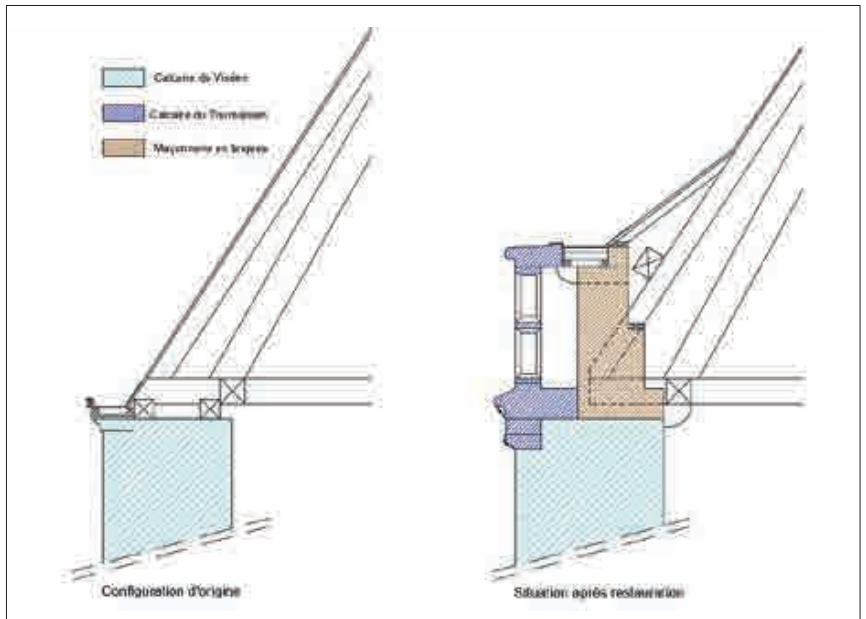


Fig. 10.- Modification apportée en pied de toiture lors de la restauration de 1850.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.



Fig. 11.- Extrémité d'entrait dégradé par l'humidité contenue dans les maçonneries.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.

Installation de chantier

La qualité des décors intérieurs de la cathédrale Saint-Paul a conduit les auteurs de projet à opter pour la mise en place d'un échafaudage équipé d'une toiture parapluie. Cette infrastructure représente un coût important mais elle assure une protection efficace du bâtiment et permet aux artisans de travailler dans de bonnes conditions (fig. 7-8).

Restauration des charpentes et des toitures⁷

Les charpentes d'origine, datées du XIII^e et du XIV^e siècle, présentaient un état de conservation globalement satisfaisant (fig. 9). Le principal problème rencontré concernait les extrémités des pièces de bois engagées dans la maçonnerie, comme l'avait souligné l'étude sanitaire (fig. 10-11).

En fonction de l'importance des dégradations, le cahier des charges prévoyait différents types d'interventions :

- suppression de la partie dégradée et remplacement partiel de la poutre par un greffon ;
- suppression de la partie dégradée et réalisation d'un coffrage pour couler de la résine (la liaison avec la poutre conservée est assurée par des barres en fibre de verres ancrées dans le bois sain) (fig. 12) ;
- pose de renforts métalliques destinés à consolider les poutres affaiblies.



Fig. 12.- Réparation à la résine de l'extrémité d'un entrait.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.

⁷ Les travaux de couvertures et sur les charpentes ont été réalisés par l'entreprise Toiture Lefin en sous-traitance pour l'entreprise Monument Hainaut.

Fig. 13.- Toiture du vaisseau principal : le calage ponctuel de chevrons a permis de retrouver la planéité souhaitée.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.



Fig. 14.- Toiture nord du collatéral du chœur.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.



Localement, ces détériorations ont provoqué des affaissements des charpentes qui se traduisaient par des ondulations dans les versants de toiture. Un important travail de remise à niveau à l'aide de vérins hydrauliques, accompagné d'un calage ponctuel des chevrons a permis de retrouver la planéité souhaitée (fig. 13).

Lors de la dernière restauration sous la direction de l'architecte Delsaux, les toitures des collatéraux furent couvertes intégralement de plomb. Moins d'un siècle plus tard, l'ouvrage présentait de multiples désordres principalement dus à une mauvaise mise en œuvre du matériau et à la faible épaisseur des tables de plomb entraînant des fuites répétées dans les combles.

Fig. 15.- Maquette à l'échelle 1/1 : réalisation d'un chéneau en plomb pour la corniche sud du vaisseau principal.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.



Dans le dossier de restauration, les auteurs de projet ont particulièrement étudié les détails d'exécution pour les couvertures en plomb. Plusieurs améliorations ont été apportées :

- la longueur trop importante de certaines tables a été limitée par la création de ressauts ;
- les chéneaux de balustrades et les pierres de couvertures des balustrades ont été intégralement recouverts de plomb ;
- sur les toitures des collatéraux, la jonction latérale des tables est maintenant assurée par des tasseaux ;
- sur les toitures à quatre versants des collatéraux du chœur, l'inclinaison des versants a nécessité l'ajout d'un croissant en plomb fixé en partie supérieure sur lequel est façonnée la feuille pour éviter le glissement des tables (fig. 14).

Ces détails ont été débattus et mis au point sur chantier. Chaque détail spécifique a fait l'objet d'une maquette à l'échelle 1/1 présentée lors des réunions de chantier et soumise à l'approbation de la direction de chantier (fig. 15).

Les améliorations apportées dans la mise en œuvre du plomb doivent garantir une fiabilité et une durabilité de l'ordre du siècle si un entretien régulier est assuré (fig. 16-19).

Ce chantier aura également permis d'effectuer la mise en sécurité incendie de la cathédrale et de placer un nouveau paratonnerre.

Fig. 16-17.- Réalisation de la couverture en plomb à tasseaux et à ressauts du colatéral sud.

© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.



Fig. 18.- Recouvrement des chéneaux et des pierres de couverture des balustrades côté nord.

© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.



Fig. 19.- Élévation sud : nouvelle toiture à ressauts et à tasseaux. Les pierres de couverture des culées et des arcs-boutants sont recouvertes de plomb.

© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.

Restauration des maçonneries

Dans l'élaboration d'un dossier de restauration, une des difficultés à laquelle doit faire face l'auteur de projet est la quantification des interventions à prévoir. L'accessibilité limitée, l'encrassement des façades et le peu de moyens d'investigations sont autant de contraintes qui rendent cet exercice périlleux. Dès lors, la première opération en début de chantier consiste à nettoyer les façades pour permettre une observation fine des éléments. Certaines dégradations sont en effet dissimulées sous des croûtes noires formées par la réaction entre le calcaire (CaCO_3) et l'acide sulfurique (H_2SO_4) contenu dans l'atmosphère. L'association de ces deux éléments forme du gypse ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) dont la structure poreuse attire et emprisonne les dépôts exogènes. Le nettoyage des maçonneries par projection d'abrasifs à sec et à basse pression ôte efficacement ces « croûtes noires » qui recouvrent les façades dans des proportions parfois importantes.

Fig. 20-21.- Recherches des teintes appropriées pour couvrir les maçonneries en calcaire du Bajocien.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.



Si le nettoyage par projection d'abrasif donne de bons résultats sur les parements en calcaire du Viséen (Meuse) et calcaire du Tournaisien (petit granit), il n'en va pas de même pour les surfaces en calcaire du Bajocien (calcaire lorrain) et en tuffeau de Maastricht. En effet, la structure poreuse de ces matériaux pierreux ne permet pas d'obtenir une surface homogène après nettoyage. La solution retenue par la direction de chantier a été d'appliquer un badigeon et une peinture silicate sur les parements concernés, les teintes ont été soigneusement choisies en fonction de la couleur d'origine du matériau. Cette option permet en outre de conserver davantage de matériau d'origine en limitant les remplacements (fig. 20-22).



Fig. 22.- Peinture silicate appliquée sur la maçonnerie du chevet.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.



Fig. 26.- Scan 3D d'une pierre à restaurer.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.

Après l'opération de nettoyage, l'observation des façades a permis de relever les dégradations et de préciser les interventions à réaliser en fonction des pathologies observées :

- pose de broches dans le cas d'une pierre fracturée mais récupérable (fig. 23) ;
- réalisation d'un greffon lorsque l'élément était partiellement altéré ;
- remplacement complet de la pierre si la dégradation concernait l'entièreté du volume (le matériau de substitution est alors de même nature géologique que l'élément original) (fig. 24-25).

Entre tradition et innovation

Maillets et ciseaux restent les symboles de la profession de tailleur de pierre mais aujourd'hui, nous vivons à une époque charnière de transformation dans laquelle l'outil numérique est incontournable. Grâce aux machines, la pénibilité du travail se trouve réduite et la reproduction des pièces peut être exécutée plus rapidement. En tant qu'architectes du patrimoine, nous sommes convaincus qu'il est indispensable de trouver un équilibre entre haute technologie et transmission des savoir-faire. La transmission du patrimoine s'étend au-delà de la matière sensible et concerne également l'immatériel : le geste de l'artisan est indissociable de l'œuvre (fig. 26-27).



Fig. 27.- Restauration des pierres effectuées au maillet et ciseau.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.

Fig. 28.- Mise en valeur des charpentes par un éclairage étudié et réalisé par ELT Home en sous-traitance pour l'entreprise Monument Hainaut.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.



Conclusion

L'année 2020 verra l'achèvement de ce chantier de grande ampleur et d'autres interventions vont se succéder dans les années à venir : le renouvellement de la toiture de l'aile sud du cloître, la restauration des décors intérieurs et la protection des verrières du chœur sont actuellement à l'étude.

Le succès remporté par les nombreuses visites de chantier organisées à l'intention du grand public témoigne de l'intérêt des Liégeois pour ce monument. Ils pourront prochainement apprécier – nous l'espérons – la concrétisation de quatre années d'études et de cinq ans de travaux. Conduite sous la maîtrise d'ouvrage de la fabrique d'église Saint-Paul⁸, assistée avec compétence par le Département du Patrimoine devenu Agence wallonne du Patrimoine et la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, et bénéficiant de l'appui de la Ville de Liège et de la Province, l'opération a fait l'objet d'une démarche de collaboration exemplaire entre ces différents intervenants.

Cette aventure au long cours, qui ne manqua ni de vents contraires ni de tempêtes, a permis à la cathédrale de retrouver toute sa splendeur (fig. 28).

⁸ Pour le suivi du dossier, la fabrique d'église Saint-Paul a été représentée par : les doyens Armand Bauduin et Lambert Wers ; les secrétaires Jean-Pierre Roland et Annie Boutefeu ; le régisseur Adrien Maertens ; le sacristain Jean-Claude Frankin et le conseiller de la fabrique Denis Vanderheyden - ingénieur.

Sara PHOLIEN

Titulaire d'un Master en Histoire de l'Art et Archéologie, Université de Liège

Emmanuel DELYE

*Laboratoire de Dendrochronologie, Centre européen d'Archéométrie,
Unité de recherche Art, Archéologie et Patrimoine, Université de Liège*

Patrick HOFFSUMMER

*Laboratoire de Dendrochronologie, Centre européen d'Archéométrie,
Unité de recherche Art, Archéologie et Patrimoine, Université de Liège*

Étude du bâti et analyse dendrochronologique d'une ferme ardennaise à Hierlot (Lierneux)¹

¹ Ferme sise Hierlot n° 23 à 4990 Hierlot (commune de Lieux, province de Liège).
Dossier ULg-CEA n° 805.



Fig. 1.- Ferme de Hierlot : mur gouttereau oriental.
© Patrick Hoffsummer (ULg-CEA 2013).

Introduction

Cet article est le résultat d'une recherche menée au laboratoire de dendrochronologie de l'Université de Liège dans le cadre de la réalisation du travail de fin d'études en Archéométrie de Sara Pholien en 2015². Le propriétaire de la ferme, monsieur Charles Leestmans, historien, avait fait appel au laboratoire pour préciser la chronologie de son bien dans le cadre de ses travaux sur la région de la Lienne et le village de Hierlot, dont il souhaitait retracer les origines³.

La ferme, qui a aujourd'hui perdu ses fonctions initiales, s'inscrit dans la typologie classique des fermes ardennaises : un bâtiment « bloc » qui réunit sous son toit toutes les activités liées à la vie agro-pastorale⁴. De l'extérieur, la bâtisse en arkose et en schiste est d'aspect récent (fig. 1), probablement des XIX^e et XX^e siècles, sans trait exceptionnel ou distinctif qui lui aurait permis de figurer dans le *Patrimoine monumental de la Belgique*⁵. À l'intérieur, le volume est encore divisé en

² Université de Liège, Unité de recherche Art, Archéologie et Patrimoine, Centre européen d'Archéométrie, Laboratoire de Dendrochronologie ; PHOLIEN Sara, 2015.

³ LEESTMANS Charles, 1980, 2014. Les auteurs remercient Charles Leestmans pour son aide au moment de l'étude.

⁴ COLLECTIF, 1992, p. 71.

⁵ Lors d'une prospection réalisée en 1984, seulement trois habitations de Hierlot ont fait l'objet d'une notice dans le *Patrimoine monumental de la Belgique*. Elles ont été retenues pour la qualité de leurs équipements ou des détails architecturaux travaillés (COLLECTIF, 1984, p. 567-569).

Fig. 2.- Parçon délimitant le logis, vue de l'intérieur, depuis le nord-ouest.
© Patrick Hoffsummer (ULg-CEA 2013).



parçons⁶ par des pans-de-bois. La cellule du logis forme une sorte de noyau primitif au sein de la construction (fig. 2). L'observation des élévations suggère la disparition de cloisons en bois, tandis que l'examen du plan actuel présage l'existence antérieure d'un auvent à l'avant du bâtiment⁷. Le quatrième parçon, construit perpendiculairement à l'arrière, est inhabituel et semble être le résultat d'un ajout plus tardif⁸. Le but de notre recherche était, dès lors, de retrouver la trace de l'auvent, de retracer une chronologie relative des transformations de la ferme et d'en déterminer la date de fondation grâce à l'analyse dendrochronologique.

Les sources historiques, pourtant fort précieuses pour retracer l'évolution d'un édifice, sont rares ou difficiles à appréhender pour l'habitat rural. Dans ce cas-ci, les recherches dans les archives menées par Charles Leestmans ont mis au jour des documents des XIX^e et XX^e siècles qui fournissent principalement des informations sur les occupants des lieux⁹. Parmi les quelques écrits notables pour l'histoire de l'habitat, on retiendra un témoignage d'avant-guerre qui apporte des éléments de description de la bâtisse, notamment de l'auvent, et un acte de propriété de 1850 qui mentionne trois parçons, questionnant la date de construction du quatrième. Quelques cartes et cadastres s'ajoutent à ces sources écrites, mais leur manque de précision ne permet pas de fournir des éléments satisfaisants. En effet, la plus ancienne représentation connue de la ferme figure sur la carte de Ferraris (1771-1778) (fig. 3).

⁶ *Pârçon* ou *parçon* : terme wallon signifiant « partie d'un corps de ferme » ou « cellule », (GHEUR Charles, 1991, p. 75).

⁷ La ferme rentrerait donc dans la typologie des fermes à galerie. Concernant ce type particulier, voir l'article de Philippe Mignot qui traite de son origine et de son étendue (MIGNOT Philippe, 2008, p. 53-60).

⁸ La ferme ardennaise de base est tricellulaire. Les parçons supplémentaires sont souvent vus comme le résultat d'agrandissements liés à l'enrichissement du propriétaire (GHEUR Charles, 1991, p. 95).

⁹ Les données du mémoire relatives aux sources écrites sont issues des travaux de Charles Leestmans (LEESTMANS Charles, 2014, p. 79-83).



Fig. 3.- Carte de cabinet des Pays-Bas autrichiens levée à l'initiative du comte de Ferraris, 1771-1778, découpe 195 (Malemprez), détail de Hierlot.
© Bibliothèque royale de Belgique.



Fig. 4.- Carte topographique de la Belgique au 1 : 20.000 établie par Philippe Vandermaelen, 1846-1854, détail de Hierlot.
© SPW.



Fig. 5.- Atlas cadastral parcellaire de la Belgique au 1 : 5000 réalisé par Philippe-Christian Popp, 1842-1879, détail de Hierlot.
© Cartothèque de l'Université de Liège.



Fig. 6.- Hierlot, détail du plan cadastral de la ferme.
Infographie : Sara Pholien, d'après le plan parcellaire cadastral de 2015 disponible en ligne sur le site du SPF Finances.

Il y dépeint une habitation en forme de U, malheureusement peu vraisemblable au vu de la configuration physique du terrain. La carte établie par Vandermaelen (1846-1854) (fig. 4) et le cadastre de Popp (1842-1879) (fig. 5) se rapprochent davantage du cadastre de 2015 (fig. 6). Les proportions étant similaires à celles de notre bâtiment, nous pouvons présumer que le quatrième parçon est représenté sur ces plans. Autre élément intéressant : l'annexe rectangulaire à l'est du bâtiment. Elle accueillait la porcherie. Même si elle figure encore actuellement sur le cadastre, elle a été démolie dans les années 1970¹⁰.

¹⁰ Communication orale de Charles Leestmans.

Le bâti

Plan et volumétrie

De plan rectangulaire, la ferme mesure 12,60 m sur 21,20 m (fig. 7). Son volume est simple, avec un aspect ramassé induit par le toit en bâtière à faible pente et son encaissement dans le terrain. L'intérieur est divisé en trois parçons parallèles de largeur équivalente, auxquels s'ajoute un quatrième parçon perpendiculaire, construit en contrebas à l'arrière. À chaque cellule son activité. On retrouve ainsi un logis, une étable, une grange et une seconde étable¹¹, selon l'ordre presque immuable des fermes de la région. Orienté au sud, le logis est le seul parçon muni d'étages. Son rez-de-chaussée se compose de quatre pièces en enfilade¹². Alors que les deux locaux du fond, respectivement la cuisine et la belle-pièce, occupent toute la largeur du parçon, les deux pièces avant, la chambre et l'ancienne écurie, sont longées par un corridor menant à l'extérieur. Avec sa position centrale, la cuisine est le cœur des circulations puisqu'elle permet d'accéder aux niveaux inférieurs et supérieurs. Le premier étage, dont l'agencement reprend celui du rez-de-chaussée, est organisé en trois chambres, tandis que le deuxième étage reçoit un grenier en appentis. Le sous-sol comprend, quant à lui, une cave semi-enterrée maçonnée, creusée sous la chambre avant et une laiterie située sous la belle-pièce. Celle-ci communique avec l'étable arrière.

Les maçonneries

De l'extérieur, l'édifice paraît relativement homogène. Les murs gouttereaux sont en moellons d'arkose et les pignons en schiste et en grès schisteux¹³. Leurs épaisseurs avoisinent les 80 cm sauf le mur gouttereau oriental qui ne dépasse pas 50 cm (fig. 1). Celui-ci est composé d'un parement en arkose qui prend appui contre un mur en schiste. Il est délimité au nord et au sud par le retour des murs pignons. Il est percé de trois portes – une pour chaque parçon – et d'une fenêtre qui remplace une porte menant anciennement à l'écurie. Les encadrements de ces percements sont en briques (17 cm x 8 cm x 5 cm) à l'exclusion de la porte du dernier parçon qui est totalement en bois. Les murs ont fait l'objet d'un rejointoiement à la chaux¹⁴ et d'une reprise sur les trente derniers centimètres lors de la réparation du toit effectuée vers 2011.

Le pignon sud semble uniforme (fig. 8). On notera qu'il se termine à l'ouest par une chaîne d'angle qui s'avère présenter un problème structurel au vu des fissures visibles depuis l'intérieur. Bien exposé, ce pignon reçoit la majorité des ouvertures. On compte onze fenêtres

¹¹ L'ensemble des espaces ont fait l'objet de descriptions approfondies qui ne seront pas traitées dans le cadre de cet article (voir : PHOLIEN, Sara, 2015, p. 28-57).

¹² On parle dès lors généralement de « développement en profondeur » pour ce type d'habitat (COLLECTIF, 1992, p. 159).

¹³ L'arkose et le schiste sont deux variétés de pierre courantes dans la région (GHEUR Charles, 1992, p. 88-92).

¹⁴ Ce rejointoiement, qui ne concerne que les faces externes des maçonneries, a rendu les interprétations compliquées. Le pignon nord est le seul à ne pas en avoir bénéficié.

Fig. 7.- Plan actuel du rez-de-chaussée.
1 : logis ; 2 : étable ; 3 : grange ; 4 : étable ;
5 : auvent.
© Sara Pholien.

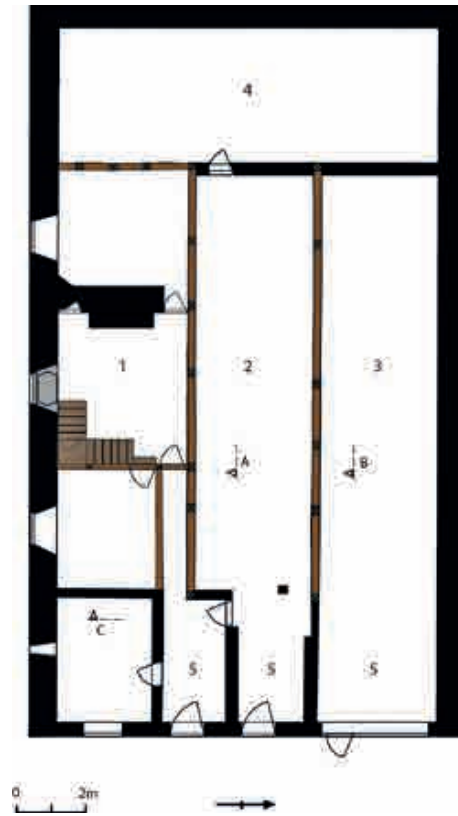


Fig. 8.- Pignon sud.
© Sara Pholien – 2015.

– une pour chaque pièce du logis –, une porte menant à l'étable arrière et deux baies d'aération pour la cave et la pièce avant. Tous les encadrements sont en bois, sauf ceux des ouvertures de l'étable arrière et du grenier qui sont similaires à ceux observés pour le mur gouttereau oriental. D'après les traces d'assemblages vides, les linteaux des fenêtres sont des récupérations des bois de l'ancienne structure.

Le pignon nord reste le cas le plus intéressant (fig. 9). En partie enterré, il n'est observable que de l'intérieur. Il est percé d'une fenêtre et de huit baies d'aération, à l'allure de meurtrières. Elles sont réparties sur quatre niveaux. À l'image du pignon sud, les ouvertures sont surmontées de linteaux composés de bois réutilisés. La fenêtre a été modifiée ou résulte d'un percement secondaire, comme en témoigne le changement de mortier. On remarque également une dizaine de trous quadrangulaires répartis sur trois niveaux. Ils ont probablement accueilli des boulines d'échafaudage. Une couture est visible à hauteur de l'extrémité arrière de la grange. À cet endroit, les dalles de schiste et de grès schisteux laissent place à des blocs rectangulaires de plus gros calibre, peut-être un ajout postérieur.

Fig. 9.- Intérieur du pignon nord (photo-montage).

© Sara Pholien – 2015.



Les structures en bois

La charpente

La charpente rentre dans la catégorie des charpentes à *fermes et pannes avec des pannes face aplomb assemblées à des poteaux montant de fond*¹⁵ (fig. 2). Ce type se retrouve couramment dans les constructions rurales en Ardenne. Le toit, en bâtière, possède deux versants de faible inclinaison (aux alentours de 23°), comptant chacun cinq travées. La couverture d'origine a disparu, mais le toit devait recevoir de larges

¹⁵ HOFFSUMMER Patrick (dir.), 2002, p. 250.



Fig. 10.- Détail d'assemblage de la septième panne, au niveau du logis.
© Sara Pholien – 2015.

dalles de schiste ardoisier dénommées cherbains¹⁶. Plusieurs réfections ont en effet changé la physionomie de la toiture et de la charpente. Il ne reste rien, ou presque, des chevrons et des poutres d'origine du versant oriental, à l'exception de trois portions de pannes à l'intérieur du logis. Ailleurs, ils ont été remplacés par des poutres en sapin¹⁷. L'étude du versant occidental nous permet donc d'en apprendre davantage sur la structure. Hormis la panne faîtière, les pannes sont formées d'une succession de trois poutres assemblées par des entures obliques, peut-être renforcées par des assemblages tenon-mortaise¹⁸, à hauteur des poteaux principaux (fig. 10). Ces pannes, reposant sur le mur pignon nord, présentent des mortaises vides à proximité de ce dernier, signe qu'une cloison en bois existait avant la maçonnerie. D'autres mortaises vides au niveau de la huitième panne indiqueraient qu'une cloison a aussi existé à l'ouest pour fermer la grange. On soulignera que la neuvième panne, située au-dessus de la seconde étable, repose sur deux arbalétriers massifs qui s'appuient sur les pans-de-bois et le mur gouttereau occidental. Seul celui attenant au logis est d'origine ; on regrettera de ne pas avoir pu le carotter pour l'étude dendrochronologique.

Le logis

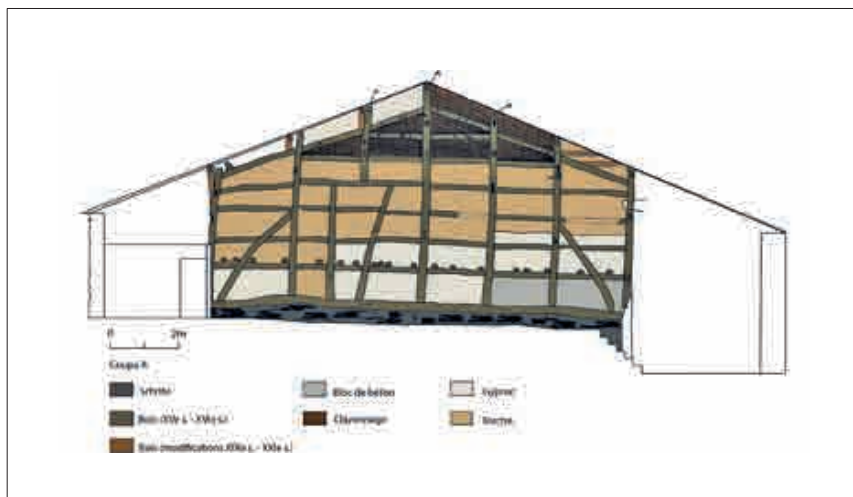
Les pans-de-bois du logis, conservés pour les façades nord, est et ouest, présentent un ensemble cohérent (fig. 2). La façade nord (13 m de long) sépare le logis de l'étable (fig. 11). Un mur en schiste de 3 m de long sur 2 m de haut la prolonge à l'est. L'ossature se compose de sept poteaux reliés par cinq à sept niveaux d'entretoises, assemblées par tenons et mortaises. On notera l'utilisation de tenons passants pour assembler les poutres des planchers des deux étages du logis. Les sections des bois sont régulières : 20-25 cm sur 25 cm pour les poteaux et 15 cm sur 25 cm pour les entretoises. Les quelques traces d'outils encore visibles suggèrent un équarrissage à la hache. La structure prend appui sur une sablière basse (section : 25 cm sur 25 cm) formée de deux poutres assemblées par une enture à mi-bois. Celle-ci repose sur un solin maçonné en schiste dont la hauteur varie entre 40 et 50 cm pour suivre la pente du terrain. L'espace compris entre le deuxième et le quatrième poteau brise la symétrie de la façade. Celui-ci est occupé par deux poteaux, dont l'un est oblique, qui s'arrêtent au quatrième niveau d'entretoises ; la panne de la charpente est alors soutenue par un petit potelet qui démarre à cet étage. Cette irrégularité pourrait traduire une transformation secondaire liée à une réparation, à moins qu'il ne s'agisse d'une contrainte liée aux matériaux disponibles.

¹⁶ Cette hypothèse est basée sur l'étude des modes de couverture traditionnels de la région (COLLECTIF, 1992, p. 136-141) et sur la comparaison avec des bâtisses de Hierlot. Bien que plus récente, le bâtiment sis au n° 30 de la rue possède une couverture en cherbains. Les dalles de schiste se rejoignent au faite du toit pour former un enchevêtrement de pointes appelées *cwêrbas*, terme wallon signifiant « corbeaux » en référence à ces oiseaux alignés dans les champs (GHEUR Charles, 1993, p. 160).

¹⁷ Deux réfections de la charpente sont connues. La première a été réalisée dans les années 1950, en lien avec le rehaussement de la façade, et la seconde, dans les années 2011 (communication orale de Charles Leestmans). Cette deuxième intervention, qui visait à rendre au toit son inclinaison probable d'origine, a fait disparaître de nombreux témoins concernant l'état ancien de cette partie.

¹⁸ Des mortaises vides et des chevilles dépassent quasi systématiquement au niveau de ces entures. Les bois peuvent avoir bougé lors des travaux de réfection, à moins que cela ne soit dû à une restauration plus ancienne, voire lors de la pétrification des pignons.

Fig. 11.- Relevé du mur nord du logis (coupe A, voir plan - fig. 7).
© Sara Pholien.



En effet, l'un des poteaux porte une mortaise vide, à environ 70 cm du sol, qui ne présente aucune correspondance avec d'autres bois. Ce cas de figure se retrouve en de nombreux endroits au sein de la façade et de la ferme en général. Cela tend à souligner une utilisation généralisée de remplois au sein de la construction – par exemple, les cinquième et sixième poteaux. Dans d'autres cas, ces assemblages vides peuvent être justifiés par l'existence d'une ancienne cloison. Nous pouvons aisément imaginer que des poutres s'inséraient dans le poteau corner oriental pour fermer l'étable à l'avant, même si la disparition du premier poteau du mur de refend ne permet pas de vérifier cette hypothèse. En revanche, on s'étonnera de l'absence de traces de cloison sur le poteau corner occidental. L'espace situé au-dessus de l'étable, probablement utilisé comme chartil, était-il ouvert sur l'extérieur ?

Le réaménagement de l'ancienne écurie a fait disparaître la partie inférieure du pan-de-bois oriental. Celui-ci mesure actuellement 4,10 m sur 2,20 m (fig. 12). Seul le poteau corner nord, qui fait le coin avec le mur nord, descend encore jusqu'à la sablière. Le mur est divisé en petits panneaux quadrangulaires par quatre poteaux ou potelets, reliés par trois niveaux d'entretoises. Les sections des bois sont similaires à celles du mur nord. Tous les poteaux disposent d'une mortaise vide à leur base. Cela indiquerait que des poutres venaient s'y insérer pour former un plafond à l'avant du logis.



Fig. 12.- Relevé du mur est du logis (coupe C, voir plan - fig. 7).
© Sara Pholien.

Le pan-de-bois occidental est similaire au mur oriental. Ici, les poteaux semblent prendre appui directement sur un mur maçonné en schiste, à l'exception du second poteau qui a été sectionné à mi-hauteur et repose désormais sur une entretoise récente. Le second niveau d'entretoises reçoit les solives du plancher de l'étage dont les sections sont visibles à travers le torchis.

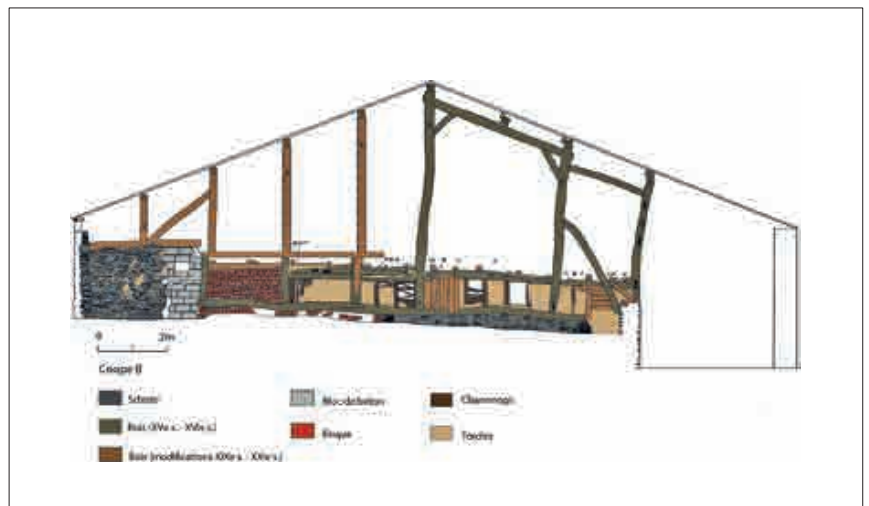
Le hourdis¹⁹ de torchis est principalement conservé pour les façades nord et occidentale²⁰. Le clayonnage laissé apparent sur les trois derniers niveaux du mur nord nous laisse apprécier le procédé. Cinq ou six palançons en bois fendu (environ 5 cm sur 60-70 cm) s'insèrent dans les trous des entretoises supérieures et inférieures. Des lamelles de bois fendu s'entrecroisent ensuite entre les palançons. L'ensemble est recouvert d'un mélange de terre crue, d'éléments végétaux et de petits composants minéraux. Ce remplissage n'est probablement pas celui d'origine puisqu'il suit bien l'inclinaison générale du pan-de-bois et englobe les solives du plafond de la belle-pièce qui seraient, elles, plus tardives.

Le mur séparant l'étable de la grange

Le mur de refend, d'une longueur de 13 m, est également prolongé à l'est d'un mur en schiste (fig. 13). Le pan-de-bois était à l'origine composé de six poteaux montant de fond²¹ qui le divisaient en six travées de longueur équivalente. La cinquième fait exception car sa longueur est deux fois supérieure aux autres. La panne de la charpente est dès lors soutenue par un arbalétrier qui fait la liaison entre le quatrième et le cinquième poteau. La structure s'appuie sur une sablière basse réalisée à partir de deux poutres (section : 25 cm sur 25 cm) assemblées par une enture à mi-bois à hauteur du troisième poteau.

Fig. 13.- Relevé du mur de refend séparant l'étable de la grange (coupe B, voir plan - fig. 7).

© Sara Pholien.



¹⁹ Remplissage entre les poteaux d'une construction à pans-de-bois.

²⁰ Les restaurations récentes de la partie habitable ont progressivement conduit au remplacement de la terre crue par des plaques de Gyproc ou des blocs de béton, principalement pour les pièces du rez-de-chaussée.

²¹ Les trois premiers poteaux ont été sectionnés et surmontés d'une poutre plus récente sur laquelle reposent trois poteaux, dont deux anciens sommiers de plancher qui appartenaient à une autre construction. Les bois d'origine présentent un aspect ancien à cause de leur couleur foncée et leur dégradation. On remarque également qu'ils sont très irréguliers et portent de nombreux nœuds.

On remarque qu'à hauteur du poteau cornier oriental, la sablière repose sur les restes de l'ancienne sablière du mur oriental. Elle est posée sur un solin maçonné en briques (22 cm x 11 cm x 6 cm) sur les six premiers mètres, probablement une reprise en sous-œuvre du XIX^e siècle, et en schiste pour les sept derniers. La pierre devait être recouverte de torchis comme on peut encore l'observer à l'extrémité occidentale. La hauteur du solin oscille entre une vingtaine et une quarantaine de centimètres, car il suit la déclivité du terrain. Les poteaux sont reliés par un seul niveau d'entretoises, numérotées, qui sont doublées ou triplées par endroit. Elles supportent les poutres du plafond de l'étable.

L'utilisation de remplois est à nouveau évidente pour plusieurs bois, comme l'entretoise supérieure de la seconde travée qui possède deux mortaises traversantes, le quatrième poteau qui est percé d'une mortaise et de trous destinés à recevoir un clayonnage, alors que le cinquième poteau n'en possède pas. Le sixième poteau présente trois mortaises vides sur sa face nord, soutenant l'idée d'une cloison en bois qui fermait la grange à l'ouest et d'une grande mortaise traversante d'est en ouest qui devait accueillir un arbalétrier comme c'est le cas sur le mur nord du logis.

Pour les panneaux, on observe trois techniques de remplissage. Le premier panneau est fermé par des briques (19 cm x 9 cm x 6 cm) appareillées grossièrement dans du mortier. Il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'une transformation moderne. Le hourdis du second panneau est formé de torchis posé sur des palançons en bois fendu. Ils sont accolés les uns aux autres et aucune éclisse ne s'intercale entre eux. Pour les trois dernières travées, des potelets, insérés entre la traverse et la sablière, divisent l'espace en petits panneaux quadrangulaires. Des planches de bois sont fixées sur leurs faces internes pour maintenir des éclisses horizontales composées de rondins de bois ou de tiges de bois fendu. Le tout est recouvert de torchis. Aux endroits où ce dernier est manquant, des planchettes modernes ferment l'espace (notamment pour les parties dans l'étable). Il est difficile de définir quel remplissage est antérieur à l'autre.

Les marques de charpentier

Une trentaine de marques de charpentier ont été recensées²² (fig. 14). Toutes gravées en chiffres romains, elles sont principalement localisées dans le grenier du logis, dans l'étable, sur la charpente et sur quelques linteaux de fenêtre.

Pour la charpente, les pannes sont numérotées de manière cohérente. On retrouve les chiffres V à VII de la quatrième à la sixième panne et un VIII figure sur la huitième. Ils sont gravés à la base des bois et prennent toute la largeur. Les quelques aisseliers marqués suivent la même numérotation. Malgré la disparition des bois du versant oriental, on peut déduire que ce dernier avait une portée identique au versant actuel et que la première panne se situait au niveau du mur gouttereau oriental.

²² Ce nombre restreint est autant lié à leur position qu'à l'état de conservation des bois.

Fig. 14.- Tableaux récapitulatifs des marques de charpentier.
© Sara Pholien.

| Logis : mur nord | | | | | | | | | | | | | |
|------------------|----|----------|----|----------|----|----------|----|----------|----|----------|----|----------|----|
| | P1 | Travée 1 | P2 | Travée 2 | P3 | Travée 3 | P4 | Travée 4 | P5 | Travée 5 | P6 | Travée 6 | P7 |
| Niv. 7 | | | | | | | | | | | | | |
| Niv. 6 | | | | ▲ | X | ▲▲▲X III | | ▲X▲ | | II▲XXII▲ | | | |
| Niv. 5 | | | | | | | | | | | | | |
| Niv. 4 | | | | | | | | | | | | | |
| Niv. 3 | | | | | | | | | | | | | |
| Niv. 2 | | | | | | | | | | | | VI XX | |
| Niv. 1 | | | | | | | | | | | | X III▲ | |
| Sabl. | | | | | | | | | | | | | |

| Logis : mur est | | | | | | | | | |
|-----------------|----|----------|----|----------|----|----------|----|--|--|
| | P1 | Travée 1 | P2 | Travée 2 | P3 | Travée 3 | P4 | | |
| Niv. 3 | | | | | | | | | |
| Niv. 2 | | | | | | ▲▲▲▲ | | | |
| Niv. 1 | | | | | | ▲▲▲ III | | | |

| Mur de refend étable/grange | | | | | | | | | | | |
|-----------------------------|----|----------|----|----------|----|----------|----|----------|----|----------|-----|
| | P1 | Travée 1 | P2 | Travée 2 | P3 | Travée 3 | P4 | Travée 4 | P5 | Travée 5 | P6 |
| Niv. 1 | | | | ▲▲▲ II | ≅ | ▲▲ III | * | ▲▲ X III | ≅ | ▲▲▲ | ▲▲▲ |
| Sabl. | | | | | | | | | | | |

| Charpente | | | | | | |
|-----------|--------------|-----------|--------------|------------|--------------|-----------|
| | Poutre 1 (L) | Aisselier | Poutre 2 (E) | Aisseliers | Poutre 3 (G) | Aisselier |
| | | S | | N S | | N |
| Pan. 1 | | | | | | |
| Pan. 2 | | | | | | |
| Pan. 3 | | | | | | |
| Pan. 4 | ▲ | | | | | |
| Pan. 5 | ▲ I | ▲▲ I | | ▲/ III | | |
| Pan. 6 | ▲ II | | | | | |
| Pan. 7 | | | | III ▲ | | |
| Pan. 8 | | | ▲ III | III ▲ | | |
| Pan. 9 | | | | | | |

| Autres: | | |
|--|--|-------|
| Pignon nord, linteau fenêtre, 1er niveau | | ▲▲▲ |
| Pignon sud, linteau fenêtre étage | | IX |
| Logis, RDC, poutre du plafond au niveau du 5e poteau | | ▲▲ II |

La compréhension de ces marques est plus laborieuse pour les parois du logis à cause de leur nombre restreint. Gravées sur le côté gauche des bois, elles se caractérisent sur le mur nord par une surcharge de traits dont les épaisseurs varient. *A priori*, le marquage de niveau est signalé par un ▲ en dessous duquel viennent s'ajouter des traits verticaux. Le X correspondrait à la façade et les signes restants au numéro de la travée. Les nombres IIII et V de la troisième et de la quatrième entretoises, ainsi que la poutre marquée VII dans la cuisine, suggéreraient le prolongement du logis à l'avant. La grande incohérence du marquage ne permet cependant pas de l'affirmer avec certitude. Le mur oriental possède uniquement deux bois marqués, avec des épaisseurs de trait distinctes. On s'étonnera que ces traits soient visibles depuis l'extérieur alors que toutes les marques de la ferme sont orientées vers l'intérieur. La numérotation du mur de refend, séparant l'étable de la grange, suit la même logique que le mur nord du logis : le niveau, ici symbolisé par deux ▲ qui se chevauchent sur certains bois, la façade par un « vingt », et le numéro de travée allant de II à ▲. Cela confirme qu'il n'y a jamais eu de poteau montant de fond entre le quatrième et le cinquième poteau.

Certains d'entre eux sont marqués dans leur partie inférieure, mais la variété de signes représentés ne permet pas d'interprétation.

L'étude des marques de charpentier permet de valider certaines théories. On peut désormais affirmer que la ferme était prolongée d'un auvent. Ce dernier était vraisemblablement déjà fermé à l'avant du logis²³. Si on suit la logique de numérotation, on peut également déduire que le pignon nord était en pans-de-bois grâce à une marque présente sur un linteau de fenêtre de ce mur. Enfin, au regard des différences dans le traitement et le graphisme des symboles, l'usage de remplois se confirme.

Analyse dendrochronologique

Methodologie

Des esquisses générales des pans-de-bois ont été dressées préalablement aux relevés pour évaluer les éventuelles transformations et la présence de remplois afin de guider l'échantillonnage. Nous sommes partis du postulat que l'ensemble des bois et des structures étaient contemporains ; hypothèse qui s'est finalement révélée fautive. Les prélèvements dendrochronologiques ont été réalisés dans les murs nord et est du logis et dans le mur de refend séparant l'étable de la grange. Le mur occidental du logis ainsi que les pannes de la charpente n'ont pas été sondés pour des raisons d'accessibilité. Il ne nous a pas été possible de réaliser des prélèvements à l'intérieur du logis. Bien que cinq à dix échantillons soient généralement nécessaires pour dater une phase de construction²⁴, la complexité de l'étude nous a contraints d'en augmenter le nombre. Au total, vingt-neuf échantillons ont ainsi été recueillis ; vingt-sept par carottage à la tarière montée sur une perceuse (fig. 15) et deux par découpe de rondelle. Ils sont répartis entre les sablières, les poteaux et quelques entretoises. Deux bois trouvés hors contexte (un morceau de poutre/poteau entreposé dans la grange et un ancien tenon) ont été ajoutés à l'ensemble car, selon toute vraisemblance, ils proviennent du pans-de-bois original.

