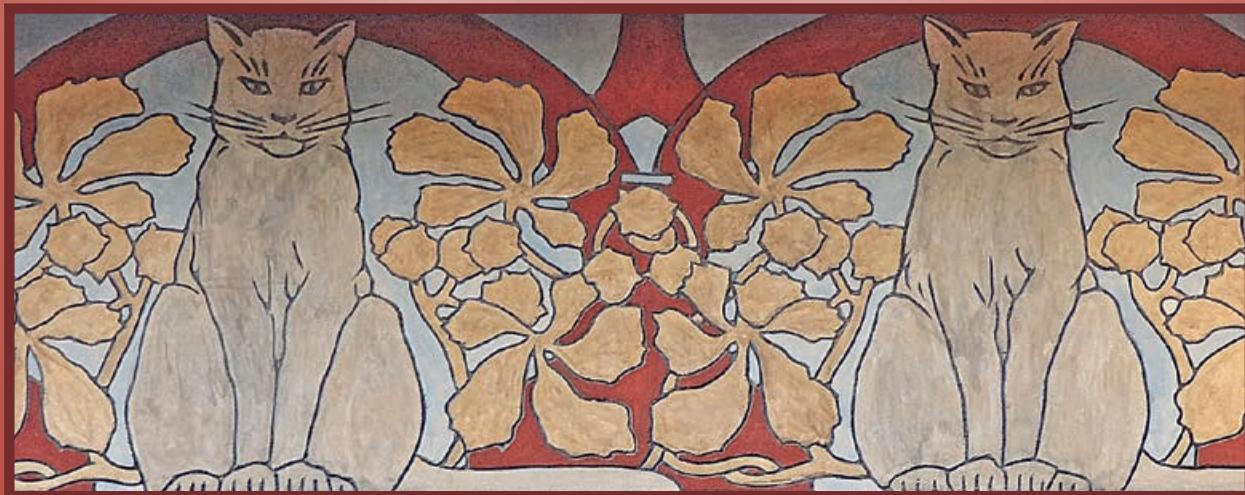


BULLETIN DE LA COMMISSION ROYALE
DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES

TOME 29 – 2017



Trame :

- Sgraffite : Liège, quai Mativa n° 19 (© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013).

Couverture :

- Sgraffites : Liège, rue Ambiorix n° 51 (© Atelier Sinopia – Célia Deroanne, 2016) ; Liège, rue de Chestret n° 20 (© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2016) ; Liège, rue Henri Maus n° 56 (© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014).

Dos de la couverture :

- Château de Vaulx : *Paysage avec château en ruines sur les hauteurs*, huile sur bois de Gillis Neyts, 1650-1700 (© Johnny Van Haeften Ltd, Londres) ; partie occidentale du château, 1966-1967 (© a.s.b.l. « Château médiéval de Vaulx ») ; vue aérienne, 21 août 2015 (© Icarus Project).
- Porche de l'église Saint-Jacques à Liège : élévation partielle, début du XX^e siècle (© Archives de l'église Saint-Jacques à Liège) ; chapiteau composite du premier niveau, avant restauration (© Architectes associés s.a., société civile d'architectes) ; vue après restauration (© Architectes associés s.a., société civile d'architectes).

BULLETIN DE LA COMMISSION ROYALE
DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES

TOME 29 - 2017



**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

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/2018/11.969/1
ISBN : 978-2-9601866-1-1

TABLE DES MATIÈRES

Bulletin de la C.R.M.S.F. – Tome 29

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 C.E.S.W.</i> <i>Secrétaire permanent de la C.R.M.S.F.</i>	
Sausset d'Estainkierke, sire de Vaus, chevalier et le château de Vaulx-les-Tournai. Ambition et ostentation d'un chevalier hainuyer du XIV^e siècle	7
<i>Robin PENAY</i> <i>Titulaire d'un Master en Histoire de l'Art et Archéologie, Université Libre de Bruxelles</i>	
La restauration du porche de l'église Saint-Jacques à Liège	53
<i>Jean-Pierre DELVILLE</i> <i>Historien et théologien, Évêque de Liège</i> <i>Yves JACQUES</i> <i>Ingénieur architecte, Administrateur de la S.A. Architectes associés, Société civile d'architectes</i> <i>Xavier TONON</i> <i>Architecte, Collaborateur de la S.A. Architectes associés, Société civile d'architectes</i>	
L'inventaire des sgraffites de Liège : une étape clé sur le chemin de la préservation	77
<i>Laurent BRÜCK</i> <i>Attaché spécifique Géographe-Urbaniste, Ville de Liège – Département de l'Urbanisme – Service de l'Aménagement</i> <i>Célia DEROANNE</i> <i>Restauratrice d'objets d'art et de décors muraux</i>	

Préface

Une fois de plus, le Bulletin de la C.R.M.S.F. nous permet de faire des bonds dans le temps et dans l'espace. C'est ainsi qu'au fil des trois articles réunis dans ce numéro, nous passerons de ruines d'un château du Tournaisis du XIV^e siècle, aux sgraffites dans la ville de Liège au tournant des XIX^e et XX^e siècles, en passant par le portail de style Renaissance de l'ancienne église abbatiale Saint-Jacques à Liège.

Trois sujets bien différents, aussi dans leur typologie, qui mettent bien en valeur la grande diversité du Patrimoine en Wallonie.

Monsieur Robin Penay, titulaire d'un Master en Histoire de l'Art et Archéologie de l'ULB, nous présente une étude relative aux ruines du petit château médiéval de Vaulx-lez-Tournai, classé comme monument par A.S.G. du 21 juin 1943, et au maître d'ouvrage de sa construction, vers 1350, le chevalier Sausset d'Estainkierke, seigneur de Vaulx. À cette époque, le château de Vaulx, qui relevait du Comté de Hainaut, ne faisait pas partie, contrairement à Tournai, du royaume de France. Il présente néanmoins toutes les caractéristiques des châteaux dits de type « philippien », en référence au roi Philippe-Auguste (1165-1223), ce qui est assez rare dans nos régions. L'auteur nous détaille les différentes composantes de la construction (tours, courtines et logis) et leur évolution dans le temps.

En février 2016, on inaugurerait la restauration du porche de l'église Saint-Jacques à Liège. Témoignage rare de l'influence de la Renaissance italienne dans nos régions, ce portail, très influencé par le style maniériste, est attribué au grand peintre liégeois Lambert Lombard. Sa restauration exemplaire nous est présentée par l'évêque de Liège, Monseigneur Jean-Pierre Delville, et par les architectes auteurs de projet, notre collègue Yves Jacques et Monsieur Xavier Tonon. L'iconologie des six personnages représentés et des textes bibliques qui ornent le portail est suivie de la présentation du chantier de restauration proprement dit, qui s'est étalé de mai 2014 à janvier 2016, y compris les études préalables (étude lithologique et étude stratigraphique et topographique de la polychromie).

L'inventaire des sgraffites de Liège : une étape clé sur le chemin de la préservation : voilà un sujet innovant et peu exploité jusqu'à présent en Wallonie. Nous le devons à Monsieur Laurent Brück, attaché spécifique Géographe-Urbaniste à la Ville de Liège (Département de l'Urbanisme) et Madame Célia Deroanne, restauratrice d'objets d'art et de décors muraux. Nos deux auteurs ont donné une conférence sur ce sujet dans le cadre du cycle de la C.R.M.S.F. en mars 2016. Depuis, cet inventaire, *Répertoire des sgraffites de Liège*, est disponible sur Internet, sur le site de la Ville de Liège (www.liege.be). Le sgraffite est une technique de décoration murale qui trouve son origine dans l'Antiquité, mais qui

est revenue au-devant de la scène à la Renaissance, singulièrement en Italie. Mais c'est surtout au tournant des XIX^e et XX^e siècles que cette technique vient enrichir la palette des arts décoratifs dans nos pays d'Europe du Nord-Ouest. Avec les divers mouvements modernistes européens, *Arts and Crafts* en Grande-Bretagne, Art Nouveau en France et en Belgique, style *Liberty* en Italie, etc., les architectes et les artistes ornemanistes vont largement faire appel au sgraffite pour embellir les façades des immeubles de cette époque. À Liège en particulier, les nouveaux quartiers, construits en périphérie du centre historique entre 1870 et 1914, sont ponctués de ces maisons « modernistes » dotées de pareils compositions : rue Dartois, rue du Vieux Mayeur, rue de Féтинne, rue de Campine, etc.

Ces trois articles mettent en lumière trois éléments fondamentaux en matière de protection et de conservation du Patrimoine.

La notion d'Inventaire du Patrimoine, en l'occurrence d'inventaire thématique pour les sgraffites, est centrale dans le processus de meilleure connaissance du Patrimoine dans tous ses aspects, dans toute sa diversité. Cette démarche, d'ordre scientifique, constitue un préalable incontournable à toute politique de protection et de conservation du Patrimoine.

Les études historiques et archéologiques d'un bien classé comme monument, constituent de leur côté le préalable indispensable à l'élaboration d'un bon dossier de restauration, particulièrement pour les monuments les plus anciens, comme le château de Vaulx-lez-Tournai.

Enfin, le bon suivi du chantier de restauration par les auteurs de projets et les instances compétentes (Administration et Commission royale), doit permettre de s'assurer que les travaux se déroulent bien selon les règles de l'art et donnent toutes les garanties scientifiques et techniques que l'on est en droit d'attendre pour les monuments classés.

En ces temps de modifications de structure de l'administration et de réécriture des dispositions décrétales et réglementaires, il nous paraît utile de rappeler l'importance de ces principes fondamentaux qui doivent être intégrés dans les textes et dans les pratiques.

Nous vous souhaitons une excellente lecture de cette nouvelle livraison du Bulletin de la Commission royale, tome 29.

Pierre GILISSEN
Secrétaire général adjoint du C.E.S.W.
Secrétaire permanent de la C.R.M.S.F.

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

Robin PENAY

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

***Sausset d'Estainkierke,
sire de Vaus, chevalier
et le château de
Vaulx-lez-Tournai.
Ambition et ostentation
d'un chevalier hainuyer
du XIV^e siècle***

Aux portes de Tournai, situation assez particulière pour un château, absent de la documentation médiévale, sans propriétaire connu, affectant un plan quadrangulaire qui en fait un paradigme du château « philippin », le château de Vaulx (fig. 1), objet de recherches dispersées, méritait une étude spécifique. C'en est l'esquisse, issue de notre mémoire de Master en Archéologie, que nous présentons au lecteur¹.

Un château hainuyer

Situé sur la rive droite de l'Escaut à trois kilomètres de Tournai et d'Antoing, Vaulx² est mentionné pour la première fois en 1163, lors de la donation par l'évêque de Cambrai, de l'autel du lieu à l'abbaye de Saint-Martin de Tournai³. À la fin du XIII^e siècle, Tournai, qui appartenait au royaume de France, entendait se doter de nouvelles fortifications. Elle mena une politique d'acquisitions territoriales clôturée en 1314⁴. Les extensions du Tournaisis sur la rive droite de l'Escaut firent de Vaulx la frontière entre le royaume de France et le Saint-Empire, en l'occurrence le comté de Hainaut.

En 1289, un bornage fut effectué afin de délimiter les nouvelles terres acquises par la commune de Tournai⁵. Celui-ci exclut Vaulx du territoire tournaisien. De même, lorsqu'en 1413 on replaça des bornes aux frontières du Tournaisis, Vaulx est maintenu en dehors de ce territoire⁶. En 1629 encore, un document énumère les 49 bornes délimitant le territoire du Tournaisis et confirme que Vaulx ne faisait alors pas partie du territoire tournaisien.

Vaulx ressortait du comté de Hainaut, de la châtellenie d'Ath, de la seigneurie de Leuze et du banneret d'Antoing⁷. Dans son étude monumentale sur les dénombremens de feux du Hainaut, Maurice-Aurélien Arnould indique que la terre de Vaulx appartenait au comté en 1365.

¹ Mémoire présenté à l'Université Libre de Bruxelles en septembre 2015. Le jury était composé des professeurs Michel de Waha (directeur), Alain Dierkens et Jacqueline Leclercq-Marx. Ce travail n'aurait pas pu voir le jour sans l'aide de nombreuses personnes. Parmi celles-ci, je tiens à remercier particulièrement Michel de Waha, mon professeur, pour son suivi et ses conseils, François Baptiste, Agnès Chevalier, Cédric Penay, Marthe Leducq-Delbecq et l'a.s.b.l. « Château médiéval de Vaulx » et son président, Lionel Durieu.

Outre le travail présenté ici, on se référera également aux publications que nous avons en chantier sur les aspects historiques du sujet, à paraître dans les *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Tournai* (où les sources d'archives seront décrites et exploitées), et sur la riche iconographie du château, à paraître dans *Demeures historiques et jardins*. On verra aussi : PENAY Robin, 2014-2015 ; PENAY Robin, 2015.

² Région wallonne, province de Hainaut, arrondissement de Tournai, ancienne commune fusionnée avec Tournai.

³ D'HERBOMEZ Armand, 1898, n° 96, p. 99 ; VRANCKEN-PREUD'HOMME Chantal, PREUD'HOMME Gaston, 1980, p. 1503-1504.

⁴ D'HERBOMEZ Armand, 1890, p. 49-88 ; D'HERBOMEZ Armand, « Géographie... », 1892, p. 27-56, 306-333, 386-423 ; D'HERBOMEZ Armand, « Comment la Commune... », 1892, p. 397-414.

⁵ DESCLÉE René, DUFOUR Alphonse, 1934, p. 5-21 ; MARIAGE Florian, décembre 2009-janvier 2010, p. 16-25.

⁶ DESCLÉE René, DUFOUR Alphonse, 1934, p. 14-15.

⁷ BERNIER Théodore, 1891, p. 423 ; VRANCKEN-PREUD'HOMME Chantal, PREUD'HOMME Gaston, 1980, p. 1503-1504.



Fig. 1.- Vue aérienne de l'église et du château de Vaulx, 21 août 2015.
© Icarus Project.

À cette date, un compte mentionne plusieurs feux à *Vauls delés Anthoing* dans la châtellenie d'Ath⁸. Un accord de 1389 entre Hugues de Melun, seigneur d'Anthoing, et l'abbaye de Saint-Nicolas-des-Prés se réfère explicitement au *droit comun et par le general loy et coustumes du pays de Haynau ou toute liditte terre de Vaux est situez*⁹. Le village relève du Hainaut comme le prouvent les dénombrements du Hainaut conservés à Lille ainsi que les documents exploités par Maurice-Aurélien Arnould¹⁰.

L'Édit de Chambord du 16 octobre 1669 rattache Vaulx à la banlieue tournaisienne¹¹. L'article six prévoit, entre autres, l'annexion de Vaulx au Tournaisis. Louis XIV plaça Vaulx sous le baillage du Tournaisis en 1686 puis affermit sa mainmise sur le village au traité de Ryswick en 1697¹². Lorsque ces terres repassèrent à l'Empire, Charles VI replaça en 1723 le village sous la juridiction du Conseil souverain du Hainaut.

⁸ ARNOULD Maurice-Aurélien, 1956, p. 244-245.

⁹ A.C.T., *Rouge Livre*, f°123-124 r° ; VOS Joachim, 1879, p. 87-90.

¹⁰ A.D.N., *Archives départementales antérieures à 1790*, B195-3 f°4-5 ; B12120 f°250 ; B20191.

¹¹ HOVERLANT DE BEAUWELAERE Adrien, 1832, p. 198 ; A.É.T., *États du baillage Tournai-Tournaisis*, 736-18.

¹² VRANCKEN-PREUD'HOMME Chantal, PREUD'HOMME Gaston, 1980, p. 1504 ; A.É.T., *États du baillage Tournai-Tournaisis*, 736-18.

Occupation et abandon du château

Vaulx relevant du comté de Hainaut, le « château » devrait, en bonne logique, être mentionné dans les dénombrements de fiefs hainuyers. Il ne l'est pas. Les dénombrements, dont le plus ancien ne date toutefois que de 1410, sont particulièrement complets, une étude systématique des fortifications hainuyères l'a établi¹³. Vaulx constituerait ainsi une exception remarquable, suffisante surtout pour nier leur caractère exhaustif.

Les seigneurs de Vaulx

La destruction de nombreux documents d'archives tournaisiens en 1940 limite le nombre de sources disponibles. Toutefois, les transcriptions d'archives réalisées au XIX^e siècle par des érudits tournaisiens se révèlent très utiles pour trouver la trace « des » seigneurs de Vaulx.

La première mention explicite d'un seigneur de Vaulx se trouve dans une des généalogies tournaisiennes du comte Paul-Armand du Chastel de la Howarderie, qui reposent sur des archives détruites par faits de guerre, celle de la famille *A le Take*¹⁴. Après la mort de son premier mari en 1317, *Agnès A le Take* épousa *Villain de Stainkierke*, chevalier, que du Chastel considère comme *seigneur de Vaulx et Bourtembray*¹⁵. En 1323, ce chevalier se déshérita des droits qu'il détenait de *Gosset d'Estainkierke* sur la seigneurie de Steenkerque au profit de Guillaume I, comte de Hainaut¹⁶. *Jehan Villain de Stainkierke* décéda en 1336. Le comte du Chastel indique que *Jehan Villain de Stainkierke* eut de ce mariage trois enfants dont le premier, *Jehan dit Sausset de Stainkierke, seigneur de Vaulx, de Bourtembray, etc.*¹⁷, nous retiendra. L'auteur des généalogies affirme que *Sausset de Stainkierke* a dû être adoubé chevalier avant 1342. Généralement, l'adoubement avait lieu au sortir de l'adolescence¹⁸. La date avancée semble logique compte tenu de la mort de son père en 1336. Dans les archives de la Chartreuse de Valenciennes, il est mentionné comme écuyer en 1325 et 1330¹⁹.

Le 7 décembre 1366, un chirographe mentionne *Sausset Destainkierke, sire de Vaus, chevalier* aux côtés d'*Englebiens dis Moriaus Destainkierke chevalier*, et du fils aîné de ce dernier, *Jehans Destainkierke condist Villains*²⁰. Ce document donne non seulement le titre de chevalier aux frères, mais les qualifie aussi de *nobles hommes*, et n'accorde le titre seigneurial qu'au seul *Sausset de Stainkierke* mentionné comme

¹³ DE WAHA Michel, *Fortifications (...)*, 1983.

¹⁴ DU CHASTEL DE LA HOWARDERIE Paul-Armand, 1910, p. 52-53. C'est le greffe de Saint-Brice, aujourd'hui disparu, qui a été utilisé pour établir la généalogie en relation avec les seigneurs de Vaulx.

¹⁵ DU CHASTEL DE LA HOWARDERIE Paul-Armand, 1910, p. 53.

¹⁶ DU CHASTEL DE LA HOWARDERIE Paul-Armand, 1910, p. 53 ; A.É.M., *Chartrier de la trésorerie du comté de Hainaut*, 568 ; A.D.N., *Archives départementales antérieures à 1790*, B1583, f°82-83 ; DEVILLERS Léopold, 1874, n° CXCV, p. 156-158.

¹⁷ DU CHASTEL DE LA HOWARDERIE Paul-Armand, 1910, p. 11 et 28.

¹⁸ CONTAMINE Philippe, 1995, p. 173-178 ; DERECK Daniel, 1983, p. 593-597.

¹⁹ A.D.N., *Chartreuse de Valenciennes*, 62H26 et 62H84.

²⁰ *Par devant le maieur et eskievins d'Antoing comparaisent messire Englebiens des Moriaus destainkierke chevaliers, Jehans destainkerke condist Villains ses ainsnes fils, escujers et messire Jehans dis Sausses destainkierke sires de Vaus chevaliers* (A.É.T., *Archives locales. Antoing Échevinage*, C. 629).

seigneur de Vaulx. Cet acte confirme la généalogie avancée par du Chastel de la Howarderie.

Le seigneur de Vaulx a, par la suite, vendu au fur et à mesure, les terres qu'il possédait à Vaulx. En effet, un chirographe de novembre 1376 nous apprend que le seigneur d'Antoing a acquis des terres du village²¹. En 1389, Hugues de Melun, seigneur d'Antoing, rappelle qu'il a acheté la seigneurie de Vaulx : *en no ville et terroir de Vaux, laquelle nous acquesimes a noble home monsieur Gausset d'Estainquerque, chevalier*²². Quelques années plus tôt, le 21 mai 1380, Marie de Marquette, veuve de Sausset de Steenkerque, seigneur de Vaulx empires Tournay, renonce à tous les biens et dettes de son mari²³. L'acquisition de toutes les terres de Sausset d'Estainkerke situées à Vaulx dut se faire entre 1376 et 1380.

Sa propre dalle funéraire ne donne pas à Jean Villain le titre seigneurial de Vaulx. Lorsqu'Hugues de Melun reconnaît les droits de haute et moyenne justice sur la seigneurie de Vaulx, il mentionne qu'ils étaient détenus par Sausset d'Estainkerke. De ces éléments on doit conclure que Jean Villain de Steenkerque, mort en 1336, ne portait pas le titre de seigneur de Vaulx, mais que seul son fils, Sausset d'Estainkerke en est revêtu. Il apparaît que l'occupation du village par la famille de Steenkerque fut courte puisque le 21 mai 1380 Sausset d'Estainkerke était mort et avait vendu les terres de Vaulx au seigneur d'Antoing.

Le titre *dominus* de Vaulx mentionné à partir de 1362 pourrait s'interpréter comme la marque de l'ascension sociale d'une famille de la petite aristocratie au milieu du XIV^e siècle. Aussi, nous pensons pouvoir conclure que le château a été construit par Sausset de Steenkerque après 1336 et avant 1380, plus précisément avant le moment où Sausset conçut le projet de vendre sa seigneurie ou se trouva acculé à cette vente.

La vente de la seigneurie entraîne l'abandon du château. Hugues de Melun disposait d'un château plus important à Antoing²⁴ et n'avait aucun intérêt à en entretenir un autre, bien moins fort, à moins de trois kilomètres du premier. Dès lors, le maintien en état et *a fortiori* le développement du château de Vaulx ne s'imposaient plus. L'abandon put commencer. Nous sommes donc devant un château édifié sur une courte durée et qui n'a pas eu le temps de se développer, voire peut-être de s'achever.

Le château de Vaulx a donc été bâti par la famille de Steenkerque au XIV^e siècle. Sausset d'Estainkerke le vendit ensuite dans la seconde moitié de la décennie 1370. Toutefois, il convient de mettre une réserve

²¹ A.É.T., *Archives locales*, n° 659.

²² A.C.T., *Rouge Livre*, f° 123-124 r° ; VOS Joachim, 1876, p. 186 ; VOS Joachim, 1879, p. 87-90.

²³ *Le XXI^e jour de may lan iiiijxx, Clement. Xijmi anno secundo, ind iiii, renuncha me dame Marguerite de Marquette, vesue de feu monsr Sausset de Steenkerque, seigneur de Vaulx empires Tournay, à tous les biens meubles, cateulx et debtes de sen mari et se tint à sez conuens de mariage et à tout ce que drois, usage et li coustume du pais li adonroit. Presens : sire Adam Polon, sire Jehan de Sorre, prestres, Le Moine et Pierrot Leq, tesmoins* (Souvenirs de la Flandre wallonne (...), 1881, p. 100).

²⁴ Sur le château d'Antoing : DE WAHA Michel, *Fortifications* (...), 1983, vol. 2, p. 447-448 ; DE WAHA Michel, « L'apparition (...) », 1983, p. 130-133 ; DE WAHA Michel, 1995, p. 138-140 ; COLLECTIF, 1978, p. 45-48.

à cette hypothèse. En effet, aucun des documents d'archives utilisés ne fait mention du château. S'il est édifié dans la seconde moitié du XIV^e siècle comme nous le pensons et que les terres de Vault sont vendues avant 1380, le château est-il achevé ? L'analyse par l'archéologie du bâti apportera des éléments de réponses à cette question.

Introduction à l'architecture du château de Vault

La carte de Ferraris²⁵ situe le château à la limite de la zone inondable par l'Escaut aujourd'hui canalisé. Le *Plan de la ville et citadelle de Tournai* réalisé vers 1700²⁶ montre qu'un méandre du ruisseau *Le Fontaine* passait au pied du château. La carte du ministère des Travaux Publics (1968) renseigne à la cote de 18 m les plaines alluviales de l'Escaut²⁷. Aujourd'hui distant de 100 m, le fleuve devait soit constituer la douve du château, soit lui offrir un milieu suffisamment humide pour assurer cette fonction²⁸.

Château et église se dressent chacun sur un promontoire rocheux. Il est plus que probable que l'affleurement calcaire ait été creusé entre l'église et le château, fournissant à celui-ci (et peut-être à l'église qui a précédé l'actuelle) le matériau nécessaire à son édification. Ainsi s'expliquerait l'absence de mention de carrière à Vault au Moyen Âge : celle qui approvisionna la fortification et creusa par la même occasion son « fossé » occidental ne fut en usage qu'à cette occasion.

Sous les courtines occidentale et méridionale, le massif calcaire s'aperçoit nettement. Il a été travaillé et retaillé à la verticale, augmentant d'autant la hauteur de la fortification. Le ou les niveaux sur le(s)quel(s) les tours sud-ouest et sud-est ainsi que la courtine est ont été fondées n'est pas connu. Il en va de même pour la partie septentrionale du château masquée par l'aménagement de la place.

L'édifice est construit en pierres calcaires locales. Le membre de Vault fournit en effet d'excellentes pierres à bâtir. L'appareil extérieur des tours est fort soigné : il se compose des pierres de moyen format assez cubique faisant queue assez profondément et solidement liaisonnées, appareillées en assises régulières, tandis que l'intérieur utilise les mêmes petits moellons allongés et clivés qui caractérisent les courtines. Un bandeau chanfreiné surmonte le soubassement qui se construit sur le banc de roche²⁹.

²⁵ K.B.R., *Cartes et Plans*, 31 : FERRARIS Joseph-Johann-Franz, « 31 : [Becclers] », dans *Carte de cabinet des Pays-Bas autrichiens levée à l'initiative du comte de Ferraris*, s.l., s.n., 1771-1778.

²⁶ B.N.F., *Département Cartes et Plans*, GE DD-4586.

²⁷ HENNEBERT Michel, 2012, p. 44-45.

²⁸ Lors des fouilles, François Baptiste a retrouvé un nombre important de mollusques situés sur la paroi de banc calcaire à l'ouest. L'eau se retrouve à cet endroit à une profondeur de 2,4 m seulement sous la pelouse (BAPTISTE François, 1992, p. 48).

²⁹ Si ce profil n'est pas sans rappeler celui des tours de la seconde enceinte communale de Tournai édifiée entre 1289 et 1302, il est cependant trop courant pour fournir un indice chronologique. L'horizontale qu'il établit sur tout le périmètre correspond au niveau de circulation à l'intérieur (BLIN Florine, 2014, p. 4).

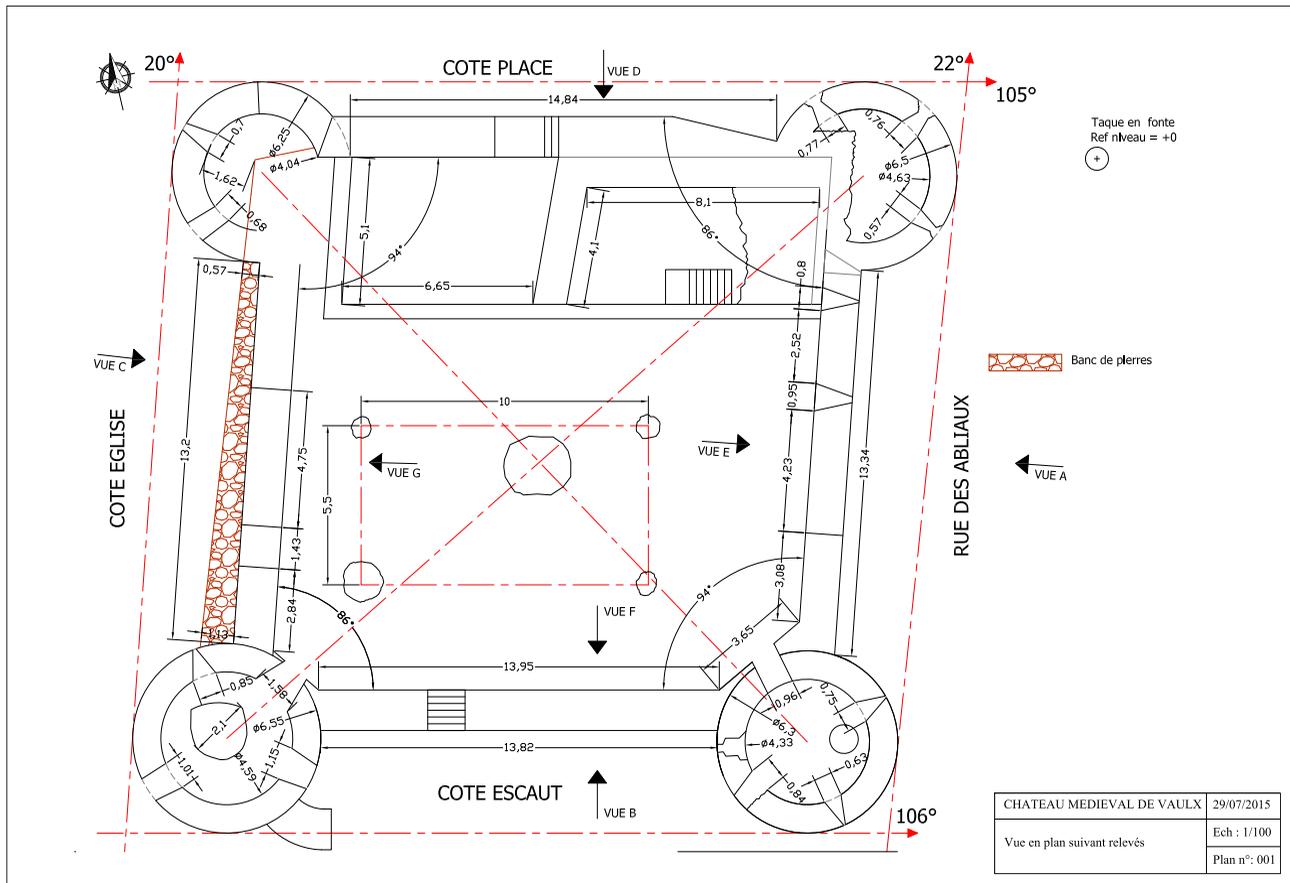


Fig. 2.- Plan du château de Vault, avec repérage des vues en élévations.
© Cédric Penay.

Le château médiéval de Vault se présente comme un quadrilatère quasi-régulier, prenant la forme de parallélogramme pour suivre l'éperon rocheux, de 13,2 x 14,84 x 13,34 x 13,82 m de côtés, dont les angles sont flanqués d'une tour ronde d'un diamètre moyen de 6,4 m (fig. 2).

L'espace englobé par cette enceinte ne conserve aujourd'hui que les vestiges, préservés sur quelques assises seulement, d'un bâtiment (qui sera appelé « maison ») adossé à la courtine nord, que l'on aperçoit déjà sur les relevés de 1643-1645³⁰ et sur les gravures du XIX^e siècle. L'édifice est divisé en son milieu par un mur de refend. Du côté oriental de cette division, une cave encore voûtée sur une longueur de 2,6 m s'appuie sur la courtine est (la petite ouverture qui traverse de part en part son mur oriental résulte d'un remaniement comme en attestent ses parois).

Les tours

Le château est conçu d'une manière curieuse. L'élément principal de son plan, le quadrilatère, se dresse sur le socle rocheux. Par contre, les tours se trouvent totalement ou partiellement (comme la tour nord-ouest) à l'extérieur de celui-ci et descendent ainsi nettement plus bas que les courtines, mais on n'a pas tiré profit de cette disposition qui

³⁰ Plan figurant en perspective le territoire qui s'étend d'Antoing à Vault et à Tournai, levé en 1643 et 1645 par Antoine Huet et J. Rys arpenteurs (A.É.M., *Cartes et plans*, 1032-1036).

aurait pu être intelligente. La tour nord-ouest l'illustre parfaitement. Le socle rocheux occupe une partie de la tour et en réduit la surface utilisable aux niveaux les plus bas à un espace étriqué. Cet espace n'est pas mis à profit dans une conception active de la défense, puisque les murs des tours sont, au niveau inférieur, sous le niveau de la cour du château, aveugles. Aucune défense active ne s'y exerce, alors même que la position des tours en avant du socle rocheux aurait permis de développer un niveau de défense particulièrement efficace. Si le modèle du château est bien le plan philippin, toutes les potentialités militaires de celui-ci ne sont donc pas exploitées.

L'intersection théorique des murs de courtine constitue le centre de chacune des tours circulaires, qui se projettent ainsi fortement à l'extérieur. Elles flanquent efficacement le quadrilatère formé par les courtines. L'épaisseur moyenne des murs des tours est de 1,1 m, les courtines pouvant atteindre 1,3 à 1,5 m. D'un diamètre moyen extérieur de 6,4 m et intérieur de 4,4 m, les tours comportaient deux niveaux, comme le suggèrent les documents iconographiques : l'étage n'est conservé dans sa hauteur maximale que dans la tour sud-ouest, sa base est également perceptible à la tour sud-est.

L'analyse tour après tour mettra en exergue les fonctions des tours au Moyen Âge et leur adaptation après la démilitarisation de la place aux exigences des occupants du site.

La tour nord-ouest (fig. 3-4)

La tour possède encore son parement extérieur et se dresse en grande partie au-delà de l'angle du banc rocheux. Le bandeau qui couronne le soubassement marque encore la jonction de la courtine ouest avec la tour nord qui n'est conservée que sur une hauteur maximale de 2 m depuis la cour du château, sa moitié ouest étant complètement arasée au-dessus du bandeau.

Le niveau 0³¹ montre une archère axiale bien conservée d'une hauteur de 1,7 m sur une largeur de 0,71 m à l'intérieur pour 0,26 m de large à l'extérieur. À la jonction entre la courtine ouest et la tour, une deuxième archère, connue grâce aux photographies de François Baptiste (fig. 5) et des scouts (fig. 6), n'est perceptible aujourd'hui que par les vestiges de son montant droit ainsi que sa base. Elle flanquait de manière efficace la courtine ouest. Une troisième se situait dans la partie nord de la tour et devait couvrir la courtine nord. Sur la gravure de Charles Vasseur³², la porte percée dans la tour nord-ouest est sans doute l'archère élargie. Actuellement, les vestiges d'une petite niche sont discernables entre les deux archères.

La photographie des scouts (fig. 6) montre la tour traversée par les vestiges d'un mur appartenant à la maison.

³¹ Le niveau 0 est considéré comme le niveau de sol du château.

³² VASSEUR Charles, *Le château de César* (exemplaire de l'a.s.b.l. « Château médiéval de Vaulx »).

