

BULLETIN DE LA COMMISSION ROYALE
DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES

TOME 34 - 2020



Couverture :

- Seraing, station de pompage n° 1, tableau de distribution (© Eduarda Lopes).
- Verviers, hôtel de ville (Photo Guy Focant © SPW-AWaP).
- Andenne, maison rue des Chanoinesses, porte d'entrée (© IRPA-KIK, Bruxelles).
- Seraing, station de pompage n° 1 (© Eduarda Lopes).
- Mons, collégiale Sainte-Waudru, registre inférieur du retable des Fêtes de la Vierge (© IRPA-KIK, Bruxelles).
- Seraing, rez-de-chaussée sous eau en 1925-1926 (carte postale ancienne).
- Slessin, station de pompage n° 13, croquis aquarellé (© Gérard Michel).
- Mons, collégiale Sainte-Waudru, retable de la Passion : le Couronnement d'épines (© IRPA-KIK, Bruxelles).

Dos de la couverture :

Cf. l'intérieur de la publication.

BULLETIN DE LA COMMISSION ROYALE
DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES

TOME 34 - 2020



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

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

Illustrations et textes sont publiés sous la responsabilité des auteurs.

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

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

Diffusion :

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

Coordination :

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

Réalisation graphique :

Anne Merland – www.typographie.be

Impression :

Snel Grafics s.a., Vottem

Éditeur responsable :

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

Dépôt légal : D/2020/11.969/2
ISBN : 978-2-9601866-6-6

TABLE DES MATIÈRES

Bulletin de la C.R.M.S.F. – Tome 34

In memoriam - André Matthys (1944-2020)	5
<i>Pierre GILISSEN</i> <i>Secrétaire permanent de la C.R.M.S.F.</i>	
Préface	9
<i>Baron TOLLET</i> <i>Président de la C.R.M.S.F.</i> <i>Pierre GILISSEN</i> <i>Secrétaire général adjoint du CESE Wallonie</i> <i>Secrétaire permanent de la C.R.M.S.F.</i>	
L'épiderme des monuments – l'hôtel de ville de Verviers. Pierres peintes, pierres feintes – tradition oubliée ou hérésie contemporaine ?	11
<i>Francis TOURNEUR</i> <i>Docteur en Sciences</i> <i>Secrétaire général de l'a.s.b.l. « Pierres et Marbres de Wallonie »</i> <i>Chargé de cours à la Faculté d'Architecture de l'Université de Liège</i> <i>Membre de la section des Monuments de la C.R.M.S.F.</i>	
L'introduction du néogothique dans les édifices de culte en Belgique au tournant du XX^e siècle : le cas de la collégiale Sainte-Waudru de Mons. Unité de style, « dé-baroquisation » et nouveaux retables d'autel	87
<i>Noémie PETIT</i> <i>Doctorante en Histoire de l'Art, U.L.B. – Fondation Périer-D'leteren</i>	
Les stations de pompage du bassin liégeois : un patrimoine fragile	121
<i>Romain REDEKER</i> <i>Architecte, Université de Liège</i>	
La station de pompage principale n° 1 à Seraing, un patrimoine industriel invisible mais indispensable	189
<i>María Eduarda DE MORAIS LOPES</i> <i>Architecte spécialisée en Conservation et Restauration du Patrimoine culturel immobilier</i> <i>Émeline LABOULFIE</i> <i>Historienne de l'Art spécialisée en Conservation et Restauration du Patrimoine culturel immobilier</i>	

In memoriam
André MATTHYS (1944-2020)



Photo Guy Focant © SPW-AWaP.

Le 5 mai dernier, une nouvelle aussi triste qu'inattendue nous est tous parvenue : notre ami André Matthys, ancien inspecteur général du Patrimoine de la Région wallonne, avait succombé sous les coups de ce coronavirus qui fait trembler le monde depuis le début de cette année 2020.

Passé le temps de l'émotion et de la tristesse, vient le temps du souvenir et de la réflexion.

André Matthys était un personnage considérable, un de ceux qu'on ne peut oublier lorsqu'on l'a approché.

Deux mots pour le résumer suffisent : force et conviction.

J'ai rencontré André Matthys pour la première fois en septembre 1989, au Conseil régional wallon, qui avait alors son siège à l'ancienne bourse de commerce, place d'Armes à Namur. On installait ce jour-là la nouvelle Commission royale régionalisée, devenue Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles de la Région wallonne, et pour la circonstance, le roi Baudouin avait fait le déplacement. Ceci constituait un évènement puisque c'était la première fois qu'un roi des Belges assistait à une manifestation officielle de la Région wallonne. Aussi, au vu de la solennité du moment, tous les ministres de l'Exécutif régional wallon, président en tête, étaient présents.

Je connaissais André Matthys de réputation, ses travaux comme archéologue au Service national des Fouilles étant renommés. Il devait devenir inspecteur général du Patrimoine quelques mois plus tard.

Tout était alors à reconstruire en matière de Patrimoine. Le secteur était officiellement passé de la Communauté française (Monuments et sites) et de l'État national (Fouilles archéologiques) à la Région wallonne, par le vote de la Loi spéciale de réformes institutionnelles du 8 août 1988. Autant dire, passer de la Terre à la Lune... Et ce ne fut en effet pas une mince affaire pour redonner une structure forte à l'Administration du Patrimoine régionalisée.

Conscient de l'ampleur de la tâche et décidé à tout mettre en œuvre pour réussir, André Matthys, avec l'aide de Danièle Sarlet (directrice générale de l'Aménagement du Territoire et de l'Urbanisme) et du ministre Robert Collignon (comme ministre du Patrimoine, puis ministre-président), s'est attelé d'emblée à développer les services administratifs transférés de la Communauté française et a réussi, en quelques années, à transformer totalement l'Administration. Concomitamment, il a, par sa force de conviction, amené les gouvernements successifs à doter cette nouvelle administration de moyens humains et financiers, singulièrement pour la matière des fouilles archéologiques, qui jusqu'alors avait toujours été un peu le « parent pauvre » du secteur.

La conservation, la protection, la gestion et la mise en valeur du Patrimoine culturel immobilier s'en sont alors trouvées grandement améliorées et, avec les années, la Wallonie a atteint à cette époque un certain niveau d'excellence, qui a fait sa réputation au niveau international. C'est notamment à André Matthys et à son action résolue qu'on le doit.

André Matthys, dont les qualités scientifiques et la connaissance du Patrimoine en Wallonie étaient notoires, était aussi un homme de bon sens. Sa sagesse le conduisait à toujours tenter de trouver des solutions, même dans les cas les plus difficiles ou les plus graves. Pour trancher certains « nœuds gordiens », il n'hésitait pas longtemps sur les moyens à mettre en œuvre, son souci du résultat en faveur de la défense du Patrimoine l'emportant à chaque fois. Convenons qu'André Matthys n'aimait pas trop les juristes, confrérie dont je m'honore d'être, et il nous est parfois arrivé de confronter nos points de vues à cet égard ; toujours dans la cordialité et l'amitié qui caractérisaient nos relations.

Je dois d'ailleurs à la vérité de dire que ses rapports avec la Commission royale n'ont pas toujours été simples. Sa volonté d'action, rapide et efficace, n'était pas toujours facilement compatible avec la nécessaire réflexion collégiale qui caractérise les délibérations de la Commission. Mais *in fine*, la collaboration a toujours donné d'excellents résultats et les convergences l'ont toujours emporté sur les rares divergences.

À cet égard, il convient de rappeler que c'est avec sa coopération pleine et entière que nous avons pu, notre président Robert Tollet et moi, monter le projet du Centre d'Archives et de Documentation de la Commission royale, il y a quinze ans.

Sous son égide, bien des manifestations ont été développées. Ne citons que les « Journées du Patrimoine », présidées alors par feu notre ami Jean Barthélemy, qui ont connu un succès incroyable, puisqu'à une certaine époque elles rassemblaient plus de 500.000 personnes, ce qui en faisait la première manifestation de Wallonie.

André Matthys était aussi, comme ne l'ignorent pas ceux qui l'ont bien connu, un homme qui aimait la vie. Un bon repas, un bon vin, faisaient son bonheur. Qu'il me soit permis d'évoquer ici un souvenir personnel, parmi beaucoup d'autres, celui d'un dîner au bord de l'Ill à Strasbourg, dans ce pittoresque quartier qu'on appelle « La Petite France », où nous avons fraternisé dans la chaleur d'une nuit de juin, en dissertant sur le Patrimoine, bien entendu, mais aussi sur les beautés de l'existence.

Lors de sa retraite, lui vieux Bruxellois, avait choisi la Gaume pour y vivre avec son épouse. Il connaissait très bien, et depuis très longtemps, ce pays de la Lorraine belge dont il aimait la douceur et la beauté.

C'est là qu'en ce printemps de confinement, la mort l'a surpris. Il est parti bien trop tôt, ses derniers jours étant assombris par les réformes, qu'il condamnait sans ambiguïté, apportées à la structure et au fonctionnement de « son » administration, ainsi qu'à l'ensemble du secteur du Patrimoine, auxquels il avait voué toute sa vie.

Nous ne l'oublierons pas.

Honneur soit rendu à sa mémoire.

Pierre GILISSEN
Secrétaire permanent de la C.R.M.S.F.

Préface

*Il faut des monuments aux cités de l'homme,
autrement où serait la différence entre la ville et la fourmilière ?*
Victor Hugo, *Choses vues*

Les livraisons du *Bulletin de la Commission royale* se suivent... et ne se ressemblent pas forcément.

Ce numéro, où une fois de plus la variété des thématiques est à l'ordre du jour, va vous mener dans l'espace wallon, de Verviers à Mons, en passant par le Bassin de Liège, et dans notre Histoire, du XVIII^e siècle au XX^e siècle.

L'hôtel de ville de Verviers, superbe bâtiment néoclassique de 1780, dû à l'architecte Jacques-Barthélemy Renoz, est le symbole des Libertés civiques de la Cité lainière, avec inscrite à son fronton cette devise : *Publicité, Sauvegarde du Peuple*. Il a fait l'objet d'une restauration complète, il y a une dizaine d'années. Notre collègue Francis Tourneur a souhaité, à partir de ce cas particulier, nous donner un éclairage spécifique de la problématique relative à *L'épiderme des monuments – l'hôtel de ville de Verviers. Pierres peintes, pierres feintes – Tradition oubliée ou hérésie contemporaine ?* La question du revêtement (peinture ou enduit) des pierres de façade des monuments historiques est récurrente dans nos régions depuis qu'un dévoiement du goût au début du XX^e siècle a entraîné leur décapage quasi-systématique, négligeant ainsi la présence séculaire de la couleur dans nos villes et villages. L'auteur nous présente ainsi divers monuments à Liège, Namur, Huy, Bruxelles, Attre, Andenne, Baelen, Marche-en-Famenne et Chatelet, où la question de l'approche chromatique du Patrimoine est posée.

La collégiale Sainte-Waudru à Mons est un des monuments gothiques majeurs de Wallonie. À la fin du XIX^e siècle, elle a fait l'objet d'une opération de « dé-baroquisation » et d'une « néogothisation » bien dans l'esprit du temps, époque où la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc du baron Béthune menait le haut du pavé parmi les architectes restaurateurs catholiques belges. Durant quinze ans, entre 1897 et 1912, tout sera mis en œuvre, malgré les avis plus que nuancés de la Commission royale des Monuments, pour rendre sa « pureté médiévale » au décor du monument, dans l'unité du style ogival, garant d'un « art authentiquement chrétien ». Madame Noémie Petit, doctorante en Histoire de l'Art à l'Université Libre de Bruxelles, fait le point sur cette démarche radicale, dans son article *L'introduction du néogothique dans les édifices de culte en Belgique au tournant du XX^e siècle : le cas de la collégiale Sainte-Waudru de Mons. Unité de style, « dé-baroquisation » et nouveaux retables d'autel*.

Le Bassin de Liège, de Flémalle à Visé, a connu de nombreuses et dramatiques inondations à toutes les époques. La plus ancienne relatée dans les annales remonte à 896. La dernière en date est de l'hiver 1925-1926 et est restée dans toutes les mémoires. Tout le centre de Liège était sous deux mètres d'eau. À Flémalle, Seraing, Jemeppe-sur-Meuse, Ougrée et Tilleur, le fleuve a envahi toutes les usines du fond de vallée sur une profondeur de quatre à cinq mètres. Des dizaines de milliers de foyers sont sinistrés. Une catastrophe économique et sociale de grande ampleur. Très rapidement, dès 1928, est mise sur pied l'A.I.D.E., l'Intercommunale pour le Démergement du bassin liégeois. *Démergement* est un mot peu usité, que l'on peut définir comme l'action de sortir un bâtiment ou un terrain d'une zone inondée par l'évacuation des eaux. Un programme de travaux gigantesques et de longue haleine est ainsi lancé à partir

de 1930. Pendant quatre-vingts ans, l'A.I.D.E. construit et entretient les infrastructures nécessaires pour lutter contre les inondations : dragages, suppressions d'îles, constructions de hautes digues, de barrages, de bassins d'orage, d'exutoires et de stations de pompes. C'est à ces dernières, éléments exceptionnels de Patrimoine industriel trop peu étudiés à ce jour, que nous consacrons ici deux articles.

Le premier article, *Les stations de pompage du bassin liégeois : un patrimoine fragile*, est dû à Monsieur Romain Redeker, architecte issu de l'Université de Liège. Cette contribution nous permet de découvrir à la fois le contexte historique et les enjeux vitaux à l'origine de la construction de ces stations de pompes. Mais l'auteur a également établi et ce, pour la première fois, un inventaire exhaustif des trente-neuf stations construites au XX^e siècle dans le bassin liégeois, présentant l'évolution de leur style architectural et de leur volumétrie caractéristique.

Le second article, *La station de pompage principale n° 1 à Seraing, un patrimoine industriel invisible mais indispensable*, est dû à Mesdames Maria Eduarda De Morais Lopes, architecte, et Émeline Labouffie, historienne de l'Art. Cette station de Seraing, construite en 1936-37, mêle les vocabulaires architecturaux du Modernisme et de l'Art déco. Elle est en outre un témoignage important de l'Histoire des techniques, ayant conservé tous ses équipements d'origine.

En ces temps d'incertitude et de détresse collective et individuelle, où la crise sanitaire majeure que traverse le monde et le retour des attentats terroristes ponctuent notre quotidien, il faut inlassablement rappeler l'importance de la Culture et du Patrimoine culturel, comme des référents civilisationnels. Dans toute l'Europe, et un peu partout dans le monde, les théâtres, les salles de concerts, les musées, les monuments historiques, soit tous les lieux culturels, sont, pour la seconde fois cette année, fermés au public. À l'heure où nous écrivons ces lignes, il est malheureusement impossible de prévoir quand nous pourrions retrouver une vie culturelle normale.

La crise sanitaire impacte bien entendu tous les secteurs d'activités socio-économiques, mais le monde de la Culture et du Patrimoine culturel constitue un domaine pour lequel les difficultés risquent de perdurer. En effet, il semble être l'un des plus impactés par l'arrêt des activités, car très largement dépendant du public et donc, de son accueil physique. Tous les gouvernements ont bien compris que pour éviter que tout un pan de l'activité culturelle ne s'écroule définitivement, des aides d'État sont indispensables pour pallier le manque à gagner et appuyer autant que faire se peut les différents intervenants du secteur.

La Commission royale s'est toujours employée à assurer une diffusion culturelle dans le secteur du Patrimoine, notamment par ses publications, son cycle de conférences, ses expositions, ses journées d'étude et bien entendu l'activité de son Centre d'Archives et de Documentation. Quelles que soient les vicissitudes rencontrées, nous espérons bien pouvoir continuer cette action culturelle dès que les circonstances le permettront à nouveau.

En attendant ces jours meilleurs, que nous appelons de tous nos vœux et que nous espérons très prochains, prenez bien soin de vous et des vôtres.

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

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

Francis TOURNEUR

Docteur en Sciences

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

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

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

**L'épiderme des monuments –
l'hôtel de ville de Verviers.
Pierres peintes,
pierres feintes –
tradition oubliée ou
hérésie contemporaine ?**

Pour la même raison, qui est le goût immodéré du pittoresque, on déroche à tour de bras, c'est-à-dire qu'on retire les enduits d'origine qui recouvraient des pierres appareillées n'importe comment (parce qu'elles n'étaient pas taillées pour être vues) et, surtout, des briques dont la porosité est telle que le dérochage en emporte un bon centimètre, et qu'il faut, dans les pires des cas, remplacer les briques tout entières par des maçonneries à l'ancienne.

PUTTEMANS Pierre, *Bruxelles est-elle une ville à vendre ? Le patrimoine au pilori*, Bruxelles, Le Grand Miroir, 2003, p. 35 (= petit panorama).

La couleur joue sans conteste un rôle fondamental dans toute expression artistique depuis les débuts de l'humanité. Les redécouvertes de la polychromie originelle de la statuaire antique ou de celle de la sculpture monumentale des cathédrales gothiques¹ ont changé la perception et l'interprétation de celles-ci, et en ont considérablement modifié les approches en matière de restauration ou de restitution. Il en va évidemment de même de toute architecture, jeu de volumes et de lignes, de vides et de pleins, mais aussi de textures et de teintes, d'ombres et de lumières. Pour aborder l'approche chromatique du patrimoine bâti, partons d'un cas précis.

L'hôtel de ville de Verviers, remarquable monument néoclassique rangé dans le patrimoine exceptionnel de Wallonie, a connu il y a quelques années une restauration complète de son enveloppe extérieure, achevée en 2011 et élaborée lors d'une longue procédure de Certificat de Patrimoine, qui a été l'occasion de nombreuses discussions et réflexions sur le traitement des parements extérieurs des bâtiments anciens (fig. 1). Ce chantier a déjà fait l'objet d'un article de synthèse sur la genèse du projet et sa réalisation² et il n'est pas nécessaire de revenir globalement sur le projet particulier. Notre propos portera ici seulement sur le traitement réservé aux parements en matériaux pierreux, en particulier aux pierres de taille, en l'étendant à d'autres exemples à travers la Wallonie et les régions proches.

La question du chromatisme des monuments³ a fait depuis longtemps l'objet d'attentions spéciales et de débats souvent passionnés, parfois après... Sans aborder les problématiques spécifiques des châssis,

¹ Faut-il rappeler le livre classique du Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches ?*

² CLOSON-REMY Marie-Ange, MARTINOT Daphné, 2011, p. 79-85. Texte qui est en grande partie repris dans le *Carnet du patrimoine* consacré par la suite au monument : BAUWENS Catherine, CLOSON Marie-Ange, JORIS Freddy, MARTINOT Daphné, TOURNEUR Francis, WODON Bernard, 2015.

³ Parmi les nombreuses références, on citera, pour les actuels Pays-Bas, la synthèse déjà ancienne : DENSLAGEN W. F., VRIES A. de, 1984 ; pour la Flandre : VERDONCK Ann, DECEUNINCK Marjolein, 2016, p. 4-25, après les données de : VAN DE VIJVER Dirk, 1997, p. 1-9 ; pour Bruxelles : SYMONS Thérèse, HOUSSIAU Jean, 2006, synthèse commentée par : DUBUISSON Emmanuelle, 2006, p. 34-35 et liée à l'exposition *Le temps est aux couleurs. Esquisse d'une mode urbaine*. À notre connaissance, une synthèse sur la Wallonie n'existe pas encore. Les actes du colloque tenu à Viviers en septembre 2011 sur *Les couleurs de la ville* apportent un éclairage récent sur la question abordée au niveau urbain, dans un cadre géographique plus large : ESQUIEU Yves (dir.), 2016.

Fig. 1.- Verviers, hôtel de ville, état après restauration.
Photo Guy Focant © SPW-AWaP.



menuiseries et ferronneries, ou des pans-de-bois et autres torchis⁴, les parements de briques et de pierres qui sont règle commune dans beaucoup de nos bâtiments anciens doivent-ils être laissés nus, matériaux apparents, ou peints, badigeonnés voire enduits de façon plus ou moins couvrante, au point de masquer non seulement la nature du matériau mais aussi de faire disparaître l'appareillage sous-jacent⁵ ? En nos contrées, le questionnement a porté surtout jusqu'à présent et plus intensément ces dernières années sur les panneaux de briques et il est tacitement admis dans la plupart des cas que la pierre doit rester apparente juste à côté de ces surfaces colorées, l'option la plus courante pour ces maçonneries de briques oscillant entre un badigeon épais et un enduit léger, de teintes variées, dans les nuances de rouges ou les gammes claires. On aborde rarement l'option de retracer sur ces supports renouvelés ou restitués un appareil factice, différent du

⁴ Eugène Polain donne des indications intéressantes sur les couleurs étonnantes et variées qu'il a pu observer sur des pans de bois : *bleu pâle, bleu violacé foncé, bleu plus clair ou cendre bleue, bleu foncé* avec ornements en *blanc, vert* dont « vert de montagne » ; il est intéressant de relever que l'auteur, en des considérations précoces sur l'architecture rurale, compare ces couleurs urbaines à celles en usage dans certaines campagnes : *analogue à la couleur dont les Ardennais de certaines régions peignent leurs portes, contrevents, charrues, herses, chariots et carmannes, et si nous rencontrons le bleu comme couleur ethnographique dans certaines parties de l'Ardenne, nous voyons le vert, avec le même caractère dans d'autres régions* (POLAIN Eugène, 1906, p. 116).

⁵ Il faut mentionner le travail précurseur et de large approche réalisé par Bénédicte del Marmol, sous la direction de Paul Philippot, resté malheureusement largement inédit (DEL MARMOL Bénédicte, 1989), à part une brève synthèse (DEL MARMOL Bénédicte, 2001, p. 51-66).

calepinage de structure, sur ces surfaces. Mais n'est-il pas indispensable de porter aussi la réflexion de l'ultime traitement de surface sur la pierre elle-même, voire plus spécifiquement sur la pierre de taille⁶ ?...

Le propos développé ici n'est pas nouveau sous notre plume. Outre quelques articles dispersés⁷, nous l'avons abordé plusieurs fois lors de séminaires ou conférences, notamment dans le cadre du salon *TechniPierre* à la Foire internationale de Liège en 2004 (sur *La pierre et la couleur* au sens large), pour l'assemblée générale de la C.R.M.S.F. en 2006 (sur *Le syndrome de propreté dans la restauration du patrimoine wallon*) et au cours de la journée d'étude de l'Institut du Patrimoine wallon, le 15 mai 2009, *Le patrimoine retrouve des couleurs : du pigment aux métiers* (en insistant sur le cas particulier de l'hôtel de ville de Verviers, développé ci-après). Le chantier du Théâtre royal de Liège a été récemment analysé sous cet angle particulier du traitement des façades⁸. Nous tenterons dans les paragraphes suivants de généraliser le propos dans l'intention d'esquisser une philosophie d'approche pour le traitement de l'épiderme des monuments à restaurer – traitement qui en conditionne complètement la perception par le spectateur et modèle donc l'image même de notre patrimoine. Nos compétences techniques étant très limitées en ces domaines, nous n'aborderons pas les questions importantes des différentes façons de réaliser ces épidermes des monuments, des badigeons épais aux enduits minces, des légères *eaux de chaux* aux peintures silicatées, des pigments naturels ou synthétiques. Toutes les mentions techniques de ce type reprises ci-après sont issues de la littérature ou de rapports spécialisés. Pour ces aspects techniques, il faut mentionner les travaux d'Isabelle Gilles⁹ quant à l'intérêt des traités anciens pour la démarche du restaurateur, avec un protocole détaillé d'approche qui rejoint celui développé ci-après, sur le modèle de celui de Paul Philippot.

L'hôtel de ville de Verviers, monument remarquable

L'hôtel de ville de Verviers est un bâtiment d'une exceptionnelle homogénéité, tant dans la conception que dans l'exécution, qui a traversé les siècles sans quasiment subir de graves destructions ou de modifications majeures¹⁰. Du chantier originel ont été conservées d'abondantes archives, qui permettent d'en détailler toutes les phases et d'en connaître tous les acteurs. Ces fonds exceptionnels ont déjà été exploités dans plusieurs publications. Dès les années 1920,

⁶ Sur la pierre peinte, pratique courante dans les pays d'expression germanophone, existe une abondante littérature technique, notamment : BOUÉ Andreas (éd.), 2000 et HILBERT Georg, 2010, p. 450-455.

⁷ Notamment : TOURNEUR Francis, 2001, p. 93-98 ; s.d. [2002] ; 2006, p. 109-116 ; 2010, p. 12-45 ; 2013, p. 278-281.

⁸ TOURNEUR Francis, BOSSIROY Dominique, 2019, p. 51-82.

⁹ GILLES Isabelle, 2008, p. 138-139 ; 2011, p. 409-415. La monumentale thèse de doctorat de l'auteure, sur les hôtels de maître à Liège, en cours de publication, comporte beaucoup d'éléments intéressants pour nos présents propos.

¹⁰ COLLECTIF, 1984, p. 165-169.

Maurice Pirenne¹¹ les a dépouillés en profondeur pour en tirer son livre très détaillé de 1927 sur les *Constructions verviétoises*¹². Son analyse très fine envisage toutes les interprétations de cette riche documentation, sans doute dans l'intention de préparer la restauration qui se concrétisera une vingtaine d'années plus tard. Plus près de nous, Bernard Wodon a repris toutes ces archives dans le cadre d'une approche plus classique, destinée surtout à repérer les acteurs de cette aventure constructive et à comprendre leurs démarches, notamment en terme de modèles, repris surtout des traités classiques français. Plusieurs articles et brochures consignent ses observations¹³. L'ensemble de ces archives mériterait cependant d'être à nouveau réexaminé, avec un œil cette fois plus technique, pour cerner les indications de méthodes, de produits et autres détails pratiques – ce qui n'a pu être entrepris dans le cadre limité de la présente contribution.

C'est en 1773 que la décision est prise par les autorités communales verviétoises de remplacer le vieil hôtel de ville, jugé peu conforme au statut de la cité, par une nouvelle bâtisse au goût du jour. Le choix d'un auteur de projet se porte rapidement sur Jacques-Barthélemy Renoz (1729-1786), architecte à la mode, au sommet de son activité créatrice intense. Les plans sont rapidement tracés, conçus jusque dans les moindres détails de l'ornementation, et la première pierre est posée en septembre 1775, alors que l'ancien édifice est livré aux pioches des démolisseurs. Renoz agit ici à la fois comme architecte et comme entrepreneur, mais ses activités multiples l'empêchent d'être suffisamment présent sur le chantier et il s'associe à Arnold Douha (1734-1813), maître maçon liégeois venu s'établir à Verviers à cette occasion¹⁴. L'aventure est menée plutôt rondement et l'inauguration peut avoir lieu le 18 mai 1780, sans que les travaux soient entièrement achevés. La gestion de l'entreprise est bien connue par les archives, ainsi que la liste complète des fournisseurs et fournitures – dont

¹¹ Maurice Pirenne, né à Verviers en 1872 et y décédé en 1968, était le frère cadet du célèbre historien Henri Pirenne (1862-1935), issus tous deux d'une famille de l'industrie textile (URL : <https://wallonica.org/blog/2017/05/22/pirenne-maurice-1872-1968/> [dernière consultation le 30/07/2020]). Conservateur du Musée communal de Verviers dès 1910, il s'est beaucoup intéressé au patrimoine de sa ville, y consacrant de nombreuses recherches. Il était membre de plusieurs commissions dont la Commission royale des Monuments et Sites. Mais il était surtout artiste, formé très jeune à la peinture, et il a laissé notamment de très nombreuses représentations de sa ville natale en de petits pastels d'un grand intérêt, aussi documentaire. Ceci explique sans aucun doute sa sensibilité esthétique et son intérêt pour les couleurs (VANDELOISE Guy, 1969). Plusieurs de ses œuvres sont accessibles en ligne, avec d'intéressantes confrontations entre figurations anciennes et aspects contemporains (URL : <http://intimistes-verviers.blogspot.be/> [dernière consultation le 30/07/2020]).

¹² Le compte rendu du livre par E. FAIRON (1928, p. 151-152) en souligne bien les qualités : *Le livre de M. Pirenne est une nouvelle et très notable contribution à l'étude de l'architecture wallonne. Nous en recommandons vivement la lecture, car c'est autre chose qu'un travail sévère et compact d'un archéologue bien documenté et doué de sens critique, qualités dont peut se prévaloir le conservateur du Musée communal de Verviers, mais c'est aussi l'œuvre d'un artiste qui a la vision de la vie d'autrefois et dont l'imagination recrée les petits incidents de la rue qui remplissaient l'existence placide de nos ancêtres. Et comme M. Pirenne est en outre un peintre de talent dont la réputation est depuis longtemps consacrée, le crayon du dessinateur achève les descriptions esquissées par la plume de l'écrivain (...).*

¹³ La monographie la plus développée, avec toutes les références d'archives, est celle de 1982, dont les données ont alimenté les autres notices et publications ultérieures de cet auteur.

¹⁴ La bibliothèque de la Ville de Verviers conserve un intéressant manuscrit de cet architecte, livre de comptes tenu entre 1779 et 1785 (cote *Cod.6* dans : KERREMANS Iris, 2018, p. 6). D'après Bernard WODON (1982, p. 203), ce cahier ne contient aucune donnée sur les travaux de l'hôtel de ville.

les livraisons de pierres constituent un poste important (comme on le verra par ailleurs). La réalisation donne pleine satisfaction à ses commanditaires et est unanimement admirée de tous les contemporains, inspirant toute une vague néoclassique à Verviers.

L'hôtel de ville traverse sans trop de transformations les siècles¹⁵, si ce n'est le fameux fronton emblématique, qui fait l'objet de versions successives (détaillées par ailleurs), et les travaux menés au fil des temps s'apparentent plus à de gros entretiens qu'à une restauration proprement dite (fig. 2¹⁶). Ils ont été évoqués récemment¹⁷, comme les réfections des perrons latéraux ou les réparations du campanile, ce dernier objet ajouré étant soumis par sa situation à de fortes sollicitations. On n'a toutefois pas assez insisté sur l'intervention d'après-guerre, menée elle comme une véritable *restauration* dans l'acception actuelle du concept. Elle fut conduite par Paul Jules Rensonnet, architecte de la Ville¹⁸, qui a agi en étroite concertation avec Maurice Pirenne (et l'ingénieur communal, Philippe Depouhon). Les clichés des années 40 montrent un édifice fatigué, aux façades délavées et salies à la fois, aux châssis disjoints, bref à l'allure négligée (fig. 3)¹⁹. Les photographies de



Fig. 2.- Idem, état à la fin du XIX^e siècle.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 3.- Idem, état en 1943.
© IRPA-KIK, Bruxelles.

¹⁵ Des figurations anciennes sont reproduites dans : BERTHOLET Paul, 1981, p. 64-67.

¹⁶ IRPA, cliché A126910.

¹⁷ CLOSON-REMY Marie-Ange, MARTINOT Daphné, 2011, p. 79-85 ; BAUWENS Catherine, CLOSON Marie-Ange, JORIS Freddy, MARTINOT Daphné, TOURNEUR Francis, WODON Bernard, 2015.

¹⁸ Paul Jules Rensonnet, né à Verviers le 15 mai 1921, est nommé architecte de la ville en 1947, titre confirmé en 1949, puis indicateur expert du cadastre en 1956 et, la même année, responsable de l'élaboration du plan général et des plans particuliers d'urbanisation de la ville. On lui doit notamment les plans de la piscine et de la bibliothèque de Verviers. Il était membre correspondant de la C.R.M.S. Il est l'auteur de plusieurs publications sur le patrimoine ancien de Verviers et de sa région (dont une sur l'hôtel de ville, en 1955, après sa restauration, avec des clichés de Ph. Depouhon). Il a démissionné du poste d'architecte urbaniste communal en 1981 et est décédé à Verviers le 24 septembre 2008. Il ne faut pas le confondre avec Paul Rensonnet (1874-1948), architecte et professeur à l'École des arts décoratifs (en même temps que Maurice Pirenne, qui ne semble pas avoir de lien de parenté (tous les renseignements ont été aimablement fournis par Jean-François Potelle, sur la base des dossiers du personnel de la ville de Verviers).

¹⁹ La façade arrière est photographiée en 1942 (IRPA, cliché B37449) alors que le cliché de l'avant date de 1943 (IRPA, cliché B40086).



Fig. 4.- Idem, clés du troisième niveau, état en 1943.