La méthode de datation dendrochronologique est celle décrite dans de nombreux ouvrages. Nous n'y reviendrons pas, du moins sur ses principes fondamentaux²⁵. À noter toutefois que la dendrochronologie a connu d'importants progrès depuis 2002 suite au développement de l'informatique et des méthodes de calcul. Les techniques de synchronisation et de datations absolues ont été améliorées grâce à la création d'un nouveau filtre du signal dendrochronologique contenu dans chaque arbre ; c'est la méthode mathématique dite « du corridor » de Georges-Noël Lambert (C.N.R.S., Besançon), collaborateur à l'Université

²³ Il est toutefois impossible de l'affirmer avec certitude à cause de la complexité du marquage et la faible proportion de marques observables.

²⁴ HOFFSUMMER Patrick, 1999, p. 29.

²⁵ Voir notamment : LAMBERT Georges-Noël, 1998, p. 3-27 ; HOFFSUMMER Patrick, 2003, p. 295-337 ; HOFFSUMMER Patrick, 1999.

Fig. 15.- Scan de dix-huit échantillons dendrochronologiques.
© Emmanuel Delye (ULg-CEA 2015).



de Liège. Par ailleurs, l'organisation beaucoup plus souple des bases de données confère aux chronologies de sites (moyennes d'échantillons par grands monuments ou par ville), datées antérieurement, un statut de référentiel mieux adapté à de plus petites zones géographiques ; comme c'est le cas ici. L'analyse, dont les résultats apparaissent dans cet article, a été réalisée en tenant compte de ces progrès et les opérations d'interdatation et de datation absolue ont été faites à l'aide du logiciel de Besançon intitulé *Dendron IV*²⁶.

Présentation des résultats

La précision des résultats dépend de la présence d'aubier et de cambium dans les échantillons. Au vu de la dégradation des bois, de leur fragilité et malgré une volonté de carotter dans des endroits comprenant de l'aubier, aucun cerne avec trace certaine de cambium n'a pu être daté²⁷. Lorsque l'aubier a en partie disparu, on peut estimer le nombre de cernes manquants grâce aux études sur des chênes actuels qui évaluent que le nombre de cernes de l'aubier peut varier de 4 à 34 avec une probabilité de 96,5 %²⁸. Cette méthode a été appliquée à propos de Hierlot.

²⁶ LAMBERT Georges-Noël, 2011.

²⁷ Voir la liste complète des échantillons dans : PHOLIEN Sara, 2015, p. 67-68.

²⁸ Une analyse statistique du nombre de cernes contenu dans l'aubier du chêne a été faite à partir d'un *corpus* de 575 chênes, dont l'aubier est complet, de la zone tempérée allant de la France du Nord à la Suisse occidentale de 500 avant J.-C. à 2.000 après J.-C. Voir : DUROST Sébastien, LAMBERT Georges-Noël, 2006, p. 13-30.

D'autres difficultés ont été rencontrées lors de l'analyse. En effet, les faibles variations dans les séries de cernes et les séquences courtes²⁹ ont rendu les synchronisations de courbes difficiles. Plusieurs échantillons ont dû être abandonnés pour ces raisons. Ces aspects n'en demeurent pas moins intéressants pour les renseignements fournis sur la nature du bois et les techniques de construction. La présence de moelle dans la majorité des échantillons indique que c'est du bois de brin qui a été utilisé ; un arbre ne donnait qu'une seule grume qui était ensuite équarrie.

En définitive, lors de l'interdatation des bois, deux groupes distincts se sont dégagés, créant deux moyennes intermédiaires pour le site. La première moyenne, nommée *805-Hierlot-groupe-1*, est composée de cinq échantillons, dont un possédant de l'aubier. Elle couvre la période 1359-1432 par comparaison aux référentiels « Meuse 5 » (test de *Student* de 4,71), « Sud des Pays-Bas »³⁰ (8,87) et à une chronologie de site « 572-Haute-Bodeux » (6,87)³¹. Le détail de la datation des échantillons est présenté dans le tableau qui suit. L'estimation de la période d'abattage de cet ensemble de bois a été évaluée à partir du reste d'aubier présent sur un des échantillons. On en déduit que les bois ont été abattus entre **1432 et 1461d** avec 96,5 % de probabilité.

| N° | Localisation | 1 ^{er} cerne | Début d'aubier | Dernier cerne |
|----------|---|-----------------------|----------------|---------------|
| 805/001 | Mur de refend entre l'étable et la grange, 5 ^e poteau en partant de l'est | 1371 | 1427 | 1432 |
| 805/003 | Mur de refend entre l'étable et la grange, 4 ^e poteau en partant de l'est | 1364 | - | 1427 |
| 805/013b | Mur nord du logis, entretoise entre les poteaux 4 et 5 en partant de l'est | 1369 | - | 1420 |
| 805/014b | Mur nord du logis, 1 ^{er} poteau en partant de l'est | 1359 | - | 1408 |
| 805/019b | Mur de refend entre l'étable et la grange, entretoise supérieure (2) entre les poteaux 2 et 3 en partant de l'est | 1359 | - | 1423 |

La seconde moyenne comprend huit échantillons, dont un avec de l'aubier. Nommée *805-Hierlot-groupe 2*, elle est datée de la période 1428-1528 par comparaison aux référentiels « Meuse 5 » (*Student* de 9,99), « Ardenne 4 » (9,07), « Sud des Pays-Bas » (10,73) et « Liège 3 » (7,95). Elle a également été comparée à plusieurs chronologies de sites du même type : « 294-Bra-s-Lienne » (8,3), « 106-Rahier-Lacroix » (6,8) et « 532-Logne-puits » (5,31)³². Le détail de la datation des échantillons est

²⁹ La moitié des prélèvements ont entre 20 et 40 cernes.

³⁰ Pour les références dendrochronologiques, voir : HOFFSUMMER Patrick, 1989 (partie belge) et JANSMA Esther (inédit, pour le Sud des Pays-Bas, communication personnelle des données par l'auteurice, Directrice du Laboratoire d'Amersfoort).

³¹ Ce site correspond à une ferme à pans-de-bois similaire située à Haute-Bodeux (4987 Stoumont, province de Liège), à environ 10 km de Hierlot. Elle a été datée par dendrochronologie entre **1366-1441d** (ULg-CEA, 572).

³² Ces chronologies concernent deux fermes à pans-de-bois, l'une située à Bra-sur-Lienne (4990 Lierneux, province de Liège) dont la date d'abattage des bois est située entre **1384-1549d**, l'autre à Rahier (4987 Stoumont, province de Liège), datée entre **1401-1551d** et celle du puits du château fort de Logne (4190 Ferrières, province de Liège), dont la fin est en **1332-1493d** (ULg-CEA, 305, 532, 554).

présenté dans le tableau qui suit. On en déduit, en estimant le nombre de cernes d'aubier, que les bois de ce deuxième groupe ont été abattus entre **1528 et 1556d** avec 96,5 % de probabilité.

| N° | Localisation | 1 ^{er} cerne | Début d'aubier | Dernier cerne |
|----------|--|-----------------------|----------------|---------------|
| 805/004b | Mur de refend entre l'étable et la grange, 3 ^e poteau en partant de l'est | 1428 | - | 1508 |
| 805/006 | Mur de refend entre l'étable et la grange, 1 ^{er} poteau en partant de l'est | 1452 | 1522 | 1528 |
| 805/011 | Mur nord du logis, 4 ^e poteau en partant de l'est | 1386 | - | 1509 |
| 805/016 | Sablière (reste) entre le mur nord du logis et le mur de refend entre l'étable et la grange | 1462 | - | 1518 |
| 805/021 | Mur de refend entre l'étable et la grange, entretoise (1) entre les poteaux 5 et 6 en partant de l'est | 1489 | - | 1520 |
| 805/022 | Mur de refend entre l'étable et la grange, béquille entre les poteaux 5 et 6 en partant de l'est | 1472 | - | 1512 |
| 805/023b | Mur de refend entre l'étable et la grange, entretoise (2) entre les poteaux 5 et 6 en partant de l'est | 1487 | - | 1520 |
| 805/026a | Mur est du logis, 3 ^e poteau en partant du sud | 1479 | - | 1515 |

Ces deux moyennes ont été interdatées afin de créer une moyenne générale pour le site (fig. 16). Cette dernière se corrèle bien avec les référentiels « Meuse 5 » (9,68), « Ardenne 4 » (9,12), « Sud des Pays-Bas » (14,02) et « Liège 3 » (7,23) et couvre la période 1359-1528.

La datation la plus haute, au milieu du XV^e siècle (1432-1461d), incite à voir dans notre ferme une des plus anciennes de Wallonie. Toutefois, gardons-nous bien de dater le pan-de-bois conservé de cette époque. En effet, les bois du XV^e siècle portent tous des assemblages vides, dispersés de manière incohérente dans la structure actuelle.

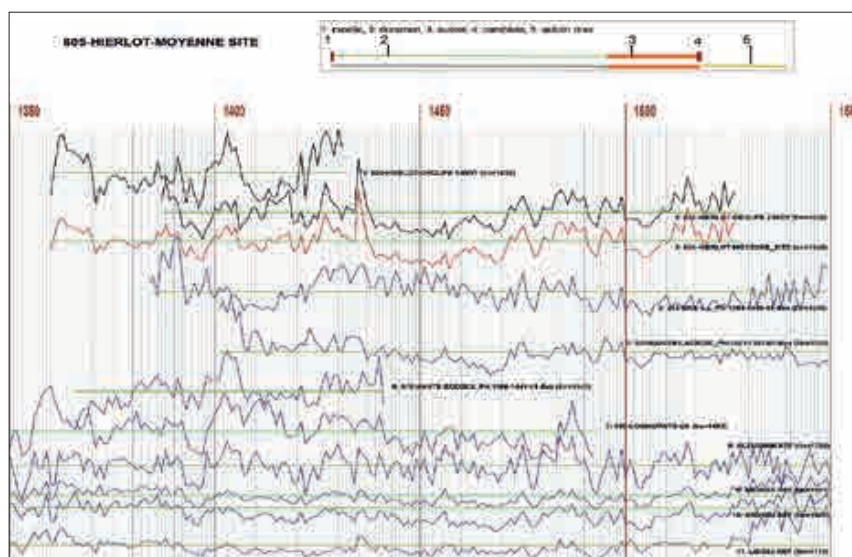


Fig. 16.- Position des deux moyennes interdatées, dessin de la moyenne du site ainsi que des chronologies de référence utilisées.

© ULg-CEA, Laboratoire de dendrochronologie.

Nous prendrons comme exemples le bois 805/019, une entretoise avec deux mortaises traversantes, et le bois 805/003, un poteau qui montre sur toute sa hauteur des trous destinés à recevoir un clayonnage alors que le poteau 805/001 qui le suit n'en possède pas. Il s'agit là de toute évidence de cas de remplois. Il est dès lors probable que la ferme ait été construite au milieu du XVI^e siècle avec des bois « neufs » de **1528-1556d** du second groupe, mélangés à ceux du premier, des remplois du XV^e siècle dont la provenance est inconnue. Appartenaient-ils à un bâtiment préexistant à cet emplacement ? C'est possible, mais ils peuvent aussi venir d'une autre construction du hameau. Quoi qu'il en soit, ces deux datations posent des jalons intéressants à propos de l'histoire de l'occupation du plateau.

On peut raisonnablement supposer que, dans cette région à l'écart des grands cours d'eau navigables, le bois d'œuvre, de qualité médiocre bien que ce soit du chêne, est d'origine locale. Or, le type de croissance, rapide, des échantillons étudiés en dendrochronologie, est caractéristique d'un milieu forestier d'origine très ouvert. Le paysage de cette partie du plateau ardennais devait donc être atteint par des défrichements qui ne laissent dans la campagne que peu de chênes exploitables pour le bois d'œuvre. Cette observation donne une image de l'environnement de Hierlot, au plus tard à la fin du Moyen Âge, qui contraste avec celle d'une forêt ardennaise dense et impénétrable³³.

Évolution

D'après les datations dendrochronologiques, la fondation de la ferme se situerait entre **1528** et **1556d**. Les bâtisseurs ont repris des bois du XV^e siècle, datés entre **1432-1461d**. Si l'origine locale de ces derniers est hautement vraisemblable, leur provenance exacte ne peut cependant pas être déterminée. De plan rectangulaire, le bâtiment est alors entièrement en pans-de-bois, et mesure environ 12 m sur 16 m. Il est divisé en trois parçons parallèles avec le logis au sud, l'étable au centre et la grange au nord. La charpente est composée de poteaux montant de fond qui s'appuient sur des sablières basses posées sur des solins maçonnés en schiste. La hauteur des solins varie pour s'adapter à la physionomie du terrain. Le toit, en bâtière à faible pente, accueillait des cherbains qui se rejoignaient au faite du toit pour former des *cwèrbâs*. À l'est, la toiture se prolongeait au-delà du bâtiment pour créer une galerie couverte de 3 m de large. Cet auvent offrait un espace supplémentaire pour le stockage et apportait une protection contre les intempéries. Il était déjà peut-être en partie fermé à l'avant du logis pour donner à ce dernier un développement à quatre pièces³⁴. Il est, à ce stade, impossible de dire si la cave semi-enterrée est déjà présente.

³³ Sur cette question, voir notamment : CHARRUADAS Paulo, DELIGNE Chloé, SCHROEDER Nicolas, 2016, p. 79-86.

³⁴ Le développement du logis en quatre pièces est souvent vu comme le résultat d'un stade plus avancé de la ferme et est rarement observé pour des périodes aussi anciennes (COLLECTIF, 1992, p. 159-167). Il n'est cependant pas inexistant comme en témoigne l'étude archéologique de la ferme Bricheux (4990 Lierneux, province de Liège). Voir : NEURAY Brigitte, VERSTRAELEN Nancy, 2007, p. 146.

La dendrochronologie n'ayant livré aucune date postérieure au XVI^e siècle, on peut penser que la deuxième grande phase a concerné la pétrification des structures. En l'absence de données textuelles, seule la typologie des formes et la nature des matériaux suggère une datation entre le XVIII^e et la seconde moitié du XIX^e siècle. On sait par ailleurs que la pétrification des fermes se généralise de manière progressive à partir du XVIII^e siècle et que plusieurs équipements dans le logis de notre construction semblent remonter à cette époque³⁵. L'apparition du quatrième parçon demeure également problématique. D'après les cadastres, il serait déjà présent dans les années 1840. Or, il n'est pas mentionné dans l'acte de propriété de 1850. L'étude du bâti ne permet pas de trancher pour l'une ou l'autre possibilité. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la ferme se compose donc d'une galerie, d'un logis, de deux étables et d'une grange auxquels s'ajoute une porcherie à l'avant. La seconde étable est associée à une laiterie située sous le logis. Ce dernier se développe en quatre pièces : l'écurie à l'avant, la cuisine avec la cheminée au centre et deux chambres de part et d'autre³⁶. L'une d'elles est située au-dessus d'une cave semi-enterrée, qui n'a pas pu être datée. La suppression de l'auvent semble se produire vers la fin du XIX^e siècle, pour donner à la maison son apparence actuelle.

Les dernières grandes transformations se situent au XX^e siècle. Le mur gouttereau oriental est surélevé, de même que le versant oriental du toit. La porcherie a été détruite dans les années 1970.

Comparaisons

*Ferme sise rue des Barons n° 5 à Odeigne*³⁷

Cette ferme présente des similitudes avec celle de Hierlot, tant au niveau du plan (fig. 17) qu'au niveau de son évolution³⁸. La bâtisse rectangulaire en grès est divisée par des pans-de-bois en trois parçons parallèles suivant l'ordre habituel : logis, étable, grange. Une quatrième cellule, abritant le chartil, s'y ajoute perpendiculairement à l'arrière. Le logis est l'unique parçon à posséder des étages. Son rez-de-chaussée est constitué de quatre pièces en enfilade. À l'origine, la bâtisse était entièrement en pans-de-bois. Alors composée de trois parçons, elle était précédée d'un auvent qui permettait d'accéder d'un local à l'autre en restant à l'abri. Il était fermé en partie par une pièce à l'avant du logis. Dans une seconde étape, la ferme a été pétrifiée et l'auvent a été comblé. L'agrandissement du logis à l'ouest remonte à cette étape ou résulte d'un agrandissement secondaire comme le suggère la couture sur le mur pignon sud. Enfin, un chartil en appentis a été construit dans le prolongement arrière. La bâtisse, qui n'a pas fait l'objet d'analyses dendrochronologiques, a été datée du XVIII^e siècle pour ses parties les plus anciennes et du XIX^e siècle pour les plus récentes.

³⁵ LEESTMANS Charles, 2014, p. 82.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ 6960 Manhay, province de Luxembourg. COLLECTIF, 1979, p. 300.

³⁸ Son évolution est décrite dans : COLLECTIF, 1992, p. 72.

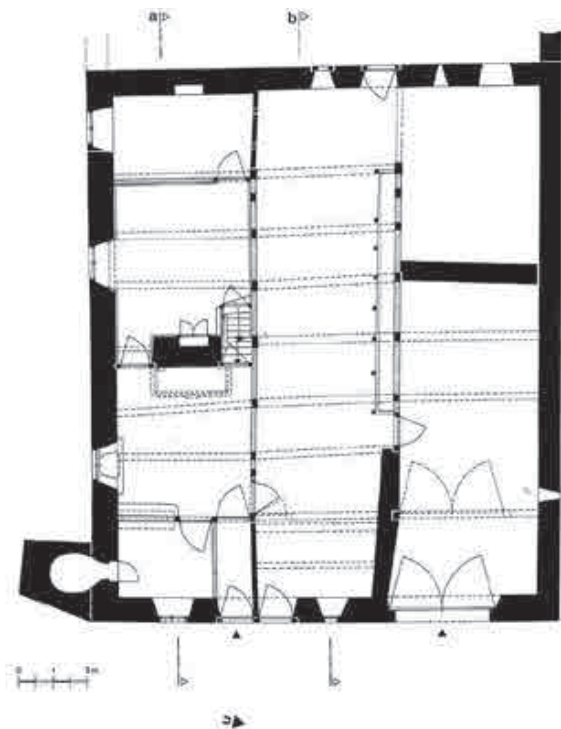


Fig. 17.- Plan de la ferme sise rue des Barons n° 5 à Odeigne.
D'après COLLECTIF, 1992, p. 72.

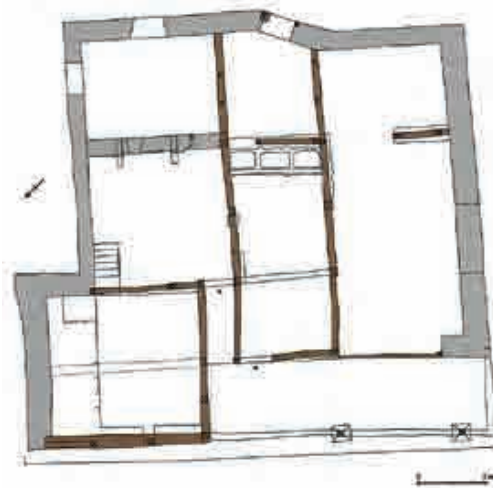


Fig. 18.- Plan de la ferme Masuy à Rahier.
D'après MIGNOT Philippe, 2008, p. 60.

Ferme Masuy sise rue du Centre n° 103 à Rahier³⁹

Le plan de la ferme Masuy est loin d'être aussi développé que ceux de Hierlot et d'Odeigne. Elle a été sélectionnée à titre de comparaison car elle rentre dans la catégorie des fermes à galerie et ses datations dendrochronologiques sont proches de notre cas d'étude. Son plan reste typique des fermes ardennaises avec une division tripartite par des pans-de-bois (fig. 18). Il est prolongé à l'avant par un auvent rattaché à une pièce en saillie dans la continuité du logis. Ici, la pétrification est partielle puisqu'elle n'a touché que le mur pignon occidental, le pignon de la pièce en saillie et une partie du mur gouttereau sud. Le toit en bâtière à faible pente reçoit des cherbains qui se rejoignent sous forme de *cwèrbâs* au faite du toit. Le bâti a suivi une évolution complexe sur laquelle nous ne reviendrons pas en détail ici⁴⁰. Initialement datée des XVIII^e et XIX^e siècles⁴¹, la fermette a pu être vieillie grâce à la dendrochronologie qui a révélé plusieurs phases de construction, dont l'une entre 1551 et 1581 et l'autre après 1760⁴².

³⁹ 4987 Stoumont, province de Liège. Comme la ferme de Hierlot, la ferme Masuy ne figure pas dans le *Patrimoine monumental de la Belgique*. Elle est présentée dans une notice de l'ouvrage sur l'Ardenne herbagère (COLLECTIF, 1992, p. 106) et dans un article consacré aux fermes à galerie (MIGNOT Philippe, 2008, p. 54-55).

⁴⁰ Pour l'évolution, voir : MIGNOT Philippe, 2008, p. 54-55.

⁴¹ COLLECTIF, 1992, p. 106.

⁴² MIGNOT Philippe, 2008, p. 55.

À l'origine, cette ferme était entièrement en pans-de-bois, divisée en trois parçons et munie d'un auvent devant l'étable et la grange. Ce noyau primitif a été daté en dendrochronologie de **1551-1552d**. Le bâtiment a été agrandi au nord, du côté des accès au logis, à l'étable et à la grange, et du côté sud avec l'ajout d'un pignon, qui a permis d'ajouter une seconde grange. Les murs de ces extensions qui ont englobé l'auvent sont en moellons et les bois de charpente associés à cette phase sont datés de 1820 environ en dendrochronologie⁴⁴.

Conclusion

Grâce à l'étude des pans-de-bois, il a été possible de retrouver un état ancien de la ferme de Hierlot : une petite bâtisse entièrement en pans-de-bois prolongée d'un auvent. Cette phase initiale a pu être datée de **1528-1556d** par la dendrochronologie. La méthode a livré une seconde date d'abattage, comprise entre **1432-1461d**, indiquant la réutilisation de bois d'une ancienne construction, située ou non au même emplacement. Le processus de pétrification et l'évolution du plan restent plus difficilement datables. Il est impossible de préciser quand la pétrification s'est opérée et à quelle fréquence. A-t-elle touché l'ensemble de la construction au même moment ou a-t-elle été réalisée de manière progressive ? La question de l'apparition du quatrième parçon n'a pas non plus pu être résolue. On entre malheureusement ici dans les limites d'une étude « en surface » d'un bâtiment habité, basée uniquement sur les éléments visibles et immédiatement accessibles. À ces contraintes s'ajoutent le manque de sources historiques et les nombreuses restaurations, qui ont conduit à la disparition de précieux témoins, notamment pour la charpente. Des recherches archéologiques plus approfondies permettraient certainement d'affiner la chronologie.

La dendrochronologie apparaît comme un moyen utile à l'étude de l'habitat rural. Outre la possibilité de déceler plusieurs phases de construction, elle permet depuis une trentaine d'années de vieillir des bâtiments datés initialement par l'histoire de l'architecture du XVIII^e ou du XIX^e siècle, repoussant l'idée selon laquelle ces fermes plus anciennes avaient entièrement disparu. La méthode a toutefois ses faiblesses, notamment à cause des bois employés (séquences courtes et complacentes⁴⁵) et de leur état de conservation, qui rendent les courbes difficiles à synchroniser. L'utilisation de moyennes de sites à proximité se révèle être un atout majeur pour ce genre de cas.

⁴³ 4987 Stoumont, province de Liège.

⁴⁴ Dossier ULg-CEA n° 106 ; HOFFSUMMER Patrick, 1996, p. 32 ; HOFFSUMMER Patrick, 1999, p. 112.

⁴⁵ Néologisme, pas d'équivalent en français. Faible variabilité des paramètres de cernes successifs, indiquant théoriquement que la croissance de l'arbre échantillonné est relativement peu affectée par les variations interannuelles des facteurs écologiques (KAENNEL Michèle, SCHWEINGRUBER Fritz Hans, 1995, p. 75).

Pour terminer, cette étude doit donc être vue dans un contexte plus large, qui est d'abord celui du hameau de Hierlot et de la commune de Lierneux. La réalisation de plusieurs études du bâti au sein du village, couplées aux recherches archivistiques, conduirait à un approfondissement de son histoire et de son évolution. En outre, comme nous l'avons vu, la ferme se inscrit dans une typologie particulière qui est celle des fermes à galerie et dont les plus anciens témoins remontent au milieu du XV^e siècle. L'agrandissement du *corpus* de fermes permettra d'en apprendre davantage sur les origines, le développement et les spécificités de ce plan.

Bibliographie

CHARRUADAS Paulo, DELIGNE Chloé, SCHROEDER Nicolas, « De la *Carbonnaria* à l'*Arduenna*. Environnement, exploitation et paysages, du haut Moyen Âge à 1300 » dans *La forêt en Lotharingie médiévale/ Der Wald im mittelalterlichen Lotharingien*, actes col. [18^{es} Journées Lotharingiennes, 30-31/10/2014], Luxembourg, 2016, p. 79-86 (= Publications du CLUDEM, 43 ; Publications de la Section Historique de l'Institut Grand-Ducal de Luxembourg, 127).

COLLECTIF, *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 7, Liège, Pierre Mardaga, 1979, p. 300-302.

COLLECTIF, *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 12/2, Liège, Pierre Mardaga, 1984, p. 567-569.

COLLECTIF, *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 12/4, Liège, Pierre Mardaga, 1985, p. 1389-1444.

COLLECTIF, *Ardenne herbagère*, Pierre Mardaga, Liège-Bruxelles, 1992 (= Architecture rurale de Wallonie).

DUROST Sébastien, LAMBERT Georges-Noël, « Révision dendrochronologique du Nord de la France à l'âge du Fer et du début de l'époque romaine » dans *L'âge du Fer dans l'arc jurassien et ses marges. Dépôts, lieux sacrés et territorialité à l'âge du Fer*, actes col. [XXIX^e colloque international de l'AFEAF, Bienne, 5-8/05/2005], Besançon, 2006, p. 13-30.

GHEUR Charles, « L'architecture vernaculaire des bassins du Glain et de la Lienne en Haute Ardenne. Première partie » dans *Glain et Salm, Haute Ardenne*, 35, 1991, p. 52-96.

GHEUR Charles, « L'architecture vernaculaire des bassins du Glain et de la Lienne en Haute Ardenne. Deuxième partie » dans *Glain et Salm, Haute Ardenne*, 36, 1992, p. 68-99.

GHEUR Charles, « L'architecture vernaculaire des bassins du Glain et de la Lienne en Haute Ardenne. Quatrième partie » dans *Glain et Salm, Haute Ardenne*, 39, 1993, p. 160-200.

- HOFFSUMMER Patrick, *L'évolution des toits à deux versants dans le Bassin mosan : l'apport de la dendrochronologie (XI^e – XIX^e siècle)*, thèse de doctorat inédite, 2 vol., Université de Liège, 1989.
- HOFFSUMMER Patrick, *Les pans-de-bois*, Ministère de la Région wallonne, 1996 (= Carnets du patrimoine, 15).
- HOFFSUMMER Patrick, *Les charpentes de toitures en Wallonie : typologie et dendrochronologie (XI^e – XIX^e siècle)*, 2^e éd., Namur, 1999 (= Études et Documents, Monuments et Sites, 1).
- HOFFSUMMER Patrick (dir.), *Les charpentes du XI^e au XIX^e siècle : typologie et évolution en France du Nord et en Belgique*, Paris, 2002 (= Cahiers du patrimoine, 62).
- HOFFSUMMER Patrick, « La dendrochronologie de l'architecture » dans *Au-delà de l'écrit : les hommes et leurs vécus matériels au Moyen-âge à la lumière des sciences et des techniques, nouvelles perspectives*, Turnout, Brepols, 2003, p. 295-337.
- KAENNEL Michèle, SCHWEINGRUBER Fritz Hans, *Multilingual glossary of dendrochronology. Terms and definitions in English, German, French, Spanish, Italian, Portuguese and Russian*, Paul Haupt Publishers, Berne, 1995.
- LAMBERT Georges-Noël, « La dendrochronologie, mémoire de l'arbre » dans *La datation en laboratoire*, Paris, Errance, 1998, p. 13-69.
- LAMBERT Georges-Noël, « Datation précise des charpentes par la dendrochronologie, nouveau cadre méthodologique » dans HOFFSUMMER Patrick (dir.), *Les charpentes du XI^e au XIX^e siècle, Grand ouest de la France, Typologie et évolution, analyse de la documentation de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 3-27.
- LEESTMANS Charles, *Histoire d'une vallée. La Lienne en Haute Ardenne (1500-1800)*, Stavelot, 1980.
- LEESTMANS Charles, *Histoire d'un village : Hierlot des origines à 1914*, Namur, 2014.
- MIGNOT Philippe, « Fermes d'Ardenne. Approche archéologique » dans EECKHOUT Jérôme, HOFFSUMMER Patrick (dir.), *Matériaux de l'architecture et toits de l'Europe : mise en œuvre d'une méthodologie partagée*, Namur, 2008, p. 53-60 (= Dossiers de l'IPW, 6).
- NEURAY Brigitte, VERSTRAELEN Nancy, « Lierneux/Lierneux : étude archéologique de l'ancienne ferme Bricheux » dans *Chronique de l'archéologie wallonne*, 14, 2007, p. 145-148.
- PHOLIEN Sara, *L'ancienne ferme n° 23 à Hierlot (4990 Lierneux, province de Liège) : étude du bâti et analyse dendrochronologique*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art et archéologie, 2 vol., Université de Liège, 2015.

Noémie LÉONARD

Titulaire d'un Master en Histoire de l'Art, Université catholique de Louvain

**Les plafonds à caissons
peints du XVII^e siècle
en principauté de Liège.
Étude des plafonds
de Foy Notre-Dame,
Bouvignes-sur-Meuse,
Ivoy, Matagne-la-Petite
et Theux**

Introduction

Cet article est basé sur mon mémoire¹, dont l'objet reposait sur l'étude historique, iconographique et iconologique de plusieurs plafonds en bois datant du XVII^e siècle et installés dans plusieurs chapelles et églises localisées sur l'ancien territoire de la principauté de Liège. Ces plafonds ont la particularité d'être ornés de tableaux à l'iconographie chrétienne. Les thématiques peintes sont essentiellement des scènes du Nouveau Testament et des effigies de saints.

En fin de baccalauréat, je cherchais un sujet de mémoire alliant l'art du bâti et la peinture à deux périodes de l'histoire de l'art que j'affectionne particulièrement : la Renaissance et l'âge baroque. De plus, je souhaitais étudier un sujet qui serait l'occasion de découvrir davantage le patrimoine artistique belge. Mon attention se porta sur la chapelle Saint-Martin d'Ivoy, édifice sur lequel j'avais déjà réalisé un travail dans le cadre de mon baccalauréat à l'Université de Namur. À l'époque, j'avais manifesté un grand intérêt pour son plafond à caissons et déplorais le manque de documentation à son sujet. En parcourant la base de données BALaT de l'IRPA, j'ai constaté qu'il existe plusieurs plafonds de ce type en Belgique.

Outre le fait de correspondre à mes critères de recherche, j'ai constaté que ce sujet, dans son aspect global, était peu étudié en Belgique. Certains auteurs ont étudié un plafond en particulier, notamment pour Foy Notre-Dame et Theux. Les études les plus remarquables sont celles d'Évariste Hayot², Basile Dayez³, Paul Bertholet et Patrick Hoffsummer⁴ mais aussi Christian Pacco⁵. Pour d'autres plafonds, une étude approfondie et systématique n'avait pas encore été envisagée.

Ce mémoire avait pour vocation de remédier à cette lacune en proposant une typologie des plafonds à caissons peints en bois datant du XVII^e siècle en principauté de Liège. Une seconde mission était de proposer une étude approfondie de l'histoire, de la réalisation et de l'iconographie de plusieurs plafonds déjà étudiés dans le passé. Mon analyse visait à s'intégrer dans la lignée des travaux réalisés par différents auteurs tout en proposant un point de vue différent et novateur.

La réalisation de cette étude a résulté de plusieurs démarches. La première fut de recenser les plafonds à aborder via la base de données BALaT de l'IRPA. Un recensement de la documentation disponible à ce sujet fut primordial. J'ai également consulté les documents d'archives conservés au Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F. et à l'Évêché de Liège.

¹ LÉONARD Noémie, 2018.

² HAYOT Évariste, 1939.

³ DAYEZ Basile, 1956.

⁴ BERTHOLET Paul, HOFFSUMMER Patrick, 1986.

⁵ PACCO Christian, *Foy Notre-Dame* (...), 2009.

Parmi l'ensemble des plafonds repris dans la base de données BALaT, j'ai choisi de m'intéresser à ceux en bois datant du XVII^e siècle et localisés sur l'ancien territoire de la principauté de Liège. Le choix de ce cadre spatio-temporel s'est naturellement imposé à moi pour deux raisons : la multitude de plafonds installés sur ce territoire ainsi que le contexte religieux et artistique du XVII^e siècle. À cette époque, les jésuites s'affirmaient véritablement sur le territoire. De plus, ils revalorisaient l'imagerie chrétienne et encourageaient grandement la production artistique.

J'ai opté pour l'étude des plafonds de cinq édifices. Cette restriction m'a permis de produire une analyse détaillée pour chacun d'entre eux. Les propos énoncés dans cet article offriront une vision synthétique de ces analyses afin de ne pas noyer le lecteur dans un flux d'informations trop important.

Les plafonds à caissons

Définition

Le plafond à caissons est un plafond plat constitué de caissons. Le caisson est un compartiment creux formé par l'entrecroisement apparent de pièces d'une structure ou par la simulation de cet entrecroisement. En bois, ils résultent de l'entrecroisement des poutres et des solives⁶.

La forme des caissons confère au plafond son allure générale. Les formes usuelles sont le carré et le rectangle mais d'autres formes, comme le losange, le polygone et le cercle, sont également employées. Cependant, les formes quadrangulaires sont plus aisées à mettre en œuvre et offrent davantage de stabilité au plafond. Les formes complexes sont surtout utilisées pour leur caractère ornemental : elles sont difficiles à mettre en œuvre et requièrent l'installation de poutres factices⁷.

Le nombre de caissons dans un plafond est étroitement lié aux dimensions de ceux-ci. De plus, ce nombre est adapté à la surface du plafond. Il est d'usage de multiplier le nombre de caissons sur une petite surface afin de donner au visiteur l'illusion que le plafond est très étendu. Pour les grandes surfaces, il est recommandé de réduire le nombre de caissons mais d'augmenter leurs dimensions. En règle générale, un nombre impair de caissons compose un plafond⁸.

Enfin, le décor est également à prendre en considération. Il varie selon la région, l'époque, la fonction du bâtiment ou encore, le goût du commanditaire. Les ornements peuvent être modérés ou abondants, sobres ou complexes, sculptés et/ou polychromés et même, dorés. Les parties du caisson généralement ornées sont le champ du caisson (le fond) et son encadrement⁹.

⁶ PÉROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, 2011, p. 252 ; QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine, 1832, p. 274.

⁷ QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine, 1832, p. 274.

⁸ *Idem*, p. 277.

⁹ *Idem*, p. 278.

Origines et évolution

Les premiers plafonds à caissons voient le jour en Grèce et en Italie durant l'Antiquité. À l'origine, le plafond est en bois et se nomme *lacunar* ou *lacunarium*¹⁰. Petit à petit, de fausses poutres sont ajoutées pour former des formes plus complexes comme celles évoquées précédemment. À cette époque, le plafond revêt une fonction structurelle et non décorative. Progressivement, il est transposé dans la pierre, peint, sculpté et agrémenté de reliefs en bois, en plâtre ou en stuc. En Grèce, ces plafonds investissent les temples et les maisons particulières¹¹. Du côté de l'Italie, ils couvrent différents types d'édifices (tombes, thermes, basiliques, demeures privées, etc.) (fig. 1). Les Romains ne manquèrent pas de populariser ce couvrement hors d'Italie et notamment dans le sud de la France dès le 1^{er} siècle après Jésus-Christ¹².

À l'époque médiévale, le plafond à caissons est moins au goût du jour en France mais n'est pas totalement absent de l'architecture. Il demeure quelques exemples datant des XIV^e et XV^e siècles, notamment à Montpellier (ancien *hostal* des Bucelli, vers 1300) (fig. 2) et Bourges (loge du palais de Jacques-Cœur, 1432-1448)¹³.

À la Renaissance, ce couvrement est à nouveau à la mode en Italie grâce à la redécouverte des ruines antiques. Dès lors, il est installé dans différents types d'édifices civils, privés et religieux. La majeure partie est en bois ou en stuc et est richement ornée de moulures en stuc, de peintures, de mosaïques et de dorures.

Fig. 1.- Rome, voûte du panthéon, II^e siècle après Jésus-Christ.
© Noémie Léonard, 2015.



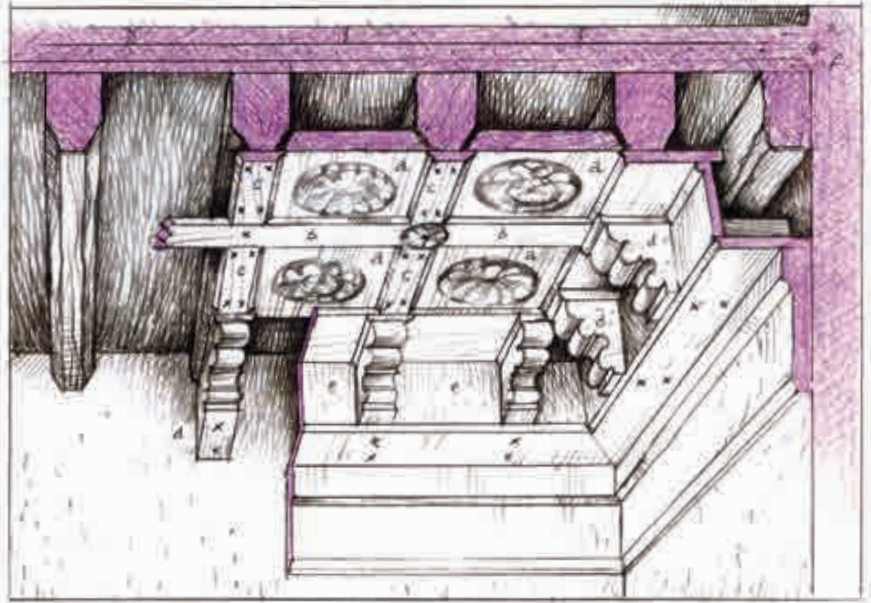
¹⁰ DAREMBERG Charles, SAGLIO Edmond, 1904, p. 902.

¹¹ *Idem*, p. 903.

¹² BOSC Ernest, 1877, p. 320.

¹³ SOURNIA Bernard, VAYSSSETTES Jean-Louis, 2011, p. 149-171.

Fig. 2.- Montpellier, écorché du plafond de l'hostal des Bucelli, vers 1300.
Dessin de B. Sournia. D'après SOURNIA Bernard, VAYSSETTES Jean-Louis, 2011
(image publiée avec la collaboration des Presses universitaires de Perpignan).



Cependant, les traités d'architecture italiens restent laconiques concernant la mise en œuvre du plafond à caissons¹⁴. Sebastiano Serlio, dans son quatrième tome du *Regole generali di architettura*, propose simplement quelques modèles de caissons¹⁵. Quant à Andrea Palladio, il évoque très brièvement dans *I quattro libri dell'architettura*, les caissons en stuc ou en bois dans lesquels il est possible de disposer des peintures¹⁶.

Fig. 3.- Écuillé, château du Plessis-Bourré, plafond de la salle des gardes, vers 1505-1510.
© Isabelle Beauvais.



¹⁴ FÉRAULT Marie-Agnès, 2014, p. 31-32.

¹⁵ SERLIO Sebastiano, 1537, f° 193 v°-f°196 v°.

¹⁶ PALLADIO Andrea, 1650, f° 52 r°.

En France, les caissons sont de plus en plus imposants et ornés à partir du XVI^e siècle¹⁷. Ce changement est probablement lié, d'une part, à la diffusion des traités d'architecture italiens et, d'autre part, à l'établissement d'architectes et d'artistes italiens en France, le plus souvent au service d'un monarque. Dans les édifices privés comme publics, les Français sont d'abord séduits par le plafond à caissons en bois « à l'italienne »¹⁸ (salle des gardes du château du Plessis-Bourré, vers 1505-1510¹⁹) (fig. 3). Progressivement, les réalisations s'éloignent de cette formule et confirment le désir d'innover sans pour autant renoncer à l'esthétique du gothique flamboyant (palais de justice de Dijon, vers 1522)²⁰.

À partir du XVII^e siècle, la pierre et le stuc sont davantage employés que le bois. Les caissons investissent les coupoles, les culs-de-four et les voussures des voûtes et des arcs²¹. Au XVIII^e siècle, le style néoclassique manifeste un regain d'intérêt pour l'architecture et les ornements de l'Antiquité.

Adaptation dans les Pays-Bas méridionaux

Après avoir retracé l'évolution du plafond à caissons en Italie et en France essentiellement, il convient de s'intéresser à son adaptation et évolution dans les Pays-Bas méridionaux. Je situe l'installation des premiers plafonds de ce type sur ce territoire au XVII^e siècle. Comme en France, je pense que leur diffusion dans nos régions s'est en partie réalisée grâce à la traduction et la diffusion des traités d'architecture italiens et français et ce, dès le XVI^e siècle. En effet, *Regole generali di architettura* de Serlio est traduit par Pieter Coecke d'Alost à partir du deuxième tiers du XVI^e siècle²². Le volume de Philibert de l'Orme, *Nouvelles inventions pour bien bâtir* est, quant à lui, publié en 1561. Il ne faut pas non plus négliger les voyages des artistes flamands et liégeois en Italie lors du XVI^e siècle, voyages lors desquels ces artistes s'imprègnent de l'art antique et renaissant italien pour ensuite appliquer l'un ou l'autre motif dans leur propre production²³. Parmi les artistes qui ont parfait leur formation artistique à Rome, citons Jean Gossart mais aussi Lambert Lombard²⁴.

Comme déjà mentionné précédemment, le plafond à caissons semble avoir été réellement adopté au XVII^e siècle. Les auteurs qui se sont intéressés à ce sujet constatent que la plupart des plafonds en bois de ce siècle sont installés soit dans des édifices romans non voûtés, soit dans des édifices récemment construits²⁵. Ensuite, il semblerait que la

¹⁷ FROMMEL Sabine, 2012, p. 253.

¹⁸ *Idem*, p. 251.

¹⁹ « Jean Bourré », s.d.

²⁰ FROMMEL Sabine, 2012, p. 251.

²¹ BOSCH Ernest, 1877, p. 320-321.

²² Les deux traductions en néerlandais de Pieter Coecke d'Alost sont consultables sur : LEMERLE Frédérique, PAUWELS Yves (dir.), *Les livres d'architecture. Manuscrits et imprimés publiés en France, écrits ou traduits en français (XVI^e siècle - XVII^e siècle)*, s.d. (URL : <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/index.asp> [dernière consultation le 16/10/2019]).