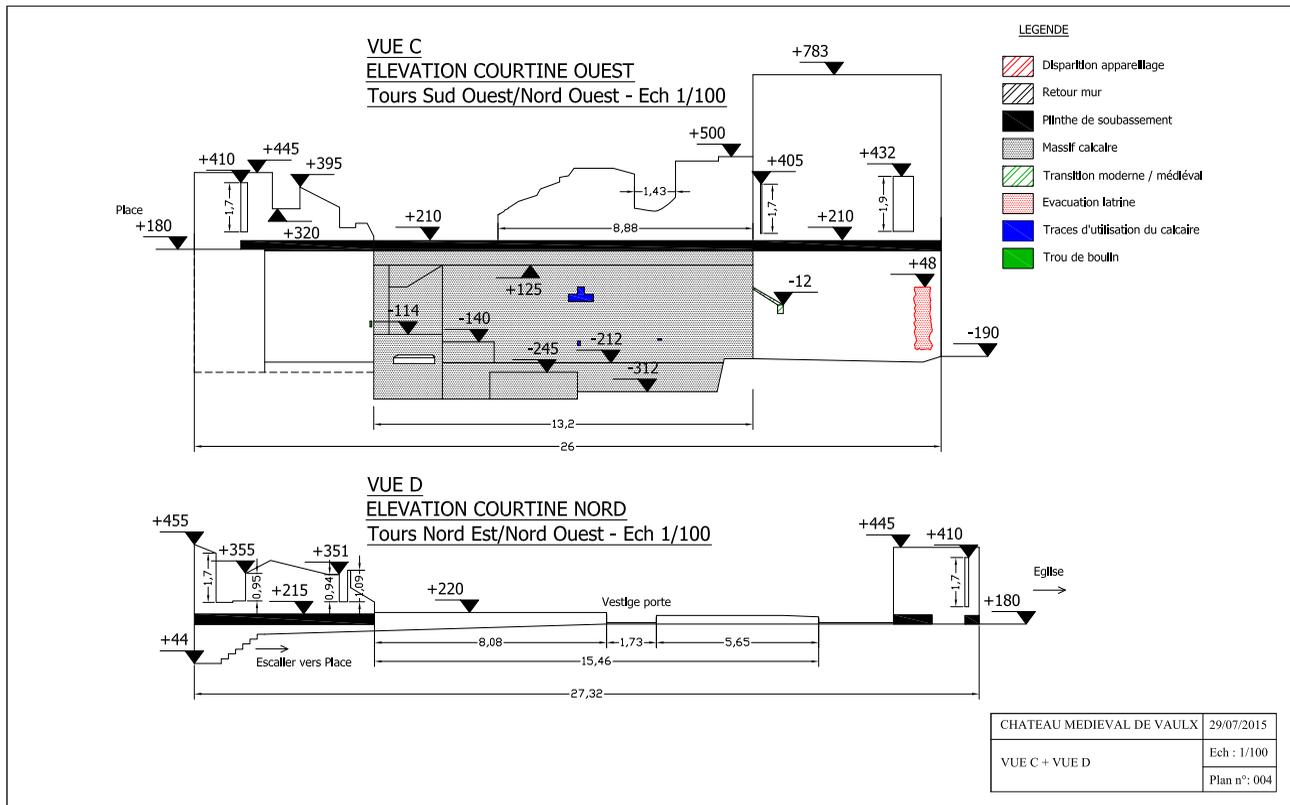


Fig. 3.- Vues C et D du château de Vaulx.

© Cédric Penay.

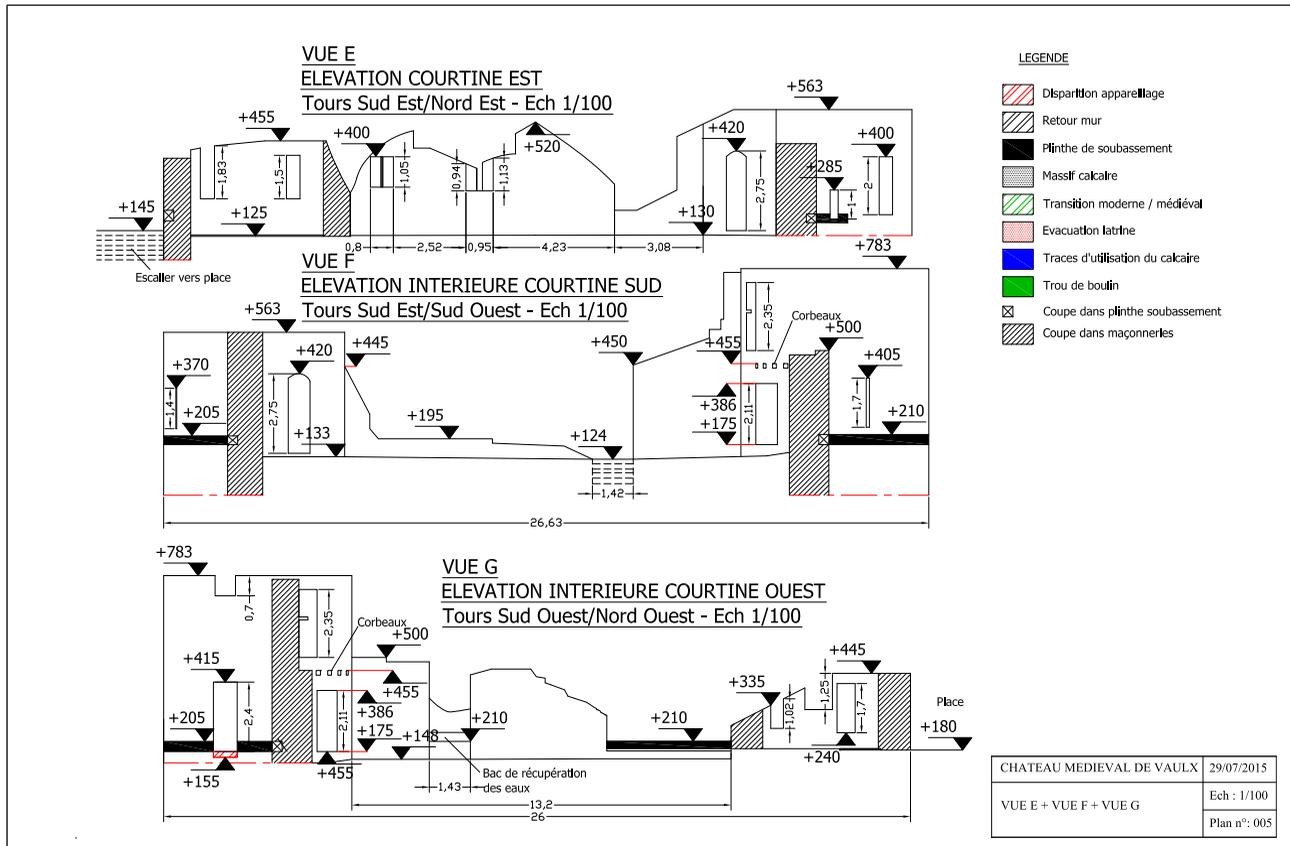


Fig. 4.- Vues E, F et G du château de Vaulx.

© Cédric Penay.



Fig. 5.- La tour nord-ouest, pendant les fouilles de François Baptiste (1982-1987).
© a.s.b.l. « Château médiéval de Vaulx ».



Fig. 6.- Partie occidentale du château, lors du nettoyage entrepris par les scouts de la région des Collines (1966-1967).
© a.s.b.l. « Château médiéval de Vaulx ».

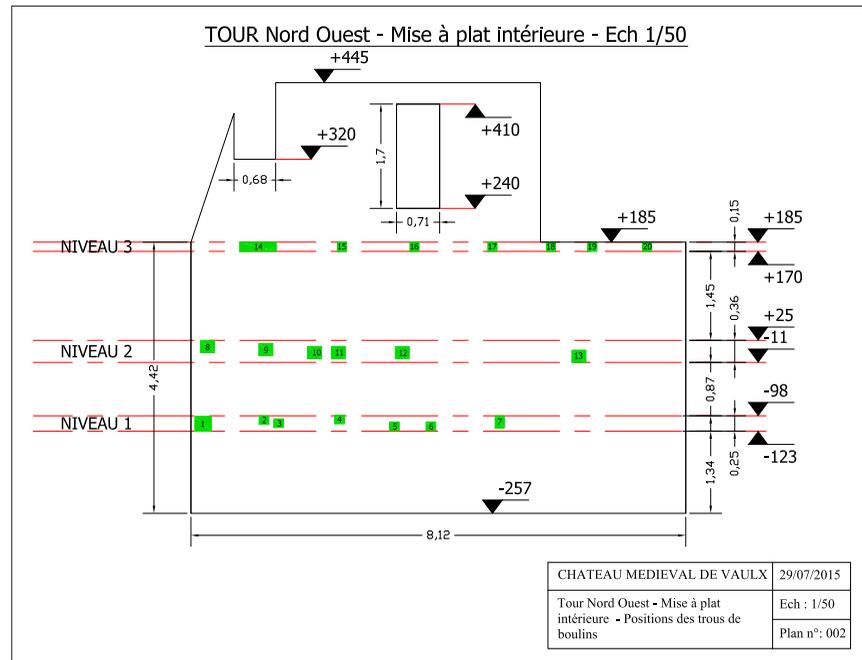
Sur le parement intérieur de la tour, visible sur 4,42 m, on observe trois rangées de 7, 6 et 7 opes (fig. 7). La courtine est possédée des traces comparables³³. Aux deux niveaux inférieurs, leur disposition est assez irrégulière. Nous les identifions aux trous de boulins de l'échafaudage utilisés lors de la construction de la tour. L'hypothèse d'un échafaudage est confortée par la hauteur entre les différents niveaux. Les hauteurs de 1,34 m, entre la base et le premier palier, et de 1,45 m, entre le second niveau et le troisième, correspondent à la hauteur maximale à laquelle un maçon peut travailler confortablement³⁴. Le niveau 2, à 0,87 m du précédent, s'explique par la hauteur entre le premier niveau et le troisième, soit 2,27 m. Les maçons ont placé assez rapidement leur second niveau afin d'être à une hauteur suffisante pour accéder au troisième niveau qui, à hauteur du bandeau, constitue le niveau de circulation à l'intérieur du château. Au dernier niveau, les opes réguliers

³³ Voir figure 26.

³⁴ DOPERÉ Frans, UBREGTS William, 2003, p. 239-243.

Fig. 7.- Mise à plat intérieure de la tour nord-ouest, avec positions des trous de boulins.

© Cédric Penay.



de 0,15 x 0,15 m ont reçu les solives du plancher marquant le niveau d'utilisation de la tour. Ces solives s'emboîtaient dans une poutre de section plus importante, de 0,6 m de section (dimensions données par le trou de boudin situé au-dessus du banc rocheux) reposant en partie sur le banc rocheux. À la jonction nord entre la tour et le banc, on aperçoit encore trois assises de pierres qui devaient soutenir une partie du plancher. Ce plancher, dont le niveau permettait de se servir des archères s'ouvrant 0,7 m plus haut, a également servi de niveau de travail pour les maçons qui élevaient les murs de la tour.

La tour nord-est (fig. 3-4, 8)

La tour nord-est (fig. 9) est édiflée directement sur le banc rocheux et son tracé circulaire a été altéré pour mieux épouser sur un court segment rectiligne celui du banc de calcaire. Elle est très mal conservée. Son parement a disparu au-dessus du bandeau marquant la fin du soubassement. Les moellons équarris qui caractérisent le parement des tours ont été arrachés à une époque récente³⁵.

Les fouilles de François Baptiste permirent de nettoyer complètement la tour. Le niveau de sol actuel se situe au niveau du banc. À 0,40 m de hauteur, le mur de la tour s'épaissit de 0,15 m formant une banquette destinée à accueillir le plancher du niveau de circulation médiéval. La position des archères, à 1,10 m de ce ressaut, confirme le niveau de circulation.

³⁵ Sans doute dans l'entre-deux-guerres. En 1921, René Desclée s'alarmait sur l'état du château et sur le fait que les habitants du village venaient se servir en pierres pour leurs travaux. Voir : MATTHIEU Ernest, 1921, p. 256.

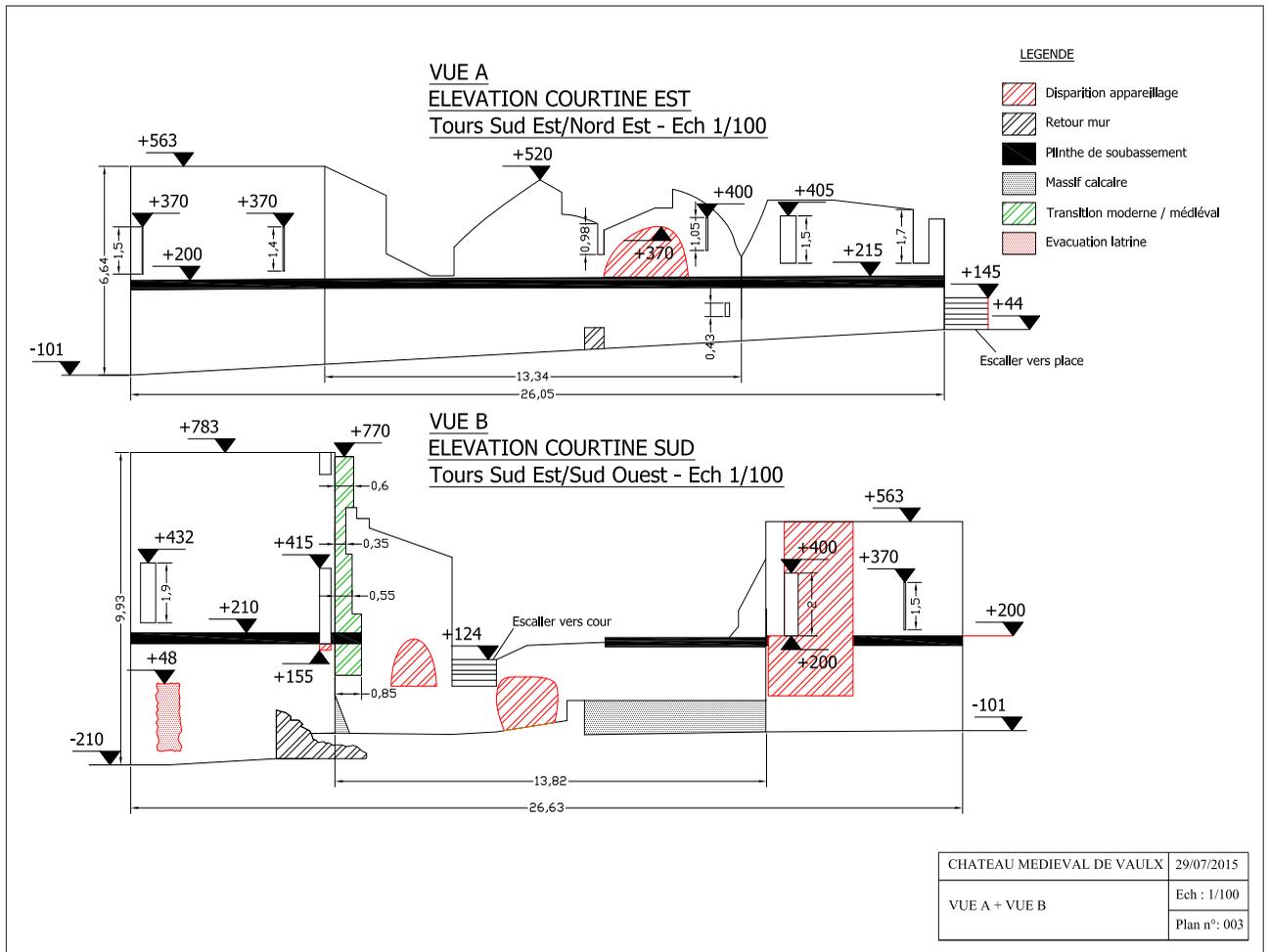


Fig. 8.- Vues A et B du château de Vaultx.
© Cédric Penay.



Fig. 9.- Vue de la courtine nord et les tours nord-est, nord-ouest et sud-ouest depuis la place.
© Robin Penay.

Fig. 10.- DESCLÉE René, Vaulx. Rue des Abliaux. Château César, 22 février 1921.
© Archives iconographiques de Tournai, Vaulx II/II, RD5767.



L'emplacement des trois archères est préservé, bien que deux d'entre elles, au nord et à l'est, aient été fortement perturbées à une époque très récente. Sur la photographie de René Desclée de 1921, ces perturbations sont moins marquées (fig. 10), elles ne sont donc pas dues à l'établissement de structures d'habitation entre le XVII^e et le XIX^e siècle à cet endroit. La tour était alors recouverte d'un toit en chaume et l'étage comportait au moins une fenêtre.

À l'intérieur, la cave de la « maison » adossée à la courtine nord et construite au cours du XVII^e siècle, vient empiéter sur une partie de la surface de tour.

La tour sud-est (fig. 4, 8 et 11)

Le socle rocheux n'apparaît pas sous le niveau inférieur de la tour sud-est tel qu'il est visible aujourd'hui. De dimension similaire à la tour précédente, la tour sud-est a conservé la totalité de son parement jusqu'à la fin du XIX^e, comme le montre une photo de 1898 de Jules Messiaen (fig. 12). Une autre photo due à René Desclée (fig. 13), prise le 22 février 1921, montre que le parement a été fortement endommagé, mais est encore intact entre la jonction de la tour avec la courtine sud et la grande baie qui s'ouvre dans la tour. L'hypothèse qui ferait de l'ouverture que l'on voit aujourd'hui à cet endroit la marque d'une latrine en encorbellement doit le céder à l'observation objective : il s'agit d'une brèche dans le mur.

Des trois archères présentes à l'origine, deux, au nord (1,41 x 0,73 m pour une ouverture de tir de 0,06 m) et à l'est (1,30 x 0,61 m pour une ouverture de tir de 0,06 m), sont très bien conservées (fig. 14). À l'intérieur, leurs embrasures sont soigneusement chaînées. La troisième a été élargie en une fenêtre qu'on aperçoit sur le cliché de René Desclée (fig. 13).

Fig. 11.- La tour sud-est.
© Robin Penay.



Fig. 12.- MESSIAEN Jules, Le château en 1898, photographie.
© a.s.b.l. « Château médiéval de Vaulx ».



Fig. 13.- DESCLÉE René, Vaulx, Rue des
Abliaux, Château César, 22 février 1921.
© Archives iconographiques de Tournai,
Vaulx II/II, Photo RD5768.



Fig. 14.- Vue intérieure de la tour sud-est.
© Robin Penay.



À l'intérieur, le sol actuel est très inégal. Le banc rocheux n'y est pas perceptible. Sur le pourtour de la tour, une banquette (fig. 2), d'une épaisseur variant de 0,16 à 0,40 m, plus large qu'à la tour nord-est, indique le niveau de circulation médiéval, situé à 1,10 m sous le seuil des archères.

Entre les deux archères bien conservées, au niveau de la banquette³⁶, s'ouvre un puits de 0,98 m de diamètre (fig. 15), construit en gros moellons équarris. François Baptiste qui l'a fouillé jusqu'à 3,50 m de profondeur indique qu'il s'élargit en profondeur. Le matériel mis au jour semble s'étaler du Moyen Âge à une période récente.

La porte de la tour a été arrachée, il ne subsiste rien de son encadrement.

Fig. 15.- Le puits de la tour sud-est, lors des fouilles de François Baptiste (1982-1987).
© a.s.b.l. « Château médiéval de Vaulx ».



Le premier niveau de la tour est couvert d'un berceau en pierre (fig. 16), d'axe nord-est/sud-est, de profil irrégulier développant une flèche de 0,5 m (sa hauteur est de 3,47 m au centre pour 2,97 m sur ses côtés). Au-dessus de l'archère nord, un manteau de cheminée est réservé dans le berceau. Cette cheminée empêche de servir l'archère. La superposition à l'archère d'une cheminée épargnée dans la voûte, le départ de la voûte à 0,23 m sous le linteau des archères, l'observation du berceau montrant qu'il est collé à la paroi de la tour et ne s'ancre pas dans le mur de celle-ci, prouvent que la voûte n'appartient pas à la première campagne de construction, mais est le fait d'un remaniement postérieur à la démilitarisation de la place³⁷.

Avant d'attribuer à la partie de la tour proche de la jonction avec la courtine sud une fonction, que ce soit un bac de récupération d'eau

³⁶ BAPTISTE François, 1992, p. 42. Pour des raisons de sécurité, ce puits n'a pas été fouillé plus en profondeur.

³⁷ Contrairement à ce qu'avancait François Baptiste (BAPTISTE François, 1992, p. 40-41).

Fig. 16.- La voûte en berceau de la tour sud-est.
© Robin Penay.



ou une latrine en encorbellement (hypothèse déjà réfutée), il convient d'observer que les embrasures remontant à la période de construction de la tour sont chaînées et que leur parement est régulier. L'état des embrasures et des tableaux au-delà des deux archères d'origine montre nettement les zones remaniées. Le segment qui relie la baie remaniée à la courtine sud apparaît ainsi, lui aussi, remanié. Le « renforcement » qu'on y voit est le résultat d'une destruction partielle du parement intérieur (fig. 17). La maçonnerie intérieure a été régularisée. Il n'y a donc à cet endroit pas de structure d'origine épargnée dans le parement.

Ces perturbations récentes ont fait apparaître, épargné contre le parement extérieur dans la maçonnerie originelle, un conduit vertical, celui d'une latrine située à l'étage supérieur.

Fig. 17.- « Renforcement » intérieur dû à un remaniement de la tour sud-est.
© Robin Penay.



Le puits et la latrine permettent de ne pas limiter l'affectation de cette tour à un usage exclusivement militaire, mais de lui attribuer également des fonctions « résidentielles ». Point n'est besoin d'insister sur l'importance de l'eau dans la vie du site.

Le lit de l'Escaut étant beaucoup plus capricieux à l'époque médiévale qu'aujourd'hui, il existait des plaines inondables. Aussi, peut-on penser que le fleuve ait servi à l'évacuation des latrines. Ce phénomène se retrouve également dans la tour sud-ouest. Ce système d'évacuation a pour principal avantage d'être très discret, mais nécessite l'aménagement de conduits intramuraux. De nouvelles fouilles permettraient de mieux comprendre les aménagements de ces conduits. Aux Pays-Bas, les observations faites sur des châteaux du XIV^e siècle, ont démontré que l'alternance du gel et du dégel peut avoir des conséquences sur les maçonneries des conduits s'évacuant dans l'eau d'un fossé³⁸.

³⁸ KAMPHUIS Jan, 2014, p. 102-105.



Fig. 18.- NEYTS Gillis, Gezicht op het Château César te Vau, plume, lavis, aquarelle, 2^e moitié du XVII^e siècle.
© Rijksmuseum, Amsterdam.

Le dessin de Gillis Neyts³⁹ (fig. 18) ainsi que les gravures de Louis Haghe⁴⁰ et du Chevalier de la Barrière⁴¹ montrent que l'étage était déjà complètement arasé dès le XVII^e siècle.

La tour sud-ouest (fig. 3-4 et 8)

La tour sud-ouest est la plus importante, elle est la mieux conservée et culmine à 6,59 m depuis le niveau de circulation de la cour (fig. 19). Elle possède trois niveaux : une pièce en sous-sol, un rez-de-cour et un étage. Le parement est bien conservé sauf dans une zone au sud, qui laisse apercevoir le conduit de la latrine intramurale. Parallèle à la courtine méridionale et adossé à la tour sud, un mur partiellement effondré est constitué de petits moellons et appartient à une construction postérieure au déclassement de la place et extérieure à celle-ci.

À l'intérieur, la tour présente, comme les tours sud-est et nord-est, une banquette épaisse de 0,40 à 0,60 m (fig. 2) sur laquelle s'appuyait le plancher du rez-de-cour. Le niveau donnant sur la cour comprend une grande porte axiale, une archère au nord-ouest et deux baies au sud-est et au sud-ouest, qui résultent de la transformation de deux archères.

³⁹ NEYTS Gillis, six tableaux et deux dessins du château reproduits dans : GUSTOT Pierre, VAN SPRANG Sabine, 2008, p. 78-81, 91, 164, 215.

⁴⁰ HAGHE Louis, trois lithographies du château reproduites dans : LE BAILLY DE TILLEGHEM Serge, 1981, p. 91.

⁴¹ Chevalier DE LA BARRIÈRE, *Château de Vaulx depuis le sud-est*, gravure reproduite dans : LE BAILLY DE TILLEGHEM Serge, 1981, p. 91.

Fig. 19.- La tour sud-ouest vue depuis la cour.

© Robin Penay.



Une coupole en briques, effondrée en plusieurs endroits, couvre le rez-de-cour. Les dimensions des briques (25 x 12 x 5,5/6 cm), le mauvais accrochage de la structure dans les murs assignent cette coupole à une phase d'occupation plus récente de la tour. Quoique sa flèche n'atteigne que 1,2 m, la construction de cette coupole a obligé de modifier l'accès de la courtine sud à la tour en y établissant un escalier. Les parois de celui-ci présentent encore des briques de même facture que celles de la coupole. De même, le niveau du chemin de ronde de la courtine ouest a été surhaussé (ci-après). Ces modifications prouvent que dans son premier état la tour était simplement planchifiée.

Au sud, le manteau d'une large cheminée est réservé dans la voûte, mais les trous ménagés dans le mur pour abriter les consoles qui devaient soutenir le manteau ont été prévus lors de la construction première. Ce niveau était donc dès l'origine équipé d'une cheminée (fig. 20).

À l'étage supérieur, fortement ruiné, une niche dans la paroi et des vestiges de piédroits sont également encore perceptibles et attestent d'une fonction résidentielle. Sur un dessin de Gillis Neyts (fig. 18), la tour présente une baie ouverte à sa jonction extérieure de la courtine méridionale. Suite à la réoccupation de la tour, on posa un toit de chaume et perça une porte extérieure, cette phase est datable d'avant les gravures de Louis Haghe et du Chevalier de la Barrière. Enfin, dans un troisième temps, la toiture de chaume fut retirée et la baie de l'étage supérieur, rebouchée. Cette phase peut être datée entre 1884 et 1920, sur base d'une gravure publiée en 1884 et d'une photographie de la fin du XIX^e - début XX^e siècle.

Tangente à l'axe sud-ouest/nord-est de la tour, sa façade en exprime les deux niveaux d'élévation séparés par quatre corbeaux. L'accès au rez-de-chaussée se fait par une porte rectangulaire dont le seuil est situé à 0,4 m du niveau rocheux. Elle a 2,11 m de haut pour 1,58 m de large. L'embrasure ne présentant pas de modification majeure et le chaînage intérieur de la baie étant conservé, on peut estimer qu'il s'agit de l'entrée médiévale dotée d'un seuil moderne, dont la face supérieure

Fig. 20.- La cheminée de la tour sud-ouest.
© Robin Penay.



a été grossièrement ciselée. Pour réaliser cette porte, les deux portes du niveau supérieur (dont chacune ne conserve qu'un montant) et la baie dont on aperçoit encore le montant droit à la jonction de la tour et de la courtine sud, les corbeaux qui surmontent la porte, on a utilisé des pierres de plus grand appareil que dans le reste du château. Leur surface a été dressée avec beaucoup plus de soin et est tout à fait plane. L'imposant linteau (0,37 x 1,2 x 0,23 m) de la porte du rez doit être signalé.

À 0,53 m du linteau de la porte, quatre corbeaux (dimensions : 0,16 x 0,16 m et 0,20 m de profondeur) en quart-de-rond font saillie (fig. 19). Ils supportaient vraisemblablement le chemin de ronde.

À la jonction de la tour et des courtines sud et ouest, on distingue, au niveau +1, un piédroit dont le tableau est partiellement conservé. Ils appartiennent à deux portes donnant accès de la tour aux courtines. Comme la porte d'entrée, ces piédroits usent de pierres de taille disposées en chaînage. À la jonction avec la courtine ouest, ce dispositif est bouché par une maçonnerie en petits moellons. Cette intervention est visible également depuis l'intérieur de la tour, où s'aperçoivent le piédroit occidental et le seuil de la porte. Un joint droit marque la maçonnerie employée pour combler l'ouverture.

Appréciation de ce dispositif

Cet ensemble est intéressant mais incomplet. D'une part, on a voulu assurer un accès assez aisé et soigné à chacun des niveaux de la tour sud-ouest. Ensuite, à l'étage, on s'est préoccupé et de ménager semblable accès et de permettre la circulation sur le chemin de ronde, les deux portes de la tour étant fermées. C'est la raison d'être des corbeaux supportant le chemin de ronde en saillie. D'un strict point de vue militaire, ce contournement de la tour n'est pas heureux. Cet affaiblissement de la défense de la tour doit répondre dès lors à un élément important du programme architectural, une volonté résidentielle :



Fig. 21.- Le château de Briffueil.
© Robin Penay.

en effet, en permettant de fermer la salle du premier étage de la tour tout en assurant le passage sur le chemin de ronde, on conciliait les nécessités de surveillance et celles de résidence.

Accès à l'étage

Pour l'époque médiévale, aucun élément n'indique la présence d'un escalier menant aux étages. Aussi, deux solutions peuvent être envisagées. La première, la plus évidente, est que l'accès se faisait via une échelle dont les occupations ultérieures de la tour auraient effacé les traces. La seconde voudrait que l'accès au second niveau se réalisât via la courtine. Ce dernier cas trouve un pendant dans la tour du château de Briffueil⁴² (fig. 21). Des fouilles menées au niveau supérieur pourraient permettre de mieux appréhender les moyens de communications dans la tour. Ce niveau est en effet constitué d'une couche épaisse de terre ne permettant plus la lecture du niveau de sol.

Corbeaux et galerie

Sur les corbeaux reposait une extrémité des poutres soutenant le plancher du chemin de ronde, dont l'autre extrémité devait être reçue par des poteaux. L'orientation particulière des corbeaux et donc des poteaux, à 45° par rapport aux courtines, pose la question de l'agencement du bâtiment résidentiel auquel appartenait la fenêtre repérée à la jonction de la courtine sud et de la tour sud-ouest. La présence de la fenêtre et des corbeaux donne à penser que la pièce qui se trouvait au niveau +1 était à la fois résidentielle et lieu de passage, chemin de ronde. Se pose aussi la question de l'accès au chemin de ronde et donc, des possibilités de retraite des hommes défendant le niveau du sol. Il n'y a aucune trace dans la courtine est, ni dans ce qui reste des courtines sud et ouest, d'un accès de la cour au chemin de ronde.

Latrine

Lors des fouilles de cette tour, François Baptiste⁴³ mit au jour une cavité ovoïde (fig. 22), située sous le niveau 0, dont la voûte en calotte est en partie conservée. L'espace circulaire, voûté, mesure 2,1 m de diamètre et culmine à 2,25 m de hauteur. Au sud, à la naissance de la voûte, un linteau (fig. 23-24) couvre un renforcement de 1,44 m de haut épargné dans le mur. Il abrite une latrine large de 0,76 m, s'enfonçant de 1,30 m dans le mur. Le trou d'aisance de 0,22 m fortement décentré est relié à un conduit intramural (visible depuis une brèche pratiquée à l'extérieur), semblable à celui retrouvé dans la tour sud-est, qui s'évacue à 2,30 m sous le niveau actuel de la pelouse. La pièce est très soignée, bien appareillée : pour les voussoirs, on a utilisé des moellons réguliers de dimensions plus réduites et de gros moellons équarris pour réaliser une trappe de 1 m sur 1,3 m qui constitue le seul accès à la latrine, mais aussi sa seule arrivée de lumière. La recherche de l'isolation des latrines

⁴² Du château de Briffueil, il ne reste qu'une tour. La construction du château a un *terminus post quem* de 1282 (DE WAHA Michel, *Fortifications (...)*, 1983, vol. 2, p. 671-680 ; COLLECTIF, 1978, p. 313-317).

⁴³ BAPTISTE François, 1992, p. 46-47.

Fig. 22.- Les latrines de la tour sud-ouest, lors des fouilles de François Baptiste (1982-1987).

© a.s.b.l. « Château médiéval de Vaulx ».



est une préoccupation constante au Moyen Âge⁴⁴. À Vaulx, la localisation au niveau inférieur est à attribuer à cette volonté. Les dimensions de l'espace sous la voûte ne suggèrent pas un lieu de détention, mais plutôt un lieu privatif d'aisance. Quant au problème de lumière dans la cavité, il pouvait aisément être résolu par l'utilisation d'une lampe portable⁴⁵.

Avant de faire de cet endroit une prison, il faut se remémorer le jugement plein de bon sens porté par Viollet-le-Duc sur un sujet qui continue à exciter les fantasmes d'archéologues parfois réputés sérieux⁴⁶. Réduire cette latrine très soignée au rôle de cachot, c'est priver le propriétaire de ce confort dans la partie la plus résidentielle et la plus intime de son château. C'est aussi attribuer à Sausset de Steenkerque, modeste chevalier hainuyer, une volonté de rendre la justice non en saisissant les biens des défaillants, procédure sur laquelle son successeur le seigneur d'Antoing et l'abbaye de Saint-Nicolas-des-Prés concluent un arbitrage en 1389, mais en exerçant des mesures de contrainte par corps, dont rien ne dit que Sausset ait jamais eu le droit de les exercer, mais plus encore les ressources financières nécessaires pour les mettre en œuvre⁴⁷. Que cette structure relève constructivement du cul-de-basse-fosse, il n'en résulte pas qu'il se soit agi là d'une prison, d'autant moins que dans ce cas, répétons-le, le seigneur n'aurait pas disposé de latrine dans son propre logement.

⁴⁴ MESQUI Jean, 1993, p. 179-180.

⁴⁵ Il semble qu'au Moyen Âge, les nobles pouvaient se faire accompagner aux latrines par un serviteur. À ce sujet : MESQUI Jean, 1993, p. 178 ; VIOLLET-LE-DUC Eugène, t. 6, 1868, p. 495-496. Le dégagement du niveau inférieur de la cavité a mis au jour un matériel archéologique composé de céramiques vernissées rouges et de fragments de pipes datés, dans le rapport de fouilles, des XVIII^e et XIX^e siècles. Actuellement l'accès au niveau inférieur se fait par une pente raide identifiée à tort comme étant un escalier par François Baptiste (BAPTISTE François, 1992, p. 46).

⁴⁶ VIOLLET-LE-DUC Eugène, t. 4, 1868, p. 485-486.

⁴⁷ VERRIEST Léo, 1916-1917, p. 333-339, acte de 1389, voir n° 9.

Fig. 23.- Élévation de la tour sud-ouest.
© Cédric Penay.

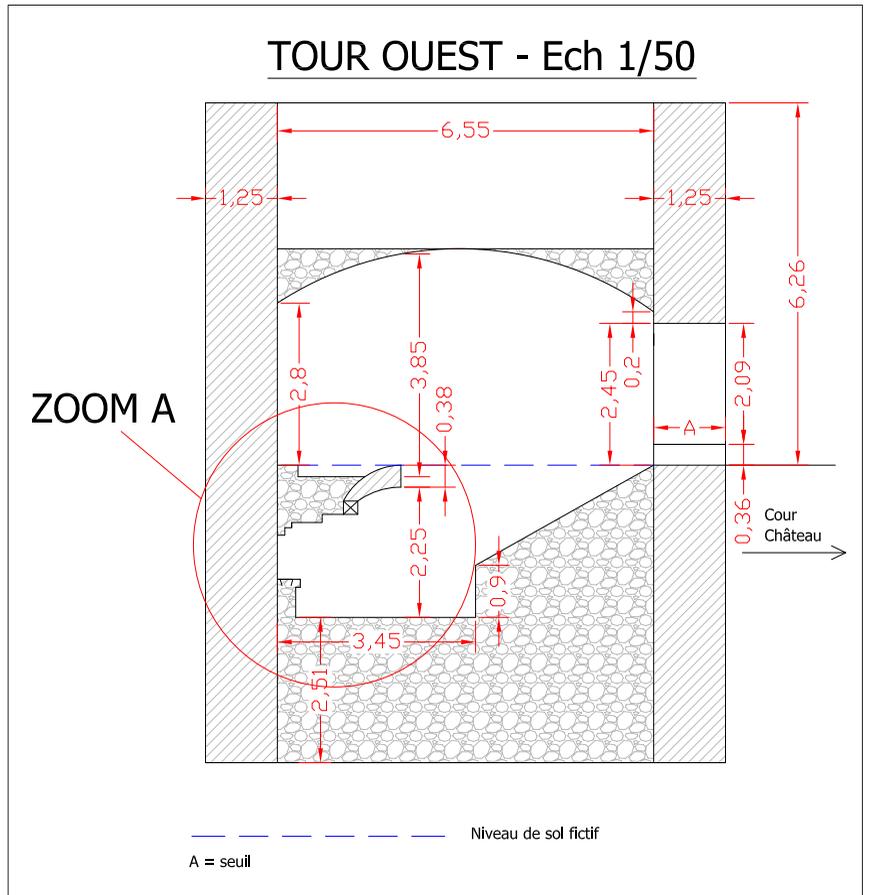


Fig. 24.- Détail de l'élévation de la tour sud-ouest.
© Cédric Penay.