© IRPA-KIK, Bruxelles.

détails (fig. 4)²⁰ présentent des parements aux matériaux partiellement apparents, dont les briques cernées de joints largement beurrés, avec quelques plages encore enduites ou badigeonnées, présentant faïençages et écaillages prononcés, et des rejointoiements localisés de teintes différentes. L'appareil est partout perceptible dans ces panneaux de briques, ainsi qu'au niveau des pierres. Mais celles-ci ne présentent guère de taille visible – tout au plus devine-t-on par-ci par-là des traces de ciselures. Il paraît donc évident que toutes les façades étaient intégralement peintes. Le projet est alors élaboré au service d'architecture de la Ville de *travaux de peintures à effectuer pour rendre présentable l'extérieur de son hôtel de ville actuellement crasseux. Les pierres seront dérochées, et le resteront, tandis que les briques seront repeintes en blanc comme par le passé. Ces travaux ont été décidés après sérieuse réflexion, essais et études techniques, s'exprime Maurice Pirenne, rapporteur pour la C.R.M.S., le 10 mai 1949*²¹. Le chantier est suivi de près par cette commission, qui émet des remarques après une visite en avril 1951²² : *Le décapage des menuiseries tout comme celui des pierres et briques doit se faire à l'aide de produits mordant la peinture et ce par couches successives, afin de ne point abîmer ni le bois ni les pierres et briques. En ce qui concerne les pierres et briques le décapage ne peut pas non plus se faire à l'aide de hachettes ou de marteaux. Ce procédé doit être proscrit. Quant aux pierres, ne doivent être remplacées que celles qui présentent un réel danger, soit pour la stabilité de l'édifice, soit pour les passants. Les pierres écornées doivent rester en place. Dans toute restauration bien comprise, il convient d'éviter autant que possible de faire du neuf. L'administration communale acquiesce et les travaux sont approuvés le 18 septembre*²³ : *Le dérochage – pierres et briques – de l'hôtel de ville de Verviers est complètement achevé et ce travail est parfaitement réussi. Le dossier, que l'on nous soumet pour rapport, a trait à la préparation des briques dérochées pour les mettre en état de recevoir la couleur blanche qui doit les recouvrir. Les pierres – comme convenu avec la Commission Royale – ne seront pas peintes (...). Une dernière visite en novembre de la même année donne lieu à une liste très précise des différentes teintes à retenir selon les éléments, déconseillant la dorure des chapiteaux*²⁴. Ensuite, les échanges concernent le traitement du fronton (expliqué par ailleurs).

Quel raisonnement a mené à la restauration de 1950 ? *La restauration complète, actuellement achevée, exécutée minutieusement avec toutes les garanties possibles d'exactitude historique, a déjà débarrassé l'hôtel de ville de toutes les séquelles de longues années de désintéressement*

²⁰ Quatre photos de 1943 en vues très rapprochées (IRPA, clichés B40081/2/3/4), contemporaines du dernier cliché cité par la note précédente.

²¹ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Verviers 2.99 », note 6/26.694 de Maurice Pirenne, en date du 10 mai 1949.

²² *Idem*, courrier au Collège des Bourgmestre et Échevins, en date du 7 mai 1951.

²³ *Idem*, note 28/26.694 de Maurice Pirenne, en date du 18 septembre 1951. Le devis estimatif de 1949 comporte la précision *Dérochage des pierres de taille et réparation des fissures. Hydrofugeage [sic] des pierres de taille. Lavage, décapage des parties écaillées. Réparation des joints, enduisage éventuel des maçonneries en briques et peinture en deux couches à base de céruse* (*Idem*, indicateur n° 8984).

²⁴ *Idem*, courrier au Collège des Bourgmestre et Échevins, en date du 20 novembre 1951.

*et de travaux d'entretien exécutés avec plus de bonne volonté que de talent*²⁵. On a donc voulu s'entourer de toute l'*exactitude historique*, étude dont s'est chargé Maurice Pirenne, comme déjà précisé. Dans sa monographie très détaillée de 1927, il consacre plus de 70 pages à l'hôtel de ville actuel, dans une approche manifestement orientée vers la restauration. Un chapitre entier porte le titre : *L'extérieur de l'hôtel de ville a-t-il primitivement été peint*²⁶ ? Le sujet était donc très préoccupant, sans doute parce qu'une menace de décapage planait²⁷. Le dépouillement scrupuleux ne permet pas d'avancer de preuve formelle, tant est scrupuleuse l'approche de l'archiviste, mais il est manifeste que sa sensibilité d'artiste le pousse à insister lourdement pour une remise en peinture. Curieusement, alors que l'analyse historique l'incline à penser que tout l'extérieur était peint, il n'envisage ensuite que la peinture à appliquer sur les briques. Ce chapitre aborde également une comparaison avec d'autres édifices contemporains, une critique acerbe de la manie généralisée du *dérochage* et une analyse fine des questions de valeurs et de couleurs – tous sujets que nous aborderons et développerons ici, à notre façon. Le choix de la couleur fait l'objet d'un commentaire pertinent : *Si nos ancêtres ont peint leurs monuments et leurs maisons en blanc, ce n'est pas sans motif ; ils n'avaient pas plus mauvais goût que nous*²⁸. Pour les aspects techniques, les hypothèses *badigeon à la chaux* ou *peinture à l'huile* sont évoquées, la seconde repoussée au profit de la première pour le traitement originel, pour des raisons de coûts²⁹. La question de la plus ancienne peinture sur base de témoins matériels est également développée, *sans doute en 1830*³⁰, ainsi que les interventions ultérieures : en mai 1885, la décision est prise de *repeindre l'extérieur*³¹ (ce qui confirme qu'il était déjà peint), avec la précision d'une *peinture à l'huile*³².

²⁵ RENSONNET Paul J., 1955, p. 19. On notera que la photographie extérieure (p. 4), dont un détail orne la couverture de la brochure, présente le fronton originel décapé, où se devine les traces de l'inscription peinte *MAISON COMMUNE*.

²⁶ PIRENNE Maurice, 1927, p. 206-210.

²⁷ *Idem*, p. 209 : *Espérons que jamais on n'écouterà ceux qui voudraient faire dérocher notre Hôtel de Ville (...)*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Idem*, p. 206 : *Il est à peu près certain que notre hôtel de ville n'a pas été peint à l'huile : ce genre de peinture était, de ce temps-là, trop coûteux ; mais il n'est pas impossible qu'il ait été blanchi à la chaux. J'espérais trouver dans les archives réponse à cette question intéressante, mais elles ne m'ont rien fourni de concluant. On admirera l'expression sincère des scrupules ! Plus loin, cependant, dans l'analyse des archives sur les peintures : Je ne veux pas solliciter ces textes et leur faire dire ce qu'ils ne disent pas absolument ; mais ces deux sommes importantes peuvent très bien avoir payé la peinture extérieure du monument (*Idem*, p. 211).*

³⁰ *Idem*, p. 210. Mais la formulation est encore plus dubitative que les autres. Le rapport sur l'examen rapproché du fronton discuté en détail par ailleurs indique pour les armoiries hollandaises : *Aucun vestige de peinture blanche, ni de couche de fond n'étant apparu, il est vraisemblable qu'à ce moment, l'hôtel de ville n'était pas encore peint en blanc* (voir encart sur le fronton). Ensuite, en 1830 : *il s'agit sans doute de la première peinture de l'hôtel de ville (*Ibidem*).*

³¹ *Idem*, p. 210 : *Dans le Bulletin Communal de 1885, au mois de mai, on trouve ceci : « Le Conseil adopte le devis et vote un crédit de 1.200 francs pour le peinturage de l'hôtel de ville à l'extérieur ».*

³² *Idem*, p. 235 : *1885 – Le monument est repeint à l'huile.*

Fig. 5.- Idem, état en 1980.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 6.- Idem, fenêtre du deuxième niveau,
état en 2013 après restauration.
© Francis Tourneur.



Fig. 7.- Idem, détail d'une porte du deuxième niveau,
état en 2013 après restauration.
© Francis Tourneur.



Lors de la dernière campagne de travaux (état avant travaux en fig. 5³³), l'option retenue a été *la remise en peinture de l'ensemble des pierres pour des raisons techniques et esthétiques* [pour que] *visuellement, l'ensemble des façades traité harmonieusement retrouve son aspect du début du XIX^e siècle. (...) La pose d'un badigeon de chaux a été retenue pour les pierres de taille (...)* (fig. 6)³⁴. Les panneaux de briques ont été enduits en blanc quasi pur, tous les autres éléments en multiples nuances de gris, plus soutenu pour le soubassement, plus clair pour les pierres de l'élévation et en dégradés subtils pour les différentes menuiseries (fig. 7). Le résultat est globalement et unanimement apprécié.

³³ IRPA, cliché M172175.

³⁴ BAUWENS Catherine, CLOSON Marie-Ange, JORIS Freddy, MARTINOT Daphné, TOURNEUR Francis, WODON Bernard, 2015, p. 44.



Fig. 1.- Chapiteau en façade orientale, angle nord du frontispice. Calcaire de Vesdre, de médiocre qualité et d'aspect varié, localement riche en fossiles (les grandes coquilles sont caractéristiques de l'étage stratigraphique givétien).
© Francis Tourneur (2001).

Fig. 2.- Détail d'une fenêtre du premier étage en façade occidentale, partie nord. Calcaire de Meuse, au traitement de surface varié : arc régulièrement ciselé (en bas à droite), fond de l'écoinçon travaillé à la petite broche (en haut à droite), draperie lissée (à gauche), le tout générant un jeu subtil de textures.
© Francis Tourneur (2001).



La commande complexe des pierres pour la construction de l'hôtel de ville

L'examen des parements avant la restauration récente (qui a couvert toutes les pierres de peinture) montrait nettement deux types de pierres bleues différentes, à patines et à grains bien distincts¹. Sans retourner aux archives, ce que justifierait sans aucun doute l'intérêt de ces documents pour l'histoire de la pierre dans la région, on dispose de beaucoup de données dans les publications existantes, le livre de Maurice Pirenne (où la question des pierres est, à dire vrai, un peu embrouillée²) et surtout, l'article fondateur de Bernard Wodon³, pour reconstituer le réseau de commandes.

Aux côtés des briques fournies par le verviétois Nicolas Willem (avec de la terre mise à disposition par Pierre Joseph Saives), le projet comportait une grande quantité de pierres taillées, voire sculptées. On constate à l'examen une répartition très raisonnée de cette importante commande auprès de plusieurs fournisseurs. La pratique de recourir à des producteurs et donc, à des matériaux différents, pour un même chantier n'est pas rare à cette époque, comme nous l'avons souligné pour le Waux-Hall de Spa et certains bâtiments abbaciaux de Stavelot⁴. L'essentiel en est demandé au maître tailleur de pierre Nicolas Simonis, de Verviers, qui signe les documents de sa marque, *ne sachant écrire*. Il devait exploiter des carrières dans les environs immédiats de Verviers, dans des niveaux du Dévonien (Primaire), que l'on nomme couramment *Calcaires de Vesdre*⁵ (fig. 1). Outre de nombreux éléments taillés, dont la nomenclature est intéressante pour le vocabulaire de la construction, une partie de la livraison consiste en pierres dégrossies, dont la finition est destinée aux sculpteurs.

¹ Nous avons déjà abordé le sujet à plusieurs reprises, notamment : TOURNEUR Francis, « Les langages des pierres », 2003, p. 24-35.

² Voir par exemple la prudente note infra-paginale 1 : PIRENNE Maurice, 1927, p. 205 : *Il n'est pas certain que toutes les pierres aient été fournies par Simonis et soient originaires de nos carrières [de Verviers] – ce qui n'est pas le cas...*

³ WODON Bernard, 1982, p. 167-208.

⁴ TOURNEUR Francis, « Chantiers du XVIII^e siècle (...) », 2003, p. 399-409, avec également une première analyse de l'hôtel de ville de Verviers.

⁵ La structure du sous-sol est particulièrement complexe dans la région de Verviers et des terrains d'une grande variété s'y succèdent rapidement, alternances de calcaires, grès et schistes de différents âges stratigraphiques dans le Primaire. Les couches calcaires du Dévonien moyen (Givétien) et supérieur (Frasnien) y présentent en général des faciès diversifiés, parfois au sein d'un même affleurement – calcaires fins quasi dépourvus de fossiles, calcaires coralliens ou coquilliers aux textures très variées. Le comportement de ces différentes roches varie beaucoup, de médiocre à excellent, et un tri sévère devait faire la part stricte des usages, extérieurs ou intérieurs. Cette grande variabilité a fait abandonner dès le XIX^e siècle l'exploitation de ces carrières pour la production de pierres de taille, à cause du peu de fiabilité globale des éléments.



Fig. 3.- Clé de la deuxième fenêtre haute à partir du nord, en façade occidentale. Calcaire de Meuse, caractérisé par des colonies de coraux (*Tabulés*), dont la présence perturbe la qualité de la sculpture.

© Francis Tourneur (2001).

Des difficultés de fournitures sont apparues rapidement et le litige a nécessité l'arbitrage de Wathieu Lefin⁶ et de Joseph Dumont. C'est un autre membre de la famille Dumont⁷, Jean-Paul, qui reçoit la commande très spécifique et très précise de cinquante-deux tours de fenêtres (fig. 2), de vingt-trois lucarnes et de six pierres *pour les armoiries de son altesse*, c'est-à-dire pour le fronton (voir l'encart sur celui-ci). Ici aussi, une partie importante du travail de parachèvement est laissée aux sculpteurs. On distingue donc bien les deux *métiers*, *tailleur de pierre* et *sculpteur*, chacun avec ses spécificités de tâches et de salaires. Le poste de sculpture est manifestement supervisé par Antoine-Pierre Franck, le collaborateur habituel de Renoz en la matière. C'est sans doute lui qui réalise les modèles d'après dessins (les *moules* ou *moles* des textes anciens), transportés par botteresses. Il confie une partie de la taille à Nicolas Goffaux, qui livre par ailleurs pierres et chaux, pour les Calcaires de Vesdre, mais s'adresse à Mouzon et Christiane pour les chapiteaux et les *fenêtres de Liège*, en Calcaires de Meuse. Cette répartition complexe des tâches est sans doute liée à des spécificités d'exécution et à la maîtrise particulière par les uns et les autres de matériaux spéciaux. On soulignera aussi l'incidence au niveau des prix, calculés de façon très précise selon la tâche : ainsi, dans les fenêtres, celles du premier étage coûtent plus cher que celles du second en fourniture (75 florins contre 54), ce qui est lié évidemment à la dimension des baies, mais la sculpture est plus onéreuse en haut qu'en bas (18 francs contre 14), à cause du raffinement supplémentaire des figures humaines du second étage (fig. 3-4) ! On doit ici souligner ce choix étrange de poser tout en haut les sculptures les plus élaborées (et les plus chères), évidemment moins visibles que les drapés plus simples du premier étage. Toute l'histoire mériterait donc d'être étudiée en détail, pour mieux cerner les flux de matières et d'éléments, et le rôle de chacun des intervenants !...

Fig. 4.- Clé de fenêtre haute du frontispice, en façade occidentale. Calcaire de Meuse, constellé de nombreux fossiles (coralliens et coquilliers), qui troublent la perception de cette délicate physionomie.

© Francis Tourneur (2001).



⁶ Ce personnage apparaît dans plusieurs réalisations de cette époque, avec des qualifications diverses, notamment *commissaire de la communauté de Theux* (KRINS Vanessa, 2000, p. 25). À Spa, il fut l'entrepreneur de la Redoute, célèbre lieu de plaisir, pour l'architecte Barthélemy Digneffe, en 1763 (HÉLIN Étienne, 1981, p. 279). Un peu plus tard, il intervient sur l'hôtel de ville de la même localité, où il est cité comme architecte, avec Pierre Fléon comme entrepreneur, vers 1769 (BODY Albin, 1902, p. 100). Ses plans y auraient été remaniés par Renoz en 1771 (BOUCHAT Marc, 1986, p. 883, pour mise au point). En 1769, toujours à Spa, il signe un contrat de fournitures de pierres pour le Waux-Hall (transcrit intégralement par : TOURNEUR Francis, « Chantiers du XVIII^e siècle (...) », 2003, p. 408-409), sur les plans de Renoz, en provenance d'une carrière de La Reid (où l'on exploitait en effet des calcaires de type *Vesdre*). Enfin, on le sait auteur de l'actuel perron de Theux, réalisé en 1768 (LIMBOURG Philippe de, 1885, p. 160). Les graphies sont variables, Mathieu ou Wathieu, Lefin ou Le Fin, mais la personne est incontestablement la même.

⁷ La famille Dumont, active dans la pierre et le marbre à Liège aux XVIII^e et XIX^e siècles, n'a pas fait à ce jour l'objet d'une étude détaillée, mais elle joue incontestablement un rôle majeur dans le monde de la construction de la principauté. Il faut rappeler qu'en sont issus, au XIX^e siècle, les deux grands géologues belges, André Dumont, père et fils.

L'hôtel de ville dans le paysage bâti de son époque

Le monde de l'architecture en principauté de Liège est largement dominé au XVIII^e siècle par les personnalités de Renoz et de Digneffe, les Étienne Fay(e)n père et fils demeurant moins bien connus parce que moins étudiés. Les réalisations de conceptions parfois très proches sont tantôt attribuées à l'un ou à l'autre des deux ténors, selon les études détaillées qui leur ont été consacrées, dont on retiendra les contributions de Marc Bouchat³⁵ et de Dirk Van de Vijver³⁶, entre autres. Il est intéressant de les passer en revue pour une comparaison de traitements³⁷.

L'hôtel de ville de Verviers passe à juste titre pour l'une des œuvres les plus abouties de l'architecte Jacques-Barthélémy Renoz, dont la personnalité multiple peut être mieux cernée grâce aux études fouillées qui lui ont été consacrées³⁸. Concepteur certes, réalisateur des projets dessinés par d'autres architectes, il était aussi entrepreneur, voire marchand de matériaux, dont le bois, et de façon globale audacieux et entreprenant, comme le démontrent ses prises de participations dans diverses sociétés. Sur ses chantiers, il s'entourait manifestement d'une équipe bien constituée, dont le sculpteur Antoine-Pierre Franck³⁹ (1723-1796) aux talents variés, et des fournisseurs attirés comme les maîtres de carrières et marchands de pierre évoqués par ailleurs. Outre ses œuvres religieuses (notamment, la collégiale Saint-Jean-l'Évangéliste, les églises Saint-André et du Saint-Sacrement), ses réalisations civiles les plus caractéristiques sont les hôtels de ville de Verviers et de Spa (démoli), le Waux-Hall de cette ville, la Société littéraire et diverses habitations à Liège, ainsi que **les châteaux de Beaumont** (ou Petit Bourgogne, selon la dénomination de l'établissement qui l'occupait au début du XX^e siècle) à **Sclessin et d'Obbicht** (ou Obbeeg) **en Limbourg hollandais**. Ces deux derniers, très semblables par le plan et l'élévation, sont aujourd'hui distincts par l'aspect, Obbicht (qui a brûlé en 1954 et a été largement restauré dans les années 1980) étant peint en blanc cassé pour ses panneaux de briques, Beaumont tous matériaux apparents⁴⁰. Les photographies anciennes du Petit Bourgogne⁴¹, à l'époque où il était établissement de consommation, le montrent de couleur claire pour les briques, mais il est difficile de se prononcer sur l'éventuelle peinture des pierres de taille (fig. 8). **Le Waux-Hall de Spa**⁴², construit à partir de 1774, fait l'objet depuis de nombreuses années d'une restauration en profondeur, qu'une étude détaillée du monument avait précédée⁴³.

³⁵ Notamment : BOUCHAT Marc, 1986, p. 877-892.

³⁶ Parmi d'autres : VAN DE VIJVER Dirk, 2003 ; 2003-2005, p. 69-92.

³⁷ Comme l'avait déjà fait Maurice PIRENNE (1927, p. 206-209).

³⁸ Celle d'Étienne HÉLIN (1981, p. 279-285) est particulièrement précieuse et très documentée.

³⁹ Vanessa KRINS (2000, p. 130) pour une synthèse des données biographiques, ainsi que les travaux plus récents de Michel LEFFTZ (2002, p. 440-441) sur cet artiste fécond et protéiforme quant aux matériaux.

⁴⁰ BOUVY COUPERY DE SAINT GEORGES Thérèse, TROMP Heimerick, 1988, p. 56-85, pour l'étude comparée des deux châteaux.

⁴¹ COLLECTIF, 1980, p. 491 (rue Côte-d'Or à Sclessin).

⁴² COLLECTIF, 1985, p. 1238-1240 (rue de la Géronstère à Spa).

⁴³ KRINS Vanessa, 2000.

Fig. 8.- Sclessin, château de Beaumont ou Petit Bourgogne.
Carte postale ancienne. Collection P.M.W.



Fig. 9.- Spa, Waux-Hall, lithographie extraite de l'ouvrage Les délices de Spa et de ses environs. Description nouvelle illustrée de douze vues dessinées d'après nature par Th. Fourmois, Bruxelles, 1839, p. 9.
© Spa, Musée de la Ville d'Eaux.



On y précise que les briques étaient recouvertes d'un enduit rouge et de joints rubanés ; tous deux ont presque entièrement disparu des façades arrière. Un enduit antérieur jaunâtre y était visible en de nombreux endroits (fig. 9)⁴⁴. Il faut souligner que dans cette monographie, la restauration ne prévoit qu'un rejointoyage des parements de briques, sans traitement de surface tel qu'il a finalement été appliqué lors du

⁴⁴ KRINS Vanessa, 2000, p. 24, mais *Le Waux-Hall de Spa, peint en blanc auparavant, a été dernièrement déroché* (PIRENNE Maurice, 1927, p. 207).



Fig. 10.- Idem, état en 1944.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 11.- Idem, après restauration et badigeon rose sur les briques.
Photo Guy Focant © SPW-AWaP.

chantier qui a suivi⁴⁵ (état avant travaux en fig. 10⁴⁶ et état après travaux en fig. 11). La restauration a consisté en un nettoyage léger de tous les éléments de pierre, laissés apparents, et en un badigeonnage épais de toutes les surfaces de briques, peintes dans un rose très pâle, l'ensemble se percevant en camaïeu discret. La façade de **la Société littéraire à Liège**⁴⁷ a été affectée par d'importants remaniements au milieu du XIX^e siècle, par les architectes Godefroid Umé et Laurent Demany. Elle présente actuellement des éléments de pierres de taille apparents en net relief (en petit granit de patine assez sombre) et en fort contraste de valeurs sur les enduits blancs des grands plats de briques.

Presque exact contemporain de Jacques-Barthélemy Renoz, Barthélemy Digneffe est un représentant d'une longue lignée de maîtres maçons devenus maîtres d'œuvres et architectes. On lui attribue généralement, outre de nombreux édifices religieux, la Redoute⁴⁸ et la Comédie (démolie) à Spa, l'hôtel de ville de Theux, l'hôtel Hayme de Bomal à Liège et le château de Fraiture, ainsi que ceux de Bomal⁴⁹ (peu étudié, actuellement en matériaux apparents), Bois-l'Évêque (transformé en couvent, incendié en 1944), d'Amstenraede et de Neubourg (ces deux derniers en Limbourg hollandais). Les deux bâtiments spadois ont disparu, mais **la Redoute**, démolie en 1907 pour laisser place à l'actuel casino, est connue par plusieurs photographies de qualité (fig. 12⁵⁰). La façade de cet édifice commencé en 1763, comportait sur un soubassement à refends, une majestueuse élévation, scandée par des lésènes, entre de hautes fenêtres surmontées de cercles (sculptures inachevées ?), deux compositions à refends et panneaux sous consoles élégamment profilées encadrant ce dispositif de part et d'autre – un balcon tardif sur colonnes métalliques alourdissait la base du bel étage. L'ensemble apparaît entièrement peint ou enduit, aucun appareillage de pierres ou de briques ne transparait sur les clichés, avec un léger camaïeu de teintes claires, plus soutenues pour les reliefs.

⁴⁵ KRINS Vanessa, 2000, p. 123.

⁴⁶ IRPA, cliché B082162.

⁴⁷ COLLECTIF, 1974, p. 95 (place de la République française à Liège).

⁴⁸ COLLECTIF, 1985, p. 1248-1249 (rue royale à Spa).

⁴⁹ COLLECTIF, 1979, p. 38-39 (4 rue d'Izier à Bomal / Durbuy).

⁵⁰ IRPA, cliché A125449.

Fig. 12.- Spa, Redoute, état à la fin du XIX^e siècle.

© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 13.- Theux, hôtel de ville, état au début du XX^e siècle.

Carte postale ancienne. Collection P.M.W.



Fig. 14.- Idem, état en 1980.

© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 15.- Idem, état en 2010 après restauration.

Photo Guy Focant © SPW-AWaP.

La construction de l'**hôtel de ville de Theux**⁵¹, daté de 1770, a été étudiée par Paul Jaspas⁵², avec de larges citations des archives anciennes : le cahier des charges mentionne précisément que *toutes les murailles seront crépies à l'extérieur en bon tems et saison et convenablement*⁵³. C'était l'état du monument, entièrement peint (on devine l'appareil des briques) au début du XX^e siècle (fig. 13), juste avant qu'il ne soit décapé (fig. 14⁵⁴). Lors de la restauration du monument, après un nettoyage global, les panneaux de briques ont été enduits, la couleur retenue à la suite d'études stratigraphiques⁵⁵ étant un jaune soutenu (qui apparaît curieusement rosé sous certains éclairages), et les pierres de taille laissées apparentes (fig. 15)⁵⁶. L'**hôtel Hayme de Bomal**⁵⁷ et le château de Fraiture sont étroitement liés puisqu'ils ont le même commanditaire : l'hôtel a été construit en 1775 (fig. 16-17⁵⁸). Lors de sa restauration pour être intégré au pôle muséal du Grand Curtius, ses différentes façades ont été traitées distinctement (enduits épais pour la façade à rue, peinture laissant transparaître l'appareil de briques pour celles sur cour) mais sont uniformisées par la teinte jaune pâle des enduits et badigeons, les pierres restant nues⁵⁹ (fig. 18). Le **château de Fraiture** (fig. 19)⁶⁰, érigé après 1778, sans conteste une des plus belles réalisations de cette époque en Wallonie, a malheureusement été ravagé par un incendie en 1968 et il n'en reste que l'assise de base au milieu du parc très transformé. Les clichés de peu antérieurs au sinistre montrent un édifice briques et pierres apparentes (fig. 20-21⁶¹),

⁵¹ COLLECTIF, 1985, p. 1525-1526 (10 rue de la Chaussée à Theux).

⁵² JASPAR Paul, « Ce que coûtait, au XVIII^e siècle, la construction d'un Hôtel-de-Ville », 1925, p. 85-96. L'auteur s'est appuyé sur des archives conservées alors par Philippe de Limbourg.

⁵³ *Idem*, p. 91, article 23.

⁵⁴ IRPA, cliché M156442.

⁵⁵ Études réalisées par Dominique BOSSIROY (rapport inédit, 1999).

⁵⁶ L'hôtel de ville de Theux a été *débranché* en 1905, il était auparavant *peint en blanc* (PIRENNE Maurice, 1927, p. 207).

⁵⁷ COLLECTIF, 1974, p. 171 (quai de Maestricht à Liège).

⁵⁸ IRPA, clichés B018872 et B164694.

⁵⁹ HAUTECLER Paul, 2019, p. 30-32.

⁶⁰ COLLECTIF, 1992, p. 765-767 (en face du 28, rue de la vieille Forge à Fraiture).

⁶¹ IRPA, clichés A041845 et A041851.



Fig. 16.- Liège, hôtel Hayme de Bomal, état en 1917-18.

© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 17.- Idem, état en 1956.

© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 18.- Idem, état en 2003 après restauration.

© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 19.- Fraiture, château, état au milieu du XX^e siècle.

Carte postale ancienne. Collection P.M.W.



Fig. 20.- Idem, état en 1943.

© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 21.- Idem, angle de la cour d'honneur, état en 1943.

© IRPA-KIK, Bruxelles.

mais les photographies plus anciennes confirment qu'il était enduit ou badigeonné de façon épaisse en couleur claire, sans que l'on puisse toutefois affirmer que les pierres de taille étaient peintes⁶². Celles-ci étaient en petit granit, utilisation précoce en Condroz, donc d'une patine grise plutôt soutenue, ce qui explique le contraste net de valeurs caractérisant les dernières images du château avant sa disparition.

On peut donc résumer en constatant, avec un bon degré de certitude, que quasi toutes les réalisations civiles briques et pierres de ces architectes ont été peintes entièrement, avec traitements différenciés pour les briques, enduits couvrants ou badigeons laissant transparaître l'appareil. Beaucoup de ces monuments ont été décapés, à partir de la fin du XIX^e siècle, et pour ceux qui ont été restaurés à la fin du XX^e siècle et au début du nôtre, les traitements chromatiques n'ont porté que sur les panneaux de briques, à l'exception bien sûr de l'hôtel de ville de Verviers. Il est difficile de décider si la peinture de toutes ces constructions était originelle ou non, sans retourner aux sources d'archives – il y a très peu de chance de retrouver des témoins matériels, au vu de ces interventions successives, souvent brutales.

Le patrimoine néoclassique de Verviers

Verviers et sa région ont bénéficié des retombées économiques de la révolution industrielle, surtout dans le textile, et le paysage bâti s'est largement modernisé, en adoptant de façon très généralisée les goûts



Fig. 22.- Lambermont, Francmont, ancienne maison Charles Sauvage, état en 1917-18.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 23.- Idem, état en 1980.
© IRPA-KIK, Bruxelles.

⁶² Les clichés d'ensemble et de détail de l'IRPA, réalisés en 1944, permettent d'observer un délavement plus ou moins prononcé des panneaux de briques, dont l'appareil transparaît localement très fort alors qu'il est en général estompé par le traitement de surface. Les pierres de taille sont nues, le *petit granit* qui les constitue étant d'un gris plus soutenu que les *calcaires de Meuse* ou équivalents, mentionnés dans quasiment tous les autres monuments considérés ici.



Fig. 24-25.- Idem, détails, état en 2012 après restauration.
© Francis Tourneur.

Fig. 26.- Verviers, hôtel Simonis (démoli), état en 1943.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



néoclassiques. Les grandes familles ont fait construire ou mettre au goût du jour de fastueux hôtels de maître, dont plusieurs subsistent malgré des démolitions malheureuses⁶³. Des bâtiments civils et religieux ont été créés et, globalement, la ville et ses faubourgs ont revêtu un *costume blanc*, mode qui a perduré tard dans le XIX^e siècle.

Le hameau de Francomont, face à Ensival, jouissait d'un statut territorial particulier qui y a entraîné un développement industriel important dès le milieu du XVIII^e siècle⁶⁴. C'est à la fin de ce siècle que la famille Sauvage a fait construire un ensemble d'immeubles dont subsiste notamment **le bel hôtel de maître de Charles Sauvage**⁶⁵ (fig. 22⁶⁶), majestueuse demeure de neuf travées sur deux niveaux⁶⁷. Des contrevents animaient la composition au premier étage, dont seuls les gonds subsistent. L'ornementation est discrète et raffinée : les allèges du premier étage sont des panneaux en creux décoré d'une légère guirlande laurée, alors qu'au-dessus de ces fenêtres, des panneaux plus creusés sont occupés par des vases de modèles variés⁶⁸. Au cours du XX^e siècle, la maison a été restaurée et les pierres sèchement décapées (fig. 23⁶⁹). Les éléments lithiques (en calcaire de Vesdre) se sont aujourd'hui patinés, atténuant les contrastes de valeurs qui nuisaient à la lisibilité de la composition toute en finesse, où les différences de matériaux ne sont qu'anecdotiques et doivent s'effacer pour uniformiser l'ensemble (fig. 24-25).

La famille de Biolley a occupé plusieurs maisons à travers la ville. **Le petit hôtel, pour Édouard Biolley**⁷⁰, est un bâtiment du milieu du XVIII^e siècle, qui a été mis au goût du jour au tout début du siècle suivant⁷¹, mais fortement transformé, voire défiguré, au XX^e siècle, après un dur dérochage qui a abîmé les briques. Les restes du décor néoclassique (imposte de la porte cochère) témoignent de la qualité de ces modifications malheureusement disparues. L'ensemble était enduit et peint en blanc, aujourd'hui laissé en matériaux apparents.

⁶³ Dont deux hôtels de la famille Simonis : celui de Louis, 29 rue de Limbourg (IRPA, cliché B036465 de 1942) et le majestueux bâtiment pour Alfred, dû à l'architecte Henri Douha, 4 rue du Collège (fig. 26 – IRPA, cliché B036473 de 1943), tous les deux en briques blanchies et pierres (peintes ?). Pour ce dernier hôtel, une attribution à Renoz a même été avancée : *Il semble bien qu'il [Henri Douha] fut l'architecte de la maison du vicomte Alf. Simonis, rue du Collège, quoique J.-S. Renier l'attribue à Renoz* (PIRENNE Maurice, 1927, p. 88).

⁶⁴ Une belle vue ancienne du hameau est reproduite dans : BERTHOLET Paul, 1981, p. 110-112.

⁶⁵ COLLECTIF, 1984, p. 46-47 (Francomont 7 à Lambermont). Le cliché de cet ouvrage (p. 47, fig. 14) est curieusement celui de 1917, sans que ce soit précisé. Bâtiment repris par : [COPPÉE François], 1972, n° 144 (*actuellement couvent des Sœurs Dominicaines*) ; *Monuments et sites classés de Verviers*, 1984, p. 17 ; JORIS Freddy (éd.), 2004, p. 24.

⁶⁶ IRPA, cliché B020486.

⁶⁷ Quelques éléments intérieurs anciens ont été préservés, *décor qui devait surpasser en légèreté et en élégance l'hôtel de Biolley* (KLINKENBERG Lucien, SPITZ Jacques, 2007, p. 28-29), ce qui témoigne du raffinement hors de commun du maître d'ouvrage.