²³ À ce sujet, je renvoie à : LIEDEKERKE Anne-Claire de *et al.*, 1995.

²⁴ DENHAENE Godelieve, 1990, p. 15-19.

²⁵ HELBIG Jules, 1903, p. 213.



Fig. 4.- Leffe, église Saint-Georges, plafond de la nef centrale (depuis l'ouest), XVII^e siècle.

© Noémie Léonard, 2018.

Fig. 5.- Liège, église Sainte-Véronique, chapelle des fonts baptismaux, 1684.

© IRPA-KIK, Bruxelles.



plupart de ces plafonds en bois soient suspendus. Il s'agit d'un maillage constitué de « vides » caractéristiques des caissons et fixé aux entrants du plancher, à intervalles réguliers, par des attaches verticales en bois ou en métal²⁶. Ce mode de fixation est connu à Foy Notre-Dame, Theux et Matagne-la-Petite. De plus, la plupart des plafonds sont ornés de tableaux sur panneaux de bois installés dans les « vides » formés par le maillage. À partir de la seconde moitié du siècle, le stuc et la pierre sont également employés dans la réalisation des plafonds. Le décor de ceux-ci évolue également : les tableaux peints sont progressivement remplacés par des ornements moulés et sculptés. Avec le style néoclassique, les moulures à l'antique et les rosaces sont nombreuses.

Dans le cadre de mon mémoire, j'ai choisi de m'intéresser particulièrement aux plafonds à caissons peints en bois. Les nombreux exemples recensés peuvent être regroupés dans deux grandes catégories selon leur iconographie : l'iconographie chrétienne et l'iconographie héraldique.

Pour la première catégorie, les thèmes iconographiques peints dans la plupart des édifices sont essentiellement des personnages saints (évangélistes, docteurs de l'Église, ermites, martyrs...) et des scènes tirées de la vie du Christ et de la Vierge, voire d'un saint. Les compositions sont peintes sur bois et prennent parfois place dans un cadre peint, orné ou non. De plus, elles sont quelques fois agrémentées de quelques motifs végétaux (comme le rinceau) ou ornementaux (comme la guirlande, le ruban, etc.). Enfin, il n'est pas rare de repérer des inscriptions peintes sur les tableaux ou le châssis du plafond. Ces inscriptions identifient le nom du saint représenté ou le nom du ou des commanditaires du ou des tableaux offerts à la paroisse. Ces commanditaires sont des clercs, des fonctionnaires, des nobles, des bourgeois et des pèlerins. Cependant, les sources et la littérature consultées livrent peu d'informations au sujet de cette pratique. La raison pour laquelle un commanditaire offre un tableau avec une thématique spécifique n'est pas explicitée, surtout pour les scènes de la vie du Christ et de la Vierge. Du côté des saints, il est rare que le bienfaiteur commande le portrait d'un saint dont le prénom est un homonyme du sien. Concernant les ordres religieux, il est envisageable que ceux-ci offrent l'effigie du saint fondateur de leur ordre. Les circonstances du choix des thématiques restent donc toujours très floues. Quelques exemples remarquables sont la chapelle Saint-Roch à Châtelet (1633), l'église Saint-Georges de Leffe (1670) (fig. 4) ou encore, l'ancienne église Sainte-Véronique de Liège (fig. 5).

Pour la seconde catégorie, les tableaux sont ornés des armoiries, de l'écusson ou de la devise du commanditaire. Parfois, le nom de ce dernier est également peint dans la composition. De beaux exemples sont notamment conservés à l'église Notre-Dame de Dieupart (après 1654) (fig. 6).

²⁶ Échange de courriels avec Paul Bertholet et Myriam Serck-Dewaide en mars 2018.

Fig. 6.- Dieupart, église Notre-Dame, plafond de la chapelle septentrionale, après 1654.

© Noémie Léonard, 2018.



Par ailleurs, plusieurs plafonds présentent à la fois des thématiques chrétiennes et héraldiques. Les caractéristiques de ces plafonds sont similaires à celles décrites pour les deux catégories précédentes. À cela s'ajoutent de nombreux motifs végétaux, floraux, animaliers et parfois symboliques (instruments de la Passion du Christ notamment). Cette association est observable aux églises Saint-Martin de Saint-Trond (1641-1660) et Saint-Servais de Lantin (1701-1714) (fig. 7).

Nous pouvons considérer que cette pratique d'offrir une œuvre illustrant une thématique religieuse et/ou héraldique est déjà bien ancrée au XVI^e siècle dans nos régions. En effet, ce siècle est marqué par la Réforme protestante d'une part et par le concile de Trente d'autre part. Le XVI^e siècle est à la fois caractérisé par la destruction et la revalorisation des œuvres dans les lieux de culte catholique. Après le concile, les clercs et les fidèles offrent de nouvelles œuvres peintes et sculptées aux sanctuaires. Avec ces œuvres, les donateurs manifestent leur dévotion à l'égard de l'Église catholique. Les tableaux des plafonds à caissons fonctionnent, selon moi, de la même façon.



Fig. 7.- Lantin, église Saint-Servais, plafond de la nef centrale (depuis le nord-est), 1712.

© Noémie Léonard, 2018.



Fig. 8.- Foy Notre-Dame, église Notre-Dame, nef (depuis le nord-ouest), 1626-1636.

Photo Guy Focant © SPW-AWaP.

Cinq plafonds à caissons en principauté de Liège

L'église Notre-Dame à Foy Notre-Dame (Dinant)

L'église Notre-Dame est édifée sur plusieurs décennies après la découverte d'une statuette dite miraculeuse en 1609²⁷. Les travaux de construction débutent en 1622 sous la direction de Michel Stilman, un architecte et artiste dinantais²⁸. L'église se compose d'un vaisseau unique²⁹ prolongé à l'est par un chœur à cinq pans. Compte tenu de l'absence de collatéraux et de contreforts, Stilman opta pour un plafond plat beaucoup plus léger qu'une voûte³⁰ (fig. 8).

Le plafond à caissons peints est installé en 1623 (millésime peint à hauteur du jubé) (fig. 9) ou en 1624. Selon Jacques Philippe³¹, la structure est inexistante en août de l'année 1624 alors que Christian Pacco³² affirme qu'elle est installée pour la bénédiction de l'église en septembre. Ensuite, les premières peintures sur bois sont déposées dans deux ou trois rangées de caissons en juillet 1626 selon Jacques Philippe³³ et Pierre-Yves Kairis³⁴ ou en 1627 selon Basile Dayez³⁵. Évariste Hayot affirme que ces tableaux sont exposés pour encourager les fidèles à prendre part à l'embellissement de l'église³⁶. En 1636, les 145 caissons sont ornés d'une peinture sur bois³⁷.



Fig. 9.- Foy Notre-Dame, église Notre-Dame, plafond au-dessus du jubé, détail du millésime « 1623 ».

Photo Guy Focant © SPW-AWaP.

²⁷ PACCO Christian, *Foy Notre-Dame (...)*, 2009, p. 5-7.

²⁸ *Idem*, p. 9.

²⁹ Selon Christian Pacco, le choix d'un espace unique est en relation avec les nouvelles conceptions liturgiques post-tridentine (PACCO Christian, *Foy Notre-Dame (...)*, 2009, p. 26).

³⁰ BOUILLÉ Pierre, 1666, p. 61.

³¹ PHILIPPE Jacques, 1977, p. 144.

³² PACCO Christian, *Foy Notre-Dame (...)*, 2009, p. 40.

³³ PHILIPPE Jacques, 1977, p. 144.

³⁴ KAIRIS Pierre-Yves, 2015, p. 175.

³⁵ DAYEZ Basile, 1956, p. 8.

³⁶ HAYOT Évariste, 1939, p. 63.

³⁷ SERCK-DEWAIDE Myriam, 2009, p. 241.

Les 145 caissons du plafond en chêne sont répartis en vingt-et-une rangées sur sept. Ils sont de format carré à l'exception de quatre dans le chœur dont la forme se rapproche du trapèze et du pentagone. Ils sont ornés d'appliques sculptées dorées, représentant des végétaux et des accolades d'inspiration Renaissance. Les tableaux, composés de deux à quatre planches en chêne, sont de format carré (fig. 10). Vingt-sept d'entre eux sont positionnés sur pointe et forment ainsi un losange.

Différents auteurs ont abordé la question de l'attribution des tableaux. Le premier auteur, un anonyme du XIX^e siècle, attribue vingt-cinq des 145 tableaux à Bertholet Flémal³⁸. Pour Pierre-Yves Kairis, ces tableaux sont sans rapport avec la production de Flémal³⁹. De plus, ce dernier est à peine âgé d'une dizaine d'années lors de la réalisation des premiers tableaux.

Dans un rapport adressé à Jean-Louis Javaux, Jacques-Louis Bonet est le premier à émettre l'hypothèse que plusieurs artistes aient collaboré pour réaliser cet ensemble. Il distingue plusieurs mains différentes mais appartenant toutes à une école contemporaine de celle de Flémal⁴⁰ : *Il résulte des observations (...), que ces tableaux sont l'œuvre de cinq ou six artistes appartenant à la même école, mais de talents différents. Au lieu de travailler en collaboration, ils ont marché isolément, chacun de son côté (...). Tous n'ont pas apporté les mêmes soins dans la tâche qui leur était confiée (...)*⁴¹.



Fig. 10.- Foy Notre-Dame, église Notre-Dame, tableaux représentant la Visitation et saint Norbert de Xanten, photographiés dans les combles en 1956.
© IRPA-KIK, Bruxelles.

³⁸ KAIRIS Pierre-Yves, 2015, p. 175.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Dinant 1.19 », rapport préliminaire de Jean-Louis Javaux concernant l'église Notre-Dame de Foy Notre-Dame, année 1997, p. 7.

⁴¹ *Ibidem*.

Évariste Hayot cite pour la première fois les noms de Michel et Jaspas Stilman et Guillaume Goblet⁴². Cette attribution se base sur les preuves de paiements faits à ces artistes entre 1624 et 1636. Ces dernières sont consignées dans le livre des comptes de l'église, tenu par le frère ermite Martin⁴³. Dans ces mentions, l'iconographie des tableaux réalisés par chacun des artistes n'est pas précisée. Par ailleurs, certains auteurs ont observé des différences de valeur artistique parmi les tableaux. De leur côté, Basile Dayez et Christian Pacco considèrent que les Stilman eurent recours à l'aide de leurs apprentis pour concevoir plusieurs tableaux⁴⁴.

Nous disposons de peu d'informations concernant les frères Stilman et Guillaume Goblet. Les premiers sont actifs à Dinant dans la première moitié du XVII^e siècle. Michel est architecte, sculpteur et peintre de sujets religieux. L'activité professionnelle de Jaspas n'est pas précisée mais la base de données BALaT l'identifie comme un peintre. Ensemble, ils fondent un atelier de menuiserie nommé « Aux Trois Escabelles » dans le centre de Dinant⁴⁵.

Guillaume Goblet est un peintre de sujets religieux actif à Dinant dans la première moitié du XVII^e siècle. Les tableaux des deux autels latéraux de l'église lui sont attribués grâce aux mentions consignées dans le livre des comptes⁴⁶.

L'église Saint-Lambert à Bouvignes-sur-Meuse (Dinant)

L'église Saint-Lambert est édifée à la fin du XII^e siècle ou au début du XIII^e siècle mais continue d'être aménagée dans les siècles suivants⁴⁷. La chapelle du Vénérable Saint-Sacrement est édifée vers 1483 le long du collatéral nord⁴⁸. Au XVII^e siècle, elle est couverte d'un plafond à caissons. Toutefois, la chapelle est détruite dans la première décennie du XIX^e siècle⁴⁹. En 1869, Alfred Bequet dénombre vingt à vingt-cinq tableaux entreposés dans le presbytère⁵⁰. En 1924, Henri Vaes, l'architecte en charge de la restauration de l'église après la Première Guerre mondiale, intègre dix-huit tableaux dans le plancher en bois des collatéraux⁵¹ (fig. 11). Deux autres tableaux sont transportés dans la sacristie où ils sont toujours exposés.

Les tableaux de l'église Saint-Lambert partagent quelques similitudes avec ceux de Foy Notre-Dame. Premièrement, ils sont de format carré. Dans les collatéraux, neuf d'entre eux sont aussi positionnés sur pointe et forment un losange.

Fig. 11.- Bouvignes-sur-Meuse, église Saint-Lambert, collatéral nord (depuis l'ouest), première moitié du XVII^e siècle.
© Noémie Léonard, 2018.



⁴² HAYOT Évariste, 1939, p. 63-64.

⁴³ Liège, Archives de l'Évêché, Vicariat général, Liasse E. III. 2 : Suppliques (et annexes) au Vicaire général relatives à l'église Notre-Dame de Foy lez Celles (1622-1750).

⁴⁴ DAYEZ Basile, 1956, p. 7-8 ; PACCO, Christian, *Foy Notre-Dame (...)*, 2009, p. 40.

⁴⁵ BODSON Bernadette, « STILMAN, Michel », 1994.

⁴⁶ BODSON Bernadette, « GOBLET, Guillaume », 1994 ; PACCO Christian, « La piété de Marthe et la piété de Marie (...) », 2009, p. 241 ; KAIRIS Pierre-Yves, 2015, p. 105-118.

⁴⁷ SAINT-AMAND Pascal, 2017, p. 11 ; LANOTTE André, BLANPAIN Marthe, 1979, p. 39-49.

⁴⁸ SAINT-AMAND Pascal, 2017, p. 30.

⁴⁹ LANOTTE André, BLANPAIN Marthe, 1979, p. 48.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ HAYOT Évariste, 1953, p. 254.



Fig. 12.- Michel et Jaspar Stilman, Saint Jérôme en ermite, 1626-1636, peinture à l'huile sur panneau en chêne, 600 x 600 mm, Foy Notre-Dame, église Notre-Dame.

© Henri Gaud, 2007.

Fig. 13.- Boëtius Bolswert d'après Abraham Bloemaert, Saint Macaire d'Égypte en ermite, 1619, gravure sur métal, 140 x 91 mm, Amsterdam, Rijksmuseum (n° inv. RP-P-BI-2271).

© RIJKSSTUDIO.



Dans sa contribution au numéro du *Guetteur wallon* de 1953, Évariste Hayot cite le nom des frères Stilman comme auteurs des tableaux de l'église Saint-Lambert⁵². Cependant, aucun document ancien relatif à la réalisation du plafond ou des tableaux ne vient confirmer cette attribution. Néanmoins, deux raisons laissent imaginer que ces tableaux sont ceux des frères dinantais. La première est le fait qu'au XVII^e siècle, l'église Notre-Dame et l'église Saint-Lambert sont toutes les deux sous l'administration de l'abbaye de Leffe. Dès lors, nous pouvons envisager que cette dernière mandata les Stilman pour la réalisation des plafonds des deux églises. La seconde est que des estampes identiques furent employées pour peindre plusieurs tableaux dans les deux églises (fig. 12-14).



Fig. 14.- Michel et Jaspar Stilman (attribué à), Saint Guillaume de Gellone, 1601-1650, bois et peinture, 710 x 710 mm, Bouvignes-sur-Meuse, église Saint-Lambert.

© Marc Burton, 2012.

⁵² *Ibidem*.

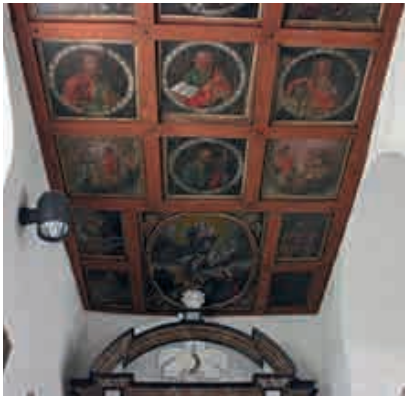


Fig. 15.- Ivoy, chapelle Saint-Martin, plafond du collatéral nord (depuis l'ouest), première moitié du XVII^e siècle.
© Noémie Léonard, 2018.

La chapelle Saint-Martin à Ivoy (Assesse)

La chapelle Saint-Martin est édiflée au XI^e siècle⁵³. Elle se compose d'une nef centrale ouvrant sur un chœur à chevet plat et d'un petit collatéral nord couvert d'un plafond à caissons (fig. 15). Ce dernier est installé dans le courant du XVII^e siècle, probablement après celui de Foy Notre-Dame dont il est inspiré⁵⁴. En effet, plusieurs analogies existent entre les deux plafonds. Tout d'abord, les thèmes iconographiques sont similaires et les saints sont représentés en buste avec leurs attributs (fig. 16-17). De plus, plusieurs saints sont ceints d'une guirlande de feuilles de laurier. Enfin, plusieurs tableaux sont regroupés selon leur iconographie pour former une croix latine au centre du plafond (scènes de la vie du Christ et de la Vierge à Foy Notre-Dame et apôtres et docteurs de l'Église à Ivoy). Nous pouvons supposer que les tableaux d'Ivoy sont l'œuvre d'un suiveur des Stilman et que la proximité géographique des deux édifices favorisa les échanges entre ces artistes.

Le plafond du collatéral se compose de vingt-trois caissons répartis en huit rangées sur trois. Contrairement aux plafonds précédents, les caissons et les tableaux de celui-ci sont de format rectangulaire.



Fig. 16.- Michel et Jaspar Stilman, Saint Philippe, 1626-1636, peinture à l'huile sur panneau en chêne, 600 x 600 mm, Foy Notre-Dame, église Notre-Dame.
© Henri Gaud, 2007.



Fig. 17.- Inconnu, Saint Philippe, 1601-1700, peinture à la détrempe sur bois, Ivoy, chapelle Saint-Martin.
© Noémie Léonard, 2018.

⁵³ BUCHET Jean, JAVAUX Jean-Louis, 1998, p. 81.

⁵⁴ PLUMIER Jean (dir.), 1996, p. 52.

La chapelle Saint-Hilaire à Matagne-la-Petite (Doische)

À l'instar de la chapelle d'Ivoy, celle-ci, consacrée à Saint-Hilaire, est édiflée au XI^e siècle⁵⁵. Elle se compose d'une unique nef prolongée d'un chœur à chevet plat. Le plafond de la nef est installé en 1635 (fig. 18)⁵⁶. L'inscription peinte en son centre confirme cette datation (fig. 19).

Le plafond se compose au total de quarante caissons répartis en huit rangées sur cinq. Contrairement aux plafonds précédents, celui-ci n'est pas entièrement en bois. En effet, une structure en chêne composée de douze caissons est installée au centre d'un plafonnage peint au pochoir de caissons en trompe-l'œil, identiques à ceux en bois. Les caissons et tableaux sont de format carré, à l'exception de deux rectangulaires localisés au centre de la structure en bois.

Les tableaux sont attribués à Charles Ghoiset, dont le nom est inscrit en toutes lettres sous l'un des tableaux (fig. 20). Cet artiste peintre, dont le nom est parfois orthographié « Choiset », est originaire de Chimay. Il semble être actif dans la première moitié du XVII^e siècle. Les tableaux de Matagne sont les seuls témoignages de sa production⁵⁷.



Fig. 18.- Matagne-la-Petite, chapelle Saint-Hilaire, plafond de la nef, 1635.
Photo Guy Focant © SPW-AWaP.



Fig. 19.- Matagne-la-Petite, chapelle Saint-Hilaire, plafond de la nef, 1635, détail de l'inscription.
Photo Guy Focant © SPW-AWaP.



Fig. 20.- Charles Ghoiset, Saint Charles Borromée, 1635, peinture sur chêne, 500 x 500 mm, Matagne-la-Petite, chapelle Saint-Hilaire.
Photo Guy Focant © SPW-AWaP.

⁵⁵ BUCHET Jean, JAVAUX Jean-Louis, 1998, p. 88.

⁵⁶ Information de la base de données BALaT de l'IRPA (numéro d'objet : 10082241).

⁵⁷ « Chapelle Saint-Hilaire », s.d.

Fig. 21.- Theux, église des Saints-Hermès-et-Alexandre, nef centrale (depuis le chœur), 1629-1630.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



L'église des Saints-Hermès-et-Alexandre à Theux

À la toute fin du X^e siècle ou au début du XI^e siècle, la chapelle primitive est transformée en une grande église-halle⁵⁸. Elle se compose de trois nefs et d'un chœur à trois pans. Au cours du XVII^e siècle, quatre plafonds en chêne à caissons peints sont installés dans cet édifice à plusieurs décennies d'intervalle⁵⁹. En 1629, un premier plafond est installé dans la nef principale (fig. 21). Les décimateurs du village financent les matériaux indispensables à sa réalisation tandis que les bourgeois commanditent la réalisation des tableaux. Au total, 110 tableaux sont répartis en vingt-deux rangées de caissons sur cinq⁶⁰.

Un deuxième plafond (fig. 22) est installé dans le chœur en 1681 après l'effondrement de l'ancienne voûte en pierre⁶¹. Il se compose de quinze grands caissons ornés de tableaux. Enfin, deux plafonds supplémentaires sont installés dans les chapelles localisées de part et d'autre du chœur (chapelle du Rosaire et chapelle des échevins) vers 1698 (fig. 23-24)⁶².

Fig. 22.- Theux, église des Saints-Hermès-et-Alexandre, plafond du chœur (depuis le nord-ouest), 1681.
© Noémie Léonard, 2017.



La structure et les tableaux des différents plafonds furent réalisés par des artistes différents. La structure en bois de la nef est attribuée à un menuisier du nom de Baltasar, actif à Liège. L'auteur des tableaux à l'iconographie chrétienne est inconnu⁶³. Onno Tidens, un peintre originaire de Theux, est quant à lui l'auteur des tableaux peints d'ornements et de végétaux⁶⁴. Dans le chœur, les tableaux sont attribués à Johannes Freesinger, un peintre allemand. Les ornements des tableaux ovales sont eux l'œuvre de Nicolas Dagly, originaire de Spa⁶⁵. Enfin, les deux grands tableaux circulaires des chapelles furent réalisés par un seul et même artiste, à ce jour inconnu⁶⁶.

⁵⁸ BORCHGRAVE D'ALTENA Joseph de, BERTHOLET Paul, 1971, p. 98.

⁵⁹ *Idem*, p. 101.

⁶⁰ BERTHOLET Paul, HOFFSUMMER Patrick, 1986, p. 214-217.

⁶¹ *Idem*, p. 222.

⁶² *Idem*, p. 224.

⁶³ LIMBOURG Philippe de, 1874, p. 85.

⁶⁴ BERTHOLET Paul, HOFFSUMMER Patrick, 1986, p. 217.

⁶⁵ *Idem*, p. 222.

⁶⁶ *Idem*, p. 224.



Fig. 23.- Theux, église des Saints-Hermès-et-Alexandre, plafond de la chapelle septentrionale, 1698.
© Noémie Léonard, 2017.



Fig. 24.- Theux, église des Saints-Hermès-et-Alexandre, plafond de la chapelle méridionale, 1698.
© Noémie Léonard, 2017.

Analyse iconographique et iconologique

L'imagerie chrétienne au XVII^e siècle : contexte historique et artistique

Dans les Pays-Bas méridionaux, la production picturale chrétienne du XVII^e siècle est étroitement liée au contexte historique, religieux et artistique du siècle passé. Nous le savons, le XVI^e siècle est marqué par un profond mécontentement à l'égard de l'Église catholique romaine⁶⁷. Ce mécontentement est exprimé par Martin Luther (1483-1546) dans les pays germaniques et plus tard, par Jean Calvin (1509-1564) en France, aux Pays-Bas, en Écosse et en Europe centrale⁶⁸. Dans le cadre de cette étude, je me suis intéressée en particulier aux rapports qu'entretiennent ces théologiens avec les images chrétiennes.

Martin Luther insiste sur l'importance de faire bon usage de ces images qui ne sont ni bonnes, ni mauvaises mais qu'il faut cesser de les adorer. Dans sa recherche de transmission d'une nouvelle foi au plus grand nombre (dont les analphabètes), il découvre la capacité qu'ont les images de frapper l'imagination par son pouvoir de persuasion. De plus, il constate que les images sont utiles pour voir, témoigner, signifier et se souvenir. La réforme luthérienne est donc favorable aux images à condition que celles-ci soient didactiques et pédagogiques, et qu'elles renforcent le pouvoir de persuasion de la Parole (l'Écriture)⁶⁹. Elle rejette par conséquent les représentations de Dieu, de la Vierge Marie et des saints qui génèrent une dévotion⁷⁰.

⁶⁷ PACCO Christian, *Foy Notre-Dame (...)*, 2009, p. 15.

⁶⁸ COTTIN Jérôme, 2013.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ PACCO Christian, *Foy Notre-Dame (...)*, 2009, p. 15.

Jean Calvin se révèle plus radical. Sa pensée s'inscrit dans un contexte marqué par le rejet des idoles catholiques qui sont, pour lui, un obstacle à la Parole⁷¹. De plus, il dénonce les images de la dévotion médiévale, c'est-à-dire toutes ces images qui sont le support d'une piété superstitieuse⁷².

Face aux critiques des protestants, le pape Paul III (1534-1549) réagit en convoquant le concile de Trente. Organisé de 1545 à 1563, ce concile est l'occasion pour l'Église catholique de redéfinir toutes ses positions en matière de dogme et de pratique religieuse⁷³. La question des images est abordée dans la XXV^e session du concile et les discussions portent essentiellement sur le caractère sacré des images⁷⁴. D'une part, le concile affirme que les images offrent de nombreux avantages, qu'elles doivent être employées en accord avec l'usage prôné par l'Église et enfin, qu'elles ont un caractère pédagogique. D'autre part, il met en garde contre les dérives soulevées par les protestants en disant qu'il ne faut pas que les images deviennent des idoles⁷⁵.

Dans les Pays-Bas méridionaux, ces recommandations sont publiées en 1565⁷⁶. Leur diffusion est en partie due aux archiducs Albert et Isabelle d'Autriche. En principauté de Liège, le prince-évêque Ferdinand de Bavière est également l'un des promoteurs de la Contre-Réforme. Avec le soutien de la Compagnie de Jésus, implantée dans plusieurs villes du territoire depuis le début du siècle (1608 à Dinant et 1610 à Namur), ces dirigeants encouragent le culte de la Vierge Marie (autrefois désavouée par Luther) et des saints⁷⁷.

À la Contre-Réforme, le culte des images du Christ, de la Vierge Marie et des saints est célébré dans les lieux de culte et en particulier dans les églises⁷⁸. Celles-ci deviennent ainsi une « antichambre du paradis » où les ornements et les décorations participent à l'évocation d'une réalité céleste⁷⁹. Les représentations sacrées, sculptées et peintes, se mêlent aux symboles chrétiens et christiques. Selon moi, cette réalité céleste prend tangiblement forme lorsque les tableaux représentant des scènes du Nouveau Testament et les saints prennent place dans le plafond du lieu de culte. De plus, il s'agit là d'une manifestation totale du rôle d'intercession joué par les saints entre Dieu, au Ciel, et les hommes restés sur Terre.

En pratique, les peintres sont appelés à représenter le plus clairement possible les thèmes chrétiens. Les thèmes condamnés par les protestants, ou simplement oubliés, sont glorifiés par l'Église catholique⁸⁰. L'iconographie nouvelle de la Contre-Réforme s'est formée à Rome et fut diffusée dans le reste de l'Europe grâce aux cardinaux, aux évêques, aux fondateurs d'ordres qui, à l'occasion, séjournèrent à Rome⁸¹.

⁷¹ PACCO Christian, *Foy Notre-Dame (...)*, 2009, p. 15.

⁷² COTTIN Jérôme, 2013.

⁷³ VIALON Marie, 2009, p. 4.

⁷⁴ *Idem*, p. 2.

⁷⁵ *Idem*, p. 8 ; FABRE Pierre-Antoine, 2013, p. 2-15.

⁷⁶ VANDEN BEMDEN Yvette, 1991, p. 72.

⁷⁷ PACCO Christian, *Foy Notre-Dame (...)*, 2009, p. 21.

⁷⁸ VIEILLARD-BARON Jean-Louis, 2014, p. 124.

⁷⁹ PACCO Christian, *Foy Notre-Dame (...)*, 2009, p. 28.

⁸⁰ VANDEN BEMDEN Yvette, 1991, p. 73-74.

⁸¹ MÂLE Émile, 1972, p. 232.

Analyse iconographique

Au cours de mes analyses, j'ai constaté que la plupart des cinq édifices partagent des thèmes iconographiques communs. Deux grandes catégories se distinguent : les scènes du Nouveau Testament et les personnages saints (apôtres, docteurs de l'Église, évangélistes, papes, évêques, martyrs, *etc.*). Les scènes du Nouveau Testament illustrent la vie du Christ et de la Vierge. Elles sont observables à Foy Notre-Dame, Ivoy et Theux. Les personnages saints constituent plus de la moitié des thèmes dépeints. Ils sont généralement représentés en buste.

Mon objectif étant de dresser une nouvelle analyse iconographique, j'ai confronté les études passées avec mes observations personnelles, enrichies par la lecture de dictionnaires iconographiques. Un second objectif était de mettre en avant la manière dont ces thèmes sont représentés et surtout déterminer si cette manière correspond à celle de la période post-tridentine. Par ailleurs, il ne faut pas négliger le fait que les compositions sont réalisées d'après des estampes allant du début du XVI^e siècle au milieu du XVII^e siècle. Tout l'intérêt fut donc d'observer la manière dont les auteurs des tableaux ont adapté, ou non, l'iconographie des estampes d'avant le concile.

Analyse iconologique

Comme mentionné précédemment, pour la plupart des plafonds étudiés, les tableaux sont offerts par des commanditaires. Cependant, quelle est la fonction de ces tableaux : sont-ils tous des ex-voto ? Si pas, sont-ils simplement là pour embellir le sanctuaire ?

Pour répondre à cette question, il faut se pencher sur la définition d'un ex-voto chrétien. Un ex-voto est un élément matériel (bâtiment, sculpture, peinture, don d'argent, *etc.*) ou immatériel (procession, pèlerinage, messe chantée, *etc.*) que le fidèle offre généralement à la Vierge ou à un saint pour le remercier d'avoir entendu ses prières⁸². En le remerciant, le fidèle remercie aussi Dieu⁸³. La relation qui unit le fidèle à Dieu est donc basée sur une relation de réciprocité. De plus, l'ex-voto est une preuve convaincante des pouvoirs du saint⁸⁴. Cette définition permet de s'interroger sur la valeur dévotionnelle des tableaux étudiés. En effet, il est important de se demander si les commanditaires ont attendu que leurs prières soient entendues pour offrir ces œuvres. De plus, ont-ils réellement invoqué l'aide d'un saint ?

La datation du plafond est un élément essentiel, capable de nous éclairer sur cette pratique d'offrir un tableau au sanctuaire. À Foy Notre-Dame, la réalisation du plafond s'étend sur une dizaine d'années. Cela suppose que les tableaux furent installés progressivement : soit en fonction de

⁸² VAN DER VELDEN Hugo, 2000, p. 191-193. Les raisons les plus courantes d'invocation des saints sont liées à la maladie, la guerre, le danger et la mort imminente.

⁸³ La Vierge et les saints sont des intercesseurs, des médiateurs entre Dieu et les hommes. À l'époque médiévale, les fidèles pensent que l'âme de la Vierge et des saints, à leur mort, monte rejoindre directement Dieu au ciel.

⁸⁴ VAN DER VELDEN Hugo, 2000, p. 194-200.

la fréquence à laquelle les grâces sont accordées aux commanditaires (s'il s'agit bien d'ex-voto), soit en fonction de la cadence à laquelle les artistes réalisèrent les tableaux. Un plafond réalisé pendant une courte période, comme à Theux (1629-1630) ou Matagne-la-Petite (1635), laisse quant à lui penser que les commanditaires font simplement acte de bienséance. Un acte qui, dans leur imaginaire, leur assure d'une certaine manière une place au paradis.

Toujours est-il que ces tableaux sont les témoins de la vénération des images réaffirmées grâce à la XXV^e session du concile de Trente. En effet, ils exaltent totalement le culte des saints et des images. Leur emplacement, entre ciel et terre et par conséquent entre Dieu et les hommes, réaffirme le rôle d'intercesseur que jouent les saints. Les liens qui unissent le complexe architectural et les thèmes peints sont donc essentiels.

Plusieurs thématiques sont fréquemment représentées (scènes du Nouveau Testament, les apôtres, les docteurs de l'Église, Marie-Madeleine, Charles Borromée, etc.) dans les cinq plafonds étudiés.

Parmi les épisodes du Nouveau Testament, je fus interpellée par la multiplicité des scènes dans lesquelles figure la Vierge (fig. 25-26). À la Contre-Réforme, l'Église catholique prône le recours à la Vierge comme intercesseur envers Dieu. Dans les Pays-Bas méridionaux, les archiducs, conseillés par les jésuites, promeuvent la dévotion au culte marial. De plus, ils encouragent les artistes à représenter la Vierge participant à tous les grands événements de la vie du Christ⁸⁵.



Fig. 25.- Michel et Jaspar Stilman, Annonciation, 1626-1636, peinture à l'huile sur panneau en chêne, 870 x 870 mm, Foy Notre-Dame, église Notre-Dame. © Henri Gaud, 2007.



Fig. 26.- Inconnu, Visitation, 1601-1700, peinture à la détrempe sur bois, Ivoy, chapelle Saint-Martin. © Noémie Léonard, 2018.

⁸⁵ VANDEN BEMDEN Yvette, 1991, p. 79 ; PACCO Christian, *Foy Notre-Dame (...)*, 2009, p. 21 et 77.



Fig. 27.- Charles Ghoiset, Saint Pierre, 1635, peinture sur chêne, 500 x 500 mm, Matagne-la-Petite, chapelle Saint-Hilaire. Photo Guy Focant © SPW-AWaP.

Ensemble, toutes ces scènes composent en partie le Rosaire. Autrefois une prière récitée oralement, le Rosaire est devenu, au fil des siècles, une méditation des principaux épisodes de la vie du Christ et de la Vierge. Au XVII^e siècle, le Rosaire suggère au fidèle en quête de rédemption, le chemin à parcourir pour s'élever moralement⁸⁶. Il encourage celui-ci à imiter le Christ dans toutes les étapes de son existence.

L'église de Foy Notre-Dame constitue, selon moi, l'expression la plus parfaite du culte marial et du culte du Rosaire au XVII^e siècle. Ces deux cultes, intimement liés, s'expriment tant dans le vocable « Notre-Dame » sous lequel est placé l'édifice que dans le décor intérieur de celui-ci. Le Rosaire est représenté à trois reprises : sur l'autel latéral gauche, sur les vitraux du chœur et au plafond.

Dans les cinq plafonds, Paul et Pierre (fig. 27-28) sont systématiquement représentés (à l'exception de Paul qui n'est pas figuré à Matagne-la-Petite). Depuis des siècles, ces deux saints sont considérés comme les fondateurs de l'Église catholique. À nouveau, leur présence est sans conteste liée à la réaffirmation de la puissance catholique. De plus, ils constituent les gardiens de l'Église mais aussi de l'église comme lieu de culte.



Fig. 28.- Inconnu, Saint Pierre, 1630, peinture sur chêne, 1170 x 1120 mm, Theux, église des Saints-Hermès-et-Alexandre. © IRPA-KIK, Bruxelles.

⁸⁶ PACCO Christian, *Foy Notre-Dame (...)*, 2009, p. 38-39.



Fig. 29.- Michel et Jaspar Stilman, Saint Ambroise de Milan, 1626-1636, peinture à l'huile sur panneau en chêne, 870x870 mm, Foy Notre-Dame, église Notre-Dame. © Henri Gaud, 2007.



Fig. 30.- Inconnu, Saint Grégoire le Grand, 1630, peinture sur chêne, 1170 x 1120 mm, Theux, église des Saints-Hermès-et-Alexandre. © IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 31.- Michel et Jaspar Stilman, Saint Jérôme, 1626-1636, peinture à l'huile sur panneau en chêne, 870 x 870 mm, Foy Notre-Dame, église Notre-Dame. © Henri Gaud, 2007.

À Foy Notre-Dame, Ivoy et Theux, la présence des quatre docteurs de l'Église (Ambroise, Augustin, Grégoire le Grand et Jérôme) (fig. 29-31) confirme que les convictions de l'Église catholique sont basées sur la tradition (tout aussi importante que l'Écriture aux yeux des catholiques mais contestée par les protestants). En représentant les quatre docteurs, l'Église réaffirme fermement sa doctrine.

Outre les docteurs de l'Église, plusieurs membres de l'autorité ecclésiastique (papes, évêques, diacres, etc.) furent identifiés (fig. 32-33). Le fait qu'ils soient représentés et valorisés est, selon moi, une réponse à la critique luthérienne. Selon Luther, l'Écriture sainte ne justifie pas que certains chrétiens bénéficient d'un rôle particulier (papes, évêques, prêtres, etc.). Cette critique est contrée par le concile de Trente lors duquel la primauté du pape et la hiérarchie ecclésiastique sont confirmées⁸⁷.

Fig. 32.- Michel et Jaspar Stilman, Sixte II, 1626-1636, peinture à l'huile sur panneau en chêne, 600 x 600 mm, Foy Notre-Dame, église Notre-Dame. © Henri Gaud, 2007.



Fig. 33.- Michel et Jaspar Stilman (attribué à), Saint Laurent, 1601-1650, bois et peinture, 710 x 710 mm, Bouvignes-sur-Meuse, église Saint-Lambert. © Marc Burton, 2012.



⁸⁷ PACCO Christian, *Foy Notre-Dame (...)*, 2009, p. 15 et 17.



Fig. 34.- Michel et Jaspar Stilman (attribué à), Saint Charles Borromée, 1601-1650, bois et peinture, 710 x 710 mm, Bouvignes-sur-Meuse, église Saint-Lambert. © Marc Burton, 2012.

Parmi ces membres, Charles Borromée (fig. 20-34) est représenté dans tous les plafonds, à l'exception de celui d'Ivoy. Toute l'importance de cette personnalité réside dans sa participation même au concile de Trente. De plus, il est perçu comme l'un des « héros de la charité », une pratique que Luther avait également condamnée. L'Église catholique vit en lui le parfait évêque de la Contre-Réforme⁸⁸.

À Foy, Matagne-la-Petite et Theux, les saints locaux, qu'ils soient papes ou évêques, sont mis à l'honneur : Lambert (fig. 35), Servais, Hubert (fig. 36), Alexandre et Corneille. Les trois premiers furent des évêques liégeois tandis que les deux autres font l'objet d'une vénération plutôt locale.



Fig. 35.- Michel et Jaspar Stilman, Saint Lambert, 1626-1636, peinture à l'huile sur panneau en chêne, 600 x 600 mm, Foy Notre-Dame, église Notre-Dame. © Henri Gaud, 2007.



Fig. 36.- Charles Ghoiset, Saint Hubert, 1635, peinture sur chêne, 500 x 500 mm, Matagne-la-Petite, chapelle Saint-Hilaire. Photo Guy Focant © SPW-AWaP.

Fig. 37.- Michel et Jaspar Stilman, Saint Hadelin, 1626-1636, peinture à l'huile sur panneau en chêne, 600 x 600 mm, Foy Notre-Dame, église Notre-Dame. © Henri Gaud, 2007.



Les fondateurs d'ordres et de congrégations ainsi que les moines et moniales sont, selon moi, dépeints pour représenter toute la diversité de l'Église catholique. La majeure partie des ordres principaux sont symbolisés par leur fondateur et/ou réformateur. Plusieurs fondateurs d'abbayes sur le territoire des Pays-Bas méridionaux (Maubeuge, Brogne et Celles) (fig. 37) sont représentés. Dès lors, je pense que certaines abbayes de la région offrirent l'effigie du fondateur de leur ordre (les prémontrés de l'abbaye de Leffe par exemple) ou même l'effigie d'un tout autre saint.

⁸⁸ *Idem*, p. 49 ; MÂLE Émile, 1972, p. 87-88 ; KNIPPING John Baptist, 1974, p. 140.

Par ailleurs, l'un ou l'autre fondateur est figuré deux ou plusieurs fois à Foy Notre-Dame. C'est notamment le cas pour François d'Assise, Ignace de Loyola et Thérèse d'Avila (fig. 38-39). Les ordres fondés ou réformés par ces trois saints sont ceux qui propagèrent ardemment et fidèlement les principes fondateurs de la Contre-Réforme⁸⁹.



Fig. 38.- Michel et Jaspar Stilman, Saint François d'Assise, 1626-1636, peinture à l'huile sur panneau en chêne, 600x600 mm, Foy Notre-Dame, église Notre-Dame.
© Henri Gaud, 2007.



Fig. 39.- Michel et Jaspar Stilman, Sainte Thérèse d'Avila, 1626-1636, peinture à l'huile sur panneau en chêne, 600x600 mm, Foy Notre-Dame, église Notre-Dame.
© Henri Gaud, 2007.



Fig. 40.- Michel et Jaspar Stilman, Sainte Marie-Madeleine, 1626-1636, peinture à l'huile sur panneau en chêne, 600 x 600 mm, Foy Notre-Dame, église Notre-Dame.
© Henri Gaud, 2007.



Fig. 41.- Michel et Jaspar Stilman, Saint Jérôme en ermite, 1626-1636, peinture à l'huile sur panneau en chêne, 600 x 600 mm, Foy Notre-Dame, église Notre-Dame.
© Henri Gaud, 2007.

Marie-Madeleine (fig. 40) ou saint Jérôme en ermite (fig. 41) symbolisent les préoccupations des fidèles et des pèlerins : faire pénitence. L'église tridentine revalorise le sacrement de pénitence pour contrer les critiques hostiles manifestées à son égard par les protestants. Au XVII^e siècle, ces deux saints pénitents sont largement représentés dans

⁸⁹ PACCO Christian, *Foy Notre-Dame (...)*, 2009, p. 48, 50 et 53.

l'imagerie chrétienne. Marie-Madeleine est, à cette époque, un modèle de conversion. Elle est représentée quatorze fois à Foy Notre-Dame. De son côté, Jérôme répond à la démarche de contrition du dévot. Toujours à Foy Notre-Dame, il est représenté six fois en ermite⁹⁰.

Les saints protecteurs, tels qu'Adrien, Antoine le Grand, Roch et Sébastien, témoignent également des préoccupations des catholiques du XVII^e siècle. Tous les quatre sont invoqués pour se protéger de la peste⁹¹. Toutefois, saint Roch est principalement invoqué dans nos régions et saint Adrien, en province de Luxembourg. La peste refait son apparition dans la région dinantaise en 1625⁹². Les tableaux de Foy Notre-Dame et d'Ivoy à l'image de ces saints sont donc offerts dans ce contexte précis.

Le souvenir des chrétiens martyrisés lors des premiers siècles du christianisme est ravivé en 1578 lors de la redécouverte des catacombes de Rome⁹³. Les martyrs sont ici représentés de façon « calme » et avec leurs attributs personnels. D'une certaine manière, ils sont les témoins d'une barbarie à l'égard des catholiques qui persista jusqu'au XVI^e siècle lors de la Réforme protestante. Peut-être devons-nous y voir les catholiques du XVI^e siècle, morts pour leur foi, à travers ces premiers martyrs ?