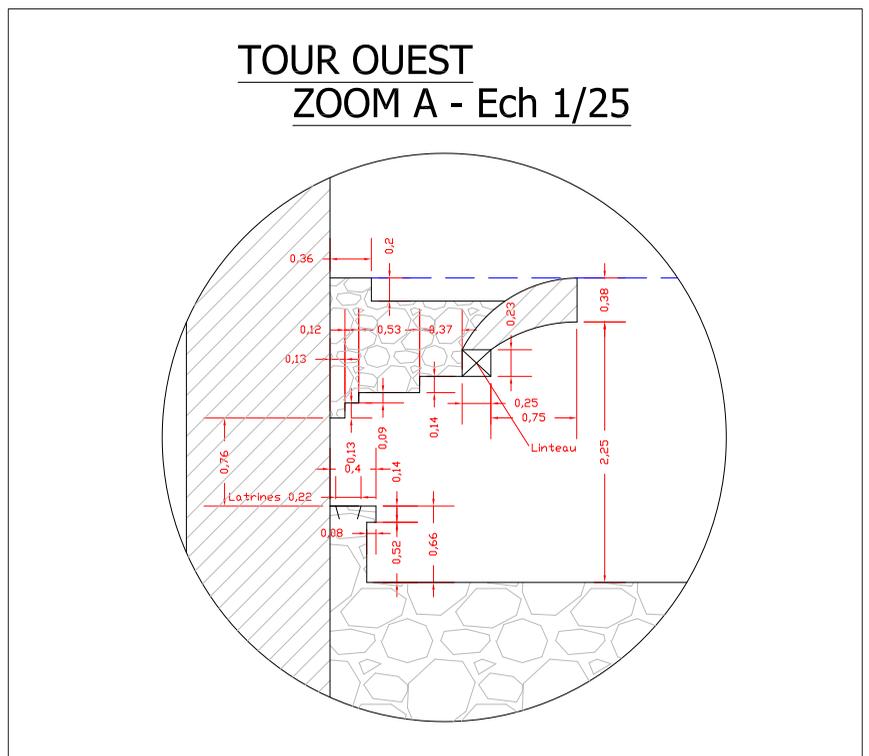


Fig. 25.- La cave sous la maison.
© a.s.b.l. « Château médiéval de Vaulx ».



Les courtines

Les courtines médiévales encore en place se trouvent du côté oriental et occidental. Les courtines nord et sud ont fortement été touchées par les transformations et restaurations modernes. De manière générale, les courtines du XIV^e siècle sont plus épaisses, en moyenne 1,10 m, que les murs modernes.

La courtine nord

Adossés à la courtine nord, dont les vestiges sont peu perceptibles, sont conservés, sur quelques assises seulement, les vestiges d'une maison. L'édifice est divisé en son milieu par un mur de refend. Du côté oriental de cette division, une cave a conservé sa voûte sur une longueur de 2,60 m (fig. 25). Cette cave s'appuie donc contre la courtine est (le mur est de cette cave est percé d'une petite ouverture résultat d'un remaniement).

À partir du début du XVII^e siècle, le site connaît une nouvelle phase d'occupation marquée par la construction d'habitations qui vont aboutir à la destruction de la courtine nord. L'habitation adossée à la courtine nord s'aperçoit déjà sur les relevés de 1643-1645, bien que celle-ci ait été modifiée au cours du temps, et sur les gravures du XIX^e siècle. Dans de nombreuses lithographies, le pignon de la maison moderne adossée à la courtine nord empiète sur une partie de la courtine est. L'abandon de cette maison se place après 1852 : une lithographie de Charles Vasseur la montre alors sans toiture et une partie de sa charpente a été enlevée ou s'est effondrée.

La courtine orientale (fig. 4, 8, 26)

La courtine orientale est conservée sur une hauteur de 3,9 m depuis le niveau de la cour. Elle présente de nombreuses traces de destruction. Le socle rocheux naturel n'apparaît pas à sa base. Elle est percée de deux archères bien conservées. En reportant la distance séparant

Fig. 26.- La courtine est, lors du nettoyage entrepris par les scouts de la région des Collines (1966-1967).
© Robin Penay.



celles-ci (2,52 m), il apparaît que la courtine est pouvait accueillir quatre archères. Toutefois, si le tableau d'une baie ouverte dans le mur endommagé suggère la présence d'une archère à cet endroit, les vestiges de maçonnerie encore en place ne montrent aucune trace de la quatrième archère possible. La courtine devait donc se composer de trois archères. Dans le parement extérieur, au moins trois trous de boulins sont encore repérables sur une même assise du mur à 0,25 m du bandeau. L'un d'entre eux a été rebouché, ce qui est reconnaissable par l'emploi de petits matériaux en pierre pour la réalisation du bouchon⁴⁸.

La courtine sud (fig. 4 et 8)

La courtine sud est édiflée sur le banc rocheux, qui a été retaillé pour présenter une verticale, que poursuit l'élévation de la courtine. À l'angle de la courtine et de la tour sud-ouest, on distingue dans la partie inférieure de la tour un retour à angle droit du banc rocheux. La partie est n'est conservée que jusqu'à hauteur du soubassement.

La partie ouest a été fortement remaniée. Elle est délimitée par l'embrasure d'une porte où monte un escalier à six degrés résultat d'une transformation. La portion du mur qui relie l'escalier et la tour sud-ouest est presque entièrement le fait d'une reconstruction. Le bandeau n'y existe pas, le mur est légèrement en retrait. Plus curieux, sur la tour, le bandeau n'apparaît qu'au-delà d'une baie résultat d'un remaniement, mais les pierres qui occupent le niveau du bandeau ont le même format que celui-ci et sont ajustées selon la même technique, de fines lames de calcaire servant d'arase. Les caractéristiques de l'appareil ne permettent pas d'attribuer cette anomalie à un changement de campagne de construction.

⁴⁸ BAUD Anne, LE BARRIER Christian, 2002, p. 123-128. Les scouts ont bouché les brèches, l'exemple le plus net se situe sous la grande zone accidentée. Archives de l'a.s.b.l. « Château médiéval de Vaulx », Vaulx. *Description schématique des travaux de consolidation de la courtine Sud-Est.*

Sur le très petit segment non remanié du mur entre la tour sud-ouest et la suture qui marque la zone reconstruite, se dresse le piédroit d'une baie de 1,60 m de haut. Le format des pierres est identique à celui de la baie de la courtine ouest (ci-après). À l'intérieur, le remaniement décrit ci-dessus empêche toute observation.

Le créneau

Au plus haut de la jonction de la tour sud-ouest et de la courtine sud, dans une maçonnerie d'origine miraculeusement épargnée par les remaniements, apparaissent un piédroit ainsi que le tableau d'une baie. Dans la partie sommitale du piédroit se trouve un corbeau d'un profil très particulier, qui devrait être soigneusement relevé lors de toute étude préalable à une restauration. Une esquisse de ce profil montre que le creux ménagé dans le corbeau devait recevoir le pivot horizontal d'un volet pouvant se rabattre devant la baie. C'est un dispositif que Viollet-le-Duc a fort bien expliqué et qui protégeait les créneaux des chemins de ronde et que l'on retrouve, par exemple à Treignes⁴⁹. Ce dispositif offre le seul vestige du chemin de ronde et de sa défense.

La courtine occidentale (fig. 3-4 et 27)

La courtine occidentale n'est pas construite à l'aplomb du banc rocheux sur lequel elle repose, mais celui-ci fait une saillie dont la largeur varie de 0,57 m à 1,13 m. La courtine occidentale mesure 13,2 m de long. À partir de 9,02 m depuis la tour sud-ouest, son élévation ne dépasse plus le bandeau qui repose directement sur le banc calcaire.

À la jonction de la tour sud-ouest et de la courtine occidentale, se trouve, à la partie sommitale de la courtine, un dallage sur 2,84 m à partir de la tour. L'examen de l'appareil montre que la maçonnerie d'origine n'a été conservée que sur un très court segment à la jonction même de la tour et de la courtine. Au-delà, une perturbation se marque nettement. Cette zone devrait faire l'objet d'une attention toute particulière lors d'une étude d'archéologie monumentale préalable à une restauration du bâtiment, mais on peut dès à présent affirmer que le dallage dégagé, parce qu'il repose sur les pierres de cette perturbation, n'est pas le pavement d'origine. Le remaniement a ôté le seuil de la porte de la tour, haussé le niveau de la hauteur de la première pierre du piédroit de la porte, fait pénétrer le nouveau dallage à l'intérieur de la tour. La raison de cette modification nous semble être la construction de la coupole de briques qui couvre le premier niveau de la tour et dont le sommet se place à 1,20 m au-dessus de la porte actuelle.

À 2,84 m de la tour sud-ouest, une baie s'ouvre dans la courtine ouest. Ses montants non harpés constitués de pierres de grandes dimensions s'aperçoivent encore nettement. À l'extérieur, l'encadrement de la fenêtre est conservé sur toute sa hauteur. La baie s'ouvre sur une largeur de 1,29 m pour une hauteur de 1,60 m. L'embrasure ne présente pas de perturbation et des moellons en pierres constituent un piédroit en harpe à chaque extrémité de la baie. Chaque tableau porte à sa partie

⁴⁹ VIOLLET-LE-DUC Eugène, t. 4, 1868, p. 381-382 et fig. 8 ; DE WAHA Michel, 1985, p. 43.

Fig. 27.- La tour sud-ouest et la courtine ouest, lors du nettoyage entrepris par les scouts de la région des Collines (1966-1967).
© a.s.b.l. « Château médiéval de Vaulx ».



supérieure les traces de deux trous en-dessous du linteau, alignés l'un en face de l'autre. Les vestiges du linteau s'aperçoivent encore de chaque côté de la baie. Un cliché pris lors de l'entreprise de nettoyage effectué par les scouts en 1966-1967 (fig. 28) permet d'identifier une baie surmontée d'un arc de décharge apparent dans la façade extérieure. L'absence de perturbation dans le mur ainsi que la disposition de pierres d'angles disposées en chaînage permettent de déduire qu'il s'agit d'une ouverture pratiquée au moment de l'édification du mur. Elle ne descend pas jusqu'au bandeau, mais s'arrête au-dessus de celui-ci, à 1,4 m au-dessus du niveau actuel de la cour. Cet endroit devrait faire l'objet d'une recherche préalable en cas de restauration, avec démontage soigneux du bac de récupération des eaux qui y a été installé, et étude attentive des différentes pierres, de manière à fixer avec précision le niveau aujourd'hui perturbé du seuil de cette porte. Ces observations posent aussi la question du niveau de la cour du château et donc, de la date du pavement retrouvé lors des fouilles, qui n'est pas nécessairement le pavement d'origine.

Fig. 28.- Détail de l'arc surmontant la baie de la courtine ouest, lors du nettoyage entrepris par les scouts de la région des Collines (1966-1967).
© a.s.b.l. « Château médiéval de Vaulx ».



Il n'est pas connu de phase d'occupation de cet endroit du XVII^e siècle à la fin du XIX^e. Sur la peinture *Paysage avec château en ruines sur les hauteurs* de Gillis Neyts (fig. 29), nous avons pu identifier une représentation du château de Vaulx. La représentation concorde avec une vue qu'aurait pu avoir l'artiste au milieu du XVII^e siècle depuis le sud-ouest de l'édifice. On y retrouve certains éléments qui corroborent notre attribution. La baie est représentée surmontée d'un arc cintré. Le linteau a déjà disparu. La présence de cette baie dans l'enceinte en 1966-1967 et sur la peinture de Gillis Neyts permet d'étayer la thèse qu'il s'agit d'une baie médiévale.

À l'extérieur de la courtine sud, on discerne encore les vestiges laissés lors des occupations ultérieures du château (fig. 8). Ainsi, le mur qui fait un retour à partir de la tour est facilement identifiable à celui qu'on retrouve sur les différentes gravures et photographies anciennes.

Cette zone a connu maints aménagements comme le montre encore bien une photographie de la fin du XIX^e siècle (fig. 30) où s'aperçoit une petite clôture en pierre qui délimite la zone d'occupation⁵⁰.



Fig. 29.- NEYTS Gillis, Paysage avec château en ruines sur les hauteurs, huile sur bois, 19,5 x 25 cm, 1650-1700.
© Johnny Van Haeften Ltd, Londres.



Fig. 30.- Vue du château depuis le sud-ouest à la fin XIX^e siècle.
© Archives iconographiques de Tournai, Vaulx II/II, A-F103n-17A.

⁵⁰ On voit aussi sur le tableau la césure brusque de la courtine sud, dans laquelle s'aperçoit un pignon qui pourrait très bien s'apparenter à la maison figurée sur le plan de 1643. Lors de l'entreprise de nettoyage de 1966, le plan levé par les scouts montre qu'un mur se dressait à cet endroit sur une longueur équivalente au mur de l'enceinte encore en place. Il s'agit sans doute de l'élévation du mur de la maison qu'on aperçoit sur les photographies du début du XX^e siècle.

Quelques questions spécifiques

L'entrée du château

Daté entre 1336-1340 et 1360, le château de Vault se caractérise par un plan « philippin », dont les caractéristiques sont aujourd'hui bien connues pour la France – d'où il est originaire – grâce aux travaux de plusieurs archéologues, en particulier de Jean Mesqui⁵¹, et pour la Belgique, par un article de Philippe Bragard⁵². Dans ce type de fortification, les places importantes et étendues possèdent un châtelet où deux tours flanquent l'entrée. Un dispositif plus simple épargné dans la courtine caractérise, selon Jean Mesqui, des édifices de petite taille⁵³.

S'il est manifeste que Vault ne possédait pas de châtelet d'entrée, l'emplacement de la porte du château ne se laisse pas aisément situer. Chacune des courtines de l'édifice à un moment donné a servi d'accès vers le château. Si aujourd'hui deux seulement nous sont encore connus dans la courtine nord et la courtine sud, il existait autrefois un accès au site dans les courtines est et ouest. Il faut donc essayer de localiser l'accès originel du château.

La présence à la jonction de la courtine nord et de la tour nord-est d'un segment de courtine oblique a amené à placer la porte du château à cet endroit. Deux photographies prises en 1966-1967 (fig. 31-32) montrent clairement la superposition à un mur de courtine dont l'appareil est conforme à celui que l'on trouve généralement dans les courtines, d'un autre mur, celui de la maison « nord », dont l'axe est nettement décalé vers l'intérieur de la cour, ce qui laisse d'ailleurs apparaître le mur de la courtine nord d'origine. Le mur oblique n'est donc pas la trace de l'entrée primitive du château. Par contre, une des gouaches des Albums de Croÿ (1600), les plans de 1643-1645, un tableau de 1666 dû à Gillis Neyts, la lithographie de Charles Vasseur (1852) montrent sur ce côté, une porte liée à une des maisons construites par la suite sur le site.

Dans la courtine est a existé une brèche qui n'indique pas la présence d'une ancienne porte⁵⁴.

Dans la courtine méridionale (fig. 4 et 8), on aperçoit les vestiges d'un escalier orienté nord-sud. Le tableau occidental de la porte en est conservé. Le piédroit est constitué d'une feuillure extérieure où l'ancrage du vantail se perçoit encore aisément. Cette porte, ainsi que la porte de la tour sud-ouest ne s'aperçoivent pas dans les documents iconographiques du XVII^e siècle. Le peintre paysagiste Gillis Neyts a représenté à plusieurs reprises le château de Vault. Un dessin du *Rijksprentenkabinet* d'Amsterdam⁵⁵, peut-être une étude préparatoire pour ses futures compositions reprenant le motif du château de Vault,

⁵¹ HÉLIOT Pierre, 1965, p. 238-257 ; MESQUI Jean, 1991, p. 318-324.

⁵² BRAGARD Philippe, 1999, p. 141-167.

⁵³ MESQUI Jean, 1991, p. 308.

⁵⁴ Cette courtine ayant été restaurée par les scouts, sur les conseils de Simon Brigode, on ne conserve plus cette ouverture dans le mur. D'après les photographies des scouts avant leur intervention, il s'agissait bel et bien d'une brèche qui traversait l'intégralité du mur.

⁵⁵ Voir note 41.

Fig. 31.- Vue du château depuis la place, lors du nettoyage entrepris par les scouts de la région des Collines (1966-1967).
© a.s.b.l. « Château médiéval de Vaulx ».



Fig. 32- La courtine nord et les tours nord-est et nord-ouest, lors du nettoyage entrepris par les scouts de la région des Collines (1966-1967).
© a.s.b.l. « Château médiéval de Vaulx ».



présente une vue depuis le sud-est. Sur celle-ci, la courtine sud, fortement dégradée, n'est pas percée d'une porte. La lithographie du Chevalier de la Barrière en 1822 en fournit la première attestation. On peut dater les entrées de cette zone entre 1666 et 1822.

La baie dans la courtine ouest

À 2,84 m de la tour sud-ouest s'ouvre dans le mur de la courtine ouest une baie large de 1,29 à 1,45 m haute de 1,60 m. Le piédroit sud se compose de deux pierres de grandes dimensions posées en délit, la pierre inférieure étant toutefois fortement endommagée. Le piédroit nord est formé d'une pierre de même type surmontée de trois pierres du même format, mais posées selon leur lit. Un cliché de 1966-1967 la montre surmontée d'un arc surbaissé (fig. 27-28) aujourd'hui écroulé. Comme nous avons remarqué que le niveau actuel du chemin de ronde

de la courtine ouest résulte d'un remaniement qui en a haussé le niveau, cet arc perturbait l'horizontalité du chemin de ronde d'origine. Nous verrons bientôt la signification de cette incongruité apparente. Sous les pierres posées en délit, de chaque côté, se trouve encore une pierre de calibre semblable aux autres qui forment la baie, mais posée selon le lit. Sous ces pierres, la maçonnerie a été perturbée : on pourrait placer à cet endroit un seuil. La baie ne descend pas jusqu'au bandeau, mais s'arrête à 0,46 m au-dessus de celui-ci. Par la suite, la baie a été perturbée et obturée, mais une partie de ce bouchon a ensuite été enlevée. Un bac en pierres cimentées a été aménagé en dessous de la baie⁵⁶ (fig. 27), ce qui rend la lecture des niveaux difficile. L'embrasure ne présente pas de perturbation. Chaque tableau porte à son extrémité vers l'extérieur un trou, l'un aligné face à l'autre. Le premier, au sud, mesure 0,12 x 0,20 m mais est profond de 0,40 m, l'autre, au nord, n'est profond que de 0,27 m. L'absence de perturbation dans le mur ainsi que la disposition de pierres d'angles disposées en chaînage prouvent qu'il s'agit d'une ouverture pratiquée au moment de l'édification du mur. Elle est la seule baie (autre que les archères) percée d'origine dans les murailles du château à un niveau compatible avec celui d'une circulation dans la cour. Sur le *Paysage avec château en ruines sur les hauteurs* de Gillis Neyts dans la seconde moitié du XVII^e siècle (fig. 29), elle est représentée cintrée. C'est la seule baie du château à figurer sur une des vues des Albums de Croÿ.

Identification de cette baie

Indubitablement d'origine, cette baie présente trois caractéristiques remarquables. C'est la seule baie percée dans une des courtines au niveau du sol de la cour. C'est la seule baie dont les tableaux sont perpendiculaires au mur de courtine à la différence des parois des archères qui sont « obliques ». Elle possède deux cavités qui se répondent, mais ne sont pas identiques, et qui font songer aux orifices destinés à recevoir la barre de calage d'une porte. Enfin, l'arc qui la sommitait perturbait le chemin de ronde. Établir au même niveau celui-ci et le couverture de la baie ne présentait pourtant aucune difficulté, même pour un maçon peu expérimenté. Nous croyons donc que cette disposition a été voulue et que nous nous avons là le souvenir d'un dispositif permettant de défendre l'accès (un assommoir ménagé dans le couverture de la baie). Ces indices nous conduisent à identifier cette baie comme la porte d'entrée originelle du château. Le saillant du socle rocheux constituait un bon appui pour le dispositif d'un pont fixe, mais léger, qui donnait accès au château.

L'entrée de Vaulx percée dans la courtine, mais proche d'une des tours, n'est pas rare et nous ramène à la typologie des châteaux « philippiens » de dimensions modestes dressée par Jean Mesqui. Philippe Bragard⁵⁷ en mentionne dans nos régions à Curange⁵⁸, Einville-au-Jard⁵⁹ ou

⁵⁶ BAPTISTE François, 1992, p. 47.

⁵⁷ BRAGARD Philippe, 1999, p. 159-165.

⁵⁸ Région flamande, province de Limbourg, arrondissement de Hasselt, ancienne commune fusionnée avec Hasselt.

⁵⁹ France, département de Meurthe-et-Moselle, arrondissement de Lunéville.

Fontaine-l'Évêque⁶⁰. L'exemple le plus proche et par la distance et par les dimensions de la place se voit au château de Quévy-le-Grand⁶¹, mis au jour en 2012. L'accès est situé au milieu de la courtine sud. Ce château présente un plan du type carré « philippin » de 19 m de côté flanqué de tours circulaires d'un diamètre de 5,50 m. Point faible obligé de tout système castral, la porte était défendue par les deux tours d'enceinte qui en sont très proches sans lui être directement accolées comme dans un châtelet d'entrée. Les dimensions du château avec une courtine ouest de 13,2 m, le flanquement efficace de l'entrée assuré par les archères des tours sud-ouest et nord-ouest dont les positions sont établies rendent le parti adopté à Vaulx opérationnel et parfaitement acceptable. L'effondrement de l'arc et des autres parties du dispositif interdisent d'affirmer qu'une bretèche qui aurait surplombé⁶² la baie en aurait complété la défense.

Ménagée de ce côté, l'entrée du château donnait immédiatement sur l'église paroissiale, et même si les Steenkerque ne disposaient pas des droits de collation ou de patronat sur celle-ci, ils n'en occupaient pas moins une place éminente dans la paroisse. La représentativité sociale était ainsi assurée.

Porte et logis

Les rapports entre cette entrée et la tour sud-ouest, qui apparaît comme la tour-maîtresse du château, doivent maintenant être évoqués.

La porte ne se trouve pas au milieu de la courtine ouest, mais décalée vers le sud, à 2,84 m de la tour sud-ouest. Mêmes ruinées, les quatre tours du château laissent encore apparaître certains éléments propres à établir une hiérarchie entre elles. La tour nord-ouest voit son niveau inférieur inutilisable, le banc rocheux en occupant une large partie. Elle ne développe donc que deux niveaux. La tour nord-est, comme le montre la présence du banc rocheux, ne présente elle aussi que deux niveaux. Par contre, si la tour sud-est ne possède également que deux niveaux, la présence d'un puits lui confère une importance particulière. On y trouve également au moins un conduit intramural plus que probablement associé à une latrine, un élément de confort. La tour sud-ouest se caractérise par l'existence d'un sous-sol occupé par une latrine et par deux niveaux utilisables. On pourrait donc, comme hypothèse de travail, la qualifier de tour-maîtresse.

La description de la tour donnée plus haut fournit ici quelques éléments qui nourriront notre analyse. La présence des trois portes montre qu'on a voulu assurer un accès aisé et d'aspect soigné à chacun des niveaux de la tour sud-ouest. À l'étage, on s'est préoccupé et d'assurer semblable accès et de permettre la circulation sur le chemin de ronde, les deux portes de la tour étant fermées. C'est la raison d'être du chemin de ronde en saillie supporté par les corbeaux. D'un strict point de vue militaire, ce

⁶⁰ Région wallonne, province de Hainaut, arrondissement de Charleroi, commune de Fontaine-l'Évêque. DE WAHA Michel, *Fortifications (...)*, 1983, vol. 2, p. 499-522.

⁶¹ Région wallonne, province de Hainaut, arrondissement de Mons, commune de Quévy. LECOMTE Aurélie, 2014, p. 102-105.

⁶² GARDELLES Jacques, 1989, p. 12-13.

contournement de la tour n'est pas heureux. Cet affaiblissement de la défense de la tour doit répondre dès lors à un élément important du programme architectural, à savoir une volonté résidentielle : en effet, en permettant de fermer la salle du premier étage de la tour tout en assurant le passage sur le chemin de ronde, on conciliait les nécessités de surveillance et celles de résidence, on isolait le niveau +1 de la tour.

Les équipements de la tour sud-ouest

L'état actuel de la tour ne permet pas de savoir comment on passait initialement du rez à l'étage. Comme il n'y a pas de trace d'un escalier épargné dans des murs dont l'épaisseur trop faible ne l'aurait d'ailleurs pas permis, comme la coupole de briques résulte d'un remaniement et que la tour était initialement planchée, les communications devaient se faire soit par un escalier de bois ou une échelle dressé entre les deux niveaux, soit de manière encore plus inconfortable, par l'extérieur de la tour maçonnée, via la courtine, comme à la tour du château de Briffoeil⁶³. Il n'existe de traces ni de l'escalier intérieur, ni de son homologue extérieur. Ce qui pose la question de l'existence de bâtiments résidentiels dans l'enceinte de la fortification. Au rez se trouvait une cheminée dont sont préservées les encoches de fixation du manteau, dont le tracé a été conservé épargné dans la coupole postérieure.

À l'étage, on distingue encore une niche pouvant servir d'« armoire ».

Fenêtre

Le piédroit d'une baie conservé à la jonction de la courtine sud et de la tour sud-ouest peut suggérer l'existence d'un bâtiment résidentiel de deux niveaux disposés de manière telle qu'ils ne perturbaient pas le service du chemin de ronde. On se trouverait alors devant un type de résidence assez fréquent, celui qui associe une tour avec sa charge symbolique à un logis. La présence d'éléments d'équipement dans la tour sud-est pourrait donner à penser que ce corps de logis se serait étendu entre les deux tours sud. Il semble ne pas avoir laissé de traces au sol. Et n'aurait ainsi pas été aussi robuste que la tour résidentielle d'Huissignies⁶⁴, qui disposait d'une solide base en pierre. On songe à une structure en pan-de-bois qu'un solin en pierre aurait dû renforcer comme à Rouelbeau⁶⁵. Dans cette structure se serait logé le « chemin de ronde » passant devant l'étage de la tour sud-ouest, lequel ferait alors figure de « retraite » privilégiée du maître de maison.

Lors des fouilles de François Baptiste, la découverte à 3,25 m de la courtine ouest et à 0,83 m de la base de la tour nord-ouest d'un épi de faitage datable du XIV^e siècle (fig. 33)⁶⁶ ainsi que de nombreuses tuiles de facture similaire à l'épi, pose la question de l'existence d'un bâtiment résidentiel dans ce secteur. S'il est peu probable que semblable épi se

Fig. 33.- Fragments de l'épi de faitage découverts lors des fouilles de François Baptiste (1982-1987).
© Robin Penay.



⁶³ Voir note 42.

⁶⁴ Région wallonne, province de Hainaut, arrondissement d'Ath, commune de Chièvres. SANSEN René, 1970-1971, p. 45-61.

⁶⁵ Suisse, canton de Genève, commune de Meinier. TERRIER Jean, JOGION REGELIN Michelle, 2016, p. 23-27, avec bibliographie.

⁶⁶ BAPTISTE François, 1992, p. 48 ; VERHAEGHE Frans, 1986, p. 108-156.

soit trouvé sur une des tours, de quel bâtiment venait-il exactement ? Le manque d'indications stratigraphiques sur sa position ne permet pas de dire s'il était en position primaire ou si sa présence à cet endroit résultait de manipulations postérieures à la désaffectation du château. L'endroit où cet épi a été trouvé intrigue, dans la mesure où il ne semble pas pouvoir être associé à une zone résidentielle. Les modifications profondes apportées à la courtine nord, avec des reconstructions très importantes donnent en effet à penser que les murailles de ce secteur n'étaient pas les plus remarquables de l'ensemble et n'incitent pas à admettre l'existence d'un quartier d'habitation de ce côté. Fort soigné, l'épi montre que le propriétaire ne renonçait ni à un certain confort ni surtout à une certaine ostentation, la figure de chevalier de l'épi portant haut l'affirmation de son rang.

Latrine

La tour sud-ouest offrait à son propriétaire le confort apprécié d'une latrine, mais l'absence d'éclairage naturel dans la latrine y diminuait largement le confort.

La tour sud-est

La tour sud-est possède un équipement de grande importance : un puits. On sait que l'approvisionnement en eau potable des châteaux paraît parfois mal assuré, de manière étonnante aux yeux d'un observateur moderne⁶⁷. Il faut donc insister sur la présence de ce puits. Une latrine dont subsiste le conduit intramural desservait l'étage de cette tour. Dans une structure de petite taille comme Vaulx, on ne peut en définir l'usage comme destiné essentiellement à la garnison et ne pas y voir un indice d'occupation résidentielle de la tour.

Conclusion

Plusieurs arguments concourent à faire de la tour sud-ouest le centre résidentiel du château. Dans l'état actuel des connaissances, rien ne permet de croire que des constructions en pan-de-bois aient complété cette structure, même si leur présence ne peut être exclue. On pourrait songer à une disposition comme à Rouelbeau.

La conception de l'habitat semble ainsi fort traditionnelle. L'espace réservé au logement est exigu : il ne se différencie guère ni par sa surface, ni par les éléments de confort, ni par l'agencement des communications de ce qui se faisait avant et parfois encore à l'époque de construction du château, dans les tours de « chevaliers », habitat de la petite noblesse.

La proximité de la tour-maîtresse et de la porte d'entrée donnait au propriétaire un contrôle direct de l'accès au château, exactement comme dans une place pourtant beaucoup plus imposante et appartenant à un noble d'un niveau social bien plus élevé, Corroy⁶⁸, où le châtelet d'entrée

⁶⁷ FAUCHERRE Nicolas, GAUTIER Delphine, MOUILLEBOUCHE Hervé (dir.), 2014.

⁶⁸ UBREGTS William, 1978, p. 67-81.

est devenu le principal local seigneurial car, avec une garnison réduite, il contrôlait les accès prémunissant le seigneur des trahisons. Une tour aussi imposante que celle d'Antoing, certes plus tardive, allait répondre aux mêmes préoccupations, dans un réflexe obsidional bien mis en évidence par Jean Mesqui⁶⁹.

La seule présence dans la courtine sud d'un piédroit d'une baie qui n'était manifestement pas une archère permet-elle de conclure à l'existence d'un bâtiment résidentiel qui aurait uni les deux tours ? La question doit être posée, même si, à l'heure actuelle, les indices qui pourraient corroborer cette hypothèse manquent. En tout état de cause, pareil bâtiment aurait présenté une façade à cour édifiée en matériaux plus légers, n'ayant guère laissé de trace, probablement une structure en pan-de-bois, dont on s'étonnerait toutefois qu'elle n'ait pas reposé sur une base maçonnée.

La qualité de l'épi de faîtage indique que le propriétaire était soucieux et d'une certaine qualité dans le choix des matériaux, mais tenait tout autant à afficher fièrement le symbole de sa condition sociale, l'épi figurant un chevalier armé.

La défense

Le château médiéval de Vaulx couvre environ 202 m², alors que la tour Burbant, le donjon comtal d'Ath édifié au XII^e siècle, se dresse sur 400 m². D'emblée, les questions d'échelle se posent : échelle militaire, échelle sociale. Pour qui et contre qui Vaulx est-il construit ? En conséquence, comment situer Vaulx parmi des fortifications destinées au service de propriétaires de la même couche sociale que Sausset de Steenkerque.

Le site

En prenant en compte la situation du château dans la plaine alluviale de l'Escaut, son implantation sur une hauteur de l'éperon rocheux, la présence attestée par les fouilles de François Baptiste de mollusques sur la paroi du banc calcaire à l'ouest⁷⁰, la hauteur des tours dont les fondations se situent au moins 2 m plus bas qu'actuellement, il devait exister à l'époque médiévale un dénivelé d'environ 6 m entre l'extérieur de la courtine ouest et le niveau de circulation. Il est également probable que les eaux de l'Escaut ne permettaient pas un accès constant de ce côté. L'Escaut pouvait alimenter un fossé, mais nous n'en conservons pas de trace. La massivité du socle calcaire est par ailleurs telle qu'il était pratiquement impossible de saper la place.

Par les qualités intrinsèques du site, le travail d'aménagement des affleurements rocheux, taillés à la verticale pour servir de murs difficiles à saper, les différences de niveau d'environ 6 m ainsi générées, la défense passive de la place est bien plus considérable que l'aspect actuel du château ne le laisse penser.

⁶⁹ MESQUI Jean, 1977, p. 109-149.

⁷⁰ Voir note 28.

La typologie

Vaulx appartient au type des châteaux « philippiens ». On doit à Jean Mesqui⁷¹, Pierre Héliot⁷², André Chatelain⁷³ et Philippe Bragard⁷⁴, la définition et les caractéristiques du château « philippien ». Cette architecture est géométrique et régulière. L'enceinte est généralement un quadrilatère flanqué de tours circulaires aux angles et semi-circulaires, si besoin, dans les courtines. L'intervalle entre deux tours n'excède généralement pas les 30 m. Cette utilisation permet d'assurer des tirs de flanquements efficaces le long de la courtine, mais également d'épauler, en cas de besoin, la tour voisine.

Ce type, apparu en France sous Philippe-Auguste (1165-1223), se généralisa assez rapidement, même si, en dehors du réseau castral royal, il se limite à des courtines rectilignes flanquées de tours circulaires et à la défense des portes, par des châtelets d'entrée. Dans nos régions, les enceintes urbaines adoptent les tours de flanquement, développent leurs archères, alors que le nombre de châteaux qui présentent le plan philippin demeure assez faible, comme il ressort de l'étude de Philippe Bragard. Au XIV^e siècle, l'emploi de ce plan ne peut être considéré comme particulièrement novateur, mais n'en demeure pas moins intéressant, en raison même du petit nombre de châteaux de ce type dans nos anciennes principautés et surtout, du petit nombre de châteaux qui appliquent le plan philippin aussi fidèlement que Vaulx.

Les dimensions

Les dimensions du château de Vaulx sont modestes : des courtines de 13,2 x 14,84 x 13,34 x 13,82 m de côté dont les angles sont flanqués d'une tour ronde d'un diamètre moyen de 6,4 m, un plan en quadrilatère presque régulier, le château prenant une forme de parallélogramme pour suivre l'éperon rocheux sur lequel il se dresse. Les tours d'angles ne sont espacées l'une de l'autre que de 14,84 m, au maximum.

L'épaisseur limitée à 1,1/1,5 m (maximum) des murs du château ne le met pas en état de résister longtemps à un siège mené par une troupe disposant de machines de guerre, notamment aux contingents que pouvait équiper une ville de la puissance de Tournai ou un prince comme le comte de Hainaut. Le chemin de ronde réduit le mur des courtines à un parapet épais seulement d'une vingtaine de centimètres, très vulnérable aux coups des engins de siège. Seule la différence de niveau entre le chemin de ronde et le sol d'où l'assaillant montait à l'assaut pouvait quelque peu compenser cette faiblesse.

⁷¹ MESQUI Jean, 1991, p. 38-72.

⁷² HÉLIOT Pierre, 1965, p. 238-257.

⁷³ CHATELAIN André, 1983 ; CHATELAIN André, 1986, p. 66-75 ; CHATELAIN André, 1991, p. 115-161.