⁶⁸ Ces vases sont décrits, dans l'inventaire du patrimoine, comme *motifs décoratifs stuqués* ; nous n'avons pu les observer de près mais leur conservation incite plutôt à les croire en terre cuite. Ils sont inspirés, avec une grande légèreté de forme, de modèles d'ornemanistes de goût à la grecque, tels que J.-Ch. Delafosse ou J.-Fr. de Neufforge.

⁶⁹ IRPA, cliché M156366.

⁷⁰ COLLECTIF, 1984, p. 206-208 (place Sommeleville 8 à Verviers). Bâtiment repris par : [COPPÉE François], 1972, n° 157-158 ; *Monuments et sites classés de Verviers*, 1984, p. 13 ; JORIS Freddy (éd.), 2004, p. 70.

⁷¹ PIRENNE Maurice, 1927, p. 93 : *l'avant-corps s'ornait de deux sphynx qui, avec l'obélisque de la pompe de Sommeleville, évoquait l'Égypte.*



Fig. 27.- Verviers, ancien hôtel de Biolley, état en 1917-18.

© IRPA-KIK, Bruxelles.

Fig. 28.- Idem, 2^e et 3^e niveaux du frontispice, état en 2013.

© Francis Tourneur.



Fig. 29.- Idem, fenêtre du 2^e niveau du frontispice, état en 2013.

© Francis Tourneur.



Le grand hôtel de Biolley⁷² (fig. 27⁷³), qui a été occupé par Raymond de Biolley (1789-1846), est sans conteste un des plus imposants monuments de Verviers, hélas très délabré et en attente depuis longtemps d'une indispensable restauration. Ce très vaste bâtiment (quatorze travées sur trois niveaux), bien que de prime abord homogène, se révèle à l'examen détaillé plus complexe : le double corps de neuf travées à gauche est depuis longtemps attribué à l'architecte Henri Douha⁷⁴, alors que les cinq travées de droite sont une extension d'Alphonse Balat (1818-1895), au milieu du XIX^e siècle, dans un style globalement très mimétique de la façade originelle. L'ornement est distribué parcimonieusement, au-dessus des fenêtres du premier étage, sobre drapé pour celles à linteau droit, guirlandes laurées rejoignant la clé en console de celles en plein cintre (fig. 28). Pour les cinq travées de droite s'y ajoutent des frises d'entrelacs surmontant chacune des baies du second étage. Tous ces éléments sont taillés dans le même calcaire de Vesdre qui structure toute la façade et, comme à l'hôtel de ville ou à la maison Sauvage, le fond des panneaux en creux est soigneusement travaillé à la petite pointe, ce qui crée un heureux effet de texture mettant en valeur les motifs (fig. 29).

⁷² COLLECTIF, 1984, p. 208 (place Sommeleville 28-34 à Verviers). Bâtiment repris par : [COPPÉE François], 1972, n° 116-117 ; *Monuments et sites classés de Verviers*, 1984, p. 13-14 ; JORIS Freddy (éd.), 2004, p. 70-71.

⁷³ IRPA, cliché B020484.

⁷⁴ PIRENNE Maurice, 1927, p. 88 : *Je crois, pour ma part, qu'elle* [la grande maison de Biolley] *fut édifiée par Douha, et que après coup, Balat vint y apporter des modifications.*



Fig. 30.- Verviers, ancienne chapelle Sainte-Anne, état au début du XX^e siècle.
Carte postale ancienne. Collection P.M.W.



Fig. 31.- Idem, état en 1975.
© IRPA-KIK, Bruxelles.

Les tours de baies et les panneaux de briques intercalés sont quasiment à niveau, avec un très léger relief des pierres. L'ensemble était autrefois entièrement blanchi, le badigeon laissant transparaitre l'appareil de briques – comme l'était tout le front de la place Sommeleville au début du XX^e siècle⁷⁵. Le projet en cours d'examen comporte un traitement clair de la grande façade, à préciser, dans l'intention de lui redonner une uniformité.

Pas très loin de cet hôtel de Biolley subsiste **la chapelle Sainte-Anne** (fig. 30)⁷⁶, aujourd'hui seule survivante d'un ensemble détruit, ancien hôpital devenu orphelinat. Elle fut édifiée à partir de 1827 grâce aux libéralités de Marie-Anne Simonis, veuve de Jean-François Biolley, sur les plans de l'architecte verviétois Auguste-Marie Vivroux⁷⁷ (1795-1867). L'édifice est précédé par un sobre péristyle à quatre colonnes toscanes, elles-mêmes constituées de tambours empilés en calcaire de Vesdre, par endroits très fossilifère (fig. 31)⁷⁸. Les clichés anciens montrent ces colonnes enduites ou, à au moins, couvertes d'un badigeon épais, masquant les joints de l'appareil et les différences de textures des pierres, l'ensemble des façades de la chapelle étant par ailleurs peint uniformément en blanc.

Au début du XIX^e siècle, l'établissement d'un octroi autour de Verviers a entraîné la construction d'une série de pavillons aux différentes barrières. Parmi ceux qui subsistent, **le pavillon de la rue de la Grappe**⁷⁹, classé, présente trois arcs en plein cintre, retombant sur des colonnes toscanes monolithes en calcaire de Vesdre, avec des matériaux aujourd'hui apparents mais les clichés anciens les montrent entièrement blanchis.

⁷⁵ Un beau cliché de Jules-Émile Pirenne en témoigne (COLLECTIF, 1984, p. 11).

⁷⁶ COLLECTIF, 1984, p. 157 (à droite du 19 rue de Limbourg à Verviers). Bâtiment repris par : *Monuments et sites classés de Verviers*, 1984, p. 8 ; JORIS Freddy (éd.), 2004, p. 76-77.

⁷⁷ Sur cette dynastie d'artistes, voir : MERLAND Monique, 2018.

⁷⁸ IRPA, cliché M235363.

⁷⁹ COLLECTIF, 1984, p. 145 (rue de la Grappe 42 à Verviers). Bâtiment repris par : [COPPÉE François], 1972, n° 172 ; *Monuments et sites classés de Verviers*, 1984, p. 6 ; JORIS Freddy (éd.), 2004, p. 40-41.



Fig. 32.- Verviers, ancienne octroi de Gérardchamps, état en 1980.
© IRPA-KIK, Bruxelles.

L'édicule de Gérardchamps, dit aussi d'Elahan ou de l'Île-Adam⁸⁰, est plus monumental (fig. 32⁸¹). Édifié en 1834, il a été démonté en 1969 pour des raisons de modifications de voirie et remonté un peu plus loin, sans le deuxième étage qui représentait un exhaussement tardif. La façade d'arrivée est ouverte au rez-de-chaussée par un péristyle que rythment deux colonnes doriques à tambours empilés. Le bâtiment est actuellement en briques blanches et pierres nues, mais il est très probable que l'ensemble était originellement uniformisé par un traitement clair, masquant l'appareillage et les fossiles des colonnes.

Enfin, le bâtiment de l'Harmonie⁸² (fig. 33⁸³) a été construit en 1834-1835 sur les plans de l'architecte bruxellois Louis Spaak (1804-1895) ; parmi les divers entrepreneurs, on retrouve Henri Douha en fin de carrière, pour les postes de *plafonnage*, dont on ne précise pas la nature⁸⁴. Entre deux pavillons s'étire une galerie sur deux niveaux, rythmée par six colonnes toscanes à tambours empilés, en calcaire de Vesdre. L'ensemble est aujourd'hui enduit en blanc avec pierres de taille laissées apparentes (fig. 34), mais de nombreuses photographies anciennes ne laissent aucun doute sur le traitement uniforme de toute la façade, qui ne laissait pas transparaître l'appareil de ces colonnes lisses, avec des tambours de hauteurs différentes d'un support à l'autre, solution un peu économique sans doute (fig. 35) – ce qui donnait évidemment plus d'unité à la composition, bien suffisamment animée par le jeu des reliefs et des moulures, avec leurs ombres portées par toutes ces structures et par le péristyle avec son espace en retrait.



Fig. 33.- Verviers, Harmonie, état à la fin du XIX^e siècle.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 34.- Idem, état en 2019 après restauration.
© Francis Tourneur.

⁸⁰ COLLECTIF, 1984, p. 143-144 (en face du 202 au boulevard des Gérardchamps à Verviers). Bâtiment repris par : [COPPÉE François], 1972, n° 173 ; JORIS Freddy (éd.), 2004, p. 40-41.

⁸¹ IRPA, cliché M152241.

⁸² COLLECTIF, 1984, p. 146 (rue de l'Harmonie 47-49 à Verviers). Bâtiment repris par : *Monuments et sites classés de Verviers*, 1984, p. 6-7 ; JORIS Freddy (éd.), 2004, p. 46.

⁸³ IRPA, cliché A126914.

⁸⁴ PIRENNE Maurice, 1927, p. 98. Il précise que l'entrepreneur travaillait avec son neveu, J.-J. Hairs, dont on ne sait guère plus de choses.

Ces exemples de la fin du XVIII^e siècle et du début du siècle suivant démontrent à suffisance l'habitude bien établie à Verviers de couvrir et la brique et la pierre, par un badigeon ou un enduit léger, de la même couleur pour l'ensemble de la façade dans laquelle les pierres s'intègrent. Une des raisons peut se trouver dans le recours quasi exclusif, jusqu'à la seconde moitié du XIX^e siècle aux calcaires de Vesdre locaux, l'emploi de pierres de Meuse comme pour certains éléments de l'hôtel de ville restant exceptionnel, jusqu'à l'introduction massive du petit granit, liée au développement des carrières de la région de Sprimont à partir des années 1860-1870. Les calcaires de Vesdre, comme on l'a vu, présentent des caractères variables d'un banc à un autre, tant en texture et en patine, qu'en abondance de fossiles coquillers et coralliens. Ces derniers peuvent être très présents et donner à la pierre un aspect très hétérogène, sans doute pas très recherché d'un point de vue esthétique. Par ailleurs, la disposition des strates dans les gisements ne semble guère permettre la confection de colonnes monolithes d'une hauteur importante, obligeant au procédé constructif en tambours empilés, qui n'a ni l'allure, ni le prestige des supports d'une seule venue. Tout ceci explique sans doute, en plus d'un effet de mode généralisé, l'application de ces traitements couvrants clairs. La question se pose évidemment pour l'église Saint-Remacle⁸⁵, l'une des plus grandes réalisations de la première moitié du XIX^e siècle à Verviers⁸⁶ : conçue sur les plans de l'architecte allemand Jean-Pierre Cremer (1785-1863) d'Aix-la-Chapelle, remaniés par le Parisien Louis-Hippolyte Lebas (1782-1867), disciple de Percier et Fontaine, exécutés sous la direction de l'architecte verviétois Auguste-Marie Vivroux, ce vaste édifice est entièrement bâti en calcaires de Vesdre, d'aspects et de tenues très variables (ce qui a posé problème au cours de restaurations successives). Il semble bien qu'elle ait été prévue dès le départ en pierres nues, sans doute pour en montrer le grand appareil (que d'aucuns diraient à *la française*) : faut-il y voir un traitement différent pour les constructions civiles et religieuses, déjà envisageable au XVIII^e siècle ? Le sujet reste totalement à explorer.



Fig. 35.- Idem, colonnes, état en 2019 après restauration.
© Francis Tourneur.

⁸⁵ COLLECTIF, 1984, p. 202 (place Saint-Remacle à Verviers). Bâtiment repris par : *Monuments et sites classés de Verviers*, 1984, p. 12 ; JORIS Freddy (éd.), 2004, p. 64-65.

⁸⁶ PIRENNE Maurice, 1927, p. 100.

Les états successifs du fronton et celui sculpté par Louis Dupont

Dans l'immédiat après-guerre, l'hôtel de ville était sommé d'un fronton orné de motifs peints, qui n'offrait guère satisfaction notamment d'un point de vue esthétique. En date du 28 février 1949, le Conseil communal a pris la décision de le remplacer pour un fronton sculpté. Pour préparer le grand chantier plus général de restauration du tournant des années 40-50, une étude approfondie a été menée, à l'instigation de la Commission des Monuments et des Sites, à la fois en archéologie des témoins matériels conservés et en approche d'archives et d'iconographies anciennes. Le dossier complet de ces recherches est conservé dans les archives de la C.R.M.S.F.¹ et n'a fait l'objet que d'une publication synthétique², mais sans illustrations. Il semble donc intéressant de le résumer ici avec images.

Le substrat pierreux du fronton originel était constitué d'un assemblage de dix éléments verticaux, les six centraux différant par la nature du matériau des quatre latéraux (fig. 1). Ces derniers sont identifiés comme *calcaire régional comme le reste du monument*, ce que nous appelons ici Calcaire de Vesdre, alors que ceux du centre seraient en *petit granit, pierre de très bonne tenue et qui s'est d'ailleurs conservée en excellent état* – cette identification est peu plausible car le *petit granit* au sens strict n'a pas été utilisé à Verviers avant le milieu du XIX^e siècle. Il s'agit donc sans aucun doute d'une variété grenue de Calcaire de Meuse³, comme le laissent supposer les documents d'archives sur les fournitures originelles de pierres (voir par ailleurs). Les traces du *hachage* révolutionnaire ont permis de reconstituer le contour primitif du relief, supposé être un écusson armorié entouré de deux sujets allégoriques, le tout supporté par une moulure en boudin encore en place, plus courte que les traces buchées – ce qui fait penser à des draperies ou à des guirlandes latérales. Dès l'accomplissement de cet acte de destruction a été conçu un nouveau décor sculpté à grandes lettres (hautes de 90 cm), en relief, *réservées dans la masse du motif primitif*, indiquant *MAISON COMMUNE* (fig. 2). Sous le régime hollandais, ces lettrages

¹ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Verviers 2.99 », RENSONNET P. (architecte de la ville), *Restauration de l'hôtel de Ville. Résultats et conclusions du décapage du fronton*, n. d., 5 pages, 9 figures. Ce document n'est pas daté mais présenté par la C.R.M.S.F. au Gouverneur de la province de Liège, dans un courrier du 19 octobre 1949, où le rapport est annexé. L'examen sur place a eu lieu le 26 septembre 1949.

² Pour compléter notre très brève contribution à : BAUWENS Catherine, CLOSON Marie-Ange, JORIS Freddy, MARTINOT Daphné, TOURNEUR Francis, WODON Bernard, 2015, p. 18.

³ Les Calcaires de Meuse présentent une grande variété de bancs aux comportements et caractères diversifiés. Les meilleurs bancs de taille étaient connus comme à texture assez grenue, avec une certaine richesse en fossiles variés et une patine d'un gris moyen assez soutenu. Tout cela les rapproche du *petit granit* et, si on n'identifie pas avec précision les fossiles, une confusion est tout à fait compréhensible entre les deux matières.



Fig. 1-8.- Verviers, hôtel de ville, étude du fronton en 1949, relevé des pierres et états n°1 à 7.
© Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F, fonds de la C.R.M.S.F, dossier « Verviers 2.99 », RENSONNET P., Restauration de l'hôtel de Ville. Résultats et conclusions du décapage du fronton, n. d.



Fig. 9.- Idem, étude du fronton en 1949, état projeté.

© Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Verviers 2.99 », RENSONNET P., Restauration de l'hôtel de Ville. Résultats et conclusions du décapage du fronton, n. d.



Fig. 10.- Idem, motif en stuc du premier palier de l'escalier, en 1942.

© IRPA-KIK, Bruxelles.

en relief furent eux aussi anéantis – pour la seconde fois, le tailleur de pierre monta au fronton et d'un ciseau plus vigoureux qu'habile en nivela définitivement la surface. Les armes du royaume des Pays-Bas furent alors peintes au fronton, en écusson probablement encadré de motifs héraldiques (fig. 3)⁴. Après l'indépendance apparut la devise désormais fameuse *PUBLICITÉ, SAUVEGARDE DU PEUPLE*, en lettres brunes, soulignées d'un large trait foncé, sur fond blanc (fig. 4)⁵. Vint ensuite un motif allégorique en camaïeu, daté des alentours de 1850 et connu par des photographies de 1870 – les restes retrouvés par le décapage témoignent d'une exécution soignée, autour d'un écusson à simple branche de chêne, sous des lettrages en faux relief (fig. 5). La suite, bien connue par photographies, comporta dès 1880 les armes de Verviers au naturel en blanc et vert, couronne murale dorée, etc., sous la devise en grandes lettres dorées (fig. 6). Plus tard encore, ce sera un écusson seul, émaux argent et vert, avec couronne murale dorée (fig. 7), et enfin, cet écusson entouré de motifs d'esprit *Louis XVI*, guirlandes laurées, peinture délavée au moment des recherches (fig. 8).

Après cette approche très fouillée, une réflexion fut menée de façon approfondie sur la solution à adopter lors de la restauration en cours. Il fut décidé de restituer un décor sculpté, comme dans la situation d'origine, plus conforme à la majesté du bâtiment qu'un simple décor peint (fig. 9). *L'Hôtel de ville de Verviers, considéré comme la meilleure œuvre de Renoz, vaut la peine de prendre toutes les*

⁴ On notera que le rapport indique ici : *aucun vestige de peinture blanche, ni de couche de fond n'étant apparu, il est vraisemblable qu'à ce moment, l'Hôtel de Ville n'était pas encore peint en blanc* (Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Verviers 2.99 », RENSONNET P., *Restauration de l'hôtel de Ville. Résultats et conclusions du décapage du fronton*, n. d., p. 3). Nous en discutons par ailleurs.

⁵ Le rapport précise : *Les lettres se détachaient sur un fond blanc ; il s'agit sans doute de la première peinture de l'hôtel de ville* (Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Verviers 2.99 », RENSONNET P., *Restauration de l'hôtel de Ville. Résultats et conclusions du décapage du fronton*, n. d., p. 4). L'argument est discuté par ailleurs.

précautions pour aboutir à une œuvre parfaite⁶. Les maigres restes de reliefs ne suffisaient pas pour imaginer une reconstitution fidèle de la sculpture originelle et l'option fut prise d'un nouveau groupe dans l'esprit néoclassique, à la Louis XVI, de la façade. Les sources d'inspiration furent le motif en stuc de la cage d'escalier (fig. 10⁷) et d'autres frontons de la même époque. Le rapport précité comporte une proposition montrant l'écu soutenu par deux figures d'enfants, entourés de guirlandes, la devise, jugée trop *encombrante*, étant reportée, en lettres de bronze, sur l'entablement inférieur. La tâche fut confiée au sculpteur Louis Dupont⁸.

Cet artiste, né en 1896 à Waremme et décédé à Spa en 1967, est un des représentants majeurs de la sculpture monumentale belge du XX^e siècle. Formé à l'Académie de Liège, il participa très tôt aux salons et manifestations officielles, qui lui assurèrent dès les années 30 une notoriété certaine. C'est lors de l'élan donné après-guerre par la politique de reconstruction et de grands travaux qu'il put exprimer pleinement ses qualités. Outre ses œuvres en plein air les plus connues, comme le *Monument à la Résistance* (achevé en 1955 sur les plans de l'architecte Paul Étienne) et le buste d'Eugène Ysaye (troisième version de l'œuvre aujourd'hui sur le boulevard Piercot), il est l'auteur de nombreux reliefs et statues, intégrés à l'architecture ou à des ensembles monumentaux. Avant-guerre, on relèvera entre autres en 1937 les bas-reliefs pour le *Lycée de Waha* (avec Robert Massart) et l'intervention dans l'aménagement de l'entrée du Canal Albert en 1939. Pour la suite, on citera notamment des apports au nouveau *Pont des Arches* en 1949 et au nouveau bâtiment de l'université sur la place Cockerill en 1958, ainsi qu'aux immeubles des Télégraphes et Téléphones (reliefs déplacés en Longdoz) et au site universitaire du Val-Benoît. De 1949 à 1964, il occupa le poste de professeur de sculpture à l'Académie des Beaux-Arts de Liège. Mais Louis Dupont est intervenu aussi dans des travaux à caractère plus patrimonial, comme la restauration de la sculpture monumentale médiévale de l'église Sainte-Croix (groupe du Couronnement de la Vierge), sous la conduite de Camille Bourgault, et la restitution du décor de la façade de l'église Saint-Remacle, détruite par la guerre, en 1948. Il était connu pour son constant souci d'intégrer ses réalisations à l'architecture et par son respect de la volonté de ses commanditaires, qui l'amenait à adapter son métier au style dicté par le contexte de son intervention. C'est donc d'une part un choix judicieux que d'avoir eu recours à lui, d'autre part un artiste largement confirmé qui est intervenu lors du chantier de Verviers.

Lors du chantier, on a manifestement démonté entièrement le fronton originel, dont les éléments en Calcaire de Vesdre étaient en mauvais état, pour en ériger un entièrement neuf, cerné d'un cadre mouluré en

⁶ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Verviers 2.99 », courrier précité de la C.R.M.S.F. au Gouverneur de la province de Liège, en date du 19 octobre 1949.

⁷ IRPA, cliché B039258.

⁸ L'approche du sculpteur Louis Dupont nous fut grandement facilitée par de longues notes de Pierre Henrion, que feu Jean-Patrick Duchesne a obligeamment mises à notre disposition – qu'ils en soient ici vivement remerciés.

calcaire de Vinalmont⁹. Quant au fronton lui-même, il est constitué d'un appareil de pierre de Savonnières¹⁰ sur lequel se détachent les figures en haut relief. Il est donc plutôt injuste pour la mémoire de l'artiste de talent qu'était Louis Dupont et pour les restaurateurs scrupuleux des années 50 de juger cette œuvre en *inadéquation avec le projet initial de l'architecte Renoz*, comme une *rupture dans l'homogénéité originelle*¹¹ et passablement exagéré d'écrire que le Comité souhaitait restituer cette homogénéité originelle¹², en évoquant des possibilités d'éradication pure et simple et en soulignant encore que le maintien du *bas-relief de Dupont, bien qu'en inadéquation avec le projet initial de l'architecte Renoz, mais en bon état de conservation*, ne serait qu'un espèce de solution économe ! L'ensemble a été badigeonné du même gris que les autres éléments de pierres de taille lors du dernier chantier de restauration (et non pas en blanc, comme précisé dans les articles cités précédemment), après discussion, puisque le fronton actuel n'avait jamais été peint et que l'intention était de ne pas trop attirer l'attention sur lui. La devise communale en lettrage de bronze continue à souligner la base de cet intéressant témoin de la sculpture monumentale du XX^e siècle (fig. 11).



Fig. 11.- Idem, frontispice de la façade avant, état en 2013 après restauration.
© Francis Tourneur.

⁹ Ce calcaire oolithique du Viséen moyen (Carbonifère), à grain fin et patine claire, exploité au nord de la Meuse, est utilisé depuis le début du XX^e siècle comme matériau de substitution habituel des traditionnels Calcaires de Meuse.

¹⁰ Il s'agit d'un calcaire constitué d'oolithes, petites billes creuses, exploité autour de Savonnières-en-Perthois, en Lorraine. Cette pierre blanche, relativement légère et facile à tailler, est un des matériaux de prédilection pour les sculpteurs de notre pays, depuis le milieu du XIX^e siècle au moins.

¹¹ CLOSON-REMY Marie-Ange, MARTINOT Daphné, 2011, p. 82.

¹² BAUWENS Catherine, CLOSON Marie-Ange, JORIS Freddy, MARTINOT Daphné, TOURNEUR Francis, WODON Bernard, 2015, p. 44-45.

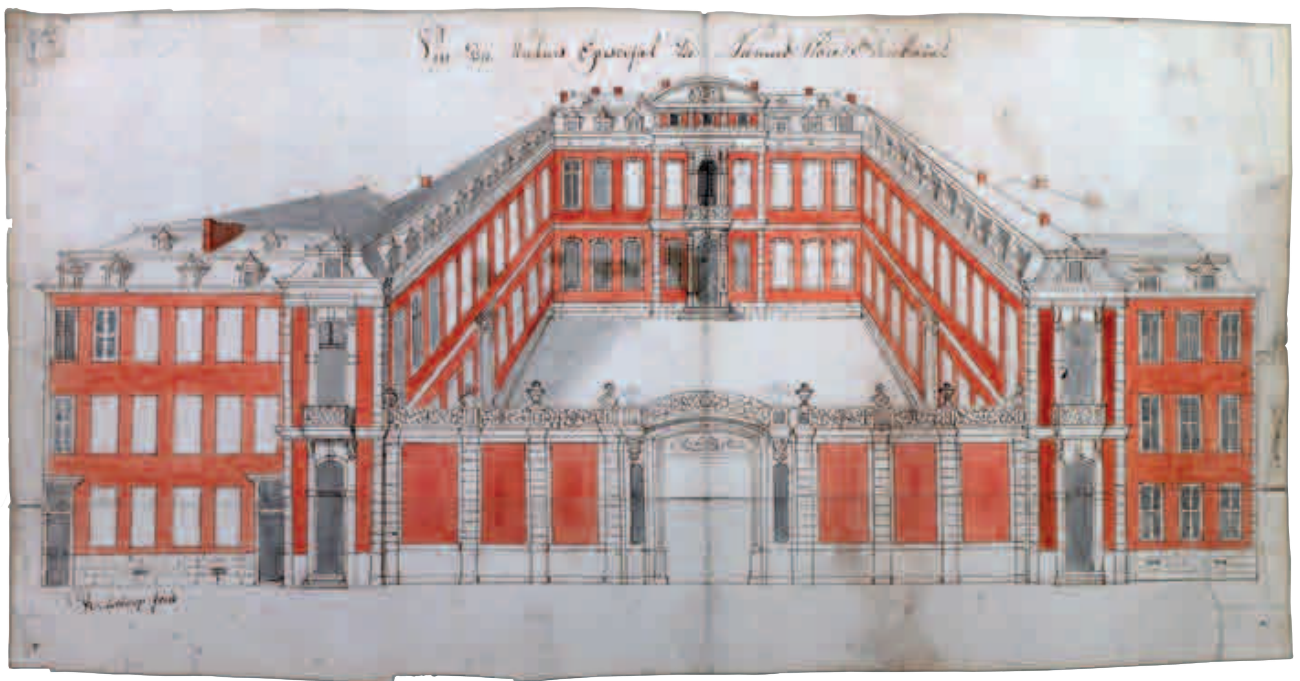
L'évolution chromatique du patrimoine bâti au XVIII^e siècle

Après tous ces exemples pour lesquels nous avons tenté de percevoir comment le chromatisme a été prévu dès la conception et la réalisation du projet, il est intéressant d'examiner comment des bâtiments plus anciens ont été adaptés aux changements rapides des modes. On a beaucoup écrit sur les monuments du XVIII^e siècle en nos régions, sur les différentes influences étrangères supposées et sur l'évolution des styles, sur les diverses variantes régionales, liées notamment à la spécificité des matériaux et des ressources minérales locales. D'aucuns même veulent voir des pratiques constructives distinctes selon les frontières politiques, ce qui nous semble moins probant que l'importance matérielle du contexte géographique et des matières disponibles. Quelques exemples mosans seront abordés ci-après.

L'ancien palais épiscopal de Namur, actuellement siège du gouvernement provincial⁸⁷, a été construit entre 1728 et 1730 sous l'épiscopat de Thomas de Strickland, avant d'être remanié une cinquantaine d'année plus tard par l'évêque Ferdinand-Marie de Lobkowitz (originaire de Bohême), notamment par l'adjonction d'un portique à trois pans devant la porte axiale⁸⁸. Un des rares dessins coloriés de Remacle Leloup (fig. 36) présente le palais rehaussé vivement de rouge orangé, entre des structures lithiques claires, ce que confirment les analyses de l'École d'Avignon sur certaines parties du monument, pour les traitements de surface les plus anciens.

Fig. 36.- Namur, palais épiscopal, dessin de Remacle Leloup.

© Musée diocésain de Namur, inv. 1332a.



⁸⁷ COLLECTIF, 1975, p. 602-605 (place Saint-Aubain 2 à Namur).

⁸⁸ La monographie de Norbert BASTIN (1981) explore tous les aspects de ces chantiers du XVIII^e siècle.



Fig. 37.- Idem (devenu palais du gouverneur), état au début du XX^e siècle.

Fig. 38.- Idem, état au début du XX^e siècle. © IRPA-KIK, Bruxelles.

Carte postale ancienne (envoyée en 1909). Collection P.M.W.



Fig. 39.- Idem, porte-fenêtre du balcon axial, état en 1980.

© IRPA-KIK, Bruxelles.

Depuis l'invention de la photographie, les façades du palais apparaissent en camaïeu bichrome, les fonds clairs et les éléments structurants d'une teinte un peu plus soutenue (fig. 37-38⁸⁹). L'épaisseur des couches accumulées de badigeons est telle qu'elle masque complètement toutes les traces de taille des pierres bleues (fig. 39⁹⁰). Les analyses stratigraphiques effectuées ces dernières années pour préparer une restauration globale de l'édifice ont révélé, parmi l'épaisse succession de couches, depuis le substrat rougi aux joints retracés, la présence d'un niveau d'un jaune éclatant, un peu inattendu au milieu de cette série plutôt claire. L'explication se trouve dans la correspondance du préfet⁹¹, Emmanuel Pérès de la Gesse (1752-1833) : le 18 septembre 1805, il envoie des nouvelles à sa fille, retournée en France, dont : *L'hôtel de la préfecture a un coup d'œil superbe. Tout ce qui était blanc est nankin, peint à l'huile ; et tout ce qui est pierre, est en gris : c'est une dépense de 7 à 800 fr ; mais je n'aurai plus besoin d'y toucher. (...) Je deviens un peu comme ta mère : me voyant seul, je m'amuse à faire gagner de l'argent aux ouvriers ; je n'emploie pas le mien : voilà la différence.* Il évoque aussi des aménagements intérieurs et, un peu plus tard, en 1806, *Pour les sentinelles de la garde, deux guérites en forme de tente, surmontées de l'aigle d'or aux ailes déployées. Ces guérites⁹² jouent si bien le coutil, qu'on a besoin de les toucher pour se convaincre qu'elles sont en bois. Elles coûtent 600 fr. et produisent le plus bel effet aux deux côtés de la porte d'entrée.* On peut donc en conclure qu'à cette époque le bâtiment était peint en blanc (peut-être au moment des travaux de Monseigneur de Lobkowitz ?), mais que les pierres ne l'étaient peut-être pas, ou alors couleur pierre ? Le *jaune nankin* était très à la mode.

⁸⁹ IRPA, cliché E037668.

⁹⁰ IRPA, cliché M152735.

⁹¹ LEMPEREUR François, 2001, p. 130 et 139-140.

⁹² Ces guérites existaient encore au début du XX^e siècle (fig. 37) et on en voit aujourd'hui le tracé dans le pavage de grès du trottoir, par deux demi-cercles en pierre bleue, qui leur servaient de bases.



Fig. 40.- Namur, évêché, état en 1980.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 41.- Idem, état en 2012 après restauration.
© Francis Tourneur.

L'actuel évêché de Namur⁹³, ancien refuge en ville du prieuré de Malonne, a été construit au milieu du XVIII^e siècle, suivant la typologie des hôtels de maître de cette époque, entre cour et jardin (fig. 40⁹⁴). Il a été transformé au début du siècle suivant, lors de son appropriation comme demeure du nouvel évêque concordataire, Monseigneur Joseph Pisani de la Gaude (1743-1826), d'origine provençale, origine pas très lointaine de celle du préfet qui occupait l'ancien palais épiscopal. En même temps que de nouveaux communs et un grand portail restructurant la cour d'honneur, c'est au plus tard à ce moment-là que l'ensemble des façades a été peint entièrement en blanc⁹⁵. L'étude de l'École d'Avignon a montré, pour les panneaux de briques, un traitement originel comparable à celui de l'ancien évêché, avec un joint rougi, largement beurré, retracé à la dague et souligné en clair. La restauration intervenue à la fin du XX^e siècle a consisté à mettre les façades à nu jusqu'au support, pour des raisons techniques de manques d'adhérence des couches successives, à enduire les briques et à peindre l'ensemble, pierres de taille comprises, d'une peinture blanche à la chaux (fig. 41). L'argument d'uniformité globale, notamment par rapport aux dépendances néoclassiques, conçues dès le départ pour être enduites et blanchies, l'a emporté sur la tentation d'une restitution de l'état premier. La différence principale de perception de l'ensemble, outre les couleurs de certaines menuiseries (comme le grand portail, qui est passé d'une couleur sombre et brillante à une teinte sourde et discrète), porte surtout sur la matité des traitements de surface, par rapport à la brillance des revêtements antérieurs.

D'autres bâtiments civils prestigieux, comme **les hôtels de ville de Liège**⁹⁶, **de Seraing**⁹⁷ **et de Huy**⁹⁸, apparaissent sur les clichés du début du XX^e siècle entièrement blanchis. Avec d'autres, ils figurent parmi les exemples retenus par Maurice Pirenne dans son approche comparative de Verviers. **L'ancien hôtel de ville d'Andenne**⁹⁹, devenu plus tard justice de paix et aujourd'hui centre culturel, de construction plus tardive (1772), relève déjà d'une esthétique néoclassique et a probablement été conçu dès l'origine comme un bâtiment enduit et peint en clair ; c'est ainsi qu'il vient d'être restauré, dans un blanc légèrement cassé joliment subtil.