Disposition des thématiques dans le plafond

À Foy Notre-Dame, Ivoy et Theux, la plupart des tableaux furent disposés les uns par rapport aux autres selon un programme précis. À Bouvignes-sur-Meuse, nous ne disposons d'aucune information concernant le plafond primitif. Quant au plafond de Matagne-la-Petite, aucun programme précis ne relie, selon moi, les douze tableaux entre eux, bien que les trois évêques soient réunis sur une même rangée et que les saints dominicains (Dominique de Guzmán et Antoine de Padoue) soient face à face.

Dans les différents plafonds, je me suis essentiellement intéressée, d'une part, à la disposition des tableaux qui illustrent la vie du Christ et de la Vierge et, d'autre part, à la disposition des tableaux qui représentent des saints précis (apôtres, évangélistes, docteurs de l'Église, etc.). Par ailleurs, j'ai accordé davantage d'importance aux tableaux qui constituent le Rosaire. À Foy Notre-Dame, Ivoy et Theux, les épisodes de la vie du Christ et de la Vierge sont, primitivement, disposés selon une logique chronologique. Selon Christian Pacco, le Rosaire suggère au fidèle la voie à emprunter pour *s'élever de sa condition d'homme vers les sphères célestes*⁹⁴. Le Rosaire est donc *un chemin qui permet*

⁹⁰ *Idem*, p. 44-45 ; MÂLE Émile, 1972, p. 65 et 68-69.

⁹¹ Information parvenue via les feuillets réalisés par Paul Bertholet et l'abbé Marcel Villers dans le cadre des Journées du Patrimoine 2016.

⁹² PACCO Christian, *Foy Notre-Dame* (...), 2009, p. 46-47.

⁹³ VANDEN BEMDEN Yvette, 1991, p. 74 ; KNIPPING John Baptist, 1974, p. 128-130 ; MÂLE Émile, 1972, p. 9-10.

⁹⁴ PACCO Christian, *Foy Notre-Dame* (...), 2009, p. 39.

au fidèle de s'élever vers le paradis⁹⁵. Selon moi, toute l'importance du chemin réside dans sa disposition (horizontale ou verticale), sa direction et surtout, sa localisation (nef ou chœur).

À Foy Notre-Dame, le centre du plafond est formé d'une longue croix latine autour de laquelle sont disposés la grande majorité des saints (fig. 42). La traverse de la croix est formée par les tableaux des quatre évangélistes, de Jean-Baptiste et de Denis de Paris. La pointe est quant à elle formée des quatre docteurs de l'Église. Disposé à la verticale, le Rosaire donne ainsi l'impression de former un chemin que le fidèle parcourt pour rejoindre le chœur du sanctuaire. Pas à pas, le fidèle avance au gré des joies et des peines endurées par le Christ et sa mère. Cependant, en levant les yeux au ciel, le fidèle comprend-il réellement que chaque épisode est représenté pour l'encourager à méditer sur le sort du Christ et de la Vierge mais aussi sur son propre sort ? Compte tenu de la hauteur du plafond et de l'absence d'inscriptions permettant d'identifier les scènes, il est peu probable que le fidèle ait réussi par ses propres moyens à comprendre la signification symbolique de chaque scène (à l'exception des plus avertis). Selon moi, les tableaux servent probablement de support aux déclamations des prêtres.

À Ivoy (fig. 15), le Rosaire ne prend donc pas la forme d'un cheminement comme c'est le cas à Foy Notre-Dame. En effet, les tableaux qui illustrent celui-ci sont répartis dans les trois rangées verticales du plafond. À Theux, l'insertion du Rosaire parmi les autres thématiques est très différente car il s'étend dans les quatre plafonds. Dans le chœur, la lecture du programme se fait de gauche à droite (fig. 22). Comme à Ivoy, il ne prend pas la forme d'un cheminement guidant le fidèle vers le chœur, entre autre parce qu'il est préalablement localisé dans cet espace auquel le fidèle n'a pas accès. Par la suite, le Rosaire fut amplifié dans la chapelle méridionale (Résurrection) et dans la nef centrale (Passion du Christ) (fig. 21 et 24).

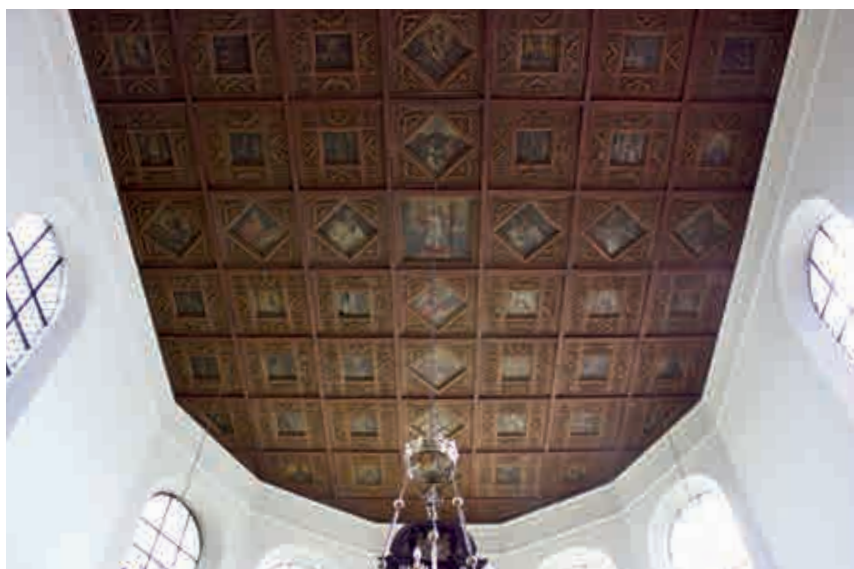


Fig. 42.- Foy Notre-Dame, église Notre-Dame, détail du plafond du chœur, 1626-1636.

© Noémie Léonard, 2018.

⁹⁵ PACCO Christian, *Foy Notre-Dame (...)*, 2009, p. 39.

Les modèles gravés

Au terme de l'analyse iconographique, j'ai constaté que, dans un même plafond, les tableaux sont parfois bien différents les uns des autres. Cette différence s'exprime évidemment dans l'iconographie mais également dans le style et dans la qualité d'exécution. Dès lors, deux questionnements s'imposèrent à nous : les peintres ont-ils eux-mêmes imaginé toutes ces compositions ? Si pas, quelles furent leurs sources d'inspirations ?

Basile Dayez et Christian Pacco répondirent en partie à mes interrogations dans leurs ouvrages et articles spécialement consacrés à l'église de Foy Notre-Dame. Dans un premier temps, Basile Dayez relève la valeur artistique inégale des tableaux du plafond⁹⁶. Ensuite, il assure que certains d'entre eux *s'inspirent assez manifestement de tel tableau d'un primitif, attestant des éléments empruntés au Greco, à Rubens, à Botticelli, Raphaël, etc. (...)*⁹⁷. De son côté, Christian Pacco affirme que les frères Stilman et Guillaume Goblet furent guidés, dans la réalisation des tableaux, par les pères jésuites de Dinant. De plus, il écrit que les jésuites furent, au XVII^e siècle, les propagateurs d'une imagerie religieuse produite à Anvers d'après des modèles étrangers⁹⁸. Selon lui, les 145 tableaux de Foy Notre-Dame, tout comme ceux des quatre autres édifices, sont peints à partir d'estampes. Il m'encouragea vivement à dresser un *corpus* recensant ces estampes et d'observer la manière dont les peintres les ont adaptés en peinture⁹⁹.



Fig. 43.- Michel et Jaspar Stilman, Sainte Marie-Madeleine, 1626-1636, peinture à l'huile sur panneau en chêne, 600 x 600 mm, Foy Notre-Dame, église Notre-Dame.

© Henri Gaud, 2007.



Fig. 44.- Boëtius Bolswert d'après Abraham Bloemaert, Sainte Euphrasie de Constantinople en ermite, 1590-1662, gravure sur métal, 160 x 110 mm, Amsterdam, Rijksmuseum (n° inv. RP-P-BI-2317).

© RIJKSSTUDIO.

⁹⁶ DAYEZ Basile, 1956, p. 7.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ PACCO Christian, *Foy Notre-Dame (...)*, 2009, p. 26.

⁹⁹ Informations parvenues dans le cadre d'un entretien oral avec Christian Pacco en août 2017.



Fig. 45.- Michel et Jaspar Stilman, Archange Gabriel, 1626-1636, peinture à l'huile sur panneau en chêne, 600x600 mm, Foy Notre-Dame, église Notre-Dame.

© Henri Gaud, 2007.



Fig. 46.- Pieter de Jode (I ou II), L'archange Michel, 1585-1647, gravure sur métal, 303 x 229 mm, Londres, British Museum (n° inv. F,1.75).

© The Trustees of the British Museum.

Le *corpus* établi se compose actuellement de nonante-sept estampes allant du début du XVI^e siècle au milieu du XVII^e siècle. Elles sont réalisées par des artistes allemands et flamands : Albrecht Dürer, Bœtius et Schelte Bolswert, Aegidius et Raphaël Sadeler, Lucas Vosterman, Pierre Isselburg, pour ne citer qu'eux. Toutes ces estampes sont publiées dans des ouvrages différents ou individuellement. Les artistes peintres disposaient de celles-ci dans leur atelier car la composition générale de leurs tableaux et le traitement des drapés sont souvent fidèlement reproduits.

Toutefois, tous les peintres ne se contentèrent pas de reproduire servilement la composition des estampes employées. Ils se les sont appropriées et les ont reproduites à leur façon. Pour la plupart des tableaux, les adaptations sont mineures : composition peinte en miroir (sens inverse) (fig. 43-44), gestuelle différente, ajout et suppression d'un ou de plusieurs attributs (fig. 45-46). Pour d'autres, les changements sont plus marquants : un nouveau cadrage, la suppression de plusieurs personnages, voire la suppression ou l'ajout d'un décor (fig. 47-48). Tant pour les scènes du Nouveau Testament que pour les personnages saints, la posture, la gestuelle et l'attitude de plusieurs figures changèrent également. Certains modèles furent habillés et coiffés différemment et/ou dotés de nouveaux attributs. Enfin, certaines compositions résultent de l'association de deux estampes distinctes (fig. 49-51).

Enfin, la multiplicité et la diversité des interventions dans un seul et même plafond, sont le résultat d'une pratique d'atelier. Nous l'avons vu à Foy Notre-Dame, les adaptations varient parfois beaucoup d'un tableau à l'autre. Cela est sans conteste lié à la pluralité des peintres qui aidèrent les frères Stilman et Guillaume Goblet.



Fig. 47.- Johannes Freesinger, Noces de Cana, 1681, peinture sur bois, Theux, Église des Saints-Hermès-et-Alexandre.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 48.- Cornelis Cort d'après Lorenzo Sabatini, Les Noces de Cana, 1577, gravure sur métal, 325 x 244 mm, Amsterdam, Rijksmuseum (n° inv. RP-P-1893-A-18078).
© RIJKSSTUDIO.



Fig. 49.- Michel et Jaspar Stilman, Crucifixion, 1626-1636, peinture à l'huile sur panneau en chêne, 870 x 870 mm, Foy Notre-Dame, église Notre-Dame.
© Henri Gaud, 2007.



Fig. 50.- Aegidius Sadeler d'après Hans von Aachen, Christ sur la croix, 1580-1629, gravure sur métal, 505 x 321 mm, Amsterdam, Rijksmuseum (n° inv. RP-P-OB-5104).
© RIJKSSTUDIO.



Fig. 51.- Lucas Vorsterman d'après Pierre-Paul Rubens, Christ sur la croix, 1626, gravure sur métal, 385 x 253 mm, Amsterdam, Rijksmuseum (n° inv. RP-P-OB-33.016).
© RIJKSSTUDIO.

Conclusion

À l'issue des recherches effectuées dans le cadre de ce mémoire, d'intéressantes conclusions peuvent être tirées.

L'élaboration d'une typologie a permis de mettre en évidence l'usage du plafond à caissons aux XVII^e et XVIII^e siècles dans les Pays-Bas méridionaux et plus particulièrement, en principauté de Liège. Selon moi, ce type de couverture est d'importation italienne et se diffusa en France avant d'atteindre les Pays-Bas méridionaux au XVII^e siècle. Ses principaux vecteurs de diffusion sont les traités d'architecture (italiens comme français) mais également les artistes flamands et liégeois qui voyagèrent en Italie.

Les tableaux qui embellissent ces plafonds, que leur iconographie soit chrétienne et/ou héraldique, sont pour la plupart offerts par des bienfaiteurs, parfois renseignés par un écusson ou une inscription. Ces dons sont considérés comme des ex-voto. Nous l'avons vu, la définition d'un ex-voto induit l'idée d'une réciprocité (j'offre une œuvre à l'image du saint invoqué pour remercier celui-ci d'avoir entendu mes prières). Cependant, rien ne nous permet d'affirmer que ces tableaux sont bien des ex-voto. De nombreuses questions se posent encore sur les raisons de ces dons. Les tableaux sont-ils offerts pour remercier un saint ou, au contraire, pour l'invoquer ? Dès lors, pouvons-nous réellement parler d'ex-voto ? Dans une autre mesure, les tableaux ont-ils pour simple fonction d'embellir le lieu de culte ? Tant de questions qui restent encore sans réponse dans l'état actuel de connaissances. La consultation des archives familiales des bienfaiteurs (lorsqu'ils sont connus) et des livrets de pèlerinage pourrait éventuellement répondre à ces interrogations. Il est toutefois recommandé de rester critique vis-à-vis de ces documents dont l'authenticité n'est pas toujours attestée.

Dans mon mémoire, l'analyse iconographique et iconologique fut l'occasion d'apporter un regard novateur et différent de celui des études précédentes. En élaborant ma propre analyse, j'ai à plusieurs reprises corrigé les identifications menées par l'IRPA et différents auteurs. De plus, j'ai identifié des personnages qui ne l'avaient jusqu'ici pas encore été¹⁰⁰.

Par ailleurs, cette analyse iconographique met en évidence la fréquence à laquelle certaines thématiques sont reprises dans plusieurs des plafonds. Les thématiques concernées sont essentiellement celles-ci : les apôtres, surtout Paul et Pierre, les évangélistes, les docteurs de l'Église, les évêques, les diacres Étienne et Laurent, les principaux fondateurs d'ordres (Antoine le Grand, Benoît de Nursie, François d'Assise, etc.), les saints pénitents, tels que Marie-Madeleine et Jérôme, les martyrs, quelques saints locaux ; sans oublier quatre des grandes personnalités de la Contre-Réforme : Charles Borromée, Ignace de Loyola, François-Xavier et Thérèse d'Avila.

L'analyse iconologique a, quant à elle, permis d'exposer les liens qui unissent les thématiques énumérées précédemment avec le contexte historique et religieux de la Contre-Réforme. Par ailleurs, la récurrence

¹⁰⁰ LÉONARD Noémie, 2018, p. 74-91.

de ces thèmes traduit parfaitement les préoccupations du XVII^e siècle, qu'elles soient religieuses (l'affirmation des jésuites en principauté de Liège, l'importance d'entrer en pénitence, *etc.*) ou populaires (l'inquiétude face aux épidémies de peste, *etc.*).

La disposition de ces thématiques dans les plafonds de Foy Notre-Dame et d'Ivoy est, selon moi, totalement en accord avec leur programme iconographique. Si à Foy Notre-Dame les scènes du Rosaire constituent un chemin guidant pas à pas le fidèle en direction du chœur, l'idée du cheminement ne se manifeste pas aussi clairement à Ivoy. En effet, les scènes sont ici réparties sur plusieurs rangées selon la chronologie du récit. À Theux, le programme s'étend quant à lui dans plusieurs espaces.

Enfin, cette pratique d'installer des images chrétiennes au plafond d'un lieu de culte est une façon parmi tant d'autres d'appliquer les prescriptions du concile de Trente relatives à la vénération des images et des saints. Placer ces images entre ciel et terre confirme et réaffirme le rôle d'intercesseur, entre Dieu et les hommes, joué par la Vierge Marie et les saints.

Les recherches menées ont également soulevé d'autres problématiques qui pourront être résolues en poursuivant les recherches.

La première problématique soulevée est celle de la collaboration de plusieurs peintres dans la production des tableaux de Foy Notre-Dame. Une analyse stylistique détaillée à partir des tableaux permettrait, d'une part, de préciser le nombre de peintres et, d'autre part, de déterminer les caractéristiques stylistiques de chacun d'entre eux, tout en leur attribuant un ou plusieurs tableaux.

Ensuite, de nombreuses questions se posent encore sur l'exactitude de l'attribution des tableaux de Bouvignes-sur-Meuse aux frères Stilman. La littérature disponible et consultée n'est pas suffisante pour confirmer cette attribution, ni le fait que plusieurs estampes utilisées dans la production des tableaux de l'église Saint-Lambert et de celle de Foy Notre-Dame, sont identiques. À nouveau, une analyse stylistique mériterait d'être envisagée afin de comparer ses résultats avec ceux de l'analyse proposée précédemment.

Bibliographie

Fonds d'archives

Liège, Archives de l'Évêché, Vicariat général, Liasse E. III. 2 : Suppliques (et annexes) au Vicaire général relatives à l'église Notre-Dame de Foy lez Celles (1622-1750).

Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Dinant 1.19 ».

Ouvrages et articles

- BERTHOLET Paul, HOFFSUMMER Patrick, *L'église-halle des saints Hermès et Alexandre à Theux. Histoire et archéologie d'un édifice*, Dison, 1986.
- BODSON Bernadette, « GOBLET, Guillaume » dans *Dictionnaire des peintres belges*, 1994 (URL : http://balat.kikirpa.be/peintres/Detail_notice.php?id=2573 [dernière consultation le 18/08/2017]).
- BODSON Bernadette, « STILMAN, Michel » dans *Dictionnaire des peintres belges*, 1994 (URL : http://balat.kikirpa.be/peintres/Detail_notice.php?id=4937 [dernière consultation le 18/08/2017]).
- BORCHGRAVE D'ALTENA Joseph de, BERTHOLET Paul, « Les plafonds peints de l'église de Theux » dans *Trésor d'art religieux au marquisat de Franchimont*, cat. exp., Liège, 1971, p. 100-103.
- BOSC Ernest, *Dictionnaire raisonné d'architecture et des sciences et arts qui s'y rattachent*, t. 1, Paris, 1877.
- BOUILLÉ Pierre, *Histoire de la découverte & merveilles de l'image Nostre Dame de Foy trouvée en un chesne près la ville de Dinant Pays de Liège l'an M.DC.IX*, 2^e éd., Liège, 1666.
- BUCHET Jean, JAVAUX Jean-Louis, *L'architecture romane en province de Namur : inventaire raisonné*, Namur, 1998.
- « Chapelle Saint-Hilaire » dans *Villages en Val d'Hermeton*, s.d. (URL : <https://sites.google.com/site/valhermeton/les-villages/matagne-la-petite/patrimoine-religieux/chapelle-saint-hilaire> [dernière consultation le 27/01/2017]).
- COTTIN Jérôme, *De la Réforme à la réforme protestante : la modernité de Calvin*, 2013 (URL : <http://ewangelicki.pl/international/la-reforme-et-les-images-la-modernite-de-calvin/> [dernière consultation le 16/07/2018]).
- DAREMBERG Charles, SAGLIO Edmond, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, t. 3, vol. 2, Paris, 1904.
- DAYEZ Basile, *Foy Notre-Dame : description détaillée du sanctuaire*, s.l., 1956.
- DENHAENE Godelieve, *Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège*, Anvers, 1990.
- FABRE Pierre-Antoine, *Décréter l'image ? La XXV^e session du Concile de Trente*, Paris, 2013.
- FÉRAULT Marie-Agnès, *Plafonds en bois. Du Moyen Âge au XVII^e siècle*, Paris, 2014.
- FROMMEL Sabine, « Plafonds en bois de Serlio et Lescot » dans GARGIANI Roberto (dir.), *L'architrave, le plancher, la plateforme : nouvelle histoire de la construction*, Lausanne, 2012, p. 251-260.

- HAYOT Évariste, *Petite histoire de Notre-Dame de Foy d'après des documents inédits*, Bruxelles, 1939.
- HAYOT Évariste, « L'église de Bouvignes » dans *Le Guetteur Wallon*, n° 201/117, 1953, p. 252-254.
- HELBIG Jules, *La peinture au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, Liège, 1903.
- « Jean Bourré » dans *Le Plessis-Bourré*, s.d. (URL : <http://www.plessis-bourre.com/decouvrez-le-chateau/jean-bourre/> [dernière consultation le 28/06/2018]).
- KAIRIS Pierre-Yves, *Bertholet Flémal (1614-1675) : le « Raphaël des Pays-Bas » au carrefour de Liège et de Paris*, Paris, 2015.
- KNIPPING John Baptist, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*, vol. 1, Nieuwkoop, 1974.
- LANOTTE André, BLANPAIN Marthe, *Bouvignes-sur-Meuse. Visages présents et à venir d'une cité médiévale*, Bruxelles, 1979.
- LÉONARD Noémie, *Les plafonds à caissons peints du XVII^e siècle en principauté de Liège : étude des plafonds de Foy Notre-Dame, Bouvignes-sur-Meuse, Ivoy, Matagne-la-Petite et Theux*, mémoire de master en histoire de l'art, Louvain-la-Neuve, 2018.
- LIEDEKERKE Anne-Claire de et al., *Fiamminghi a Roma 1508-1608 : artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, cat. exp. [Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24/02-21/05/1995 ; Rome, Palazzo delle esposizioni, 07/06-04/09/1195], Bruxelles, 1995.
- LIMBOURG Philippe de, « Monographie de l'église S^t-Alexandre et S^t-Hermès à Theux » dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 12, 1874, p. 71-163.
- MÂLE Émile, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle : étude sur l'iconographie après le concile de Trente. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, 1972.
- PACCO Christian, *Foy Notre-Dame. Art & histoire*, Namur, 2009.
- PACCO Christian, « La piété de Marthe et la piété de Marie, les tableaux des autels latéraux de Guillaume Goblet » dans COLLECTIF, *Foy Notre-Dame : Art, Politique et Religion*, actes col. [Dinant, 26/05/2009], Namur, 2009, p. 105-118 (= Annales de la société archéologique de Namur, 83).
- PALLADIO Andrea, *Les quatre livres de l'architecture d'André Palladio*, traduction par FRÉART DE CHAMBRAY Roland, Paris, 1650.
- PÉROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Architecture. Description et vocabulaire méthodiques*, Paris, 2011.
- PHILIPPE Jacques, *Meubles, styles et décors entre Meuse et Rhin*, Liège, 1977.

- PLUMIER Jean (dir.), *Cinq années d'archéologie en province de Namur. 1990-1995*, Namur, 1996.
- QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine, *Histoire de l'architecture*, t. 1, Paris, 1832.
- SAINT-AMAND Pascal, « L'église Saint-Lambert de Bouvignes entre histoire et architecture (XII^e-XVI^e siècles) » dans SAINT-AMAND Pascal, TIXHON Axel (dir.), *L'église Saint-Lambert de Bouvignes, 1217-2017. Autour du 800^e anniversaire de sa dédicace*, décembre 2017, p. 11-35 (= Les Échos de Crèvecœur, 47).
- SERCK-DEWAIDE Myriam, « Les peintures du plafond de l'église Notre-Dame de Foy. Les images, leur histoire, leur état et les étapes d'un indispensable traitement de conservation » dans COLLECTIF, *Foy Notre-Dame : Art, Politique et Religion*, actes col. [Dinant, 26/05/2009], Namur, 2009, p. 241-254 (= Annales de la société archéologique de Namur, 83).
- SERLIO Sebastiano, *Regole generali di architettura [Quattro Libro]*, t. 4, Venise, 1537.
- SOURNIA Bernard, VAYSSETTES Jean-Louis, « Trois plafonds montpelliérains du Moyen Âge » dans BERNARDI Philippe, BOURIN Monique, *Les plafonds peints médiévaux*, Perpignan, 2011, p. 149-171 (URL : <https://books.openedition.org/pupvd/3101> [dernière consultation le 29/06/2018]).
- VANDEN BEMDEN Yvette, « Les jésuites et l'iconographie » dans *Les Jésuites à Namur, 1610-1773. Mélanges d'histoire et d'art publiés à l'occasion des anniversaires ignatiens*, Bruxelles, 1991, p. 71-88.
- VAN DER VELDEN Hugo, *The donor's image : Gerard Loyet and the votive portraits of Charles the Bold*, Turnhout, 2000.
- VIALON Marie, *Le concile de Trente et l'art*, 2009 (URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00550968> [dernière consultation le 16/07/2018]).
- VIEILLARD-BARON Jean-Louis, « Le statut de l'image dans l'iconographie chrétienne après le concile de Trente » dans *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 13, 2014, p. 121-131 (URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2014-1-page-121.htm#> [dernière consultation le 28/08/2017]).

Gérard BAVAY

Docteur en Histoire, Membre de la Chambre provinciale de Hainaut de la C.R.M.S.F.

**La restauration de la
porterie de l'ancienne
abbaye bénédictine de
Saint-Denis en Brocqueroie.
Historique et description
des travaux
(avril 2018-mars 2019)**

Contexte historique, géographique et monumental

L'abbaye bénédictine de Saint-Denis en Brocqueroie (Saint-Denis - Obourg - Mons) (fig. 1) est fondée en 1081 à l'initiative de Richilde, comtesse de Hainaut. Le lieu de l'établissement semble fixé de manière stratégique. L'abbaye est établie dans le profond vallon de l'Obrecheuil, un court affluent de la Haine prenant sa source aux environs de la ville du Rœulx. Cette situation explique l'environnement boisé du site monastique. Sur le plan politique, l'abbaye sera le fer de lance de l'expansion du comté au nord de la Haine. Très rapidement, en effet, un certain nombre d'autels et donc de paroisses et, par voie de conséquence, de villages de la vallée de l'Obrecheuil ou des vallées voisines seront rattachés à l'abbaye et, donc, au comté. C'est de cette manière également que le comte de Hainaut assurera sa prise sur une petite dizaine de communautés rurales de la région d'Enghien. Ainsi, des populations de langue thioise se trouveront attachées, et cela jusqu'à nos jours, au « pays » de Hainaut. Des exploitations agricoles de grande étendue (pour un total de près de 1.500 hectares à la fin de l'ancien régime) complètent le tableau du domaine constitué, pour l'essentiel, entre la fin du XI^e et la fin du XII^e siècle.

Le patrimoine lié à l'abbaye de Saint-Denis en Brocqueroie se distribue sur plusieurs plans. Le clos proprement dit s'étend sur 18 hectares et est cantonné de hautes murailles (moellons et briques) toujours présentes dans le paysage actuel. À l'intérieur de ce périmètre, on peut encore voir les façades de l'aile impressionnante des dortoirs et réfectoires, de même que l'ensemble formé par l'ancienne bibliothèque et le cloître des convers. Le long bâtiment des écuries remonte au milieu du XVII^e siècle. La cour qui le jouxte est fermée par une orangerie établie



*Fig. 1.- Vue générale du site de l'abbaye de Saint-Denis en Brocqueroie. Étroit fond de vallée cantonné de versants boisés. Le portail méridional se trouve dans le coin supérieur droit de la photo (derrière les grands platanes et dans le voisinage de la ferme de la Basse-Cour).
© a.s.b.l. « Amis de l'Abbaye de Saint-Denis en Brocqueroie ».*

Fig. 2.- Porterie ou porche méridional de l'ancienne abbaye de Saint-Denis en Brocqueroie (façade principale, côté extérieur). Le bâtiment est construit en bordure de rivière et est accessible par un pont sur l'Obrecheuil. Situation après restauration.

© Gérard Bavay.



dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. À cela s'ajoutent les monuments classés que sont la grange aux dîmes, le double portail en pierre bleue formant l'entrée actuelle, la porte nord aux allures défensives de porte de ville et la porte monumentale (ancienne porterie) située dans la partie sud de l'ensemble monastique (fig. 2). Le clos englobe encore une conciergerie et un château établis dans les premières années du XIX^e siècle, au moment où l'abbaye est convertie en une filature de coton, usine dont les activités se poursuivront jusqu'en 1957.

Étroitement associés au clos proprement dit sont encore conservés d'une part le moulin abbatial (1777) que complète encore un long chapelet d'étangs et, de l'autre, la ferme dite « de la Basse-Cour » (1780). Vers l'horizon pointent les clochers et les lourdes bâtières des granges censières reconstruites au XVIII^e siècle.

Le patrimoine de l'ancienne abbaye de Saint-Denis *prope Montes* n'est pas que monumental. Il se compose également d'une bibliothèque de près de 4.000 livres (tant imprimés que manuscrits). Celle-ci a été soigneusement préservée et est devenue, au lendemain de la Révolution française, le noyau de base de l'actuelle bibliothèque universitaire de la rue Marguerite Bervoets à Mons.

Malgré la qualité de son paysage et ses atouts patrimoniaux, l'abbaye souffre d'un véritable déficit sur le plan historiographique. La chose semble tenir à deux raisons principales.

Le fait d'abord que l'ancien site monastique a été, très rapidement et très durablement, réaffecté en usine (filature de coton établie par la famille Tiberghien). Le charme romantique que l'on reconnaissait alors aux ruines médiévales ne put opérer dans le bruit des *continues*. D'autant que l'abbaye avait atteint la fin du XVIII^e siècle en renouvelant régulièrement son bâti, affirmant ainsi et de manière répétée l'ampleur de ses ressources.

L'autre raison tient au fait que les archives de l'abbaye, intégralement sauvegardées suite au départ des moines, ont malheureusement disparu lors de l'incendie du dépôt des Archives de l'État à Mons en mai 1940. La matière a donc irrémédiablement manqué à ceux qui auraient pu s'atteler à l'écriture de l'histoire de l'abbaye et à la valorisation de son héritage.

En 1978, le site de l'abbaye est devenu la propriété de la s.c.r.l. « Abbaye de Saint-Denis en Brocqueroie ». L'intention des membres de cette société coopérative était de s'y installer en adoptant les principes d'un habitat groupé. Ce dernier compte aujourd'hui 21 lots d'habitation, de très vastes parties communes (plus de 95 % de la surface), le tout habité par une trentaine de coopérateurs et leurs familles.

En plus de quarante années d'existence, la société coopérative a réussi la réaffectation de tous les volumes habitables. Dans le même temps, une a.s.b.l. des « Amis de l'Abbaye de Saint-Denis en Brocqueroie » a fait du site un pôle de dynamisme dans le secteur de la vie culturelle et associative.

Sur le plan organisationnel, le cœur vivant de la nouvelle « abbaye » est une Assemblée générale qui se réunit chaque premier mardi du mois et cela de manière ininterrompue depuis 1978. Le travail de cette assemblée des coopérateurs est préparé et les décisions mises en exécution par un Conseil de Gestion. La société coopérative est seule propriétaire de l'ensemble du bien. Les coopérateurs quant à eux ont acquis des parts dont le nombre se trouvait en rapport avec l'état et l'étendue de lots correspondant potentiellement à autant d'habitations. L'ensemble des parts correspondait à l'origine à la valeur d'achat de la totalité du bien. L'aménagement de ces lots a, par la suite, été pris totalement en charge par les coopérateurs eux-mêmes. L'a.s.b.l. quant à elle veille sur les bâtiments et espaces présentant une valeur patrimoniale sans toutefois se confondre avec les lots dits « privatifs ».

Le bâtiment et son évolution historique : plan, élévation et organisation intérieure

Entre le mois d'avril 2018 et le mois de mars 2019 s'est déroulée une importante opération de restauration de l'un des quatre édifices classés dans le périmètre de l'abbaye, en l'occurrence la porte méridionale, autrefois porterie monumentale donnant accès à l'ensemble du site¹.

On accède à l'édifice par un pont (XVI^e siècle) établi sur la rivière Obrecheuil. Si cette rivière traverse aujourd'hui le site, elle en constituait historiquement la limite, l'ensemble des constructions se trouvant

¹ Auteur de projet : Architecte Xavier Vander Heyden (Soignies). Entreprise de couverture et de charpenterie : s.p.r.l. Crohin (Soignies). Travaux de peinture : s.p.r.l. Laumônier (Horrues). Travaux de menuiserie : Lucien Maes (Menuiserie générale - Enghien).



Fig. 3.- La ferme de la Basse-Cour (à gauche) avait été reconstruite en 1780 à l'extérieur du clos monastique. L'Obrechueil longe l'ancien portail et le mur d'enceinte.

*Carte postale ancienne (vers 1900).
Collection privée.*

originellement sur la rive gauche du cours d'eau. De cette manière, la porte est indissociable du pont qui y donne accès et de la rivière qui la longe (fig. 3). C'est donc à plus d'un titre que la porterie apparaît comme la clé historique du complexe monastique et de son périmètre emmurillé. De là sa forte valeur symbolique, valeur d'ailleurs soulignée par l'existence de la cour qui précède cette entrée et qui porte encore le nom de rue Basse-Cour et cela en raison notamment du fait qu'elle donne également accès à l'énorme ferme abbatiale dont on conserve les plans dessinés par l'architecte de Charles de Lorraine, le Sonégien Jean-François Wincqz.

Au milieu du XVII^e siècle, le plan dressé à l'initiative de Gérard Sacré et faisant partie d'une Pantopographie qui figure et décrit l'ensemble des biens relevant de l'abbaye atteste l'existence d'un porche à l'emplacement du bâtiment actuel. Comme on le verra plus loin, la porte actuelle a été construite entre les environs de 1730 et 1764.

Sur le plan des gabarits, l'édifice apparaît sous la forme d'une tour-porche, avec étage et grenier, encadrée de deux ailes, le tout sous toiture mansardée. Cette configuration répond à un programme dont on retrouve l'expression dans d'autres porteries (tant d'abbayes que de villes ou de censes) de la fin de l'ancien régime. Le volume central correspond à la porte proprement dite. Aujourd'hui, comme au temps de l'abbaye, deux vastes vantaux, dont l'un est percé d'une porte piétonne, trouvent place dans une large ouverture couverte d'un plein cintre. Un étage surplombe ce passage et est couvert d'une toiture à brisis, terrasson et croupe, le tout percé à l'origine de quatre lucarnes à jour ovale. La façade extérieure de cette « tour » est entièrement en blocs à refends appareillés et finement ciselés de pierre bleue (fig. 4). Vers l'intérieur de l'abbaye, plus modestement, la brique vient concurrencer une pierre bleue moins ouvragée. Une fenêtre de type tournaisien perce l'étage (fig. 5). Des modillons en pierre s'affirment avec force au niveau des corniches qui couronnent la tour.



*Fig. 4.- Porterie (avant restauration).
Vue aérienne permettant de détailler les
diverses facettes de la toiture et d'une
partie de la volumétrie (vision à partir de
l'extérieur de l'abbaye).*

© a.s.b.l. « Amis de l'Abbaye de Saint-Denis en Brocqueroie ».



*Fig. 5.- Porterie (avant restauration).
Façade secondaire donnant vers l'intérieur de l'abbaye.
© Gérard Bavay.*

Les ailes qui encadrent ce haut volume central présentent des caractères moins monumentaux. La pierre y est plus rare sans toutefois être absente, notamment du côté intérieur de l'abbaye. L'élévation est celle d'un rez-de-chaussée surmonté d'une toiture mansardée dont la volumétrie répond au modèle du volume principal. Des lucarnes à croupe percent, côté extérieur comme côté intérieur, la toiture de chacune des ailes.

On notera au passage (nous y reviendrons plus longuement) le caractère singulier du plan de ces deux ailes : l'aspect orthogonal de ce plan est en effet « agrémenté », tant du côté aile gauche que du côté aile droite, d'un coin coupé dont rien ne semble expliquer la raison d'être sinon le fait, peut-être, qu'il importait de tenir compte de la présence de la rivière. En amont, cet angle coupé pourrait avoir pour fonction d'éloigner le courant qui baigne le bas du mur en contribuant en quelque sorte à le canaliser. Vers l'aval, le coin coupé pourrait s'expliquer par la volonté de suivre la courbure du lit de la rivière qui, de fait, à cet endroit précis, s'incurve vers la gauche. Il apparaît cependant que les contraintes ainsi évoquées auraient pu être maîtrisées de manière assez aisée en s'éloignant d'un mètre seulement du lit de la rivière. Une raison esthétique pourrait également être évoquée. Quoi qu'il en soit, comme on le verra, ce « détail » d'allure assez anodine est à l'origine de difficultés particulièrement épineuses au niveau de la conception des couvertures et spécialement en ce qui concerne la partie située au-dessus de la ligne de bris.

Jouxtant immédiatement la large baie cintrée qui, du côté intérieur, répond à celle décrite du côté extérieur de l'abbaye, des baies également cintrées, de belle hauteur et entièrement encadrées de pierre bleue, trahissent une organisation intérieure spécifique. Ces baies se doublent, vers l'intérieur du passage charretier, d'autres baies couvertes de forts linteaux monolithiques en mitre. On observera que ces quatre baies sont dépourvues de battée. On notera dans le même temps, dans l'aile sud, les traces d'une ancienne cloison intérieure. Cette dernière délimitait un court espace ouvert tant vers le passage charretier que vers l'intérieur de l'abbaye. Une porte permettait de passer de cet espace ouvert vers l'intérieur de la pièce. On reconnaîtra, à travers l'examen de ces traces, des sortes de guichets probablement destinés à permettre la relation entre les visiteurs ou toutes les personnes susceptibles d'avoir accès à l'abbaye et un portier dont on connaît l'importance dans la règle de saint Benoît.

On entre de cette manière dans le domaine de l'archéologie du bâti et, de manière plus concrète, dans celui de l'interprétation fonctionnelle du bâtiment.

Ajout de caves, remplacement de vantaux

Il n'a pas été question ci-dessus des caves qui se trouvent actuellement sous le volume principal et sous l'aile nord. Ces deux caves sont accessibles à partir de l'aile sud. Tout conduit, en effet, à considérer que ces caves ne font pas partie du projet initial.

Plusieurs détails permettent de le démontrer. Ainsi, des tranchées effectuées au moment de poser des câbles électriques et des conduites diverses au pied du bâtiment ont permis de constater la présence d'un niveau de pavés à une profondeur d'une septantaine de centimètres sous le niveau actuel. Par ailleurs, le niveau intérieur de sol de l'aile sud se trouvait encore, en 1978, à cette profondeur. Enfin, lors d'un sondage archéologique opéré dans le cadre du Certificat de Patrimoine, on a pu constater que le seuil des baies cintrées encadrant le passage central, côté intérieur de l'abbaye, se trouvait, lui aussi, à une profondeur de l'ordre d'une septantaine de centimètres. Enfin, le linteau qui couvrait la porte de chacun des « guichets » et s'appuyait sur le montant extérieur des petites baies cintrées se trouve aujourd'hui à une hauteur si réduite qu'il ne peut raisonnablement être vu comme étant conforme à l'état actuel du niveau des pièces.

On comprend de cette manière le raisonnement qui a manifestement présidé à la création des deux caves signalées ci-dessus. Celles-ci se trouvent en effet limitées par le niveau du passage charretier d'une part (vers le haut) et celui de la rivière (vers le bas). Sans la rehausse du passage, il était matériellement impossible de disposer d'une cave d'une hauteur sous plafond suffisante pour avoir la possibilité de s'y tenir debout de manière raisonnable. Il importait donc de rehausser le niveau de passage charretier pour permettre la création de ces caves.

On en déduira que, de ce fait, l'allure générale du bâtiment a été modifiée et qu'il importe de l'imaginer, dans sa configuration originale, avec une « hauteur » de maçonnerie plus importante d'une septantaine de centimètres. Cela en fait, dans sa configuration initiale, un bâtiment plus élancé intégrant, par voie de conséquence, un passage charretier plus haut et une tour plus marquée. C'est là une donnée dont il importe, sur le plan des sensibilités anciennes à l'égard de la morphologie des bâtiments, de tenir compte, le rapport entre la hauteur des maçonneries et celle des toitures étant assez nettement modifié de ce fait.

Dans le même ordre d'idée, on s'attardera également sur les grands vantaux en bois qui, du côté extérieur de la porterie, ferment le passage charretier. Diverses observations s'imposent à cet égard. D'abord le fait que la porte piétonne présente un linteau qui entrave sensiblement le passage d'un individu de taille « normale ». Cette porte piétonne apparaît d'ailleurs comme le résultat d'un remplacement assez récent dont le modèle d'origine, très dégradé mais heureusement retrouvé en un autre point de l'abbaye et aujourd'hui mis à l'abri, témoigne à suffisance. On observe enfin que les vantaux actuels de la grande porte ne peuvent manifestement correspondre à l'ouverture dans laquelle ils sont placés à l'heure actuelle. On distingue en effet, fonctionnellement associés aux deux vantaux, des tourillons correspondant à un cadre plus étroit que

celui de la baie actuelle. Il apparaît ainsi que les deux vantaux ont été insérés dans un cadre élargi qui possède ses propres tourillons quant à eux toujours opérationnels. Une recherche dans l'abbaye permet de penser que les vantaux internes fermaient jadis la porte nord (porte vers la grange et vers les champs), porte encore accompagnée de logettes destinées à recevoir des tourillons mais aujourd'hui dépourvue de toute menuiserie.

Le projet de restauration a vu le jour en 2010. Neuf années se sont ainsi écoulées entre la première intention et la clôture des travaux. Il importe de préciser que des retards qui ne sont pas imputables aux acteurs engagés, de diverses parts, dans cette restauration ont été enregistrés. Ces retards ont, certes, reporté l'aboutissement du chantier mais ont permis, en contrepartie, un meilleur mûrissement des options tout en conduisant à des choix qui n'avaient pas été envisagés (et ne pouvaient peut-être pas l'être sur le plan financier) au démarrage de ce long processus. *Felix culpa ?*

Mises en peinture (maçonnerie, châssis, corniches basses et membrons)

La restauration a porté sur la totalité de l'enveloppe extérieure, à savoir le traitement des surfaces externes des maçonneries de briques, les châssis et la toiture (charpente et couverture). Ont été maintenus en place les châssis des quatre lucarnes des ailes basses (renouvelés avant l'entame du processus de Certificat de Patrimoine) et le vaste châssis (bois et vitrages) de la grande baie du passage charretier côté intérieur de l'abbaye, sur lesquels il a toutefois été décidé d'appliquer une peinture de ton blanc.