⁷⁴ BRAGARD Philippe, 1999, p. 141-167.

Le potentiel défensif

Il est difficile de juger du potentiel défensif du château au XIV^e siècle étant donné la disparition du niveau supérieur⁷⁵. Sur base des vestiges, on peut estimer que les tours et courtines possédaient des archères au niveau 0. Des créneaux étaient ménagés au premier niveau.

Les archères du château hautes de 1,4 à 1,7 m appartiennent à un type simple, celui de l'archère rectiligne, sans étrier à la base, et à faible plongée⁷⁶. Ce type est utilisé de la fin du XII^e au XV^e siècle⁷⁷. L'utilisation d'une embrasure à niche qui ne pouvait être servie que par des combattants spécifiquement formés à cet effet, ne s'impose qu'en fonction de l'angle recherché pour le tir, mais surtout lorsque l'épaisseur murale dépasse les 1,80 m⁷⁸. Il n'était donc pas nécessaire d'en user pour le château de Vault dont les murs des tours ne dépassent pas 1,25 m.

Une archère de la tour sud-ouest et une autre de la tour nord-ouest, assez bien conservées, montrent qu'elles flanquaient efficacement la courtine ouest et donc, assuraient une défense de qualité de l'entrée. Les restes des autres archères permettent de considérer qu'il en était de même tant aux autres tours qu'aux courtines. La base des tours nord-ouest et sud-ouest, et même sud-est, qui descend bien plus bas que le niveau du socle rocheux formant la cour du château et pourrait abriter des archères tirant sur les assaillants depuis le niveau de leur approche n'est toutefois pas utilisée, ce qui est une faute de conception architecturale.

Puisqu'il y avait trois archères par tour, trois archères assurées à la courtine est, peut-être le même nombre à la courtine nord, deux au maximum à la courtine ouest (le segment entre la porte et la tour sud-ouest n'en conserve pas de trace), deux aussi à la courtine sud (mais la « fenêtre » repérée pouvait servir d'embrasure de tir à peu de frais), Vault devait compter 22 ou 23 embrasures de tir au premier niveau. L'état de conservation du château ne permet que des approximations pour le second niveau. Si c'était le cas, ce qui est vraisemblable vu le statut social du propriétaire, la défense du second niveau devait être essentiellement assurée par un crénelage protégé par des volets rabattables. Ces estimations posent la question des effectifs qui défendaient effectivement le château. On sait qu'ils étaient le plus souvent nettement inférieurs au nombre de postes de tir repérés dans les fortifications⁷⁹. L'équipement du château offrait aux défenseurs la possibilité de circuler à couvert, sans être exposés aux tirs de l'adversaire et de servir efficacement les postes de tir les plus propres à la défense de la place. Toutefois, comme

⁷⁵ Selon la plupart des auteurs, le chevauchement des archères dans les tours a pour but de ne pas affaiblir les tours, mais également de permettre de réduire les angles morts. À ce sujet, voir : ENLART Camille, 1904, p. 468 ; GEBELIN François, 1962, p. 39 ; FINO Jean-François, « Quelques aspects (...) », 1967, p. 29 ; FINO Jean-François, *Forteresses (...)*, 1967, p. 231 ; CHATELAIN André, 1991, p. 138 ; MESQUI Jean, 1993, p. 262.

⁷⁶ L'archère occidentale de la tour sud-ouest présente une base légèrement évasée. On pourrait penser qu'il s'agit d'un étrier, mais il s'agit d'une modification moderne apportée à l'archère. L'étrier ainsi que l'allège de l'archère ont été modifiés à une époque plus récente à l'aide d'un mortier.

⁷⁷ MESQUI Jean, 1993, p. 251-300.

⁷⁸ SALAMAGNE Alain, 1995, p. 50-51.

⁷⁹ MESQUI Jean, 1993, p. 255.

la tour sud-ouest, la tour maîtresse, ne commandait pas suffisamment l'ensemble de la place, un danger menaçait les défenseurs : une approche du château par un adversaire progressant couvert par les angles morts générés par les courtines et tours. Pour parer à cette menace, il fallait impérativement disposer au sommet de chacune des tours d'hommes résolus capables d'observer tous les fronts d'attaque possibles et de tirer sur les assaillants. Les tours n'étant pas éloignées les unes des autres de plus de 15 m, des tirs croisés efficaces étaient aisés. Servir les créneaux n'exigeait pas une formation spécifique des défenseurs, mais ne leur garantissait pas une protection aussi forte qu'aux tireurs opérant depuis des meurtrières à niche. Les volets qui se rabattaient devant les créneaux devaient pallier cette faiblesse.

Le château de Vaulx confirme les observations sur l'efficacité des archères émises par Jean Mesqui et invite à prendre avec toutes les réserves les considérations d'Alain Salamagne⁸⁰, même si et l'architecture du château et l'ostension d'un vocabulaire militaire digne des grandes places princières, seigneuriales et urbaines expriment sans le moindre doute une volonté de puissance et peut-être davantage encore d'affirmation sociale.

Si l'on conserve dans le bâtiment nord les vestiges d'un escalier de cave, il n'y a aucune trace d'un accès entre la cour du château et donc, le niveau où la défense était assurée par les archères et le chemin de ronde, ce qui ne manque pas de poser la question de l'organisation pratique de la défense et particulièrement, de la mobilité des défenseurs. Le seul accès dont l'existence soit « nécessaire », se confond avec celui, inconnu dans son détail, qui permettait d'accéder du rez-de-cour à l'étage de la tour sud-ouest.

Château philippin ou tour d'habitation : ostentation ou efficacité ?

La tour d'habitation offre à la petite noblesse un habitat devenu traditionnel au XIV^e siècle, mais qui n'en exprime pas moins sa position économique et sociale et affirme ses besoins d'affirmation et d'ostentation sociales⁸¹. Sa valeur militaire est certes limitée, mais suffisante pour résister à un adversaire émanant du même milieu. Un château philippin des dimensions de celles de Vaulx et de Quévy ne possède pas les qualités militaires du château philippin tel qu'il fut conçu dans le milieu royal. La différence entre un donjon comme celui d'Ath et une tour de chevalier est moindre que celle qui se marque entre un grand château philippin et Vaulx. Les dimensions réduites du château rendent sa surface intérieure vulnérable à toute machine de guerre, de même que le parapet de son chemin de ronde. Même réduit, le périmètre du château de Vaulx demande un personnel plus nombreux pour garnir les courtines, sauf à limiter d'emblée la défense à la tour maîtresse et à un éventuel bâtiment résidentiel y associé. Dans ce cas de figure, dans le cas de Vaulx comme dans celui du château suisse de Rouelbeau, la tour d'habitation traditionnelle semble mieux « armée », ne serait-ce que par sa carapace passive pour faire le gros dos et résister à l'assaillant.

⁸⁰ SALAMAGNE Alain, 2001, p. 78-80.

⁸¹ DE WAHA Michel, *Fortifications (...)*, 1983 ; DE WAHA Michel, 2008, p. 7-25 ; DE WAHA Michel, MATHIEU Clémence, VANDENBERG Vincent, 2008, p. 101-113 ; SIROT Élisabeth, 2007.

L'absente : la ferme !

À toute implantation seigneuriale est associée une cellule économique, qu'on la dénomme basse-cour ou ferme. Souvent, comme à La Hamaide, elle survit au château. À Vaulx, nous ne disposons, à ce jour, d'aucun élément permettant de la situer. Une forme telle que la tour d'habitation exige la présence d'une basse-cour distincte de la résidence. Le château philippin de Vaulx pourrait abriter en ses murs des cellules économiques, mais rien n'émerge des données malheureusement fortes incomplètes des fouilles menées au château, laissant ainsi en suspens une question importante.

Appréciation globale

La situation du château sur un éperon rocheux et dans la plaine alluviale de l'Escaut lui donne une qualité de défense passive plus que respectable. Les éléments défensifs du château ne lui permettent pas de résister à une « armée ». Par contre, ils ne sont ni sans valeur ni même négligeables et ils n'exigent pas que les défenseurs maîtrisent des techniques militaires compliquées (comme le tir au travers d'embrasures percées dans des murs épais), imposant un entraînement très régulier. La petite taille de l'édifice le rendait défendable par l'entourage réduit d'un homme de la condition économique et sociale de son propriétaire.

Vaulx paraît convenir à un « chevalier » de rang modeste comme Sausset de Steenkerque. Sa famille exprime son ambition sociale et sa respectabilité dans la lame funéraire de l'église de Steenkerque. Éphémère seigneur de Vaulx, il en incarne la brève apogée. Constructeur du château, il doit vendre sa seigneurie aux puissants Antoing, décède peu après et voit sa veuve liquider les dettes⁸². À quel degré, ce château, qui exprime aujourd'hui encore l'ambition et l'ostentation sociale de Sausset de Steenkerque, ne l'a-t-il pas ruiné ?

Abréviations

A.C.T.	Archives de la cathédrale de Tournai
A.D.N.	Archives départementales du Nord
A.É.M.	Archives de l'État à Mons
A.É.T.	Archives de l'État à Tournai
B.N.F.	Bibliothèque nationale de France
K.B.R.	Bibliothèque royale de Belgique

⁸² Voir note 23.

Bibliographie

Sources

Sources inédites

A.C.T., *Rouge Livre*, f°123-124 r°.

A.D.N., *Archives départementales antérieures à 1790*, B195-3, B1583, B12120, B20191.

A.D.N., *Chartreuse de Valenciennes*, 62H26 et 62H84.

A.É.M., *Cartes et plans*, 1032-1036.

A.É.M., *Chartrier de la trésorerie du comté de Hainaut*, 568.

A.É.T., *États du baillage Tournai-Tournais*, 736-18 (Terres contestées, projets d'échanges, convention des limites Châtellenie d'Ath, Lille).

A.É.T., *Archives locales. Antoing Échevinage*, C. 629.

A.É.T., *Archives locales*, n° 659.

B.N.F., *Département Cartes et Plans*, GE DD-4586.

K.B.R., *Cartes et Plans*, 31 : FERRARIS Joseph-Johann-Franz, « 31 : [Becclers] », dans *Carte de cabinet des Pays-Bas autrichiens levée à l'initiative du comte de Ferraris*, s.l., s.n., 1771-1778.

Sources éditées

ARNOULD Maurice-Aurélien, *Les dénombremets de foyers dans le comté de Hainaut (XIV^e-XVI^e siècle)*, Bruxelles, Commission royale d'Histoire, 1956.

DEVILLERS Léopold, *Monuments pour servir à l'histoire des provinces de Namur, du Hainaut et de Luxembourg*, t. 3, Bruxelles, Commission royale d'Histoire, 1874.

D'HERBOMEZ Armand, *Chartes de l'abbaye de Saint-Martin de Tournai*, t. 1, Bruxelles, Commission royale d'Histoire, 1898.

DU CHASTEL DE LA HOWARDERIE Paul-Armand, *Notes étymologiques, héraldiques, généalogiques, historiques et critiques sur des noms de famille et de lieu de l'ancien Tournais, du Hainaut, de la Flandre et de la Pévele*, Casterman, Tournai, 1910, p. 52-54.

HOVERLANT DE BEAUWELAERE Adrien, *Essai chronologique pour servir à l'histoire de Tournay*, vol. 100, Tournai, 1832.

Souvenirs de la Flandre wallonne. Recherches historiques et choix de documents relatifs à Douai et aux anciennes provinces du Nord de la France, t. 1, Douai, 1881.

VOS Joachim, *L'abbaye de Saint-Médard ou de Saint-Nicolas-des-Prés, près Tournai*, t. 1, Tournai, 1876 (= Mémoires de la Société historique et littéraire de Tournai, t. 11).

VOS Joachim, *L'abbaye de Saint-Médard ou de Saint-Nicolas-des-Prés, près Tournai*, t. 3, Tournai, 1879 (= Mémoires de la Société historique et littéraire de Tournai, t. 13).

Sources iconographiques

GUSTOT Pierre, VAN SPRANG Sabine, *Gillis Neyts. Un paysagiste brabançon en vallée mosane au XVII^e siècle*, Namur, 2008 (= Monographies du Musée des Arts anciens du Namurois, 36).

LE BAILLY DE TILLEGHEM Serge, *Tournai et le Tournaisis en gravures*, Liège, 1981.

Travaux

ABALLÉA Sylvie (dir.), *Châteaux forts et chevaliers. Genève et la Savoie au XIV^e siècle*, Genève, 2016.

BAPTISTE François, « Le château 'César' de Vaulx (commune de Tournai). Synthèse partielle des fouilles de 1982 à 1989 » dans *Mémoires de la Société royale d'Histoire et d'Archéologie de Tournai*, n° 7, 1992, p. 29-57.

BAUD Anne et al., *L'échafaudage dans le chantier médiéval*, Lyon, 2002 (= Documents d'Archéologie en Rhône-Alpes, 13).

BAUD Anne, LE BARRIERE Christian, « Chapitre VI. Réutilisation de l'échafaudage » dans BAUD Anne et al., *L'échafaudage dans le chantier médiéval*, Lyon, 2002, p. 123-128 (= Documents d'Archéologie en Rhône-Alpes, 13).

BERNIER Théodore, *Dictionnaire géographique, historique, archéologique, biographique et bibliographique du Hainaut*, Mons, 1891.

BLIN Florine, *La deuxième enceinte communale de Tournai. XIII^e-XIV^e siècles*, Tournai, 2014.

BRAGARD Philippe, « Essai sur la diffusion du château 'philippien' dans les principautés lotharingiennes au XIII^e siècle » dans *Bulletin monumental*, n° 157-2, 1999, p. 141-167.

BRULET Raymond, *La cathédrale Notre-Dame de Tournai. L'archéologie du site et des monuments anciens*, vol. 1 *Cadre généraux, structures et états*, Namur, 2012 (= Étude et Documents. Archéologie, 27).

CAUCHIES Jean-Marie, DUVOSQUEL Jean-Marie (éd.), *Recueil d'études d'histoire hainuyère offertes à Maurice A. Arnould*, Mons, t. II, 1983 (= Analectes d'Histoire du Hainaut).

Châteaux et chevaliers en Hainaut au Moyen Âge, Bruxelles, 1995.

CHATELAIN André, *Châteaux forts et féodalité en Ile de France du XI^e au XIII^e siècle*, Nonette, 1983.

CHATELAIN André, « La nouvelle architecture militaire au XIII^e siècle en Ile de France. Quelques hypothèses » dans HOEKSTRA Tarquinius Jan (éd.), *Liber castellarum 40 variaties op het thema kasteel*, Zutphen, 1986, p. 66-75.

CHATELAIN André, « Recherches sur les châteaux de Philippe-Auguste » dans *Archéologie médiévale*, t. 26, 1991, p. 115-161.

COLLECTIF, *Le patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 6/1, Liège, 1978.

- CONTAMINE Philippe, « Le chevalier dans la société médiévale : idéal et réalité » dans *Châteaux et chevaliers en Hainaut au Moyen Âge*, Bruxelles, 1995, p. 173-178.
- D'HERBOMEZ Armand, « Comment le quartier du château fut réuni à la cité de Tournai en 1289 » dans *Bulletin de la Société historique et littéraire de Tournai*, n° 24, 1890, p. 49-88.
- D'HERBOMEZ Armand, « Comment la commune de Tournai s'agrandit aux dépens du comté de Hainaut à la fin du XIII^e siècle » dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. XXIII, 1892, p. 397-414.
- D'HERBOMEZ Armand, « Géographie historique du Tournaisis » dans *Bulletin de la Société royale de Géographie*, t. XVI, 1892, p. 27-56, 306-333, 386-423.
- DE WAHA Michel, *Fortifications et site fossoyés dans le nord du comté de Hainaut. Aspects archéologiques, historiques et monumentaux*, thèse de doctorat, Université Libre de Bruxelles, 1983.
- DE WAHA Michel, « L'apparition de fortifications seigneuriales à enceinte en Hainaut belge aux XII^e et XIII^e siècles » dans CAUCHIES Jean-Marie, DUVOSQUEL Jean-Marie (éd.), *Recueil d'études d'histoire hainuyère offertes à Maurice A. Arnould*, Mons, t. II, 1983, p. 117-138 (= Analectes d'Histoire du Hainaut).
- DE WAHA Michel, « La ferme-château de Treignes. Approche historique et archéologique » dans *Les fermes-châteaux de la vallée du Viroin. À propos de la ferme-château de Treignes. Restauration du logis des domestiques*, Bruxelles, 1985, p. 28-67.
- DE WAHA Michel, « Antoing » dans *Châteaux et chevaliers en Hainaut au Moyen Âge*, Bruxelles, 1995, p. 138-140.
- DE WAHA Michel, « La maison 'seigneuriale' : un phénomène de longue durée » dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles*, t. 20, 2008, p. 7-25.
- DE WAHA Michel, MATHIEU Clémence, VANDENBERG Vincent, « La vitalité de l'habitat seigneurial secondaire en Hainaut. Quelques exemples » dans CAUCHIES Jean-Marie, GUISSSET Jacqueline (éd.), *Le château. Autour et alentours (XIV^e- XVI^e siècles). Paysage, parc, jardin et domaine*, actes coll. [Écaussinnes-Lalaing, 2006], Turnhout, 2008, p. 102-115.
- DERECK Daniel, « La noblesse dans le comté de Hainaut du XI^e au XIII^e siècle. Aperçu général » dans CAUCHIES Jean-Marie, DUVOSQUEL Jean-Marie (éd.), *Recueil d'études d'histoire hainuyère offertes à Maurice A. Arnould*, Mons, t. II, 1983, p. 583-597 (= Analectes d'Histoire du Hainaut).
- DEROEUX Didier (éd.), *Terres cuites architecturales au Moyen Âge*, Arras, 1996 (= Mémoires de la Commission départementale d'Histoire et d'Archéologie du Pas-de-Calais, 22).
- DESCLÉE René, DUFOUR Alphonse, « Recherche des bornes anciennes encore existantes du territoire de Tournai (Rive droite) à la fin du XIII^e siècle » dans *Annales de la Société royale historique et archéologique de Tournai*, t. 19, 1934, p. 5-21.

- DOPERÉ Frans, UBREGTS William, « Le bois dans la structure architectonique des donjons et châteaux en pierre à travers les Pays-Bas méridionaux » dans POISSON Jean-Michel, SCHWIEN Jean-Jacques (dir.), *Le bois dans le château de pierre au Moyen Âge*, actes coll. [Lons-le-Saunier, 23-25 octobre 1997], Besançon, 2003, p. 239-243.
- ENLART Camille, *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance. Première partie. Architecture. II : Architecture civile et militaire*, Paris, 1904.
- FAUCHERRE Nicolas, GAUTIER Delphine, MOUILLEBOUCHE Hervé (dir.), *L'eau dans le château*, actes coll. [château de Bellecroix, 18-20 octobre 2013], Chagny, 2014.
- FINO Jean-François, « Quelques aspects de l'art militaire sous Philippe Auguste » dans *Gladius*, n°VI, 1967, p. 29.
- FINO Jean-François, *Forteresses de la France médiévale*, Paris, 1967.
- GARDELLES Jacques, « Les deux fonctions de la porte dans les châteaux du Moyen Âge » dans *Aux portes du château. Actes du troisième colloque de castellologie*, actes coll. [Flaran, 1987], Flaran, 1989, p. 11-21.
- GEBELIN François, *Les châteaux de France*, Paris, 1962.
- HASQUIN Hervé (dir.), *Communes de Belgique*, vol. 2 (Wallonie), Bruxelles, 1980.
- HÉLIOT Pierre, « La genèse des châteaux de plan quadrangulaire en France et en Angleterre » dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaire de France*, 1965, p. 238-257.
- HENNEBERT Michel, « Le contexte géologique » dans BRULET Raymond, *La cathédrale Notre-Dame de Tournai. L'archéologie du site et des monuments anciens*, vol. 1 *Cadre généraux, structures et états*, Namur, 2012, p. 44-45 (= Étude et Documents. Archéologie, 27).
- HOEKSTRA Tarquinius Jan (éd.), *Liber castellorum 40 variaties op het thema kasteel*, Zutphen, 1986.
- KAMPHUIS Jan, « Latrinen auf Burgen – reine Funktionalität oder funktioneller Luxus ? » dans WAGENER Olaf (éd.), *Aborte im mittelalter und der Frühen Neuzeit. Bauforschung – Archäologie – Kulturgeschichte*, Petersberg, 2014, p. 102-105.
- LECOMTE Aurélie, « Quévy/Quévy-le-Grand : un site médiéval à la rue du Culot, château et activité artisanale. Campagne de fouilles 2012 » dans *Chroniques de l'archéologie wallonne*, t. 21, Namur, Service Publique de Wallonie, 2014, p. 102-105.
- Les fermes-châteaux de la vallée du Viroin. À propos de la ferme-château de Treignes. Restauration du logis des domestiques*, Bruxelles, 1985.
- MARIAGE Florian, « De Chercq à Froyennes : bornes et limites de la banlieue occidentale de Tournai sous l'Ancien Régime. Enquête topographique autour de conflits de juridiction » dans *Bulletin du Cercle d'Histoire de la Vallée du Rieu de Barge*, n° 53, décembre 2009-janvier 2010, p. 16-25.

- MATTHIEU Ernest, « Hainaut » dans *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, 1921, p. 256.
- MESQUI Jean, « La fortification dans le Valois du XI^e au XV^e siècle et le rêve de Louis d'Orléans » dans *Bulletin monumental*, 1977, p. 109-149.
- MESQUI Jean, *Châteaux et enceintes de la France médiévale. De la défense à la résidence*, Paris, vol. 1, Paris, 1991.
- MESQUI Jean, *Châteaux et enceintes de la France médiévale. De la défense à la résidence*, Paris, vol. 2, Paris, 1993.
- PENAY Robin, *Comparaison des châteaux du XIII^e au XV^e siècle conservés dans le Tournaisis et ses alentours. Le château médiéval de Vaulx-lez-Tournai : analyse historique et monumentale*, mémoire de master en histoire de l'art et archéologie, Université Libre de Bruxelles, 2014-2015.
- PENAY Robin, *De Saint-Marc à César. Approche historique et monumentale*, Vaulx, a.s.b.l. « Château médiéval de Vaulx », 2015.
- POISSON Jean-Michel, SCHWIEN Jean-Jacques (dir.), *Le bois dans le château de pierre au Moyen Âge*, actes coll. [Lons-le-Saunier, 23-25 octobre 1997], Besançon, 2003.
- RENOUX Annie, *Aux marches du Palais. Qu'est-ce qu'un palais médiéval ? Données historiques et archéologiques*, actes coll. [Le Mans-Mayenne, 9 -11 septembre 1999], Le Mans, Université du Maine, 2001.
- SALAMAGNE Alain, « Les fonctions militaires des châteaux en Hainaut du XIII^e au début du XVI^e siècle » dans *Châteaux, chevaliers en Hainaut*, Bruxelles, 1995, p. 50-51.
- SALAMAGNE Alain, « Archères, mâchicoulis et tours dans l'architecture militaire du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècles) : éléments fonctionnels ou symboliques ? » dans RENOUX Annie, *Aux marches du Palais. Qu'est-ce qu'un palais médiéval ? Données historiques et archéologiques*, actes coll. [Le Mans-Mayenne, 9 -11 septembre 1999], Le Mans, Université du Maine, 2001, p. 78-80.
- SANSEN René, « La maison forte d'Huissignies » dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, t. 1, 1970-1971, p. 45-61.
- SIROT Élisabeth, *Noble et forte maison. L'habitat seigneurial dans les campagnes médiévales. Du milieu du XII^e au début du XVI^e siècle*, Paris, 2007.
- TERRIER Jean, JOGION REGELIN Michelle, « Le château de Rouelbau » dans ABALLÉA Sylvie (dir.), *Châteaux forts et chevaliers. Genève et la Savoie au XIV^e siècle*, Genève, 2016, p. 23-27.
- UBREGTS William, *Le château de Corroy*, Gembloux, 1978.
- VERHAEGHE Frans, « Quelques épis de façage produits par les potiers flamands » dans DEROEUX Didier (éd.), *Terres cuites architecturales au Moyen Âge*, Arras, 1986, p. 108-156 (= Mémoires de la Commission départementale d'histoire et d'Archéologie du Pas-de-Calais, 22).

VERRIEST Léo, *Le régime seigneurial dans le comté de Hainaut du XI^e siècle à la Révolution*, Louvain, 1916-1917.

VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XIV^e siècle*, t. 4, Paris, 1868.

VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XIV^e siècle*, t. 6, Paris, 1868.

VRANCKEN-PREUD'HOMME Chantal, PREUD'HOMME Gaston, « Vaulx » dans HASQUIN Hervé (dir.), *Communes de Belgique*, vol. 2 (Wallonie), Bruxelles, 1980, p. 1503-1504.

WAGENER Olaf (éd.), *Aborte im Mittelalter und der Frühen Neuzeit. Bauforschung – Archäologie – Kulturgeschichte*, Petersberg, 2014.

Annexe

Phases de constructions/restaurations du château. Les dates mentionnées sont des fourchettes chronologiques données sur base des documents d'archives et de l'iconographie disponible.

Phase	Datation	Maçonnerie	Lieux affectés
1	1330-1360	Appareillage régulier en gros moellons équarris (0,25 x 0,20) Appareillage en petits moellons clivés	Tours, espace voûté de la tour S-O et puits de la tour S-E. Courtines
2	c. 1619		Maison adossée à la courtine N (non conservée en élévation)
3	1694-1830	Appareillage irrégulier en petits moellons clivés similaire à phase I	Courtine S (porte et mur), maisons courtine N, voûte de la cave, voûte de la tour S-E, partie supérieur de la tour S-O, aménagement extérieur courtine S
4	XVIII ^e - XIX ^e siècles	Briques (25 x 12 x 5,5/6 cm)	Voûte en brique, porte S tour S-O, élargissement archère tour S-O
5	1966-1967	Maçonnerie identique à phase I	Courtine E

Jean-Pierre DELVILLE

Historien et théologien, Évêque de Liège

Yves JACQUES

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

Xavier TONON

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

La restauration du porche de l'église Saint-Jacques à Liège

Description du porche de l'église Saint-Jacques

C'est en 1556, sous le règne du prince-évêque Robert de Berghes, et dans le contexte optimiste insufflé par un de ses prédécesseurs Erard de la Marck au début du siècle, qu'est entamée la construction du portail attribué à l'artiste Lambert Lombard.

Le portail Renaissance de l'église Saint-Jacques à Liège, bien que de dimensions relativement modestes, demeure un témoignage précieux et rare de l'influence de la Renaissance italienne dans la principauté de Liège au XVI^e siècle (fig. 1). La Cité ardente compte quelques exemples d'architecture civile d'inspiration renaissance mais le portail de l'église Saint-Jacques demeure le seul représentant du style maniériste appliqué à l'architecture religieuse dans notre région.

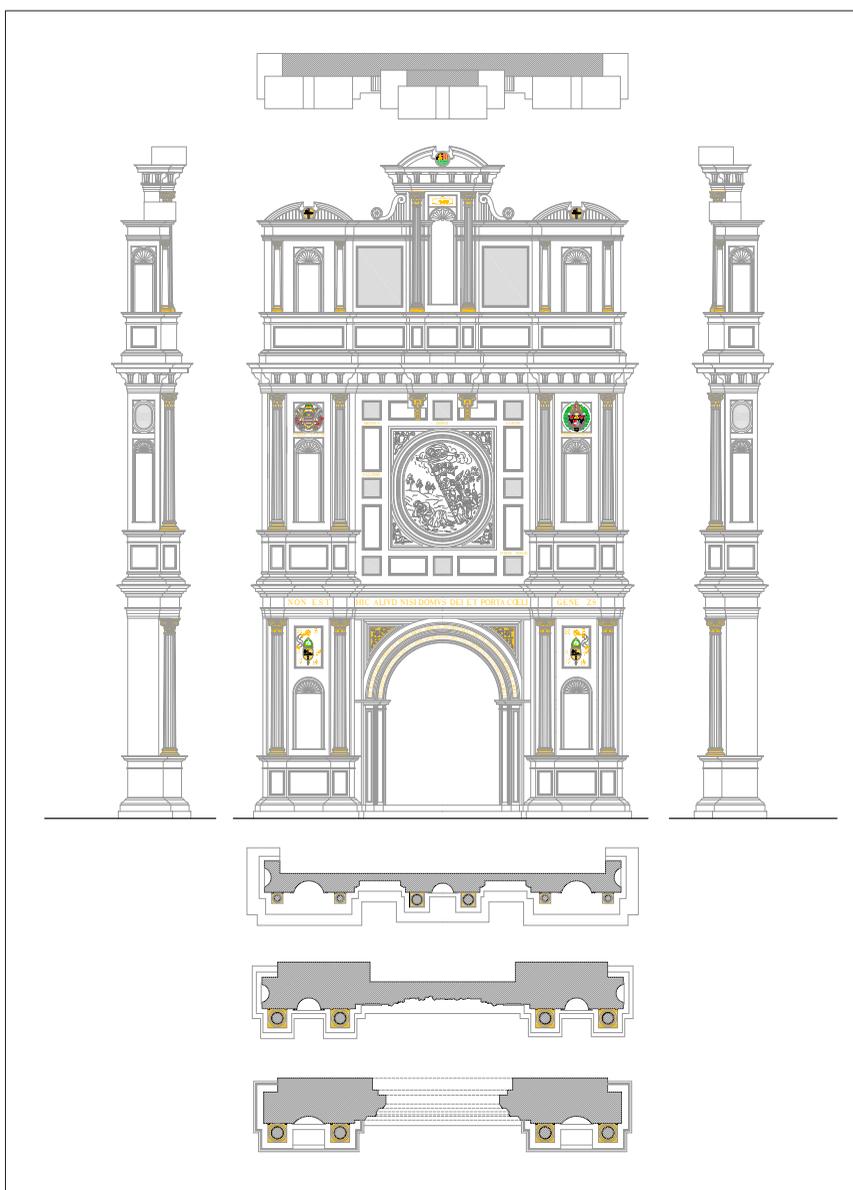


Fig. 1.- Relevé réalisé par le bureau des Architectes associés s.a.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.

La façade comprend trois niveaux, correspondant à une superposition de trois ordres, chaque niveau étant encadré de deux paires de colonnes corinthiennes au premier niveau et composites pour les niveaux supérieurs. Au niveau inférieur, au rez-de-chaussée, la travée axiale est percée d'une porte à archivolt en plein cintre. Les deux travées latérales sont moins larges et occupées par une niche. Au premier étage, on retrouve une ordonnance analogue mais la travée centrale est occupée par un grand médaillon ovale orné d'un bas-relief. Le dernier étage, d'une hauteur moindre, se présente comme un attique duquel se détachent trois petites ordonnances composites encadrant chacune une niche et terminées par de petits frontons courbes et interrompus.

La façade se complète par une décoration sculptée. Le grand médaillon du premier étage est le support d'un bas-relief représentant le songe de Jacob. Au-dessus des deux niches du rez-de-chaussée se trouvent les armoiries d'Herman Rave, abbé du monastère, ainsi que les initiales HR et la date de 1558. Au premier étage, les niches sont surmontées des armoiries du pape régnant Paulus IV P. M. [*Pontifex Maximus*] et celles de l'empereur Ferdinand I^{er}, frère de Charles Quint. Quant aux frontons de l'attique, celui du centre portait un écu aux armes du prince-évêque Robert de Berghes, disparu lors du remplacement du fronton en 1958, et ceux des extrémités portent de part et d'autre un écu aux armes d'Herman Rave. Jadis, les niches des deuxièmes et troisièmes niveaux abritaient des statues de saints qui complétaient l'ornementation ; ces dernières ont disparu au milieu du XIX^e siècle¹.

L'iconologie du porche de l'église Saint-Jacques : l'entrée dans la maison de Dieu

Quand on regarde le porche de l'église Saint-Jacques à Liège, on est impressionné par sa forme monumentale. Si l'on s'approche, on repère le grand médaillon représentant Jacob endormi au pied d'une échelle qui relie la terre au ciel (fig. 2). Ensuite, autour de lui, on voit huit cadres carrés avec des bustes d'homme, dont cinq ont été identifiés : Moïse, David, Aaron (les trois cadres au-dessus du médaillon), Salomon (à gauche du médaillon) et Judas Macchabée (en bas, à droite du médaillon). Quel est le lien qui unit ces personnes ? Quel sens donnent-ils au porche et à l'église ? On remarque que tous ces personnages sont liés à la construction ou la restauration de la maison de Dieu. On pourrait donc dire qu'ils sont tous des artisans de la maison de Dieu. En voici une présentation, dans l'ordre de la chronologie biblique.

¹ Cette architecture d'exception et son contexte historique ont été décrits avec beaucoup de précisions dans l'ouvrage : ALLART Dominique, PIAVAUX Mathieu, VAN DEN BOSSCHE Benoit, WILKIN Alexis (dir.), 2016.

Fig. 2.- Grand médaillon représentant le songe de Jacob, entouré des huit personnages bibliques.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.



Six personnages, artisans de la maison de Dieu

Avant la construction du temple de Jérusalem

Jacob a eu la révélation de la notion de maison de Dieu quand il s'est endormi dans le désert. Il a vu le ciel ouvert et une échelle qui y conduisait, avec des anges qui la montaient et la descendaient. Il s'est exclamé : *Il n'y a ici rien d'autre que la maison de Dieu et la porte du ciel* (Genèse 28, 17). Et il a appelé cet endroit *Bethel*, ce qui veut dire « maison de Dieu ». Telle est la scène centrale du porche. L'exclamation de Jacob est reprise en latin sur le linteau de la porte.

Moïse est celui qui a reçu les tables de la Loi (Exode 20, 1-26 ; 24, 12) et les a installées dans un coffre, l'arche d'alliance (Exode 25, 10-16), qui sera disposée plus tard au cœur du temple de Jérusalem, dans l'édifice appelé « Saint des saints ».

Aaron, frère de Moïse, est le premier prêtre du culte qui se déroule autour de l'arche d'alliance (Exode 28, 1).

Le temple de Jérusalem

David est le roi qui, vers l'an 1000 avant Jésus-Christ, décide de construire le temple de Jérusalem (2 Samuel 7, 1-3) et en pose les fondations (2 Samuel 24, 18-25 et 1 Chroniques 22-28). Pour cette raison, son portrait domine tous les autres, au centre.

Salomon est le roi qui va construire le temple et l'achever en 960 (1 Rois 6, 37-38). L'inscription *Oculi mei...*, placée au-dessus du porche, est une promesse que Dieu formulera à Salomon dans une vision.

Le second temple de Jérusalem

Le temple est détruit en 597 par les Babyloniens et le peuple juif est emmené en exil. Il reviendra cinquante ans plus tard. Plusieurs personnages y ont rétabli le culte et reconstruit le temple ; trois d'entre eux figuraient sans doute dans les trois cadres vides du portail de Saint-Jacques et dépourvus de nom.

Le roi de Perse Cyrus donne l'ordre de reconstruire à Jérusalem *la maison du Seigneur* (Esdras 1, 3). Josué, prêtre, et Zorobabel, chef du peuple, rebâtissent un autel (Esdras 3, 2), dirigent les travaux du temple (Esdras 3, 8) et célèbrent la dédicace (Esdras 6, 16). Les prophètes Aggée et Zacharie les aident (Esdras 5, 1-2 et 6, 14). Esdras, le scribe-prêtre, remeuble le temple (Esdras 7, 21). Néhémie, le gouverneur, et Esdras proclament la Loi devant le peuple (Néhémie 8, 9).