⁹³ COLLECTIF, 1975, p. 537-538 (rue de l'Évêché 1 à Namur).

⁹⁴ IRPA, cliché N042507.

⁹⁵ Il faut toutefois noter qu'un portrait de Monseigneur Pisani de la Gaude, non daté, montre à l'arrière-plan droit la cour du nouvel évêché, qui apparaît bichrome, les éléments de pierres de taille se dessinant nettement sur les façades blanches, avec des châssis à petits bois, bien différents des actuels grands carreaux (IRPA, cliché N042510).

⁹⁶ COLLECTIF, 1974, p. 179-184 (place du Marché à Liège).

⁹⁷ COLLECTIF, 1980, p. 583 (place communale à Seraing).

⁹⁸ COLLECTIF, 1990, p. 128-131 (grand place à Huy).

⁹⁹ COLLECTIF, 1975, p. 28 (place du Perron à Andenne).

Architectures néoclassiques et traitements de façades

Bruxelles, le Quartier royal

Le vaste ensemble d'esprit néoclassique que constitue le Quartier royal de Bruxelles est très intéressant pour notre propos, d'une part parce qu'il a fait déjà l'objet de beaucoup de recherches et de publications, d'autre part parce qu'il comporte des bâtiments de différentes époques, témoignant d'une évolution des pratiques au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. L'urbanisation autour de la Place royale et du Parc royal, avec les deux axes de la Rue royale et de la Rue ducale a attiré depuis longtemps l'attention des chercheurs¹⁰⁰. On sait que tout le quartier a fait l'objet de contraintes urbanistiques sévères, comme d'autres réalisations précédentes (l'actuelle Place des Martyrs¹⁰¹), mais sur une plus grande échelle. Les prescriptions originelles, autorisant une certaine variété de matériaux (pierres bleues et pierres blanches, selon la tradition habituelle en Brabant), exigeaient une uniformisation par le traitement de ces façades, pour donner à l'ensemble un aspect chromatique clair, sans quasi rehauts ni camaïeux. Au fil des siècles, des interventions multiples ont perturbé cette harmonie première, soit par des décapages intempestifs, soit par des reconstructions supposées à l'identique, mais substituant aux traitements anciens de surface une polychromie structurelle des matériaux eux-mêmes (pierres bleues / pierres blanches). Depuis plus d'une trentaine d'années, la volonté de restituer le chromatisme originel dans tout le quartier s'est imposée – seul le Palais de la Nation, ancien Palais des États de Brabant, résiste jusqu'à présent à toute remise en peinture. Ainsi, on a vu repeindre les colonnes du péristyle de l'église Saint-Jacques (en tambours superposés de pierre bleue), les aubettes des entrées du Parc (en matériaux mixtes), l'emblématique hôtel Errera et la Place du Musée¹⁰², avec l'ancien palais de Charles de Lorraine, ainsi que plusieurs façades de la Place royale. Force est de constater qu'il n'est pas facile de respecter une gamme chromatique homogène et que les réalisations présentent une nette variabilité autour d'un blanc cassé, ou couleur *Pierre de France*, souhaité¹⁰³.

Sous le régime hollandais, une quarantaine d'années après la mise en œuvre du concept urbanistique originel, vont être érigés deux bâtiments de prestige, le Palais royal et le palais destiné au prince d'Orange,

¹⁰⁰ Sur Bruxelles néoclassique et toutes ces réalisations, le remarquable livre de Christophe LOIR (2017 pour la 2^e édition) constitue la référence absolue, dont un chapitre, p. 176-178, s'intitule *La ville « blanche »* ; on y trouvera toutes les références bibliographiques sur le sujet.

¹⁰¹ Sur la genèse de cet ensemble et sa réalisation dès 1774, le petit ouvrage de Paulo Valente SOARES (2011) dresse la plus récente synthèse en citant les travaux antérieurs.

¹⁰² Une étude globale des matériaux très variés des parements et une stratigraphie complète des traitements de surface de toutes les façades de la place est restée inédite (BOSSIROY Dominique, TOURNEUR Francis, 2002).

¹⁰³ Xavier Duquenne, fin connaisseur du sujet, revient plusieurs fois sur le choix difficile de la couleur : *Se pose alors le problème de la tonalité exacte de la peinture. (...) Mais qu'était exactement ce jaune ? (...) un blanc cassé, que l'on peut appeler sable, ivoire ou pierre de France* (DUQUENNE Xavier, 1986, p. 19). *Selon de rares indices authentiques du XVIII^e siècle, la peinture, à l'huile, était, en tout cas pour des façades entourant le parc, jaune ou chamois, avec des détails en blanc ; bien que très claire, la tonalité suffisait pour faire ressortir le blanc des détails* (DUQUENNE Xavier, 1992, p. 31). L'hôtel Errera est souvent pris en exemple.

devenu aujourd'hui Palais des Académies. Ce dernier est une création *ex nihilo*, alors que le Palais royal résulte de la transformation et de l'amalgamation d'édifices antérieurs. Les deux bâtiments sont l'œuvre des mêmes architectes, Charles Vander Straeten¹⁰⁴, auquel succède Tilman-François Suys¹⁰⁵, au moment de la disgrâce du premier – les deux ont été formés à l'école française, dont le tandem impérial constitué par Charles Percier et Pierre Fontaine incarne le mieux l'esprit au début du XIX^e siècle.

La genèse du **palais du prince d'Orange**¹⁰⁶ et sa construction ont été étudiés à plusieurs reprises (fig. 42¹⁰⁷-43). La construction s'étend de 1823 à 1828, mais les premiers projets remontent à 1821. Charles Vander Straeten a été écarté en 1824 pour des problèmes budgétaires et remplacé aussitôt par Tilman-François Suys, qui a repris globalement les plans de son prédécesseur. Francis Strauven¹⁰⁸ est le plus récent historien du monument, reprenant les résultats des approches antérieures et la consultation des archives. Son interprétation du traitement des façades est intéressante¹⁰⁹ : selon lui, l'intention était

Fig. 42.- Bruxelles, Palais des Académies, gravure coloriée de Pierre-Jacques Goetghebuer, 1827, Bruxelles, Académie des Sciences, Lettres et Beaux-Arts.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



¹⁰⁴ L'architecte bruxellois Charles Vander Straeten (1771-1834, éléments biographiques dans : VERMEIRE Martine, 1993, p. 79) a élaboré le vaste projet en dialogue étroit avec le prince commanditaire, en constant débat d'austérité esthétique et budgétaire.

¹⁰⁵ Tilman-François Suys (1783-1861) a suivi les cours de Percier et Fontaine à l'École des Beaux-Arts de Paris et perfectionné sa formation à Rome avant de rejoindre nos provinces (VERMEIRE Martine, 1993, p. 80).

¹⁰⁶ COLLECTIF, 1989, p. 390-396 (rue Ducale 1 à Bruxelles).

¹⁰⁷ IRPA, cliché KM002404.

¹⁰⁸ L'article de Francis STRAUVEN (2016, p. 407-424) reprend, à peu de choses près le texte de l'ouvrage collectif de 2010 sur le Palais des Académies, avec une iconographie restreinte.

¹⁰⁹ Le texte mérite d'être intégralement cité : *Les façades furent exécutées dans trois sortes de pierre naturelle qui génèrent une subtile polychromie. Le soubassement, le cordon qui y repose et le plat du mur des étages furent exécutés en pierre bleue d'Arquennes. Mais les différentes manières de la traiter et de la mettre en place donnent l'impression qu'il s'agit de trois matériaux différents. Les blocs ciselés du soubassement sont d'une teinte légèrement plus chaude que les bandes lisses du cordon qui, en outre, apparaissent dans des coloris différents selon l'action du climat. Leurs larmiers marquent deux lignes horizontales qui contrastent nettement avec le soubassement et la superstructure entre lesquels ils sont pris. La couleur plus claire des pilastres ioniques, exécutés dans la pierre de craie de Hordain se détachent sur l'arrière-plan gris de la pierre belge. L'entablement ionique, les chapiteaux, l'architrave et la corniche ornée de modillons sont exécutés dans la même pierre de France. Entre l'architrave et la corniche on aperçoit encore une bande en pierre d'Arquennes, matériau*



Fig. 43.- Idem, état dans la seconde moitié du XIX^e siècle.
Cliché stéréoscopique. Collection P.M.W.



Fig. 44.- Idem, façade orientale, état en 2020.
© Francis Tourneur.

clairement de démarquer l'édifice princier de tout le paysage bâti du quartier, que nous avons vu entièrement peint, en laissant les matériaux apparents et en traitant ceux-ci avec un soin tout particulier, à la fois dans le choix des matières, pierre bleue pour l'ensemble et pierre blanche crayeuse pour les pilastres et les tours de baies, et aussi dans les traitements de surface appliqués à la pierre bleue (ciselure et lissage de certaines parties). Le monument a subi de 1969 à 1976 une lourde restauration sous la direction de Simon Brigode¹¹⁰, dont l'intervention sur les façades semble avoir été radicale, les pierres crayeuses originelles, apparemment trop dégradées, ont été sèchement remplacées par des éléments en pierre de Savonnières, à finition lisse. Les pierres bleues ont sans doute subi des nettoyages intenses, qui en ont estompé les différences de surfaces (fig. 44). Il faudrait revenir aux archives pour en tirer les détails techniques, mais il n'est pas impossible que l'on ait utilisé des finitions polies, sombres et brillantes (ou satinées), rapidement ternies par les intempéries. On sait en effet que le polissage des pierres bleues pour des usages marbriers s'est intensifié dès la fin du XVIII^e siècle et que l'emploi de pierres marbrières polies à l'extérieur était fréquent à certaines époques, malgré les traitements répétés que devait nécessiter le maintien du poli (par des cires ou vernis, ou un repolissage en œuvre). Le contraste de valeurs devait être alors plus intense (fig. 45). C'est ce qui paraît se dégager des descriptions qui accompagnent l'atlas classique de Pierre-Jacques Goetghebuer¹¹¹ : le palais d'Orange montre un rez-de-chaussée supérieurement exécuté en pierre de taille,

Fig. 45.- Idem, détail de la façade orientale, état en 2020.
© Francis Tourneur.



également utilisé pour l'attique. Les chambranles des fenêtres et les édicules sont en pierre d'Hordain. La majeure partie du bâtiment est donc réalisée en pierre bleue, matériau prisé depuis toujours dans les Pays-Bas du Sud, mais qui à l'époque classique était le plus souvent camouflé derrière une couche de peinture, comme les murs plâtrés. Vander Straeten fut le premier à la laisser apparente dans le contexte néo-classique du Parc de Bruxelles, sans la recouvrir de peinture. (STRAUVEN Francis, 2016, p. 418).

¹¹⁰ Le projet de Simon Brigode (1909-1978) a été exécuté par la Régie des Bâtiments du Ministère des Travaux publics ; il a profondément transformé l'intérieur, à la fois pour restituer des dispositifs originels et pour moderniser les fonctionnalités du bâtiment ([BRIGODE Simon], 1976, p. 119-122). Dans ce bref article résumant les travaux et leur philosophie, il est indiqué de façon plutôt laconique que les façades, dont les pierres étaient en mauvais état, furent restaurées (p. 121), sans préciser l'ampleur des interventions, ni les techniques utilisées.

¹¹¹ GOETGHEBUER Pierre-Jacques, 1827, p. 94-95, explications des pl. CX-CXI.

alors que les *pilastres* sont en *Pierre jaune*, se détachant sur un fond de *marbre bleuâtre* – dans cet ouvrage, l'expression *Pierre de taille* désigne apparemment des *pierres bleues* laissées apparentes, *marbre bleuâtre* ne laisse guère de doute sur la finition lisse, à tout le moins satinée (*adoucie* est le terme consacré en marbrerie). Ce chromatisme novateur n'a pas l'heur de plaire à tous : *Au bout de ce boulevard se construit un palais qui sera bâti en pierres bleues et blanches. Sous le rapport de la perspective et de la distribution des appartemens on ne saurait trop applaudir au talent de M. Vanderstraeten mais il nous semble qu'il aurait pu donner un peu plus de grâce et de majesté à ce monument, qui, par le bizarre assemblage de pierres de deux couleurs, lui donne la ressemblance d'un monument funéraire*¹¹². Peut-être pour ces raisons esthétiques ou pour d'autres, techniques – on savait la fragilité globale des pierres crayeuses de Picardie¹¹³ et l'habitude de les protéger par un traitement s'est généralisée tôt, tant en architecture qu'en sculpture – les façades ont sans doute été peintes. En effet, plusieurs clichés du palais de la seconde moitié du XIX^e siècle montrent des parements très uniformément clairs, différences de matières et d'états de surface ne sont pas perceptibles (fig. 43). Si c'est bien le cas, ce traitement a-t-il été appliqué dès l'origine ou postérieurement (et quand), et a-t-il disparu par manque d'entretien ou a-t-il fait l'objet d'un décapage systématique (qui aurait aggravé la détérioration des pierres blanches) ? Questions aujourd'hui sans réponses...

Le Palais royal¹¹⁴ a été aménagé pour le roi Guillaume I^{er} au départ d'édifices préexistants, de part et d'autre d'une courte rue (dite « Héraldique ») qui a disparu dans ces travaux. Plusieurs architectes ont œuvré sur le sujet, avant que Charles Vander Straeten ne s'en occupe de 1820 jusqu'à son éviction en 1825, au profit de Tilman-François Suys. C'est ce dernier qui réalisa l'habillage extérieur du bâtiment. L'épreuve de force a consisté à aménager devant ces différents bâtiments une façade monumentale pour uniformiser l'aspect de cet ensemble hétéroclite. Cet austère écran (fig. 46), achevé en septembre 1826, a disparu à son tour lors du grand chantier de modernisation du palais à la fin du règne de Léopold II, pour être remplacé par la façade actuelle, entièrement en pierre lorraine d'Euville, selon le projet de l'architecte Henri Maquet¹¹⁵. Les impressionnants travaux de démontage de l'écran néoclassique ont fait l'objet de reportages photographiques et de nombreux clichés antérieurs perpétuent le souvenir de l'ancien palais¹¹⁶.

¹¹² IMBERT Auguste, BELLET B. L., 1828, p. 203-204.

¹¹³ Il semble que ces pierres blanches aient été commandées tôt par l'architecte, bien avant l'approbation de dessins définitifs (STRAUVEN Francis, 2016, p. 417).

¹¹⁴ COLLECTIF, *Bruxelles*, 1994, p. 57-67 (place des Palais à Bruxelles).

¹¹⁵ *Éléments biographiques sur Henri Maquet (1839-1909)* : VERMEIRE Martine, 1993, p. 88. La façade fut construite de 1904 à 1909, n'étant pas tout à fait achevée à la mort du roi.

¹¹⁶ L'un des plus anciens clichés, du milieu du XIX^e siècle, œuvre d'Edmond FIERLANTS (1819-1869), pionnier de la photographie dans notre pays (URL : <https://fomu.atomis.be/index.php/fierlants-edmond-2;isaar> [dernière consultation le 30/06/2020]), a été reproduit plusieurs fois (STEVEN F. Joseph, SCHWILDEN Tristan, 1988, p. 134, cliché 853 ; VERMEIRE Martine, 1993, p. 82). Une excellente photographie à l'albumine, plus précise, a été réalisée par la journaliste Mary Spencer Warren (URL : <https://fomu.atomis.be/index.php/warren-mary-spencer;isaar> [dernière consultation le 30/06/2020]) lors d'un reportage sur le palais et la famille royale publié en 1897 et 1898 ; les archives du Palais royal conservent un album complet (*Photographs of the Palaces of his Majesty the King of Belgians*), dont nous retenons ici la vue de la façade principale.



Fig. 46. - Bruxelles, Palais royal, état à l'extrême fin du XIX^e siècle. Cliché à l'albumine de Mary Spencer Warren, 1897-98. © Archives du Palais royal.

Fig. 47. - Idem, état au début du XX^e siècle. © IRPA-KIK, Bruxelles.

Une longue façade quelque peu monotone s'étirait sur trente-deux travées de part et d'autre d'un imposant frontispice constitué d'un lourd socle à refends percé de baies en plein cintre, surmonté de six hautes colonnes corinthiennes supportant une architrave à balustrade sans fronton, ce qui soulignait la calme horizontalité de l'édifice. On sait par les archives que les pierres bleues ont été livrées par les carrières Dubois à Arquennes, qui ont également fourni celles du palais d'Orange¹¹⁷. Les grandes colonnes monolithes représentaient incontestablement la pièce maîtresse de cette fourniture et l'on sait la difficulté qu'a représenté le transport de ces énormes éléments, lourds et fragiles à la fois, à travers les rues de Bruxelles¹¹⁸. Or, les photographies anciennes, dont certaines d'une haute résolution, ne laissent aucun doute : la façade du palais était peinte uniformément d'une couleur claire, sans variation, en laissant transparaître l'appareil du soubassement de l'avant-corps – seule la première assise de toute la façade était de teinte sombre, quasi noire, sans doute pour éviter les salissures des rejaillissements (fig. 47¹¹⁹). Pour conforter ces observations et préciser le chromatisme, un très grand tableau de Jan Verhas¹²⁰ représente de façon très réaliste un défilé des écoles sur la Place des Palais en 1878 (fig. 48¹²¹) : la façade du palais se dresse dans la partie gauche du tableau, à l'ombre (par rapport aux

¹¹⁷ *Le porche avec sa colonnade à hauteur de la rue Héraldique mérite malgré tout notre attention. Les colonnes furent réalisées en pierre bleue en provenance d'Arquennes. La famille de tailleurs de pierre Dubois réussit à les tailler d'une seule pièce. La police bruxelloise dut donc prévoir un itinéraire approprié pour leur transport dans l'enceinte de la ville* (VERMEIRE Martine, 1993, p. 85).

¹¹⁸ On peut se demander ce que sont devenues ces immenses monolithes lors du démontage de la façade au début du XX^e siècle ; il semble probable qu'on les ait réemployés, mais leur nouvelle localisation reste à découvrir.

¹¹⁹ IRPA, cliché C004089.

¹²⁰ VERHAS Jan (1834-1896), *La revue des écoles en 1878*, peint en 1880, acquis de l'artiste en 1881, conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, à Bruxelles, sous le numéro d'inventaire 2821, huile sur toile, 241 x 423 cm (URL : <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/jan-verhas-la-revue-des-ecoles-en-1878> [dernière consultation le 30/06/2020]).

¹²¹ IRPA, cliché B213530.

Fig. 48.- VERHAS Jan Frans, La revue des écoles en 1878, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 49.- Idem, détail.
© Francis Tourneur.

immeubles ensoleillés de l'arrière-plan, entièrement peinte dans une couleur blanc cassé, légèrement grisâtre (ombre ou patine ?), avec des salissures soigneusement figurées (dont des coulées brunâtres, sans doute causées par la présence d'éléments métalliques, comme la longue balustrade qui souligne le premier étage, en fer ou en fonte). Ce sont ces salissures localisées et les ombres des reliefs réels (de la corniche, des bandeaux moulurés, des tours de fenêtres, surmontées d'un larmier sur consoles au premier étage, du balcon également sur consoles) qui apportent de l'animation à la grande façade, sans nécessiter de rehauts spécifiques. Des fameuses colonnes n'apparaissent que deux bases mais les fûts qui les surmontent présentent un aspect très lisse et satiné, qui laisse penser à une peinture brillante à l'huile, plutôt qu'à un badigeon mat à la chaux (fig. 49). Ici aussi, les archives devraient apporter des informations intéressantes, le traitement de façade d'une telle ampleur devant représenter un budget conséquent, sans aucun doute consigné dans les comptes détaillés. La description que donne Théophile Gautier¹²² du bâtiment en 1836 conforte cette interprétation : *Le palais du roi (...) est un assez grand édifice, d'une architecture médiocre, peint en blanc, à l'huile, et qui doit être un logis confortable et commode. L'art n'a rien à y voir. Le parc, qui est assez petit, n'offre rien de particulier ; on y trouve un petit bassin et quelques groupes, thermes, gaines et statues, peints également à l'huile et vernis (...)*. Toutefois, cette peinture n'a peut-être pas été appliquée tout de suite après la construction, car une description¹²³ de peu postérieure à l'achèvement du chantier suggère des matériaux apparents : *Le Palais est d'une pauvre architecture ; il n'existe aucune majesté dans la façade de ce bâtiment, et le mélange de pierres blanches et noires forme un coup d'œil désagréable et triste. Peut-être a-t-on voulu remédier à cette tristesse par une peinture blanche uniforme ?*

¹²² GAUTIER Théophile, 1997, p. 85.

¹²³ IMBERT Auguste, BELLET B. L., 1828, p. 42.

Fig. 50.- Bruxelles, perspective de la Place des Palais depuis le Palais des Académies, avec la façade ancienne du Palais royal et les aubettes du Parc royal. Carte postale ancienne. Collection P.M.W.



Fig. 51.- Bruxelles, aubettes de l'angle sud-est du Parc royal, état au début du XX^e siècle.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 52.- Idem, état en 1941.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 53.- Idem, détail, état en 2020.
© Francis Tourneur.

Les pavillons¹²⁴ (ou aubettes) qui flanquent les principales entrées du Parc royal (fig. 50), surmontés de groupes sculptés, sont constitués d'un assemblage complexe de différentes pierres, blanches (pierres de Balegem et de Gobertange) et bleues (petit granit), dont la distribution paraît dictée par des raisons fonctionnelles (selon le degré de sollicitation des éléments, les dimensions capables et le calepinage souhaité). Ainsi, les motifs décoratifs en médaillons ovales ornés de motifs végétaux sont-ils composés de plusieurs pierres juxtaposées. Il est dès lors évident qu'un traitement de surface couvrant devait gommer ces chromatismes contrastés et unifier le tout (fig. 51¹²⁵). Parvenus tristement décapés à la fin du XX^e siècle, avec des éléments remplacés (fig. 52¹²⁶), ils ont été repeints de façon uniforme, mais ce traitement est aujourd'hui malheureusement déjà dégradé au point de nuire à la lisibilité des compositions (fig. 53).

¹²⁴ COLLECTIF, *Bruxelles*, 1994, p. 68-75 (parc de Bruxelles à Bruxelles).

¹²⁵ IRPA, cliché B198920.

¹²⁶ IRPA, cliché E023590.

Fig. 54.- Bruxelles, Palais de la Nation, état au début du XX^e siècle. Carte postale ancienne. Collection P.M.W.



Enfin, l'**actuel Palais de la Nation** (fig. 54)¹²⁷, qui abrite le Parlement, avec la Chambre et le Sénat, a été construit à partir de 1778 pour le Conseil souverain de Brabant sur les plans de Barnabé Guimard¹²⁸. Incendié plusieurs fois et transformé à de multiples reprises, il était parvenu au début du XX^e siècle sous une vêtue blanche qui masquaient les différences de pierres et d'appareils (Balegem en grands formats, Gobertange en petites dimensions). Il a été décapé de façon sévère après la Première Guerre mondiale, à partir de 1920¹²⁹, ce qui a suscité des critiques répétées¹³⁰.

En résumé, l'approche détaillée du Quartier royal montre la complexité de la problématique, l'évolution rapide des modes et la nécessité de traiter les monuments au cas par cas. La première phase de construction témoigne d'un souci d'uniformité de tout le bâti, en masquant la diversité des matériaux par l'application d'une même teinte claire. Par la suite, une volonté de distinguer certains édifices par un traitement différent, en matières apparentes (elles-mêmes nuancées par des finitions variées), en même temps que d'autres couleurs, plus soutenues, faisaient leur apparition. Le milieu du XIX^e siècle semble marqué par une nouvelle unité, peu avant que la pratique du décapage ne s'installe et ne s'intensifie. La réflexion sur la ville néoclassique a entraîné, dès le dernier quart du XX^e siècle, un retour aux peintures mais il paraît bien difficile de retrouver l'homogénéité de l'ensemble – d'autant que des pans entiers des rues Royale et Ducale ont été purement et simplement reconstruits en pierres destinées à rester apparentes.

¹²⁷ COLLECTIF, 1993, p. 334-340 (rue de la Loi à Bruxelles).

¹²⁸ L'histoire de ce monument est contée en détail par : SOMERHAUSEN Luc, VAN DEN STEENE Willy, 1982.

¹²⁹ DUQUENNE Xavier, 1980, p. 31-32 : *Une modification – superficielle mais importante – de l'aspect extérieur a été fâcheusement pratiquée à l'occasion d'une restauration vers 1920 : les façades principales, peintes en blanc jusqu'alors, furent décapées pour faire apparaître la pierre* (avec les sources d'archives précises).

¹³⁰ Déjà PIRENNE Maurice, 1927, p. 207, note 1 : *Le Palais de la Nation à Bruxelles, dont les pierres (il est tout en pierre) furent récemment dérochées, est un exemple de dérochage intempestif. Il est évident que jamais Guimard n'a voulu ce monument dans le triste état où l'on vient de le mettre.*

On terminera ce rapide panorama du Bruxelles néoclassique par un exemple significatif : **un bel entrepôt**¹³¹ (fig. 55) a été construit en 1780-1781 à la demande du gouvernement autrichien par l'architecte Remi Nivoy. Désaffecté en 1846, il a d'abord été transformé en arsenal¹³², avant que sa seule façade monumentale soit intégrée à la construction du Théâtre royal flamand (*Koninklijke Vlaamse Schouwburg*) par Jean Baes de 1883 à 1887. Ce réemploi, exemple précoce de *façadisme*, s'est accompagné d'un décapage complet de toutes les pierres, petit granit en usage parcimonieux et Gobertange (fig. 56¹³³). La stricte composition classique autour de la baie serlienne axiale a perdu toute la cohérence initiale (fig. 57), que nous révèle le beau cliché ancien d'Edmond Fierlants¹³⁴.



Fig. 55.- Bruxelles, ancien entrepôt, état vers 1863.

© Archives de la Ville de Bruxelles, fonds Edmond Fierlants, cote J-1337.



Fig. 56.- Idem (devenu façade arrière du Koninklijke Vlaamse Schouwburg), état en 1905.

© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 57.- Idem, état en 2006.

© Francis Tourneur.

Namur, l'hôtel de ville disparu

Namur a connu plusieurs hôtels de ville successifs, dont l'histoire a été récemment retracée par plusieurs chercheurs, à l'occasion du 800^e anniversaire de la première mention. Seul l'hôtel de ville néoclassique, dont l'existence aura duré moins d'un siècle, nous intéressera ici. Sous le régime hollandais, en 1826, est décidé le remplacement de l'ancien bâtiment par une nouvelle construction, d'aspect monumental, dont la réalisation est confiée à l'architecte François Blanpain¹³⁵, venu de Bruxelles s'installer pour ce chantier et ensuite nommé architecte de la Ville. L'édifice, construit de 1828 à 1831 et incendié lors de l'invasion allemande en août 1914 puis démoli pendant la guerre, n'est connu que par des figurations anciennes et par des archives éparées (l'essentiel des documents communaux ayant disparu dans l'incendie de la bâtisse) (fig. 58-63). La façade principale,

¹³¹ COLLECTIF, 1993, p. 275-276 (rue de Laeken 146, à l'arrière, à Bruxelles).

¹³² L'édifice fait l'objet d'une notice détaillée de Xavier Duquenne dans : LOIR Christophe, 2017, p. 100-103.

¹³³ IRPA, cliché A104631.

¹³⁴ STEVEN F. Joseph, SCHWILDEN Tristan, 1988, p. 228, cliché 827.

¹³⁵ La biographie de François Blanpain (1797-1876) est détaillée par : GODINAS Julie, 2013, p. 124-128.

dressée sur la Grand-Place, comportait un rez-de-chaussée à refends surmonté de deux étages de hauteurs dégressives, les fenêtres du premier étant surmontée d'un larmier très saillant¹³⁶. Un avant-corps de trois travées marquait l'axe de la composition, rythmé par quatre colonnes ioniques surmontées d'un fronton triangulaire, la façade comptant quatre travées de part et d'autre du frontispice. La conception n'est évidemment pas sans rappeler celle du Palais royal de Bruxelles, développé bien sûr à plus grande échelle et de lignes un peu plus sévères.

Les photographies les plus anciennes montrent une façade uniformément claire sur une courte base sombre, presque noire – seules les ombres portées animent la composition. Les clichés les plus récents, juste antérieurs à la guerre, et ceux des ruines pendant celle-ci, présentent un aspect bien différent : le soubassement, les colonnes, les tours de baies, tous les bandeaux et les corniches sont d'une teinte soutenue, presque sombre, en contraste marqué avec le plat des parements (fig. 61-62). On peut y discerner l'appareil du soubassement, ce qui laisse supposer que la pierre est nue. Deux clichés inhabituels¹³⁷ sont connus, présentés en général comme des *travaux de peinture* : le premier (fig. 59) montre un échafaudage léger dressé contre la façade, et les colonnes curieusement bicolores, le haut des fûts et les chapiteaux étant sombres (ainsi que l'architrave, la corniche et les rampants du fronton), alors les deux-tiers inférieurs des colonnes et le reste de l'édifice sont clairs. Il s'agit donc incontestablement d'un chantier de dérochage des éléments en pierre et non de peinture. La seconde photographie (fig. 60), vue frontale du frontispice, présente un état plus avancé de ce chantier, la plupart des éléments saillants étant en pierre apparente, si ce n'est les colonnes dont les fûts montrent des traces de peinture apparemment récalcitrante (à l'huile ?). Ces travaux, non recensés dans l'article détaillé consacré récemment à ce monument, peuvent être datés de 1899 grâce au dépouillement des bulletins communaux par Thérèse Cortembos¹³⁸.

¹³⁶ On sait que les pierres bleues et les pierres de taille ont été commandées aux sieurs Dufer et Dardenne (GODINAS Julie, 2013, p. 107) ; la famille Dufer est bien connue à Namur pour l'exploitation des carrières de Calcaires de Meuse, tout au long du XVIII^e siècle (JAVAUX Jean-Louis, 1999, p. 90-91).

¹³⁷ Le premier (Namur, Archives de la famille Dupont, positif sur verre, tiroir 37, n° 40), de la famille Dupont, indique seulement la *particularité d'échafaudages placés sur la façade de l'hôtel de ville* (DETRY Philippe-Edgar, DUPONT Pierre-Paul, FRANQUIEN Daniel, 2000, p. 60-62). Le second (Namur, CeRHIN, fonds Godenne, inv. GOD_35), du photographe Jacques Godenne, est légendé comme *Travaux de peinture à la façade de l'hôtel de ville de Namur* (GODINAS Julie, 2013, p. 117).

¹³⁸ Thérèse CORTEMBOS (2018, p. 45, note 20) évoque d'*importants travaux de dérochage et de peinture*.

Fig. 58.- Namur, ancien hôtel de ville, état en 1897.

© Archives de la Ville de Namur, fonds Jacques Godenne, inv. GOD_37_HDV.



Fig. 59.- Idem, travaux à la fin du XIX^e siècle.

© Archives photographiques namuroises – A.É.N, fonds Dupont.



Fig. 60.- Idem, travaux à la fin du XIX^e siècle.

© Archives de la Ville de Namur, fonds Jacques Godenne, inv. GOD_35.



Fig. 61-62.- Idem avec pierres apparentes. Cartes postales anciennes. Collection P.M.W.

Fig. 63.- Namur, Grand'Place avec ancien hôtel de ville, dessin aquarellé signé Enderle et daté 12.16. Collection P.M.W.



Une œuvre naïve, un dessin aquarellé signé Enderle (ou Enderlé ?)¹³⁹ et daté 12-16, montre la Grand-Place avant-guerre, avec son kiosque et la façade de l'hôtel de ville en perspective (fig. 63). Quoique maladroit (surtout dans la figuration des personnages), elle accorde un grand soin dans la représentation des bâtiments, tant dans leur structure que dans leurs teintes, et constitue un témoignage intéressant de l'atmosphère colorée de la place. Quasiment toutes les façades sont claires, d'un ton blanc cassé, légèrement grisâtre ou un peu beige, mais les pignons des maisons face à l'hôtel de ville sont en briques apparentes, ainsi que les nombreuses cheminées, hérissant des toits d'un gris très peu soutenu. L'hôtel de ville est uniformément clair, avec des châssis blancs à grands carreaux, mais puissamment rythmé par les ombres des corniches et bandeaux moulurés, et des reliefs de l'architecture.

Fig. 64.- Namur, hospice d'Harscamp, façade, état au début du XX^e siècle. Carte postale ancienne. Collection P.M.W.



Si l'hôtel de ville néoclassique a disparu entièrement, une façade qui doit lui être à peu près contemporaine subsiste, sur la placette devant l'ancienne église Notre-Dame, façade arrière du complexe de la maison de repos d'Harscamps¹⁴⁰, qui a pris la place en 1807 du couvent des récollets. Ce double corps d'une sévère sobriété aligne cinq travées sur deux niveaux et demi, les trois axiales formant avant-corps sous haut attique, le tout strictement dépourvu de décor, avec une grande inscription *HOSPICE D'HARSCAMPS* en lettres romaines. L'ensemble aujourd'hui briques et pierres était au début du XX^e siècle entièrement peint en blanc sur un court soubassement goudronné, ce qui donnait bien plus de majesté à la façade (fig. 64).