Dès l'abord, il a été décidé de badigeonner l'ensemble des murs sur leur face extérieure (fig. 6). Ce choix était inspiré par le fait que l'immeuble présentait encore des traces significatives de nombreuses couches de badigeon. Couches dont les plus superficielles étaient de teinte orangée à rouge mais dont les niveaux les plus profonds étaient d'allure terre de Sienna à ocre. Des prélèvements réalisés par M. Dominique Bossiroy de l'ISSeP ont ainsi permis de préciser une teinte qui, en cours de chantier, s'est trouvée confirmée par la mise au jour de couches très anciennes (sinon originelles) présentes sur les voussettes ou entrevous du plafond du grand passage charretier. Il est certes difficile d'affirmer avec une absolue certitude que le bâtiment a été badigeonné dès le moment de sa construction. Il est, en effet, possible que la couche la plus ancienne de peinture n'ait été posée que quelques années ou, même, quelques décennies après la fin du chantier de construction. On ne pourra toutefois ne pas tenir compte du fait que le bâtiment a été badigeonné pendant de très longues décennies et, indubitablement, la majeure partie de son histoire. Par ailleurs, le bâtiment ici abordé apparaît comme une composante dans un ensemble monumental comportant bien d'autres bâtisses porteuses elles aussi de badigeon. Il eut été peu compréhensible et il a donc paru peu opportun de rendre

Fig. 6.- Porterie (après restauration).
Façade donnant vers l'intérieur du site.
© Gérard Bavay.



la brique apparente ici alors qu'elle est systématiquement porteuse de traces (ou plus) de badigeon sur tout le reste du site de l'abbaye. Enfin, une étude à paraître sur les chantiers de construction montois du XVIII^e siècle indique sinon un usage spontané, à tout le moins une volonté de l'autorité locale, par le biais du « bureau des ouvrages », d'imposer le blanchiment des façades nouvelles. Il reste difficile à cet égard de déterminer si ce blanchiment devait se limiter aux parements de briques ou couvrir également les pierres (même ciselées). Si l'on peut s'appuyer sur le cas de la porterie de l'abbaye de Saint-Denis pour éclairer cette question, il semble que les pierres ont été laissées sans badigeon à l'extérieur mais bel et bien chaulées sur leurs prolongements à l'intérieur du bâtiment.

Fig. 7.- La badigeon vise un certain « effacement » d'une baie tardive mais permet de la lire en « transparence ».
© Gérard Bavay.



Pourtant, certaines pierres apparaissant dans la façade, côté intérieur de l'abbaye, ont été peintes, à l'instar des briques, à l'occasion de la présente restauration (fig. 7). Il ne s'agissait toutefois pas des pierres formant les arcades et les baies identifiées comme originelles mais bien de pierres relevant de percements intervenus en dehors du chantier initial (et notamment dépourvues de marques de carrière), percements d'ailleurs retouchés par la suite et couverts de linteaux en bois. C'était là, en badigeonnant les pierres des montants comme le linteau de bois, une manière d'en atténuer la présence sans toutefois les masquer complètement. Leur trace reste en effet bien visible à travers le badigeon mince qui les recouvre désormais.

Il n'a, enfin, jamais été question, lors du long processus de restauration, de peindre la façade de la tour, côté extérieur de l'abbaye. Aucune trace de badigeon n'a été observée sur les pierres constituant cette façade et cela, même, jusque dans les recoins les mieux protégés des moulures et refends.

Les ancrages qui apparaissent sur les faces des ailes (tant côté intérieur que côté extérieur de l'abbaye) ont été, quant à eux et selon le traitement appliqué jadis (sinon originellement) à ces éléments, traités par application d'une peinture de teinte noire et d'un aspect de surface mat.

Menuiseries

Le projet de restauration ne prévoyait pas de revenir sur les châssis déjà placés ou remplacés depuis le début des années 1990. Il s'agissait en l'occurrence du grand châssis correspondant à l'ouverture du passage charretier du côté intérieur de l'abbaye. Ce travail, réalisé en 1992, avait été soumis au préalable à l'examen de l'administration du Patrimoine et à l'avis de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles.

Les principes qui avaient guidé le projet de cette intervention étaient de plusieurs types. Il s'agissait d'abord de rendre le bâtiment raisonnablement habitable en faisant du passage central un hall intérieur reliant entre elles les diverses parties du bâtiment, cinq portes s'ouvrant sur cet espace (rez-de-chaussée sud donnant en outre accès à deux caves, étage sud, rez-de-chaussée nord donnant accès à la cuisine et aux sanitaires au rez, à une mezzanine à l'étage et à la pièce occupant le niveau supérieur de la tour), le tout complété par la porte piétonne donnant vers l'extérieur de l'abbaye et la porte donnant accès vers l'intérieur du site. D'une certaine manière, cet espace demeurait ainsi dédié à sa fonction initiale de circulation. De cette manière, ce hall conserve toujours aujourd'hui son état originel (nids d'hirondelles compris).

Il s'agissait par ailleurs de ménager un apport de lumière tout en préservant l'intimité des habitants. De là, dans la conception de la nouvelle baie, une vaste demi-lune supérieure largement vitrée et une partie basse rappelant par sa mise en œuvre les lattes d'une grand-porte traditionnelle. La porte « piétonne » avait toutefois été traitée de manière modérément contemporaine en la cantonnant de petits refends vitrés de couleurs contrastées.

*Fig. 8. - Châssis établi dans la porte cochère en 1992 (côté intérieur de l'abbaye).
© Gérard Bavay.*



En 1992, cette porte avait gardé son aspect de bois naturel. En 2018/19, il a été décidé, dans une perspective d'harmonisation des châssis, de peindre la totalité des éléments en bois composant cette grande huisserie (fig. 8). C'est dès lors la couleur blanche (utilisée également pour les ouvrants et les dormants des deux lucarnes donnant sur l'intérieur de l'abbaye) qui a été retenue. Au vu du résultat (considéré comme satisfaisant) et en fonction des effets probables du vieillissement, l'hypothèse du recours à une autre teinte reste ouverte. Il semble toutefois que cette dernière ne puisse guère s'éloigner d'un gris modéré du type de celui qui a été utilisé pour tout le reste des boiseries de l'enveloppe extérieure. C'est d'ailleurs ce qui explique le fait que les bois des lucarnes aient été traités de manière légèrement contrastée selon qu'il s'agissait du bâti, des dormants ou des ouvrants. Ainsi, côté intérieur de l'abbaye, tous les ouvrants et dormants ont été peints en blanc tandis que les encadrements et autres bâtis ont été peints en gris.



Fig. 9.- Restitution archéologique du châssis dans une baie de type tournaisien. Traverse supérieure droite, croisée, deux ouvrants sous la traverse médiane, vitres fixes au-dessus de cette traverse et en avancée.

© Gérard Bavay.

Une attention toute particulière a été réservée au châssis de la baie (de type tournaisien) située à l'étage de la tour, côté intérieur de l'abbaye (fig. 9). Avant la dernière restauration, les ouvrants de cette fenêtre apparaissaient comme des châssis de (beaucoup) moins d'une centaine d'années et d'une fabrication des plus banales.

L'examen de cette baie avait toutefois permis de faire des constatations plus intéressantes au niveau du dormant en bois. Ce dormant, qui a été conservé en place, présente une forme rectangulaire et un linteau droit. Ce qui est habituellement considéré comme contradictoire avec la présence de l'arc surbaissé caractéristique des baies de type tournaisien. Tout pourtant indiquait la grande ancienneté de ce dormant et notamment les traces d'une croisée en bois dont subsistaient les tenons d'une traverse correspondant à des mortaises toujours identifiables dans les deux montants. Au niveau de la traverse supérieure, l'interruption d'un chanfrein au centre de cette dernière trahit la présence d'un montant de même nature que la traverse. Enfin, lors de l'enlèvement de ce cadre pour restauration en atelier, il a été possible de retirer intacts les clous qui calaient le cadre contre la battée. Ces clous à section carrée et à tête recoupée sur tout son pourtour étaient manifestement les premiers et seuls éléments de calage du dormant. Par souci d'authenticité, ils ont été remplacés, en même temps que le dormant, dans leur positionnement d'origine.

C'est ainsi que fut prise la décision, sur base de données jugées complètes et concordantes, de restituer la croisée d'origine. Et cela avec d'autant plus d'intérêt qu'on se trouve là en présence d'un exemple rare de châssis originellement associé au type tournaisien et témoignant d'un usage différent de celui qui est habituellement évoqué à ce propos. On rejoignait de cette manière des exemples devenus rares (mais toujours présents dans le milieu montois) de châssis remontant au XVIII^e siècle, habituellement associés à des baies de type tournaisien, mais gardant encore des traces de dormants quadrangulaires (à linteau droit) et de croisées traditionnelles. Les documents montois du XVIII^e siècle parlent justement à ce propos de « châssis de charpente ».

Toujours pour respecter les traces présentes sur le dormant, il fut décidé de poser, d'une part, sous la traverse, des ouvrants à vitrage mince et à simple battée en les positionnant vers l'intérieur de la croisée et, de l'autre, au-dessus de la traverse, des vitrages simples et fixes en les décalant vers l'extérieur de la croisée.

Archéologie du lattage et du voligeage

La suite de cette présentation adoptera une progression de type archéologique allant des structures les plus superficielles de la couverture (les ardoises en asbeste-ciment, le lattage et les clous qui le fixaient) aux structures les plus profondes (les voliges, les chevrons et les pièces principales de la charpente). On suivra ainsi l'ordre d'une fouille archéologique allant des éléments les plus proches de la surface (et donc, en principe, les derniers apparus) à ceux qui en sont



Fig.10.- État avant restauration: ardoisage en asbeste-ciment, lattage et voligeage.
© Gérard Bavay.

le plus éloignés. L'analyse se fait ainsi strate d'informations par strate d'informations. C'est dans ce sens en effet que, lors d'une restauration, s'opère la découverte progressive de l'objet traité. Il appartient ensuite à l'archéologue d'établir sa synthèse en organisant les données recueillies dans l'ordre de la chronologie.

Le cahier des charges prévoyait le remplacement complet de la couverture. Celle-ci, composée d'ardoises en asbeste-ciment de dimension 30 x 30 posées sur pointe, manifestait encore une relative résistance aux intempéries mais présentait également en deux endroits des dégradations importantes qui avaient atteint le niveau des chevrons et, même, celui du plafonnage intérieur. Par ailleurs, du fait de l'ancienneté de cette couverture (remontant pour le moins à une septantaine d'années), il avait été jugé bon, lors des réunions de Certificat de Patrimoine, de prévoir son remplacement complet dans son matériau d'origine, en l'occurrence l'ardoise naturelle (fig. 10).

On conserve à cet égard des photographies anciennes qui permettent de juger de manière précise de la couverture vers la fin du XIX^e siècle ou le début du XX^e (fig. 11). Celle-ci était faite d'ardoises de petit format posées en rangs réguliers. Les mêmes photographies permettent de constater que les deux lucarnes conservées au niveau de la toiture de la tour étaient, jusqu'à l'époque où ces photographies ont été prises, accompagnées de deux autres lucarnes établies sur le même modèle et placées à l'aplomb des ailes latérales. Des poinçons ou épis de faîtage, disparus entretemps, apparaissent également sur ces photographies et sont suffisamment visibles et identifiables pour être restitués dans une forme et des dimensions proches de celles des poinçons d'origine. La photographie permet encore de juger de la manière de poser le dernier rang d'ardoises sous le membron. Ce rang a dès lors pu être restitué dans son aspect d'origine.



Fig. 11.- La porterie avec la totalité de ses lucarnes, sa couverture d'ardoises et ses épis de faîtage. Photographie ancienne (vers 1900 ?).
© IRPA-KIK, Bruxelles.

Le remplacement de la couverture impliquait l'enlèvement complet des ardoises en asbeste-ciment et la mise au jour de voliges dont l'existence avait été vérifiée par des sondages effectués au moment de l'établissement du cahier des charges et dans le cadre des remises de prix par les entreprises soumissionnaires. Du fait de la présence d'une isolation doublée de plaques de plâtre sur la face intérieure des chevrons, il n'avait pas été possible de réaliser des investigations étendues quant à la présence, à l'état de conservation et à la qualité du voligeage au niveau de l'ensemble de la toiture.

Après enlèvement de la couverture en asbeste-ciment, il apparut que le voligeage était bel et bien présent mais non de manière généralisée sur l'ensemble du bâtiment. Là où il était conservé, un lattage lui avait généralement été superposé (en raison probablement du mauvais état du voligeage) et correspondait à la mise en place du dernier ardoisage en asbeste-ciment. Les lattes et les clous qui fixaient ce dernier confirmaient la datation mi-XX^e siècle de cette dernière couverture. Sur certains pans de la couverture et spécialement sur les faces exposées aux vents dominants (façade ouest), des lattes de même nature avaient été clouées directement sur les chevrons. Les traces de clous sur le lattage, tant lorsque celui-ci était superposé à un ancien voligeage que lorsqu'il se trouvait fixé directement aux chevrons, témoignaient du fait (prévisible) que ce lattage n'avait reçu qu'une seule couverture, la dernière. La décision de poser une couverture en ardoise naturelle posée au clou interdisait en tout cas de conserver ce lattage.

Là où il se trouvait conservé, avec ou sans interposition d'un lattage, le voligeage supportait encore de manière relativement acceptable les ardoises en asbeste-ciment. Toutefois, il manifestait un état d'altération qui rendait l'idée de le conserver potentiellement dommageable pour la couverture qui lui aurait été appliquée. Il apparaissait en effet que le voligeage était largement rapiécé et que la plupart des voliges étaient fendues en de nombreux endroits, chose qui pouvait être mise en rapport avec la présence non seulement des clous (plus importants) qui avaient servi à les fixer aux chevrons mais également d'au moins deux autres séries de clous (de moindre dimension) correspondant au clouage de deux couvertures (en ardoises naturelles) successives (fig. 12).

La couverture de la tour témoignait en outre du fait que le dernier voligeage avait été réalisé sur des chevrons ayant fait l'objet d'un remplacement partiel, voire d'un démontage et d'un remontage complets impliquant la réutilisation ponctuelle d'anciens chevrons, leur éventuel renversement et l'introduction de chevrons neufs.

Un relevé photographique complet du voligeage a été réalisé. Il permet d'analyser les très nombreuses traces de clous utilisés tant pour fixer les voliges sur les chevrons que les lattes sur les voliges et que les ardoises sur les lattes ou les voliges. Il souligne l'intérêt de procéder à une approche archéologique des couvertures et, plus spécialement, d'établir une chronologie au moins relative de leur histoire. Un échantillon de voliges issues de la couverture des ailes basses a ainsi été « archivé » et témoigne notamment de la nature des dégradations subies par cette composante de la couverture. Plusieurs voliges ont pu être conservées avec les clous qui les fixaient aux chevrons. Ces clous, de section carrée,

Fig. 12.- Traces de clouages successifs sur un voligeage ancien et peut-être d'origine. Les clous fixant les voliges sur les chevrons pourraient être d'origine.
© Gérard Bavay.



sont alors au nombre de deux à chaque rencontre entre une volige et un chevron. C'est probablement parce que ces clous sont plus longs et plus robustes que les clous fixant les ardoises sur ces mêmes voliges, qu'une légère cupule a été creusée dans la volige avant d'enfoncer chacun des clous destinés à fixer la volige au chevron. Le but recherché semble avoir été que la tête de ces clous ne fasse pas relief par rapport à la surface de la volige, ce qui aurait pu contrarier l'ardoisage.

Là peut être posée la question de la datation de ce voligeage et, par voie de conséquence, celle de l'historique de la couverture de la porterie.

On observera d'abord le caractère disparate du voligeage selon les zones examinées. On se souviendra également qu'il n'était pas conservé partout au moment de l'enlèvement de la couverture². On ignore la raison pour laquelle le brisis de la toiture du volume central aurait bénéficié d'un nouveau voligeage alors que le reste de la couverture, en l'occurrence celle des ailes basses, présentait, au moment du démontage, soit une absence de voliges soit des voliges affichant des caractères que l'on peut estimer de plus grande ancienneté (fig. 13). Ces caractères sont de divers types. On notera d'abord la grande altération de ces voliges, altération qui se marque tant par la présence de très nombreuses traces de clous que par des agencements irréguliers de

² Ainsi, le voligeage du brisis de la toiture de la tour, côté intérieur de l'abbaye, était fait de pièces de bois très régulières sur lesquelles les ardoises en asbeste-ciment de la dernière couverture avaient été directement clouées (sans intermédiaire de lattes). Les traces des contours de ces ardoises se voyaient d'ailleurs toujours sur ce voligeage après enlèvement de la couverture. À ces traces s'ajoutaient, d'une part, des tracés horizontaux manifestement réalisés pour contrôler le bon alignement du matériau de couverture et, de l'autre, celles laissées par des clous apparemment trop nombreux pour correspondre à la seule dernière couverture en asbeste-ciment. Ce qui fournirait un indice tendant à montrer la succession sur cette partie de la toiture de deux couvertures successives dont une en ardoise naturelle et une autre, la dernière, en asbeste-ciment.

Fig. 13.- Brisis de l'aile méridionale. Le lattage est fixé directement sur le chevronnage tardif. Une maçonnerie double le brisis.
© Gérard Bavay.



pièces disparates, pièces souvent fendues et de dimensions diverses et hétéroclites. On notera également l'altération des surfaces en même temps que les traces d'un sciage artisanal. Mais c'est avant tout l'accumulation des clous et des traces laissées par ceux-ci qui tend à faire penser que le support que constitue un voligeage de ce type est non seulement ancien mais également trace de plusieurs séquences de renouvellement de la couverture. Le décryptage de cette sorte de palimpseste (plusieurs clouages qui se mélangent) est une opération complexe et exige de relever et d'interpréter non seulement la distribution des trous (correspondant encore à l'heure actuelle à des clous ou non) mais également la nature, la forme et les dimensions du clou correspondant à chacun des points relevés. On est là en quelque sorte devant le même problème que celui que soulève l'interprétation des trous de poteau dans un site néolithique ou dans un habitat du Haut Moyen Âge. Les données relatives à cette question sont encore en cours d'analyse à l'heure actuelle. Retenons déjà que l'on identifie sans trop de peine des alignements réguliers, indices probables de l'alignement de rangs d'ardoises. Retenons aussi que les séries se superposent et se mélangent.

Si la tête solidement dimensionnée des clous destinés à fixer les voliges sur les chevrons est toujours bien conservée, ce qui s'explique par la volonté de réaliser une fixation résistante et durable, il n'en va pas de même pour la tête des clous destinés à fixer une ardoise sur une volige. Outre le fait que ces clous sont d'un gabarit nettement plus léger, on remarquera que, dans l'état actuel de conservation de ces derniers, la tête est « normalement » manquante. Au contraire du clou destiné à fixer une volige sur un chevron, clou qui doit résister à un effort d'arrachement, le clou destiné à fixer l'ardoise doit avoir une tête large

et plate. En cas d'enlèvement d'une couverture d'ardoises, cette tête plate, éventuellement altérée par le temps, se détache normalement de la pointe qui, quant à elle, subsiste sous une forme plus au moins discrète à l'intérieur de la volige. Un aimant permet de repérer assez facilement tous les clous présents dans la volige. Par contre, il ne permet pas de juger des caractères des clous dispersés dans la masse du bois. Dans l'hypothèse où les clous issus de clouages différents auraient, selon toute vraisemblance, des caractères distincts (longueur, processus de forgeage, aspects formels, qualité du métal...), une connaissance du clou noyé dans la profondeur du bois requiert des investigations plus poussées. Dans cette optique, c'est alors chaque clou qui devrait faire l'objet d'une approche spécifique.

Archéologie du chevronnage

Vient ainsi le moment d'aller un niveau plus loin dans l'archéologie de cette toiture. Sous les voliges se trouvent les chevrons qui jouent ici un rôle particulièrement important.

À ce propos, il importe de distinguer la partie basse (ou brisis) de la partie haute (ou terrasson) de chacune des trois toitures. Le brisis, sous le membron (ou ligne de bris), présente des versants nettement plus marqués que le terrasson. Un coyau lui confère sa forme caractéristique. Ce coyau est généré par un élément de chevron secondaire appuyé de l'extérieur contre le chevron principal (fig. 14).

Pour réaliser l'insertion du chevron entre la sablière et le membron, le charpentier du XVIII^e siècle a procédé à une double opération. Vers le bas, il a entaillé la sablière en y ménageant une encoche oblique. Vers le haut, il a ménagé un tenon à l'extrémité de chaque chevron, tenon qu'il a fait pénétrer dans une mortaise réalisée au préalable sur la face inférieure



Fig. 14.- Volume central après restauration. Brisés avec coyau pour la partie basse de la toiture. Membron (ici renouvelé) séparant partie basse et partie haute. Terrasson avec croupe pour la partie haute. Lucarne à fronton restituée sur le modèle des deux lucarnes anciennes conservées. Épis de faitage restitués. Faîte en plomb. © Gérard Bavay.



Fig. 15.- Volume central. Détail du brisis après remplacement des chevrons du coyau. Les chevrons conservés s'appuient sur la sablière et sont encastrés, vers le haut, dans le membron. Trace d'une encoche dans la sablière, indice que les chevrons n'occupent pas leur emplacement d'origine.

© Gérard Bavay.

du membron. Il est ainsi possible de procéder à la pose des chevrons après la mise en place du membron. Ce qui implique, au niveau plus profond de la conception de la charpente proprement dite, de pouvoir « suspendre » le membron avant l'installation des chevrons qui lui sont reliés par tenon et mortaise et qui, d'une certaine manière, paraissent (mais paraissent seulement) le soutenir (fig. 15).

Côté terrasson, les chevrons sont posés sur la structure charpentée et cloués solidement sans intervention ni d'encoche ni de dispositif à tenon-mortaise. Vers le haut, les chevrons principaux viennent se poser sur la panne faîtière, ceux de la façade avant s'alignant sur ceux de la façade arrière. Comme on se trouve dans le cas d'une toiture à croupes, les chevrons secondaires situés aux extrémités des versants viennent rejoindre obliquement les arêtiers et y sont simplement fixés à l'aide de clous. Ces arêtiers, dans la mesure où ils constituent un niveau plus profond dans le gisement archéologique que forme la toiture, seront examinés ci-après (fig. 16).

On ne peut quitter l'étude des chevrons sans essayer de déterminer leur degré d'authenticité ou, plus exactement, le plus ou moins haut degré de conservation (en place) du chevronnage d'origine. Il apparaît clairement que les chevrons présentent entre eux de nettes différences d'ancienneté et que les chevrons que l'on peut considérer comme les plus anciens (voire d'origine ?) semblent avoir été, à tout le moins, déplacés et, selon toute apparence, dans certains cas, retournés. En raison de la grande diversité des situations, nous ne retiendrons ici que quelques caractères relevés sur les différents versants de la toiture.

Au niveau de la partie haute de la charpente de la tour, les versants comportaient une majorité de chevrons manifestement anciens. En témoignaient notamment l'état plus ou moins dégradé du bois, le caractère artisanal du travail de débitage et, surtout, le nombre de traces



Fig. 16.- Chevronnage de la toiture haute avant restauration.

© Gérard Bavay.

de clous principalement concentrées sur la face externe des chevrons³. La grande diversité de traces de clouage induirait à penser que certains chevrons pourraient avoir été conservés en place sur une longue durée. D'autres pourraient avoir été simplement retournés, des traces de clouage apparaissant aussi sur leurs faces latérales. On retiendra encore que plusieurs chevrons étaient fixés par trois clous sur le membron qui sépare le brisis du terrasson. Et comme aucune autre trace de clouage n'apparaît dans l'environnement immédiat de ces trois clous, on pourrait en déduire que ces chevrons étaient en place depuis le moment de la construction. Le caractère remanié du chevronnage des croupes du terrasson transparaitait quant à lui à travers l'allure moderne du débitage d'une partie au moins des arêtiers. Ce qui implique à tout le moins le démontage de la totalité du chevronnage de ces croupes. Le témoignage des photographies anciennes confirme cette vision des choses. Ces documents montrent en effet deux lucarnes semblables aux deux toujours présentes au démarrage du chantier sur les versants est et ouest de la toiture haute. Le chevronnage des croupes a donc été entièrement renouvelé. Et cela, probablement, en même temps que les quatre arêtiers et, à tout le moins, que l'élément de membron de la croupe sud.

Un autre type d'indice est de nature à éclairer l'histoire de cette partie de la toiture. Il s'agit de quelques marques de charpentiers que l'on a pu repérer en divers points du chevronnage. Ces marques correspondent à un système de numérotation en chiffres romains. L'observation menée à cet égard permet de conclure qu'il n'existe aucun lien logique entre cette numérotation et la place des chevrons dans la charpente. Il ne semble en tout cas pas que tous les chevrons aient été pareillement et systématiquement numérotés par les charpentiers lors de la réalisation de cette partie de la toiture.

Un dernier indice est fourni par les chevrons de la croupe nord, croupe lourdement impactée par le démontage de la lucarne correspondante. On peut déduire que des chevrons d'origine ancienne ont, de ce côté, été posés tardivement et cela, très probablement, en même temps que les chevrons de la croupe sud, ces derniers étant quant à eux d'aspect plus « moderne ». C'est là la preuve que des chevrons de récupération (d'origine inconnue) ont pu à l'occasion être introduits lors de travaux sur la toiture. Le clouage à la base des chevrons est là aussi l'indice d'une manière de faire différente de celle observée sur le versant est.

Les couvertures des lucarnes est et ouest de la toiture de la tour présentaient les traces d'un renouvellement pratiquement complet et peu soigné de leur chevronnage.

Enfin, au niveau du brisis, il est apparu lors des travaux de démontage que les encoches toujours visibles sur la face supérieure de la sablière ne correspondaient pas au positionnement des chevrons. Ce qui

³ Côté extérieur de l'abbaye, un chevron ne présentait pas ces caractères d'ancienneté. Il était par ailleurs, au niveau du faite, relié par le biais d'une lame métallique au chevron correspondant du versant opposé, ce qui témoigne au moins du fait que la pose de ces bandes de fer peut être, en termes de chronologie relative, considérée comme tardive. En outre, ce chevron récent ne portait assez logiquement que la trace des clous ayant servi au dernier lattage.

signifie que les chevrons conservés, même s'ils paraissaient anciens, n'occupaient pas les emplacements initialement prévus. Rappelons à ce propos que la disparition des lucarnes nord et sud s'était nécessairement accompagnée sinon du remplacement complet des chevrons du brisis, à tout le moins de leur retrait suivi de leur réinstallation. En atteste notamment le fait que le membron primitif (côté sud) avait dû, lui aussi, être renouvelé (fig. 15).

La couverture des terrassons des toitures des ailes latérales semble avoir subi le même sort que celui du terrasson du volume central. Il se pourrait donc qu'une même campagne de travaux ait porté sur l'ensemble des toitures du bâtiment. On observe, dans le chevronnage des toitures latérales, un nombre important de chevrons présentant les mêmes caractères d'ancienneté. Ici et là, des chevrons plus « modernes » ont remplacé des pièces plus dégradées et cela, très probablement, sans démontage de l'ensemble du chevronnage.

À ce niveau, le voligeage était disparate. Conservé ici, il manquait plus loin, laissant la place à un simple lattage. Fixé sur les chevrons, ce dernier correspondait au clouage des dernières ardoises en asbesteciment. Plus loin le voligeage avait été conservé et servait de support à un lattage d'apparition tardive.

En ce qui concerne la couverture du brisis, celle-ci était réalisée, ici, sur un simple lattage et, plus loin, sur un voligeage doublé d'un lattage.

Des raisons matérielles ont malheureusement empêché d'établir un repérage complet des traces et restes de clous sur le voligeage. Malgré cela s'impose l'image d'au moins deux « constellations » ou « nuages » de points de clouage, chacun de ces nuages correspondant à une génération d'ardoises. Au vu du nombre de points, l'hypothèse d'une seule couverture antérieure à la couverture en ardoises d'asbesteciment semble ne pas pouvoir être retenue.

Au final, la question qui se pose est donc de savoir s'il y eut au total deux générations d'ardoises naturelles ou davantage. On devine l'intérêt qu'il y aurait, lors d'une autre restauration de ce type de monument, non seulement à établir une histoire des différents épisodes de couverture mais également à caractériser chacun d'eux et ainsi à retrouver non seulement la pratique et les gestes de l'artisan-couvreur mais également l'allure générale que devait avoir chacune des couvertures perdues et, en particulier, celle d'origine telle qu'elle avait été conçue sur le plan théorique et réalisée sur le plan pratique.



Fig. 17.- Volume central. Charpente et chevronnage en cours de restauration. L'ensemble paraît reposer sur une sablière, elle-même posée sur la lourde corniche en pierre bleue. En fait, à l'intérieur, ce sont deux entrants soutenant deux faux-entrants, soutenant eux-mêmes des poinçons en même temps que le membron, qui portent les chevrons et la couverture. Sous le membron, les chevrons sont introduits a posteriori entre la sablière et le membron.
© Gérard Bavay.

Archéologie de la charpente

Prolongeant les investigations au sein des couches de plus en plus profondes de la toiture du monument, nous atteignons sinon la base du gisement archéologique, à tout le moins le niveau des principaux éléments de la structure sous-jacente de la toiture ou, pour parler plus simplement, de la charpente.

On l'a vu, les chevrons s'appuient sur (ou sont reliés à) des pièces de plus grand gabarit qui ont pour noms (panne) sablière, membron, arêtier, (panne) faîtière. Ces pièces forment un ensemble qui repose sur (ou est relié à) des éléments de maçonnerie en même temps que sur des corniches en pierre (dans le cas de la partie supérieure du volume central) ou en bois (dans le cas des ailes situées de part et d'autre de ce volume central). Il existe donc une hiérarchie entre les différentes parties du bâtiment, hiérarchie qui se traduit non seulement par des hauteurs relatives mais également par des matériaux distincts ou de gabarits différents. Les plus prestigieux de ces éléments se trouvent dans la partie haute du monument. C'est donc tout naturellement par celle-ci qu'il importe de commencer la description de ces éléments de structure.

La charpente de la partie haute est faite de pièces de chêne reliées entre elles par des chevilles ou par un jeu de tenons et de mortaises. Pour poursuivre selon la même logique que celle qui a été adoptée jusqu'ici, nous continuerons à travailler selon les principes de l'archéologie en évoquant les éléments superficiels avant de traiter des éléments profonds. Ainsi, comme on l'a vu, les chevrons du terrasson du volume central reposent sur un membron auquel chacun d'eux est fixé par trois solides clous. Vers le haut, ils s'appuient sur une panne faîtière. En ce dernier point, les chevrons de la face ouest et ceux de la face est de la toiture sont reliés deux à deux par des bandes métalliques clouées (et tardives).

Comme le parti adopté pour la réalisation de cette partie de la couverture de la tour comportait des croupes (nord et sud), des arêtiers d'un gabarit plus important que celui des chevrons rejoignent chaque coin du quadrilatère formé par le membron aux deux extrémités de la courte faîtière. De cette manière, il est possible, côté croupe, de fixer des chevrons qui s'appuient sur le membron et rejoignent les arêtiers. On dispose ainsi d'un support résistant et fiable pour la pose d'un voligeage destiné à recevoir les ardoises fixées au clou (fig. 17).

À leur niveau, la faîtière et le membron demandent eux aussi d'être soutenus par une structure plus profonde. Ainsi, la faîtière repose sur deux poinçons. Chacun de ceux-ci prend appui au centre d'un faux-entrait établi au même niveau que le membron. Le lien entre poinçon et faux-entrait se fait par le biais de chevilles de bois consolidant une liaison tenon-mortaise. Quant au membron, il est directement relié au faux-entrait. C'est là que se joue la singularité de cette toiture, singularité qu'il était impossible, en l'absence d'information sur les liens internes à cette charpente, de détecter avant que ne démarre la phase de démontage.

En réalité, les deux faux-entrants sont terminés à chacune de leurs extrémités par un tenon dont l'état de dégradation ne pouvait être imaginé ni investigué au point de départ. De cette manière, deux tenons



Fig. 18.- Les éléments conservés, restaurés ou restitués du membron à la sortie de l'atelier. Avec les extensions de membrons au niveau des lucarnes.
© Gérard Bavay.

permettent, par leur association avec les mortaises creusées dans les longs membrons est et ouest, de porter littéralement chacun de ces derniers. À son tour, chacun des longs membrons se termine, à chacune de ses extrémités, par un tenon. Il est ainsi possible, en creusant des mortaises aux extrémités des courts membrons (sud et nord) de faire reposer ces derniers sur les extrémités de chacun des longs membrons et, de cette manière, de réaliser la base complète du terrasson. Considéré sous cet angle, le quadrilatère formé par les quatre éléments du membron se trouve, pour ainsi dire, *suspendu* à plus d'un mètre au-dessus des corniches⁴.

Le dispositif ainsi décrit implique également que la sablière placée sur la corniche en pierre et le quadrilatère que forme, un mètre plus haut, la totalité du membron sont pratiquement indépendants l'un de l'autre. Les deux fermes de la charpente, par le biais des faux-entraits, assurent en effet tout le support nécessaire à la réalisation du quadrilatère du membron et, de ce fait, du terrasson. C'est également sur ce quadrilatère que s'appuient les chevrons du brisis et les quatre lucarnes qui percent la toiture du volume principal (fig. 18).

Le dispositif qui permet la liaison entre le membron et chacune de ces lucarnes mérite lui aussi qu'on s'y attarde. Il importe d'abord de constater que, du fait de la structure même de la toiture, chacun des quatre segments formant le pourtour du membron doit nécessairement être d'une seule pièce. Impossible autrement d'en assurer la rigidité. C'est pour la même raison que ces éléments présentent une section particulièrement importante (largeur : 28 cm ; hauteur : 14 cm), section qui a d'ailleurs obligé le charpentier, lors de la restauration, à commander des bois d'une proportion imprévue (et imprévisible) en même temps que des couteaux d'une emprise peu ordinaire pour le façonnage des moulures. Pour réaliser, dans l'exact prolongement du membron, les corniches des lucarnes, le maître-charpentier du XVIII^e siècle a entaillé le membron principal pour ensuite y fixer, par tenon et mortaise, les éléments d'un membron propre à la lucarne. Ces éléments prolongent et animent le membron principal.

Toujours en recourant à la même technique, il a couronné chaque lucarne d'un fronton triangulaire. De cette manière la couverture de la corniche, à l'instar de celle du terrasson, est comme suspendue dans le vide et n'attend rien du support qui lui serait fourni par les montants de la lucarne proprement dite. On remarquera encore que chacun de ces montants est relié par un double dispositif à mi-bois au chevron du brisis placé juste dans le prolongement de la joue de la lucarne.

Les faux-entraits jouent donc un rôle essentiel dans la conception d'une toiture telle que celle-ci. Ils en assurent la stabilité. Ils en font en outre l'originalité et constituent la base de son élégance. En effet, les faux-entraits portent les poinçons qui supportent eux-mêmes la

⁴ De cette manière, ce quadrilatère se trouve à la merci des faux-entraits qui ont pu, au fil du temps et des interventions sur la toiture, s'incliner tant soit peu vers le nord ou vers le sud. Resté modéré, ce déplacement n'a pas été corrigé lors de la présente restauration. Et cela même s'il devait en résulter des conséquences au niveau des lucarnes des croupes ou au niveau de la plus au moins grande inclinaison des brisis, spécialement sur les côtés nord et sud. Au final, l'effet visuel est nul.

faîtière. Ils portent, de même, les éléments supérieurs des arbalétriers. Ils soutiennent enfin le grand quadrilatère des membrons. De ce point de vue, la panne sablière posée sur la lourde corniche en pierre semble ne jouer, au final, qu'un rôle secondaire et n'a finalement pour raison d'être que de donner une base aux chevrons qui permettent d'habiller le brisis. Le mode de fixation de ces chevrons trahit d'ailleurs le caractère finalement accessoire que ces derniers sont appelés à jouer. On a vu, en effet, de quelle manière ces chevrons sont introduits dans la structure de la charpente après que le quadrilatère du membron ait été mis en place. On se rappellera de quelle manière l'extrémité supérieure de chaque chevron du brisis est introduite dans une mortaise creusée au préalable sur la face inférieure du membron et de quelle manière on fait glisser le chevron vers le bas pour le faire entrer dans la logette destinée à le caler au niveau de la panne sablière. De cette manière, le chevron n'apporte qu'une apparence de support au membron et sert essentiellement à supporter le voligeage et la couverture (fig. 15).

La panne sablière, quant à elle, avait déjà été partiellement renouvelée lors d'une « restauration » antérieure. Elle présentait encore une inquiétante dégradation sur l'un des côtés de la corniche du volume central. Son remplacement dans ce secteur a donné l'occasion d'observer un mode de fixation original. Celui-ci consiste en un ensemble de pattes métalliques scellées au plomb sur l'entablement des corniches. Ces pattes se situent aux extrémités de chacune des faces du volume central. Des clous sont utilisés pour garantir le lien entre la sablière et les pattes métalliques. Enfin, les sablières des quatre faces de la tour sont reliées entre elles deux à deux par le biais d'un dispositif à mi-bois.

Quant aux deux faux-entraits, ils reposent par le biais d'arbalétriers sur deux (vrais) entraits posés de manière à ce que le niveau supérieur de ces derniers ne dépasse pas le niveau supérieur de la corniche en pierre.

La structure de la charpente des ailes latérales est conçue dans le même esprit que celle de la charpente du volume principal. Ici, comme dans la partie supérieure de la tour, entrait et faux-entrait servent à soutenir un membron dont les proportions sont toutefois moindres que celles du membron qui intervient pour couronner le volume central. L'originalité de ces charpentes latérales consiste dans le fait qu'à chacune d'elles ne correspond qu'une seule ferme. La chose tient au plan particulier de ces ailes basses et, plus précisément, aux angles coupés signalés ci-dessus. Il est, de ce fait, exclu de concevoir du côté ouest (côté rivière), une structure dotée d'un membron rectiligne. On ne pouvait donc envisager de reproduire à ce niveau le dispositif observé au niveau de la toiture principale. Pour résoudre ce problème, un mur a été édifié derrière le brisis et sert à supporter la partie de membron correspondant au coin coupé. De cette manière, ce qui apparaît de l'extérieur comme une couverture complétant la partie basse d'une charpente apparaît du côté intérieur comme un mur haut supportant le membron. Il n'est donc pas question là d'une corniche en pierre destinée à porter une sablière et le brisis mais plutôt d'une fausse corniche dont les corbeaux en bois (en partie remplacés dans le courant du XX^e siècle) sont posés sur une sorte de cordon mouluré, en bois lui aussi, intégré dans la maçonnerie. Ces corbeaux soutiennent une simple planche faisant faussement mais élégamment office de panne sablière.

Couverture en ardoises naturelles⁵

Il avait été acquis lors de la procédure de Certificat de Patrimoine que la couverture serait en ardoise naturelle et que cette ardoise serait posée à l'identique de ce qu'indiquaient les plus anciennes photographies du bâtiment. Il avait également été prévu que ces ardoises seraient posées au crochet et que toutes les pièces métalliques destinées à parfaire l'étanchéité de la couverture seraient en zinc.

Du fait notamment de l'évolution des sensibilités et des connaissances durant les dix dernières années, mais à la lumière aussi du dialogue quotidien avec les ouvriers-artisans au travail sur le chantier, l'option fut finalement prise, suite aux premiers développements des opérations de restauration et au vu de la qualité observée sur le plan de la conception générale du bâtiment et de sa charpente, de fixer les ardoises au clou. C'était là se rapprocher davantage de la procédure en usage au moment de la construction de la porterie. Il fut également envisagé et finalement décidé de recourir au plomb pour tous les travaux destinés à garantir une finition parfaite de la couverture comme de l'encadrement des lucarnes. C'était là tenir plus fidèlement compte de l'histoire du bâtiment et du fait que le zinc correspond à des pratiques dont le développement est postérieur à sa construction.

Sur le plan des matériaux, ardoise et plomb ne sont pas, à la vérité, absolument indissociables (puisque l'on a pu tout aussi bien associer l'ardoise au zinc). Sur le plan de la mise en œuvre, par contre, les deux matériaux entrent en dialogue, chacun obéissant à sa propre logique et leurs logiques respectives s'épousant de diverses manières.

Ainsi, l'ardoise, rigide et dotée d'une mise en forme rigoureuse, s'articule dans un ensemble et apparaît toujours comme la manifestation de ce qu'exprimait son nom jusqu'au XVIII^e siècle, elle que l'on appelait encore *escaille* ou *scaille*. L'ardoise est bien une sorte d'écaille dont les alignements et les superpositions offrent l'allure quasi organique de l'épiderme de certains animaux. Ce qui, finalement, devait s'illustrer de manière exceptionnelle dans le cas que nous analysons ici.

Par contre, le plomb, du fait de sa ductilité (qui peut également lui conférer une allure de type organique), vient parfaire le contact entre l'ardoise d'une part, la pierre, le bois, la brique ou le métal de l'autre. Du fait de sa souplesse et de sa résistance aux effets du temps et à l'altération chimique, il se prête à des dispositifs complexes qui permettent de faire face sur la longue durée aux infiltrations qui pourraient trouver leur chemin à partir des zones délicates que constituent le faîte de la toiture, le solin du mur mitoyen, les noquets des noues ou encore les parties le plus soumises aux intempéries et spécialement les encadrements des châssis et les appuis des lucarnes. Pour le même ouvrage, enfin, chacun perçoit aisément la différence entre l'aspect du plomb et celui du zinc.

⁵ Cette phase de la restauration a été menée dans le cadre d'échanges réguliers avec l'équipe des couvreurs et, en particulier, avec Thierry Le Bihan. Nous avons demandé à ce dernier d'apporter des corrections ou des précisions à ce texte que nous lui avons soumis. Les précisions apportées sont reprises ci-dessous dans les notes apparaissant en caractères italiques. Chaque note provenant de cette relecture est identifiée (TLB). Nous tenons à le remercier tout spécialement ici.



Fig. 19.- Détail d'épaufure (contours biais des ardoises).

© Thierry Le Bihan.

L'ardoise retenue était un petit format (18 x 27 cm)⁶ choisi pour sa similitude avec celui détectable sur les photographies du début du XX^e siècle. À l'expérience, la dimension réduite de cette ardoise est également apparue comme convenant particulièrement bien là où les surfaces sont réduites et complexes à couvrir, notamment au niveau des croupes des lucarnes et dans les secteurs soumis à des effets de courbure.

Cette ardoise présente un endroit (celui que l'on verra lorsque la couverture sera finie) et un envers (tourné vers l'intérieur de la couverture). La différence tient à l'épaufure. Celle-ci est le résultat de la découpe de l'ardoise à bonne dimension. Elle forme le contour de l'*escaille*. Cette sorte de biseau se taille à partir de l'envers de l'ardoise, ce qui a pour effet de faciliter l'écoulement de l'eau sans risquer de ramener cette dernière entre deux ardoises superposées (fig. 19).

Cette ardoise sera posée au clou ou, plus exactement, à deux clous que l'on fixera dans la partie supérieure de la plaque de schiste⁷. Ce détail n'est visible qu'à hauteur des ardoises posées tête en bas au niveau de la frise restituée juste sous le membron.

Le couvreur, qui, au préalable, aura « sonné » son ardoise (un son mat la ferait rejeter) pique à l'aide de la pointe de son marteau, côté envers, les deux points destinés à permettre le passage des clous. De ce fait, côté endroit, l'enlèvement d'un petit éclat d'ardoise permettra de « noyer » la tête du clou au plus près du plan de l'ardoise. Ensuite, il « sonne » de nouveau son ardoise au cas où elle se serait fragilisée suite à cette première manipulation. Enfin, il la positionne à cheval sur les rangs déjà posés en même temps que sur le voligeage. C'est à ce moment que les deux clous de cuivre sont plantés (fig. 20).