Profanation et restauration du temple

En 169 avant Jésus-Christ, le roi séleucide Antiochus Épiphane pille le temple et en 167, y installe le culte de Zeus. Judas Macchabée prit alors la tête de la rébellion juive contre Antiochus et reprit le temple en 164. Il reconstruisit l'autel des sacrifices et le consacra ; c'est l'origine de la fête de Hanoukah, le nouvel an juif (1 Macchabées 4, 36-59). Judas Macchabée est représenté dans le cadre inférieur droit du portail de Saint-Jacques.

Trois textes bibliques sur la maison de Dieu et la prière

Trois textes bibliques (fig. 3) explicitent le sens des personnages représentés sur le porche et la théologie sous-jacente² :

1^{er} texte (linteau de la porte) :

Non est hic aliud nisi Domus Dei et porta coeli Genesis 28.

[Il n'y a ici rien d'autre que la maison de Dieu et la porte du ciel] (Genèse 28, 17).

² Le texte latin est repris ici complet et sans abréviation, avec une traduction littérale en français, assortie de la référence biblique complète.



Fig. 3.- Proposition graphique soumise lors du chantier à l'approbation du comité d'accompagnement avant de procéder à la restitution.

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

2^e texte (deuxième archivolte au-dessus de la porte) :

Oculi mei erunt aperti, et aures meae erectae ad orationem eius, qui in loco isto oraverit 2 Paralipomenon 7.

[Mes yeux seront ouverts et mes oreilles dressées vers la prière de celui qui priera en ce lieu] (2 Chroniques 7, 15).

3^e texte (première archivolte au-dessus de la porte) :

Per Christum ergo offeramus hostiam laudis semper Deo, id est, fructum laborum confitentium nomini eius Hebraeos 13.

[Par le Christ donc, offrons toujours à Dieu un sacrifice de louange, c'est-à-dire le fruit de lèvres qui confessent son nom] (Hébreux 13, 15).

Le simple fait que le porche comporte trois passages bibliques est en soi remarquable. C'est la manifestation du mouvement humaniste du XVI^e siècle et de sa volonté de retour aux sources, en particulier aux sources de la foi, telles qu'elles se manifestent dans l'Écriture sainte, la Bible.

Il est possible que ces inscriptions soient plus tardives que la construction du porche et aient été ajoutées postérieurement, surtout la seconde et la troisième. Néanmoins, l'utilisation des abréviations manifeste un type de graphie typique du XVI^e siècle.

Remarquable aussi, le fait que la référence du passage biblique est notée pour chacun des trois textes : elle comporte le nom du livre biblique et le nombre du chapitre concerné. Cela manifeste un souci de précision et de contrôle des connaissances. La promotion de la Bible par le monde protestant a donc débordé dans le monde catholique.

Le premier texte est écrit en gros caractères et se réfère explicitement à la scène du grand cadre central, celui de la vision de Jacob au désert. Il s'agit de l'exclamation de Jacob, qui interprète la scène qu'il contemple en songe. Il considère qu'il est à l'entrée de *la maison de Dieu* et qu'il voit la *porte du ciel* (Genèse 28, 17). Cette expérience de Jacob est transmise à tous les passants qui lisent l'inscription depuis la rue : ils sont poussés à interpréter l'entrée dans l'église Saint-Jacques comme l'entrée dans la maison de Dieu et comme la porte du ciel. Ce texte rappelle en outre la consécration de l'église, car il est



Fig. 4.- Retranscription sur un film plastique transparent des vestiges d'inscription originale avant la restitution des textes.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.

utilisé pour la liturgie de la dédicace d'une église depuis le haut Moyen Âge : il forme la première phrase de l'Introït, le chant d'ouverture de la messe de dédicace. La scène du martyre de l'apôtre saint Jacques, qui couronnait autrefois l'édifice, va dans le sens de ce texte : elle nous montre comment saint Jacques (*Jacobus*) couronne et surplombe son saint patron, le patriarche Jacob. L'église Saint-Jacques est donc positionnée, non comme une église accueillant une communauté de moines, mais comme une maison de Dieu et une porte donnant vers le ciel. L'inscription est donc une invitation à lever les yeux dans l'édifice pour y contempler la voûte exceptionnelle, qui évoque le ciel.

Le second texte donne la réponse de Dieu au fidèle qui s'apprête à entrer dans l'église (fig. 4). Dieu lui dit : *Mes yeux seront ouverts et mes oreilles dressées vers la prière de celui qui priera en ce lieu* (2 Chroniques 7, 15). Cette promesse de Dieu est adressée à Salomon après qu'il ait procédé à la dédicace du temple de Jérusalem. Ce texte est lu à l'office de la dédicace, comme seconde lecture de l'office de nuit. C'est une confirmation que Dieu habite dans sa maison qu'est l'église Saint-Jacques et que la prière du fidèle y sera entendue.

Enfin, le troisième texte ajoute la réponse des chrétiens à la parole de Dieu : *Par le Christ donc, offrons toujours à Dieu un sacrifice de louange, c'est-à-dire le fruit de lèvres qui confessent son nom* (Hébreux 13, 15). Ce texte précise que désormais, c'est par Jésus-Christ qu'on prie Dieu. On passe donc de l'Ancien Testament au Nouveau Testament. La nouveauté est que, désormais, on n'offre plus de sacrifice sanglant, mais seulement un sacrifice spirituel, c'est-à-dire une offrande de la prière prononcée par les lèvres des croyants. Le mot *hostia*, traduit ici par « sacrifice », désigne en fait la victime sacrificielle, c'est-à-dire l'offrande pour le sacrifice ; c'est pourquoi ce terme a été utilisé métaphoriquement dans la lettre aux Hébreux, pour désigner Jésus lui-même, dans la mesure où sa mort sur la croix est interprétée comme un don de soi, c'est-à-dire un sacrifice. Jésus a prédit ce don de soi en partageant le pain de la dernière Cène avec ses disciples et en le leur présentant comme son propre corps. En outre, il leur demanda de reproduire son geste, ce qui s'est fait désormais dans la célébration de l'eucharistie. C'est pourquoi le pain de la dernière Cène est le prototype du pain de la célébration eucharistique, qu'on appellera dès lors « hostie », c'est-à-dire « victime ». L'indication du mot *hostia* au-dessus de la porte évoque donc, par allusion, l'hostie qui sera donnée en communion dans l'église où l'on s'apprête à entrer. Le sens premier est celui de la démarche de foi et de prière qui est mise en œuvre dans l'église où l'on va pénétrer. C'est la reprise d'un thème cher aux protestants, celui de l'attitude personnelle de foi et celui de la confession de foi. En même temps, c'est une démarche communautaire et liturgique, qui est évoquée dans cette phrase par le verbe « offrir » conjugué au pluriel : ceci est davantage caractéristique de la foi des catholiques et de la célébration de l'eucharistie.

La restauration du porche Renaissance

Au début des années 1990, l'ingénieur architecte Yves Jacques du bureau des Architectes associés S.A. réalise une étude sanitaire de l'église Saint-Jacques à Liège pour déterminer les interventions prioritaires. Malgré les importants travaux de restauration qui se sont achevés en 1976, plusieurs parties de l'édifice présentent des dégradations prononcées qui réclament pour certaines une intervention à brève échéance.

Le premier chantier concerne le renouvellement des corniches du vaisseau principal, du transept et du porche en 1993. Entre 1999 et 2004 sont restaurés le vitrail d'Andrimont³ et le vitrail de L'Arbre de Vie⁴. Les travaux du renouvellement des verres de protection des vitraux du chœur sont entrepris en 2009 et achevés en 2011⁵. L'élégant clocheton situé à la croisée du transept est également entièrement restauré pendant cette période. L'année 2006, consacrée au 500^e anniversaire de la naissance de l'artiste Lambert Lombard, a constitué l'opportunité idéale pour engager officiellement le projet de restauration du portail Renaissance. Le chantier a débuté au mois de mai 2014 et les travaux ont été réceptionnés en janvier 2016.

Approche historique et archéologique

La première étape de la mission confiée aux auteurs de projet a été de collationner toutes les informations disponibles sur le portail. Cette approche historique a permis d'approfondir nos connaissances sur le monument, notamment sur l'étendue des restaurations antérieures. Les photos de la fin du XIX^e siècle dévoilent l'importance des dégradations subies au fil des siècles, principalement au niveau des éléments en saillie et de la partie supérieure (fig. 5).

La restauration entamée en 1912 sous la direction de l'architecte Lohest verra le remplacement du dernier niveau et la restitution à l'identique de certains éléments moulurés (entablement, chapiteaux, piédroits...). Le déclenchement des hostilités en août 1914 mit un terme aux travaux. Le rétablissement de la polychromie, des inscriptions et des sculptures initialement prévu ne fut jamais réalisé.

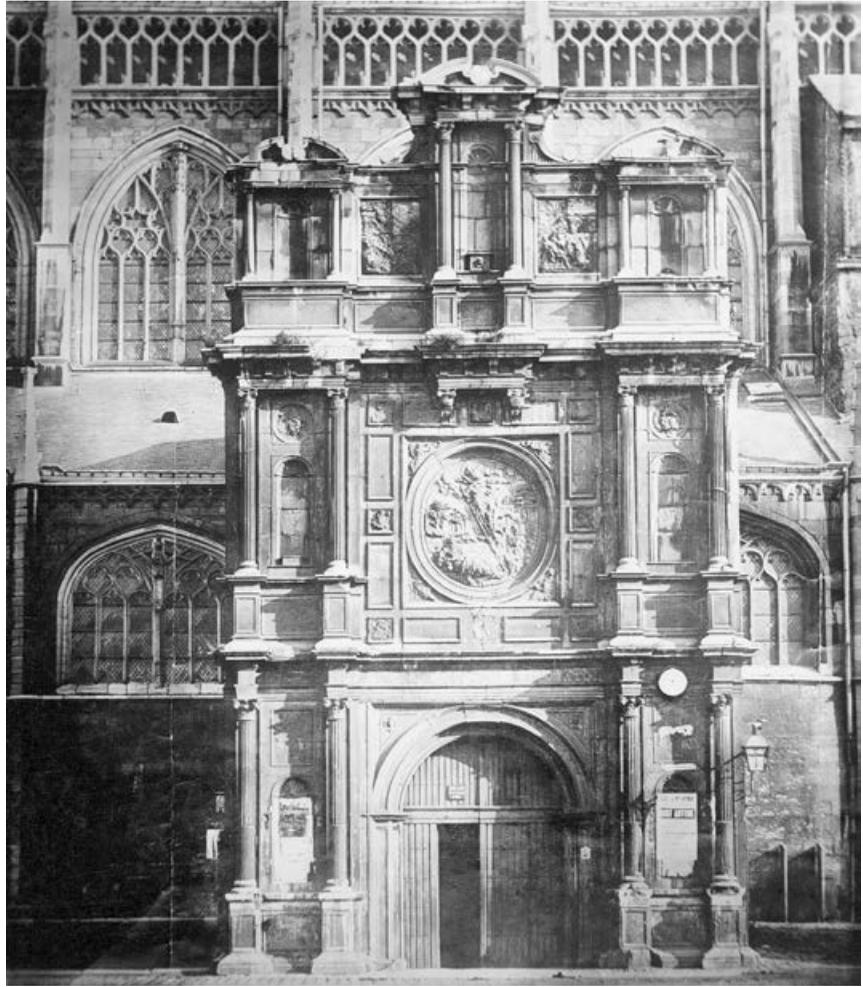
L'examen minutieux des documents iconographiques, confronté à une approche archéologique méthodique, a permis d'en évaluer la fiabilité effective. Les recherches menées par le bureau des Architectes associés dans le cadre de cette étude ont notamment mis à jour le bordereau des pierres remplacées et les moulages des huit médaillons qui entourent le bas-relief du songe de Jacob. Ces recherches ont alimenté la réflexion sur la philosophie de restauration à adopter dans ce cas particulier.

³ Le vitrail d'Andrimont (ou vitrail Hanquet), réalisé au XIX^e siècle, a été restauré en 2000-2001 par les ateliers Demir d'Eupen.

⁴ Le vitrail de L'Arbre de Vie, réalisé XIX^e siècle, a été restauré de 1999 à 2004 par les ateliers Pirotte de Beaufays.

⁵ Ces travaux avaient nécessité des études multidisciplinaires approfondies, qui se sont étendues sur plusieurs années, en étroite collaboration avec l'IRPA et le Comité wallon pour le Vitrail associé au *Corpus Vitrearum*. Ils ont fait l'objet d'une publication : JACQUES Yves, LECOCQ Isabelle, TONON Xavier, VANDEN BEMDEN Yvette, 2013, p. 67-92.

Fig. 5.- Reproduction d'une photographie du porche de la fin du XIX^e siècle.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Études préalables

Étude lithologique

L'étude lithologique réalisée par Francis Tourneur en 2005 a permis d'identifier la nature des matériaux pierreux et de les situer chronologiquement. Le parement original est en calcaire de Meuse (calcaire du viséen moyen v2b), les bas-reliefs sculptés sont réalisés en tuffeau de Maastricht. Leur altération était si avancée que les motifs originels étaient par endroits illisibles. La restauration de 1912 a employé un calcaire de Vinalmont (calcaire du viséen moyen v2a), comme matériau de substitution. En 1958, pour des raisons de sécurité, quelques éléments instables du dernier niveau ont été remplacés par des pierres en petit granit (calcaire crionidique du tournaisien supérieur).

En dépit de l'importante salissure qui recouvrait la façade au moment de l'étude, celle-ci a mis en évidence des pathologies préoccupantes. Certaines dues aux problèmes d'infiltrations d'eau qui se matérialisaient sous forme de petites stalactites (fig. 6-7). D'autres dégradations résultaient de problèmes de stabilité : la maçonnerie présentait localement des désordres importants et certaines pierres étaient fissurées.



Fig. 6-7.- Infiltrations d'eau dans la maçonnerie.

© Francis Tourneur.

L'analyse des matériaux pierreux a ainsi permis de confirmer les informations retrouvées dans les archives, de mieux cerner l'ampleur des restaurations précédentes et de déterminer le matériau de substitution.

Étude stratigraphique et topographique de la polychromie

Les archives consultées dans le cadre de l'approche historique mentionnent à plusieurs reprises des vestiges de polychromie et de dorures. Pour lever cette incertitude, une étude préalable a été confiée à l'IRPA pour attester de la présence ou de l'absence de pigments colorés. Cette analyse qui comprenait une étude stratigraphique et topographique de la polychromie a été réalisée par Rodolphe Lambert, Lieselotte Hoornaert et Pascal Wéry en avril 2007. Elle a permis de déterminer l'évolution et l'étendue du décor peint et de confirmer que certains éléments avaient à l'origine une polychromie. Les conclusions de l'étude sont les suivantes :

Description de l'intervention originale :

Il est presque sûr qu'à l'origine l'architecture était laissée à nu avec des éléments décoratifs colorés. Les éléments polychromes se limitent aux bas-reliefs taillés en pierre de Tuffeau. Tous les autres détails sculptés, p.ex. les chapiteaux et les niches, n'avaient pas de finitions colorées.

On peut observer une gamme chromatique semblable pour tous les reliefs sculptés lors de l'intervention originale.

La polychromie originale était composée d'une gamme chromatique restreinte, une couleur blanc-beige appliquée sur l'arrière-plan (le fond, végétation et ciel) comme sur les figures. Des rehauts étaient ajoutés pour accentuer les cheveux (brun), les carnations (rose) et les bords des vêtements (dorure).

L'observation technique de la peinture originale montre une couche avec une craquelure typique. On peut en inférer qu'il s'agit vraisemblablement d'une couche huileuse.



Fig. 8.- Vestige de pigment jaune sur la volute du chapiteau composite du premier niveau.

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

Les couches picturales (originales et surpeints) sont séparées par des croutes noires épaisses.

Description du premier surpeint :

Le premier surpeint est limité aux accents ocre jaune. Cette couche picturale n'est pas seulement appliquée sur les bas-reliefs en pierre de Tuffeau, mais se retrouve aussi sur des éléments d'architecture comme les chapiteaux (fig. 8), les mufles de lions et les inscriptions de l'archivolte.

L'ocre jaune est à base de blanc de plomb et d'ocre.

Description du deuxième surpeint :

Le deuxième surpeint correspond à l'aspect actuel de la façade. Il semble être basé sur la coloration originale, mais avec des nuances au niveau des couleurs.

Un fond blanc gris couvre presque toute la surface des bas-reliefs en pierre de Tuffeau.

Les rehauts rose pâle se localisent sur les carnations (rose pâle), l'ocre jaune sur les bords des draperies, sur les revers des ailes d'anges et sur quelques détails dans l'arrière-plan, comme les rayons de soleil et l'escalier.

Des détails en ocre jaune sont aussi ajoutés sur les moulures, autour du bas-relief central.

Cette étude préliminaire a montré que le portail était polychromé à l'origine et qu'il a connu différentes campagnes de surpeints. Le mauvais état du support et des couches picturales n'a malheureusement pas permis d'identifier et de reconstituer les polychromies successives.

Élaboration du dossier de restauration

La phase d'étude s'est étendue de 2004 à 2010. En effet, l'approche interdisciplinaire demande du temps mais se révèle indispensable à la bonne compréhension de l'édifice. Ce mode opératoire a permis d'établir une philosophie de restauration cohérente, qui intègre les différents concepts d'interventions sur un monument historique :

- la conservation, opération qui consiste à préserver l'authenticité de l'œuvre ;
- la restauration, qui a pour but de transmettre l'œuvre dans sa réalité matériel et esthétique ;
- la restitution, qui doit se baser sur des connaissances approfondies du monument ; elle doit s'arrêter là où commence l'hypothèse. *La vérité est un art appliqué, une épreuve d'exigence*⁶ ;
- l'évocation, qui doit permettre de retrouver l'unité de l'œuvre⁷ sans créer un pastiche.

⁶ DE VILLEPIN Dominique, 2008, p. 91.

⁷ BRANDI Cesare, 2011, p. 14 : *La restauration doit viser à rétablir l'unité potentielle de l'œuvre d'art, à condition que cela soit possible sans commettre un faux artistique ou un faux historique, et sans effacer la moindre trace du passage de l'œuvre d'art dans le temps.*

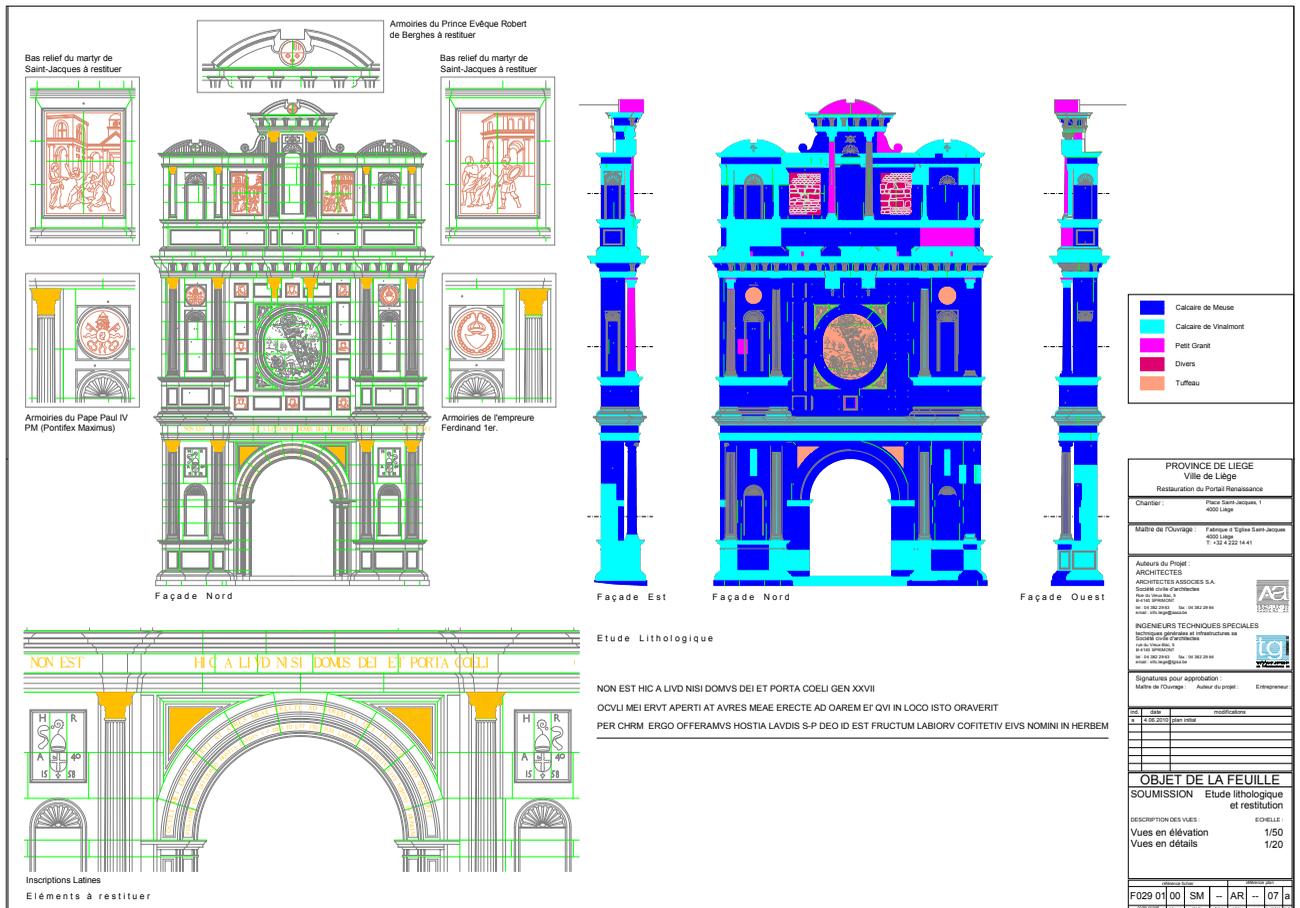


Fig. 9.- Document graphique – phase soumission.
 © Architectes associés s.a., société civile d'architectes.

Ces notions ont été abordées au cours des quatorze réunions de Certificat de Patrimoine, les choix d'interventions ont été posés en fonction des informations fournies par les études préalables (fig. 9). La difficulté a résidé dans la tension permanente qui existe entre la recherche de l'unité de l'œuvre et le respect de la substance historique : *Une restitution non fondée est un abus, une mise en exergue de la lacune trouble la lecture, une réintégration timide et mal ajustée dilue l'image*⁸. L'équilibre doit résulter à la fois d'une approche conceptuelle débattue entre le comité d'accompagnement, les auteurs des études préalables, l'architecte et *in fine*, les artisans sur chantier.

Travaux

Le chantier a débuté au mois de mai 2014 par le nettoyage du portail et des façades latérales du porche⁹. Ce nettoyage réalisé par hydrogommage a mis en évidence certaines pathologies jusqu'alors dissimulées sous les croûtes noires qui couvraient à de multiples endroits la surface de la pierre. Les nombreuses rentrées d'eau et l'alternance des périodes de gel-dégel ont affecté la stabilité du dernier niveau.

⁸ PALLOT-FROSSARD Isabelle, 2014, p. 89.

⁹ La restauration du portail Renaissance a été réalisée pour le lot « gros-œuvre » par l'entreprise Renotec ; deux chefs de projet se sont succédé pour assurer le suivi du chantier : Martin Pirotte et Michiel Corthouts.



Fig. 10.- Pierres déposées au sol.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.

En effet, les entablements, qui sont caractéristiques de l'architecture de la Renaissance, favorisent la stagnation d'eau et le phénomène de percolation au travers des joints. Ce phénomène avait été relevé dans l'étude lithologique. Cette architecture délicate, née sous un climat méditerranéen et importée sous nos contrées, se trouve exposée à un climat rigoureux peu propice à la préservation des monuments finement ouvragés.

L'ampleur des désordres causés par l'humidité a nécessité le démontage complet du dernier niveau (fig. 10-11). L'examen méthodique des pierres au sol a révélé que la majorité de celles-ci ne nécessitaient pas un remplacement comme initialement prévu ; l'ajout de broches et l'insertion de greffons ont permis, dans la plupart des cas, la conservation de la substance historique.



Fig. 11.- Le maintien de la substance historique est privilégié. Le remplacement d'une pierre est réalisé lorsqu'il n'est pas possible de la brocher ou d'effectuer un greffon.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.

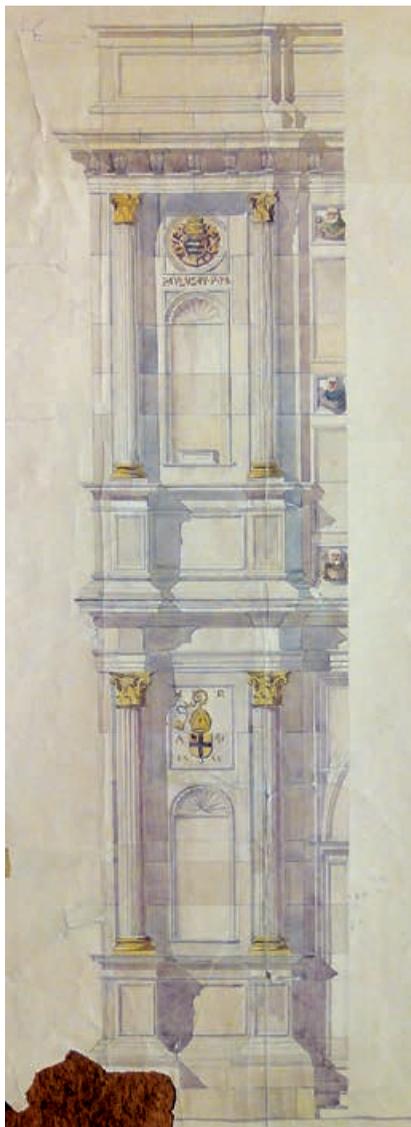


Fig. 12.- Document inédit découvert en début de chantier : élévation réalisée vraisemblablement au début du XX^e siècle, lors de la restauration de l'architecte Fernand Lohest.

© Archives de l'église Saint-Jacques à Liège.



Fig. 13.- Les noms des personnages bibliques identifiés avec certitude ont été retranscrits.

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

En début de chantier, la découverte d'un document inédit mis au jour par Monsieur de Marneffe, membre de la fabrique d'église, a contraint le comité de suivi d'adapter partiellement la philosophie de restauration. Ce document (fig. 12), retrouvé dans les archives du presbytère Saint-Jacques dévoile une représentation partielle du frontispice, exécutée avec beaucoup de soin, rehaussé d'une polychromie inédite : la base des colonnes, les chapiteaux et les armoiries sont représentés couverts de couleurs vives.

Comment interpréter un document visiblement ancien mais dépourvu de signature ou de date ? Une approche comparative avec des tableaux de Lambert Lombard de la même époque a conforté l'hypothèse que la base des colonnes et que les armoiries étaient vraisemblablement rehaussées de peintures à l'origine.

Les informations contenues dans ce document ne contredisaient pas l'étude préalable mais apportaient au contraire des compléments plausibles. L'option a été débattue en réunion de chantier avec le comité d'accompagnement et l'option d'une polychromie inspirée de la représentation retrouvée fut retenue.

Lors du travail préparatoire, le nettoyage méticuleux effectué par les artisans a révélé des inscriptions relatives aux bas-reliefs des prophètes, permettant d'attribuer avec certitude les noms de SALOMO, MOISES (fig. 13), DAVID, AARON et JUDAS MACH (abréviation de Judas Maccabée).

Cette découverte rentrait en contradiction avec les moulages en plâtre des prophètes réalisés lors de la restauration de Fernand Lohest au début du XX^e siècle. Le déclenchement de la Première Guerre mondiale n'avait pas permis de finaliser cette intention. Notre première idée fut de restituer les bas-reliefs en se basant sur des moulages – considérés au départ comme sources fiables – dans l'esprit du début du XX^e siècle (fig. 14-15). L'absence de correspondance entre les attributs perceptibles sur les moulages et les vestiges en place a convaincu les membres du comité d'accompagnement de conserver *in situ* les vestiges des bas-reliefs authentiques, même dégradés. Évoquer sans falsifier, c'est l'attitude qui a conduit le comité – après une longue réflexion – à ne pas restituer les bas-reliefs des prophètes¹⁰.

Le grand bas-relief ovale en tuffeau qui orne le portail à fait l'objet d'un traitement spécifique. L'IRPA¹¹ a effectué des tests préliminaires pour déterminer le type de nettoyage à réaliser et préciser si une consolidation du support était nécessaire au préalable, afin de ne pas altérer le matériau. Cette recommandation n'a pas apporté les résultats espérés car l'utilisation d'un consolidant a souvent pour effet de fixer les dépôts exogènes.

¹⁰ Les projets de restitution des bustes en plâtre ont été réalisés par François Panier, sculpteur ornamentaliste de l'entreprise Gesso. Malgré un important travail de documentation et de recherche, les propositions formulées reposaient sur des vestiges trop lacunaires. Les bustes restitués n'ont pas été mis en œuvre ; ils sont conservés à l'église Saint-Jacques.

¹¹ Cette étude préalable visant à définir les modalités d'exécution des traitements en fonction de la conservation de la pierre ainsi que les prétraitements pour éliminer les croûtes gypseuses sans abîmer la pierre et les traces de polychromie, a été réalisée en 2015 par Tanaquil Berto, Sebastiaan Godts, Laurent Fontaine, Hilde De Clercq, Judy De Roy et Camille De Clercq de la cellule Monument de l'IRPA.

Fig. 14.- Moulages en plâtre des prophètes, réalisés au début du XX^e siècle.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 15. - Essai de restitution des personnages bibliques sur base des moulages par l'atelier Gesso.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.



Le nettoyage a été réalisé par aéro-gommage, technique qui consiste à projeter des abrasifs avec une pression très faible au travers d'une buse pression très faible au travers d'une buse pourvue d'un diamètre restreint (fig. 16-18). Cette technique a permis de dégager la croute de gypse qui s'était formée à la surface tout en préservant les vestiges des couches picturales anciennes. Celles-ci ont ensuite été consolidées au silicate d'éthyle. Un badigeon à la chaux de teinte claire protège la surface et autorise une meilleure lecture des motifs et des personnages qui composent la scène du songe de Jacob. Les bas-reliefs des prophètes ont bénéficié du même traitement. Les visages des anges et de Jacob, fortement altérés, n'ont pas été restaurés. L'absence de sources fiables n'a pas permis de restituer les parties manquantes.

Fig. 16.- Mesure de résistance au micro-forage au moyen d'un appareil DRMS (Drilling Resistance Measurement System). Ce procédé permet de montrer l'évolution de la dureté de la pierre en fonction de la profondeur. Les résultats obtenus ont permis d'établir qu'il était préférable d'éliminer partiellement la couche de gypse par un micro-sablage avant d'appliquer un traitement consolidant sur la surface des bas-reliefs.

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



Fig. 17.- Micro-sablage réalisé à la poudre d'oxyde d'aluminium de 320 Mesh, projetée au travers d'une buse de 0,8 mm de diamètre, avec une pression maximale de 2 bars.

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



Fig. 18.- Résultat après micro-sablage.
La méthode de nettoyage employée a
préservé les pigments de la polychromie
originelle.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



La restitution des armoiries, pourtant bien identifiées, a soulevé d'autres interrogations. L'héraldique est une science complexe car un blason n'est pas figé et il peut évoluer au cours de la vie de son propriétaire en fonction des alliances, des héritages ou des distinctions reçues. L'aide précieuse apportée par Monsieur Van Ormelingen¹² – spécialiste en héraldique – a permis de restituer fidèlement les armoiries en conformité avec la période d'édification du portail. Au deuxième niveau, à droite du grand bas-relief se trouvent les armoiries du pape Paul IV (famille Carafa) et de l'autre côté, celles de l'empereur de l'empire Ferdinand 1^{er} (famille des Habsbourg, frère de Charles Quint). Ces deux sculptures étaient devenues illisibles. Réalisées en tuffeau de Maastricht – pierre tendre qui a particulièrement souffert de la pollution –, elles ont dû être remplacées à l'identique dans un matériau similaire : le tuffeau du Val de Loire (fig. 19-20).

L'absence de sources fiables concernant les deux bas-reliefs rectangulaires du dernier niveau et les deux petits bas-reliefs de forme ovale des façades latérales a déterminé l'aspect minimaliste de leur expression. Ce complément indispensable pour raisons esthétiques évoque la présence des sculptures anciennes sans commettre de faux historiques. La restitution s'arrête là où commence l'hypothèse.

Ces éléments ont été également réalisés en tuffeau du Val-de-Loire. Le choix de ce matériau a été guidé par deux principes : d'une part, la difficulté de se procurer du tuffeau de Maastricht et, d'autre part, la volonté d'employer une pierre de nature géologique différente comme témoin de cette dernière campagne de restauration.

¹² Jean-Jacques Van Ormelingen, président de la Société des Bibliophiles liégeois et membre honoraire du Conseil héraldique de Belgique. Qu'il trouve ici l'expression de nos plus sincères remerciements pour ses précieux conseils.



Fig. 19-20.- Restitution des armoiries de Ferdinand 1^{er}.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.

Des remplacements ponctuels de pierres en calcaire de Longpré, l'insertion délicate de greffons et l'utilisation parcimonieuse de mortier minéral ont constitué les principales opérations de restaurations réalisées *in situ*. L'utilisation du calcaire de Longpré (Viséen inférieur v1a) comme matériau de substitution répond à la même démarche philosophique que l'emploi du tuffeau du Val de Loire : un matériau similaire mais distinct qui établit un dialogue harmonieux avec la matière historique, tout en se distinguant avec subtilité. Le spécialiste n'est pas trompé, le grand public est rassuré, le patrimoine doit pouvoir être apprécié correctement, même par des non scientifiques.

Le remontage de la maçonnerie achevé, un recouvrement réalisé en feuille de plomb a été disposé sur la surface horizontale des entablements supérieurs et sur les parties sommitales de la façade pour éviter toute entrée d'eau qui serait préjudiciable à la conservation de ce patrimoine d'exception.

Les interventions comprises dans le lot « gros-œuvre » se sont achevées par l'application de la polychromie : les chapiteaux, les consoles et la base des colonnes ont été recouvert d'une peinture à la chaux de teinte jaune et la polychromie des différents blasons a été restituée (fig. 21). Les vestiges retrouvés sur place et l'apport de sources iconographiques a permis une restitution fidèle des inscriptions en latin présentes sur la corniche et les rouleaux d'archivoltes de l'entrée¹³.

Consécutivement à ces travaux de maçonneries, le dossier de restauration prévoyait également le renouvellement de la couverture, des interventions sur les charpentes¹⁴, ainsi que le remplacement des panneaux de vitrail des six verrières du porche¹⁵.

¹³ Cf. la partie « Trois textes bibliques sur la maison de Dieu et la prière ».

¹⁴ La restauration du portail Renaissance a été réalisée pour le lot « toiture » par l'entreprise Toiture Lefin sprl.

¹⁵ La restauration du portail Renaissance a été réalisée pour le lot « vitrail » par l'entreprise Monument Hainaut – Monument Vandekerkhove. Deux chefs de projet se sont succédé pour assurer le suivi du chantier : Nicolas Beauvent et Luc Protin. La réalisation des panneaux de vitrail a été confiée en sous-traitance à Jean-Yves Vossius de l'atelier Chant de lumière.