¹³⁹ Cet artiste peu connu semble avoir laissé une série de vues de Namur à cette époque, dont l'une représentant le pont de Jambes, datée de 1917, est reproduite dans : BRAGARD Philippe, BRUCH Vincent, CHAINIAUX Jacques, DOUETTE Denis, FRANÇOIS Dominique, MARCHAL Jacky, 2009, p. 42-43. Les auteurs supposent que l'artiste est un militaire des troupes d'occupation, venu de Bade-Wurtemberg, d'un talent certain ; comme dans le cas présent, ils sont interpellés par le décalage entre l'état figuré du monument et la date de l'œuvre, alors que l'aspect est celui d'avant-guerre. Ils discutent de l'interprétation à donner – dessin au départ d'un cliché antérieur, volonté de ne pas figurer de ruines, ou simple fantaisie esthétique ?

¹⁴⁰ COLLECTIF, 1975, p. 616 (rue Saint-Nicolas à Namur).

Esquisse d'une méthodologie d'approche pour les couleurs des façades patrimoniales

La question d'une codification générale de l'approche d'un patrimoine monumental en vue de sa restauration a déjà été largement débattue, d'aucuns arguant, avec raison, que chaque cas en la matière est particulier et que l'on ne peut généraliser une méthodologie globale. Cependant, un très grand spécialiste du patrimoine et des couleurs, Paul Philippot (1925-2016)¹⁴¹, a abordé à plusieurs reprises ces problématiques dans ses articles, repris fort à propos dans une anthologie pratique. En particulier dans le domaine qui nous occupe ici, on retiendra ses écrits sur Rome et ses couleurs, où est plus qu'esquissé le protocole d'approche d'un monument, perçu dans son environnement comme un élément d'une globalité.

La démarche préconisée s'inscrit en trois volets : iconographique, archivistique et matériel. Il s'agit d'abord de rassembler toute l'iconographie disponible sur le monument, qu'elle soit artistique (tableaux, dessins colorés ou annotés, gravures coloriées...) ou photographique (en ne négligeant pas les cartes postales, qui se sont multipliées dès le tournant du XX^e siècle). En passant toutes ces images au crible d'une analyse critique (liberté artistique mais aussi retouches parfois subtiles des clichés), on se fera une idée des aspects les plus anciennement enregistrés du monument, dans son cadre et son environnement, et de son évolution. Le deuxième volet concerne l'examen de toutes les archives conservées, tant originelles (cahiers des charges, devis, comptes, commandes...) que sur les éventuelles interventions ultérieures, de maintenance ou de restauration (nettoyages, réparations, peintures, décapages et autres), ainsi que des mentions dans la presse ou la littérature (récits de voyages, guides touristiques...). Ainsi peut être retracé l'historique des traitements successifs de surface. Enfin, il faut évidemment procéder à l'étude minutieuse du bâtiment et dresser un état des lieux détaillé : matériaux apparents avec traces d'enduits ou de badigeons (suffisamment significatives pour informer sur leur stratigraphie), ou badigeons et enduits sur lesquels on peut procéder à une analyse stratigraphique précise, jusqu'au support. C'est là que doivent intervenir les études préalables, qui seront également l'occasion de recenser les pathologies éventuelles (tant du support, au niveau des joints ou du matériau principal, que des enduits).

Ce protocole d'approche a été repris plusieurs fois par la suite, notamment lors de l'important colloque sur les *Couleurs de l'architecture*, tenu à Versailles en 2002. Dans son discours de clôture, Jean-Pierre Babelon¹⁴² le résume bien, en ajoutant dans l'approche

¹⁴¹ Historien de l'art (mais aussi docteur en droit), proche de Cesare Brandi (1906-1988), Paul Philippot fut un des signataires de la Charte de Venise et comptait parmi ses nombreuses spécialités la restauration des *peintures* sous toutes leurs formes, dont *murales* (on trouvera des éléments biographiques : URL : <http://associationdupatrimoineartistique.be/collaborateur-Philippot-Paul> [dernière consultation le 30/06/2020], complétés par la brève notice nécrologique : URL : <https://journals.openedition.org/ceroart/4989> [dernière consultation le 30/06/2020]).

¹⁴² BABELON Jean-Pierre, 2002.

archivistique toutes les études qui ont trait à la théorie architecturale (avec les documents fondamentaux que constituent les nombreux traités consacrés au sujet) et en soulignant pour l'approche matérielle tous les progrès qui ont été réalisés dans l'étude des tableaux de chevalet et des peintures murales, dont les enseignements peuvent être transposés dans les examens de l'architecture. Il élargit ensuite le propos en posant la question du pourquoi de ces couleurs.

Au terme de cette triple approche, on peut se risquer à une interprétation globale du bâtiment, à la fois de la construction proprement dite (volumétrie, percements, traitements de surface, etc.) et de son environnement (contexte urbain ou rural). Il n'est pas toujours facile d'imaginer le réel état initial, si la première couche a recouvert rapidement un substrat frais et propre, ou si elle présente des salissures sous-jacentes (signes d'une exposition plus ou moins longue) – surtout s'il y a eu des étapes de nettoyage agressif, voire de décapage. De même, il n'est pas nécessairement aisé de repérer une couche de fond qui aurait été immédiatement suivie d'un voile pigmenté. On pourra de façon optimale reconstituer la succession des couleurs et des états de surface, en établissant une chronologie relative, transformée en absolue, si on peut dater précisément chacune des strates successives. Alors seulement peut prendre forme le projet de restauration proprement dit.

Avant de s'interroger sur les couleurs elles-mêmes, il faut réfléchir en premier lieu aux valeurs¹⁴³ : est-il opportun d'établir un contraste entre des valeurs claires et foncées ou un camaïeu, ou peut-on considérer que les formes architecturales se suffisent à elles-mêmes et qu'il n'est pas besoin de les souligner autrement que par les éventuels reliefs réels (et leurs ombres portées) ? Dans nos contrées, il semble habituel de retenir des valeurs plus soutenues pour les éléments qui structurent les compositions, bandeaux, corniches, anglées et tours de baies, ainsi que pour les éléments porteurs ou supposés l'être (colonnes et pilastres) et pour les soubassements (sans doute pour des raisons pratiques destinées à éviter les salissures liées au rejaillissement). Les pierres bleues, fréquemment utilisées pour ces éléments saillants (au départ pour leurs qualités mécaniques de meilleure résistance), prennent aux intempéries une patine grise assez soutenue, surtout pour le petit granit, qui domine le marché belge de la construction depuis le milieu du XIX^e siècle. Ainsi semble légitimée la pratique de souligner par des valeurs sombres ces éléments. Des exemples récents en Allemagne, où l'on est moins timide vis-à-vis des pratiques colorées, interpellent : en effet, là aussi, dans les façades peintes les plus fréquentes, ce jeu clair / foncé appuie les éléments évoqués ci-avant (déclinés en des gammes chromatiques différentes, selon les habitudes régionales).

¹⁴³ On en trouve une présentation intéressante à nouveau dans l'ouvrage de Maurice Pirenne : *Les peintres appellent valeurs les différences de clair et de foncé, le degré de clair ou de foncé des choses, indépendamment de toute couleur. Par exemple un vert et un rouge peuvent être de même valeur. Le noir et le blanc sont les valeurs extrêmes. Le temps a bientôt supprimé la faible différence de valeur existant au début entre la pierre et la brique. Dans les monuments faits avec ces matériaux, l'ensemble prend donc une valeur générale, ni claire, ni foncée, neutre, sans contraste. C'est morne* (PIRENNE Maurice, 1927, p. 208-209).



Fig. 65.- Prüm, basilique Saint-Sauveur, état après la Deuxième Guerre mondiale. D'après FAAS Franz Josef, 1973, couverture.

Ainsi, à **Prüm, dans l'Eifel**, à quelques kilomètres de nos frontières, la façade de la **basilique Saint-Sauveur**, ancienne église abbatiale¹⁴⁴, avait-elle été restaurée après les dégâts de la deuxième Guerre mondiale avec un fort contraste entre les surfaces enduites blanches et les angles traités dans un brun rouge soutenu, évoquant le grès coloré sous-jacent (*Buntsandstein*) comme c'est fréquent dans la région (fig. 65). Au tournant de ce siècle, lors d'un rafraîchissement des façades, les valeurs ont été inversées et les éléments structurants repeints en blanc sur des fonds de teinte saumon clair (fig. 66) – la comparaison entre les deux états est significative ! La perception de cette grande façade écran sommée de ses deux tours aux toitures baroques en est complètement modifiée.

Un autre cas, plus discret car moins ample, concerne **les deux pavillons** d'esprit néoclassique qui encadrent la cour d'honneur **du château d'Attre**. Leurs façades sur cour, entièrement peintes, présentent les éléments saillants en gris pâle, sur les fonds blancs des plats de parement, camaïeu qui fait écho à la façade du château, aujourd'hui en pierres apparentes (soubassements, tours de baies, bandeaux, anglées, corniches) et panneaux de briques enduites en blanc. Des clichés anciens de Marcel Titz (fig. 67¹⁴⁵) et d'Auguste Van Gele, datés de 1894¹⁴⁶ montrent ces dépendances avec des valeurs inversées, les reliefs se dégageant en plus clair des fonds d'un gris plus soutenu – certes toujours en camaïeu, mais distinct. Une grisaille des environs de 1810¹⁴⁷, représentant l'arrivée du château, montre un jeu de valeurs comparable aux clichés anciens. Selon le propriétaire, c'est lors d'une campagne de rafraîchissement, peu avant la Première Guerre, que furent modifiées les valeurs.



Fig. 66.- Prüm, basilique Saint-Sauveur, état à la fin du XX^e siècle. D'après FAAS Franz Josef, 1998, couverture.



Fig. 67.- Attre, pavillon de commun, état à la fin du XIX^e siècle. © IRPA-KIK, Bruxelles.

¹⁴⁴ FAAS Franz Josef, 1998.

¹⁴⁵ IRPA, cliché E005203.

¹⁴⁶ IRPA, cliché A003171/2.

¹⁴⁷ IRPA, cliché KN010653.

Un exemple plus modeste par sa typologie est constitué par une **maison d'Andenne**, rapportée à la seconde moitié du XVIII^e siècle, située en contre-haut du chevet de l'ancienne collégiale¹⁴⁸. Le cliché de la Première Guerre mondiale (fig. 68¹⁴⁹) montre un haut soubassement goudronné, montant jusqu'aux bases des appuis de fenêtres, des tours de baies peints en clair et une maçonnerie de moellons couverte d'épais badigeons de teinte soutenue alors que porte et contrevents sont encore plus foncés, châssis et beau fenestrage d'imposte en blanc. Pendant la Seconde Guerre (fig. 69¹⁵⁰), la porte est devenue blanche comme châssis et imposte, le niveau du soubassement a été descendu et les tours de pierre sont peints d'une couleur moyenne, de même valeur que les contrevents. Aujourd'hui, les menuiseries ont été changées, la porte est restée mais devenue brune, comme la résille de l'imposte ; les pierres décapées sont traversées de salissures et de coulures sombres, la maçonnerie hétéroclite mise à nu a été rejointoyée au mortier de ciment gris beige (fig. 70). On est loin de l'allure pimpante de la façade régulièrement repeinte, en changeant parfois valeurs et teintes.



Fig. 68.- Andenne, maison rue des Chanoinesses, porte d'entrée, état en 1917-18.

© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 69.- Idem, état en 1943.

© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 70.- Idem, état en 2020.

© Francis Tourneur.

L'autre exemple est un hôtel particulier du Mont-Saint-Martin à Liège, nommé **hôtel Ransonnet ou Chaudoir**¹⁵¹. Construit peu après 1760 en briques et pierres bleues sous un ample fronton en tuffeau, il était parvenu au milieu du XX^e siècle entièrement badigeonné (fig. 71¹⁵²)

¹⁴⁸ COLLECTIF, 1975, p. 30-31 (11 place Sainte-Begge à Andenne) : bien *pastillé*, dont la photographie (fig. 12) se rapproche par l'état de la façade de notre figure 68, mais sans les contrevents ni le soubassement goudronné.

¹⁴⁹ IRPA, cliché B015764.

¹⁵⁰ IRPA, cliché B041964.

¹⁵¹ COLLECTIF, 1974, p. 64 (27 rue des Bégards à Liège) (fiche actualisée : URL : http://lampspw.wallonie.be/dgo4/site_ipic/index.php/pdf/fiche/62063-INV-0290-02 [dernière consultation le 30/07/2020]).

¹⁵² IRPA, cliché A082936.



Fig. 71.- Liège, ancien hôtel Ransonnet, état en 1945.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 72.- Idem, état en 1960.
© IRPA-KIK, Bruxelles.

– l'appareil de briques qui transparaît sous le badigeon semble particulièrement en mauvais état. Le cliché de 1960 (fig. 72¹⁵³) le montre entièrement décapé, briques et pierres apparentes – seul le fronton paraît enduit, sans doute pour protéger le fragile tuffeau. Une certaine banalisation s'est installée.

Ensuite, ce sont les couleurs proprement dites qui doivent être abordées. Et là, bien sûr, la gamme de nuances est infinie et l'on a tendance un peu rapidement de la réduire, en nos régions, à deux catégories, du blanc cassé (le blanc pur étant trop vif et aussi trop salissant) et des gris, plus ou moins bleutés (pour évoquer les pierres du pays mentionnées précédemment). C'est oublier qu'au fil des temps, quasi toutes les teintes ont été appliquées et que celles-ci se patinaient de façon très différente, selon la matière utilisée pour pigmenter. Ainsi, des badigeons d'un rouge sombre sont-ils devenus d'un tendre rose pâle. Par ailleurs, les nuances autour du *blanc cassé* sont difficiles à maîtriser, entre du beige et différents jaunes, comme du *beurre frais* (fig. 73).

Fig. 73.- Bruxelles, hôtel Errera, état en 2020.

© Francis Tourneur.



Enfin, on néglige souvent un troisième aspect de ces traitements de surfaces, qui est leur capacité de réflexion, allant de la parfaite matité jusqu'à la plus vive brillance¹⁵⁴. C'est bien sûr le type de peinture utilisée qui dicte ce comportement à la lumière et les peintures à l'huile peuvent générer des surfaces très réfléchissantes, dont on a perdu l'habitude en nos régions, mais que l'on pratique encore fréquemment aux Pays-Bas, pour les façades mais surtout pour les menuiseries, en teintes sombres,

¹⁵³ IRPA, cliché B183552.

¹⁵⁴ La brillance, difficile à capter, n'est pas aisément identifiable sur les clichés anciens. Une photographie de Marcel Titz, en 1890 (fig. 74, IRPA, cliché A103333), montrant le clocher de la cathédrale de Namur, a capturé, sans doute par hasard, un chantier en cours : un immeuble latéral (bâtiment néoclassique toujours existant mais transformé) est en cours de rafraîchissement, le peintre, seau et pinceau en main, étant figé à mi-hauteur de sa longue échelle (qui porte le nom de l'entrepreneur de peinture, Adolphe Jomouton). La façade qu'il traite est vue en enfilade rasante et apparaît nettement brillante, sans que l'on puisse incriminer la fraîcheur du traitement. Il faut souligner la facilité d'exécution de ces chantiers de (re)peinture, une simple échelle suffisant pour couvrir un bâtiment de deux niveaux.



Fig. 74.- Namur, travaux à côté de la cathédrale, en 1890.
© IRPA-KIK, Bruxelles.

Fig. 75.- Verviers, hôtel Simonis (démoli), porte d'entrée, état en 1942.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



avec des effets surprenants de quasi miroirs (fig. 75¹⁵⁵). C'est cette habitude hollandaise qui frappait surtout les voyageurs du XIX^e siècle, comme Théophile Gautier¹⁵⁶, beaucoup plus que la gamme de teintes employées.

Dans ses écrits, Paul Philippot développe également des considérations sur la *patine*¹⁵⁷, tous ces changements qui affectent les objets, quels qu'ils soient, dès qu'ils sont exposés à l'usage, donc à l'usure, et aux intempéries. *La patine, comme la poussière, se dépose sur les choses. Elle leur donne vie. Elle les inscrit dans le temps. (...) On travaille les matériaux afin qu'ils soient utilisés et l'usage qu'on en a fait partie intégrante des choses. La pierre, le marbre, le bois, le stuc, le fer, les étoffes, les dorures. La beauté d'un objet vient en grande part de sa patine. (...) Les matériaux dont sont composés les objets ou les monuments ont été travaillés pour se modifier dans le temps. Le bois prend ce lustre un peu gras qu'il n'a pas de prime abord, il doit brunir, puis s'éclaircir, et devenir comme un os. On peut dire la même chose du marbre, de la pierre. Ils doivent perdre leur jeunesse, se sédimenter, s'ébrécher*¹⁵⁸. Pour la pierre, le phénomène se marque en général par un changement de couleur, le lessivage par le ruissellement des eaux et l'exposition à la lumière modifiant les matières qui la pigmentent, et par un dégagement de la texture (notamment une certaine ouverture de la porosité). Ces phénomènes sont très superficiels et n'altèrent pas les qualités mécaniques de la matière. Pour les finitions marbrières, c'est surtout la brillance qui est affectée, ce qui entraîne aussi un ternissement des teintes. Les traitements de surface vont évoluer différemment en fonction de leur nature, entre autres par l'empoussièrement et par l'apparition de coulées au sens large, liées à l'inégalité du ruissellement sur les surfaces. Tous ces aspects ont évidemment plutôt tendance à disparaître lors des restaurations, qui comportent quasi toujours un nettoyage plus ou moins intense. *L'attention qu'on accorde aux choses doit être respectueuse. La restauration ne doit pas faire violence aux choses. D'habitude on essaie de redonner à un objet ou à un lieu (que ce soit une maison, une église, une mosquée, un château) tout l'éclat qu'il avait à l'origine, en effaçant les marques laissées par le temps. On se dit : redonnons-lui sa splendeur ! Mais qu'est-ce que sa splendeur sinon le passage du temps qui aura émoussé chaque aspérité et donné vie au lieu ? Les restaurations doivent être faites en laissant affleurer les cicatrices du temps, sans toucher à la patine. Retourner aux origines est un mirage*¹⁵⁹. C'est bien là en effet tout l'enjeu et toute la difficulté d'une restauration réussie !

¹⁵⁵ IRPA, cliché B036474.

¹⁵⁶ GAUTIER Théophile, 1997, p. 69 : *Je remarquai, en outre, que toutes les maisons étaient peintes à l'huile, et vernies, pour la plupart, ce qui est assez insupportable à l'œil [en arrivant à Bruxelles].*

¹⁵⁷ Sur la *patine* en général, dans tous ses aspects et sur tous les supports, l'ouvrage de Thomas BRACHERT (1995) ouvre beaucoup de perspectives intéressantes.

¹⁵⁸ PEREGALLI ROBERTO, 2012, p. 111-112.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 120.

Le mythe de l'état premier dans la restauration du patrimoine immobilier

La question d'un retour à l'état premier supposé d'un monument fait débat depuis que le concept de patrimoine a été introduit et développé et l'intention n'est certes pas ici de discuter de cette problématique ou de retracer l'historique des différentes approches, mais juste de souligner la précarité de cette volonté en ce qui concerne spécifiquement les traitements de surface des façades. Un monument est bien autre chose qu'une œuvre d'art isolée et son existence est le plus souvent peuplée d'épisodes successifs de transformations et d'adaptations à la fois dans son fonctionnement et sa fonctionnalité, de modifications de son environnement, et simplement d'une évolution de ses matériaux constitutifs, soumis aux intempéries et par conséquent sujets à des remplacements ou à des substitutions – sans compter l'effet des modes et l'installation naturelle d'une patine à la surface des éléments.

La jurisprudence en matière de droit du patrimoine s'est récemment augmentée en France d'un arrêté du Conseil d'État, qu'il nous semble intéressant de citer ici. Le dossier porte sur un des hôtels de la place Vendôme à Paris, ensemble monumental réputé notamment pour son homogénéité, et le cas très particulier concerne l'agrandissement de vitrines par suppression des allèges de baies. Reprenons un commentaire¹ : *l'arrêté n'exige pas nécessairement que tous les travaux réalisés sur le monument cherchent à rétablir l'état d'origine du bien concerné ou de son environnement. Ce serait absurde et irréaliste puisque tout immeuble subit au travers des siècles des transformations, parfois profondes, dont la trace n'est pas toujours conservée.* La formulation du Conseil d'État est encore plus subtile : *il revient à l'autorité administrative d'apprécier le projet qui lui est soumis, non au regard de l'état de l'immeuble à la date de son classement, mais au regard de l'intérêt public, au point de vue de l'histoire ou de l'art, qui justifie cette mesure de conservation*². Selon le commentateur, ce raisonnement permet certes une grande plasticité mais pourrait se révéler à l'expérience peu opérationnel. Il est intéressant de souligner que, dans le cas particulier examiné, le document qui a été choisi comme référence pour les interventions est une gravure de Jacques-François Blondel, donc postérieure à la construction de la place, mais présentant un état jugé cohérent.

*Cette manie, aujourd'hui bien envahissante, de vouloir rendre le lieu à ses origines est un hybris, un sentiment d'omnipotence inhérent à la technologie moderne. C'est penser que le temps peut être gommé, alors même qu'il est un attribut précieux des lieux et des personnes, et non d'un accident fâcheux à supprimer*³.

¹ PLANCHET Pascal, 2019, p. 299-300, cas 467 (Paris, place Vendôme, hôtel de Villemaré).

² Arrêté n° 410590 du Conseil d'État (France), du 5 octobre 2018.

³ PEREGALLI Roberto, 2012, p. 19.

Nous illustrerons ce propos par un cas bien modeste, dans un cadre plutôt rural : l'état ancien d'une maison⁴ (fig. 1⁵) en double corps, sur les hauteurs de Huy, le long de la chaussée, nous est connu par un beau cliché allemand de la Première Guerre mondiale. Devant la chaussée de terre battue, au-delà d'un trottoir qui mêle pragmatiquement pavage et dallage, s'élève la façade en moellons de grès, percée de baies aux tours épais en pierre bleue. Le soubassement est goudronné en noir brillant, l'élévation couverte d'épais badigeons clairs, qui estompent l'irrégularité de la maçonnerie. Quelques ancres (formant la date 1752), ton sur ton, rythment l'ensemble. Une des fenêtres basses est munie de barreaux, ainsi que la baie d'imposte, mais des contrevents disparus ne subsistent que les gonds ou leurs emplacements. La porte pleine à deux vantaux, hâtivement réparée dans le bas, est peinte d'une teinte soutenue, alors que les pauvres châssis hétéroclites sont blancs. La couverture est en chaume bien ordonné et une cheminée de brique ponctue la faite. C'est ainsi que devaient se présenter les *petites maisons blanches du terroir* évoquées il y a un siècle par Fernand Danhaive⁶. De cette maison ne subsiste que la trame de la façade, complètement décapée, jusqu'au substrat de grès – tout le reste a été radicalement changé. Ce qui n'a pas empêché, en 1984, les auteurs de *l'Inventaire* à lui trouver un réel intérêt patrimonial – mais on est très loin d'un état premier, dont le cliché d'il y a cent ans ne donnait déjà qu'une image déformée...



Fig. 1.- Huy, Haute-Sarte, maison route de Hamoir, état en 1916.
© IRPA-KIK, Bruxelles.

⁴ COLLECTIF, 1984, p. 43 (17 route de Hamoir, Haute-Sarte à Huy), où le bien est *pastillé* et illustré par cette photo ancienne (fig. 20).

⁵ IRPA, cliché B020392.

⁶ DANHAIVE Fernand, 1929-1930, p. 260 : *Chaque année, à l'époque de Pâques, on les badigeonne régulièrement* [les blanches maisons du terroir de Namur].

Exemples récents d'intervention sur le chromatisme de monuments

L'intérêt pour les aspects chromatiques du patrimoine monumental s'est nettement développé dès le dernier quart du XX^e siècle, tant pour les intérieurs et les décors que pour les façades. En ne retenant que ce dernier point, l'attention s'est portée surtout sur les briques et la gamme de traitements de surface qui va du badigeon léger à l'enduit couvrant. La question de l'éventuelle *peinture* des pierres, surtout des pierres de taille, a rarement été posée¹⁶⁰. Malgré cet intérêt global pour le chromatisme, force est de constater un manque de cohérence dans l'approche de la problématique, comme le soulignent certaines interventions malheureuses, dont nous ne retiendrons que trois exemples – heureusement balancés par d'autres cas.

Le château de Baelen¹⁶¹ (ou château des Frères Alexiens, ou encore Marienthal) situé à Ruyff dans l'entité de Welkenraedt est une majestueuse demeure seigneuriale, aujourd'hui intégrée dans un établissement hospitalier. Les façades étaient entièrement peintes au début de ce siècle (fig. 76-78), d'épais couches de badigeons, gris pour les pierres de taille (chaînages d'angles, tours de baies, bandeaux et corniches) et blancs pour les plats des parements (en briques ou en maçonneries de grès clairs locaux), le frontispice de la façade avant étant couronné par un ample fronton triangulaire, aux éléments



Fig. 76.- Welkenraedt, Ruyff, château de Baelen.
Carte postale ancienne (non envoyée). Collection P.M.W.



Fig. 77.- Idem.
Carte postale ancienne (non envoyée). Collection P.M.W.

¹⁶⁰ Il faut mentionner le dossier particulier de l'église Saint-Barthélemy à Liège, dont toute l'enveloppe extérieure en pierre a fait l'objet de recherches approfondies, qui ont amené le projet de restauration où toutes les façades sont peintes. Mais la problématique de cette vaste église, majoritairement romane, s'éloigne nettement de notre présent propos. Une attention particulière a été portée depuis plusieurs décennies déjà sur l'aspect chromatique des bâtiments médiévaux, dont bien sûr les cathédrales gothiques et leurs portails.

¹⁶¹ COLLECTIF, 1985, p. 1693-1695 (68, rue du Château de Ruyff à Ruyff).

plus diversement colorés (motifs de rocailles encadrant des blasons armoriés). Trois clichés non datés¹⁶² témoignent d'états successifs, avec de légères mais significatives différences. Le premier état (fig. 76), au plus net contraste de valeurs, renforce les deux tours en soulignant les chaînages d'angles et en dessinant deux fausses baies aux deuxième et troisième étages de celle de gauche, pour symétriser. Le deuxième (fig. 77), beaucoup plus en camaïeu, ne reprend ni chaînages ni fausses fenêtres, uniformisant les surfaces des tours. Le troisième (fig. 78) est comparable, avec une teinte un peu plus soutenue pour les pierres de taille. Plusieurs études ont été réalisées à la fin du XX^e siècle pour préparer une restauration, tant sur la nature des matériaux du substrat que sur les traitements de surface, en particulier du fronton, mais aussi de la façade d'arrivée¹⁶³. Après de longues discussions, la décision a été prise de décaper l'ensemble des parements jusqu'au support et d'enduire les panneaux de briques en les couvrant d'une peinture silicatée de couleur jaune paille¹⁶⁴, en laissant apparentes les pierres de taille ainsi que les maçonneries de grès des tours – le fronton (au profil restitué) étant traité de façon plus claire, avec les armoiries colorées selon l'héraldique (fig. 79). On a ainsi perdu complètement l'uniformité que présentait l'ensemble avant la dernière intervention, et les lignes de force de l'architecture, qui structuraient vigoureusement les façades, sont aujourd'hui complètement estompées.



Fig. 78.- Idem, état en 1980.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 79.- Idem, après restauration et décapages partiels.
Photo Guy Focant © SPW-AWaP.

¹⁶² On peut établir leur succession chronologique selon l'état des parterres et particulièrement des topiaires.

¹⁶³ Le rapport inédit de Dominique BOSSIROY (2001, p. 22-25) précise que sur les panneaux de briques, le traitement initial était un *rejointolement beurré, de couleur rouge, débordant largement sur les briques et légèrement tiré au fer* (p. 22) ; sur ce support, on observe une *succession de couches de peintures*, la première étant une *peinture à base de minium et d'huile*, dont la teinte a viré au sombre, par une *oxydation naturelle du composant pigmentaire principal, qui est du dioxyde de plomb*, liée à une *exposition prolongée* (p. 24) ; on observe ensuite un *badigeon de chaux coloré par une terre ou ocre naturelle et donnant une couleur jaune orangée*, suivi de *diverses couches successives de peintures « modernes » à l'huile* (p. 25).

¹⁶⁴ Le choix de cette couleur se base sur l'unique couche de badigeon à la chaux repérée dans l'analyse stratigraphique des traitements de la façade (note précédente), donc pas pour un retour à l'état premier, rouge, ni à la première couche à l'huile, interprétée comme apprêt.



Fig. 80.- Waha, château.
Carte postale ancienne. Collection P.M.W.



Fig. 81.- Idem, état en 2013 après restauration.
© Francis Tourneur.

Le deuxième cas est plus récent et concerne **le château de Waha**¹⁶⁵, sur les hauteurs de Marche-en-Famenne¹⁶⁶. Il s'agit d'un ensemble néoclassique comprenant le corps de logis et deux ailes de dépendances, élevé vers 1842-1844 pour Lambert Lejeune de Waha sur les plans de l'architecte Méringier (ou Maringer, qui n'est pas autrement connu). Parvenu à la fin du XX^e siècle dans un état rare d'homogénéité (fig. 80), il a été classé comme monument en 2002 (ainsi que le site) comme témoin de cette esthétique néoclassique (certes ici assez tardive), qui n'a guère fait l'objet d'attention ni de protection en Wallonie jusqu'à présent. Les façades de ces trois bâtiments étaient entièrement peintes, en gris clair pour les éléments de pierre de taille et en enduit blanc pour les panneaux de briques (très probablement dès l'origine) – ce qui conférait à l'ensemble une calme harmonie en camaïeu, dont la composition palladienne était discrètement soulignée par les seuls reliefs de l'architecture et leurs ombres portées. Une intervention, menée il y a quelques années, a consisté à décaper les éléments de pierres de taille (soubassements, anglées à refends, tours de baies, bandeaux et corniches), alors que les enduits sur briques étaient repeints en blanc pur (fig. 81). Aujourd'hui, le château et ses dépendances montrent des façades marquées par un fort contraste de valeurs, avec des éléments très foncés se détachant durement des fonds blancs – brouillant complètement la lecture de cette architecture tranquille (fig. 82). On notera en particulier la perception des pilastres qui flanquent les deux pavillons en avancée : conçus comme de classiques pilastres à refends (ou à bossages continus), ils perdent toute fonction depuis que le décapage a mis au jour l'appareil en besace, façon habituelle de chaîner les angles, mais ici pas destinée à être vue.

Fig. 82.- Idem, détail, état en 2013 après restauration.
© Francis Tourneur.



¹⁶⁵ COLLECTIF, 1979, p. 385-386 (2 rue du Bondeau à Waha / Marche-en-Famenne).

¹⁶⁶ GENICOT Luc Francis, 1976, p. 275 : *œuvre où prévaut la rigueur d'un académisme d'essence palladienne, rigueur néanmoins tempérée par quelques ouches plus délicates qui évitent une froideur excessive, comme ces larmiers des fenêtres de l'étage.*

Fig. 83.- Châtelet, château Pirmez, façade arrière, état en 2013 avant restauration.
© Francis Tourneur.



Le troisième exemple est comparable au précédent : **l'ancien château Pirmez à Châtelet**¹⁶⁷ est un bâtiment remarquable, construit en 1833 pour Victor Pirmez¹⁶⁸, d'une belle composition rigoureuse quasi dépourvue d'ornements, entièrement enduite (fig. 83-84), qui a été classé en 1996 (notamment pour ses décors intérieurs d'une rare qualité). Lors de la campagne de restauration entamée il y a une dizaine d'années (avec un traitement très soigné des espaces intérieurs protégés), les pierres de taille des façades ont été décapées et laissées apparentes, si ce n'est au niveau du couronnement, dont les bandeaux moulurés ont été repeints en blanc, comme les panneaux de briques. Par rapport au château de Waha, les pierres apparaissent moins sombres et les contrevents traités en vert soutenu comme toutes les menuiseries atténuent le contraste – d'autant que les tours de baies n'ont pas été soulignés (probablement parce qu'ils sont en briques). Mais la travée axiale à rue est inutilement mise en évidence et l'ensemble perd de son harmonie néoclassique.

Fig. 84.- Idem, fenêtre, état en 2013 avant restauration.
© Francis Tourneur.



Parmi les interventions réussies récentes, outre l'hôtel de ville de Verviers à l'origine de nos réflexions, on retiendra la restauration de **l'ancien hôtel de Clercx**¹⁶⁹ (fig. 85¹⁷⁰), rue Saint-Paul à Liège¹⁷¹. Le bâtiment a été construit en 1767 par Barthélemy Digneffe, en intégrant des éléments antérieurs. Plusieurs documents d'archives attestent de l'état originel du monument, dont une élévation de la façade à rue, qui a permis la restitution des baies du rez-de-chaussée (disparues lors du percement de vitrines). Les études préalables ont montré *la présence de nombreuses couches de couleurs sur les briques voire même sur les pierres*.

¹⁶⁷ COLLECTIF, *Wallonie*, 1994, p. 191-192 (3-5 Grand-Rue à Châtelet).

¹⁶⁸ *Idem*, p. 191 : *hôtel de maître néo-classique à double corps en briques et pierre enduites*.