Fig. 20.- Pose de la dernière ardoise fixée à deux clous sous le membron de la toiture.

© Thierry Le Bihan.

⁶ Le modèle d'ardoise 18/27 dont la production s'est généralisée obéit à une norme qui veut que la largeur corresponde à deux recouvrements (2 x 9 cm) et la hauteur à trois (3 x 9 cm).

⁷ En fait, on alterne des rangs posés à deux clous avec des doubles rangs posés à un clou pour permettre une éventuelle réparation en faisant pivoter ces dernières (TLB).



Fig. 21.- Dessin préparatoire et « remplissage » sur le nouveau voligeage.
© Thierry Le Bihan.

Aligner des ardoises n'est encore rien, surtout si l'on travaille « au carré ». Si la surface est plane et le versant de forme parfaitement orthogonale, les rangs peuvent paraître, si l'on simplifie, s'aligner d'eux-mêmes. La chose devient bien plus complexe s'il faut couvrir une croupe. Ou s'il s'impose de veiller à la finition de l'égout (le point à partir duquel l'eau « s'égoutte » du toit). Ou encore s'il s'agit de terminer un rang à l'approche d'un arêtier⁸ (fig. 21), de poser le dernier rang d'ardoises sous un membron, de traiter une noue ou encore de préparer l'amorce d'une faîte ou de rejoindre un solin ou une souche de cheminée. Et cela n'est rien encore si la surface que l'on doit couvrir est courbe comme celle d'un bulbe ou d'une toiture en poivrière. Le problème est plus complexe encore lorsque la surface a la forme d'une sorte de dos complètement gauche⁹. Ce dernier cas de figure fut justement celui qui s'est présenté lors des travaux de couverture exécutés sur la porterie. Cette situation a offert l'opportunité de mettre à l'épreuve toutes les facettes du savoir-faire du couvreur.

Lorsque les difficultés surgissent (c'est au pied du toit que l'on reconnaît le couvreur), il ne suffit pas d'être efficace. Encore faut-il rester fidèle à une logique dont on a mesuré au départ toutes les implications. Et c'est le respect de cette logique qui induit la beauté ou, plutôt, le charme final que dégage ce qui a été réalisé. À cet égard, une toiture d'ardoises carrées en asbeste-ciment (posées sur pointe) ne requiert guère d'exercice de logique. Il n'en va pas de même pour des ardoises de format rectangulaire.

La première difficulté se présente à la première ardoise posée, tout au bas du versant de toiture (fig. 22-24). Celle-ci sera au premier rang des pièces les plus vulnérables. Comme elle se trouve comme suspendue, un choc peut l'ébrécher ou la casser. La logique exige donc, autant que possible, de la renforcer. La chose sera réalisée ici en plaçant en dessous d'elle des ardoises posées horizontalement et éventuellement soutenues par du plâtre. Pour éviter de conférer à cette première ardoise une pente plus forte que celle de toutes les autres des rangs supérieurs, ce qui serait évidemment malvenu et pourrait faire bâiller le rang supérieur, le couvreur en adoucira la pente en relevant quelque peu sa partie inférieure. C'est là pure logique¹⁰.

La même pensée logique est appelée à se manifester au dernier rang d'ardoises, à l'approche du faîte de la toiture. Il s'agit à cet endroit d'éviter que l'eau ne pénètre sous la couverture à la jonction des deux versants. La difficulté qui se présente dans ce secteur délicat nécessite un travail d'anticipation à l'approche des derniers rangs, ce qui s'obtient notamment en jouant sur la mesure du recouvrement des rangs les uns par rapport aux autres et donc, en l'occurrence, sur la hauteur du pureau.

⁸ Cet ouvrage se nomme « remplissage ». Je le réalise à l'aide d'un traçage mais c'est une technique tout à fait personnelle (TLB).

⁹ Nous avons traité cette surface comme une portion de tourelle conique. Sur cette partie, les liaisons entre les ardoises convergent vers un point imaginaire qui se situe au-delà du faitage. La couverture est dite « gironnée » (TLB).

¹⁰ Nous avons eu recours à cette technique inédite à cause de l'irrégularité du support (la sablière recevant le doublis est trop altérée). Les ardoises posées en travers et scellées au plâtre sont là pour assurer l'alignement du premier rang (TLB).



Fig. 22.- Préparation de la pose de la première ardoise en bas de versant.
© Thierry Le Bihan.



Fig. 23.- Pose de la première ardoise en bas du versant, avec confortation au plâtre.
© Thierry Le Bihan.



Fig. 24.- Détail de la pose des premières ardoises en bas de versant.
© Thierry Le Bihan.

Même si cette approche est programmée et se réalise de manière insensible, encore faut-il éviter que l'eau ne rentre par les interstices. Des pierres taillées en forme de V renversé ou des tuiles faîtières ont été communément utilisées pour éviter toute infiltration à ce niveau. Il est également possible de recouvrir le faîte, et cela de part et d'autre jusqu'à l'avant-dernier rang d'ardoises, par des noquets que l'on dissimulera au moment de la pose du dernier rang d'ardoises. De cette manière, la goutte d'eau qui ne manquera pas de s'introduire dans l'interstice coulera sur le plomb et s'évacuera naturellement en suivant la pente des versants¹¹.

Dans le cas très singulier de la porterie de l'abbaye de Saint-Denis, le dialogue avec le couvreur conduira, sur chantier, à retenir une solution associant les avantages d'un recouvrement complet de la ligne de faîte à ceux du plomb. Dans la formule retenue, le plomb couvre l'ensemble de la ligne faîtière et se termine dans un détail finement étudié au point de jonction du faîte avec les arêtiers qui délimitent la croupe¹² (fig. 25-27).

Une autre difficulté se présente, à l'occasion de la couverture d'une croupe, lors du traitement des arêtiers, au point précis de la rencontre de deux pans de toiture. Cette difficulté ne se manifeste pas dans le cas d'une toiture orthogonale à simple bâtière. Par contre, elle est présente sur toutes les parties de la porterie de l'abbaye de Saint-Denis. On la rencontre en effet au niveau des arêtiers correspondant, d'une part,



Fig. 25.- Finalisation en plomb du faîtage d'une lucarne.

© Gérard Bavay.

¹¹ Pour réaliser un faîtage sur une couverture en ardoises, on achève les deux versants opposés par un rang de rencontre (le dernier rang est composé d'ardoises plus courtes que celles du plan carré ; elles font un pureau plus un recouvrement de longueur). Puis on pose un ouvrage à cheval sur la ligne de faîte, en l'occurrence une faîtière en plomb (TLB).

¹² Le faîtage, de manière générale pour toutes sortes de couvertures, est composé par un ouvrage à cheval sur les deux versants. Il peut être en métal : plomb, zinc, cuivre, inox... en terre cuite ou en pierre. On peut l'exécuter avec de l'ardoise, il existe plusieurs techniques telles que lignolet, strackort... (TLB).



Fig. 26.- Finalisation en plomb des faitages.
© Thierry Le Bihan.



Fig. 27.- Pose des épis de faitage (en cuivre), sur le volume principal.
© Gérard Bavay.

aux lignes de jonction des diverses facettes du brisis et, de l'autre, aux lignes de jonction du terrasson. On ajoutera à ces arêtières ceux qui se présentent au niveau des toitures des lucarnes basses, chacune de ces dernières présentant elle aussi une croupe.

Dans tous les cas qui viennent d'être évoqués, on fait l'économie du plomb en recourant à un dispositif qui consiste à alterner la position des ardoises qui convergent vers l'arêtier pour réaliser, en quelque sorte, une chaîne d'angle. La réalisation de celle-ci se fait en disposant les ardoises de manière à ce que, sur un rang, l'extrémité de la dernière ardoise du versant A vienne se placer devant l'extrémité de la dernière ardoise du versant B tandis que, sur le rang suivant, c'est l'extrémité de la dernière ardoise du versant B qui vient se placer devant l'extrémité de la dernière ardoise du versant A (fig. 28-29). De cette manière, on évite que l'eau ne ruisselle le long d'une même ligne de tranchis¹³ pour finalement risquer de s'accumuler et pénétrer à l'intérieur de la couverture. Cette manière de faire exige évidemment que les rangs d'ardoises se placent, idéalement, en continuité les uns des autres de part et d'autre de l'arêtier¹⁴. Ajoutons que cette continuité ne vaut pas seulement pour un arêtier mais pour tous les arêtières qui se succèdent et se relient entre eux sur des versants qui ne présentent pas nécessairement ni des pentes ni des mesures parfaitement identiques.

La logique veut encore que l'on n'arrive pas au point de rencontre d'un rang d'ardoises et d'un arêtier en comptant simplement sur la chance qui

¹³ Un tranchis est une ligne qui reçoit l'eau comme c'est, par exemple, le cas de la noue. On dit qu'une ligne d'arêtier « fuit l'eau ». En fait il y a très peu d'eau de pluie qui tombe sur cette ligne de couverture et le peu qui y tombe coule naturellement vers l'égout (TLB).

¹⁴ Il n'est pas nécessaire d'avoir des rangs consécutifs pour assurer l'étanchéité de l'arêtier. À Saint-Denis, nous avons fait le choix de réaliser la couverture avec des rangs consécutifs parce que les versants sont gauches, irréguliers et cela assure l'esthétique de l'ensemble (TLB).



Fig. 28.- Détail d'un arêtier de l'aile sud avec alternance des recouvrements des extrémités des ardoises.
© Gérard Bavay.

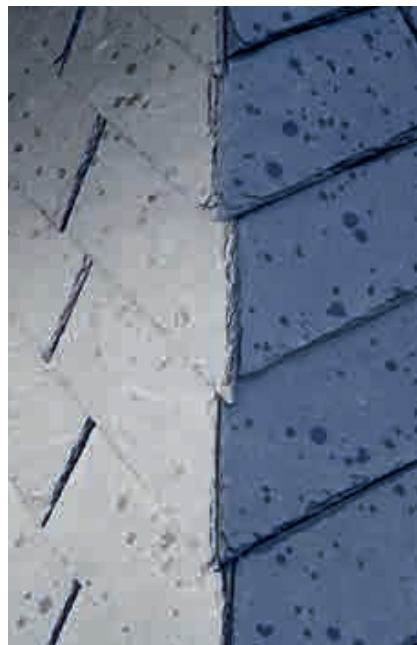


Fig. 29.- Arêtier. Alternance des recouvrements des extrémités des ardoises au niveau de la dernière ardoise du rang.
© Gérard Bavay.

fera que l'on ne sera pas obligé de placer là n'importe quelle réduction d'ardoise. Ce qui est pourtant inévitable si on n'anticipe pas le coup et dangereux s'il devait arriver que l'on n'en tienne pas compte. Si l'on veut rester « logique » avec son matériau, il importe que la dernière ardoise au contact de l'arêtier ait toujours la même dimension. Idéalement, les deux, trois ou quatre dernières ardoises du rang concerné présenteront, quant à elles, des découpes latérales dont l'inclinaison se rapprochera progressivement de celle de la pente de l'arêtier¹⁵ (fig. 30-31).

Quant aux noues, elles sont réalisées à l'aide de noquets de plomb posés entre les ardoises et donc invisibles. Les dimensions de ces pièces de plomb sont déterminées en fonction des pentes des deux parties qui définissent ces lignes de couverture. De forme trapézoïdale leurs bases font la largeur d'une demi-ardoise et leurs côtés latéraux suivent la ligne de plus grande pente. Les noquets sont posés tous les rangs (fig. 32).

Dans le cas particulier de la couverture des croupes des lucarnes, c'est l'ensemble des ardoises qui sont mises en forme de manière à ce que les bords latéraux de chacune d'entre elles convergent vers la pointe supérieure de la croupe (couverture dite « gironnée » à liaisons convergentes). Un problème technique se pose alors. Il tient au fait qu'il faudrait commencer, au bas de la croupe, avec des ardoises de très grande largeur alors que les ardoises du sommet de la croupe

¹⁵ De fait, les arêtiers sont réalisés avec des ardoises gabariées, tracées précisément en utilisant un compas. Quatre biaisés, trois biaisés, deux biaisés... cela dépend des pentes qui définissent l'arêtier (TLB).



Fig. 30-31.- Aile sud. Couverture gironnée avec tracé préalable sur un voligeage en peuplier posé en oblique. La surface du voligeage est courbe.
© Thierry Le Bihan.

iraient, quant à elles, en se réduisant finalement à une largeur nulle. Ce qui n'est pas dans la logique de l'utilisation d'une ardoise présentant partout le même gabarit. Le couvreur utilisera dès lors des ardoises entières au rang inférieur pour les réduire progressivement en montant. Au moment où la largeur des ardoises passe sous un certain seuil, il reviendra à un rang d'ardoises de largeur normale et poursuivra comme ci-dessus. Ce retour à des ardoises de largeur normale risque évidemment d'altérer l'impression de bonne ordonnance de la couverture.



Fig. 32.- Détail de la pose d'un noquet de plomb dans la noue entre couverture de l'aile nord et couverture de la lucarne.
© Thierry Le Bihan.



Fig. 33.- Couverture d'une lucarne. Les plaques de cuivre ne seront pas visibles. Elles constituent une sécurité supplémentaire à l'égard des possibles infiltrations.
© Thierry Le Bihan.



Fig. 34.- Finalisation de la couverture d'une lucarne, sous le soleil.
© Gérard Bavay.

Se pratique alors la technique du « décharge ». Cette dernière consiste à faire en sorte qu'une ardoise de la nouvelle ordonnance recouvre non seulement toute une ardoise du dernier rang inférieur mais également une partie de chacune de ses voisines. En même temps, les ardoises du nouveau rang ne peuvent, au premier coup d'œil en tout cas et même en insistant sensiblement du regard, paraître se différencier les unes des autres par leur gabarit. Là réside tout l'art de faire (fig. 33-34).

Enfin, un secteur précis de la couverture exigeait, en fonction de son caractère incurvé et ne répondant à aucune forme géométrique classique, une attention toute particulière. Ce secteur se situe au niveau du terrasson de la toiture des ailes basses et, plus spécialement, sur le versant donnant vers l'extérieur de l'abbaye. Plus précisément encore, cette zone problématique se trouve à l'aplomb du coin cassé situé à l'extrémité de chacune des ailes latérales.

Dans ce secteur particulier, la mise en œuvre de la couverture requérait une analyse préalable du périmètre concerné. Le problème se présentait de la manière suivante : comment traiter de manière harmonieuse et « logique » une surface naturellement gauche inscrite dans un périmètre irrégulier ? En raison, en effet, de l'angle coupé, la corniche et le membron changent évidemment d'orientation tandis que la faîte du toit se prolonge quant à lui dans son axe de départ. Il en résulte qu'après le changement d'axe du membron, la distance entre ce dernier et la faîte du toit se réduit à mesure que l'on se rapproche de l'extrémité du volume couvert. De ce fait, la surface de la couverture, dans ce secteur, ne pourra être que voilée. Ce phénomène de rétrécissement prolonge ses effets au-delà de la pointe supérieure de la croupe et se manifeste jusqu'à l'angle du bâtiment. Pour le couvreur, deux difficultés se conjuguent de cette manière : la première tient à la courbure atypique de la surface, la seconde à la réduction progressive de la distance entre membron et faîte.

Il aurait évidemment été possible de traiter cette surface en la découpant en un nombre plus ou moins important de facettes planes. Mais on devine les problèmes qui se seraient posés au moment de liaisonner ces facettes entre elles, notamment à travers la réalisation d'autant d'arêtiers que de facettes, ce qui n'était guère acceptable sur le plan visuel.

Il convenait donc de couvrir cette partie du bâtiment en gardant comme support une surface certes géométriquement atypique mais techniquement en adéquation avec le reste de la structure de l'édifice, en l'occurrence son plan et sa charpente. La décision fut alors prise de réaliser la couverture de cette zone problématique en évitant toute solution de continuité. On excluait de cette manière l'hypothèse facile d'un arêtier à placer entre la partie régulière de ce pan de toiture (côté tour) et sa partie courbe (côté croupe). On revenait par la même occasion à un état ancien que la couverture en asbeste-ciment avait fait oublier. On notera que ce « détail » de couverture était, dans l'état antérieur à la restauration, traité de deux manières différentes selon qu'on se trouvait côté aile sud ou côté aile nord.

En conclusion, le versant en question est aujourd'hui traité de manière parfaitement continue, sans rupture marquée ni sensible dans la couverture.

Fig. 35.- Voligeage voilé en peuplier avec régularisation au plâtre et tracés pour la découpe et la pose des ardoises
© Gérard Bavay.



Suffisait-il dès lors de ne se pencher que sur la question de l'ardoisage ? C'eut été oublier que la question se posait déjà pour le voligeage. Il fallait en effet que celui-ci traduise la succession de chevrons dont chacun était parfaitement rectiligne mais dont l'ensemble se développait comme une surface voilée (fig. 35).

Des dispositifs pratiques existent pour régler ce type de question. Ils reposent sur l'usage de voliges de peuplier qui sont préalablement immergées dans l'eau, ce qui permet de les mettre en œuvre en épousant au plus près la courbure de la surface. Ces voliges de peuplier ne sont évidemment pas posées horizontalement mais en oblique pour limiter quelque peu le rayon de courbure et ainsi améliorer leur comportement.

Voilà donc le voligeage posé. Restait à réaliser l'ardoisage. Toujours en suivant la voie de la logique (celle de l'ardoise, cette fois), il importait de réduire la largeur de chaque ardoise (droite) pour coller au plus près à la surface (courbe) du voligeage (fig. 36). Cette manière de faire n'apporte toutefois pas une solution complète au problème posé. On néglige en effet dans cette approche le fait que le versant concerné devient de plus en plus court (en hauteur) au fur et à mesure que l'on se rapproche de l'angle du bâtiment. En respectant la même procédure de pose des ardoises sur toute l'étendue de cette surface (soit en ne modifiant pas la mesure du pureau), on aboutirait inévitablement à des rangs d'ardoises descendant vers l'égout. Pour éviter cet effet illogique et visuellement inacceptable à l'égard du dessin architectural très étudié de l'édifice, il convenait de réduire à proportion le pureau au fur et à mesure de la progression vers l'angle du bâtiment.

Fig. 36.- Façonnage des ardoises destinées à la surface voilée.
© Gérard Bavay.



Par un effet d'optique paradoxal, on assure ainsi le fait que tous les rangs d'ardoises apparaissent, en projection, dans une parfaite continuité tout en respectant strictement l'horizontalité. Dans le même temps, les pureaux vont progressivement et insensiblement en se réduisant d'à peu près un tiers de leur surface d'un bout à l'autre de la partie voilée de versant.

Ajoutons encore la nécessité dans laquelle se trouvait le couvreur d'anticiper l'arêtier côté croupe. Pour suivre la logique développée jusque-là et pour coller au plus près à la courbure du support, il convenait de donner à chaque ardoise des limites latérales dirigées vers l'extrémité du faîte au contact de la croupe. Cette manière de faire impliquait la nécessité de traiter chacune des ardoises de façon individualisée, l'une ne pouvant se confondre avec la suivante et pas non plus avec celle placée au-dessus ou celle située en dessous. Les fins tracés qui, à l'issue du chantier, se devinaient encore sur la surface de la couverture témoignaient du traitement singulier réservé à chaque ardoise (fig. 37-38).

De cette manière, on respectait les principes posés au départ et cela selon une même logique appliquée strictement entre la pose de la première ardoise et celle de la dernière. On jugera, à la lumière de cette évocation, du travail réalisé par les artisans ardoisiers à l'œuvre sur cette couverture.



Fig. 37.- Façonnage et alignement des ardoises sur la surface voilée.
© Gérard Bavay.



Fig. 38.- Aile sud. État final de la surface voilée du terrasson.
© Thierry Le Bihan.

Peut-être eût-il été possible, lors des réunions de Certificat de Patrimoine, d'anticiper de manière plus fine la réflexion quant à la conception de cette couverture. Il apparaît toutefois que c'est grâce à un échange constant entre toutes les personnes présentes sur le chantier que les options décisives ont pu être prises au fur et à mesure que l'on pouvait juger dans le concret des contraintes et des opportunités du chantier. Cette manière de procéder traduit bien le fait que c'est notamment (et peut-être principalement) au moment de la mise en œuvre proprement dite que se présentent les options qualitatives décisives. Cette toiture aux formes pratiquement organiques n'aurait évidemment pu voir le jour s'il avait fallu tout prévoir et tout programmer avant le démarrage du chantier. Cette manière de progresser a évidemment un coût mais le maître d'œuvre estime que le respect d'une logique rigoureuse et largement discutée sur pièce au fur et à mesure du travail conduit à un bilan qui démontre que ce respect garantit un résultat d'une grande et émouvante beauté formelle. Que demander de plus !

La place du plomb et du cuivre

L'usage du plomb a été guidé strictement par les mêmes principes que ceux mis en œuvre jusqu'ici. D'abord, quant à la volonté de recourir à cette matière plutôt qu'au zinc. Le degré d'exigence pratiqué au niveau de l'ardoisage ne pouvait que se prolonger sur le plan des éléments métalliques mis en œuvre dans le travail de couverture. Il ne pouvait donc plus être question de recourir au zinc, évidemment trop raide dans sa conformation et, bien sûr, anachronique dans la perspective d'un travail mené dans le respect des pratiques antérieures au XIX^e siècle. De plus, sur le simple plan de l'efficacité technique et eu égard au vieillissement propre à chaque type de matériau, le recours au plomb

assurait un habillage plus pérenne et, plastiquement, plus satisfaisant. Et cela notamment pour ce qui concerne les contours des baies, les noquets, les solins (spécialement au pied des cheminées et au contact du volume principal), les noues, les faîtes principaux et ceux correspondant aux huit lucarnes (fig. 39-41).

Associés enfin le cuivre utilisé pour garantir l'étanchéité des liaisons délicates dans les décharges des croupes des lucarnes. Ce choix se justifie alors par la différence entre l'épaisseur du cuivre (0,7 mm) en comparaison avec celle du plomb (1,25 mm). Le cuivre est également utilisé pour retenir le plomb sans le fixer, ce dernier étant en effet très sensible au phénomène de dilatation sous l'effet des variations de température. Des glissières en cuivre lui permettent ainsi de subir le phénomène sans risquer les effets de craquelure.

Dans la même logique respectueuse de l'histoire des matériaux et malgré le surcoût, le cuivre fut également préféré au zinc initialement prévu pour les quatre épis de faitage. Les photographies anciennes attestent en effet de l'existence de tels épis et cela avec assez de précision pour autoriser leur restitution dans une forme aussi proche que possible du profil ancien.

Fig. 39.- Traitement en plomb d'un solin entre la couverture du brisis d'une aile basse et la tour centrale.

© Thierry Le Bihan.



Fig. 40.- Traitement en plomb d'un appui de lucarne. Le cuivre joue un rôle de glissière pour contrecarrer les effets de la dilatation des feuilles de plomb.

© Thierry Le Bihan.



Fig. 41.- Traitement au plomb d'un appui de lucarne. État final.

© Thierry Le Bihan.



Non-traitement des pierres de façade

Comme il est spécifiquement question ici de restauration, nous ne pouvions nous attarder sur les parties n'ayant pas fait l'objet d'interventions. C'est le cas notamment des pierres et spécialement de la grande façade extérieure du volume central, quant à elle, intégralement en petit granit.

Il avait été prévu d'emblée de ne réaliser ni sablage (évidemment) ni même gommage de ce matériau. Deux raisons prêchaient en ce sens. D'abord, la volonté d'éviter le moindre dommage à la surface de la pierre et aux traces de ciselure qu'on peut encore facilement y lire. D'un autre côté, la préférence donnée à la patine naturelle existante plutôt qu'à un rajeunissement plus ou moins « voyant » de la pierre. De ce fait, il est probable que le bâtiment restauré charme avec un peu moins d'insistance l'œil contemporain. Mais c'est, en dernière analyse, à un bâtiment ancien que l'on a affaire et il paraissait dès lors techniquement autant que philosophiquement inutile de lui faire subir cette cure de jeunesse.

D'autre part, le chantier fut l'occasion, grâce à l'accès que permettaient les échafaudages, d'une observation systématique de l'ensemble des pierres de la bâtisse. Cet examen confirma l'impression de bonne qualité du matériau lors des fournitures de départ en même temps que le bon état de conservation plus d'un quart de millénaire plus tard, aucun cas de pierre cassée n'ayant été relevé à cette occasion. Il offrait également l'occasion d'observer de rares trous de louve au niveau des lourdes pierres de la corniche principale et d'examiner les ancrages solidarissant entre elles toutes les pierres de cette corniche.

L'analyse a, en outre, permis de faire le point sur les nombreuses marques de carrière présentes sur la surface visible des pierres. Il se confirma de cette manière que plus de la moitié des blocs, souvent d'assez grande dimension, portaient sur une face ciselée une marque « tracée » avec soin. Cette marque, généralement identifiée comme celle du maître de carrière ayant livré les pierres, se présente sous la forme d'un D et d'un F dont les barres verticales respectives se confondent tandis que les barres horizontales du F se développent à l'intérieur du D (fig. 42). L'identité de cette marque, restée problématique jusque-là, a pu être établie dans le courant du chantier.

*Fig. 42.- Marque DF pour le maître de carrière et marchand de pierre écaussinnois Jean-Baptiste Defer.
© Gérard Bavay.*



Auparavant, il avait toutefois été possible de déterminer que le même signe lapidaire était présent dans un très grand nombre de bâtiments montois et hainuyers du deuxième tiers du XVIII^e siècle. En plus, en effet, d'apparaître sur la façade de nombreuses habitations privées, la marque « DF » se manifeste avec insistance dans des édifices montois de prestige tels que le refuge de l'abbaye de Bélian (rue d'Havré), le couvent des Sœurs Noires (rue du Grand Trou Oudart), l'ancien collège de Houdain actuellement à l'usage de la Faculté polytechnique (rue de Houdain), l'ancien hôpital Saint-Nicolas (rue de la Biche) ou l'hôtel particulier de la famille de la Roche (rue de la Grande Triperie) mais aussi sur des pierres de l'église paroissiale de Ghislage et dans des bâtisses telles que la « Cité des Jeunes », ancienne maison de notable à Soignies (rue Henry Leroy), la résidence des princes de Ligne à Silly (à

l'entrée de la Place, actuellement maison communale) et au moins deux maisons-barrières établies par les États de Hainaut, l'une à Quaregnon et l'autre à Soignies (chaussée de Braine)...

L'apport archéologique des marques de carrière

Il avait été impossible jusque-là de rattacher cette marque appartenant manifestement à un maître de carrière(s) particulièrement actif à un nom de famille précis. C'est finalement à Binche que se trouvait la solution. Des marques « DF » y avaient été reconnues et signalées dans le cadre de l'hôtel de ville, sans toutefois qu'il ait été possible de les identifier. L'exceptionnelle richesse des archives communales de Binche et leurs remarquables séries conservées sans solution de continuité depuis le XVI^e siècle (registres d'audience ou délibérations du magistrat et comptes communaux ou massarderie) a permis de résoudre le mystère. Il a ainsi été possible de retrouver les indications de commande et de paiement des pierres de la cour intérieure et du mur de l'escalier de l'hôtel de ville, là justement où figurent les marques dont la présence avait été signalée précédemment.

On sait désormais que « DF » n'est autre que Jean-Baptiste Defer, maître de carrière à Écaussinnes (carrière dite « d'Espagne ») et, de manière paradoxale, pratiquement inconnu par ailleurs. Ce maître de carrière était également qualifié en son temps de « marchand de pierre ». Il semble permis de penser que son activité a pu consister à passer des contrats de grande ampleur avec nombre d'autorités civiles et religieuses du temps et à distribuer le travail à des confrères tous incapables à titre individuel de satisfaire aux commandes auxquelles le marchand de pierres parvenait ainsi à faire face.

Grâce à cette identification, il est possible de cerner plus étroitement la période pendant laquelle ce maître de carrière, né au tout début du XVIII^e siècle (probablement 1704), fut actif. Sa première livraison datée (église de Ghislage, à quelques kilomètres à peine de l'abbaye de Saint-Denis) remonte à 1732. Sa mort intervient en 1764. On peut de cette manière dater de manière certaine la construction de la porterie de l'ancienne abbaye de Saint-Denis du deuxième tiers du XVIII^e siècle. L'indication est d'autant plus précieuse qu'elle pallie l'ignorance provenant de la disparition de la quasi-totalité des archives de l'abbaye de Saint-Denis en 1940 suite à l'incendie du dépôt des Archives de l'État à Mons.

Une dernière observation résulte de l'examen de l'ensemble des marques figurant sur les pierres de la porterie. La marque « DF » se décline souvent par ailleurs selon des graphies diverses et bien typées, et cela, de manière récurrente, au sein d'un même chantier. Dans le cas des pierres de la porterie de l'abbaye de Saint-Denis, singulièrement, cette marque adopte toujours la même graphie. Ce qui pourrait signifier que toutes les pierres ont été marquées par le même artisan et cela, probablement, sur le chantier d'une seule et même carrière. Contrairement donc à ce qui se présente le plus souvent, l'ensemble des pierres de la porterie serait le fait d'une seule unité de production.

La nécessité d'ajuster soigneusement toutes les pierres en fonction d'un calepinage précis en est peut-être la raison.

L'homogénéité, enfin, qui caractérise les pierres de la porterie ne serait-elle pas aussi le reflet d'un projet dessiné par un architecte dont on peut espérer que le nom apparaîtra un jour au hasard d'un dépouillement d'archives ou au détour d'un rapprochement stylistique déterminant ?

Conclusion

La restauration du porche méridional de l'ancienne abbaye bénédictine de Saint-Denis en Brocqueroie a été une aventure et une expérience de neuf ans dont onze mois de chantier.

Ce long cheminement fut jalonné des questions les plus diverses, de découvertes inattendues et de choix parfois difficiles dans un contexte de dialogue, impliquant spécialement les représentants de l'Administration du Patrimoine (aujourd'hui AWaP), les entreprises et les artisans engagés. Et cela jusqu'au dernier jour (fig. 43).

En neuf années, les idées évoluent. Ainsi, il fut durablement question d'une pose des ardoises au crochet. Il fut finalement décidé de réaliser cette pose au clou. On a longtemps parlé d'une peinture à la chaux. On a finalement retenu une peinture au silicate. Il a longtemps été question de zinc. On a finalement opté pour un usage exclusif du plomb. En cours de route, on a abandonné l'idée de poser des gouttières et de réaliser une couverture faîtière dans une autre matière que le plomb. D'emblée, on avait décidé de ne procéder à aucune forme de rajeunissement du « petit granit » et cela en vue de garantir la conservation d'une patine de plus de 250 ans.



Fig. 43.- Perspective sur la corniche de la partie centrale et sur une lucarne restituée.

© Gérard Bavay.

Dans tous les cas, c'est une conservation sur le (très) long terme qui a été visée. Un long terme correspondant idéalement et au minimum à un siècle, voire plus.

Avec regret, il a fallu abandonner l'idée de conserver l'ensemble des pièces de charpente qui probablement remontaient à l'origine de la construction. Il n'a finalement pas été possible de maintenir le voligeage ancien. Ce dernier étant apparu très dépareillé et dans un état de conservation ne garantissant pas une conservation sur le long terme. Ce renoncement fut toutefois l'occasion de développer une réflexion sur l'intérêt de l'étude des traces conservées dans cette composante habituellement regardée comme d'intérêt mineur.

La procédure de Certificat de Patrimoine a initié une phase d'étude et d'échange dans le processus de restauration d'un élément du patrimoine bâti. Ce processus permet de confronter les données et les points de vue. Il ouvre le champ des possibles et balise les difficultés qui, de manière plus ou moins prévisible, ne peuvent manquer de se présenter en cours de chantier. Le cas de la restauration du porche de l'abbaye de Saint-Denis illustre le fait que le processus d'étude, de réflexion et d'échange ne peut s'interrompre le jour de la délivrance du Certificat de Patrimoine ou du Permis d'Urbanisme. Dans le cas présent, le processus s'est poursuivi avec des résultats très concrets et très positifs jusqu'aux dernières heures du chantier. Cette manière de faire peut engendrer des difficultés, notamment quant aux délais, quant aux implications budgétaires et quant à la gestion des échanges à tous niveaux, de celui de l'Inspection des Finances à celui de l'artisan occupé à façonner la moulure du membron ou à replacer les clous d'origine ayant servi à fixer le dormant d'une fenêtre dans l'encadrement de maçonnerie. En contrepartie, elle permet de faire du chantier un laboratoire à taille réelle et d'accumuler des informations archéologiques susceptibles de faire l'objet d'un rapport tel que celui que constitue le présent texte. De cette manière, le temps du chantier complète et nuance l'apport du Certificat de Patrimoine. Pour nous, il en est la suite indissociable. C'est au cœur de la trace matérielle et véritablement archéologique qu'il offre la possibilité unique de voir l'artisan d'hier en même temps que celui d'aujourd'hui au travail. Mais aussi et enfin, de faire converger la pensée des maîtres d'ouvrage d'aujourd'hui avec celle des maîtres d'ouvrage d'autrefois.

En cela, la restauration est aussi, au-delà de sa dimension de travail technique et archéologique, une véritable démarche historique et, au final, une expérience tout simplement humaine.

Monique MERLAND

Documentaliste de la C.R.M.S.F.

**L'architecte
Auguste Castermans,
l'œuvre, les descendants
et l'énigme du temple
maçonnique**

Introduction¹

L'œuvre dessinée et bâtie du Liégeois Auguste Castermans (1828-1881) est parvenue jusqu'à nous et il mérite notre attention². Les informations biographiques glanées sont notamment le fruit de recherches menées dans le cadre d'un mémoire de maîtrise à l'Université de Gand³.

Pour ma part, c'est la consultation, il y a une quinzaine d'années, de son *Parallèle des maisons de Bruxelles et des principales villes de la Belgique, construites depuis 1830 jusqu'à nos jours, représentées en plans, élévations, coupes & détails intérieurs & extérieurs, mesurées et dessinées par Aug^{te} Castermans, architecte*, qui a suscité mon intérêt. Cet important recueil – dont la provenance reste indéterminée – est en effet une des pépites du dépôt de la Ville de Liège au Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F. en 2005. C'est un plaisir renouvelé de mettre en exergue la richesse du fonds documentaire de l'ancien Musée d'Architecture. Je tiens à souligner une fois encore – et cet article en est la preuve évidente – l'extraordinaire complémentarité des fonds qui composent ce dépôt communal, les archives de la C.R.M.S.F. et les fonds privés, conservés côte à côte au Vertbois, au sein du Centre d'Archives et de Documentation qu'il m'a été donné de créer en 2004.

Auguste Castermans

Les éléments biographiques

Auguste est le fils du menuisier Pierre Paul Castermans (ca 1797-1864)⁴ et de Catherine Saive. À sa naissance, le 4 juillet 1828, il reçoit les prénoms de Paul Auguste⁵. Il est l'aîné de la fratrie⁶. Il s'inscrit

¹ Ma reconnaissance à Francis Tourneur, secrétaire général de l'a.s.b.l. « Pierres et Marbres de Wallonie », qui a accepté fort aimablement de partager son expertise de géologue et de rédiger l'encart qui complète cet article. Merci à Marie-Christine Schils, conservatrice du Musée de la Ville d'Eaux à Spa, à Marylène Zecchinon, conservatrice du Musée d'Archéologie et d'Histoire de Visé, à Philippe Collard, président de la fabrique d'église de Hamoir-Khignesse, à Charles Dopée, conservateur du cimetière de Robermont, à Philippe Herman, descendant de la famille Baar, pour leur disponibilité et leur efficacité, ainsi qu'au personnel des Archives communales de Liège et de Spa pour leurs recherches. Il m'est également agréable de remercier Mesdames et Messieurs Jacques Vrijens-Guyot et Jean-Marie Sini-Guyot pour leur accueil sympathique, ainsi que Sébastien Charlier, Nicole Cloesen, Luc Engen, Xavier Folville, Olivier Hamal, Claudine Houbart, Daniel Jozic, Julie Martin et Nathalie Weerts, pour leur collaboration cordiale à la collecte des informations et des documents photographiques. Que Gaëtane Warzée et Maurice Lorenzi trouvent ici l'expression de ma gratitude pour leurs lectures attentives, leurs conseils judicieux et leurs aides précieuses. Mes remerciements chaleureux à Carole Carpeaux pour le confort engendré par la qualité du suivi éditorial dont elle gratifie les auteurs.

² MERLAND Monique, « Castermans, Paul, Auguste », à paraître.

³ WILLEKENS Édith, 2013-2014, p. 15-23.

⁴ Né à Val-Meer dans le Limbourg. Menuisier de formation, il s'installe d'abord à Liège, puis à Charleroi, comme entrepreneur. Il décède le 26 juillet 1864 au domicile de son fils Auguste, faubourg Saint-Gilles n° 16 à Liège (Liège, Archives communales, État civil, Décès, 1864, acte 1761). Les recherches généalogiques fournissent la liste de tous les prénoms d'une personne. Le soulignement permet de désigner le prénom usuel qui n'apparaît pas nécessairement en première position dans la liste et de lever ainsi quelques problèmes d'homonymie au sein d'une famille.

⁵ Il est né rue Lulay des Fèbvres n° 113 à Liège (Liège, Archives communales, État civil, Naissances, 1828, acte 1040).

⁶ Ses sœurs se prénomment Jeanne (1831) et Hélène (1833) ; son frère Jean Dieudonné (1834-1895) sera teinturier (Liège, Archives communales, État civil, Naissances, 1834, acte 1921).

à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège en 1843 ; il est formé par l'architecte communal Julien-Étienne Rémond (1800-1883)⁷ qui y enseigne depuis 1837⁸. Ce dernier juge l'étudiant intelligent, mais desservi par un manque d'assiduité et une grande distraction⁹. Castermans a son diplôme en poche lorsqu'il épouse, le 4 mai 1850, Marie Françoise Clémentine Toby (1828-1889)¹⁰ ; leurs témoins sont l'architecte provincial Charles Delsaux (1821-1895) et le graveur Joseph Coune¹¹. De cette union naîtront six enfants. En 1859, la famille s'établit au faubourg Saint-Gilles n° 16 ; puis, à partir de 1867, rue André Dumont à Liège¹².

Membre effectif de l'Union des Artistes à partir de 1866¹³, il devient membre de la Société centrale d'Architecture de Belgique en 1874¹⁴. Ses contemporains apprécient son *imagination vive qui lui a permis d'innover et de créer des œuvres très originales tout en respectant sévèrement les principes esthétiques et pratiques de l'architecture, (...) son talent d'ornemaniste fort exceptionnel*¹⁵, (...) *son désir de sortir de toutes les conventions devenant banales*¹⁶. Il est par ailleurs membre de la Parfaite Intelligence et l'Étoile réunies ; son initiation à la loge maçonnique a lieu le 14 mai 1873¹⁷.

Touché par une longue maladie, Auguste Castermans décède le 7 septembre 1881¹⁸. Ses obsèques ont lieu en l'église Saint-Jacques¹⁹. Il est inhumé à Robermont. Son monument funéraire est la réplique d'un dessin qu'il a publié en 1870²⁰ (fig. 1-2) ; les croix catholiques ont cependant fait place à une urne funéraire voilée sommée de la flamme du souvenir et à des symboles maçonniques (fig. 3). Son fils aîné Paul, sa femme Clémentine et un enfant mort-né, respectivement décédés en 1886, 1889 et 1890, reposent à ses côtés²¹.

⁷ LEBENS Émile, 1881, p. 263.

⁸ DEPAIRE Jean-Paul, 1995, p. 75.

⁹ WILLEKENS Édith, 2013-2014, p. 15 ; WILLEKENS Édith, 2015, p. 48-49.

¹⁰ Liège, Archives communales, État civil, Mariages, 1850, acte 4105. Fille de Hubert Toby et de Françoise Chaboud, née à Liège le 12 septembre 1828 et décédée à Huy le 15 novembre 1889 (Huy, Archives communales, État civil, Décès, 1889, acte 247).

¹¹ Probablement l'un des frères qui travaillaient pour Dominique Antoine Avanzo (ca 1798-1863) dans l'atelier lithographique de la Cour des Mineurs à Liège (D'HEUR Jean-Marie, 2017, p. 1380).

¹² WILLEKENS Édith, 2013-2014, p. 16 ; WILLEKENS Édith, 2015, p. 49.

¹³ Les buts de la société : stimuler la culture des arts en établissant une confraternité entre les artistes, s'occuper des questions d'art et d'application de l'art à l'industrie, organiser des conférences, des concours artistiques et des expositions publiques. En 1866, les président et trésorier sont Julien-Étienne Rémond et Joseph Coune ; les membres effectifs sont principalement des architectes et des graveurs, quelques peintres et sculpteurs, un photographe (URL : <http://art-info.be/chronologies/1862> [dernière consultation le 14/06/2019]).

¹⁴ BOUVY COUPERY DE SAINT GEORGES-NEYS Marie-Louise, 1999, p. 39 ; WILLEKENS Édith, 2013-2014, p. 16 ; WILLEKENS Édith, 2015, p. 49.

¹⁵ LEBENS Émile, 1881, p. 263.

¹⁶ *Idem*, p. 264.

¹⁷ LETON Jean, 1985, p. 212-213.

¹⁸ Liège, Archives communales, État civil, Décès, 1881, acte 2247.

¹⁹ WILLEKENS Édith, 2013-2014, p. 17.

²⁰ CLAESEN Charles, 1870, pl. 31 ; WILLEKENS Édith, 2015, p. 50 ; IRPA, cliché M165920.

²¹ Liège, cimetière de Robermont, dossier 1339, parcelle 7 – 62 – 1, concession de la famille Castermans-Toby. La fiche ne renseigne pas la filiation du fœtus car il n'a aucune existence légale.



Fig. 1.- CASTERMANS Auguste, planche publiée dans : CLAESEN Charles, Motifs de décoration extérieure & intérieure appliqués aux édifices publics comme aux habitations de particuliers : sculpture, marbrerie, peinture, menuiserie, Liège, Leipzig, 1870, pl. 31.
D'après WILLEKENS Édith, 2015, p. 50.



Fig. 2.- Monument funéraire de la famille Castermans-Toby, érigé en 1881 au cimetière de Robermont à Liège.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 3.- Équerre, compas, fil à plomb, branche d'acacia et colonne renversée, les symboles maçonniques sculptés dans le petit granit du monument funéraire d'Auguste Castermans et des siens.
© Monique Merland, 2018.

L'œuvre dessiné

Son étude comparative des différentes manières de bâtir en Belgique s'inspire de la publication du Français Victor Calliat (1801-1881) : *Parallèle des maisons de Paris, construites depuis 1830 à nos jours*²². Le travail d'Auguste Castermans est édité à Liège, chez É. Noblet²³, entre 1852 et 1869 ; ce dernier ayant fusionné avec la Librairie polytechnique J. Baudry²⁴, une édition parisienne voit le jour entre 1858 et 1869²⁵.