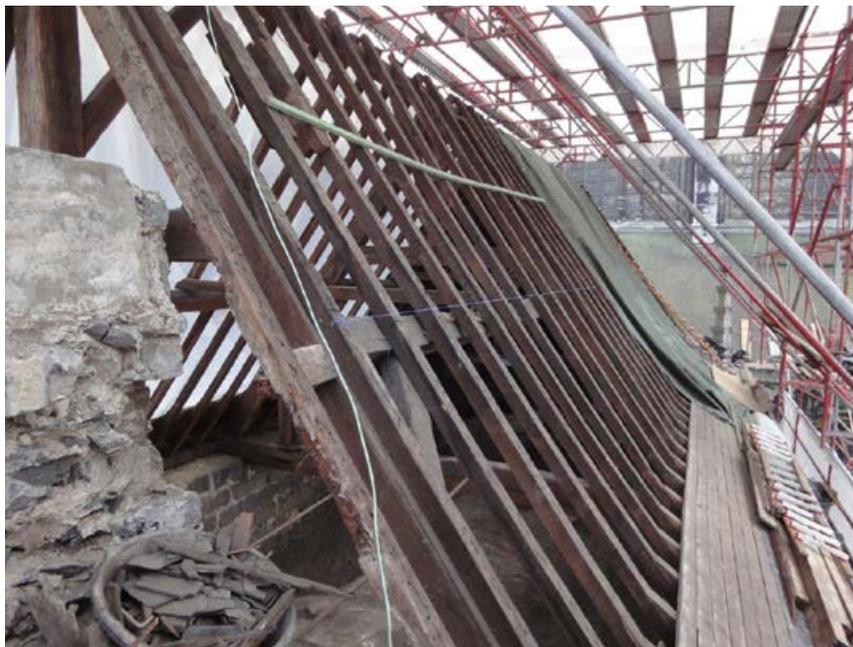
Fig. 21.- Remontage de la maçonnerie et mise en couleur des chapiteaux.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.



La restauration de la toiture ne concernait pas les corniches restaurées en 1993. En effet, à cette époque, l'auteur de projet avait prescrit un revêtement en plomb posé sur des ressauts pour favoriser la dilatation du matériau. Plus de vingt ans après l'intervention, les corniches présentaient un état de conservation remarquable ; seule la menuiserie apparente a bénéficié d'une couche de peinture et les tuyaux de descente en zinc ont été remplacés par des éléments en fonte. Les architectes ont décrit de manière précise les ouvrages de raccords afin que les détails soient réalisés en harmonie avec l'architecture délicate. Le faitage a été exécuté en plomb « à 3 bandes » sur tasseau, les dispositifs de ventilation en plomb ont été façonnés sur un gabarit en bois réalisé sur mesure et les arêtiers ont été recouverts de noquets en plomb apparents pour s'accorder avec le faitage (fig. 22).

Les interventions sur les baies prévoyaient le remplacement des panneaux de vitrail existants par des nouveaux éléments munis d'un vitrage de protection. Les nouveaux panneaux constitués de losanges

Fig. 22.- Restauration des charpentes après la dépose des voliges et rectification de la planéité de la toiture.
© Architectes associés s.a., société civile d'architectes.



mis sous plomb sont à présent disposés en pose intérieure¹⁶, les verres de protection étant à la place des panneaux d'origine. L'espace clos compris entre le panneau de vitrail et le verre de protection peut présenter des risques de condensation non contrôlables. Une température élevée en été (effet de serre) peut entraîner des dégradations des mastics et réseaux de plomb. La création d'une ventilation avec l'air intérieure a permis de limiter ces phénomènes.

Une attention toute particulière a également été accordée pour la sélection des verres afin d'obtenir la diffraction de lumière souhaitée (fig. 23) : le choix s'est porté sur un verre antique. L'irrégularité de la surface et les microbulles d'air contenues dans la matière favorisent la diffusion de la lumière et révèlent la qualité du décor qui orne les voûtes. L'aspect peu flatteur des remplages en tuffeau après le nettoyage a amené les architectes, en concertation avec le comité d'accompagnement, à proposer de recouvrir ceux-ci d'un badigeon à la chaux de teinte jaune ocre (fig. 24). Cette solution présente l'avantage de protéger le matériau sous jacent et d'uniformiser la teinte.

Le chantier, riche en débats animés, a été réceptionné en janvier 2016 (fig. 25-27) ; la diversité des approches, la contribution active du comité d'accompagnement¹⁷ et l'implication du maître de l'ouvrage¹⁸ ont permis d'établir une philosophie de restauration cohérente et respectueuse du monument.

¹⁶ Les panneaux de vitrail ont été posés à l'intérieur de l'édifice, le doublage a été installé à la place d'origine des panneaux anciens. Le jour périphérique a été dissimulé par des languettes de plomb.

¹⁷ Le comité d'accompagnement était composé de : Géraldine Chaineux, Pierre Paquet et Nadine Reginster, du Département du Patrimoine (Service public de Wallonie - D.G.O.4) ; Alain Dirix et Marylène Laffineur-Crepin, de la C.R.M.S.F. ; Françoise Bovy, de la Ville de Liège. Nous adressons un remerciement particulier à Nadine Reginster, pour son implication dans ce dossier et pour les précieux conseils qu'elle a prodigués tout au long de cette aventure.

¹⁸ Étienne de Marneffe et Michel Watelet, président de la fabrique d'église.

Fig. 23.- Mise sous plomb des verres anti-ques découpés en losanges.

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



Fig. 24.- Primaire à base de chaux hydraulique appliqué sur les remplages avant la pose du badigeon de teinte ocre.

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



Nous espérons que ces travaux ne sont pas un aboutissement mais le début d'une campagne de restauration ambitieuse, qui révélera davantage encore le caractère exceptionnel de cet édifice remarquable. Les auteurs de projet achèvent en ce moment l'actualisation de la fiche d'état sanitaire. L'objectif est de déterminer les priorités en hiérarchisant les interventions à mener dans les années à venir.

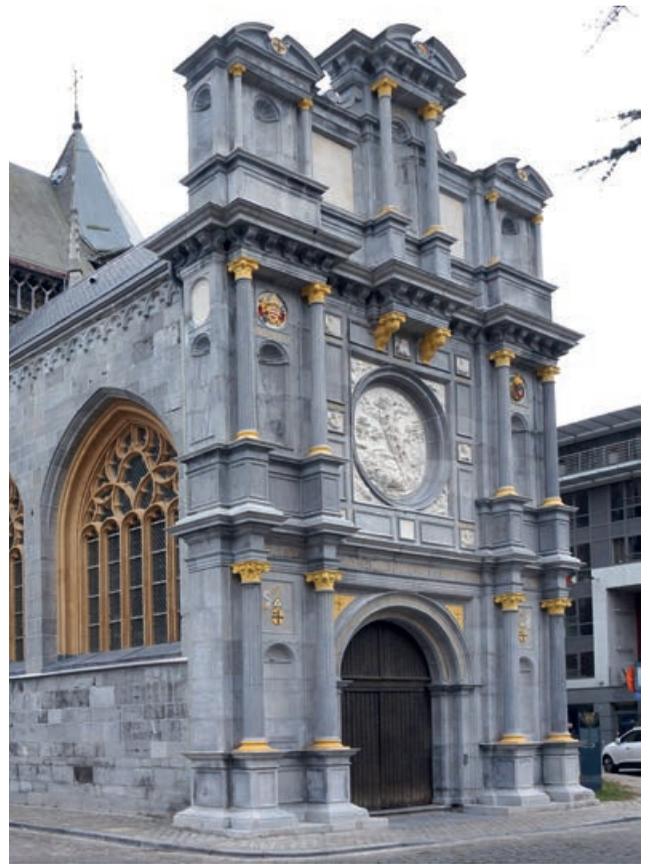


Fig. 25-26.- Portail avant et après restauration.

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

Bibliographie

ALLART Dominique, PIAVAUX Mathieu, VAN DEN BOSSCHE Benoît, WILKIN Alexis (dir.), *L'église Saint-Jacques à Liège. Templum pulcherrimum. Une histoire, un patrimoine*, Namur, Institut du Patrimoine wallon, 2016.

BRANDI Cesare, *Théorie de la restauration*, traduction par BACCELLI Monique, Paris, Éditions Allia, 2011.

CHOAY Françoise, *L'allégorie du Patrimoine*, Paris, Seuil, 1992.

COLMAN Pierre (dir.), *La restauration des monuments à Liège et dans sa province depuis 150 ans*, cat. exp., Liège, 1986, p. 41-49.

DE JONGHE Sabine, GEHOT Hélène, GENICOT Luc Francis, WEBER Philippe, TOURNEUR Francis, *Pierres à bâtir traditionnelles de Wallonie, manuel de terrain*, Namur, Ministère de la Région wallonne – Direction générale des Ressources naturelles et de l'Environnement, 1996.

DE VILLEPIN Dominique, *Hôtel de l'insomnie*, Paris, Plon, 2008.

FORGEUR Richard, « L'église Saint-Jacques à Liège » dans *Feuillets archéologiques de la Société royale Le Vieux-Liège*, n° 16, Liège, 2^e édition, 2005, p. 9.

JACQUES Yves, LECOCQ Isabelle, TONON Xavier, VANDEN BEMDEN Yvette, « Nouvelle approche des vitraux du XVI^e siècle de l'église Saint-Jacques à Liège » dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles*, t. 24, 2013, p. 67-92.

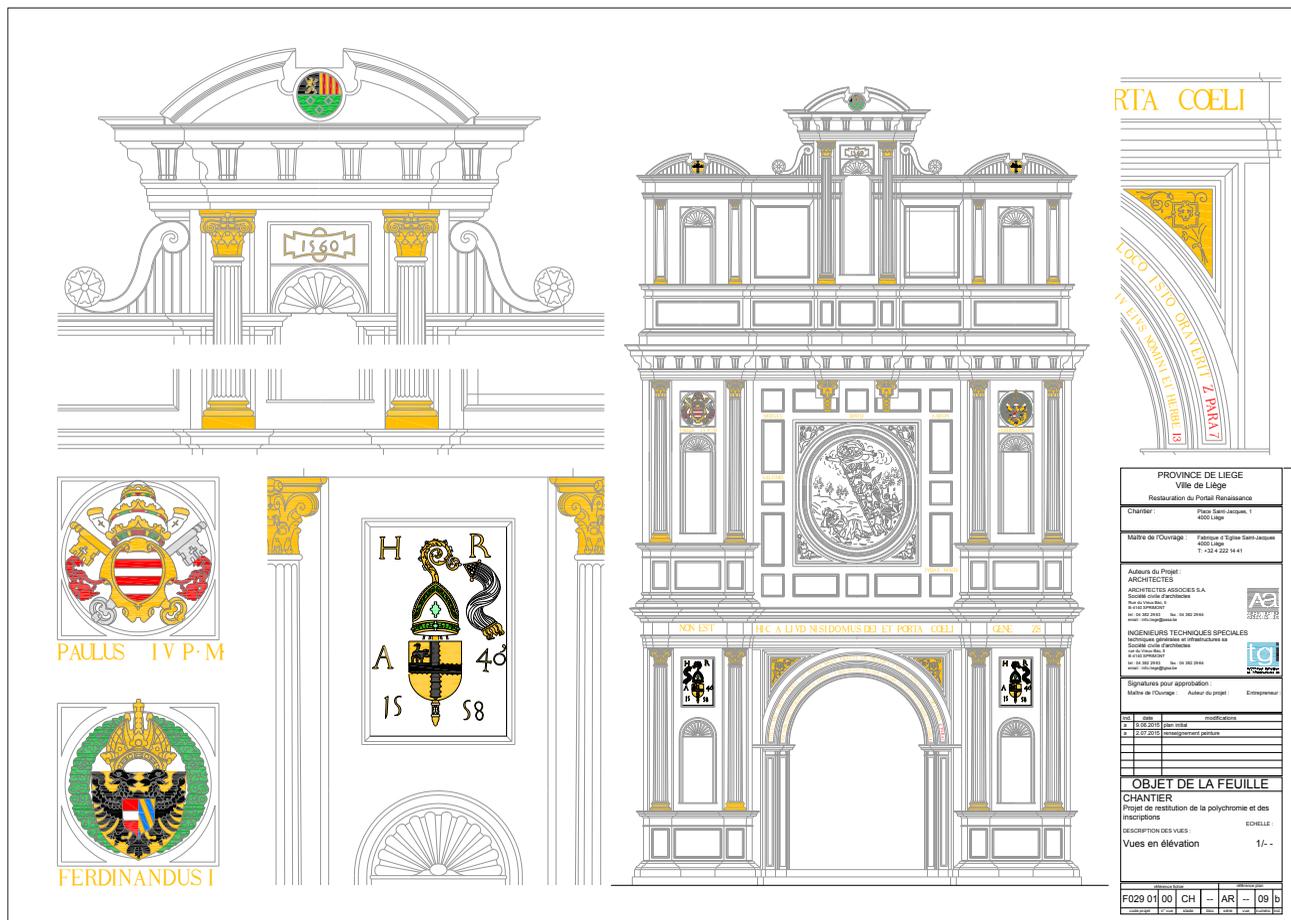
PALLOT-FROSSARD Isabelle, « La conservation des peintures murales. Le traitement des lacunes. À la recherche de l'unité de l'œuvre d'art » dans *Monumental*, 2014/2, p. 86-89.

PAQUET Pierre, *L'église Saint-Jacques à Liège*, mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie, Université de Liège, 1984.

PÉROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Architecture. Description et vocabulaire méthodiques*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2011 (= Vocabulaires).

Fig. 27.- Projet de restitution de la polychromie et des inscriptions.

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



Laurent BRÜCK

*Attaché spécifique Géographe-Urbaniste, Ville de Liège – Département de l'Urbanisme –
Service de l'Aménagement*

Célia DEROANNE

Restauratrice d'objets d'art et de décors muraux

L'inventaire des sgraffites de Liège : une étape clé sur le chemin de la préservation

Le sgraffite : définition et étapes de fabrication

Les sgraffites sont des panneaux décoratifs réalisés par une technique de fresque particulière. Le mot « sgraffite » vient de l'italien (*s*)*graffiare*, qui signifie « griffer, gratter ». En effet, le sgraffite est une technique de décoration murale qui se pratique par superposition d'enduits de couleurs contrastées, puis par incision dans le frais de l'enduit de surface, pour faire apparaître la couche de fond dans les sillons ainsi formés. Pour le lecteur non familiarisé avec la technique, nous débutons l'article par une présentation succincte des grandes étapes de réalisation (fig. 1) :

- une première couche de mortier d'accroche, à grains grossiers, est placée sur le support de maçonnerie, en général des briques ou des moellons de pierre. C'est le gobetis.
- une seconde couche d'enduit de fond, de couleur sombre, est ensuite appliquée sur la couche d'accroche. Cet enduit ou mortier est préparé en mélangeant un liant (chaux ou ciment) avec une charge de sable, additionnée soit de pigment noir (pour engendrer une teinte de fond noire), soit d'oxyde de fer rouge (couleur rouge).
- une troisième couche de mortier est posée ensuite : c'est la couche de surface, qui est plus claire, car sa charge ne contient que du sable (et éventuellement des pigments clairs).
- le dessin de l'artiste est reporté sur la couche d'enduit superficielle. Par exemple, le dessin est tracé ou reproduit à l'échelle 1/1 sur une feuille, qui est ensuite poinçonnée pour servir de gabarit ou poncif. La feuille est placée sur le panneau pour y transposer le motif en appliquant du pigment ou de la poudre de charbon de bois à travers les trous.
- le dessin de la couche superficielle est incisé à l'aide d'un fil métallique : cette opération doit être réalisée avant que le mortier de la couche superficielle ne soit figé. En dégageant la couche de fond plus foncée, ces incisions dessinent les contours des figures.

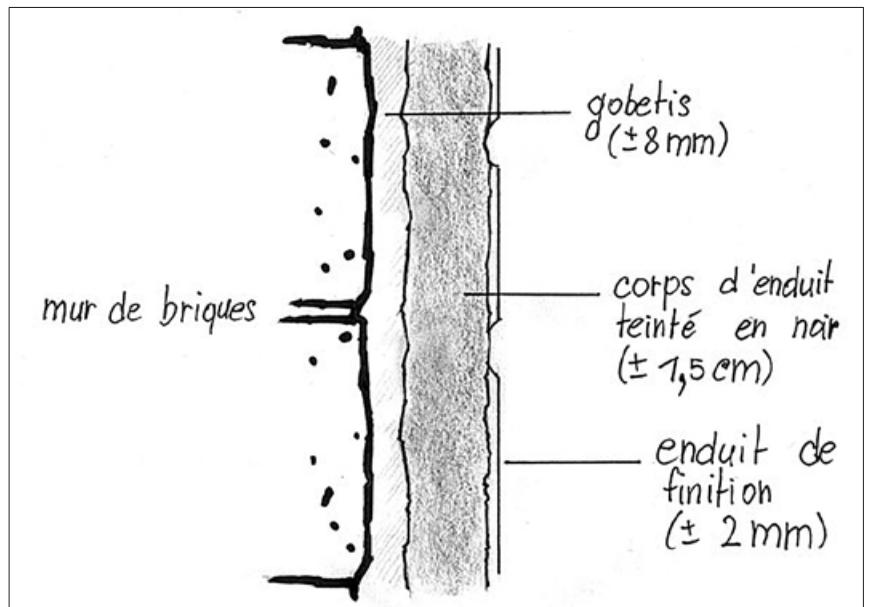


Fig. 1.- Coupe schématique d'un sgraffite.
© Atelier Sinopia – Célia Deroanne.

- les surfaces de la couche superficielle délimitées par les incisions sont enfin mises en couleur. Plusieurs techniques sont possibles¹. Parfois, des surfaces ne sont pas mises en peinture, conservant de ce fait la couleur naturelle de la couche d'enduit de surface, généralement beige.

Un peu d'histoire

La technique du sgraffite est fort ancienne, puisque déjà appliquée dans certaines îles de la Méditerranée pendant l'Antiquité. Elle a été redécouverte en Europe pendant la Renaissance, la Toscane italienne en étant alors le foyer. Au XV^e siècle, dans les villes de Florence, Pise ou Sienne, des palais ont ainsi été décorés de sgraffites bi-chromes dessinant des imitations d'architectures antiques. La polychromie s'est développée à partir du XVI^e siècle. Si la technique s'est diffusée à la même époque dans d'autres foyers comme Prague et la Bohême, elle a peu concerné l'Europe du Nord-Ouest à cette époque².

La seconde partie du XIX^e siècle correspond par contre à une redécouverte de la technique dans les grands foyers culturels européens. Le renouvellement des arts décoratifs et le développement d'un goût pour la polychromie en architecture entraînent un vif intérêt pour cette technique de décoration. Les expressions formelles sont différentes selon les régions (Zürich, Vienne, Bruxelles)... Le mouvement *Arts and Crafts* anglais, par sa grande aura et la diffusion de ses réalisations à travers des revues, a probablement contribué à l'introduction de la technique du sgraffite en Belgique.

Vers 1890, les architectes et les artistes belges adoptent massivement cette technique de décoration, alors associée à un élan vers la modernité et la nouveauté. Le décor en sgraffite est incorporé à tout un arsenal de techniques ornementales employées pour embellir les façades, dans une logique de fusion des arts : sculpture des pierres en bas-relief, parements en briques de différentes couleurs, jeux de ferronneries (balcons, garde-corps, soupiraux, décrottoirs...), céramiques, mosaïques, boiseries sculptées (châssis, consoles de corniches), vitraux colorés... L'architecture se complexifie : les façades tendent à accumuler de nombreux détails décoratifs qui créent une impression de raffinement et de richesse, en affirmant dans l'espace public la réussite de leurs commanditaires. La polychromie des façades et l'accumulation des détails décoratifs contribuent par ailleurs à l'aspect festif de l'espace public. Dans ce contexte, des architectes apprécient particulièrement la technique d'ornement du sgraffite : relativement facile à exécuter et moins onéreuse que d'autres solutions, elle permet d'agrémenter les façades de panneaux très graphiques aux motifs variés, dans une logique de peur du vide.

Paul Jaspar et Victor Rogister, les architectes majeurs du courant Art nouveau à Liège, y ont eu fréquemment recours pour certaines de leurs réalisations (voir les exemples de la rue du Vieux Mayeur ou de la rue du

¹ Voir le point consacré aux couleurs.

² D'OREYE Patricia, BRANDAJIS Laurent, 2005.

Jardin botanique pour le premier, ou les maisons de la rue Laresse et de la rue Saint-Gilles pour le second³). D'autres architectes liégeois y ont eu recours à plusieurs reprises, comme Joseph Nusbaum, Henri Joassart ou J. Prévot. La palme revient à l'architecte Arthur Snyers, dont nous pouvons encore dénombrer une dizaine de façades avec des sgraffites, dont le remarquable ensemble de la rue de Chestret. Les sgraffites ne sont par ailleurs pas l'apanage du style Art nouveau : plusieurs exemples de qualité représentent des motifs historicisants sur des façades éclectiques. La logique de richesse de la décoration reste toutefois la même et constitue une vraie caractéristique de la période.

Les décors en sgraffite ont été utilisés jusque dans les années 1910. En Belgique, ils sont abandonnés après la Première Guerre mondiale, lorsque l'Art nouveau et l'Éclectisme cèdent le pas à de nouveaux styles comme l'Art déco. Datée de 1920, l'immense composition qui couvre pratiquement toute la façade de style Art nouveau tardif de l'architecte Clément Pirnay rue Dartois (à l'origine maison Bacot) constitue donc à la fois une sorte de paroxysme et de chant du cygne de la technique à Liège. La technique a ensuite été oubliée, jusqu'à ce que débute une vague de restaurations à la fin du XX^e siècle. Notons un exemple intéressant de création d'une frise de sgraffite rue de Fétille en 2007, représentant un vaste motif abstrait d'esprit contemporain conçu par l'artiste Éric Van den Berg.

Intérêt d'un inventaire liégeois

En Belgique, l'évocation des sgraffites renvoie en premier lieu à l'extraordinaire richesse du patrimoine Art nouveau bruxellois, sur lequel des centaines de sgraffites sont toujours observables. Grâce à la prise de conscience de leur intérêt patrimonial par les propriétaires, de nombreux panneaux ont été rafraîchis au cours des dernières décennies. Des artisans se sont donc spécialisés dans les techniques de restauration. Consacrant la reconnaissance de ce patrimoine, plusieurs publications ont aussi été dédiées à la thématique⁴. Enfin, la reconnaissance patrimoniale par le public et les autorités est telle que de nombreuses façades bruxelloises portant des sgraffites font à présent l'objet d'une protection patrimoniale officielle.

Toute proportion gardée, une prise de conscience de l'intérêt de sauvegarder ce patrimoine s'est aussi manifestée à Liège depuis le début des années 2000, avec la restauration des ensembles de sgraffites de trois façades classées (rue des Augustins, rue Dartois et rue Saint-Gilles). Les propriétaires de plusieurs bâtiments privés non protégés se sont aussi lancés dans des démarches de restauration (rue Grandgagnage, rue Étienne Soubre, quai Van Beneden, quai Mativa, rue Henri Maus,

³ Vu le nombre important de photographies contenues dans cet article, celles-ci ont été rassemblées dans des planches spécifiques. Comme le texte ne renvoie pas aux numéros des photographies, celles-ci ont été, dans la mesure du possible, rangées par ordre alphabétique du nom des rues afin de faciliter le repérage du lecteur qui souhaite visualiser directement un panneau.

⁴ Voir par exemple l'ouvrage : D'OREYE Patricia, BRANDAIS Laurent, 2005.

rue Vivegnis), certains de manière autonome, d'autres avec l'aide de la Cellule pour le Petit Patrimoine populaire de Wallonie et des aides financières correspondantes. Certains sgraffites liégeois remarquables sont mentionnés dans plusieurs publications et sont à présent bien connus des spécialistes et amateurs (rue Dartois, rue Étienne Soubre, rue du Vieux Mayeur, rue Ernest de Bavière...). Toutefois, de nombreux sgraffites passent inaperçus, soit du fait de leur petite taille, soit du fait de leur dégradation (couleurs d'origine délavées, encrassement, surpeint de couleur uniforme...), soit du fait de leur localisation dans des quartiers plus excentrés ou des rues plus discrètes. Pour recenser ces sgraffites oubliés, un repérage systématique rue par rue a donc été effectué entre 2013 et 2015. La zone couverte par l'inventaire est le territoire de l'actuelle commune de Liège. Au total, des sgraffites ont été relevés sur un peu plus de 80 façades. Ils sont tous repris dans un rapport complet qui les présente sous forme de fiches, avec description du motif et de l'état observé, complétées par une mention des informations connues : nom de l'architecte, nom du commanditaire, année de construction, nom du concepteur, références bibliographiques éventuelles. Les informations du présent article sont issues de ce rapport, téléchargeable dans son intégralité sur le site internet de la Ville de Liège⁵.

Lorsque le travail a été initié, aucun relevé antérieur n'était connu des spécialistes interrogés. Ce n'est qu'à la fin du travail de repérage que nous avons découvert l'existence d'un travail de relevé similaire effectué par l'architecte Pierre Georis en 1995 dans le cadre de son travail de fin d'études. Sur une zone d'investigation un peu moins large, car limitée à l'ancienne commune de Liège, il avait déjà repéré la plupart des sgraffites que nous avons relevés. La méconnaissance de ce travail montre que certains travaux d'étudiants mériteraient d'être diffusés plus largement, quand ils peuvent avoir des applications concrètes en matière de sensibilisation ou de restauration, comme c'est le cas ici. Un intérêt particulier du travail de Pierre Georis est de fournir des photographies déjà détaillées de sgraffites aujourd'hui disparus ou fortement dégradés, permettant de connaître les motifs en cas d'éventuel souhait de restitution. Pour ces éléments du Petit Patrimoine particulièrement fragiles et donc menacés, les inventaires photographiques sont en effet particulièrement utiles. La comparaison des photographies des panneaux de la rue du Laveu prises à quelques années d'intervalle révèle à ce titre avec quelle rapidité les panneaux peuvent se dégrader. En cas de disparition future, les photographies permettront au moins de conserver la mémoire visuelle des panneaux existant encore au début du XXI^e siècle. Entre le premier relevé des années 1990 réalisé avec des photographies en argentique et la période actuelle, l'arrivée de la photographie numérique a facilité la tâche, permettant de prendre de nombreux clichés détaillés des différents décors d'une façade. La manipulation numérique des images offre en outre de nouvelles possibilités pour identifier les motifs des panneaux altérés. Elle a déjà facilité le travail de restauration de certains panneaux liégeois. Dans ce but de meilleure lisibilité, certaines des photos présentées plus loin dans l'article ont fait l'objet de telles manipulations au niveau des contrastes, de la luminosité ou de la balance de couleurs (voir notamment l'exemple du panneau sur la façade de l'architecte Rogister rue Saint-Séverin).

⁵ Dans la rubrique des publications du Département de l'Urbanisme : www.liege.be.

Localisation sur le territoire liégeois

Les façades comportant des sgraffites ont été localisées sur une carte (fig. 2). Quasiment tous les sgraffites sont situés sur le territoire de l'ancienne commune de Liège. Une façade a été repérée à Rocourt, une autre à Grivegnée-bas et deux à Bressoux. La période de réalisation des sgraffites étant très ciblée, on les retrouve logiquement dans les quartiers et rues urbanisés pendant la période 1890-1920 : la rue de Féтинne et le quai Mativa dans le quartier des Venues (neuf façades), les nouveaux quartiers d'Outremeuse (sept), le bas du quartier du Laveu (six), les abords de la rue Saint-Gilles (six), la rue du Vieux Mayeur dans le quartier de Fragnée (cinq). Dans certaines rues, nous pouvons imaginer qu'un phénomène d'émulation a conduit plusieurs propriétaires ou plusieurs architectes à recourir à cette technique de décoration, comme dans la rue Étienne Soubre (trois) ou la rue de Campine (trois également).

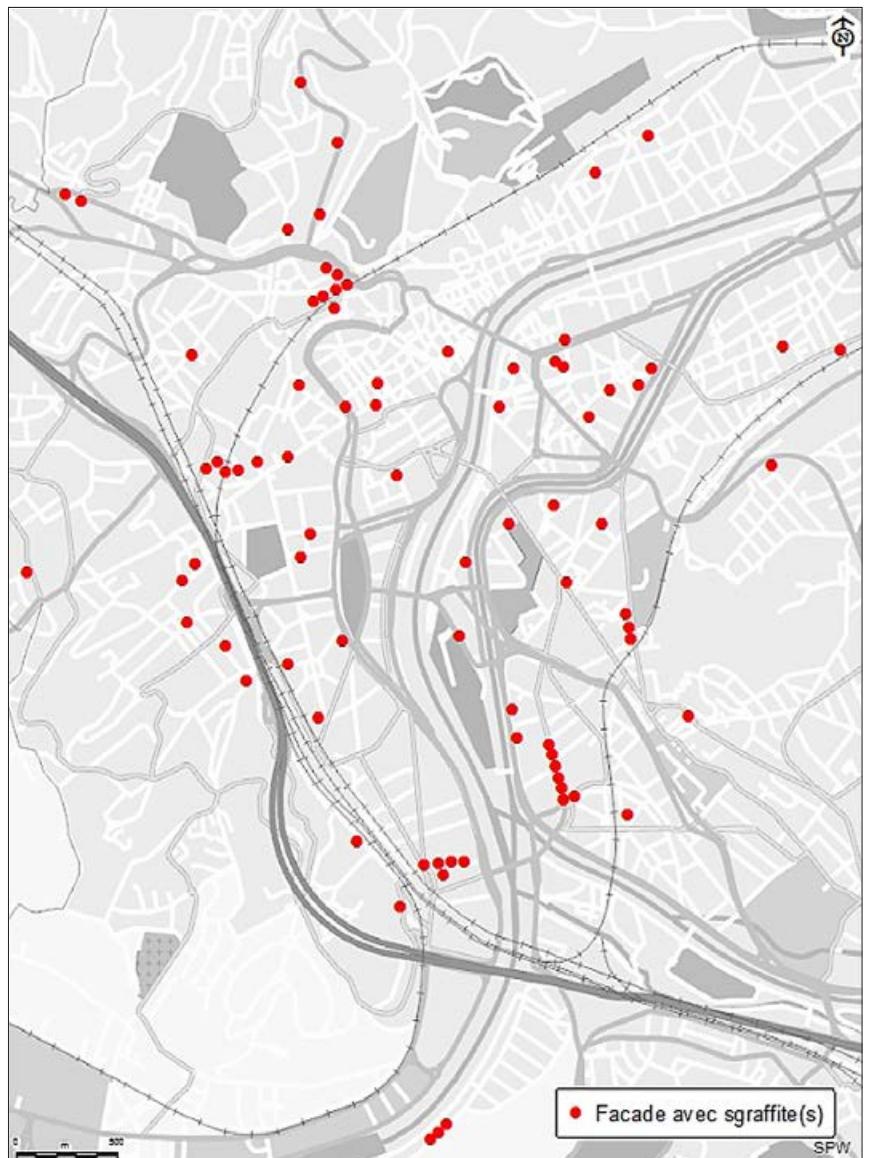


Fig. 2.- Carte localisant les bâtiments de Liège avec des sgraffites visibles en 2015-2016.
© D.U.V.Lg.

La réalisation d'ensembles par un même architecte explique aussi le voisinage de sgraffites dans des groupes de façades homogènes. Outre la rue de Fétille déjà évoquée (quatre façades dessinées sur le même modèle par l'architecte Snyers), nous pouvons aussi relever la rue Léon Mignon (trois façades de l'architecte Joseph Nusbaum), la rue Basse-Wez (trois façades de l'architecte Prévot), la rue de Renory (trois façades du même architecte inconnu) ou de la rue de Hesbaye (deux façades d'Henri Joassart). Plus ponctuellement, des panneaux de sgraffites peuvent aussi être observés sur des bâtiments neufs ou des façades transformées de quartiers plus anciens, en particulier le long de rues nouvellement créées (quartier du Jardin botanique, rue Léon Mignon) ou élargies (rue Saint-Gilles, rue Lonhienne, rue Pont d'Avroy, rue de la Cathédrale dans le centre-ville). Quelques exemples ont aussi été répertoriés dans les quartiers plus industriels du Longdoz, de Bressoux et de Saint-Léonard, qui se sont fortement développés pendant cette période.

Du fait de leur présence sur des maisons bourgeoises ou des bâtiments d'entreprises, plus de la moitié des sgraffites est localisée le long d'axes de circulation importants à l'époque de leur réalisation : quais, avenues, axes centraux des anciens faubourgs...

Typologie des immeubles et rapport avec l'architecture

Les sgraffites participent d'une architecture expressive, destinée à pouvoir être admirée par les passants. Leur aspect très visuel voire publicitaire explique également leur présence sur plusieurs bâtiments de commerce : ils constituent un des moyens pour attirer le regard du chaland (rue Saint-Gilles, rue de la Cathédrale, rue Dartois, rue Léon Mignon et rue du Mouton blanc). D'autres sgraffites servaient d'enseigne à des entreprises (deux imprimeries, un vendeur d'ardoise/couvreur, un marchand d'armes, un architecte). Alors qu'à Bruxelles de nombreux sgraffites s'observent sur des écoles publiques, cela n'est pas le cas à Liège. L'ancienne bibliothèque des Chiroux, aujourd'hui disparue, est le seul bâtiment public avec sgraffites qui ait pu être identifié.

Ainsi, les sgraffites liégeois ornent essentiellement des maisons particulières. Même si leur réalisation était peut-être proportionnellement moins coûteuse autrefois, ils traduisent néanmoins une volonté d'ostentation, car les commanditaires devaient être capables de s'offrir ces panneaux à la seule finalité décorative. Il est donc logique qu'ils soient moins fréquents sur des bâtiments modestes : alors que des cas de sgraffites peuvent être observés sur des ensembles de logements ouvriers à Bruxelles, aucun exemple de ce type n'a été repéré à Liège.

Le nombre, la taille et la qualité des panneaux varient d'une façade à l'autre. Beaucoup de façades ne comportent qu'un sgraffite ou quelques petits panneaux répétant le même motif sous forme de poncif. Quelques bâtiments portent toutefois de vastes compositions s'étendant sur une grande partie de la façade (rue Dartois) ou une part significative de

celle-ci (rue Lairesse, rue du Jardin botanique, rue Léon Mignon, rue du Mouton blanc, rue Hullos, rue de Hesbaye, rue du Vieux Mayeur...).

Lorsque nous analysons la composition globale des façades, deux grandes logiques d'insertion des sgraffites peuvent être identifiées. Dans le cas le plus simple, les sgraffites se positionnent dans des panneaux quadrangulaires légèrement enfoncés dans le plan de la façade, généralement dans l'alignement des baies de la travée de l'entrée. Dans les compositions plus élaborées, les panneaux prennent des formes plus complexes qui épousent les lignes structurantes de l'architecture : tympan semi-circulaires au-dessus des linteaux des baies, espaces rectangulaires entre les consoles de support de la corniche, panneaux d'allèges de l'oriel... Une volonté d'incorporer les panneaux à une composition d'ensemble se ressent néanmoins dans de nombreux cas. Dans l'esprit d'art total, les différentes parties de la façade doivent en effet se combiner en un tout cohérent.

Motifs

À l'instar de ce qui est observé sur les sgraffites bruxellois, plusieurs catégories de motifs peuvent être identifiées. Dans le contexte stylistique de l'Art nouveau qui cherche dans la **nature** la source principale de son inspiration, le groupe le plus important correspond assez logiquement aux représentations de **plantes** et en particulier, de **fleurs**. Le répertoire est particulièrement riche et varié, puisque la végétation est présente sur 90 % des panneaux. Certaines espèces récurrentes dans les décors de style Art nouveau apparaissent plusieurs fois : la famille des roses / rosiers / églantiers (10 occurrences) ; les marronniers (surtout les feuilles, mais aussi parfois les fleurs – 9 occurrences), les tournesols (5 fois), iris (4 fois), les coquelicots/pavots (3 fois). Mais de nombreuses autres espèces peuvent être reconnues. Sont ainsi identifiés des champignons, chardons, chrysanthèmes, clématites, cucurbitacées, fuchsias, hortensias, marguerites, myosotis, narcisses, lauriers, nénuphars, palmiers, pivoines, rhododendrons, trèfles... Les sgraffites constituent un véritable catalogue de botanique ! Quelques panneaux représentent aussi des **fruits**, soit sur des arbres (rue des Augustins, rue du Laveu), soit en corbeilles (rue Dartois), soit en guirlande (rue Hullos), soit émergeant de cornes d'abondance (rue du Mouton blanc). Dans ces deux derniers cas, la représentation de fruits ne correspond pas à l'esthétique Art nouveau, mais à des motifs décoratifs de style Renaissance. C'est dans cette logique historicisante qu'il faut aussi placer la présence de feuilles d'acanthes, de palmettes ou de grappes de raisins, autant de motifs d'inspiration antique repris sur des façades 'néo' (par exemple rue du Moulin ou rue de Londres).