¹⁶⁹ COLLECTIF, 1974, p. 352 (27-31 rue Saint-Paul à Liège).

¹⁷⁰ IRPA, cliché B090736.

¹⁷¹ L'article de Paul HAUTECLER (2017, p. 2-11) détaille le contexte et les sources iconographiques, et explique la philosophie du projet de restauration.

Fig. 85.- Liège, ancien hôtel de Clercx, état en 1945.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 86.- Idem, état en 2020 après restauration.
© Francis Tourneur.



Leur succession montre que le bâtiment a probablement été dans un premier état en briques et pierres simplement rejointoyé mais la seconde couche montre la présence d'un blanc à base de chaux, probablement préparation du jaune ocre dit « jaune Nankin » plutôt vif. De nombreuses autres couches variant du blanc au vert se sont superposées au cours des siècles¹⁷². La restauration (fig. 86) a privilégié ce deuxième état jaune pour les panneaux de briques, alors que les pierres de taille ont été peintes en gris, comme les châssis des fenêtres (en gris argenté)¹⁷³.

¹⁷² HAUTECLER Paul, 2017, p. 7.

¹⁷³ *Idem*, p. 10.

La « peinture » sur les façades, bref aperçu chronologique

Presque au terme de nos réflexions, il est tentant d'esquisser une chronologie des pratiques habituelles concernant les traitements de façades. D'autres auteurs plus aguerris l'ont essayé avant nous, pour Mons¹⁷⁴, pour Bruxelles¹⁷⁵, plus récemment pour Namur¹⁷⁶, mais sans se focaliser sur la problématique spécifique des pierres de taille. Sans remonter aux exemples médiévaux ou renaissants, à partir de la fin du XVII^e siècle au moins, les maçonneries de briques (de fabrication souvent locale et artisanale, donc irrégulières et peu résistantes) ont été traitées avec des joints largement beurrés et retracés pour redessiner un appareil régulier, parfois distinct du calepinage réel. Ces pratiques ont fait l'objet ces derniers temps de nombreuses publications, sur l'art de *porjeter* à Liège, notamment¹⁷⁷. Ces traitements rougis, proches de la couleur (elle-même variée) des briques, existaient aussi à Namur jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, comme on l'a décrit ci-avant. On ne sait trop alors comment les pierres voisines étaient traitées, nues ou peintes en couleur *Pierre* (ou autre), pour protéger et uniformiser ? On manque de stratigraphies comparées et les figurations restent délicates à interpréter.

À quel moment choisit-on de passer aux teintes claires ? La relation a souvent été proposée à l'évolution de la mode, pour le *goût à la grecque*, ou le retour à des formes (néo)classiques – peu après le milieu du siècle, avec des décalages que l'on a parfois qualifiés péjorativement de *retards*. Beaucoup de facteurs entrent en jeu, le contexte et la disponibilité des matériaux, l'expérience du maître d'œuvre et la personnalité du maître d'ouvrage (parfois très étranger au lieu de construction¹⁷⁸), l'émulation entre bâtisseurs de même rang... L'habitude semble s'être généralisée dans le dernier quart du siècle, s'étendant fréquemment aux pierres taillées, utilisées avant tout pour leur solidité dans les parties les plus sollicitées. Il faut souligner le traitement différencié des parties basses, sensibles aux salissures à cause du rejaillissement des eaux de pluie, dès lors couvertes d'un *goudron* le plus souvent sombre, parfois brillant. Quant à l'ensemble de la façade, le recours à l'huile ou à un traitement plus léger paraît être surtout une question de moyens – l'huile plus coûteuse présentant une durabilité bien supérieure¹⁷⁹.

Le tournant du siècle, les régimes français et hollandais sont fréquemment considérés comme le point culminant de cette architecture enduite, lisse et monochrome – mais il faut continuer à tenir compte des particularismes, du goût pour le pittoresque, les matériaux colorés, les rocailles et les bossages, d'une part – de la tradition d'une école

¹⁷⁴ BERCKMANS Olivier, 1990, p. 20-25.

¹⁷⁵ Tous les travaux de Christophe Loir et ceux liés à l'exposition *Le temps est aux couleurs*.

¹⁷⁶ CORTEMBOS Thérèse, 2018.

¹⁷⁷ Retenons entre autres : COLMAN Pierre, 2013, p. 149-165 ; FOLVILLE Jacques, 2005, p. 277-287 et 2006, p. 117-123 ; HAUTECLER Paul, 2006, p. 124-130 ; GHISDAL Marie-Hélène, 2013 (rapport inédit sur la façade arrière de l'hôtel Vander Maesen à Liège).

¹⁷⁸ Citons seulement le cas de Monseigneur de Lobkowitz à l'ancien évêché de Namur.

¹⁷⁹ Retenons la remarque du préfet Pérès après ses travaux de peinture à l'huile sur sa préfecture à Namur : *c'est une dépense de 7 à 800 fr mais je n'aurai plus besoin d'y toucher*.

française pour le *grand appareil*, supposé apparent (mais que l'on peut feindre sans difficulté), d'autre part¹⁸⁰. Les expériences sur des finitions différentes, sur des effets de brillance et de coloris inédits, commencent à se répandre, en contraste avec les villes blanches et blanchies !

Cette habitude de tout peindre, de tout uniformiser s'est maintenue longtemps dans le XIX^e siècle, pour cette architecture que l'on qualifie (à nouveau péjorativement) de *néoclassicisme tardif*¹⁸¹ – en même temps que se développe le goût d'autres styles historiques, dans un premier temps déclinés en volumes enduits ou peints, mais de plus en plus en matériaux apparents, de plus en plus polychromes¹⁸². C'est que les architectures nationales¹⁸³, aussi bien *Renaissance* dite *flamande* que *mosane* sont définies en grande partie par leurs gammes de matériaux, pierres bleues / pierres blanches / briques de différentes couleurs et textures, sous des couvertures d'ardoises, plus rarement de tuiles (en contexte plus rural ou spécifique). Mais on n'hésite pas à mêler ces nobles matières à des surfaces peintes ou retravaillées, comme pour les briques.

On va dès lors décaper, dérocher à tout crin, par tous les procédés possibles – parfois très brutaux, comme les bûchages à la hachette¹⁸⁴ pour les matières peu résistantes ou les aspersions d'acide¹⁸⁵ pour celles que l'on sait plus robustes. Mais dans un même temps, on continue à entretenir le bâti néoclassique en rafraîchissant les surfaces blanchies, mais en mettant à nu impitoyablement les pierres de taille¹⁸⁶ – dès cette époque, il est impensable de les peindre.

Cette manie du nettoyage intensif, véritable *syndrome de propreté*, s'est globalisée après la Première Guerre mondiale, en parallèle aux reconstructions des quartiers ravagés lors du conflit, dans des styles historicisants, mais très fréquemment en matières polychromes apparentes. La tendance s'est poursuivie dans l'entre-deux-guerres et après la Seconde Guerre.

Dans le dernier quart du XX^e siècle, l'intérêt s'est accru pour la préservation de traitements anciens et dans la restitution des badigeons et des enduits, heureux retour à une approche plus respectueuse de l'épiderme des monuments. Mais, on l'a constaté, de vieux *a priori*

¹⁸⁰ On a évoqué ce goût français, transmis par les études des architectes à Paris, pour des compositions comme le péristyle du théâtre de la Monnaie, à Bruxelles.

¹⁸¹ À notre connaissance, personne n'a jamais avancé l'idée que, dans les Galeries royales Saint-Hubert, œuvre majeure de Jean-Pierre Cluysenaer, les pierres bleues d'une qualité quasi irréprochable, aient jamais été peintes. Or, un cliché de peu postérieur à leur construction, dû à nouveau au talent d'Edmond Fierlants (STEVEN F. Joseph, SCHWILDEN Tristan, 1988, p. 228, cliché 831), montre la grande façade d'entrée du côté du Marché-aux-Herbes sous un aspect uniformément clair, les colonnes pilastres, bandeaux et autres éléments de petit granit ne se distinguant pas du tout des enduits voisins. Les archives seraient à reprendre sur ce point.

¹⁸² Notre petit texte (TOURNEUR Francis, 2019, p. 266-267) synthétise ce goût de pierres colorées.

¹⁸³ Voir notamment parmi d'autres : JASPAR Paul, 1925, p. 151-147.

¹⁸⁴ Comme sur le théâtre de Liège : TOURNEUR Francis, BOSSIROY Dominique, 2019, p. 51-82.

¹⁸⁵ On l'a pratiqué entre-deux-guerres pour nettoyer l'ancienne église Saint-Gérard ou des Rédemptoristes, en Hors-Château à Liège (Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F.).

¹⁸⁶ L'exemple explicité ci-avant de l'ancien hôtel de ville de Namur en témoigne parmi beaucoup d'autres.

subsistent, comme l'obligation de rendre apparente toute pierre de taille – sous prétexte de la beauté de la taille et de la noblesse du geste, alors que celui-ci reste d'abord fonctionnel, répétons-le !

Nous en sommes là, à la croisée de chemins, qu'il nous importe d'explorer prudemment, pour aborder la restauration de notre patrimoine bâti avec le plus grand respect possible.

En guise de conclusion provisoire, la pierre peinte, aberration récente ou tradition (presque) perdue ?

Pour résumer de façon lapidaire nos propos, oui, la pierre, même taillée, a été fréquemment peinte, voire enduite, dans les constructions de nos régions, comme dans celles des contrées voisines. Diverses raisons ont amené puis renforcé le goût des matériaux nus, dès la fin du XIX^e siècle et quasiment tout au long du siècle suivant – ce qui a conduit à des opérations de nettoyage, de décapage voire plus brutalement de ravalement de beaucoup d'édifices qui étaient recouverts d'une succession, parfois nombreuse, de traitements de surface¹⁸⁷. Il convient donc aujourd'hui d'examiner soigneusement chaque cas et de réfléchir sans *a priori* aux possibilités de restauration de chaque monument.

Si l'on reprend le protocole proposé par Paul Philippot, tel que résumé précédemment, de nombreuses orientations sont ouvertes. La plus simple est sans aucun doute une confortation de l'état existant, un *statu quo*, accompagné éventuellement d'un léger nettoyage et d'une fixation si nécessaire des différentes couches. Présentant l'avantage évident d'une certaine simplicité (quoique les interventions techniques puissent se révéler délicates en fonction de la nature et de l'état du substrat et des couches anciennes) et d'une préservation à la fois de la patine et de l'ensemble de la matière historique, cette solution peut sembler manquer de visibilité aux yeux du maître d'ouvrage et du public, et passer pour inaboutie. Une alternative simple consiste à appliquer une nouvelle couche d'enduit ou de badigeon, mais de nombreuses questions surgissent quant à la réalisation concrète : état sanitaire du substrat et des strates successives, avec éventuelles pathologies, décollements et lacunes, créant des reliefs non souhaités, compatibilité des nouveaux traitements avec les anciens, manque d'espace par rapport aux éléments architecturaux en saillie (soubassement, anglées, bandeaux, larmiers et corniches) – ce qui nécessite alors des décapages partiels ou totaux, jusqu'au support, avec une perte irréversible de matières historiques... Reste alors la question de la couche de *finition*, de sa nature, de sa texture et de sa teinte, de sa brillance ou de sa matité – pour restituer

¹⁸⁷ Pour s'en convaincre, la brochure d'Herbert de CABOGA (1955) consacrée aux travaux suscités par Raymond Pelgrims de Bigard au milieu du XX^e siècle est d'une lecture édifiante : dans beaucoup de cas, il s'agit de *nettoyer* les monuments de leurs vêtements accumulés pour mettre à nu leurs matériaux bruts, écorchés parfois avec violence.

un état supposé originel¹⁸⁸ ou intermédiaire, ou une création nouvelle. Un dossier établi préalablement au projet de restauration, tel que décrit ci-avant, aide à prendre les décisions de traitements, dont on doit évidemment assurer la réversibilité et la cohérence avec les autres interventions éventuelles.

Paul Philippot analyse très bien les façons de faire aujourd'hui les plus courantes : *la pression de l'économie et du marché pousse au contraire à aligner la pratique de la restauration architecturale sur celle du chantier de construction moderne. Cette tendance est particulièrement manifeste dans le traitement des enduits colorés de l'architecture. Confié à des entreprises de construction qui, à la différence des restaurateurs du patrimoine mobilier, ne disposent en général pas d'un personnel spécialisé en restauration, le traitement des enduits est largement déterminé par l'application des méthodes du chantier moderne projetées sur le monument ancien sans diagnostic critique préalable. De sorte que les vieux enduits qui menacent de se détacher sont décapés mécaniquement – à moins que le bâtiment ne soit abandonné jusqu'à achèvement d'un délabrement naturel qui ouvre la voie à une reconstruction ou réfection partielle (c'est, parmi tant d'autres, le cas des écuries royales à Bruxelles) – plutôt que d'être entretenus par des opérations de fixation qui assureraient le maintien des matériaux originaux et de leur aspect. Quant à la peinture, le recours aux produits modernes offerts par le marché, en particulier aux peintures acryliques, a substitué à la peinture à la chaux, qui conserve une texture superficielle conforme au matériau de construction dont elle est la finition, une peinture amorphe qui enrobe l'architecture et les formes sculptées dans une gangue qui s'interpose et abolit le jeu des textures épidermiques. Autant dire qu'elle opère une falsification in situ de l'original¹⁸⁹.*

Nous laisserons le mot de la fin provisoire à Jacques Moulin, qui terminait ainsi son intervention remarquable au colloque de Versailles : *une meilleure connaissance des bâtiments anciens fait apparaître le rôle parfois considérable de la couleur dans leur aspect originel, ou dans leur évolution au cours des siècles. La peinture ou les badigeons qui supportaient cette coloration étaient donc considérés comme une valorisation des ouvrages, et non comme une simple protection ou un cache-misère. Tant que cette valeur ajoutée que pouvait présenter la peinture ne sera pas correctement comprise, la connaissance même des caractéristiques monumentales qui en découlent restera marginale.*

¹⁸⁸ Le mythe de l'état premier qui a la vie dure fait l'objet d'un encart ci-avant. Il est intéressant de comparer ces recherches avec celles qui ont été menées ces dernières décennies dans l'interprétation de la musique ancienne, pour tenter de se rapprocher au plus près des conditions d'exécution de l'époque de la création des œuvres – notamment pour le timbre par l'emploi d'instruments anciens ou de copies fidèles de ces derniers. Contre l'option des instruments originaux, on peut arguer qu'ils ont subi au fil des siècles un vieillissement ou une usure (*patine*) qui en a altéré les sonorités – à l'égard des copies, la méfiance est liée aux matériaux et aux modes de fabrication, évidemment contemporains même s'ils reprennent au plus près les protocoles anciens. Mais on peut surtout souligner que l'auditeur lui-même a changé, nos oreilles actuelles étant soumises à bien d'autres musiques et bruits que celles de la Renaissance – ainsi que les conditions d'exécution, salles de concerts ou lieux historiques, dont l'acoustique a bien sûr évolué. Il en va de même de la perception des couleurs, tant notre œil est confronté aujourd'hui à d'autres visions et images que celui de nos ancêtres, comme aime à le souligner Michel Pastoureau lors de ses conférences.

¹⁸⁹ PHILIPPOT Paul, 2003, p. 11 – les *soulignements* sont de l'auteur.

C'est donc l'interprétation que nous donnons aujourd'hui à la peinture des bâtiments qui doit être changée, et peut-être découvrirons-nous alors certains des monuments français les plus célèbres sous un jour encore insoupçonné¹⁹⁰. Conclusion que l'on peut évidemment élargir à tous les monuments du monde, dont ceux de nos régions !

Fig. 87.- Verviers, hôtel de ville, façade arrière, état en 2013 après restauration.
© Francis Tourneur.

L'hôtel de ville de Verviers, dans sa parure toute rafraîchie (fig. 87), nous a menés bien loin sur des sentiers plus ou moins colorés, voire bigarrés, mais toujours pittoresques¹⁹¹ !...



¹⁹⁰ MOULIN Jacques, « Quand les châteaux étaient peints (...) », 2002, § 21.

¹⁹¹ Pendant la longue genèse de cet article, de nombreuses personnes, qu'il est un bien agréable devoir de remercier ici, ont contribué à l'élaboration. En tout premier lieu, Carole Carpeaux, qui a cru dès le départ au projet et en a soutenu avec une patience infinie, pendant des années, la difficile concrétisation. Sont intervenus notamment Olivier Berckmans, Dominique Bossiroy, Philippe Buxant, Marie-Christine Claes, Pierre Colman, Thérèse Cortembos, Bénédicte del Marmol, feu Xavier Duquenne, Xavier Folville, feu Luc Francis Genicot, Paul Hautecler, Christophe Loir, Jean-François Potelle, Dirk Van de Vijver et Martine Vermeiren. Enfin, Jean Tubéry nous a apporté la note musicale de comparaison entre perception des sons et des couleurs. Monique Merland nous a accueilli avec sa générosité coutumière pour la consultation des archives de la C.R.M.S.F. Le recours aux fonds photographiques nous a été autorisé par Vincent Bruch (Archives photographiques namuroises), Hélène Cambier (Musée diocésain de Namur), Baudouin D'hoore (Services des archives du Palais royal), Guy Focant (AWaP), Amandine Mathy (CeRHIN, Ville de Namur) et Marie-Christine Schils (Musée de la Ville d'Eaux à Spa).

Petite anthologie colorée

Il semble intéressant de présenter ici un court florilège de citations et d'extraits de textes, sans évidemment aucune volonté d'exhaustivité, concernant l'aspect extérieur de nos bâtiments, tant dans les villes que dans les campagnes – issus de descriptions anciennes ou de récits de voyageurs. Les références précises sont reprises dans la bibliographie.

LE RICHE de la POPLINIÈRE Alexandre, *Journal de voyage en Hollande*, 1730, p. 38-41 (cité par ANAGNOSTOPOULOS Pierre, 2013, p. 19) : (...) *Le port de Bruxelles est un quai fort large et fort long embelli par plusieurs maisons bien bâties en briques peintes en rouge vif et en différent compartimens ; rien n'est plus riant (...).*

FOSTER George, 1793, p. 226 : *Bruxelles est irrégulièrement bâtie. Les rues sont tortueuses, se croisent, et se traversent mutuellement. Quelques-unes cependant sont larges ; l'on y voit des maisons solidement construites, et qui ont de l'apparence, mais en général elles sont comme les rues irrégulières et mesquines. Au reste, à l'exception de quelques édifices, les maisons de Bruxelles, ainsi que toutes celles des Pays-Bas, sont recouvertes d'un enduit blanchâtre.*

BARBAULT-ROYER Paul-François, 1800 (1989), p. 111-112 : [à Gand] *toutes les maisons sont peintes de diverses couleurs, ce qui présente l'aspect flatteur d'une ville tout en décoration, et préparée pour une grande fête. Cette idée de la peinture sur des murailles extérieures n'a pu naître dans un pays où la plus grande partie de l'année est pluvieuse, froide et chargée de brumes : cette pompe de couleur, qui donne aux villes de Flandre un air oriental, ne peut avoir été suggérée par l'imagination d'un peuple qui habite une contrée, sans doute, affreuse en hiver. (...) C'est donc le souvenir des belles villes d'Espagne qui a fait introduire, par Charles-Quint et ses successeurs, dans leur froide Belgique, ces formes et ces manières, qui pouvaient leur rappeler l'idée du beau pays et du doux climat d'Espagne. Ce qui a contribué à conserver, dans ce pays de neiges et de frimas, ces couleurs toujours brillantes sur les parois extérieures des maisons flamandes, est le briquetage même dont elles sont formées, et qui retient sans fissure toute l'étendue de maçonnerie dont elles sont encroutées. Les vives et tenaces couleurs fabriquées par les Hollandais y ont concouru pareillement (...).*

SAINTENOY Paul, 1935, p. 348-349, sur les bâtiments de Bruxelles, en 1803 : (...) *l'hôtel [de la rue Héraldique] dont la façade fut peinte, pour flatter le vainqueur des Pyramides, en couleur terre d'Égypte, fut orné, sous la direction de nos plus habiles artistes, de bas-reliefs et d'hiéroglyphes. Les ministres et l'escorte du premier Consul furent logés dans l'hôtel Bender, également peint en couleur d'Égypte. Le Compilateur des Nouvelles, qui nous donne ces détails, ajoute que dans la ville un grand nombre de maisons étaient peintes ainsi de blanc et de terre d'Égypte, y compris l'Hôtel de Ville et le théâtre de la Monnaie.*

RUTTEN M., 1948, p. 310, poète anglais Robert Southey au pays de Liège en 1815 : (...) *En ville [de Liège] les maisons sont en général d'une couleur rouge foncé (...).*

PAQUET-SYPHORIEN, 1816, p. 35 : [à Bruxelles] *les couleurs blanche, jaune-nanquin et vert-pâle, sont en général celles que l'on emploie ici pour ranimer les façades extérieures. La plupart des maisons anciennes sont terminées encore, depuis le temps des Espagnols par un pignon.* / p. 110 : (...) *je traversai une grande partie de la ville [de Namur], dont je trouvai la plupart des rues fort larges, bien percées et très-propres. La couleur des maisons, presque toutes bien bâties en pierres bleues, tire en général sur le noir et le rouge ; ce qui présente un aspect assez bizarre, mais qui plaît pourtant. La place, dont les bâtimens ont presque tous jusqu'à trois étages, est agréable, et forme un ovale assez long (...).*

GAUTIER Théophile, 1836 (1997), p. 59 : *Mons est une vraie petite ville flamande. Les rues y sont plus propres que les parquets en France ; on les dirait cirées et mises en couleur. Les maisons sont peintes, sans exception, du haut en bas, et de teintes fabuleuses. Il y en a de blanches, de bleu cendré, de ventre de biche, de roses, de vert pomme, de gris de souris effarouchée, et de toutes sortes de nuances égayées, inconnues dans ce pays-ci.* / p. 84, Bruxelles, cathédrale : *Quand je la visitai, on était en train de la regratter, de la restaurer et de la badigeonner, car la rage du badigeon est encore plus véhémement en Belgique qu'en France.* / p. 99 : *On entre à Anvers par une porte de pierre, relevée de bossages, d'armoiries et de trophées d'un effet qui ne manque pas de majesté ; les maisons roses, vert pomme et gris de souris y abondent comme de raison ; j'en ai même vu deux ou trois en bois d'un ton goudronné fort régaland (...).* / p. 113-114, Anvers, dix ans plus tard : *Assurément, tu te rappelles ces jolies maisons, semblables à des jouets d'Allemagne, que nous aurions voulu emporter dans des boîtes de sapin pour les donner en étrennes aux enfants de notre connaissance ; ces façades vert pomme, roses, bleu de ciel, citron, ventre de biche, lilas, rehaussées de petites raies blanches, qui avaient un air si gai, si propre, si coquet ? Eh bien ! tout cela est changé. Ces maisons à toits en escaliers, qui faisaient notre admiration, sont uniformément engluées et poissées de cet horrible badigeon jaune dont au Moyen Âge on barbouillait le logis des traîtres. C'était le plus affreux supplice que ces siècles coloristes eussent pu rêver. Il est probable que pour les trahisons particulièrement scélérates on ajoutait aux murailles ainsi déshonorées une plinthe chocolat. N'accuse pas, mon cher Fritz, le mauvais goût des Anversois, ou des Antwerpiens, je ne sais pas quel est le mot régulier ; ils ne demanderaient pas mieux que d'égayer les murs de leurs habitations de teintes charmantes. C'est par autorité supérieure qu'ils sont forcés à ce crime antipittoresque : un arrêt municipal condamne une ville innocente à s'affubler d'une robe potiron, à revêtir la livrée de l'infamie. Il est bon de dénoncer à la haine des peintres et aux malédictions des poètes le nom du principal promoteur de cette mesure ridicule : il s'appelle Gérard Legrelle. À la maison de ville est déposé un échantillon des nuances que les badigeonneurs peuvent employer. C'est une gamme de tons faux à faire sauter Rubens dans sa tombe. Il faudrait avoir la liberté de termes du temps de la Régence pour qualifier certaines de ces teintes : cela varie du blanc plombé au jaune putride. Le dauphin et l'oie ont baptisé jadis deux de ces couleurs, que je ne caractériserai pas davantage ; on ne saurait rien imaginer de plus purulent et de plus malsain à l'œil. Voilà dans quel état est Anvers.*

Abréviations et sigles

A.É.N.	Archives de l'État à Namur
CeRHiN	Centre de Ressources historiques namuroises
C.R.M.S.	Commission royale des Monuments et des Sites
C.R.M.S.F.	Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles
I.P.W.	Institut du Patrimoine wallon
IRPA	Institut royal du Patrimoine artistiques
P.M.W.	a.s.b.l. « Pierres et Marbres de Wallonie »

Bibliographie¹⁹²

Fonds d'archives

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

Ouvrages, articles et inventaires

ANAGNOSTOPOULOS Pierre, « Le patrimoine écrit notre histoire » dans *Bulletin d'information de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 72, 2013, p. 15-19.

BABELON Jean-Pierre, « Discours de clôture du colloque "Couleurs de l'architecture" » dans *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [en ligne], 2002, mis en ligne le 23 mai 2007 (URL : <https://journals.openedition.org/crcv/123> [dernière consultation le 30/07/2020]).

BARBAULT-ROYER Paul-François, *Voyage dans les départements du Nord, de la Lys, de l'Escaut pendant les années VII et VIII*, Lille, Régis Lehoucq, 1989.

BASTIN Norbert, *Le Palais provincial de Namur, ancien palais épiscopal*, Namur, Province de Namur : Comité provincial du 150^e anniversaire de la Belgique, 1981.

¹⁹² Les sujets abordés ont fait l'objet de très nombreuses publications : l'intention n'est certes pas ici d'en dresser une liste exhaustive mais, outre les références citées dans le texte, de donner quelques pistes de lectures pour approfondir l'une ou l'autre des facettes de la thématique.

- BAUWENS Catherine, CLOSON Marie-Ange, JORIS Freddy, MARTINOT Daphné, TOURNEUR Francis, WODON Bernard, *L'hôtel de ville de Verviers. Architecture, histoire, restauration. Précédé d'un bilan de l'action locale de l'I.P.W. de 2000 à 2015*, 2015 (= Carnets du Patrimoine, 130).
- BERCKMANS Olivier, « Notes sur la finition des façades à Mons au XIX^e siècle » dans *Bulletin de la Fondation Pasquier Grenier*, 31, 1990, p. 20-25 (URL : https://www.fpg.be/images/stories/bulletins/pg_31-JUIN-1990.pdf [dernière consultation le 30/07/2020]).
- BERTHOLET Paul, *Verviers et sa région en gravures*, Liège, Desoer-Gamma, 1981.
- BIOUL Anne-Catherine, SAUVAGE Véronique, *La façade est la peau de la maison*, Charleroi Espace Environnement, 2007 (URL : https://www.espace-environnement.be/wp-content/uploads/2016/10/plaquette_sablage.pdf, ainsi qu'en parallèle la brochure https://www.espace-environnement.be/wp-content/uploads/2015/09/brochure_prime_embellissement.pdf [dernière consultation le 30/07/2020]).
- BODART Emmanuel (dir.), *L'hôtel de ville de Namur (1213-2013). Huit siècles de vie d'un symbole urbain*, Namur, Société archéologique de Namur, 2013.
- BODY Albin, « Les anciens monuments spadois disparus » dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, XXXII, 1902, p. 77-110.
- BOUCHAT Marc, « Contribution à l'étude de l'œuvre de l'architecte liégeois Barthélemy Digneffe (1724-1784) » dans *Revue du Nord*, 271, 1986, p. 877-892.
- BOUÉ Andreas (éd.), *Farbe in der Steinrestaurierung. Fassung und Schutz*, Stuttgart, Fraunhofer IRB Verlag, 2000.
- BOUVY COUPERY DE SAINT GEORGES Thérèse, TROMP Heimerick, « Beaumont / Obbicht, des châteaux jumeaux de Renoz » dans *Maisons d'Hier et d'Aujourd'hui*, 79 (3), 1988, p. 56-85.
- BRACHERT Thomas, *Patina. Von Nutzen und Nachteil der Restaurierung*, München, Callwey, 1995.
- BRAGARD Philippe, BRUCH Vincent, CHAINIAUX Jacques, DOUETTE Denis, FRANÇOIS Dominique, MARCHAL Jacky, *Images de Namur fortifiée. Dessins, images et documents rares ou inédits*, Namur, Amis de la Citadelle, 2009.
- [BRIGODE Simon], « La restauration du Palais des Académies, à Bruxelles » dans *Bulletin de la Classe des Lettres, des Sciences morales et politiques de l'Académie royale de Belgique*, 62, 1976, p. 119-122.
- CABOGA Herbert de, *L'œuvre de Raymond Pelgrims de Bigard*, Bruxelles, Lesigne, 1955.

- CLOSON-REMY Marie-Ange, MARTINOT Daphné, « L'Hôtel de Ville de Verviers fait peau neuve... Philosophie de restauration et réalité d'un chantier » dans *Les cahiers nouveaux*, 80, 2011, p. 79-85.
- COLLECTIF, *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Bruxelles*, vol. 1/A, Liège, Pierre Mardaga, 1989.
- COLLECTIF, *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Bruxelles*, vol. 1/B, Liège, Pierre Mardaga, 1993.
- COLLECTIF, *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Bruxelles*, vol. 1/C, Liège, Pierre Mardaga, 1994.
- COLLECTIF, *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 3, Liège, Pierre Mardaga, 1974.
- COLLECTIF, *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 5, Liège, Pierre Mardaga, 1975.
- COLLECTIF, *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 7, Liège, Pierre Mardaga, 1979.
- COLLECTIF, *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 8, Liège, Pierre Mardaga, 1980.
- COLLECTIF, *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 11, Liège, Pierre Mardaga, 1984.
- COLLECTIF, *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 12, Liège, Pierre Mardaga, 1985.
- COLLECTIF, *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 15, Liège, Pierre Mardaga, 1990.
- COLLECTIF, *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 16, Liège, Pierre Mardaga, 1992.
- COLLECTIF, *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 20, Liège, Pierre Mardaga, 1994.
- COLMAN Pierre, « Briques et badigeons, l'art de "porjeter" et de "fotriquer" au Pays de Liège » dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, CVII, 2013, p. 149-165 (avec les références aux brefs articles antérieurs).
- Communications du colloque « Couleurs de l'architecture » [château de Versailles, 31/01/2002 – 02/02/2002] dans *Bulletin du Centre de recherche du Château de Versailles* [en ligne], 2002 (URL : <https://journals.openedition.org/crcv/58> [dernière consultation le 30/07/2020]).
- [COPPÉE François], *Patrimoine architectural verviétois*, Verviers, Musée de Verviers, 1972.

- CORTEMBOS Thérèse, « Peau rouge, peau blanche ou dorée. Façades anciennes méritent grands soins ! » dans *Les échos du patrimoine*, 24, 1994, p. 1-2.
- CORTEMBOS Thérèse, *Patrimoine et scénographie urbaine. Namur mise en lumière (1918-2018)*, Namur, Archives photographiques namuroises, 2018.
- CORTEMBOS Thérèse, LAMBERT Robert, « Vieilles façades exigent peintures fraîches » dans *Le Ligueur*, 35, 1992, p. 10.
- COURTOY Ferdinand, « L'hôtel de Propper à Namur » dans *Namurcum*, 5^e année, n° 4, 1928, p. 49-54.
- COURTOY Ferdinand, *L'architecture civile dans le Namurois aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Bruxelles, 1936 (= Mémoires de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, collection in-4°, 2^e série, VII).
- DANHAIVE Fernand, « Petites maisons blanches du terroir de Namur » dans *Vie Wallonne*, X, 1929-1930, p. 255-306.
- DARDENNE Marie-Céline, « Les Namurois en voyaient-ils de toutes les couleurs ? Variations chromatiques sur un thème peu connu » dans *Le Guetteur Wallon*, 77 (4), 2001, p. 125-127.
- DELCHEVALERIE Charles, « Un grand architecte liégeois : Jacques-Barthélemy Renoz » dans *Vie Wallonne*, X, 1929-1930, p. 307-311.
- DEL MARMOL Bénédicte, « La tradition des enduits en Belgique » dans *Bulletin de la Fondation Pasquier Grenier*, 31, 1990, p. 26-27 (URL : https://www.fpg.be/images/stories/bulletins/pg_31-JUIN-1990.pdf [dernière consultation le 30/07/2020]).
- DEL MARMOL Bénédicte, « Revêtements, enduits et couleurs des façades bruxelloises » dans *Le patrimoine et ses métiers*, Bruxelles/Sprimont, 2001, p. 51-66.
- DENSLAGEN W. F., VRIES A. de, *Kleur op historische gebouwen. De uitwendige afwerking met pleister en verf tussen 1200 en 1940*, 's Gravenhage, Rijksdienst voor de Monumentenzorg, 1984.
- DES MAREZ Guillaume, *Vieux Bruxelles (...), étude sur l'évolution historique et architecturale de la ville*, Bruxelles, G. Van Oest & C^{ie}, 1910.
- DES MAREZ Guillaume, *La Place royale à Bruxelles, genèse de l'œuvre, sa conception et ses auteurs*, Bruxelles, 1923 (= Mémoires de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, collection in-4°, 2^e série, I, fasc. 3).
- DETRY Philippe-Edgar, DUPONT Pierre-Paul, FRANQUIEN Daniel, *Archives photographiques namuroises de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle*, Beersel, Studio Real-Print, 2000.