Auguste Castermans en poursuit ainsi la publication durant dix-huit années. Il ne néglige pas d'y présenter sa production personnelle. Il y rend hommage à ses contemporains, ces architectes éclectiques qui ont façonné nos paysages urbains. En concomitance, il se positionne comme le spécialiste du style et de l'école belge qu'il différencie de l'école française : (...) *l'éclectisme paraît de plus en plus conquérir les sympathies des artistes* (...). *Le caractère dominant de*

²² CALLIAT Victor, 1850. Publié initialement à Paris, l'ouvrage connaîtra une édition liégeoise chez É. Noblet, un an plus tard.

²³ Élisée Noblet, gendre de Dominique Antoine Avanzo depuis 1843, dirige également l'atelier lithographique Avanzo & C^{ie} de la Cour des Mineurs. Pour une information approfondie sur Dominique Antoine Avanzo et les membres de cette famille, consulter : CLAES Marie-Christine, 2013, p. 184-203 ; D'HEUR Jean-Marie, 2017, p. 1371-1380.

²⁴ Voir la notice d'autorité (URL : <https://www.idref.fr/169566196> [dernière consultation le 09/04/2019]).

²⁵ VAN DE VIJVER Dirk, 2003, p. 196.

chaque civilisation est fidèlement empreint au front de ses édifices, (...). En attendant, les maîtres les plus habiles reproduisent les lignes pures et sévères des styles antiques, rajeunissent les formes romanes ou byzantines, se laissent captiver par la poétique idéalité de l'ogive, ou enfin laissent errer leur imagination à travers les formes mouvementées et les capricieuses arabesques de la Renaissance. (...) Recueillir les œuvres des artistes belges, les comparer entre elles et par là même offrir à tous les hommes de l'art d'utiles sujets d'études et d'abondants éléments d'aspiration, telle est la tâche que nous essayons de réaliser par la présente publication. (...) ; de plus on peut dire, que depuis 1830, la Belgique a son école à elle, école nettement séparée de l'école française, bien que ce soit toujours ou presque toujours à cette source féconde, que les jeunes architectes belges vont achever leurs études et se former le goût²⁶. L'œuvre constitue une source incontournable pour la recherche en architecture urbaine dans notre pays au XIX^e siècle et, plus particulièrement, pour l'étude de l'éclectisme, un style forgé pour répondre aux aspirations identitaires d'une jeune nation.

Les 240 planches paraissent en livraisons dont la périodicité semble irrégulière ; elles sont aujourd'hui présentées en deux volumes grand in-folio²⁷. Elles mettent en lumière 94 projets conçus par 35 architectes belges ; l'auteur mentionne également deux artisans : un marbrier et un peintre décorateur²⁸. L'ouvrage est principalement consacré aux habitations urbaines et aux hôtels particuliers, mais aussi à des maisons de campagne, des châteaux et leurs dépendances. Il présente également quelques bâtiments publics : gares, maison d'arrêt et établissement pénitentiaire, casino, théâtre, salle de spectacle, société littéraire, établissement pour aliénés, observatoire, église, fabrique et commerce. Outre Bruxelles, les villes explorées sont Anvers, Charleroi, Ciney, Gand, Hasselt, Huy, Liège, Limbourg, Louvain, Mons, Namur et ses environs, Ostende, Spa, Verviers et sa région. Liège y occupe une place de choix puisque l'auteur consacre à sa ville natale 61 planches illustrant 22 immeubles.

Le *Parallèle* (...) nous renseigne sur huit projets qu'Auguste Castermans destine à une clientèle bourgeoise, dont le pouvoir économique est en pleine croissance et qui affiche sa position sociale, notamment par le choix d'une architecture de qualité. Ce sont six maisons à Liège – quatre rue Louvrex²⁹, une rue Lonhienne³⁰, une quai du Longdoz³¹ (fig. 4) –, un projet non localisé de pavillon de campagne³² et un petit étalage à Spa³³.

²⁶ CASTERMANS Auguste, 1852-1869, vol. 1, p. [7-8].

²⁷ La planche 15 du volume 2 est manquante.

²⁸ Alphonse Balat, Henri Beyaert, Lambert Blandot, Auguste Cador, Auguste Castermans, Jean-Pierre Cluysenaar, François Coppens, Hyacinthe Dejaridin, Jean-Charles Delsaux, Laurent Demany, Pieter Dens, François Derré, Joseph Jonas Dumont, Donat Glibert, Évariste Halkin, Joseph-Antoine Hompus, Émile Janlet, Wynand Janssens, Auguste Lambeau, Héliodore Leclef, A.-J. Leclercq (marbrier), Louis Minard, Adolphe Pauli, Auguste Payen, Julien-Étienne Rémont, Louis Roelandt, Gustave Saintenoy, Joseph Schadde, Tilman François Suys, Adolphe Guillaume Thirion, Charles Toussaint, Godefroid Umé, Edouard Van Marck (peintre décorateur), J. H. Van den Boorn, L. Van Opstal, Émile Vierset-Godin, Auguste Vivroux.

²⁹ CASTERMANS Auguste, 1852-1869, vol. 1, pl. 23-26 et pl. 104-118 ; *idem*, vol. 2, pl. 3 et pl. 26-28.

³⁰ *Idem*, vol. 2, pl. 15.

³¹ *Idem*, vol. 2, pl. 53-54.

³² *Idem*, vol. 1, pl. 79.

³³ *Idem*, vol. 2, pl. 71.



Fig. 4.- CASTERMANS Auguste, 1852-1869, vol. 2, pl. 54.

© Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la Ville de Liège.

Fig. 5.- CASTERMANS Auguste, monument funéraire du ministre d'État Auguste Delfosse (1801-1858).

© IRPA-KIK, Bruxelles.



Auguste Castermans est par ailleurs l'auteur de trois planches de portes extérieures et détails, publiées dans un recueil de Charles Claesen³⁴, *Motifs de décoration extérieure & intérieure appliqués aux édifices publics comme aux habitations de particuliers : menuiserie (...)*³⁵, dont plusieurs planches sont conservées au Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., également au sein du patrimoine documentaire de l'ancien Musée d'Architecture.

L'œuvre bâti

Liège lui doit les monuments funéraires du ministre d'état Auguste Delfosse (1801-1858)³⁶ (fig. 5) et du bourgmestre Louis Jamme (1779-1848)³⁷, érigés respectivement en 1859 et en 1860 au cimetière de Robermont.

³⁴ La carrière de Charles Claesen (1829-1887), lithographe, imprimeur et éditeur, est abordée dans : CLAES Marie-Christine, 2013, p. 203-207.

³⁵ CLAESSEN Charles, s.d., pl. 18A, 32 et 32A.

³⁶ IRPA, cliché M165921.

³⁷ IRPA, cliché M165903.

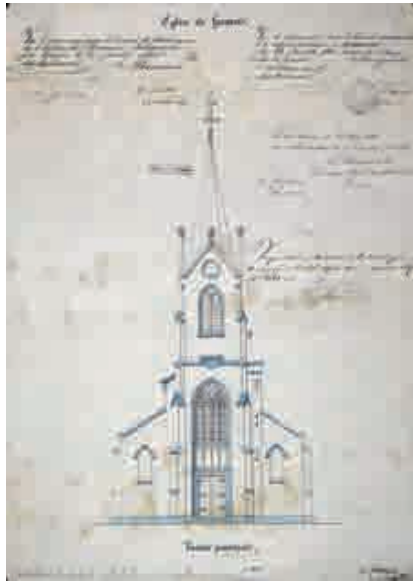


Fig. 6.- CASTERMANS Auguste, Église de Hamoir. Façade principale, signé et daté : A. Castermans 1865.
© Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Hamoir 1.3 ».



Fig. 7.- CASTERMANS Auguste, Façade vers l'abside [de l'église Saint-Antoine de Padoue à Verviers], daté et signé : Liège le 6 Nov. 1877 // A. Castermans.
© Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Verviers 1.2 ».

Auguste Castermans conçoit les plans des églises Notre-Dame à Hamoir (1865)³⁸ (fig. 6), Saint-Antoine de Padoue à Verviers (1878)³⁹ (fig. 7), Saint-Jean-Baptiste à Saint-Jean-Sart (1879)⁴⁰ (fig. 8) et, dans le Limbourg, de l'église Saint-Servais à Nerem (1876)⁴¹. L'architecte apporte en outre des transformations au chœur, au transept et aux sacristies de l'église Saint-Étienne de Val-Meer (1876)⁴².

L'architecte Gustave Charlier (1848-1922), fervent admirateur du *cachet si personnel et toujours si artistique* de son confrère, considère qu'il est *un de ceux qui ont le plus puissamment contribué à l'embellissement de notre ville par la quantité considérable de constructions qui ont été érigées sous sa savante direction*⁴³.

³⁸ La consultation des archives de la C.R.M.S.F et de la fabrique d'église de Hamoir-Xhignesse permet de l'établir avec certitude. Quant à Jean-Lambert Blandot (1835-1885), il en fut désigné l'entrepreneur, par adjudication du 26 septembre 1867. Les travaux se sont déroulés entre 1869 et 1871 (Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Hamoir 1.3 » ; Hamoir, presbytère, archives de la fabrique d'église de Hamoir-Xhignesse ; IPIC, code 61024-INV-0087-01 ; IRPA, clichés M056116, M056117 et M056139).

³⁹ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Verviers 1. 2 » ; ROUSSEAU Jean, 1878, p. 402 ; LAGASSE DE LOCHT Charles, 1930, p. 179 ; BERTRAND Mathieu, CHENUT Nicolas, GENICOT Luc Francis, 2009, p. 198-201 ; IRPA, clichés A126915, M240499, M240500, M240501 et M240525.

⁴⁰ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Aubel 1. 4 » ; IPIC, code 63003-INV-0187-01 ; IRPA, clichés M013808, M013794 et M013795.

⁴¹ WILLEKENS Édith, 2013-2014, p. 21 ; *Inventaris Onroerend Erfgoed*, objet 37510 ; IRPA, clichés M035319 et M035320.

⁴² ROUSSEAU Jean, 1874, p. 208 ; WILLEKENS Édith, 2013-2014, p. 20 ; *Inventaris Onroerend Erfgoed*, objet 36972 ; IRPA, clichés A132054, M026574 et M026575.

⁴³ WILLEKENS Édith, 2013-2014, p. 17. L'auteur cite d'autres sources contemporaines du décès de l'architecte.



Fig. 8.- CASTERMANS Auguste, église Saint-Jean-Baptiste à Saint-Jean-Sart, construite vers 1879-1880.

© IRPA-KIK, Bruxelles.

Aujourd'hui, dans la Cité ardente, la plupart des réalisations d'Auguste Castermans sont détruites. Citons notamment le café restaurant dénommé hôtel Mohren, sis jadis au Pont d'Avroy n° 29, dont il réalise les superbes aménagements intérieurs en 1876⁴⁴. Ce haut lieu de la gastronomie liégeoise sera en effet reconstruit en 1885-1886, lors de l'élargissement de l'artère⁴⁵. À ce jour, l'habitation de la rue Lonhienne n° 9⁴⁶, édiflée vers 1860, ainsi que deux immeubles, construits en 1880 et 1881, rue de la Régence n° 38⁴⁷ et rue Dartois n° 12⁴⁸, témoignent encore de son talent. Auguste Castermans est reconnu comme un des architectes les plus prisés de la deuxième moitié du XIX^e siècle, à Liège⁴⁹.

La « maison aux cariatides », un chef-d'œuvre sacrifié au développement autoroutier

Attardons-nous un instant sur cet immeuble spectaculaire sis jadis rue Louvrex n° 80, édifié dans les années 1860 pour le fabricant d'armes et homme politique Alfred Dieudonné Ancion (1839-1923) et son épouse Fanny Jamar (1844-1897)⁵⁰ : la « maison aux cariatides ». Auguste Castermans la considère comme un jalon important de son œuvre et lui consacre quinze planches dans le *Parallèle (...)*⁵¹.

La façade est composée de trois niveaux alignant trois travées. Chacun des niveaux présente des décors différents. L'originalité de cette façade assez hermétique réside assurément au rez-de-chaussée, dans ces quatre cariatides et atlantes⁵² en calcaire de Meuse, dont les bras – repliés derrière la tête – et les ailes soutiennent des entablements (fig. 9-10). Le projet initial est modifié à plusieurs reprises, comme en témoignent les photographies prises au XIX^e siècle par Gustave Lechat et Armand Dandoy (fig. 11-12). En effet, la porte d'entrée prévue au centre de la façade n'est pas créée ; le commanditaire lui préfère trois baies et un porche d'entrée latéral hors œuvre. Ce dernier sera ensuite intégré à la maison voisine, construite vers 1900 pour le second fils Ancion. Quant à l'immeuble sis au n° 80, la travée de gauche sera finalement percée d'une entrée plus modeste : deux vantaux surmontés d'un tympan vitré. Les deux niveaux supérieurs sont éclairés par de hautes baies ouvrant sur des balcons. D'imposantes balustrades de pierre ornent chacune des travées. Le premier étage est pourvu de quatre hautes colonnes cannelées à chapiteau composite. Le second présente quatre statues allégoriques – personnifications de la musique, la peinture, l'architecture et la littérature –, accostées au mur et surmontées de dais en pierre.

⁴⁴ LEBENS Émile, 1881, p. 264 ; GOBERT Théodore, 1975-1978, t. IX, p. 465, n. 318.

⁴⁵ KUBJAK Aude, 2011-2012 ; KUBJAK Aude, 2014. Cf. *infra*, p. 140.

⁴⁶ WILLEKENS Édith, 2015, p. 50.

⁴⁷ CORTEMBOS Thérèse (dir.), 2004, p. 293 ; IPIC, code 62063-INV-2905-01.

⁴⁸ CORTEMBOS Thérèse (dir.), 2004, p. 173 ; WILLEKENS Édith, 2015, p. 50 et 65, n. 23 ; IPIC, code 62063-INV-2571-01.

⁴⁹ CORTEMBOS Thérèse (dir.), 2004, p. 98.

⁵⁰ À propos de la famille Ancion-Jamar et de sa descendance, voir : BOUVY COUPERY DE SAINT GEORGES-NEYS Marie-Louise, 1999, p. 37-39.

⁵¹ CASTERMANS Auguste, 1852-1869, vol. 1, pl. 104-118.

⁵² Vitruve serait le premier auteur à utiliser ces termes pour désigner des figures anthropomorphes supportant des entablements. Celles imaginées par Castermans sont cependant des créatures hybrides dont le bas du corps est pourvu d'une queue de poisson. Le thème des cariatides et atlantes est traité dans : FINANCE Laurence de, LIÉVAUX Pascal, 2014, p. 156-159.

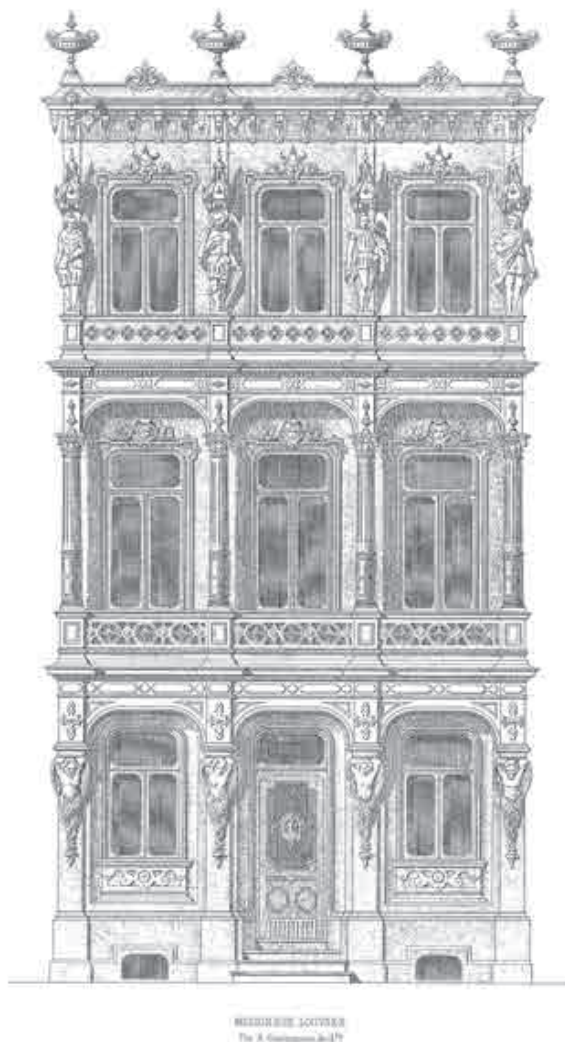


Fig. 9-10.- CASTERMANS Auguste, 1852-1869, vol. 1, pl. 105-106.
© Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la Ville de Liège.

Elles sont enlevées à une date inconnue, postérieure à 1871 si on en croit une photographie ancienne⁵³. Le projet de décor imaginé pour le couronnement de la corniche – quatre vases couverts ornés de deux anses et trois palmettes fleurons – n'est pas réalisé. Des photographies anciennes nous renseignent qu'il en aurait été de même pour les décors intérieurs, probablement jugés trop fastueux.

En 1977, la Société liégeoise de Construction achète la « maison aux cariatides » en vue d'un projet immobilier. Le dossier d'archives de la Commission⁵⁴ permet de retracer les tractations qui jalonnent les neuf mois d'incertitude engendrés, en novembre 1978, par la décision du ministre de la Culture française d'entamer une procédure de classement de la façade et de la toiture *d'un ensemble de grande*

⁵³ BOUVY COUPERY DE SAINT GEORGES-NEYS Marie-Louise, 1999, p. 38-39, ill.

⁵⁴ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Liège 2.427 ».

Fig. 11.- CASTERMANS Auguste, « maison aux cariatides », édiée dans les années 1860 rue Louvrex n° 80, photographie prise par Gustave Lechat après 1871. Collection privée.



Fig. 12.- CASTERMANS Auguste, « maison aux cariatides », photographie prise par Armand Dandoy à la fin du XIX^e siècle. © Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la Ville de Liège, iconothèque, dossier « rue Louvrex ».



qualité⁵⁵, témoin exceptionnel d'une époque architecturale révolue⁵⁶. Cette décision a une conséquence : conformément à l'article 5 du décret du 28 juin 1976 modifiant la loi du 7 août 1931 sur la protection des monuments et des sites, tous les effets du classement s'appliqueront donc provisoirement au monument visé pendant une durée de neuf mois⁵⁷.

Le 17 janvier 1979, lorsque tombe la demande de démolition⁵⁸, la Ville de Liège réaffirme son souhait de récupérer gracieusement l'entièreté de la façade. Elle sera placée provisoirement dans un dépôt de la Ville afin d'être réédifiée par la suite⁵⁹. Deux semaines plus tard, le ministre évoque le fait que le démontage et le remontage de la façade pourraient être autorisés à condition de connaître l'emplacement choisi pour le remontage par le Service de l'Architecture et de ne pas construire sur l'entièreté de la parcelle cadastrale afin de conserver les arbres du fond du jardin⁶⁰. Les différentes négociations aboutissent : la Ville de Liège obtient satisfaction⁶¹ et elle fait part d'un projet de réintégration dans le

⁵⁵ *Idem*, note de Jean-Maurice Dehousse, ministre de la Culture française, à Jean Remiche, administrateur général, en date du 17 novembre 1978.

⁵⁶ *Idem*, lettre du notaire Charles-Henry Le Roux à la Solico, en date du 2 janvier 1979.

⁵⁷ *Idem*, lettre de Jean-Maurice Dehousse à Jean Colard, directeur de l'Administration provinciale de l'Urbanisme, en date du 22 novembre 1978.

⁵⁸ *Idem*, lettre de Jean Colard à la C.R.M.S., en date du 17 janvier 1979.

⁵⁹ *Idem*, lettre du notaire Charles-Henry Le Roux à la Solico, en date du 2 janvier 1979.

⁶⁰ *Idem*, lettre de Jean-Maurice Dehousse à Charles Bailly, sénateur, en date du 31 janvier 1979.

⁶¹ *Idem*, lettre du Collège des Bourgmestres et Échevins à Jean-Maurice Dehousse, en date du 6 mars 1979, p. 1. Suite à ces contacts, les anciens propriétaires en la personne de M. Henri Regnier-de Neuville cèdent gracieusement à la Ville la partie de la façade qu'ils s'étaient réservée (les cariatides). D'autre part, M. Jean Demarche (firme Solico) qui a racheté l'immeuble en vue de le démolir, cède à la Ville le reste de la façade. La Ville devient donc propriétaire de l'entièreté de la façade, comme il ressort de la correspondance échangée entre nos services, M. Jean Demarche et le notaire Le Roux (...). Il est à remarquer qu'il s'agit d'une cession gratuite.



Fig. 13-14.- Atlantes et cariatides dans la cour de la Faculté d'Architecture à Liège, où ils subissent les affres de la pollution. © Francis Tourneur, 2019 (13) et © Xavier Folville, 2004 (14).



contexte d'extension de l'École d'Hôtellerie et ce, suivant le projet en cours d'exécution comprenant le périmètre situé entre le n° 5 en Hors-Château et le retour de la Montagne de Bueren⁶². En juillet 1979, compte tenu des garanties obtenues quant au démontage et au remontage de la façade, le ministre décide de mettre fin à la procédure légale de classement⁶³. Les éléments décoratifs sont détachés de la façade et entreposés ici et là sur le territoire communal⁶⁴. L'immeuble est démoli. Le creusement du tunnel Sainte-Marie et la construction de la bretelle autoroutière peuvent débuter.

Si les divers éléments décoratifs sont effectivement déposés, on ignore cependant pourquoi Jean Francotte (1925-2015)⁶⁵, architecte-restaurateur de la Ville de Liège, ne respecte pas les autres engagements : démonter la façade, acheminer les pierres vers le dépôt communal et réédifier ensuite l'ensemble sur un autre site *dans un délai de trois à cinq ans maximum*⁶⁶.

⁶² *Idem*, lettre du Collège des Bourgmestre et Échevins à Jean-Maurice Dehousse, en date du 6 mars 1979, p. 2.

⁶³ *Idem*, lettre de P. Avicenne, conseiller adjoint au Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture française, à la C.R.M.S., en date du 17 juillet 1979.

⁶⁴ BOUVY COUPERY DE SAINT GEORGES-NEYS Marie-Louise, 1999, p. 38, ill.

⁶⁵ Entre 1953 et 1989, Jean Francotte a mené carrière au Service de l'Architecture de la Ville de Liège : il est d'abord dessinateur topographe, puis conducteur de travaux, il devient architecte-restaurateur à partir de 1970 et enfin responsable de l'urbanisme et des autorisations de bâtir. Le fonds Jean Francotte, dépôt de la Ville de Liège au Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., comprend des plans, élévations, coupes et croquis, ainsi que plusieurs milliers de photographies. Ces documents sont les derniers témoins des nombreux immeubles du bâti liégeois qui ont été voués à la démolition, au mieux à un démontage et à un remontage, par décision des autorités communales désireuses de transformer Liège (URL : <http://www.crmsf.be/fr/collections/fonds-darchives/fonds-de-la-ville-de-liège/fonds-jean-francotte> [dernière consultation le 23/04/2019]).

⁶⁶ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Liège 2.427 », lettre du notaire Charles-Henry Le Roux au Service de l'Architecture de la Ville de Liège, en date du 15 janvier 1979.



Fig. 15-17.- Détails des sculptures monumentales.
© Francis Tourneur, 2017.

Atlantes, cariatides, colonnes, dais, linteaux et éléments divers sont ensuite mis en dépôt à l'Institut Saint-Luc – également établi rue Louvrex – en vue d'être réintégrés dans une nouvelle construction ; ce projet est aussi abandonné⁶⁷. Les sculptures monumentales sont conservées aujourd'hui dans la cour de la Faculté d'Architecture en Outremeuse (fig. 13-17). Les figures anthropomorphes sont allongées et probablement posées en délit puisqu'elles ont été sculptées pour une présentation en perspective plafonnante. Un déplacement à l'écart de la végétation et un positionnement vertical assureraient une meilleure conservation et une compréhension adéquate des éléments.

⁶⁷ FOLVILLE Xavier, 2014, p. 1.

Éléments lapidaires de l'ancienne maison aux cariatides

Francis TOURNEUR

Docteur en Sciences

Secrétaire général de l'a.s.b.l. « Pierres et Marbres de Wallonie »

Chargé de cours à la Faculté d'Architecture de l'Université de Liège

Membre de la section des Monuments de la C.R.M.S.F.

Sur le site de l'ancienne caserne Fonck à Liège, aujourd'hui occupé par la Faculté d'Architecture de l'Université de Liège, sont conservés divers éléments de pierre bleue, dont certains sont aisément identifiables grâce aux figurations anciennes de la façade de la rue Louvrex, d'autres plus simples étant moins assurément liés à ce bâtiment disparu (de grandes barres à ciselure verticale ou horizontale). On peut ainsi reconnaître les quatre cariatides et atlantes du premier niveau, les quatre colonnes du deuxième (sans leurs chapiteaux, non observés à ce jour) et les quatre dais du dernier étage, ainsi que les six linteaux à clés très élaborées, avec quatre têtes féminines et deux masculines, provenant des deuxième et troisième niveaux ; aucun segment de balustrade ajourée ni de panneau d'allège décoré du rez-de-chaussée n'a été reconnu dans ce « dépôt » à vrai dire peu structuré (et sans doute non inventorié), mais il y existe plusieurs grands segments d'arcs surbaissés, très creusés et ornés pour certains, venant probablement dessous ces balustrades, ainsi que des éléments intermédiaires entre deux arcs, avec décor axial.

Tous ces éléments sont taillés et sculptés dans un calcaire compact, montrant peu de fossiles et une texture plutôt fine (qui donne des cassures lisses et régulières). On peut y reconnaître sans aucun doute le « calcaire de Meuse », jadis exploité de part et d'autre du fleuve, entre Namur – et ses faubourgs – et Engis. Au milieu du XIX^e siècle, la pierre bleue la plus utilisée à Liège est sans conteste le « petit granit », calcaire compact au grain grenu (consistant en fragments de fossiles nommés crinoïdes) d'aspect très caractéristique, qui a remplacé les plus traditionnels « calcaires de Meuse ». Ces derniers, employés au moins depuis l'époque gothique, présentent une certaine variabilité d'aspect et de qualité qui en rend la sélection parfois délicate, alors que le « petit granit » montre une plus grande constance de caractères. Le développement important des gisements hennuyers et l'activité en pleine croissance des carrières du Condroz, autour de Sprimont notamment, expliquent cette domination du marché ; des architectes comme Jean-Charles Delsaux (au palais, entre autres) et Hyacinthe Dejardin (pour l'église Sainte-Véronique) en ont fait usage de manière quasi exclusive. Ces deux gammes de pierres bleues au sens large prennent une patine distincte, celle des « calcaires de Meuse » étant nettement plus claire. C'est peut-être la raison qui les a fait choisir ici, solution un peu archaïque par rapport au marché contemporain, ou parce que la finesse de leur grain autorise une sculpture plus fine – à moins qu'il ne s'agisse simplement d'une relation privilégiée du maître d'ouvrage ou de l'architecte avec un producteur mosan, jusqu'à présent demeuré inconnu.

Fig. 1.- Détail d'un linteau montrant la variété des tailles, fine ciselure pour les modénatures, piqueté régulier à la broche pour les fonds, alors que les parties sculptées sont lissées (sans doute avec un abrasif fin) et que les cheveux présentent quelques traces de gradine.
© Francis Tourneur, 2019.



Les éléments conservés témoignent d'une sélection impeccable de la matière, quasiment sans aucun des habituels défauts tels que terrasses argileuses ou veines blanches, en des dimensions pourtant considérables. Il faut en effet imaginer la taille des blocs capables pour donner les statues et linteaux après enlèvement important de matière. L'examen des faces non destinées à être vues confirme que l'approche s'est pratiquée de façon traditionnelle, sans sciage, mais avec dégrossissement progressif à la broche et au ciseau – les deux outils habituels du tailleur de pierre de nos régions. La gradine, ciseau denté, s'y ajoute par endroits mais aucune trace convaincante de boucharde n'a été décelée. L'introduction en Belgique de cet outil à percussion directe passe pour tardive, vers la mi-XIX^e siècle.

La qualité d'exécution hors du commun des statues et des visages des linteaux fait nettement penser à l'intervention d'un véritable sculpteur, aux côtés du très habile tailleur de pierre chargé d'exécuter tous les autres éléments, eux-mêmes aux profils et modénatures souvent complexes et raffinés (fig. 1). Les deux métiers coexistaient à cette époque sur les chantiers de construction neuve et de restauration, avec des compétences bien distinctes et des salaires en conséquence. Ici, certaines pièces comme les linteaux ornés pourraient donc avoir été exécutées à quatre mains, le sculpteur prenant en second lieu le relai du tailleur pour le motif axial en visage entouré de riches ornements.

Les surfaces vues sont pour la plupart finement taillées au ciseau, avec les dispositifs habituels de palettes ou ciselures latérales, mais certains endroits présentent un traitement soigné à la broche (ou « pointe »), comme de petites surfaces près des têtes des linteaux – incontestable recherche d'effets de textures. Ces têtes montrent quelques rares traces de gradine, pour le tracé des cheveux, mais aussi pour la courbe des casques. Il semble que la gradine, outil privilégié par les sculpteurs, ait été utilisée pour dégrossir, avant de terminer au ciseau, et qu'il s'agisse



Fig. 2.- Sur une face non apparente, encoche de fixation d'un élément métallique déposé ; on notera le soin apporté aux tailles, ainsi que le soin du démontage, toute trace du goujon et de son probable scellement au plomb a disparu.
© Francis Tourneur, 2019.

alors de négligence d'avoir laissé ces traces en des points peu visibles du spectateur au sol, mais certains endroits gradinés sont manifestement intentionnels, à nouveau en recherche d'effets de textures. Les visages sont lissés, avec un abrasif fin, pour faire disparaître tout traitement de taille et présenter une « peau » unie. Il en va de même des corps puissants et lisses des atlantes et cariatides, mais leurs chevelures et barbes, leurs queues écailleuses et leurs ailes emplumées montrent une belle variété de traitements, ciselés et gradinés (notamment pour plumes et écailles), accrochant la lumière de diverses façons. Ces superbes figures étaient les plus visibles, quasi au rez-de-chaussée, alors que les têtes des linteaux, pourtant très soignées, étaient placées bien haut pour pouvoir en admirer les détails.

Les faces cachées révèlent des traces bien différentes, puisque leur traitement est utilitaire, destiné à aplanir rapidement les surfaces et surtout à éliminer les aspérités, les creux éventuels étant bouchés au mortier. Aussi les tailles sont-elles sommaires, éclatées à la broche pour l'essentiel (la finition dite « sbattu » dans le vocabulaire régional), avec usage du ciseau seulement près des arêtes ou aux endroits de superpositions à joints plus serrés, ciselures rapides souvent obliques et sans recherche d'alignements entre les coups.

Une attention bien plus particulière s'est portée sur le tracé et le creusement des encoches destinées à recevoir les éléments métalliques d'attache et de jonction, agrafes et goujons, scellés classiquement au plomb – de ces métaux subsistent peu de traces matérielles, sauf quelques barres (fig. 2). Les emplacements des châssis ont aussi fait l'objet d'une taille à la broche retouchée avec précision au ciseau. Enfin, les dais du dernier niveau présentent des petits trous qui recevaient les ornements en « gouttes » pendantes, en bois ou en métal peint.

On se trouve donc face à un ensemble certes incomplet mais d'une qualité exceptionnelle, qui peut sans conteste être mieux valorisé !

Bibliographie

DOPERÉ Frans, *Dater les édifices du Moyen Âge par la pierre taillée*, Bruxelles, Éditions Safran, 2018 (= Précisions, 4)¹.

¹ Bien que consacré à des périodes plus anciennes, cet ouvrage monumental représente la plus récente synthèse sur la taille de la pierre dans nos régions et contient une bibliographie exhaustive, dont les ouvrages désormais classiques de Jean-Claude Bessac.

Les descendants

Le couple Castermans-Toby a deux filles et quatre fils : Marie Françoise Pauline (1850), Paul Jean Hubert (1852-1886), Emma Marie Françoise (1855), Jean Gustave Léon (1860), Charles Auguste Alban (1865-après 1912) et Camille François Marie (1867). L'aîné des fils, Paul, et le troisième, Charles, suivront les traces paternelles ; le deuxième, Léon, deviendra ingénieur⁶⁸.

Charles Castermans, un architecte novateur jouissant d'une belle notoriété

Né à Liège le 8 mai 1865⁶⁹, il est orphelin de père à 16 ans et perd l'aîné de ses frères, Paul, cinq ans plus tard. Il épouse en premières noces Joséphine Marie Clémentine Lens. Sa carrière débute dans la cité mosane ; il conçoit notamment le monument funéraire du compositeur et chef d'orchestre Eugène Hutoy (1844-1889), directeur de la Société des concerts de l'Émulation, inhumé à Robermont⁷⁰.

Son talent s'épanouit dans l'architecture de villégiature inspirée des cottages anglo-saxons. Au cours des dernières années du XIX^e siècle, il bâtit la villa Désirée⁷¹, sur la route de Basse-Hermalle⁷², face à l'île Robinson, un site très prisé pour ses attractions diverses, ses sports et joutes nautiques⁷³. Le commanditaire en est l'industriel liégeois Alfred Baar (1838-1907), président du Tribunal de Commerce, président de la banque Union du Crédit de Liège et collectionneur éclairé de verreries anciennes⁷⁴. Cette demeure cossue en briques, pierre et colombages, caractérisée par un travail subtil de toitures à pans brisés, est érigée sur un vaste domaine agrémenté d'un parc ; elle est pourvue d'une annexe abritant le logement du cocher, l'écurie, le fenil et le garage à calèches. Gravement endommagée durant la Deuxième Guerre mondiale, la villa est démolie aux trois quarts ; il ne subsiste que les locaux servant aux offices et les dépendances. Les propriétaires

⁶⁸ WILLEKENS Édith, 2013-2014, p. 16, n. 71.

⁶⁹ Liège, Archives communales, État civil, Naissances, 1865, acte 1283.

⁷⁰ IRPA, clichés M165895 et M165969.

⁷¹ REHME Wilhelm, 1901, pl. 74 ; CHARLIER Sébastien, 1999-2000, p. 151. Pour une étude approfondie du bien et des renseignements complémentaires sur la personnalité du commanditaire, consulter : MERLAND Monique, 2020.

⁷² Aujourd'hui, rue Basse-Hermalle n° 16-18 à Visé.

⁷³ Embourg, collection Philippe Herman, archives des familles Baar et Desoer, tapuscrit de Louise Magis (1879-1959), veuve d'Armand Baar (1875-1942), retraçant la biographie de son époux, 1875-1942, p. 5 et *Journal de Marie Desoer et correspondances avec Louis Trassenster, mars-août 1849*, p. 19 et 22-23 ; KNAEPEN John, 1995, p. 424.

⁷⁴ Au décès d'Alfred Michel Baar, survenu le 15 mai 1907, un de ses fils, François Guillaume Armand, ingénieur de formation, s'attache à poursuivre l'œuvre du père : il procède au classement et à l'étude scientifique des pièces de collection. Président de l'Institut archéologique liégeois en 1935-1936, il transmet sa passion pour le verre à Hélène van Heule (1885-1960), conservatrice des Musées Curtius et d'Ansembourg. En 1946, celle-ci obtiendra de la veuve le dépôt à l'I.A.L. de la fabuleuse collection et de la bibliothèque. L'acquisition par la Ville de Liège sera décidée le 16 juin 1952. Elle est à l'origine de la création du Musée du Verre en 1959, une institution parmi les cinq plus importantes au monde dans le domaine de la verrerie. Elle constitue aujourd'hui un des fleurons du Grand Curtius à Liège. À propos de la collection Baar, consulter : CHEVALIER Ann, MERLAND Monique, 1999. Quant à la biographie de la conservatrice, elle est retracée dans : MERLAND Monique, 2016 et MERLAND Monique, 2018.



Fig. 18.- CASTERMANS Charles, maison Desoer, construite en 1900 (quai de Fragnée à Liège) et aujourd'hui détruite. © Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la Ville de Liège, fonds Paul Jaspar, dossier « documentation relative à des architectes ».

actuels⁷⁵ les ont transformés en deux habitations plaisantes, nichées au cœur d'une végétation luxuriante. Dans les années 1950, sur l'aile droite du domaine, une bâtisse, dont le style annihile l'élégance et l'homogénéité du programme architectural initial, est accolée aux offices de la villa. Une seconde habitation est construite à l'extrémité droite de la propriété au cours de la décennie suivante.

L'architecture de Charles Castermans évoque aussi la modernité et la liberté ; celui-ci s'inscrit dans le mouvement artistique Art nouveau. En 1900, il réalise au quai de Fragnée n° 32⁷⁶ la maison Desoer⁷⁷ (fig. 18) – aujourd'hui détruite – et se voit confier par l'éditeur liégeois la création de trois pavillons érigés aux entrées principales du site de l'Exposition universelle de 1905⁷⁸, qui sont les comptoirs de vente du *Guide remboursable illustré* et du plan *Pharus*⁷⁹. L'*Inventaire du Patrimoine immobilier culturel* ne recense cependant aucune de ses constructions ; il en est de même du *Guide architecture moderne et contemporaine*⁸⁰.

Divorcé en 1904, Charles se remarie en 1906 avec Gabrielle Marie Pauline Hekkers et s'établit à Bruxelles, chaussée de Vleurgat 146⁸¹. Dans la capitale, il répond aux souhaits de riches commanditaires. Quelques-unes de ses constructions – villa, hôtel de maître éclectique et maisons bourgeoises de style Beaux-Arts – figurent à l'*Inventaire du Patrimoine architectural de la Région de Bruxelles-Capitale*⁸².

Il fréquente Spa, la perle des Ardennes, où il noue des contacts avec la famille de Crawhez. Il est choisi par Joseph de Crawhez, futur bourgmestre de la ville, pour édifier en 1908-1909 la villa Levoz, route

⁷⁵ À la suite du partage de la succession d'Alfred Baar en date du 28 janvier 1918, la villa et le domaine deviennent la propriété de son fils Émile Léon Paul Baar (1880-1946), ingénieur (A.É.L., Liège 1, Bureau des hypothèques, vol. 133, n° 9). Armand Donnay-Ubaghs, administrateur délégué de la Banque belge pour l'Étranger à Londres, en fait l'acquisition le 28 décembre 1920. Victor Guyot achète une partie du domaine et les bâtiments rescapés du conflit armé, le 6 novembre 1945. Cet ensemble est resté la propriété de la famille Guyot (Visé, archives de la famille Guyot, acte de vente du 6 novembre 1945).

⁷⁶ Dénommé à présent quai de Rome à Liège.

⁷⁷ REHME Wilhelm, 1901, pl. 46 ; CHARLIER Sébastien, 1999-2000, p. 60 et 151 ; CHARLIER Sébastien (dir.), 2009, p. 88 et 106, n. 160. Les précieuses recherches généalogiques de Philippe Herman signalent que les familles Baar et Desoer sont apparentées depuis 1893.

⁷⁸ SOUGUENET Léon, 1905, p. 175-177, ill. ; CHARLIER Sébastien, 2001, p. 127 ; RENARDY Christine (dir.), 2005, p. 194.

⁷⁹ Éditeur berlinois du plan *Pharus* de l'Exposition universelle de Liège 1905, dont Charles Desoer est le seul concessionnaire (URL : https://www.worldfairs.info/expoplantdetails.php?expo_id=34&plan_id=123 [dernière consultation le 30/06/2019]).

⁸⁰ CHARLIER Sébastien, MOOR Thomas (dir.), 2014.

⁸¹ A.É.B, acte de mariage 1591 (URL : https://search.arch.be/fr/rechercher-des-personnes/resultats/q/zoekwijze/s?text=Castermans%20Charles&M=0&V=0&O=0&persoon_0_periode_geen=0&aktegemeente=Brussel&akteperiode=1906 [dernière consultation le 26/03/2019]).

⁸² Avenue du Laerbeek 145 à Jette (1907) (URL : http://www.irisonument.be/fr/Jette.Avenue_du_Laerbeek.145.html [dernière consultation le 08/08/2019]) ; square Vergote 43 à Schaerbeek (1909) (URL : http://www.irisonument.be/fr/Schaerbeek.Square_Vergote.43.html [dernière consultation le 08/08/2019]) ; avenue Molière 176 à Ixelles (1910) (URL : http://www.irisonument.be/fr.Ixelles.Avenue_Molier.176.html [dernière consultation le 08/08/2019]) ; rue de Tenbosch 17 à Ixelles (1910) (URL : http://www.irisonument.be/fr.Bruxelles_Extension_Sud.Rue_de_Tenbosch.17.html [dernière consultation le 08/08/2019]) ; rue Berckmans 30-32 à Saint-Gilles (transformations, 1910) (URL : http://www.irisonument.be/fr.Saint-Gilles.Rue_Berckmans.30.html [dernière consultation le 08/08/2019]).

Fig. 19.- CASTERMANS Charles, villa Levoz, construite en 1908-1909 (route de la Sauvenière à Spa, pour le baron Joseph de Crawhez) et aujourd'hui détruite.
© Spa, Musée de la Ville d'Eaux.



de la Sauvenière n° 62 (fig. 19)⁸³. En juillet 1912, il marie sa fille, Gisèle Bertha Mélanie Camille, avec le rentier aqualien Maurice Pascal Henri Vivario⁸⁴. Un mois plus tard, son propre divorce est prononcé. On perd sa trace après la construction du château de Heid du Pouhon, demeure prestigieuse d'influences médiévale et anglo-normande construite à Balmoral en 1912-1913 pour le baron Jean de Crawhez⁸⁵. Le bien est aujourd'hui transformé en un établissement hôtelier de luxe⁸⁶.

Des recherches dans plusieurs cimetières de Liège, Bruxelles, Spa et Aywaille pour situer sa tombe sont restées vaines. Aucune trace de lui à Paris, où sa petite-fille s'est établie au cours de l'entre-deux-guerres.

Paul Castermans, architecte méconnu, voire oublié

Né à Liège le 1^{er} août 1852, il y décède le 21 mars 1886⁸⁷, à l'âge de 33 ans. Son parcours demeure obscur. Il est légitime de supposer que son travail d'architecte est occulté par l'ascendant d'un père talentueux avec lequel il travaille en début de carrière et qui signe très probablement tous les plans issus de son atelier d'architecture.

⁸³ Spa, Musée de la Ville d'Eaux, « Cahiers bleus » attribués à Arnold de Thier (1869-1931) ; PIRONET Louis, 1981, p. 64, ill. 58. Cette villa, aujourd'hui détruite, est bâtie à l'emplacement du salon Levo(o)z, troisième casino de Spa. Durant la Deuxième Guerre mondiale, elle est le siège d'une œuvre caritative suédoise pour l'accueil des enfants.