Outre la répétition de motifs à la mode, le choix de certaines plantes ou fleurs peut correspondre à des préoccupations esthétiques, quand la représentation de leurs pétales, tiges ou feuilles offre un écho à la ligne graphique onduoyante de l'Art nouveau. Le choix de certaines essences et de certaines fleurs peut aussi être interprété à l'aune de considérations symboliques, avec prudence toutefois dans la mesure où

les intentions réelles des concepteurs ne sont plus connues aujourd'hui. La rose, fleur la plus représentée dans l'art occidental, est ainsi le symbole de l'amour, de l'âme, de la beauté, logiquement associée à des représentations féminines. Le pavot évoque quant à lui le sommeil et les rêves dans une vision très symboliste (ce terme étant pris ici au sens du courant artistique homonyme). Le parfum est évoqué sur quelques panneaux par des personnages portant une fleur à leurs narines (rue de la Liberté, rue du Laveu). Sur certaines compositions, les fleurs sont représentées à différents stades de développement (en bouton, épanouie, fruit), pouvant ainsi évoquer les différents âges et le cycle de la vie (rue Jean d'Outremeuse).

Si certains panneaux représentent les fleurs de manière très réaliste, d'autres dépeignent une végétation plus stylisée difficile à identifier clairement, voire fantaisiste. Cela n'est pas surprenant, puisque la vocation première des sgraffites est d'être un support décoratif : l'aspect graphique prend alors le pas sur le réalisme de la représentation. Cette logique décorative explique également l'organisation des motifs, généralement dessinés pour occuper un maximum d'espace sur le panneau (rue de l'Académie, rue César Franck).

Une quinzaine de façades présentent des **compositions paysagères** plus larges, sur de grandes surfaces. Plusieurs scènes prennent la forme de longs bandeaux sous la corniche (rue Étienne Soubre, rue Saint-Nicolas). D'autres paysages s'étendent sur plusieurs panneaux voisins (rue de Campine, rue Léon Mignon). Dans quatre cas, la scène représente une clairière ou lisière de bois, avec la présence d'arbres ou de troncs d'arbres à l'avant-plan. Mais d'autres types de paysages sont relevés : collines couvertes de champs cultivés (rue de Renory), bord de lac (rue Léon Mignon), plage (rue Grandgagnage), paysages vallonnés, avec tantôt un village (rue Marcel Thiry), tantôt une chaumière (rue de Campine), tantôt un moulin (rue Bois l'Évêque). Un des panneaux représente même une agglomération industrielle (rue de Renory).

Pour poursuivre dans le répertoire des motifs naturels, des **animaux** ont été repérés sur une quinzaine de façades. Ils sont souvent incorporés dans des scènes et constituent donc rarement des ornements isolés. Les espèces identifiables n'ont jamais été repérées qu'une fois, à l'exception des chats observés sur trois bâtiments (rue de Renory, rue Henri Maus et quai Van Beneden). Notamment du fait de leurs vertus graphiques, certains animaux sont régulièrement associés aux représentations Art nouveau, comme les papillons (rue Villette) ou le coq (rue de Renory). Le choix d'autres espèces peut aussi recevoir une interprétation symbolique : évocation de la chaleur du foyer (chat), de la lueur prenant le pas sur les ténèbres (coq associé à l'aube), de la veille dans la nuit (hiboux, rue Saint-Gilles), voire de l'espièglerie et du bonheur de l'enfance (lapins, rue de la Liberté). Comme pour les motifs végétaux, certains motifs animaliers ne se rattachent pas au style Art nouveau mais à des évocations historisantes sur des façades 'néo' : les têtes de lions, les poissons-dauphins (rue du Mouton blanc) et les griffons (rue Pont d'Avroy) sont des motifs renaissants, tandis que l'aigle (rue Mandeville) est représenté dans un style égyptisant, peut-être pour illustrer des convictions maçonniques du commanditaire.

Environ 25 façades présentent des sgraffites avec des personnages. Les **portraits de femmes** sont les plus fréquents (15 cas). Une fois de plus, la situation liégeoise confirme les observations effectuées par ailleurs sur l'importance de ce motif dans les décors Art nouveau. Dans une dizaine de cas, il s'agit de visages/bustes représentés de face ou de profil, parfois inscrits dans un médaillon comme sur les médaillons antiques ou renaissants. Dans cinq cas, les personnages sont présentés en pied. La figuration des cheveux déployés et des drapés des vêtements permet aux artistes de démontrer leur virtuosité dans la conception d'entrelacs courbes. Le visage de la rue Étienne Soubre constitue à ce titre un petit chef-d'œuvre. La femme prend aussi des significations symboliques, par exemple lorsque le visage est représenté les yeux mi-clos, pour évoquer le mystère des songes (rue Grétry). Des vestales ou prêtresses antiques sont représentées en pied sur les panneaux de deux façades de l'architecte Rogister (rue Lairesse et rue Saint-Séverin), par ailleurs truffées de références maçonniques. Avec leurs amples tuniques et les instruments rituels qu'elles tiennent en main, elles constituent des références à l'Antiquité (gardiennes du foyer, muses des arts sources d'inspiration pour les artistes...) tout en illustrant le courant symboliste. L'évocation antique est encore plus claire dans le cas des trois Parques de la rue des Augustins (divinités symbolisant les trois âges de la vie) ou des prêtresses égyptiennes du quai Van Beneden. Dans ce cas, la référence à l'Égypte antique est également une allusion à l'appartenance franc-maçonne du commanditaire. Les bustes de jeunes femmes de l'immeuble de la rue du Laveu constituent quant à eux des allégories des quatre saisons. La femme peintre représentée sur la façade de la maison du peintre Alexandre (rue du Jardin botanique) suggère un parallélisme avec les célèbres représentations de femme en pied dans les affiches de l'artiste Mucha. Cela confirme l'emploi de personnages féminins pour représenter des allégories des arts ou des sciences : avec l'instrument qu'elle tient en mains, la jeune fille aux ailes de papillon de la rue de l'Enclos évoque de son côté la musique.

Les **personnages masculins** sont moins fréquents (6 façades). Dans le registre des références antiques, nous relevons le buste de Mercure ou Hermès, dieu du commerce, présent sur une façade commerciale de la rue de la Cathédrale. Deux façades de la rue du Vieux Mayeur comportent des représentations d'amours ou de *putti*, soit ces bambins qui avaient déjà été repris dans les décors de la Renaissance italienne. Celui qui décroche du raisin peut évoquer Bacchus, tandis que les ailes et flèches désignent Cupidon.

Les autres personnages masculins illustrent des métiers en lien avec l'activité prestée dans le bâtiment. Deux panneaux représentent par exemple des imprimeurs au travail (rue Saint-Éloi et rue Ernest de Bavière, ce dernier évoquant les deux âges de l'imprimerie). Le panneau d'une grande finesse qui servait d'enseigne au marchand d'armes Sévart (rue Grandgagnage) représente un occidental en train de vendre des fusils à un indigène. Un couvreur au travail servait d'enseigne pour l'ardoisier Herzé rue du Vertbois. Notons enfin un personnage de jardinier placé dans un paysage (rue Étienne Soubre, probablement sans lien avec le métier du commanditaire). Généralement, l'identification des personnages masculins est donc complétée par la présence d'instruments qui illustrent leur fonction : presse d'imprimerie, fusil, ardoise, râteau.

Des **anges** sont représentés sur cinq façades (rue Villette, rue de l'Enclos, rue du Vieux Mayeur, boulevard de la Sauvenière). Le dernier symbolise l'architecture par le fil à plomb qu'il tient en main (maison personnelle de l'architecte Jaspar). Enfin, une tête de **Lucifer** est représentée boulevard d'Avroy. Le lien entre ces personnages et la symbolique chrétienne semble toutefois ténu : ils ont plus probablement été choisis pour leur aspect symbolique, les amours et les anges peuvent en effet être interprétés comme des messagers ou des annonciateurs.

Plusieurs exemples déjà évoqués montrent donc que l'**Antiquité** constitue une source d'inspiration régulière pour le décor des sgraffites. Outre les évocations de plantes de répertoire décoratif classique, de prêtresses ou de divinités de la mythologie, relevons encore la représentation de vasques traitées à l'antique sur les sgraffites de la rue Dartois et de la rue de Londres.

Le **soleil** est une représentation fréquente dans l'Art nouveau. Évoquant l'aurore ou le crépuscule avec son faisceau de rayons, il apparaît aussi plusieurs fois sur les sgraffites liégeois (rue du Vieux Mayeur, rue de la Cathédrale). La représentation d'une comète sur le bâtiment à l'enseigne du même nom constitue une autre évocation astronomique (rue Vivegnis).

Quatre panneaux son **millésimés** avec la date de réalisation (rue de l'Enclos, rue du Général de Gaulle, rue Lamarche, rue Ernest de Bavière). Trois inscriptions ont aussi été relevées avec des **devises** en latin (rue Lairesse et rue de l'Enclos) ou grec (Boulevard de la Sauvenière). La typographie, c'est-à-dire le dessin des lettrages, est parfois élaborée. Il faut peut-être y voir un lien avec l'essor des arts graphiques à la fin du XIX^e siècle (lithographie, reliure...).

Sur le plan de l'organisation, relevons que la composition de nombreux sgraffites comporte le dessin d'un **encadrement** sur leur pourtour. Ce cadre est défini par une incision qui suit les bords rectilignes ou courbes du panneau, à quelques centimètres de celui-ci. Les éléments figurés débordent parfois de ce cadre, générant un effet de dynamisme et de relief. Les six panneaux principaux de la rue de Fétille sont tous composés de cette façon, avec des variations dans la forme du cadre.

Styles et sources d'inspiration

Sur le plan stylistique, nous avons vu que la plupart des sgraffites peuvent être associés à l'**Art nouveau** : iconographie végétale, portraits féminins, motifs en lignes courbes... L'inventaire nous révèle néanmoins que la technique n'est pas propre à ce style et qu'elle a aussi été employée sur des façades construites dans les styles éclectique ou historisant. Les dessins représentés prennent alors des formes en accord avec le style global de la façade. Ainsi, rue du Moulin à Bressoux, une façade **néoclassique** est couronnée d'une étonnante frise réalisée avec des sgraffites à motifs de palmettes. Outre la façade **éclectique** de la rue de Londres déjà évoquée, deux autres façades d'inspiration **néo-Renaissance** rue du Mouton blanc et rue Hullos comportent des

sgraffites avec des motifs typiques de la Renaissance : médaillons, grotesques, *putti*, animaux fantastiques ou guirlandes de fruits. Le sgraffite de la rue Pont d'Île relève quant à lui d'un style plus **éclectique**, avec des griffons renaissants combinés à des représentations de blasons, le tout sur une façade d'inspiration néo-médiévale.

Dans l'identification des sources d'influences, il ne faut pas oublier l'**art japonais**, dont la découverte par le monde occidental à la fin du XIX^e siècle a eu un grand retentissement sur les arts. Un parallélisme évident apparaît ainsi entre la technique des estampes japonaises et celle des sgraffites. Dans les deux cas, les contours des formes sont dessinés par des traits de couleurs foncées : les incisions pour les sgraffites, les traits à l'encre sur les estampes japonaises. De ce fait, les sgraffites créent rarement des effets de perspectives, même si des exemples réussis ont été relevés, soit qu'ils jouent sur l'épaisseur des traits (maison Comblen rue des Augustins), soit qu'ils superposent des éléments de tailles différentes pour suggérer la profondeur (paysages de lisières de forêts). Les motifs naturalistes renvoient également aux scènes de paysages, à la végétation et aux animaux représentés dans l'art traditionnel japonais.

Couleurs

Les couleurs de nombreux sgraffites se sont plus ou moins atténuées avec le temps. Heureusement, plusieurs restaurations récentes ont permis de renouer avec la vivacité des tonalités d'origine. Certains artistes ont travaillé dans des gammes particulières, comme les camaïeux de jaune-rouge ou jaune-vert, typiques de l'artiste Cauchie (rue du Vieux Mayeur, rue de Chestret). D'autres associaient des couleurs plus contrastées (frise aux chats rue Henri Maus, enseigne du couvreur Herzé rue du Vertbois). Notons aussi l'application fréquente de touches ponctuelles de teinte dorée.

La mise en peinture peut être réalisée selon deux grands principes :

- la peinture *a fresco* consiste à appliquer des pigments dissous dans l'eau sur l'enduit encore frais. Le pigment est inclus dans le processus de carbonatation de l'enduit de chaux.
- la peinture *a secco* consiste à appliquer la solution pigmentée sur l'enduit ayant déjà fait sa prise, il faut lui adjoindre alors un liant.

La technique de peinture à fresque étant plus complexe à mettre en œuvre et imposant de surcroît une grande rapidité de travail, la plupart des artisans du sgraffite de la période 1900 ont opté pour une mise en peinture à sec, utilisant notamment des peintures au silicate découvertes à la fin du XIX^e ou des peintures à l'huile. L'application de la couleur pouvait donc se faire dans un laps de temps plus long et en plusieurs couches, permettant l'obtention d'effets de saturation divers en travaillant soit avec des peintures plus chargées en pigment et plus couvrantes, soit par application de lavis (superposition progressive de nombreuses couches de la même teinte très diluée).

Attributions

L'attribution des sgraffites est malheureusement impossible à réaliser pour la plupart des exemples liégeois. À une exception près, les panneaux ne sont pas signés. Dans les rares dossiers de demande de permis de bâtir retrouvés au sein des archives de la Ville, il n'y a jamais de dessin précis des sgraffites. Les artistes n'y sont pas évoqués, car la commande de l'exécution des sgraffites était exécutée dans un second temps. Souvent, le plan montre les emplacements prévus pour les sgraffites, sans aucun dessin. Dans le meilleur des cas, l'architecte a esquissé une vague ébauche, parfois sans lien avec le motif qui est exécuté par la suite.

Face à ces lacunes documentaires, nous restons avec plus d'interrogations que de réponses. Certains architectes ont-ils dessinés eux-mêmes les sgraffites de leurs maisons ? Esquissaient-ils la thématique des panneaux, demandant ensuite à un artiste de réaliser un projet plus précis ? Les sgraffiteurs étaient-ils juste des exécutants, appliquant un motif conçu par autrui ? Ou bien prenaient-ils en charge à la fois la conception et l'exécution ? Les différents cas de figure semblent possibles.

Au final, seuls les panneaux de quatre façades peuvent être attribués avec certitude, dont trois ensembles de sgraffites ont été réalisés par l'atelier de l'artiste bruxellois Paul Cauchie. Le n° 43 de la rue du Vieux Mayeur est signé et reprend des caractéristiques typiques de son style : stylisation géométrique de la végétation à la façon de l'écossais Charles-Rennie Mackintosh, médaillon avec profil féminin, couleurs dans un dégradé de bruns et verts... Même en l'absence de signature, son style caractéristique est également identifié dans sgraffites du n° 40 de la rue du Vieux Mayeur (fleurs stylisées de manière géométrique) et du n° 20 de la rue de Chestret (profil féminin avec bandeau dans les cheveux, roses stylisées de manière géométrique, flèches). La découverte de ces productions des ateliers Cauchie à Liège est heureuse mais n'est pas surprenante : Cauchie était un des concepteurs de sgraffites les plus célèbres de son temps et certainement le plus prolifique. Il a reçu des commandes aux quatre coins du pays. Les panneaux pouvaient être choisis dans des catalogues ou conçus à la demande avec des motifs spécifiques. Un doute subsiste pour la façade de la rue Mandeville : les fleurs stylisées et les rinceaux végétaux aux extrémités évoquent d'autres réalisations de l'atelier de Cauchie.

Les commandes étaient aussi probablement influencées par des jeux d'affinité. Ainsi, une hypothèse est que l'architecte Rogister a fait régulièrement appel au peintre Alexandre pour concevoir les sgraffites de ses façades, qui présentent des similitudes dans la représentation des personnages féminins. Il serait ainsi logique que le peintre ait conçu lui-même les motifs des sgraffites de sa maison personnelle, rue du Jardin botanique. Relevons que plusieurs sgraffites des façades de Rogister incorporent des motifs symboliques récurrents chez l'architecte : cœurs, vestales, cercles emboîtés, instruments maçonniques... S'il n'en a pas conçu lui-même les dessins, il a donc à tout le moins fortement orienté le ou les artistes qui les ont conçus.

Les informations documentaires indiquent par ailleurs que le sgraffite de la rue des Augustins a été exécuté par Émile Jaspar, d'après un dessin attribué à l'artiste Émile Berchmans. Comme Émile Jaspar travaillait dans le même atelier que son frère, l'architecte Paul Jaspar, il est possible qu'il ait également réalisé des sgraffites placés sur des maisons conçues par ce dernier (maison Magnette du quai Van Beneden, maisons de la rue du Vieux Mayeur). Les architectes ne faisaient par ailleurs pas toujours appel au même artiste, comme en atteste un sgraffite aujourd'hui disparu qui ornait la façade d'un autre bâtiment dessiné par Paul Jaspar, l'imprimerie Bénard (rue Lambert le Bègue). Un dessin préparatoire signé prouve en effet que le motif avait été conçu par le peintre Armand Rassenfosse, lequel n'a toutefois certainement pas réalisé l'exécution technique lui-même. De même, les factures variées des sgraffites observés sur les façades de l'architecte Nusbaum semblent traduire des artistes différents. À moins que ce ne soit le talent des applicateurs qui soit en cause...

Des rapprochements encore plus hypothétiques peuvent être tentés entre des motifs de sgraffites liégeois et les réalisations d'autres maîtres bruxellois de la technique. Les dessins de la rue de la Liberté rappellent par exemple des réalisations de l'artiste Privat-Livemont. Par ailleurs, le beau-frère de Paul Jaspar, l'architecte Paul Hankar, a beaucoup travaillé avec l'artiste Adolphe Crespin. Il n'est donc pas impossible qu'il l'ait mis en contact avec des architectes liégeois comme Arthur Snyers. La frise aux chats de la rue Henri Maus et les motifs organiques similaires rencontrés sur trois façades (rue Lonhienne, rue du Vieux Mayeur et rue Billy) présentent des parentés avec certaines de ses réalisations.

Plusieurs façades possèdent des panneaux conçus sur la même structure, avec une composition végétale débordant d'un cadre (quai Mativa, quai de la Dérivation, série de six façades de la rue de Féтинne). La forme du cadre et le type de plante varie, mais les dessins témoignent d'une conception / réalisation par le même atelier. D'autres panneaux reprennent le même principe de composition, mais dans une facture simplifiée, parfois en association avec un millésime (rue Wazon, rue Lamarche, rue Ernest de Bavière, rue de l'Académie, rue César Franck). Serait-ce la marque d'un processus d'imitation ? Des découvertes ultérieures apporteront peut-être un jour de nouvelles réponses. Les modes de représentation de certains sgraffites aux motifs historicistes présentent également des similitudes : les larges incisions dégagant le fond noir pourraient indiquer un même atelier (rue du Mouton blanc, rue du Moulin, rue de Londres).

Revenons pour terminer sur la qualité très variable des dessins. Certaines scènes sont de facture relativement mièvre, comme par exemple les panneaux de la rue Villette ou de la rue Basse-Wez. *A contrario*, de nombreux panneaux sont ornés des dessins de grande qualité, dont la finesse et la précision témoignent d'une réelle maîtrise, tant dans la conception artistique que dans l'application technique : rue Lairesse, rue Étienne Soubre, rue Saint-Gilles, rue Grandgagnage, rue Ernest de Bavière...

États de conservation

La dynamique de restauration des sgraffites est plus récente à Liège qu'à Bruxelles : comme déjà signalé, elle a commencé au début des années 2000 avec la restauration de la façade de la maison Bacot rue Dartois. Les sgraffites d'une dizaine de façades ont été rénovés au cours de la décennie suivante. Depuis le lancement de la campagne d'information par la Ville en 2015, les panneaux de quatre autres façades ont été rénovés et d'autres dossiers sont en cours.

De nombreux sgraffites liégeois n'ont toutefois pas fait l'objet de restaurations. Soit que leur réalisation ait été particulièrement bien faite, soit que leur exposition les ait protégés des atteintes du climat, certains apparaissent en relativement bon état et possèdent encore leurs couleurs d'origine (rue du Jardin botanique, par exemple). D'autres ont été délavés par la pluie ou sont encrassés par des dépôts superficiels, mais conservent leurs couches d'enduits quasi intactes. De nombreux panneaux ont aussi fait l'objet d'un surpeint qui couvre d'une teinte uniforme la couche d'enduit de finition et les incisions. Si ces différentes altérations contrarient aujourd'hui la lisibilité des panneaux depuis le sol, la préservation des traits de contours grâce aux traces gravées dans l'épaisseur de la matière ainsi que l'existence de fragments subsistants de la polychromie originale rendent bien souvent possible une restauration complète.

Certains sgraffites présentent cependant un état de dégradation particulièrement avancé, avec détachement et chute des couches d'enduit, comme nous pouvons le voir rue du Vieux Mayeur, rue du Parlement⁶ ou encore rue du Laveu, où un panneau s'est fortement dégradé récemment. Dans ces exemples, des analyses rapprochées doivent être réalisées pour affiner le diagnostic des pathologies et définir les techniques de restauration adéquates. Grâce aux parties conservées, aux traces de coloris subsistants, ainsi qu'aux documents d'archives et photographies antérieures, les artisans expérimentés parviennent parfois à restituer l'ensemble des panneaux, comme le montre l'exemple de la rue du Vertbois. De même, un examen attentif des photos des sgraffites de la rue Saint-Séverin révèle que les incisions dessinant les contours des vestales sont toujours présentes, masquées sous la couche de surpeint. Le panneau pourrait donc être restauré sur cette base, d'autant plus qu'un dessin réalisé par l'architecte indique les couleurs qui avaient été employées.

⁶ Lors de la restauration effectuée en juillet 2017, il est en fait apparu qu'il s'agissait d'une fresque peinte sans incisions.

Les facteurs de la dégradation des sgraffites⁷

Bon nombre d'altérations sont d'abord dues à un manque d'entretien des bâtiments : gouttières et descentes d'eau non étanches, seuils de fenêtres fissurés... impliquant un déversement d'eau sur la façade. L'eau contribue alors de différentes manières à dégrader les matériaux constitutifs des sgraffites :

- le ruissellement des **eaux pluviales** provoque l'érosion de la surface des enduits et emporte bien souvent les pigments colorés, atténuant la vivacité des couleurs jusqu'à la disparition de la polychromie.
- l'**humidité infiltrée** dans l'enduit entraîne une dégradation accélérée. D'une part, le gonflement de l'eau gelée provoque une désolidarisation des couches, des décollements, voire un détachement de la couche de fond. D'autre part, l'humidité permanente favorise la formation d'algues, de mousses, lichens et même de bactéries nocives.
- l'**acidité des eaux de pluie** provoque des réactions chimiques néfastes, soit de décomposition et de dissolution des enduits calcaires, soit de sulfatation, c'est-à-dire de formation d'un encroûtement noirâtre. En effet, l'acide sulfurique transforme le carbonate de calcium présent dans la chaux (CaCO_3) en gypse (CaSO_4), lequel est beaucoup plus soluble dans l'eau et occupe un volume double. Ainsi, aux endroits directement exposés aux intempéries, la dilution du gypse entraîne une perte de matière au niveau de l'enduit. Par contre, dans les parties protégées de la pluie, le gypse s'accumule et forme des croûtes noires qui empêchent l'évaporation de l'eau et favorisent ainsi la dégradation par les sels.
- les **sels** solubles peuvent avoir été introduits dans l'enduit lors de sa réalisation par le biais de matériaux contenant des sels à l'origine (par exemple, le sable marin) ou encore lors de travaux de restauration (par exemple, le ciment de Portland dans le mortier de bouchage). Les sels peuvent également parvenir sur les sgraffites avec la **pollution** ou le dépôt d'excréments d'oiseaux. Au-dessous d'un certain seuil d'humidité relative de l'air, les sels hygroscopiques cristallisent et augmentent de volume. L'alternance naturelle ou artificielle de phases de séchage et d'humidification de l'air entraîne donc une succession de cristallisations qui multiplie les tensions dans les enduits et génère une efflorescence de sels. Si le phénomène a lieu en surface, un voile blanc fait son apparition. Si la cristallisation a lieu en profondeur, on arrive à des décollements de la couche supérieure et à la formation de lacunes.

⁷ D'OREYE Patricia, BRANDAJIS Laurent, 2005.

- les **vices de conception** qui renforcent l'exposition à l'eau accélèrent les dégradations, comme l'absence de casse-goutte ou l'arrachage du larmier lors d'une réparation.
- le **facteur humain** joue aussi beaucoup. Une négligence d'entretien ainsi que des interventions inappropriées sont la cause de bien des dégâts. Vu leur fragilité, les sgraffites nécessitent une inspection régulière et, le cas échéant, des interventions de consolidation effectués par des restaurateurs spécialisés pour éviter la poursuite des dégradations. Certains sgraffites peuvent aussi être abîmés lors des travaux de nettoyages du reste de la façade, s'ils ne sont pas correctement protégés.

De nombreux sgraffites avaient probablement déjà disparus au moment de la réalisation de l'inventaire. À titre d'indication, l'inventaire réalisé par Pierre Georis en 1995 présente cinq façades avec des panneaux dont les motifs étaient encore partiellement lisibles à l'époque et ne le sont plus aujourd'hui. Encore une fois, ces photographies de panneaux aujourd'hui disparus démontrent bien l'intérêt des campagnes d'inventaires. Certains panneaux ont disparu lors de la démolition des bâtiments qui les portaient, comme ceux déjà évoqués des façades de l'ancienne bibliothèque des Chiroux, rasée au cours des années 1960. Des opérations de ravalement ont en outre entraîné l'arrachage de nombreux panneaux. L'observation des façades privées de la période montre en effet qu'au moins une soixantaine devait autrefois comporter des sgraffites. L'inventaire exhaustif des sgraffites disparus apparaît toutefois impossible à réaliser. En effet, certains panneaux conçus pour accueillir des sgraffites n'en ont peut-être finalement jamais été décorés. Sur d'autres façades, la disparition de sgraffites a pu aussi ne laisser aucune trace si l'emplacement du panneau passe inaperçu dans la composition architecturale. Les identifications sur les vues anciennes sont également difficiles vu le caractère très partiel des relevés photographiques au cours du XX^e siècle et la faible résolution des images, qui ne permet pas de décoder les motifs lorsque la présence d'un panneau de sgraffite peut être suspectée. Enfin, étonnamment, les propriétaires ont finalement relativement peu photographié la façade de leur immeuble.

L'avenir

Une des principales causes de disparition des sgraffites est le manque d'informations dans le chef des propriétaires. Une anecdote est à ce sujet révélatrice : un propriétaire contacté n'avait jamais remarqué la présence d'un sgraffite sur sa façade. Certains propriétaires n'ont ainsi pas vu l'intérêt de conserver des panneaux défraîchis et abîmés. D'autres ont fait enlever des décors jugés désuets lors de travaux de modernisation ou de rénovation. La méconnaissance des possibilités de conservation et de restauration a aussi joué. Ainsi, certains propriétaires ont été amenés à faire recouvrir les panneaux d'une couche de peinture uniforme pour donner un aspect de propreté, voire à les faire arracher, tout simplement

parce que les entreprises qu'ils avaient interrogées leur avaient répondu qu'une restauration était impossible. Heureusement, comme nous l'avons déjà signalé, la situation a commencé à évoluer positivement à partir du milieu des années 2000. D'une part, les panneaux situés sur quelques façades classées ont été restaurés. D'autre part, des propriétaires conscients de la valeur patrimoniale de leurs décors ont commencé à investiguer des pistes de conservation. La médiatisation des sgraffites bruxellois a aussi contribué à éveiller leur intérêt.

Dès le départ, le relevé des sgraffites de Liège a donc été conçu comme une première étape dans ces démarches de sensibilisation. C'est pour rendre les informations collectées le plus facilement accessibles que le rapport complet est ainsi mis à disposition sur le site internet de la Ville de Liège, comme déjà signalé. Propriétaires, restaurateurs et amateurs du sujet peuvent donc y avoir accès. À partir de l'été 2015, un courrier d'information accompagné d'un feuillet explicatif a aussi été adressé à tous les propriétaires. Une dizaine d'entre eux a recontacté les services en manifestant son intérêt, tandis que quelques autres ont été rencontrés chez eux lors des photographies de repérage. Des visites guidées ont également été réalisées à plusieurs reprises, auxquelles les propriétaires ont été invités.

Cette expérience montre que la sensibilisation est vraiment une des clés pour la sauvegarde de ce patrimoine. Il s'agit aussi d'être vigilant et réactif au moment des transactions immobilières ou des chantiers réalisés sur les bâtiments. C'est par exemple suite à la découverte d'échafaudages sur un bâtiment que le nouveau propriétaire et son architecte ont été contactés. Sensibilisés, ils ont aussitôt entamé les démarches en vue de la restauration du sgraffite. Il a parfois suffi de seulement quelques mots échangés pour que les propriétaires soient intéressés et lancent les démarches de manière autonome. Dans cette perspective, le fait de pouvoir montrer des photographies avant et après restauration s'avère être un outil de communication très utile. Par souci d'efficacité, une liste a aussi été établie par le Département de l'Urbanisme, qui reprend les coordonnées de tous les restaurateurs identifiés acceptant des dossiers en région liégeoise. La première question des propriétaires est en effet : comment trouver des restaurateurs compétents ?

Suite à la campagne d'information, les sgraffites de quatre façades ont déjà été restaurés en 2015 et 2016 et d'autres dossiers sont en cours de montage. Il convient de souligner ici le rôle essentiel de l'aide financière de la Région wallonne pour le Petit Patrimoine : de nombreux propriétaires n'initieraient pas la démarche sans ce soutien. L'aide est d'autant plus utile dans le cadre des panneaux de sgraffites qu'une grande part du coût de la rénovation des panneaux peut généralement être prise en charge. L'enthousiasme est particulièrement important chez les propriétaires-occupants, qui développent un rapport émotionnel avec leur maison. Cela est particulièrement manifeste dans le quartier du Laveu. À l'inverse, les contacts tenus au cours de l'année écoulée avec différents propriétaires révèlent aussi certains freins vis-à-vis des démarches de sauvegarde. Dans le cas des immeubles commerciaux ou des biens de rapports, l'éloignement des propriétaires entraîne un moindre intérêt. Enfin, certains biens appartiennent à des ménages modestes qui, malgré l'information sur les primes et les propositions d'accompagnement dans la démarche, n'osent pas initier les démarches.

Les techniques de restauration des sgraffites⁸

En cas de restauration, il convient de choisir la technique appropriée en fonction de l'état de conservation des panneaux.

Pour ce faire, une **étude préalable** peut s'avérer utile. Elle comprend une recherche d'archives pour documenter le décor si celui-ci est lacunaire, ainsi que des relevés précis de toutes les traces subsistantes tant au niveau du dessin que des couleurs. Un relevé d'état de conservation zone par zone est établi, les causes de dégradations sont déterminées et des tests préalables à la restauration sont effectués. Si cela s'avère nécessaire, des analyses complémentaires d'échantillons peuvent être faites en laboratoire. À l'issue de l'étude, une proposition de traitement adéquate est formulée.

Avant toute opération de restauration, il est impératif que les causes de dégradations identifiées soient contrées si elles sont toujours actives. Cela signifie que le bâtiment doit être assaini en cas de problèmes d'humidité et que tout désordre au niveau de la maçonnerie et des corniches doit être résorbé. En termes de restauration, on distingue les interventions suivantes :

- la **conservation préventive** est à privilégier, plutôt que la restauration *a posteriori*. Différentes interventions permettent de retarder les altérations : désinfection, désalinisation, consolidation, fixation.
- le **nettoyage** mécanique (à l'aide de scalpels, brosses, éponges), chimique (à l'aide de solvants et de compresses) ou physique (laser, vapeur) permet d'éliminer les sels et saletés. Il doit toujours être effectué avec prudence.
- la **consolidation** implique l'injection d'un produit durcisseur dans l'enduit afin de lui rendre une cohésion interne s'il s'avère pulvérulent.
- la **fixation** résout les problèmes d'adhérence entre les différentes couches d'enduit. Le fixatif est un produit agglutinant injecté aux endroits désolidarisés qui reconstituera une pellicule d'adhésion entre deux couches décollées.
- le **comblement des fissures et des lacunes** nécessite l'injection d'un coulis de chaux fixateur, complété en surface par un rebouchage au mortier calcaire compatible avec le matériau d'origine (dureté, granulométrie, perméabilité et coloration similaires). Les lacunes plus importantes nécessitent d'être rebouchées, parce que la dégradation se développe plus rapidement à ces endroits fragilisés. Les trous constituent une porte d'entrée pour les infiltrations d'eau et de sels, ainsi qu'un réceptacle pour les dépôts de poussières.

⁸ D'après D'OREYE Patricia, BRANDAJIS Laurent, 2005.

- la **retouche** est le travail final d'application de couleurs visant à restituer l'esthétique d'ensemble en intégrant chromatiquement les zones restituées et les zones originales usées, afin de permettre une bonne lecture du motif à distance. Comme le montrent certains dossiers de restauration des sgraffites liégeois, dans le cas où les traces de couleurs subsistantes ne sont pas suffisantes, le choix des couleurs prête parfois à débat, entre pratique et éthique de la restauration. En cas d'incertitude sur les couleurs d'origine, le choix de la bichromie peut ainsi constituer une solution intelligente, plutôt qu'interpréter erronément les couleurs (voir les exemples du quai Mativa, de la rue des Augustins ou de la rue Bois l'Évêque).
- une **restauration** peut enfin impliquer une **restitution** plus ou moins importante des motifs sur les zones où ils ont disparu. Le dessin d'origine peut être restitué à partir du tracé des incisions relevé sur des parties conservées (les motifs intègrent souvent des effets de symétrie), voire par analyse comparative avec d'autres réalisations du même artiste ou encore sur base de photographies anciennes du décor dans un meilleur état de conservation.

Afin d'assurer la bonne conservation d'un sgraffite restauré, un **entretien** régulier est fortement conseillé :

- dépoussiérer le sgraffite avec une brosse douce afin d'éliminer l'encrassement superficiel ;
- lors d'interventions de sablage ou de nettoyage à la vapeur à haute pression de la façade, veiller à ce que les surfaces décorées de sgraffites soient protégées ;
- ne pas poser d'échelle contre le sgraffite.

Une observation régulière permet de déceler les débuts de dégradation et de stopper le processus d'altération à temps.

Conclusion

Les sgraffites de Liège sont des témoignages intéressants d'une période artistique et architecturale cruciale à la charnière des XIX^e et XX^e siècles. Nombre d'entre eux témoignent de la réception de l'Art nouveau à Liège, tandis que d'autres illustrent les courants d'architecture historique. Ils nous rappellent que les commanditaires de l'époque n'hésitaient pas à investir dans des façades très décoratives pour s'afficher, contribuant par la même occasion à l'agrément du paysage urbain. C'est un patrimoine néanmoins plus fragile que d'autres types de décors et par conséquent, plus menacé, justifiant particulièrement les aides financières du Petit Patrimoine et les démarches d'information vers les propriétaires. La qualité des motifs et le degré d'originalité des sgraffites sont également variables, mais le caractère exceptionnel de certains panneaux mériterait d'être pris en considération à côté d'autres éléments décoratifs pour envisager des mesures de protection de certaines façades. L'inventaire réalisé pourrait également aider les spécialistes dans cette perspective.