- D'HAINAUT-ZVENY Brigitte (dir.), *La Place des Martyrs*, Bruxelles, CFC-Éditions, 1994.
- DUBUISSON Emmanuelle, « Bruxelles en couleurs » dans *Les nouvelles du patrimoine*, 113, 2006, p. 34-35.
- DUESBERG A. C., « Rapport sur la Pierre Calcaire et la Pierre de France par M. l'Ingénieur-Directeur des Travaux de la Ville de Verviers avec quelques commentaires » dans *Marbres et pierres*, p. 107-112.
- DUQUENNE Xavier, « Les origines du Palais de la Nation » dans *B.N.B., Revue du personnel de la Banque nationale de Belgique*, 36/12, 1980, p. 5-36.
- DUQUENNE Xavier, « Le Quartier Royal : à peindre » dans *La ville et l'habitat* (Inter-environnement Bruxelles), 1986, p. 18-19.
- DUQUENNE Xavier, « Plus de rigueur à la Place Royale » dans *La ville et l'habitat* (Inter-environnement Bruxelles), 1992, p. 30-31.
- ESQUIEU Yves (dir.), *Les couleurs de la ville. Réalités historiques et pratiques contemporaines*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016 (= Arts).
- FAAS Franz Josef, *Prüm / Eifel, Kath. Pfarrkirche St. Salvator*, Regensburg, Schnell & Steiner, 1973 (1^{ère} édition allemande) / 1998 (édition française) (= Schnell, Guide d'art n° 981).
- FAIRON E., [recension sur le livre de Maurice Pirenne] dans *Vie wallonne*, 1928, LXXXIX, p. 150-154.
- FOLVILLE Jacques, « Façades enduites ou peintes dans le centre ancien de Liège » dans *Chronique de la Société royale Le Vieux-Liège*, 326 (tome V, n° 24), 2005, p. 277-287.
- FOLVILLE Jacques, « Façades enduites ou peintes dans l'ancien Pays de Liège » dans *Les cahiers de l'urbanisme*, 59-60, 2006, p. 117-123.
- FOLVILLE Xavier, « Conception générale du décor polychrome au XVIII^e siècle » dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, 9, 1980, p. 327-340.
- FONTAINE Claire, « Mémento pour la détermination des peintures dans les bâtiments anciens. Essai de synthèse des critères descriptifs » dans *Bulletin de l'Association professionnelle des Conservateurs – Restaurateurs d'œuvres d'art*, 2012 (2), p. 15-23.
- FOSTER George, *Voyage philosophique et pittoresque sur les rives du Rhin, à Liège, dans la Flandre, le Brabant, la Hollande etc. fait en 1790 par George Foster, l'un des compagnons de Cook*, traduit de l'allemand par Charles POUGENS, t. 1, Paris, Buisson, 1793 [l'an troisième de la République française, une & indivisible].

- FURNÉMONT Alex, « L'architecture des hôtels de maître et maisons patriciennes à Namur aux XVII^e et XVIII^e siècles » dans TOUSSAINT Jacques (dir.), *Hôtels de maître à Namur du style Louis XIV au premier Empire*, 2001, p. 31-76 (= Monographies du Musée des Arts anciens du Namurois, 19).
- GAUTIER Alain, « La restauration du patrimoine bâti : une histoire de doctrines » dans LÉVY André (dir.), *Les hommes et les défis d'une restauration*, actes col. [Le Mans/Vivoin/Tuffé, 27/11/2008 – 29/11/2008], Le Mans, 2010, p. 10-15 (= Bibliotheca Vincentiana).
- GAUTIER Théophile, *Un tour en Belgique et en Hollande*, Paris, L'école des lettres, 1997.
- GENICOT Luc Francis, « Waha » dans GENICOT Luc Francis (éd.), *Le grand livre des châteaux de Belgique, II. Châteaux de plaisance*, Bruxelles, Vokaer, 1976, p. 275.
- GILLES Isabelle, « Apport pour le restaurateur des ouvrages anciens traitant d'architecture » dans *Art&Fact*, 27, 2008, p. 138-139.
- GILLES Isabelle, « Apport pour le restaurateur des ouvrages anciens traitant d'architecture. L'exemple de la peinture, de la dorure et du vernis, dans les traités d'architecture français, de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle » dans *Actes du 8^{ème} Congrès de l'association des cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique, LV^e Congrès de la fédération des cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique*, actes col. [Namur, 29/08/2008 – 31/08/2008], Namur, 2011, p. 409-415.
- GODINAS Julie, « Le siècle des métamorphoses (1826-1914) » dans BODART Emmanuel (dir.), *L'hôtel de ville de Namur (1213-2013). Huit siècles de vie d'un symbole urbain*, Namur, Société archéologique de Namur, 2013, p. 101-128 (= Namur. Histoire et Patrimoine, 1).
- GOETGHEBUER Pierre-Jacques, *Choix des monumens, édifices et maisons les plus remarquables du royaume des Pays-Bas*, Gand, A.B. Stévers, 1827.
- GOEDLEVEN Edgard, *Het Martelaarsplein te Brussel. Gedenkteken van de Belgische onafhankelijkheid en zetel van de Vlaamse Regering*, Bruxelles/Tielt, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Afdeling Monumenten en Landschappen/Lannoo, 1996.
- GOEDLEVEN Edgard, *L'hôtel Errera, résidence officielle du gouvernement flamand*, Leuven, Davidsfonds, 2003.
- HASQUIN Hervé, STRAUVEN Francis, *Aedes Academiarum, les académies et leur palais*, Tielt, Uitgeverij Lannoo, 2010.
- HAUTECLER Paul-Christian, « Le XVIII^e siècle, en marche vers le changement » dans RENARDY Christine (dir.), *Liège et l'exposition universelle de 1905*, Bruxelles, Fonds Mercator / Dexia Banque, 2005, p. 85-90.

- HAUTECLER Paul, « Promenade dans la ville de Liège » dans *Les cahiers de l'urbanisme*, 59-60, 2006, p. 124-130.
- HAUTECLER Paul, « Hôtel de Clercx, rue Saint-Paul 27/29 » dans *Trésor de Liège*, 51, 2017, p. 2-11 (ainsi que la couverture de la revue).
- HAUTECLER Paul, « Rouges, les briques des façades de l'hôtel de Hayme » dans *Liège Museum*, 11, 2019, p. 30-31.
- HELBIG J., « Renoz (Jacques-Barthélemy) » dans *Biographie nationale*, XIX, 1907, col. 131-135.
- HÉLIN Étienne, « Le Journal de Voyage de Robert Southey (1815), itinéraire wallon » dans *Vie wallonne*, XXIII, 247, 1949, p. 157-182.
- HÉLIN Étienne, *Le paysage urbain de Liège avant la révolution industrielle*, s. l., 1963 (= Commission communale de l'Histoire de l'ancien Pays de Liège, Documents et Mémoires, fascicule VI).
- HÉLIN Étienne, « Urbanisme, architecture et entreprises au siècle des Lumières : l'exemple de Jacques-Barthélemy Renoz » dans *Hommage à la Wallonie, Mélanges offerts à Maurice Arnould et Pierre Ruelle*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1981, p. 279-285.
- HILBERT Georg, « Farbfassung auf Stein. Zum Einsatz von Anstrichsystemen zur Natursteinkonservierung » dans *Restaura*, 7, 2010, p. 450-455.
- IMBERT Auguste, BELLET B. L., *Tablettes bruxelloises ou usages, mœurs et coutumes de Bruxelles*, Bruxelles, Galaud & C^{ie}, 1828.
- JASPAR Paul, « Ce que coûtait, au XVIII^e siècle, la construction d'un Hôtel-de-Ville » dans *Vie wallonne*, vol. VI, fasc. LXIII, 1925, p. 85-96.
- JASPAR Paul, « Sur l'origine de l'architecture dite de la Renaissance "flamande" » dans *Vie wallonne*, vol. VI, fasc. LXIV, 1925, p. 151-147.
- JAVAUX Jean-Louis, « Dufer, famille » dans *Dictionnaire biographique namurois*, Namur, Guetteur wallon, 1999, p. 90-91.
- JOLIVET Michel-Nicolas, « Description du pays & principalement de la Ville de Liège » dans *Annales du Cercle hutois des Sciences et Beaux-Arts*, XI, 1896, p. 189-226.
- JORIS Freddy (éd.), *Le patrimoine verviétois*, Verviers, Aqualaine, 2004.
- KERREMANS Iris, *Inventaire des manuscrits de la Bibliothèque de la Ville de Verviers, Fonds de la Ville, Fonds des manuscrits Weber*, Verviers, Bibliothèques de Verviers, 2018 (URL : <https://bibliotheque.verviers.be/fichiers/docu-catalogue-manuscrits.pdf> [dernière consultation le 07/10/2020]).
- KLINKENBERG Lucien, SPITZ Jacques, *Décors intérieurs verviétois*, Verviers, Aqualaine, 2007.

KRINS Vanessa, *Le Waux-Hall à Spa*, 2000 (= Dossiers de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, 6).

Le temps est aux couleurs. Esquisse d'une mode urbaine, Bruxelles, Archives de la Ville, 2006.

LEFFTZ Michel, « Évrard Guillaume » dans *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München / Leipzig, 35, 2002, p. 440-441.

LEMPEREUR François, « Emmanuel Pérès de la Gesse, préfet du Département de Sambre-et-Meuse (1800-1814) à travers ses lettres inédites » dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, 75, 2001, p. 75-215.

LIMBOURG Philippe de, « Organisation administrative de la communauté de Theux » dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, XVIII, 1885, p. 125-174.

LOIR Christophe, *Bruxelles néoclassique. Mutations de l'espace urbain 1775-1840* (nouvelle édition), Bruxelles, CFC-Éditions, 2017.

MERLAND Monique, *Les Vivroux ornemanistes*, Liège, C.R.M.S.F., 2018 (= Il était une fois..., 6) (URL : <http://www.crmsf.be/fr/actualite/il-%C3%A9tait-une-fois%E2%80%A6-les-vivroux-ornemanistes> [dernière consultation le 30/07/2020]).

MIGNOT Claude, « Dérives monumentales » dans *Revue de l'Art*, 123 (1), 1999, p. 5-12.

Monuments et sites classés de Verviers, Verviers, Musée de Verviers, 1984.

MOULIN Jacques, « Quand les châteaux étaient maquillés, ou Couleur et variété des façades et toitures, sur les demeures de la Renaissance et de l'époque classique » dans *Demeure historique, la revue des monuments historiques privés*, 146, 2002, p. 17-21.

MOULIN Jacques, « Quand les châteaux étaient peints ou Finition architecturale des façades et toitures sur les demeures françaises de la Renaissance et de l'époque classique » dans *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [en ligne], 2002, mis en ligne le 5 juin 2007 (URL : <https://journals.openedition.org/crcv/1692> [dernière consultation le 30/07/2020]).

NIVETTE J., « Un voyageur anglais passe par Liège au XVII^e siècle » dans *Vie Wallonne*, XXXIX, 311, 1965, p. 176-184.

PAQUET-SYPHORIEN, *Voyage historique et pittoresque fait dans les Pays-Bas, et dans quelques départemens voisins, pendant les années 1811, 1812 et 1813*, Paris, Firmin Didot, 1816.

- PARMENTIER Isabelle, *Histoire de l'environnement en Pays de Charleroi 1730-1830. Pollution et nuisances dans un paysage en voie d'industrialisation*, Bruxelles, 2008 (= Mémoires de la Classe des Lettres de l'Académie royale de Belgique, collection in-8°, 3^e série, tome XLVII, n° 2055).
- PEREGALLI Roberto, *Les Lieux et la poussière. Sur la beauté de l'imperfection*, Paris, Arléa, 2012 (*I luoghi e la polvere*, première édition italienne, 2010).
- PHILIPPOT Paul, « Les couleurs de Rome » dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts*, 5^e série, 10-11, 1988, p. 259-292.
- PHILIPPOT Paul, « L'architecture à Bruxelles au XIX^e siècle : les formes et l'espace » dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, XIX, 1997, p. 7-31.
- PHILIPPOT Paul, « La restauration des façades peintes : du problème critique au problème technique » dans PÉRIER-D'ETEREN Catheline (éd.), *Paul Philippot. Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre. Une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Kortrijk, Groeninghe, 1990, p. 441-443.
- PHILIPPOT Paul, « La restauration des enduits colorés en architecture : l'exemple de Rome et la question de méthode » dans PÉRIER-D'ETEREN Catheline (éd.), *Paul Philippot. Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre. Une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Kortrijk, Groeninghe, 1990, p. 445-459.
- PHILIPPOT Paul, « La théorie de la restauration à l'heure de la mondialisation » dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, XXV, 2003, p. 7-11.
- PIRENNE Maurice, *Les constructions verviétoises du XV^e au XX^e siècle et trois monographies : l'ancien hôtel de ville, le perron, l'hôtel de ville actuel*, Verviers, G. Leen, 1927.
- PLANCHET Pascal, « Protection et mise en valeur du patrimoine culturel immobilier » dans *Droit de l'aménagement, de l'urbanisme, de l'habitat : dossier spécial loi ELAN*, Paris, Le Moniteur, 2019, p. 293-324.
- POLAIN Eugène, « Architecture liégeoise. Les maisons en bois à pignon, à Liège » dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 37, 1906, p. 99-121.
- PUTERS Albert, « L'architecture privée dans la région verviétoise. Sixième partie : le style Louis XVI » dans *Bulletin de la Société verviétoise d'Archéologie et d'Histoire*, 1968, p. 5-112.
- « Règlements communaux, règlement sur les bâtisses à Bruxelles » dans *Belgique communale, Revue des intérêts communaux*, 1847 (août), n° 1, p. 914-926.

- RENSONNET Paul J., *L'hôtel de ville de Verviers*, Verviers, Administration communale, 1955.
- ROBERT Yves, « Quelques réflexions à propos de la rénovation et la restauration des façades à Bruxelles » dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université libre de Bruxelles*, XIII, 1991, p. 109-121.
- RUTTEN M., « Un poète anglais au pays de Liège en 1815 » dans *Le Vieux-Liège*, 78, 1948, p. 308-310.
- SAINTENOY Paul, *Les arts et les artistes à la Cour de Bruxelles. Tome 3 : Le palais royal du Coudenberg du règne d'Albert et Isabelle à celui d'Albert I^{er}, roi des Belges*, Bruxelles, Nouvelle société d'éditions, 1935.
- SÉJOURNET Donatienne de, « La chaux, le liant le plus ancien et le plus traditionnel de la construction » dans *Maisons d'Hier et d'Aujourd'hui*, 125, 2000, p. 26-28.
- SMOLAR-MEYNART Arlette, VANRIE André (éd.), *Le Quartier royal*, Bruxelles, CFC-Éditions, 1998.
- SOMERHAUSEN Luc, VAN DEN STEENE Willy, *Le Palais de la Nation*, Bruxelles, Sénat de Belgique, 1981.
- SOARES Paulo Valente, *La Place des Martyrs des origines à nos jours*, Bruxelles, CFC-Éditions, 2011.
- STEVEN F. Joseph, SCHWILDEN Tristan, *Edmond Fierlants 1819-1869, photographies d'art et d'architecture*, Bruxelles, Crédit communal, 1988.
- STRAUVEN Francis, « Le Palais des Académies – une résidence urbaine offerte au Prince d'Orange par les Belges » dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire, Histoire médiévale, moderne et contemporaine*, 94 (2), 2016, p. 407-424.
- SYMONS Thérèse, HOUSSIAU Jean, *Le temps est aux couleurs. Esquisse de l'histoire chromatique de Bruxelles*, Bruxelles, Musées de la Ville de Bruxelles, 2006 (= *Historiae Bruxelliae*, 10).
- TOLBOOM Hendrik Jan, « De voorkeur voor het eerlijke materiaal versus de toepassing van historische behandelingen op natuursteen » dans DE CLERCQ Hilde, QUIST Wido (éd.), *Betekenisvol gebruik van natuursteen*, Geological Survey of Belgium Professional Paper, 2014/1, n° 316, p. 57-68.
- TOURNEUR Francis, « Les couleurs de la ville » dans TOUSSAINT Jacques (dir.), *Hôtels de maître à Namur du style Louis XIV au premier Empire*, 2001, p. 93-98 (= *Monographies du Musée des Arts anciens du Namurois*, 19).
- TOURNEUR Francis, *Les pierres dans la restauration du patrimoine en Wallonie*, Sprimont, Pierres et Marbres de Wallonie, s.d. [2002].

- TOURNEUR Francis, « Chantiers du XVIII^e siècle dans l'Est de l'actuelle Belgique et variétés des pierres à bâtir » dans *Actes du XIII^e Colloque international de Glyptographie de Venise*, 2003, p. 399-409.
- TOURNEUR Francis, « Les langages des pierres » dans *Les cahiers de l'urbanisme*, 44, 2003, p. 24-35.
- TOURNEUR Francis, « La couleur et la pierre ou l'Art et la Nature conjugués » dans *Les cahiers de l'urbanisme*, 59-60, 2006, p. 109-116.
- TOURNEUR Francis, « Pierres urbaines – quand la ville s'habille de nature » dans DUMONT Paula, VANDER BRUGGHEN Brigitte (coord.), *Pierre & Co*, Bruxelles, Région de Bruxelles-Capitale, 2010, p. 12-45.
- TOURNEUR Francis, « Freÿr, archétype du château mosan ? » dans TOUSSAINT Jacques (dir.), *Freÿr-sur-Meuse, un patrimoine exceptionnel en province de Namur*, 2013, p. 278-281 (= Monographies du Musée des Arts anciens en Namurois, 60).
- TOURNEUR Francis, « La diversité chromatique » dans TORDOIR Joseph (dir.), *La pierre de Gobertange*, 2^e éd., 2019 (1^{ère} éd., 2000), Saint-Remy-Geest, La Gobertange, p. 266-267.
- TOURNEUR Francis, BOSSIROY Dominique, « L'approche des matériaux pierreux et des traitements de façades du théâtre royal de Liège » dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles*, 31, 2019, p. 51-82.
- VANDELOISE Guy, *Maurice Pirenne*, Verviers, Temps mêlés, 1969.
- VAN DE VIJVER Dirk, « Opbouw en afwerking van gevels in Vlaanderen (1700-1830): de bijdrage van de historische bronnen » dans *Restauratie: historische materialen en hedendaagse technieken. Studiedag, 26 november 1997*, Antwerpen, 1997, p. 1-9.
- VAN DE VIJVER Dirk, *Ingenieurs en architecten. Op de drempel van een nieuwe tijd (1750-1830)*, Leuven, Universitaire Pers, 2003.
- VAN DE VIJVER Dirk, « Les architectes des princes-évêques de Liège au XVIII^e siècle » dans *Aachener Kunstblätter*, 63, 2003-2005, p. 69-92.
- VERDONCK Ann, DECEUNINCK Marjolein, « Gevelafwerkingen in Vlaanderen van de middeleeuwen tot de 20ste eeuw: een synthese » dans *M&L, Monumenten, Landschappen en Archeologie*, 35 (5), 2016, p. 4-25.
- VERMEIRE Martine, « Le Palais royal de Bruxelles » dans MOLITOR André, JANSSENS Gustaaf, VERMEIRE Martine, GREEF Guy de, *Le Palais royal de Bruxelles*, Bruxelles, Crédit communal/Musea Nostra, 1993, p. 58-91.

VITRY Urbain, *Le propriétaire architecte... , première partie, modèles de constructions*, Liège, Avanzo et Morganté éditeurs, 1827.

WAJSKOP Bruno, *Bruxelles à l'aquarelle. Instantanés 1894-1897. Jacques Carabain*, Bruxelles, La Mulette, 2010 (= Fontes Bruxellae, 5).

WATIN Jean-Félix, *L'art du peintre, doreur, vernisseur...*, Liège, D. de Boubers, 1778.

WODON Bernard, « L'hôtel de ville de Verviers : un milieu, une construction, un style du dernier quart du XVIII^e siècle » dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, 11, 1982, p. 167-208.

WODON Bernard, *L'hôtel de ville de Verviers*, 1995 (= Carnets du Patrimoine, 8).

WODON Bernard, « Verviers. Hôtel de ville. Histoire et description de l'hôtel de ville » dans CARPEAUX Carole (éd.), *Décors intérieurs en Wallonie*, tome III, 2005, p. 258-262.

WODON Bernard, TOURNEUR Francis, « Verviers, l'hôtel de ville » dans DEVESELEER Jacques (éd.), *Le patrimoine exceptionnel de Wallonie*, Namur, 2004, p. 406-409.

Rapports et documents inédits

BOSSIROY Dominique, *Hôtel de ville et maison Lebrun à Theux, étude stratigraphique – recherche de badigeons, rapport préliminaire*, Liège, Institut scientifique de Service public, 1999.

BOSSIROY Dominique, *Hôtel de ville, place du Marché 55 à Verviers, étude complémentaire, analyse du fronton et reconnaissance du traitement des façades*, rapport préliminaire, Liège, Institut scientifique de Service public, 2000.

BOSSIROY Dominique, *Château de Baelen à Henri-Chapelle, le fronton, évaluation sanitaire et propositions d'intervention / traitement de la façade, rapport préliminaire*, Liège, Institut scientifique de Service public, 2001.

BOSSIROY Dominique, TOURNEUR Francis, *Façades de la place et de la rue du Musée à Bruxelles. Matériaux pierreux de support, enduits, peintures et badigeons*, Liège, Institut scientifique de Service public / Sprimont, Pierres et Marbres de Wallonie, 2002.

DEL MARMOL Bénédicte, *Approche du problème de la couleur dans l'architecture civile des Pays-Bas méridionaux*, mémoire de licence en Histoire de l'Art, Université libre de Bruxelles, 1989.

ÉCOLE D'AVIGNON, *Ville de Namur, étude technique des façades anciennes*, juin 1993-janvier 1994.

GHISDAL Marie-Hélène, *Liège, hôtel Vander Maesen (1766), étude stratigraphique de la façade arrière*, 2013 [obligeamment communiqué par Paul Hautecler].

Résumés des communications du colloque « Les couleurs de la ville » [Mons, 28/10/1989], comptes rendus des communications, Bruxelles, Icomos Wallonie-Bruxelles, 1989.

Résumés des communications de la journée d'étude de l'Institut du Patrimoine wallon « Le patrimoine retrouve des couleurs : du pigment aux métiers » [Amay, Centre des métiers du patrimoine – La Paix-Dieu, 15/05/2009], Amay, I.P.W., 2009.

TOURNEUR Francis, *Pierres à bâtir du château de Baelen à Ruyff (Welkenraedt)*, Sprimont, Pierres et Marbres de Wallonie, 2002.

Noémie PETIT

Doctorante en Histoire de l'Art, U.L.B. – Fondation Périer-D'leteren

**L'introduction du
néogothique dans les
édifices de culte
en Belgique au tournant
du XX^e siècle :
le cas de la collégiale
Sainte-Waudru de Mons.
Unité de style,
« dé-baroquisation » et
nouveaux retables d'autel**

La collégiale Sainte-Waudru de Mons, édifice de style gothique brabançon érigé durant les XV^e et XVI^e siècles, connu au tournant du XX^e siècle différents aménagements qui ont fortement façonné l'image que nous en avons aujourd'hui, aussi bien extérieurement qu'intérieurement¹. Après les troubles révolutionnaires ayant endommagé le bâtiment, le culte est rétabli à Sainte-Waudru en 1802 et on entame alors des travaux urgents concernant l'aspect structurel de l'édifice et sa sécurisation. Durant tout le XIX^e siècle, la collégiale fait l'objet de différents aménagements extérieurs, comme le dégagement des abords du bâtiment ou la construction des grands escaliers du portail ouest. Dans les années 1890, la fabrique d'église exprime le souhait d'en modifier également l'aménagement intérieur. Comme en témoigne une série de photographies, plusieurs chapelles sont vides et il manque du mobilier liturgique nécessaire au culte, dont notamment des retables d'autel (fig.1-3). Quant à la décoration existante, des pièces de mobiliers liturgiques de styles disparates (gothique flamboyant, renaissant, baroque ou néoclassique) se côtoient puisque la collégiale de Mons, comme la plupart des édifices de culte, fut aménagée au court du temps selon les goûts changeants des différentes époques.



Fig. 1.- Chapelle de saint Joseph, première chapelle du déambulatoire nord de la collégiale Sainte-Waudru à Mons, photographie ancienne.

© Louvain, KADOC-KU Leuven, archives audiovisuelles Hogeschool Sint-Lucas Gent, BE/942855/1204/28.



Fig. 2.- Chapelle de saint Ghislain, cinquième chapelle du déambulatoire nord de la collégiale Sainte-Waudru à Mons, photographie ancienne.

© Louvain, KADOC-KU Leuven, archives audiovisuelles Hogeschool Sint-Lucas Gent, BE/942855/1204/28.



Fig. 3.- Chapelle de Notre-Dame d'Alsemberg, cinquième chapelle du bas-côté sud de la collégiale Sainte-Waudru à Mons, photographie ancienne.

© Louvain, KADOC-KU Leuven, archives audiovisuelles Hogeschool Sint-Lucas Gent, BE/942855/1204/1759.

Le remaniement profond de l'aménagement intérieur de la collégiale de Mons fut également l'occasion de faire correspondre la décoration aux préceptes esthétiques et idéologiques du mouvement néogothique dans lequel il s'inscrit. Prônant un renouvellement du sacré par les arts, les partisans du néogothique considèrent le style gothique comme seul art

¹ Sur la collégiale Sainte-Waudru de Mons, voir notamment : PHILIPP Klaus Jan, 1988, p. 372-413 ; BAVAY Gérard, 2008.

véritablement chrétien. À la fin du XIX^e siècle, le mélange stylistique du mobilier de la collégiale ne plaît plus, ce qui amènera au remplacement des éléments d'un style jugé « non conforme » par d'autres pièces de mobilier et objets d'art respectant la loi d'unité de style. Énoncée par Viollet-le-Duc² et reprise régulièrement par les partisans du mouvement néogothique, cette loi stipule que seul le mobilier de style identique à celui de l'architecture de l'édifice où il est placé a droit de cité. Dans un édifice gothique comme la collégiale de Mons, il convient donc de placer du mobilier gothique (ou néogothique si nouvellement créé)³.

L'objectif de cet article⁴ est d'envisager la façon dont les préceptes néogothiques s'immiscent dans les édifices de culte en Belgique au tournant du XX^e siècle et ce, au travers du cas d'étude inédit que constitue le réaménagement de la décoration intérieure de la collégiale Sainte-Waudru de Mons. Ce vaste projet de réaménagement sera, à la demande de la Commission royale des Monuments, détaillé au préalable dans un programme global comprenant les différents travaux à entreprendre. Après avoir examiné le contexte et la manière selon laquelle cet ambitieux programme se met en place, l'étude se concentrera tout particulièrement sur la typologie précise d'objets que sont les retables d'autel puisque pas moins de dix nouveaux retables néogothiques seront érigés à cette époque dans la collégiale de Mons. Le rôle joué par les différents intervenants dans ce réaménagement et dans la réalisation des retables, ainsi que la vision qu'ont les acteurs de l'époque sur ce réaménagement, seront également abordés.

Établissement d'un programme global de réaménagement et de « dé-baroquisation »

En septembre 1896, *Le Journal de Mons* publie deux articles concernant des travaux entrepris à l'initiative de la fabrique d'église à l'intérieur de la collégiale de Mons et ce, sans aucun contrôle officiel⁵. Reconnaisant qu'il est nécessaire d'effectuer des travaux de restauration dans l'édifice montois saccagé lors de la Révolution française et par les décisions d'aménagement mises en place par l'administration fabriçienne depuis deux siècles, le journaliste met en garde sur *une simple question de principe et de bonne administration. (...) Quand il s'agit d'un monument public d'aussi grande valeur que Sainte Waudru (...) est-il légalement et administrativement permis à de simples particuliers d'exécuter*

² VIOLLET-LE-DUC Eugène, 1875, p. 339-346, s. v. *Unité*.

³ La loi d'unité de style succède au principe moins sélectif d'harmonie de style. Cette évolution est permise grâce à l'amélioration des connaissances concernant l'art et l'architecture du Moyen Âge. Voir à ce propos : LIÉNAUD Jean-Michel, 1979, p. 245-246.

⁴ Cet article fait suite aux recherches menées dans le cadre de mon mémoire de maîtrise : PETIT Noémie, *La présence néogothique dans la collégiale Sainte-Waudru de Mons (...)*, 2018. Pour leur aide, leurs conseils et le partage de leur savoir, je tiens à remercier chaleureusement Marie-Christine Claes (IRPA), Didier Martens (U.L.B.), Noël Spitaels (Mons) et Benoît Van Caenegem (Mons). Enfin, je remercie Valentine Henderiks (U.L.B.), qui m'accompagne depuis plus de quatre ans dans mes recherches et qui a aimablement accepté la lecture de cet article.

⁵ G. D., 12 septembre 1896, n. p. ; D., 18 septembre 1896, n. p.

de semblables travaux, sans aucun contrôle des autorités ? (...)»⁶. Le ministre de l'Agriculture et des Travaux publics, alors en charge de l'administration des Beaux-Arts, enjoindra la C.R.M. à se rendre à Sainte-Waudru pour juger objectivement et officiellement de la bonne conduite et de la raison d'être de ces travaux⁷. La visite *in situ* a lieu le 19 novembre 1896 et dans le rapport publié dans le *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, il est dit qu'à ce moment-là, l'on a déjà procédé à l'enlèvement du crépissage [et à] l'enlèvement de certains objets mobiliers ou décoratifs de mauvais goût. En réponse à l'article du *Journal de Mons*, les délégués [de la Commission] sont d'avis, au contraire, qu'il y a lieu de féliciter les autorités locales d'en avoir pris l'initiative. (...) En présence du résultat déjà atteint, qui donne à l'édifice le caractère le plus artistique et l'aspect le plus sévère et le plus harmonieux, on a peine à comprendre l'opposition que le débadigeonnage a suscité dans une partie de la presse locale. Les délégués sont d'avis qu'il y a opportunité de continuer cette opération. (...) Tous les ouvrages effectués à ce jour ont été exécutés avec soin⁸.

L'article de presse critiquait également le principe d'unité de style et réprimait l'aliénation de certains éléments mobiliers et décoratifs : *On voit de plus en plus la tendance [à] harmoniser toutes les chapelles dans la note ogivale. (...) Il y a là une idée véritablement opposée à l'histoire et à la vérité. Sainte-Waudru est certainement un édifice ogival, [mais] dès 1545-1550, on s'occupait à garnir les chapelles de monuments de style Renaissance. À la fin du XVI^e siècle, il n'y avait en tout et pour tout qu'un seul autel ogival dans tout l'édifice. (...) Pourquoi vouloir rétablir ce qui n'a jamais existé ?*⁹. Ce principe d'unité sera, il est vrai, utilisé par les fabriques d'église mais aussi par les autorités officielles telles que la C.R.M., comme argument d'ordre esthétique et visuel non seulement pour justifier l'aliénation d'un grand nombre d'objets de mobilier de style baroque, renaissant et néoclassique datant de la fin du XVI^e au début du XIX^e siècle (ce qui est visé ici par le journaliste), mais aussi pour justifier la réalisation de nouveau mobilier plus en accord avec cette loi, ce qui sera détaillé ci-après par l'exemple de la réalisation de nouveaux retables d'autel.

Le démantèlement du mobilier dont le style ne correspond pas à celui de l'architecture du bâtiment où il se trouve a récemment été étudié par Delphine Steyaert qui, pour désigner ce phénomène, utilise le terme générique de « *dé-baroquisation* »¹⁰. En plus de répondre à une question de goût, cette pratique révèle également une volonté de purification éthique, puisqu'il est question d'éliminer des édifices

⁶ G. D., 12 septembre 1896, n. p.

⁷ La C.R.M. est une institution au rôle consultatif, fondée par arrêté royal en 1835, chargée de la conservation des monuments du pays, remarquables par leur antiquité, par les souvenirs qu'ils rappellent ou par leur importance sous le rapport de l'art. Elle rend des avis aux autorités ayant la compétence de valider, d'interdire et de subsidier les travaux de restauration des monuments ainsi que la construction de nouvelles églises et bâtiments publics. Sur la C.R.M., voir : STYNEN Herman, 1998. Sur le rôle de la C.R.M. dans la restauration des églises aux XIX^e et XX^e siècles sur la base des travaux entrepris à l'église de Notre-Dame du Sablon à Bruxelles, voir : MEYFROOTS Griet, 2004, p. 58-69. Sur le cadre légal auquel les travaux dans les édifices de culte sont soumis, voir : STEYAERT Delphine, 2016, p. 139.

⁸ B.C.R.A.A., 35^e année, 1896, p. 140-141.

⁹ D., 18 septembre 1896, n. p.