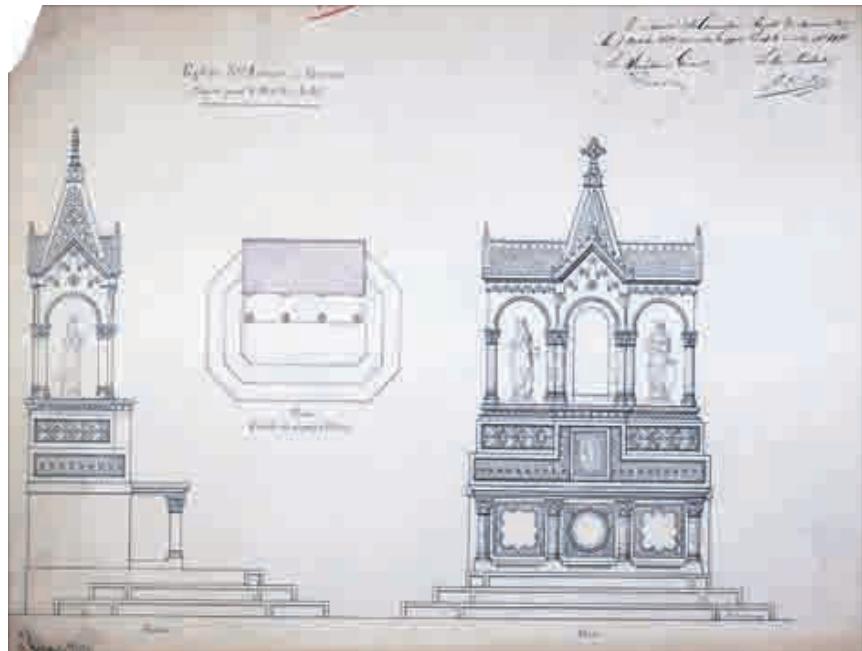
⁸⁴ A.É.B, acte de mariage 1135 (URL : https://search.arch.be/fr/rechercher-des-personnes/resultats/q/zoekwijze/s?text=Castermans%20Charles&M=0&V=0&O=0&persoon_0_periode_geen=0&aktegemeente=Brussel&akteperiode=1912 [dernière consultation le 26/03/2019]).

⁸⁵ Spa, Musée de la Ville d'Eaux, « Cahiers bleus » attribués à Arnold de Thier (1869-1931) ; Paris, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, fonds Bétons armés Hennebique, objet BAH-24-1912-27710, dossier « 076 lfa 1566/2 » ; PIRONET Louis, 1980, p. 197, ill. 5 ; MICHOTTE Virginie, 2005-2006, p. 40-43 et 265-267.

⁸⁶ Pour une visite historique du bien et du site naturel surplombant le lac de Warfaaz (URL : <http://lechateaubalmoral.be/visite-guidee/historique-et-architecture/> [dernière consultation le 31/05/2019]).

⁸⁷ Liège, Archives communales, État civil, Décès, 1886, acte 831. Le décès est survenu le 21 mars ; l'acte de décès a été enregistré le 23 mars.

Fig. 20.- CASTERMANS Paul, Église Saint Antoine à Verviers. Projet pour le Maître-Autel, signé : P. Castermans, dessiné en septembre 1882, détail.
© Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Verviers 1.2 ».



Après le décès de ce dernier, il est avéré que le fils conçoit, en 1882, le maître-autel (fig. 20) et la chaire de vérité de l'église Saint-Antoine de Padoue à Verviers⁸⁸, édifice construit selon les plans de son père. Par ailleurs, l'*Inventaire du Patrimoine immobilier culturel* l'identifie comme l'architecte, en 1885, du remaniement du Pavillon de Flore, salle de spectacle édifée au cœur d'Outremeuse en 1864 par Laurent Demany (1827-1898)⁸⁹.

Je lui attribue également la reconstruction de l'hôtel Mohren, opérée en 1885-1886, lors de l'élargissement du Pont d'Avroy ; son père en avait effectué les premiers aménagements intérieurs en 1876⁹⁰. Il me semble plus plausible qu'une entreprise de cette envergure ait été confiée à Paul, plutôt qu'à son frère Charles, à peine âgé de 20 ans. Les doutes d'Aude Kubjack à ce sujet me semblent tout à fait justifiés⁹¹. L'hôtel connaîtra de nouvelles transformations à partir de 1911 ; il deviendra salle de spectacle et cinéma.

⁸⁸ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Verviers 1.2 », lettre de Paul Castermans à la C.R.M., en date du 26 septembre 1882 et plans annexés ; IRPA, clichés M240502, M240503, M240535, M240536, M240537, M240538, M240539, M240540 et M240541.

⁸⁹ CORTEMBOS Thérèse (dir.), 2004, p. 352 ; IPIC, code 62063-INV-3129-01.

⁹⁰ LEBENS Émile, 1881, p. 264 ; GOBERT Théodore, 1975-1978, t. IX, p. 465, n. 318. Cf. *supra*, p. 129.

⁹¹ KUBJAK Aude, 2011-2012, vol. 1, p. 42, 44-47, 91, fig. et vol. 2, p. 37-42 ; KUBJAK Aude, 2014, p. 88, 90 et 114.

L'énigme du temple maçonnique

Le nom de Paul Castermans est également associé aux plans définitifs du temple de la Parfaite Intelligence et l'Étoile réunies⁹², construit au quai d'Avroy⁹³, après l'expropriation le 12 juillet 1871 du bâtiment sis rue des Ravets, non loin du Fond Saint-Servais⁹⁴, en vue de la construction de la nouvelle gare. La pose de la première pierre aurait eu lieu le 30 novembre 1873 ; l'inauguration le 1^{er} novembre 1879.

En 2006, Ann Chevalier s'est penchée sur l'historique du bâtiment et la paternité du portail construit à front de rue. Interrogée, je n'ai pu, à cette époque, établir le lien de parenté entre Paul et Auguste Castermans⁹⁵. En 2018, la découverte fortuite à Robermont d'un monument funéraire sculpté de symboles maçonniques et dédié aux deux architectes m'a incitée à reprendre les investigations. Qu'il me soit permis de saisir aujourd'hui l'opportunité de répondre au questionnement d'Ann Chevalier, de lever le voile sur quelques documents inédits et de formuler une nouvelle hypothèse.

Les sources précisent, comme pour le distinguer d'un homonyme, que l'architecte de la loge, *le Frère Paul Castermans*, est âgé de 45 ans⁹⁶. À la lumière des informations énoncées ci-dessus, le temple peut raisonnablement être attribué à Auguste Castermans, âgé de 45 ans en 1873 et dont le premier prénom est Paul, prénom qu'il a cependant choisi d'écarter durant la majeure partie de sa vie. En effet, signature, cachet, papier à lettre, publication et monument funéraire portent un prénom unique : Auguste. L'utilisation du prénom Paul en franc-maçonnerie aurait-elle été une stratégie de l'architecte afin de brouiller les pistes vis-à-vis de sa clientèle et de ses commanditaires bâtisseurs d'églises ? La conjecture n'est pas à exclure.

Une comparaison de la signature de l'architecte du temple avec celles relevées sur les plans et courriers divers conservés au Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F. aurait permis d'éliminer définitivement le doute infime qui subsistait. Le père signait généralement *A. Castermans*⁹⁷, parfois *Aug. Castermans*⁹⁸ ; le fils *P. Castermans*⁹⁹. Les plans terriers des locaux maçonniques

⁹² LETON Jean, 1985, p. 212-214 ; CHEVALIER Ann, 2006, p. 165 ; HENNAUT Éric, 2006, p. 136-137 ; HALLEUX Philippe, LEBOUTTE Henri, VANKERKHOVE Catherine, 2017, p. 30-31.

⁹³ Aujourd'hui, boulevard d'Avroy 172 à Liège. L'historique de la propriété est retracé dans : GOBERT Théodore, 1975-1978, t. III, p. 196.

⁹⁴ Pour une information ciblée sur la rue et la loge maçonnique, voir : GOBERT Théodore, 1975-1978, t. V, p. 201-202 et t. X, p. 23-25 ; LETON Jean, 1985, p. 212-214.

⁹⁵ CHEVALIER Ann, 2006, p. 165.

⁹⁶ LETON Jean, 1985, p. 212-213. *Le Frère Jean-Baptiste Basse ayant été promu « architecte honoraire » en février 1873, les avant-projets furent élaborés par le Frère Dehousse, architecte, mais le Frère Paul Castermans, architecte de 45 ans, initié le 14 mai 1873, fut chargé des plans définitifs.*

⁹⁷ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Verviers 1. 2 », lettre d'Auguste Castermans à la C.R.M., en date du 30 novembre 1877 et plans annexés.

⁹⁸ *Idem*, lettre d'Auguste Castermans à la C.R.M., en date du 16 octobre 1878.

⁹⁹ *Idem*, lettre de Paul Castermans à la C.R.M., en date du 19 septembre 1882.



Fig. 21.- Portail de la Parfaite Intelligence et l'Étoile réunies, boulevard d'Avroy n° 172 à Liège.

© Julie Martin, 2019.

qu'il m'a été donné de consulter ont été établis le 5 juillet 1873. Ils ne portent pas la signature de l'architecte ; singulièrement, le seing y apposé est celui du géomètre Nicolas Mulkay (1829-1891)¹⁰⁰, un des propriétaires titulaires du bien¹⁰¹. Quant à la paternité du temple, elle est attestée dans *un solennel hommage de profonde gratitude au F.: Paul Castermans père, l'architecte auteur des plans des locaux, hommage rendu par la loge lors du décès de cet artiste d'élite, maçon au cœur généreux, (...) un architecte de la plus grande valeur*. L'accès à ce dernier document d'archives a permis de confirmer la justesse de mon hypothèse et j'en sais gré à mon correspondant.

Le portail à front de rue (fig. 21), de forme trapézoïdale, est réalisé en pierre bleue sur le modèle classique des portiques de l'Égypte antique ; il est surmonté d'une corniche à gorge, à décor du disque solaire ailé flanqué de deux *uraei*. Le linteau porte des symboles maçonniques. Le nom du sculpteur n'est pas révélé. Les vantaux métalliques patinés gris-vert sont une évocation de la porte en bronze du temple de Salomon coulée par Hiram¹⁰² ; ils présentent un décor d'étoiles. Ce portail est *construit vraisemblablement à la fin du XIX^e ou au début du XX^e siècle*, nous dit Ann Chevalier¹⁰³. Éric Hennaut, quant à lui, en situe la réalisation vers 1893, sans hésitation aucune¹⁰⁴. L'œuvre ne peut dès lors être attribuée ni à Auguste († 1881), ni à Paul († 1886), à moins que les plans élaborés aient dû attendre, plusieurs années durant, une trésorerie plus aisée. Quant à l'éventuelle attribution à Arthur Snyers (1865-1942) avancée par Ann Chevalier, notre vice-présidente honoraire n'y croit guère elle-même *car le nom de Snyers ne figure pas parmi les listes de frères de la PIER et il est de coutume de confier la construction des loges à des artistes initiés*¹⁰⁵.

En 1903, Arthur Snyers construit effectivement les deux maisons voisines pour le notaire Arthur Dejardin¹⁰⁶. Le dossier en est conservé¹⁰⁷. Aucune trace cependant d'un projet relatif au temple maçonnique. Juste un plan terrier de la parcelle contiguë. Ce document est légendé du patronyme d'un des propriétaires titulaires des locaux de la loge¹⁰⁸ : *Renkin Collette Jean-Henri-Lucien-François et consorts – contenance 293,40 m²* ; il indique clairement l'existence, à front de rue, d'une large porte d'accès au couloir qui mène aux divers espaces. Signalons par ailleurs que la famille Snyers n'a jamais pu réunir de preuve de l'appartenance de

¹⁰⁰ Sa carrière est assez bien documentée. En séance du 2 décembre 1859, les autorités communales décident de lui confier, ainsi qu'à l'ingénieur civil des mines Louis Brixhe, la mission d'établir le plan général de la ville de Liège. Il est également l'auteur d'un projet d'appropriation pour l'île de Commerce et de différents plans de quartier, dressés entre 1866 et 1885 (*Bulletin administratif de la Ville de Liège*, 1859, p. 567 ; DEJARDIN Adolphe, 1887, p. 360, 367, 382, 389-390, 443, 448-450 ; DONum, objets 709504063, 709504347 et 709504348).

¹⁰¹ LETON Jean, 1985, p. 213, n. 6.

¹⁰² Au sujet de la légende d'Hiram, consulter : ENGEN Luc, 2003-2004, p. 207-211.

¹⁰³ CHEVALIER Ann, 2006, p. 165.

¹⁰⁴ HENNAUT Éric, 2006, p. 136.

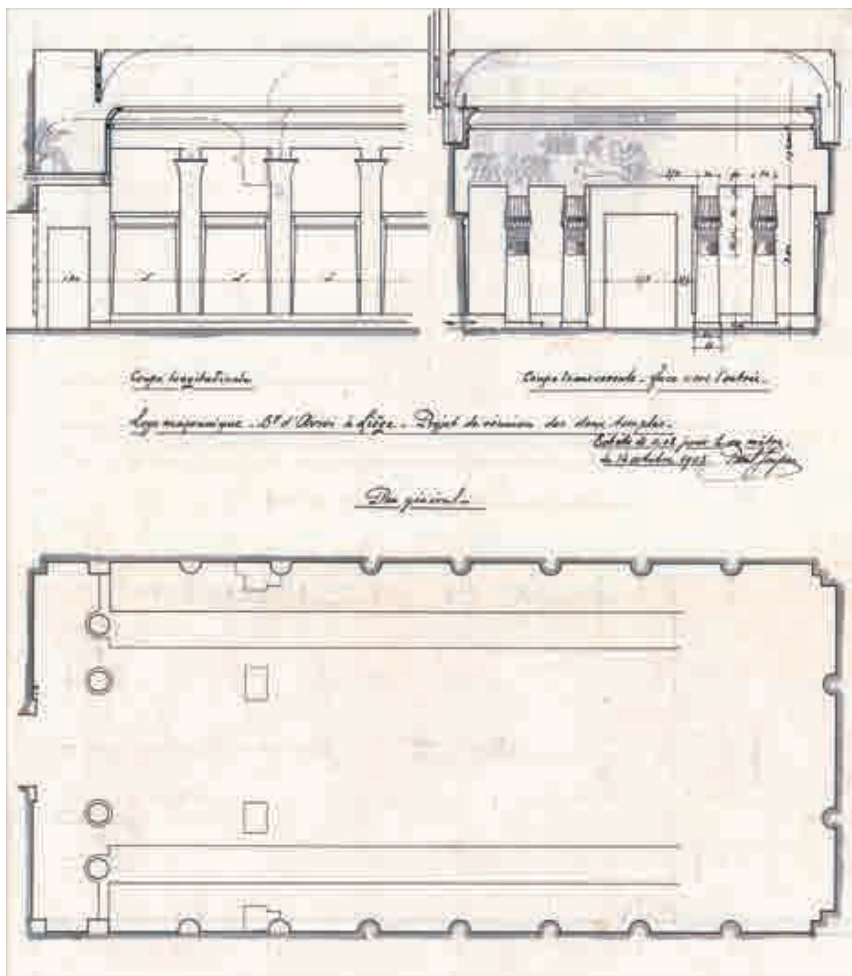
¹⁰⁵ CHEVALIER Ann, 2006, p. 165.

¹⁰⁶ Sises aux nos 174 et 176 du boulevard d'Avroy. Pour de plus amples renseignements sur la carrière de l'architecte, voir : ESTHER Anne, 2005 ; ESTHER Anne, 2006.

¹⁰⁷ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds Arthur Snyers, dossier « AS 275 ».

¹⁰⁸ LETON Jean, 1985, p. 213, n. 6.

Fig. 22.- JASPAR Paul, Loge maçonnique
 - B^d d'Avroi à Liège - Projet de réunion
 des deux temples, daté et signé : Le
 14 octobre 1903 Paul Jaspar, détail.
 © Liège, Centre d'Archives et de Docu-
 mentation de la C.R.M.S.F., fonds de la
 Ville de Liège, fonds Paul Jaspar, dossier
 « PJ 220 ».



l'architecte à la franc-maçonnerie¹⁰⁹. D'après les informations publiées, il ne figure pas non plus parmi les propriétaires titulaires. Ils étaient au nombre de trois : les Frères Jean-Henri Renkin, Christian Marquet et Nicolas Mulky¹¹⁰.

Outre les noms du sculpteur Léopold Noppus (1834-1906)¹¹¹ et du peintre Jean Ubaghs (1852-1937)¹¹² qui ont contribué à la décoration intérieure du temple, il convient de citer celui de l'architecte Paul Jaspar (1859-1945)¹¹³ (fig. 22).

¹⁰⁹ Témoignage, en mars 2019, de sa petite-fille, Marie-Claire de Lannoy-Snyers, qui a procédé à l'inventaire des archives d'Arthur et Henri Snyers, avant l'entrée des fonds au Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F.

¹¹⁰ LETON Jean, 1985, p. 213, n. 6.

¹¹¹ LETON Jean, 1985, p. 213, n. 8 ; CHEVALIER Ann, 2006, p. 166-167 ; HENNAUT Éric, 2006, p. 136. Léopold Noppus est l'auteur et le donateur, en 1877, de deux sphinx portant sur le front l'étoile à cinq branches. Ils sont l'expression du travail d'apprenti de Léopold Noppus. Ces œuvres, peu courantes dans la thématique maçonnique, ornent l'Orient symbolique du temple. Elles répondent peut-être à un intérêt certain du sculpteur pour le spiritisme.

¹¹² CHEVALIER Ann, 2006, p. 166. Professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Liège, il est l'auteur des tableaux racontant l'histoire d'Hiram, l'architecte du Temple de Salomon.

¹¹³ Pour de plus amples renseignements sur la carrière de l'architecte et une étude approfondie de son œuvre, voir notamment : MARTINY Victor-Gaston, 1977 ; PIRLET Marie-Josèphe, 1980 ; MARTINY Victor-Gaston, 1994 ; CHARLIER Sébastien (dir.), 2009.

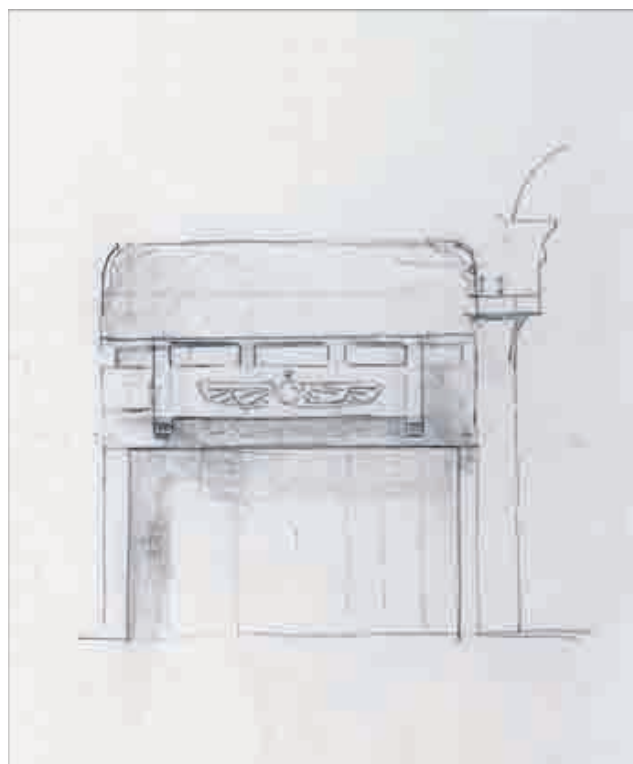
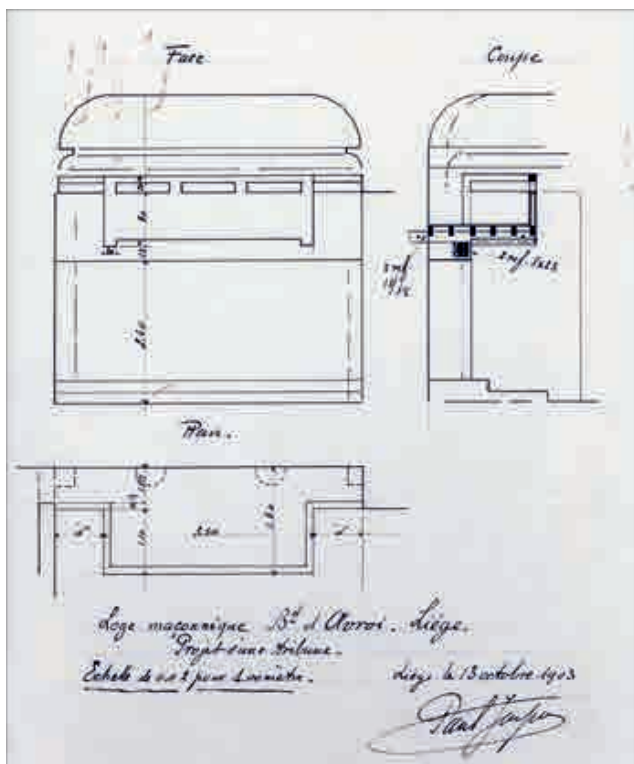


Fig. 23.- JASPAR Paul, Loge maçonnique. B^d d'Avroir. Liège. Projet d'une tribune, daté et signé : Liège. Le 13 octobre 1903 // Paul Jaspas.

Fig. 24.- JASPAR Paul, décor de disque solaire ailé flanqué de deux uraei, dessin non daté et non signé, détail.

© Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la Ville de Liège, fonds Paul Jaspas, dossier « PJ 220 ».

© Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la Ville de Liège, fonds Paul Jaspas, dossier « PJ 220 ».

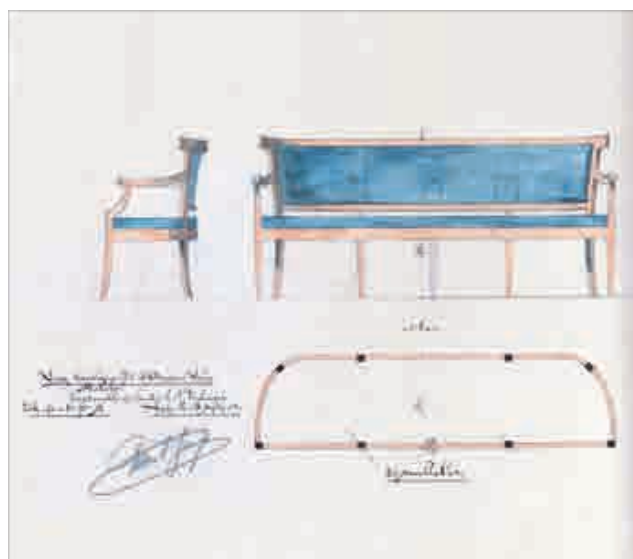
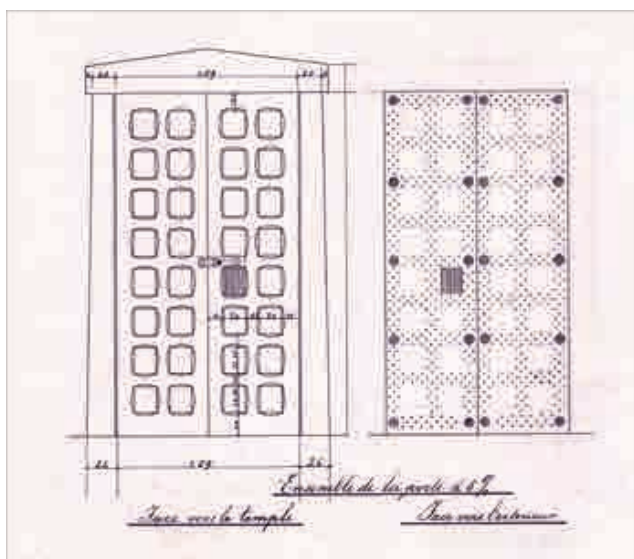


Fig. 25.- JASPAR Paul, Ensemble de la porte à 5%. Face vers le temple. Face vers l'extérieur, daté : Liège le 9 janvier 04, détail.

Fig. 26.- JASPAR Paul, Loge maçonnique B^d d'Avroir à Liège. Mobilier. Ensemble des Fauteuils et Tribunes, daté et signé : Liège, le 18 sep^{bre} 03 // Paul Jaspas, détail.

© Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la Ville de Liège, fonds Paul Jaspas, dossier « PJ 220 ».

© Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la Ville de Liège, fonds Paul Jaspas, dossier « PJ 220 ».

Entre avril 1903 et janvier 1904, ce dernier établit un devis et dessine¹¹⁴ les plans relatifs au projet de réunion des deux temples – la longueur du grand temple comportera désormais sept colonnes au lieu de cinq –, à la mise en œuvre d'un ensemble de deux colonnes à placer et à la création d'une tribune à décor de disque solaire ailé flanqué de deux *uraei* (fig. 23-24). Il conçoit également les plans utiles à la réalisation de la porte métallique intérieure (fig. 25), ainsi qu'à la fabrication des meubles tribunes, des bancs, des chaises et des fauteuils (fig. 26). Les sièges – prévus pour accueillir quatre-vingts personnes – sont réalisés par le magasin d'ameublement Aug. Lemaire à Liège. Le devis concerne le grand temple, la *buvette* et la salle de banquet ; il détaille la réparation des canalisations, la ventilation, le chauffage, les éclairages, les fumivores, etc. Le fichier clientèle de Paul Jaspar date les travaux de 1904.

Ne serait-il pas concevable que la réalisation du portail à front de rue soit une première commande de Charles Magnette (1863-1937), Vénérable Maître de la PIER à deux reprises – entre 1891 et 1894 et entre 1900 et 1903¹¹⁵ –, à Paul Jaspar, l'architecte qu'il allait choisir quelques années plus tard, en 1896, pour édifier sa propre demeure sur le quai des Pêcheurs¹¹⁶, celui auquel il demandera, en 1907, de modifier une maison sise rue Sœurs de Hasque et, en 1917, de transformer en château l'ancienne gendarmerie de Barvaux¹¹⁷ ? Ne serait-il dès lors pas possible que ce travail se soit déroulé vers 1893 sous l'œil de Paul Jaspar et que les mains de Léopold Noppius en aient exécuté les éléments sculptés dans la pierre ? L'étoile ayant été choisie comme décor de la porte métallique, en écho à celle posée sur le front des sphinx qui ornent l'intérieur du temple.

Bilan et plaidoyer pour une éventuelle protection

Ces recherches ont permis d'enregistrer sept résultats. Les trois principaux sont l'ajout de bâtiments au catalogue des constructions d'Auguste Castermans parvenues jusqu'à nous – l'église Notre-Dame de Hamoir, l'habitation sise rue Lonhienne et le temple de la Parfaite Intelligence et l'Étoile réunies, à Liège –, la restitution à son fils Paul de la conception d'une partie du mobilier – le maître-autel et la chaire de vérité – de l'église Saint-Antoine de Padoue à Verviers et l'attribution de la reconstruction de l'hôtel Mohren à Liège ; enfin, l'élargissement du territoire d'action de Charles, ainsi que l'accroissement de la liste de ses œuvres.

¹¹⁴ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la Ville de Liège, fonds Paul Jaspar, dossier « PJ 220 ».

¹¹⁵ LANNEAU Catherine, 2014, p. 187.

¹¹⁶ Aujourd'hui, quai Van Beneden 6 à Liège.

¹¹⁷ MARTINY Victor Gaston, 1977, p. 200 ; CHARLIER Sébastien (dir.), 2009, p. 52-53. À propos de la fidélité des relations entre commanditaires et architectes, lire : KUBJAK Aude, 2014, p. 111-112.



Fig. 27.- CASTERMANS Auguste, habitation érigée vers 1860, rue Lonhienne n° 9 à Liège.

© Julie Martin, 2019.

Les investigations ont également permis d'établir les liens de parenté entre Auguste, Paul et Charles Castermans, de confirmer que la réalisation du portail de la loge maçonnique est antérieure à 1903, d'en réfuter une éventuelle attribution à Arthur Snyers et, enfin, de cerner le rôle de Paul Jaspar dans l'agrandissement du temple en 1904. Une exploration des archives maçonniques permettrait probablement de retrouver trace de l'initiation de Paul Jaspar et peut-être d'affiner la date de construction du portail.

L'œuvre bâtie d'Auguste Castermans à Liège semble aujourd'hui tombé dans l'oubli. Il était pourtant de qualité. Évoquons les phrases publiées lors du décès du bâtisseur. *Castermans était un architecte d'un vrai talent et doué de connaissances très variées*¹¹⁸. *Il y a longtemps déjà que le gouvernement aurait dû reconnaître les services rendus à l'art architectural par celui qui n'est plus*¹¹⁹. Terminons par un constat et une interrogation. L'élégante façade de l'habitation sise rue Lonhienne n° 9 (fig. 27) est le dernier témoin de son œuvre dessiné¹²⁰. Ne mériterait-elle pas à tout le moins d'être intégrée dans l'*Inventaire du Patrimoine culturel immobilier*, voire d'être classée ? Je vous laisse juges !

Abréviations et sigles

| | |
|------------|---|
| A.É.B. | Archives de l'État en Belgique |
| C.R.M. | Commission royale des Monuments |
| C.R.M.S. | Commission royale des Monuments et des Sites |
| C.R.M.S.F. | Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles |
| DONum | Dépôt d'Objets numérisés |
| I.A.L. | Institut archéologique liégeois |
| IPIC | <i>Inventaire du Patrimoine immobilier culturel</i> |
| IRPA | Institut royal du Patrimoine artistique |
| PIER | La Parfaite Intelligence et l'Étoile réunies |
| Solico | Société liégeoise de Construction |

¹¹⁸ « Nécrologie » dans *La Meuse*, 9 septembre 1881.

¹¹⁹ « Nécrologie » dans *La Meuse*, 10-11 septembre 1881.

¹²⁰ Au fil des décennies, la façade a perdu son enduit et la distribution intérieure de l'habitation a subi des aménagements.

Bibliographie

Fonds d'archives

Embourg, collection Philippe Herman, archives des familles Baar et Desoer.

Hamoir, presbytère, archives de la fabrique d'église de Hamoir-Xhignesse.

Huy, Archives communales, registres d'état civil.

Liège, Archives communales, registres d'état civil et registres de population.

Liège, Archives de l'État, Liège 1, Bureau des hypothèques.

Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds Arthur Snyers, dossier « AS 275 ».

Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Aubel 1. 4 ».

Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Hamoir 1.3 ».

Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Liège 2.427 ».

Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Verviers 1. 2 ».

Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la Ville de Liège, fonds Paul Jaspar, dossier « documentation relative à des architectes ».

Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la Ville de Liège, fonds Paul Jaspar, dossier « PJ 220 ».

Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la Ville de Liège, iconothèque, dossier « rue Louvrex ».

Liège, cimetière de Robermont, dossier 1339, parcelle 7 – 62 – 1, concession de la famille Castermans-Toby.

Paris, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, fonds Bétons armés Hennebique, objet BAH-24-1912-27710, dossier « 076 Ifa 1566/2 » (URL : https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/pdf/FRAPN02_BAH47_objet-27710.pdf [dernière consultation le 06/06/2019]).

Spa, Musée de la Ville d'Eaux, « Cahiers bleus » attribués à Arnold de Thier (1869-1931).

Visé, archives de la famille Guyot.

Sources électroniques

Archives de l'État en Belgique, rechercher des personnes.

Bibliothèque interuniversitaire de la Communauté française de Belgique, DONum.

Institut royal du Patrimoine artistique, BALaT.

Inventaire du Patrimoine architectural de la Région de Bruxelles-Capitale.

Inventaire du Patrimoine culturel immobilier de Wallonie.

Inventaris Onroerend Erfgoed.

Ouvrages, articles et inventaires

BERTRAND Mathieu, CHENUT Nicolas, GENICOT Luc Francis, *Les églises paroissiales de Wallonie (1830-1940) : sélection raisonnée de l'inventaire, volume 2, province de Liège*, Namur, Institut du Patrimoine wallon, 2009 (= Inventaires thématiques).

BOUVY COUPERY DE SAINT GEORGES-NEYS Marie-Louise, « À la gloire des bulldozers » dans *Maisons d'Hier et d'Aujourd'hui*, n° 121, mars 1999, p. 36-39.

Bulletin administratif de la Ville de Liège, séance du 2 décembre 1859, p. 546-569 (URL : <https://archive.org/details/bulletinmunicip01ligoog/page/n550> [dernière consultation le 09/05/2019]).

CALLIAT Victor, *Parallèle des maisons de Paris, construites depuis 1830 à nos jours*, Paris, B. Bance, 1850 (URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96678085.textelimage> [dernière consultation le 12/03/2019]).

CASTERMANS Auguste, *Parallèle des maisons de Bruxelles et des principales villes de la Belgique, construites depuis 1830 jusqu'à nos jours, représentées en plans, élévations, coupes & détails intérieurs & extérieurs, mesurées et dessinées par Aug^{te} Castermans, architecte*, 2 vol., Liège, Paris, 1852-1869.

CHARLIER Sébastien, *L'architecture Art nouveau à Liège*, mémoire de licence en Histoire, Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, année académique 1999-2000.

CHARLIER Sébastien, « L'Art nouveau » dans DUCHESNE Jean-Patrick (dir.), *Vers la modernité : le XIX^e siècle au pays de Liège*, cat. exp. [Liège, Musée de l'Art wallon et salle Saint-Georges, 05/10/2001 – 20/01/2002], Liège, 2001, p. 126-131.

CHARLIER Sébastien (dir.), *Paul Jaspar Architecte 1859-1945*, cat. exp. [Liège, Grand Curtius, 05/09/2009 – 25/10/2009], Liège, C.R.M.S.F., 2009.

CHARLIER Sébastien, MOOR Thomas (dir.), *Guide architecture moderne et contemporaine 1895-2014 : Liège, Bruxelles, Mardaga*, Cellule Architecture de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2014.

- CHEVALIER Ann, « La Parfaite Intelligence et l'Étoile réunies » dans WARMENBOL Eugène (dir.), *La Caravane du Caire : l'Égypte sur d'autres rives*, cat. exp. [Liège, salle Saint-Georges, 15/09/2006 – 24/12/2006], Bruxelles, La Renaissance du Livre, Louvain-la-Neuve, Versant Sud, 2006, p. 165-167.
- CHEVALIER Ann, MERLAND Monique, *Le Verre de Venise, ses origines, son rayonnement : collections du Musée du Verre de la Ville de Liège (Musées d'Archéologie et d'Arts décoratifs)*, cat. exp. [exposition itinérante *The Golden Age of Venetian Glass*], Tokyo, 1999.
- CLAES Marie-Christine, « Les débuts de la lithographie à Liège : autour d'Avanzo, Wittert et Fabronius » dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. CXVII, 2013, p. 167-278.
- CLAESEN Charles, *Motifs de décoration extérieure & intérieure appliqués aux édifices publics comme aux habitations de particuliers : menuiserie. Recueil publié avec le concours des principaux architectes et ornemanistes du royaume et gravé par Ch^s Claesen*, Liège, Paris, Berlin, s.d.
- CLAESEN Charles, *Motifs de décoration extérieure & intérieure appliqués aux édifices publics comme aux habitations de particuliers : sculpture, marbrerie, peinture, menuiserie*, Liège, Leipzig, 1870.
- CORTEMBOS Thérèse (dir.), *Patrimoine architectural et territoires de Wallonie : Liège, Namur*, Direction générale de l'Aménagement du Territoire, du Logement et du Patrimoine, Sprimont, P. Mardaga, 2004.
- DEJARDIN Adolphe, « Quatrième supplément aux recherches sur les cartes de la principauté de Liège et sur les plans de la ville » dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. XX, 1887, p. 199-452 (URL : <https://archive.org/details/bulletindelinsti20inst/page/n6> [dernière consultation le 09/05/2019]).
- DEPAIRE Jean-Paul, *Académie royale des Beaux-Arts de Liège 1775-1995 : 220 ans d'histoire*, Liège, Académie royale des Beaux-Arts, Éditions Yellow Now, 1995.
- D'HEUR Jean-Marie, « Sur les traces d'une entreprise liégeoise du XIX^e siècle : Dominique Avanzo & C^{ie}. Les débuts » dans *Neuvième Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique, LVI^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique, Liège, 23-26 août 2012, Congrès de Liège, Actes, tome II*, Liège, Institut archéologique liégeois, 2017, p. 1371-1380.
- ENGEN Luc, « La légende d'Hiram, un aspect peu connu de l'œuvre de Louis Dupont » dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. CXIII, 2003-2004, p. 207-214.
- ESTHER Anne, *Arthur Snyers (1865-1942) : un architecte éclectique à Liège s'adapte aux désordres de la liberté*, mémoire de licence en Histoire de l'Art et Archéologie, Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, année académique 2004-2005.

- ESTHER Anne, « De l'éclectisme au modernisme : deux architectes liégeois, Arthur et Henri Snyers » dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles*, t. 19, 2006, p. 7-84.
- FINANCE Laurence de, LIÉVAUX Pascal, *Ornement : vocabulaire typologique et technique*, Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des Monuments nationaux, 2014 (= Principes d'analyse scientifique).
- FOLVILLE Xavier, *Fonck. Couvent, caserne, école : les vieux murs d'une nouvelle faculté d'architecture*, Liège, Université, 2014 (URL : http://culture.uliege.be/jcms/c_1577944/fr/fonck-couvent-caserne-ecole-les-vieux-murs-dune-nouvelle-faculte-darchitecture?part=1 [dernière consultation le 12/03/2019]).
- GOBERT Théodore, *Liège à travers les âges : les rues de Liège*, nouv. éd., Bruxelles, Éditions Culture et Civilisation, 1975-1978.
- HALLEUX Philippe, LEBOUTTE Henri, VANKERKHOVE Catherine, *Balades maçonniques au cœur de Liège*, 2^e éd., Liège, 3cinq7 Éditions, 2017 (= Visita Interiora Legia).
- HENNAUT Éric, « Architecture maçonnique en Belgique 1750-1950 » dans COLLECTIF, *Architectures maçonniques : Grande-Bretagne, France, États-Unis, Belgique*, Bruxelles, Archives d'Architecture moderne, 2006, p. 119-179.
- KNAEPEN JOHN, *Les plus anciennes rues et places de Visé*, XIV, vol. 2, Visé, Société archéo-historique de Visé et sa région, 1995 (= Notices visétoises, 53-55).
- KUBJAK Aude, *Un ensemble architectural éclectique à Liège : la rue Pont d'Avroy et ses façades (1884-1914)*, mémoire de maîtrise en Histoire de l'Art et Archéologie, Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, année académique 2011-2012.
- KUBJAK Aude, « Les façades de la rue Pont d'Avroy : analyse architecturale et ornementale d'un ensemble éclectique à Liège » dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles*, t. 26, 2014, p. 85-117.
- LAGASSE DE LOCHT Charles, « Assemblée générale et réglementaire du 4 novembre 1930 » dans *Bulletin des Commissions royales d'Art & d'Archéologie*, t. 69, juillet-décembre 1930, p. 62-275.
- LANNEAU Catherine, « Magnette, Charles » dans *Nouvelle Biographie nationale*, vol. 12, Bruxelles, 2014, p. 185-191.
- LEBENS Émile, « L'architecture à Liège » dans *Liège : Histoire – Arts – Lettres – Sciences – Industries – Travaux publics*, Liège, J. Daxhelet, 1881, p. 256-269.
- LETON Jean, *Liège : loges et chapitres du XVIII^e au XX^e siècle*, [Liège], Souverain Chapitre Charles Magnette de la Parfaite Intelligence et l'Étoile réunies, 1985.

- MARTINY Victor-Gaston, « Notice sur Dieudonné Paul Jaspar, membre de l'Académie, né à Liège le 23 juin 1859, et y décédé le 18 février 1945 » dans *Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, Bruxelles, 1977, p. 157-232.
- MARTINY Victor-Gaston, « Jaspar, Paul, Dieudonné » dans *Nouvelle Biographie nationale*, vol. 3, Bruxelles, 1994, p. 201-204.
- MERLAND Monique, « Hélène van Heule, femme de tête et de cœur » dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. CXX, 2016, p. 205-247.
- MERLAND Monique, « van Heule, Hélène » dans *Nouvelle Biographie nationale*, vol. 14, 2018, p. 291-292.
- MERLAND Monique, « Castermans, Paul, Auguste » dans *Nouvelle Biographie nationale*, vol. 15, à paraître.
- MERLAND Monique, « La villa Désirée, maison de villégiature en Basse-Meuse, œuvre de Charles Castermans pour Alfred Baar » dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 124, 2020, p. 231-268.
- MICHOTTE Virginie, *Inventaire des villas thermales de Spa*, mémoire en Architecture, Liège, Institut supérieur d'Architecture Lambert Lombard, année académique 2005-2006.
- PIRLET Marie-Josèphe, *Paul Jaspar (1859-1945)*, mémoire de licence en Histoire de l'Art et Archéologie, Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, année académique 1979-1980.
- PIRONET Louis, « Architecture thermale : les résidences et villas de Spa » dans *Histoire et Archéologie spadoises*, décembre 1980, p. 193-201.
- PIRONET Louis, « Architecture thermale : les résidences et villas de Spa (suite) » dans *Histoire et Archéologie spadoises*, juin 1981, p. 61-71.
- REHME Wilhelm, *Die Architektur der neuen freien Schule*, Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung, 1901 (URL : https://archive.org/details/gri_33125009292133/ [dernière consultation le 27/06/2019]).
- RENARDY Christine (dir.), *Liège et l'exposition universelle de 1905*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2005.
- ROUSSEAU Jean, « Commission royale des Monuments : résumé des procès-verbaux, séances des 2, 9, 13, 16, 21, 23 et 30 mai ; des 6, 10, 13, 17, 18, 20 et 27 juin 1874 » dans *Bulletin des Commissions royales d'Art & d'Archéologie*, t. 13, 1874, p. 204-215.
- ROUSSEAU Jean, « Commission royale des Monuments : résumé des procès-verbaux, séances des 7, 14, 20, 21 et 28 septembre ; des 5, 11, 12, 19 et 26 octobre 1878 » dans *Bulletin des Commissions royales d'Art & d'Archéologie*, t. 17, 1878, p. 395-403.
- SOUGUENET Léon, *Exposition universelle et internationale de Liège 1905 : guide remboursable illustré*, 2^e éd., Liège, Charles Desoer, 1905.

VAN DE VIJVER Dirk, « Castermans, Auguste » dans VAN LOO Anne (dir.), *Dictionnaire de l'architecture en Belgique de 1830 à nos jours*, Anvers, Fonds Mercator, 2003, p. 196.

WILLEKENS Édith, *Onderzoek naar de negentiende-eeuwse publicatie « Parallèle des maisons de Bruxelles et des principales villes de la Belgique » van de architect Auguste Castermans*, masterproef, Universiteit Gent, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, academiejaar 2013-2014 (URL : https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/162/343/RUG01-002162343_2014_0001_AC.pdf [dernière consultation le 12/03/2019]).

WILLEKENS Édith, « Eclectische monumenten op papier vereeuwigd : de publicatie “ Parallèle des maisons de Bruxelles ” van Auguste Castermans » dans *M&L : Monumenten, Landschappen en Archeologie*, n° 6, nov.-déc. 2015, p. 48-65.

WILLEKENS Édith, « Le “ *Parallèle des maisons de Bruxelles et des principales villes de la Belgique* ” de l'architecte liégeois Auguste Castermans : l'architecture éclectique belge sous les feux des projecteurs » dans *L'architecture et l'urbanisme du long 19^{ème} siècle en Belgique : lieux, protagonistes, enjeux et stratégies professionnelles*, Liège, Presses de l'ULiège, à paraître.