Abréviations

C.R.M.S.F.	Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles
D.U.V.Lg.	Département de l'Urbanisme de la Ville de Liège

Bibliographie

Fonds d'archives

Archives de la Ville de Liège, fonds des permis d'urbanisme.

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

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

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

Ouvrages et articles

CHARLIER Sébastien, *L'architecture Art nouveau à Liège*, mémoire de licence en histoire, Université de Liège, 2000.

CHARLIER Sébastien, « Nusbaum, Joseph » dans VAN LOO Anne (dir.), *Dictionnaire de l'architecture en Belgique de 1830 à nos jours*, Anvers, Fonds Mercator, 2003, p. 435.

CHARLIER Sébastien, « La Maison Bacot restaurée – La reconnaissance de Clément Pirnay » dans *Les Nouvelles du Patrimoine*, n° 112, Bruxelles, Association des Amis de l'UNESCO, 2006, p. 39-41.

CHARLIER Sébastien (dir.), *Paul Jaspar Architecte 1859-1945*, Liège, C.R.M.S.F., 2009.

COLLECTIF, *Patrimoine architectural et territoires de Wallonie – Liège*, Ministère de la Région wallonne - Mardaga, 2004.

COMBLÉN Jean-Philippe, DIRIX Alain Philémon, MARCHAL Martine « Liège. Maison Comblén » dans CARPEAUX Carole (coord.), *Décors intérieurs en Wallonie*, t. 2, Liège, C.R.M.S.F., 2004, p. 231.

D'OREYE Patricia, BRANDAJS Laurent, *Façades Art nouveau – Les plus beaux sgraffites de Bruxelles*, Bruxelles, Aparté, 2005.

DEMANET Marie, HENNAUT Éric, SCHÜDEL Walter, VANDENBREEDEN Jos, VAN SANTVOORT Linda, *Les sgraffites à Bruxelles*, Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 1996 (= L'Art dans la rue).

DIRIX Alain, « La maison Bacot & Cie » dans *Les Cahiers de l'Urbanisme*, n° 53, Liège, D.G.A.T.L.P., mars 2005, p. 64-65.

- 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, 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.
- GEORIS Pierre, *Inventaire des sgraffites à Liège*, mémoire de 2^e cycle en architecture, Liège, Institut supérieur d'Architecture Lambert Lombard, 1995.
- HEBBELINCK Pierre, *Victor Rogister*, mémoire en architecture, Liège, Institut supérieur d'architecture Lambert Lombard, 1981.
- LENAERS Josée-Anne, *L'architecture Art nouveau à Liège, sur les pas de Paul-Dieudonné Jaspar et Victor Rogister Maître et Élève*, travail de fin d'études de la section de guide touristique, IFAPME, Liège, 2009.
- MOOR Thomas, « Maison Comblen » dans *Guide d'architecture moderne et contemporaine 1895-2014. Liège, Bruxelles, Mardaga & Cellule Architecture de la Fédération Wallonie-Bruxelles*, 2014, p.142-143.
- SCHIEPERS Gilbert, *Les armuriers liégeois au siècle d'or (1814-1914) à bicyclette*, travail de fin d'études de la section de guide touristique, IFAPME, Liège, 2013.
- VAN LOO Anne (dir.), *Dictionnaire de l'architecture en Belgique de 1830 à nos jours*, Anvers, Fonds Mercator, 2003.

Inventaire complet

Le *Répertoire des sgraffites de Liège* duquel est tiré cet article est téléchargeable sur le site de la Ville de Liège (www.liege.be). Il contient toutes les fiches descriptives par façade et par panneau, avec de nombreuses photographies.

Annexe : liste des façades de la commune de Liège avec des sgraffites en 2013-2014

Rue de l'Académie n° 13-15 (façade rue Agimont)	Rue du Jardin botanique n° 39
Rue de l'Académie n° 17	Rue Jean d'Outremeuse n° 84
Rue Ambiorix n° 51	Rue Lairesse n° 37
Rue des Augustins n° 33	Rue Lamarche n° 3 (Bressoux / Cornillon)
Boulevard d'Avroy n° 174	Rue Laurent de Koninck n° 21
Rue Basse-Wez n° 258	Rue du Laveu n° 28
Rue Basse-Wez n° 260	Rue Léon Mignon n° 9
Rue Basse-Wez n° 266	Rue Léon Mignon n° 11
Rue Billy n° 59	Rue Léon Mignon n° 15
Rue Bois l'Évêque n° 10	Rue Léon Mignon n° 17
Quai de la Boverie n° 36	Rue de la Liberté n° 6
Rue de Campine n° 48	Rue Libotte n° 8
Rue de Campine n° 155	Rue de Londres n° 14
Rue de Campine n° 277	Rue Lonhienne n° 17
Rue de la Cathédrale n° 54	Rue Mandeville n° 56
Rue César Franck n° 22	Rue Marcel Thiry n° 26
Boulevard de la Constitution n° 30	Quai Mativa n° 19
Rue Dartois n° 42	Quai Mativa n° 31
Quai de la Dérivation n° 56	Rue du Moulin n° 268 (Bressoux)
Rue de Chestret n° 20	Rue du Mouton blanc n° 21
Boulevard Émile de Laveleye n° 45	Rue du Parc n° 49
Rue de l'Enclos n° 13	Rue du Parlement n° 6-8
Rue Ernest de Bavière n° 17	Rue Pont d'Avroy n° 9
Rue Ernest de Bavière n° 18	Rue de Renory n° 226 (Kinkempois)
Rue Étienne Soubre n° 26	Rue de Renory n° 228 (Kinkempois)
Rue Étienne Soubre n° 29	Rue de Renory n° 234 (Kinkempois)
Rue de Fétinne n° 46	Rue Saint-Éloi n° 4
Rue de Fétinne n° 112	Rue Saint-Gilles n° 100
Rue de Fétinne n° 114A	Rue Saint-Nicolas n° 47
Rue de Fétinne n° 156	Rue Saint-Séverin n° 26
Rue de Fétinne n° 158	Boulevard de la Sauvenière n° 149
Rue de Fétinne n° 160	Chaussée de Tongres n° 365 (Rocourt)
Rue de Fétinne n° 162	Quai Van Beneden n° 6
Rue du Général de Gaulle n° 246 (Bressoux)	Rue du Vertbois n° 15
Rue Grandgagnage n° 16-18	Rue du Vieux Mayeur n° 42
Rue Grétry n° 143	Rue du Vieux Mayeur n° 43
Rue Henri Maus n° 56	Rue du Vieux Mayeur n° 44
Rue de Hesbaye n° 205	Rue du Vieux Mayeur n° 50
Rue de Hesbaye n° 207	Rue Villette n° 15
Rue Hocheporte n° 88	Rue Vivegnis n° 213
Rue Hullos n° 101	Rue Wazon n° 64

Planches d'illustrations

Remarque : le nom de l'architecte est indiqué dans les légendes lorsqu'il est connu.



Fig. 3.- Rue de l'Académie n° 13-15. Architecte Joseph Nusbaum, 1904. Détail de la tourelle en colombage. Panneaux ornés de fleurs fantaisistes.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.

Fig. 4.- Rue de l'Académie n° 17. Architecte E. Navarre, 1901. Millésime.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 5.- Rue de l'Académie n° 17. Fleurs fantaisistes.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 6.- Boulevard d'Avroy n° 273. Architecte Arthur Snyers, 1903. Tête de Lucifer émergeant de feuilles et fleurs.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 7.- Rue des Augustins n° 33. Architecte Paul Comblen, 1900-1902. Exécution du sgraffite attribuée à Émile Jaspar, sur base d'un dessin d'Émile Berchmans.
© D.U.V.Lg. – Jean-Pierre Ers, vers 2000.

Fig. 8.- Rue des Augustins n° 33. Représentation des trois Parques (ou Moires) déroulant le fil de la vie. État après restauration par Christian de Castellane.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 9.- Rue Basse-Wez n° 258. Architecte J. Prévot, 1906. Tête et marguerites (partie).
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.

Fig. 10.- Rue Basse-Wez n° 266. Architecte J. Prévot, 1906. Buste féminin et fleurs épineuses stylisées.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 11.- Rue Ambiorix n° 51. Branches de marronnier, avec feuilles et fleurs. État avant restauration, encrassé et délavé. Les couleurs sont néanmoins encore identifiables dans la partie supérieure.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 12.- Rue Ambiorix n° 51. État après restauration et restitution de la polychromie : vert (feuilles), blanc et bleu (fleurs), beige (ciel vu à travers les frondaisons).
© Atelier Sinopia – Célia Deroanne, 2016.



Fig. 13.- Rue Ambiorix n° 51. Les trois panneaux de la façade après restauration.
© Atelier Sinopia – Célia Deroanne, 2016.



Fig. 14.- Rue Ambiorix n° 51. Relevé des formes et des couleurs par l'atelier Sinopia (Célia Deroanne et Noémie Lambert), avant restauration.
© Atelier Sinopia – Noémie Lambert, 2016.



Fig. 15.- Rue Ambiorix n° 51. État d'un panneau avant restauration. Les enduits ont été érodés lors d'un sablage.
© Atelier Sinopia – Célia Deroanne, 2016.



Fig. 16.- Rue Ambiorix n° 51. Relevé des traces de couleurs avant restauration : des fragments de teinte verte sont identifiés.
© Atelier Sinopia – Célia Deroanne, 2016.



Fig. 17.- Rue Ambiorix n° 51. Une des premières étapes de la restauration consiste à appliquer un enduit pour combler les zones lacunaires.
© Atelier Sinopia – Célia Deroanne, 2016.



Fig. 18-20.- Rue Ambiorix n° 51. Les nouvelles couleurs ont été appliquées par la technique du lavis, consistant à passer de nombreuses fois avec des pigments très dilués, jusqu'à obtenir la teinte souhaitée. Les trois photos montrent trois états successifs d'application des pigments sur le même panneau, jusqu'à l'obtention du résultat final souhaité.
© Atelier Sinopia – Célia Deroanne, 2016.



Fig. 21.- Rue Cathédrale n° 54. Buste d'Hermès ou Mercure sur fond de soleil rayonnant et entouré de feuilles de marronniers.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 22.- Rue Bois l'Évêque n° 10. État avant restauration. Le panneau avait fait l'objet de surpeints. Les dessins de la partie droite ne sont plus lisibles. L'enduit a été érodé dans la partie inférieure.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 23.- Rue Bois l'Évêque n° 10. État juste après la restauration par l'atelier Sinopia. Le relevé des incisions a permis de retrouver le dessin précis de plusieurs éléments : architecture du moulin, paysage de champs à gauche, vigne à droite. La polychromie d'origine n'étant pas identifiable, le parti a finalement été adopté d'un travail en bichromie.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 24.- Rue de Campine n° 48. Paysage avec nuages, arbres, bosquets, herbes et chaumière.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 25.- Boulevard de la Constitution n° 30. Tournesols et encadrement à ligne 'coup de fouet'.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 26.- Rue Laurent de Koninck n° 21. Millésime antiquisant dans un cartouche de style romain encadré par deux griffons.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 27.- Rue Dartois n° 42. Architecte Clément Pirnay, 1920. Ancienne maison Bacot. Pampres de vignes, paniers de fruits et carrés bleus. État après restauration par Elvira Iozzi et Christian de Castellane vers 2004.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.

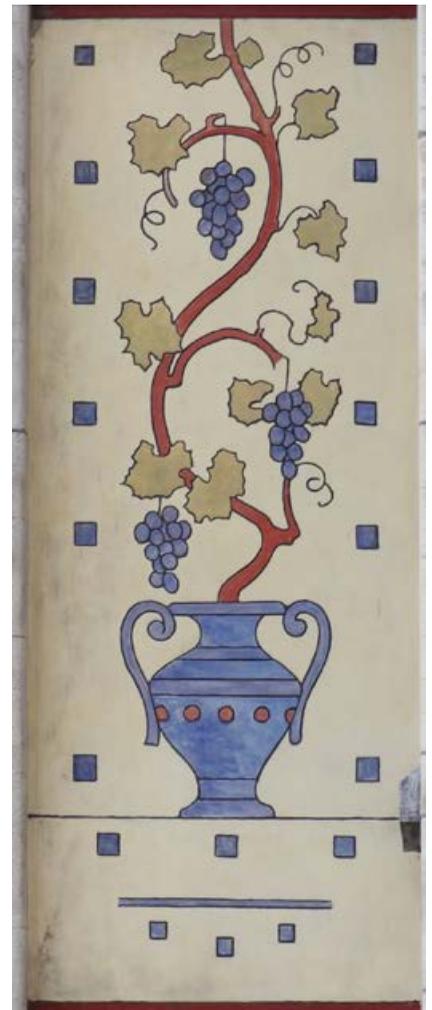


Fig. 28.- Rue Dartois n° 42. Détail des vasques et rameaux de vigne.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 29.- Rue Dartois n° 42. État avant restauration.
© Alain Dirix.



Fig. 30.- Rue de Chestret n° 20. Architecte Arthur Snyers, 1912. Sgraffite conçu par les ateliers Cauchie de Bruxelles. État avant restauration.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 31.- Rue de Chestret n° 20. État après restauration par l'atelier Sinopia. Enduits consolidés et restitution de la polychromie, dans un camaïeu rouge-orange avec des touches dorées à la feuille d'or.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2016.



Fig. 32.- Rue de Chestret n° 20. Opération d'enlèvement du surpeint des années 1990 sur un des panneaux supérieurs.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2016.



Fig. 33.- Rue de Chestret n° 20. État intermédiaire lors de l'étape de nettoyage : seule la partie de droite a été dégagée.

© Atelier Sinopia – Célia Deroanne, 2016.



Fig. 34.- Rue de Chestret n° 20. Injection d'un produit entre les couches d'enduit pour les recoller.

© Atelier Sinopia – Célia Deroanne, 2016.



Fig. 35.- Rue de Chestret n° 20. Opération de bouchage : les lacunes dans l'enduit sont comblées.
© Atelier Sinopia – Célia Deroanne, 2016.



Fig. 36.- Rue de Chestret n° 20. Retouche du fond.
© Atelier Sinopia – Noémie Lambert, 2016.



Fig. 37.- Rue de Chestret n° 20. Essai de restitution des couleurs sur base des échantillons prélevés.
© Atelier Sinopia – Noémie Lambert, 2016.



Fig. 38.- Rue de Chestret n° 20. Étape de retouche en cours de réalisation.
© Atelier Sinopia – Noémie Lambert, 2016.



Fig. 39.- Rue de Chestret n° 20. Vue en détail des couleurs restituées.
© Atelier Sinopia – Noémie Lambert, 2016.



Fig. 40.- Rue de Chestret n° 20. Les deux panneaux supérieurs après restauration. Les motifs de fleurs stylisées sont typiques de l'artiste Cauchie. Les couleurs restituées sont en harmonie avec la teinte des briques de parement.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2016.



Fig. 41.- Rue Ernest de Bavière n° 17. Architecte Maurice Devignée, 1907. Ancienne imprimerie Lambotte. Les deux âges de l'imprimerie : presse manuelle à gauche et rotative à droite.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 42.- Rue Ernest de Bavière n° 18. Millésime Anno 1907 avec encadrement et fleurs d'églantiers.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 43.- Rue de l'Enclos n° 13. Architecte Victor Rogister, 1897. Muse musicienne ailée.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 44.- Rue de Campine n° 277.
Chrysanthèmes.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 45.- Série de quatre façades du n° 156 au n° 162 de la rue de Fétille. Architecte Arthur Snyers, 1898. Panneaux de sgraffites au-dessus des portes et en frise sommitale.
© Josiane Brück, 2012.



Fig. 46.- Rue de Fétille n° 156. Pavots.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 47.- Rue de Fétille n° 158. Iris.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 48.- Rue de Fétille n° 160. Hortensias.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 49.- Rue de Fétille n° 162. Tournesols.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 50.- Rue de Fétille n° 160. Partie de la frise supérieure : fleurs fantaisistes.

© Josiane Brück, 2012.



Fig. 51.- Rue César Franck n° 22. Architecte Paul Jaspar, 1896. Fleurs fantaisistes.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 52.- Rue Grétry n° 143. Architecte Paul Tomleur. Tête symboliste avec coiffe ailée.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 53.- Rue Grandgagnage n° 16-18. Architecte Maurice Devignée, 1905. Enseigne du marchand d'armes Sévart. État avant restauration.
© Christian de Castellane, vers 2004.



Fig. 54.- Rue Grandgagnage n° 16-18. État après restauration par Christian de Castellane vers 2005.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 55.- Rue de Hesbaye n° 207. Architecte Henri Joassart. Rameaux feuillus. Panneau fortement altéré.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 56.- Rue Hocheporte n° 88. Architecte Joseph Nusbaum. 1904. Fleurs stylisées et entrelacs.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 58.- Rue du Jardin botanique n° 39. Architecte Victor Rogister, 1903. Maison du peintre J. Alexandre. Allégorie de la peinture.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 57.- Rue Hullos n° 101. Motif néo-renaissant : monstres marins aux queues entrecroisées autour d'une corbeille de fruits.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 59.- Rue du Jardin botanique n° 39. Frise avec vol de mouettes.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 60.- Rue Lairesse n° 37. Maison personnelle de l'architecte Victor Rogiter, 1902. État après restauration par Monique Cordier et Célia Deroanne. Deux figures de vestales encadrent la devise d'esprit maçonnique ARS.MENS.EST.ET.MATERIA, qui peut être traduite par L'art est à la fois matériel et d'essence humaine.
© Célia Deroanne, 2004.



Fig. 61.- Rue Lairesse n° 37. Personnage de gauche : prêtresse antique avec temple et compas pouvant notamment être interprétée comme une allégorie de l'architecture.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 62.- Rue Lairesse n° 37. Vue détaillée du personnage de droite avant restauration. Les couleurs originales sont encore présentes dans la partie supérieure du panneau.
© Célia Deroanne, 2004.



Fig. 63.- Rue Lairesse n° 37. État après restauration. La fumée qui sort de l'instrument peut évoquer le monde de l'esprit. Les cœurs sont une signature de l'architecte.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 64.- Rue du Laveu n° 28. Architecte Victor Rogister, 1903. Bustes féminins comme allégories de l'automne (grappes de raisin) et de l'hiver (arbres décharnés, corbeaux).
© Célia Deroanne, 2004.



Fig. 65.- Rue du Laveu n° 28. La comparaison avec la photo précédente montre la dégradation du panneau de gauche suite à une infiltration d'eau.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 66.- Rue du Laveu n° 28. La dégradation des panneaux s'est encore accentuée.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2016.



Fig. 67.- Rue du Laveu n° 28. Allégories du printemps (fleurs, oiseaux) et de l'été (blés, coquelicots).
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 68.- Rue Jean d'Outremeuse n° 98. Frise avec des fleurs et feuilles de papavacées.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 69.- Rue de la Liberté n° 6. Scène avec bambins, jouets et tournesols.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 70.- Rue Libotte n° 8. Rameaux d'églantiers stylisés.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 71.- Rue de Londres n° 14. Vasque antiquisante et grappes de raisins.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2016.



Fig. 72.- Rue Lonhienne n° 17. Entrelacs Art nouveau et fleurs stylisées.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 73.- Rue Lonhienne n° 17. Architecte Arthur Snyers. Répétition du même motif dans les panneaux de tailles variables qui ornent les tympans au-dessus des fenêtres des étages.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 74.- Rue Mandeville n° 56. Partie centrale de la frise représentant un aigle aux ailes déployées, en combinaison avec des rinceaux végétaux.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 75.- Quai Mativa n° 19. État avant restauration.
© D.U.V.Lg. – Jean-Pierre Ers, 2012.

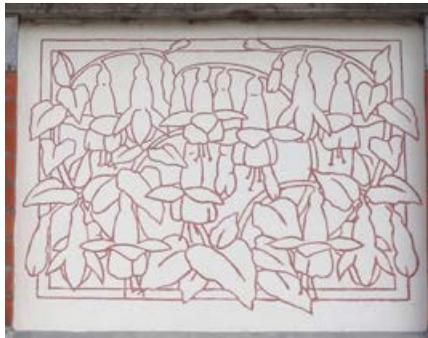


Fig. 76.- Quai Mativa n° 19. Fuchsias débordant de leur cadre.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 77.- Quai Mativa n° 31. Frise courbe avec motifs de tournesols. État avant restauration.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2012.



Fig. 78.- Rue de la Liberté n° 6. Femme portant une fleur d'iris à ses narines.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.

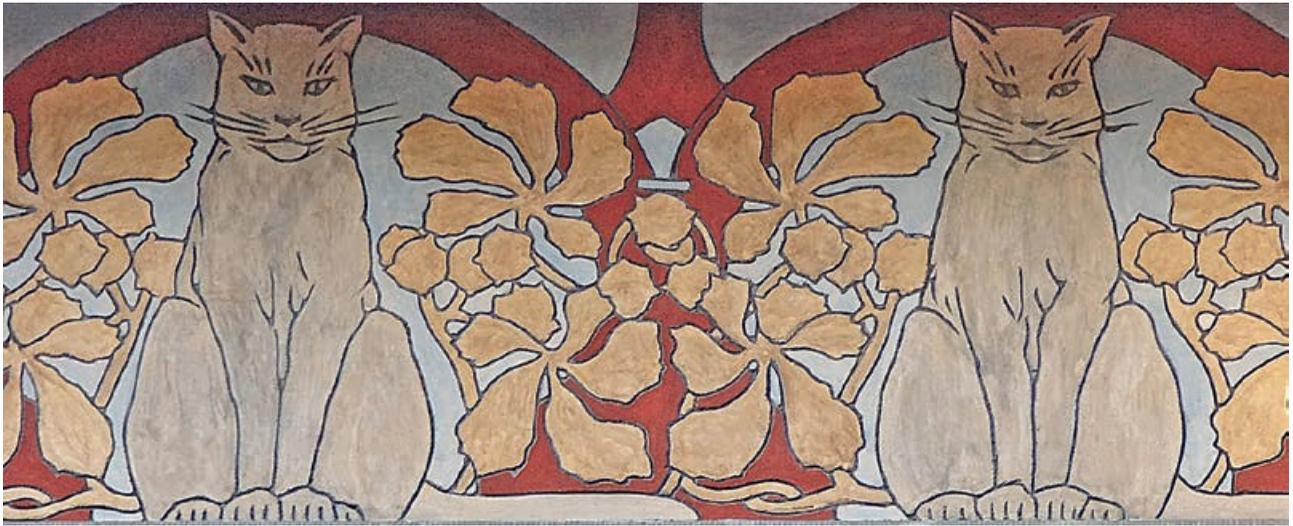


Fig. 79.- Rue Henri Maus n° 56. État après restauration par Elvira Iozzi (Iconos) en 2014. Détail de la frise avec chats assis, arcs et feuilles de marronniers.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 80.- Rue Henri Maus n° 56. État avant restauration.

© Elvira Iozzi, 2013-2014.



Fig. 81.- Rue Léon Mignon n° 9. Figure féminine avec végétation et entrelacs. Motif révélé par accentuation du contraste de la photo.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 82.- Rue Léon Mignon n° 15. Architecte Joseph Nusbaum, 1910 (?). Partie du paysage avec étang représenté sur les panneaux décorant l'oriel.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 83.- Rue Léon Mignon n° 17. Architecte Joseph Nusbaum, 1905 (?). Médaillon avec profil féminin encadré de rameaux d'églantiers.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 84.- Rue du Moulin n° 238. Partie de la frise en style néoclassique répétant un motif de palmes grecques.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 85.- Rue Pont d'Avroy n° 9. Blasons avec heaumes en cimier, animaux fantastiques et rinceaux végétaux.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 86.- Rue du Parlement n° 6-8. Architecte Victor Rogister, 1906. État au milieu des années 1990. Les panneaux sont altérés mais encore partiellement lisibles.
© Pierre Georis, 1995.

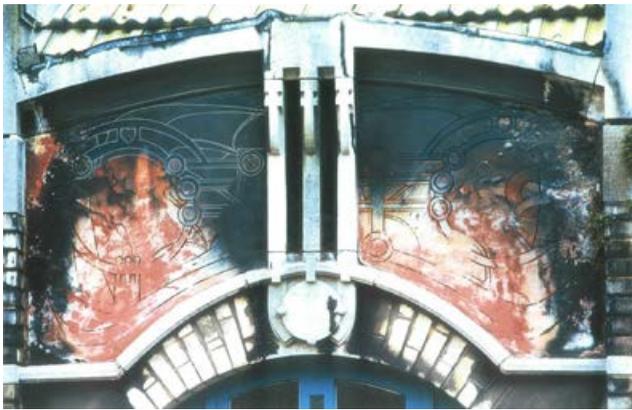


Fig. 87.- Rue du Parlement n° 6-8. La dégradation s'est poursuivie. En manipulant les photographies numériques, les lignes du dessin ont néanmoins pu être reconstituées.
© Atelier Sinopia – Noémie Lambert 2016.



Fig. 88.- Rue du Parlement n° 6-8. Projet de restitution du motif d'origine par l'atelier Sinopia, sur base des relevés effectués et des archives photographiques.
© Atelier Sinopia – Noémie Lambert 2016.



Fig. 89.- Rue Saint-Nicolas n° 47. Paysage avec orée de bois. État avant restauration.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014



Fig. 90.- Rue du Mouton blanc n° 21. Motif néo-renaissant : médaillon avec tête de lion sur fond de deux cornes d'abondance entrecroisées.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 91.- Rue de Renory n° 226. Paysage avec saules et agglomération industrielle.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 92.- Rue de Renory n° 228. Scène avec chaumière, chat et plante en pot.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 93.- Rue de Renory n° 234. Coq hardi sur fond de paysage vallonné. Zones noires obtenues par incision.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 94.- Rue Étienne Soubre n° 29. Architecte J. Crahay. Lisière avec branches de marronnier et jardinier.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 95.- Rue Saint-Gilles n° 100. Architecte Victor Rogister, 1902. Frise centrale avec feuilles de marronniers. Panneaux avec hiboux aux extrémités. État après restauration par Elvira Iozzi (Iconos).
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 96.- Rue Saint-Gilles n° 100. Rameaux de rosier.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 97.- Rue Étienne Soubre n° 26. Médaille avec tête de femme à la chevelure déployée, entouré de fleurs de chardon. État avant restauration.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 98.- Rue Saint-Séverin n° 26. Architecte Victor Rogister, 1906. Dessin de vestale rendu lisible par accentuation des contrastes.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 99.- Bd de la Sauvenière n° 149. Architecte Victor Rogister, 1890. Allégorie de l'architecture.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 100.- Rue Marcel Thiry. Paysage et dénomination.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 101.- Quai Van Beneden n° 26. Architecte Paul Jaspar, 1897. Maison de l'avocat Charles Magnette. La partie supérieure de la façade est ornée de quatre panneaux représentant les étapes d'un jugement : l'arrestation, la défense, la sentence et la justice rendue. Le traitement égyptisant traduit l'appartenance du commanditaire à la franc-maçonnerie.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 102.- Quai Van Beneden n° 26. Second panneau. Le prévenu implore la clémence de la justice, représentée par la balance et le bâton de la prêtresse.
© Gérard Mans – Caroline Pholien.



Fig. 103.- Quai Van Beneden n° 26. État après restauration par Caroline Pholien en 2008.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 104.- Quai Van Beneden n° 26. Intérieur de la maison Magnette. Scène avec deux chats, plante de pavot en pot et perspective sur une falaise en bord de mer. Inscription en wallon Po bin Prinde Li Sori Fez Les Kwances dè Doermi [Pour bien prendre la souris, fais semblant de dormir].
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 105.- Rue du Vertbois n° 15. Architecte F. Herzé, 1909. Sgraffite-enseigne de l'entreprise de couvreurs Herzé. État avant restauration.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 106.- Rue du Vertbois n° 15. État après restitution par l'atelier Sinopia en 2015. Les parties lacunaires ont pu être restituées sur base des incisions. La scène représente un couvreur prêt à fixer une ardoise sur un toit.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2015.



Fig. 108.- Rue du Vertbois n° 15. Traces de pigments relevés sur les panneaux avant restauration.
© Atelier Sinopia – Célia Deroanne, 2014.



Fig. 109.- Rue du Vertbois n° 15. Détail du plan de la demande de permis, avec esquisse par l'architecte de la thématique à développer pour le sgraffite.
© M. Kutý.



Fig. 107.- Rue du Vertbois n° 15. Panneau avec ardoises dans la partie inférieure de la façade : les deux teintes ont guidé la restitution des couleurs du sgraffite.
© Atelier Sinopia – Célia Deroanne, 2014.



Fig. 110.- Rue du Vertbois n° 15. Vue du panneau restauré dans le contexte de la partie supérieure de la façade.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2015.



Fig. 111.- Rue du Vertbois n° 15. Première étape de la restitution : mise à nu du support.
© Atelier Sinopia, 2015.



Fig. 112.- Rue du Vertbois n° 15. Deuxième étape : application du gobetis.
© Atelier Sinopia, 2015.



Fig. 113.- Rue du Vertbois n° 15. Troisième étape : première couche de l'enduit de fond.
© Atelier Sinopia, 2015.



Fig. 114.- Rue du Vertbois n° 15. Quatrième étape : seconde couche de l'enduit de fond.
© Atelier Sinopia, 2015.



Fig. 115.- Rue du Vertbois n° 15. Cinquième étape : pose de l'enduit de finition.
© Atelier Sinopia, 2015.



Fig. 116.- Rue du Vertbois n° 15. Sixième étape : report du dessin sur l'enduit.
© Atelier Sinopia, 2015.



Fig. 117.- Rue du Vieux Mayeur n° 44. Architecte Paul Jaspar, 1906. Trois panneaux de sgraffites alternant avec les baies au sommet de la façade.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 118.- Rue du Vieux Mayeur n° 42. Architecte Paul Jaspar, 1906. Panneau avec ange et bambin.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 119.- Rue Villette n° 15. Scène avec un enfant sur une coquille tirée par des papillons.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 120.- Rue Vivegnis n° 213. Architecte Joseph Bottin. Enseigne de la salle de spectacle À la Comète.
© Célia Deroanne, 2013.



Fig. 121.- Rue du Vieux Mayeur n° 43. Sgraffite conçu par Paul Cauchie. Formes géométriques et bouquets stylisés.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.

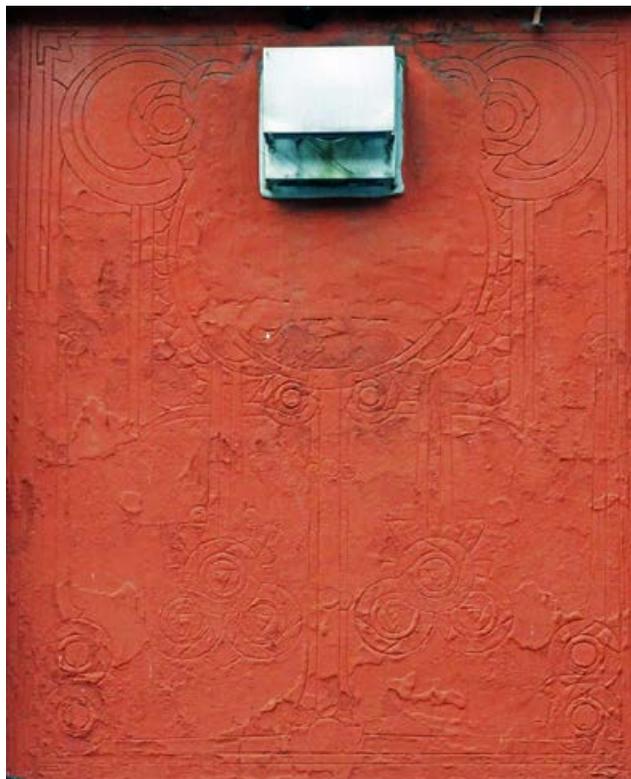


Fig. 122.- Rue du Vieux Mayeur n° 46. Sgraffite attribué aux ateliers Cauchie. Surpeint masquant les motifs circulaires.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 123.- Rue de Fétille n° 46. Sgraffite réalisé en 2007 par Célia Deroanne et Benoît Higny, concrétisant un dessin contemporain de l'artiste Éric Van Den Berg.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 124.- Rue Ramoux n° 24. Emplacements des sgraffites effacés.
© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2013.



Fig. 126.- Détail de la façade de l'ancienne bibliothèque des Chiroux rue du Méry (bâtiment démoli). Les allèges sont décorées de sgraffites avec des scènes d'éducation.
© Ville de Liège, Service des Archives.

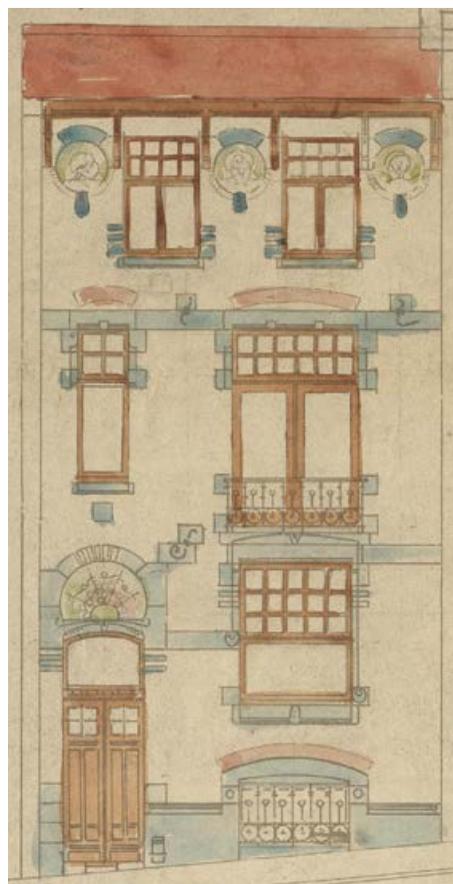


Fig. 125.- Rue Ramoux n° 24. Plan de l'architecte P. Janss, avec esquisses sommaires du dessin des sgraffites.
© Ville de Liège, Archives des permis d'urbanisme, dossier n° C1428.



Fig. 127.- Rue de Hesbaye n° 91. Architecte Nusbaum. Sgraffites aujourd'hui disparus avec hiboux, chauve-souris, nuages et végétation stylisée.

© Pierre Georis, 1995.



Fig. 128.- Rue de Hesbaye n° 91. État actuel après décapage.

© D.U.V.Lg. – Laurent Brück, 2014.



Fig. 129.- Rue Lambert-le-Bègue n° 13. Architecte Paul Jaspas, 1895. Sgraffite (disparu) au-dessus de l'entrée de l'imprimerie Bénard. Représentation d'une lectrice dans un sous-bois avec panorama sur le cœur historique de Liège, sur base d'un dessin de l'artiste Armand Rassenfosse.

© Gérard Michel (photographie ancienne).



Fig. 130.- Boulevard Émile de Laveleye n° 145. Sgraffite avec jeune femme sur fond de soleil rayonnant et entrelacs. État dans les années 1990. Un enduit recouvre à présent le panneau. © Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Liège 2.696 ».



Fig. 131.- Boulevard de la Sauvenière n° 107. Architecte Arthur Snyers. Détail montrant la présence de sgraffites aujourd'hui disparus sur les panneaux d'allège des structures d'oriel. © Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds Arthur Snyers, dossier n° 259-250.