¹⁰ STEYAERT Delphine, 2016, p. 139.

de culte toute influence païenne que l'on considérait véhiculée par ces styles. Ces arguments en faveur de la « dé-baroquisation » sont développés dans le discours de la Gilde gantoise de Saint-Thomas et de Saint-Luc, groupement néo-corporatiste se présentant comme société d'archéologie chrétienne suivant les principes pugnistes, fondé en 1863 notamment par Jules Helbig (1821-1906), James Weale (1832-1917) et Jean-Baptiste Bethune (1821-1894)¹¹. Lors du congrès de Malines en 1863, l'art ogival est par ailleurs décrété comme étant le style artistique officiel de l'Église catholique. Il est *la résultante des efforts du génie chrétien à la poursuite de formes nouvelles et [il] est le seul style, vraiment et entièrement original, que nos maîtres de l'œuvre aient pu troubler : [il] constitue pour nous l'apogée du génie de nos artistes et mérite par excellence le titre d'art chrétien*¹². Le chanoine Duclos, membre de la Gilde, disait qu'*entre le sentiment architectural du Moyen Âge et celui de la Renaissance, il y a non seulement des variantes, des diversités (...), mais il y a un désaccord complet, une incompatibilité essentielle (...)* [il y a eu des artistes qui se sont permis de] *substituer aux délicates sculptures des retables [médiévaux] des espèces d'arcs de triomphe païens dans lesquels on se plaisait à accumuler les fausses illusions d'une perspective absurde (...). On peut dire qu'en général, il faudra démolir ou éloigner les ouvrages qui ont été exécutés en ce style dans les trois cents dernières années, comme complément aux édifices du Moyen Âge qu'on se propose de restaurer d'une manière complètement satisfaisante*¹³. Ce discours tend donc en faveur d'un véritable iconoclasme.

Concernant le cas de la collégiale Sainte-Waudru, la Commission indique que *certaines chapelles étaient encombrées d'objets mobiliers ou décoratifs d'un goût déplorable ; on en a enlevé quelques-uns des plus médiocres et les matériaux sont déposés dans l'édifice. Dès qu'il sera possible, il importera de continuer l'enlèvement de tous les objets vulgaires en les remplaçant successivement par des ouvrages en rapport avec l'ensemble de l'édifice*¹⁴. En l'absence de description précise du mobilier effectivement démantelé, il est difficile de juger du style de ces objets. Ces aménagements, encouragés par la C.R.M., ne peuvent donc pas *de facto* être assimilés au phénomène de « dé-baroquisation ».

Pourtant, cela semble bel et bien être le cas. Mobilisons le témoignage de Léopold Devillers (1830-1910), archiviste et historien montois qui, dans les années 1850, exprimait déjà un souhait de renouvellement de la décoration intérieure de la collégiale de Mons¹⁵. Dans son *Mémoire*

¹¹ Sur la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc, voir notamment : DE MAEYER Jan, 1988, p. 83-88.

¹² Allocution prononcée par Adolphe Delvigne, le 16 novembre 1884, à la distribution solennelle des prix aux élèves des écoles de saint Luc et de saint Grégoire à Tournai, citée par : LE BAILLY DE TILLEGHEM Serge, 1980, p. 98.

¹³ DUCLOS Adolphe, 1874, p. 45-47.

¹⁴ B.C.R.A.A., 35^e année, 1896, p. 141.

¹⁵ Léopold Devillers a travaillé au dépôt des Archives de l'État à Mons dès 1853, où il devient conservateur adjoint en 1858, puis conservateur de 1869 à 1898. Il est un des membres fondateurs du Cercle archéologique de Mons, dont il fut directeur pendant 45 ans. Il fut membre et vice-président de la Société des Bibliophiles belges et membre correspondant en 1856 puis membre honoraire en 1896 de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique. En 1872, il est nommé membre correspondant de la C.R.M. Il a rédigé un grand nombre d'inventaires archivistiques et d'écrits historiques concernant Mons et le Hainaut. Sur Léopold Devillers, voir : MATTHIEU Ernest, 1911 ; DONY Émile, 1910, p. 1-54 ; CUVÉLIER Joseph, 1956, p. 553-557.

historique et descriptif sur l'église de Sainte-Waudru à Mons, il met en avant l'élégance des églises ogivales, qu'il qualifie même de monuments élevés à la patrie¹⁶. Il insiste sur cette période artistique glorieuse où mus par une forte pensée, celle de la glorification de Dieu, architectes, peintres et sculpteurs réunissaient leurs talents pour élever à l'Éternel des temples dignes de lui. Cette pensée puissante, dont ils étaient inspirés, faisait grandir l'art dans leurs œuvres¹⁷, et souligne qu'aujourd'hui les arts du Moyen Âge ont reconquis la place qui leur appartient, le sentiment du beau est seul arbitre dans la contemplation de ces cathédrales sublimes, de ces constructions gigantesques, où le génie de l'homme se montre dans toute sa grandeur¹⁸.

Il décrit de manière plus ou moins précise l'aménagement de la collégiale et l'exemple bien détaillé d'une chapelle prouve que le phénomène de « dé-baroquisation » s'est bel et bien appliqué à Sainte-Waudru. Il s'agit de la chapelle axiale du chœur, dédiée à Notre-Dame de Tongre qui, à l'époque où Devillers rédige son texte, est décorée d'un autel attribué à Claude-Joseph de Bettignies (1675-1740) et d'armoires et boiseries sculptées réalisées par Alexandre Ghienne (fl. 1775-1800), deux artistes bien connus des Montois¹⁹. Selon l'auteur, *cette décoration, née d'hier, n'est plus en harmonie avec l'architecture sévère de l'admirable église de Sainte-Waudru*. Il mobilise donc ici l'argument de l'unité de style entre architecture et mobilier, évoquée ci-avant. Plus loin, il se réjouit qu'aujourd'hui, *le zèle et la piété des confrères vont se traduire en des monuments plus remarquables et en harmonie avec le style de l'admirable Sainte-Waudru (...) [car] il s'agit d'élever, dans la chapelle de N.-D., un autel ogival (...) dans le style du XV^e siècle, époque où cette partie de l'église fut construite²⁰*. En 1906, un autel néogothique y sera effectivement placé et le mobilier réalisé par de Bettignies et Ghienne sera supprimé, ce qui peut actuellement paraître surprenant au vu de la renommée de ces artistes à Mons. Ceci correspond parfaitement au phénomène de « dé-baroquisation », selon lequel de nombreux autels jugés non conformes à l'unité de style de l'édifice religieux qui les abritait ont été démontés, parfois vendus et remplacés. On juge les formes de ces autels comme étant *colossales (...), exagérées et inopportunes²¹*, ils sont trop grands, et *très nuisibles à la bonne décoration de nos églises²²*. Léopold Devillers se place précisément dans la continuité de cet argumentaire. Il souligne également que *les marbres nombreux dont l'église était autrefois comblée, la quantité d'objets d'art dont on l'avait remplie, faisaient oublier la belle architecture du monument. En perdant ce riche mobilier, l'église de Sainte-Waudru a incontestablement regagné au point de vue de l'ensemble de son architecture²³*.

¹⁶ DEVILLERS Léopold, 1857, p. 13.

¹⁷ *Idem*, p. 41.

¹⁸ *Idem*, p. 13.

¹⁹ Claude-Joseph de Bettignies est un architecte et sculpteur très actif dans la région, qui construisit plusieurs chapelles dans la ville de Mons ainsi que le campanile de l'église Sainte-Élisabeth vers 1720. Il a réalisé quelques autels de style baroque à Mons, Tournai et Angre. Alexandre Ghienne est un artiste montois qui a notamment réalisé l'actuel Car d'Or de Mons en 1780-1781 et le balcon de l'hôtel de ville en 1777.

²⁰ DEVILLERS Léopold, 1857, p. 75-76.

²¹ *B.G.S.T.S.L.*, 1, 1863, p. 5.

²² « Discussion sur la construction des autels » dans *B.G.S.T.S.L.*, 4, 1867, p. 38.

²³ DEVILLERS Léopold, 1857, p. 51.

Il sera fait état de pas moins de treize autels démantelés à Sainte-Waudru²⁴. Ce qu'il en est advenu est une question à laquelle il est difficile de répondre, mais il ne peut pas être exclu que certaines parties aient été réutilisées dans d'autres chapelles de la collégiale. En effet, plusieurs d'entre elles abritent des éléments proches des styles baroque et renaissant, qui pourraient résulter de ces emplois. Ceci témoigne aussi du fait que tout ce qui s'apparente à ces styles n'a pas été détruit sans la moindre réflexion. Devillers, qui se montre pourtant favorable au respect de la loi d'unité, décrit également les deux autels baroques de la chapelle de saint François et saint Michel et de la chapelle de saint Roch, toutes deux dans le déambulatoire sud, et qualifie l'un d'eux de *beau*²⁵, sans plus de commentaires, mais ne sous-entend pas qu'il faille les supprimer. Ils sont à ce jour toujours en place. Il convient également d'ajouter que les œuvres renaissantes de Jacques Dubroeuq, sculpteur montois du XVI^e siècle, n'ont jamais fait l'objet de jugement négatif au XIX^e ou au début du XX^e siècle²⁶. L'artiste jouissait, déjà à cette époque, d'une importante renommée qui a indubitablement joué en faveur de la conservation de ses œuvres. Son jubé, démonté en 1797, fera l'objet de différentes réflexions. Très massif, Devillers souligne *qu'il rompt l'harmonie de l'ensemble de Sainte-Waudru*²⁷. L'idée de rétablir le jubé au fond de la nef sera émise, mais jamais concrétisée. Plusieurs fragments seront néanmoins réintégrés à différents endroits de la collégiale où l'on peut encore les voir aujourd'hui²⁸. Au XIX^e siècle, il y a donc un jugement esthétique concernant le style de l'objet qui est exprimé mais celui-ci est contrebalancé par un jugement d'ordre qualitatif, où la renommée de l'artiste entre également en ligne de compte. Cela justifie que certaines œuvres, bien que baroques, renaissantes ou néo-classiques, méritent quand même d'être conservées.

Pour conclure leur rapport de décembre 1896, les délégués de la C.R.M. demandent à la fabrique d'église de Sainte-Waudru de désigner un architecte officiel qui dressera *un projet d'ensemble ou tout au moins un programme de tous ces ouvrages*. Les interventions touchant à de nombreux aspects de l'édifice, ce n'est que de cette manière, selon la Commission, qu'il sera possible de conserver une cohérence et une unité dans l'aménagement intérieur de l'édifice. Il faut [conserver] *ce qui caractérise chaque époque de la construction* [tout en cherchant] *à harmoniser la décoration dans la mesure du possible*. Aux délégués d'insister toutefois sur le fait que *ce principe n'est pas applicable aux œuvres de mauvais goût qui dénaturent le caractère du monument et*

²⁴ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Mons 1.1 », rapport de la C.R.M. au gouverneur de la province, 28 janvier 1898 (document incomplet).

²⁵ DEVILLERS Léopold, 1857, p. 69.

²⁶ Sur les œuvres de Jacques Dubroeuq, voir notamment : COLLECTIF, 2005 ; DIDIER Robert, 2000.

²⁷ DEVILLERS Léopold, 1857, p. 51.

²⁸ Des documents conservés au Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F. de Liège en font état. En 1928, le Cercle archéologique de Mons constitue un comité *Pro Du Bræucq* qui financera ce projet, dont l'idée avait déjà été émise quatre ans auparavant par le chanoine Puissant (Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Mons 1.1 », lettre de F. Masson, secrétaire du ministère de la Justice, à l'abbé Puissant, 22 mai 1924).

*l'encombrent inutilement. (...) Le devoir des restaurateurs est de faire disparaître tout ce qui constitue une tache ou une erreur*²⁹. Si certaines œuvres « non gothiques » de la collégiale Sainte-Waudru méritent d'être conservées, pour la C.R.M. le principe d'unité prime.

Pour établir ce programme, la fabrique d'église de Sainte-Waudru désigne officiellement l'architecte Stephan-Étienne Mortier (1857-1934), originaire de Gand³⁰. Le programme est établi entre décembre 1896 et août 1901, date à laquelle il est envoyé à la C.R.M. Celui-ci concerne de nombreux aspects de la décoration, allant du pavement, aux vitraux, en passant par les confessionnaux, les autels et retables et les différents objets d'art à restaurer et faire réaliser³¹.

Il est intéressant de se pencher sur l'avis rendu par la C.R.M. suite à la réception de ce programme, qu'elle analyse à la fin de l'année 1901. Aux archives de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles de Liège est conservé un résumé manuscrit des observations faites verbalement par Gédéon Bordiau (1832-1904)³², architecte membre de la C.R.M., en séance de la Commission du 28 octobre 1901³³. Cette note de quatre pages rend compte de son avis sur la « débaroquisation » et le respect scrupuleux de la loi d'unité à propos de Sainte-Waudru. Bordiau s'insurge contre l'idée du *gothique à tout prix*. Comme argument, il clame *qu'à l'exception du retable de St Joseph et d'une petite niche avec la statue de Ste Waudru, il n'y a jamais eu de décoration ogivale dans cette église*. Dès lors, il dit [ne pas comprendre] *pourquoi indiquer le style gothique pour le jubé, l'orgue et les stalles*.

²⁹ B.C.R.A.A., 35^e année, 1896, p. 145.

³⁰ Formé à l'architecture à l'École Saint-Luc de sa ville natale entre 1868 et 1878, où il sera ensuite professeur, Mortier est un pur produit de l'idéologie néogothique qui y est enseignée. Il fondera également l'association des anciens élèves des Écoles Saint-Luc : la Gilde de Saint-Luc et Saint-Joseph. Il a été l'assistant des architectes Auguste Van Assche (1826-1907) et Joris Helleputte (1852-1925). Il deviendra le bras droit de ce dernier et le secondera dans plusieurs de ses cours donnés à l'Université catholique de Louvain. En 1889, il devient architecte provincial de Flandre orientale, poste qu'il occupera jusqu'à sa mort. Il est nommé membre correspondant de la C.R.M. en 1904, membre effectif en 1908 et en occupe la vice-présidence de 1924 à 1934. On lui doit notamment la construction de l'ancien hôtel de poste de Gand (1899-1910) et du séminaire épiscopal de Gand (1911-1913), et la construction et la rénovation de plusieurs églises. Les archives personnelles de Stephan Mortier sont conservées au KADOC de Louvain. Ce fonds fait partie des archives de plans *Hogeschool Sint-Lucas Gent*. Sur Stephan Mortier, voir : VAN DER LINDEN Valérie, 1994-1995 ; STYNEN Herman, 1998, p. 371 ; DE MAEYER Jan, 1988, p. 425.

³¹ Plusieurs documents témoignent de l'élaboration de ce programme : Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Mons 1.1 », lettre de la fabrique d'église de Sainte-Waudru à la C.R.M., signée par le président de la fabrique d'église monsieur de la Roche, le secrétaire Abel Le Tellier et l'architecte Stephan Mortier, 7 août 1901 ; Louvain, KADOC-KU Leuven, archives de plans *Hogeschool Sint-Lucas Gent*, BE/942855/1544/705, Église de Sainte Waudru à Mons. Projet de Restauration Intérieure, brouillons adressés au ministre (deux exemplaires au texte identique), non signés, non datés ; brouillons du programme de réaménagement de la décoration intérieure de la collégiale Sainte-Waudru de Mons, par Stephan Mortier, non datés.

³² Gédéon Bordiau est un architecte originaire de Soignies, formé à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, à qui l'on doit comme projets majeurs les travaux du quartier nord-est de Bruxelles, la construction de l'hôtel Métropole ou encore une participation au chantier de construction du palais du Cinquantenaire. Après avoir été membre correspondant de la C.R.M. en 1888, il en devient membre effectif en 1895. Sur Gédéon Bordiau, voir : MARTIAY Victor Gaston, 1969, p. 57-60 ; STYNEN Herman, 1998, p. 348.

³³ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Mons 1.1 », *Résumé du rapport de Mr le doyen et du Conseil de fabrique de la Collégiale de Ste Waudru à Mons avec mes observations faites verbalement en séance de la Commission du 28 octobre 1901*, signé et daté par Gédéon Bordiau, 5 novembre 1901.

Concernant le souhait de la fabrique d'église de placer des vitraux et des clôtures en style ogival aux chapelles de la nef, Bordiau fait remarquer *qu'il y a des autels des plus remarquables en style renaissance qui sont conservés* et qu'y adjoindre des vitraux et clôtures en style gothique serait bien regrettable. Bordiau conteste surtout le manque de cohérence avec lequel le programme semble rédigé concernant les styles dans lesquels les différents éléments devraient être réalisés : une clôture de chœur gothique n'aurait aucun sens à côté du maître-autel en style renaissant proposé par la fabrique pour y intégrer les bas-reliefs de Dubroeucq. Par ailleurs, Bordiau proteste contre la démolition des autels baroques et renaissants. Il rappelle que *rien ne pouvait être enlevé avant qu'un projet d'ensemble ne soit présenté et validé par les autorités* [alors que] *13 retables ont été démolis – où sont-ils ?*³⁴.

L'avis de la C.R.M. sur le respect de la sacro-sainte loi d'unité de style et la « dé-baroquisation » qu'elle implique est donc mitigé. Dans son rapport de 1896 sur les premiers travaux entrepris à Sainte-Waudru, elle était en faveur du retrait des autels *d'un goût déplorable* et de leur remplacement par *des ouvrages en rapport avec l'ensemble de l'édifice*³⁵, se rapprochant ici des propos tenus par les membres de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc et leurs partisans. La C.R.M. n'a jamais tenu un discours officiel aussi explicite que celui de la Gilde gantoise, mais soulignons néanmoins le fait que plusieurs des membres importants de la Commission sont également membres de la Gilde comme Stephan Mortier, Remi Rooms ou Jules Helbig, ce qui laisse supposer des opinions convergentes. Dans les années 1860, l'application de l'unité de style est un des principaux sujets de débats au sein de la C.R.M., mais ces discussions n'ont pas pour but d'aboutir à des résolutions ou des principes de fonctionnement fermes³⁶. En effet, la Commission n'est qu'un organe consultatif public, elle ne peut dès lors pas tenir des propos trop radicaux en faveur de tels principes idéologiques. De plus, les membres de la Gilde gantoise et le discours qu'ils tiennent sont très proches des milieux ultramontains. Des propos en faveur de la « dé-baroquisation », du respect de l'unité de style et de l'art ogival sont donc connotés politiquement. Néanmoins, puisque la Commission a pour fonction de rendre des avis sur les différents travaux projetés concernant notamment les édifices de culte, il est évident qu'elle va devoir prendre position. Une fois l'avènement des catholiques au pouvoir en 1884, la C.R.M. devient le relai des opinions des classes dirigeantes et notamment des ultramontains, et son discours se rapproche alors fortement de celui de la Gilde gantoise. Se ressent aussi le souhait de marquer le patrimoine de la jeune Belgique et de donner au pays une légitimité historique : exalter l'image originale d'une

³⁴ Il est vrai que depuis l'arrêté royal du 16 août 1824, les fabriques d'église doivent, en théorie, se [garder] de prendre des mesures ou dispositions sur des objets dont le soin ne leur est pas expressément conféré par les lois, règlements ou instructions existants. Elles doivent donc systématiquement obtenir le consentement des autorités publiques (qui se basent sur les avis rendus par la C.R.M) pour effectuer toutes modifications dans l'aménagement des édifices de culte. Ceci comprend la mise en œuvre de nouveaux ouvrages, les travaux effectués sur le bâtiment, ainsi que l'aliénation d'objets d'art ou monuments historiques (...) [qui ne sont pas] la propriété de particuliers.

³⁵ B.C.R.A.A., 35^e année, 1896, p. 141.

³⁶ STYNEN Herman, 1998, p. 164-165.

Belgique forte³⁷. En effet, dans une optique nationaliste dépassant le cadre culturel, le recours à l'art ogival permet également de faire renaître symboliquement l'époque glorieuse des Pays-Bas bourguignons. Cependant, l'exemple du discours tenu ici par Gédéon Bordiau en tant que membre de la C.R.M. est beaucoup plus nuancé. Il semble qu'un avis déradicalisé se soit généralisé progressivement et que la C.R.M. ne se soit plus *de facto* opposée aux éléments baroques ou renaissants.

Le 16 décembre 1901, les délégués de la C.R.M. se rendront à Mons pour juger *in situ* du bien-fondé des différents points du programme. Toujours aux archives de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles de Liège sont conservées les notes que rédige Gédéon Bordiau quatre jours après l'inspection³⁸. Ici, son opinion est beaucoup moins tranchée et il semble se rallier aux souhaits de la fabrique d'église, fussent-ils « pro-gothiques ». Il dit être d'accord pour l'installation de stalles, clôtures de chapelles, clôture de chœur, confessionnaux et vitraux bas de la nef en style gothique. Les stalles projetées sont d'ailleurs inspirées de celles de l'église Saint-Pierre de Louvain. Il indique même que le maître-autel serait mieux en style gothique, sans les bas-reliefs de Dubroeuq...

Du nouveau mobilier respectant la loi d'unité : les retables d'autel néogothiques

Dans l'ensemble des aménagements intérieurs souhaités par la fabrique d'église pour la collégiale Sainte-Waudru, la réalisation de retables d'autel est un des points les plus conséquents. Entre 1897 et 1912, pas moins de dix nouveaux retables néogothiques sont érigés dans différentes chapelles latérales. Dans le programme global reprenant les différents aménagements souhaités, les retables sont bien évidemment mentionnés ainsi que différentes indications relatives à leur conception faisant suite aux réflexions menées conjointement par la fabrique d'église et l'architecte Stephan Mortier.

Dans les archives de Stephan Mortier conservées au *Documentatie- en Onderzoekscentrum voor Religie, Cultuur en Samenleving* (KADOC) de Louvain se trouvent plusieurs documents témoignant des réflexions et propositions de l'architecte concernant l'établissement du programme global de réaménagement et détaillant les aménagements

³⁷ Les autorités publiques belges exprimeront leur volonté de mettre en avant le passé lointain de la Belgique notamment en honorant la mémoire de « grands hommes », des personnalités médiévales ayant marqué notre territoire. Le courant historiciste belge prend une forme explicitement politique et patriotique : donner une historicité au pays pour forger un sentiment patriotique belge, combattant ainsi l'idée d'un pays créé artificiellement. Voir notamment à ce propos : DIERKENS Alain, 1987, p. 115-130 ; DIERKENS Alain, 1995, p. 35-45 ; MORELLI Anne, 1995, p. 191-203.

³⁸ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Mons 1.1 », *Inspection du 16 décembre 1901 à Ste Waudru à Mons*, signé et daté par Gédéon Bordiau, 20 décembre 1901. Une version officielle de ce rapport est publiée : B.C.R.A.A., 41^e année, 1902, p. 24-28.

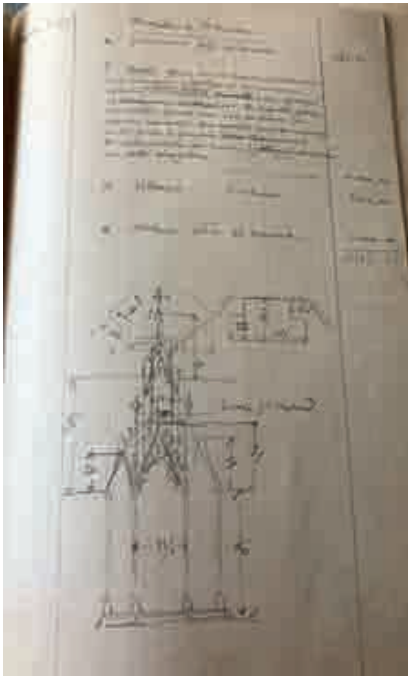


Fig. 4.- MORTIER Stephan, notes concernant le réaménagement de la chapelle de sainte Waudru, sixième chapelle du déambulatoire sud, de la collégiale Sainte-Waudru à Mons et croquis d'un retable d'autel.

© Louvain, KADOC-KU Leuven, archives de plans Hogeschool Sint-Lucas Gent, BE/942855/1544/705.

à faire dans chaque chapelle ainsi que le coût des travaux. Il indique systématiquement ce qu'il y a lieu d'entreprendre pour l'autel et le retable. Il souhaite conserver intacts les autels de onze chapelles, en restaurer sept et en édifier onze nouveaux. Pour les restaurations ou les nouvelles constructions, il indique la nécessité de faire placer des marches en pierre bleue d'Écaussinnes et un palier en parquet de chêne. Les nouvelles *mensa* seront en pierre bleue ciselée et celles mentionnées comme étant à restaurer seront repolies. Il indique qu'il faut commander huit nouveaux retables en bois sculpté dont quatre avec des volets peints, cinq triptyques en bois peints avec volets, deux retables sculptés en pierre blanche de Pons et trois retables sculptés en pierre de Tournai, dont les groupes seront *travaillés à l'exemple des pierres commémoratives en pierre bleue conservées à l'église*³⁹. Il suggère donc une variété dans la réalisation de nouveaux retables, aussi bien concernant la structure à adopter que les matériaux à utiliser.

Pour certains retables, Mortier établit des projets plus détaillés, comme par exemple pour l'autel de la chapelle de sainte Waudru (sixième chapelle du déambulatoire sud). Mortier propose d'ériger sur la *mensa* existante un retable à volets dans lequel serait conservé le reliquaire du chef de la patronne de Mons, dont il fait un croquis avec les dimensions (fig. 4)⁴⁰. Pour cet aménagement, il budgétise un montant de 18.287,50 francs. Pour orner l'autel de la chapelle de saint Macaire (cinquième chapelle du bas-côté nord), l'architecte gantois suggère de faire réaliser une copie du tableau de Gaspard de Crayer conservé à la cathédrale Saint-Bavon de Gand.

Si l'on compare les travaux que Mortier projette pour chaque chapelle avec les aménagements effectivement réalisés, les correspondances sont moindres, y compris en ce qui concerne les retables d'autel. Les deux projets mentionnés ci-dessus ne seront pas réalisés. Ceci indique donc que la fabrique d'église n'a pas systématiquement suivi le programme ni les suggestions de son architecte au pied de la lettre. Il s'avère que les commandes de retables sont conditionnées par des dons : ce n'est que lorsqu'un donateur manifeste l'envie de financer la réalisation d'un retable qu'il peut alors faire l'objet d'une commande et le donateur en question va très logiquement émettre certaines exigences.

³⁹ Louvain, KADOC-KU Leuven, archives de plans *Hogeschool Sint-Lucas Gent*, BE/942855/1544/705, brouillon du programme de réaménagement de la décoration intérieure de la collégiale Sainte-Waudru de Mons, par Stephan Mortier, non daté.

⁴⁰ Le reliquaire du chef de sainte Waudru a été réalisé par l'orfèvre gantois Armand Bourdon (1818-1903) en 1867. Il s'agit également d'une œuvre néogothique. Si aujourd'hui il est conservé dans la septième chapelle du bas-côté sud de la collégiale, cela n'a pas toujours été le cas. En 1882, l'architecte Dosveld, alors en charge de la restauration de la collégiale, présente un *croquis d'une armoire en style gothique à exécuter en fer laminé pour placer dans la chapelle du saint nom de Jésus [appelé plus tard chapelle de sainte Waudru] le reliquaire contenant le chef de sainte Waudru* (Registre des Marguilliers de la Paroisse Sainte-Waudru, 1871-1956, p. 51, cité par : VAN CAENEGEM Benoît, avril-mai-juin 2008, p. 10). Si plus tard, cette armoire sera placée à l'entrée du chœur jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, on sait grâce à cette note de Stephan Mortier qu'elle a bien été placée, pour un temps du moins, dans la chapelle de sainte Waudru. Sur le reliquaire du chef de sainte Waudru, voir notamment : VAN CAENEGEM Benoît, avril-mai-juin 2008, p. 9-10. Sur l'atelier de Bourdon, voir : NYS Wim, TEN BOKUM Anne-Marie, 2002.

Les retables néogothiques effectivement réalisés pour Sainte-Waudru présentent une certaine diversité dans leur structure, dans les matériaux utilisés mais aussi dans la qualité de leur exécution. En août 1901, un retable néogothique a déjà été édifié et ce, indépendamment du programme global que la fabrique d'église envoie alors à la C.R.M. Il s'agit du retable de Saint-Joseph⁴¹ (ca. 1897), réalisé par Séraphin De Maertelaere (1855-1928)⁴² et placé dans la chapelle de Notre-Dame d'Alseberg (cinquième chapelle du bas-côté sud) (fig. 5). Le projet a été présenté à la C.R.M. en novembre 1896⁴³ et son placement a été autorisé par arrêté royal le 6 avril 1897⁴⁴. Ce retable, figurant des scènes de la vie de la Vierge, du père nourricier du Christ et une Crucifixion, a été réalisé entièrement grâce à un financement privé. Le commanditaire est Charles Toint, trésorier de la fabrique d'église, qui finance également le vitrail de la chapelle⁴⁵. À la suite d'une visite de



Fig. 5.- DE MAERTELAERE Séraphin, retable de saint Joseph, Mons, collégiale Sainte-Waudru.
© IRPA-KIK, Bruxelles.

⁴¹ Mons, Sainte-Waudru, pierre blanche, 175 x 227 cm (largeur maximale).

⁴² Sculpteur originaire de Wetteren, Séraphin De Maertelaere étudie à l'académie de sa ville natale et poursuit ensuite sa formation à l'École Saint-Luc de Gand. Il tient un atelier à Wetteren, puis s'établit à Schaerbeek. La statue de Notre-Dame d'Alseberg qui surmonte le retable de saint Joseph a également été réalisée par De Maertelaere. Sur cet artiste, voir : VAN DAMME Fritz, 1999, p. 167-171.

La plupart des attributions des retables néogothiques de Sainte-Waudru résultent du dépouillement des sources archivistes, à l'exception du retable de sainte Aye et de certains panneaux peints par Coppejans qui sont signés (voir à ce sujet la note 73).

⁴³ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Mons 1.1 », lettre du gouverneur de province à la C.R.M., 17 novembre 1896. Dans sa réponse adressée au gouverneur de province le 19 décembre 1896, la C.R.M. suggère d'attendre avant de demander l'approbation de ce projet car elle va communiquer son rapport faisant suite à sa visite du 19 novembre 1896 et la fabrique d'église devra en tenir compte avant de soumettre d'autres propositions.

⁴⁴ Mons, Archives de l'État, fonds Sainte-Waudru, AEM.02.050, dossier 221, copie de l'arrêté royal.

⁴⁵ *Idem*, lettre de la fabrique d'église de Sainte-Waudru au ministre de la Justice, 16 mars 1897.

ses délégués à la collégiale de Mons, le retable étant alors en place, la C.R.M. informe le conseil de fabrique en mars 1899 que *ce meuble n'est pas précisément d'une exécution heureuse*⁴⁶. Il faut reconnaître que l'ensemble de l'œuvre donne un sentiment de massivité, le décor architectonique y est peu élaboré. La pseudo-prédelle est d'une hauteur importante et pourrait dès lors être assimilée à un registre inférieur. Elle se termine par une épaisse bande de pierre laissée vide. La taille de la pierre est peu minutieuse. Les personnages des différents groupes sont très rigides, et si les plis cassés des drapés témoignent d'un effort de s'approcher des modèles flamands et brabançons des XV^e et XVI^e siècles, le résultat reste très raide, figé. Les visages sont peu expressifs, les détails sont taillés grossièrement. Les groupes sont isolés, il n'y a aucun décor autour d'eux, le fond des différentes scènes est totalement vide. De plus, ce retable est incomplet. Les phylactères portés par les anges sur les différentes scènes ne comportent aucune inscription et la phrase se déployant sur les trois côtés du socle du retable est également inachevée. Elle se termine par *AD* sans qu'aucune date ne soit mentionnée⁴⁷.

Dans son rapport publié dans le *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*⁴⁸, la C.R.M. approuve le souhait de la fabrique d'église de faire exécuter des nouveaux retables dans le style de l'église mais insiste sur l'importance de *doter la collégiale de Sainte-Waudru de retables dignes de cet admirable monument ; qu'ils soient (...) à la hauteur de ceux existants [mais] cette assimilation [ne] s'applique [qu'] aux anciens retables et nullement à celui placé récemment dans une chapelle de la nef sud*. C'est bien ici le retable de saint Joseph qui est visé, il est décrit comme *[laissant] beaucoup à désirer au point de vue de la conception et de l'exécution*⁴⁹.

La C.R.M. indique explicitement que l'autel des Fêtes de la Vierge, imposant ensemble du gothique flamboyant en pierre blanche d'Avesnes datant du XVI^e siècle, doit servir d'exemple pour les nouveaux retables à ériger (fig. 6)⁵⁰. À la fin du XIX^e siècle, ce retable est dans un état fragmentaire puisque les groupes sculptés des compartiments du registre inférieur sont manquants. Le décor architectonique et quelques éléments des sculptures du registre supérieur sont également abîmés.

⁴⁶ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Mons 1.1 », lettre de la C.R.M. à la fabrique d'église de Sainte-Waudru, 15 mars 1899.

⁴⁷ *AD PIAM PARENTUM MEMORIAM EREXIT CAROLUS TOINT MONTENSIS AD* pouvant se traduire par « érigé en la mémoire des parents pieux de Charles Toint en l'an ». Charles Toint dédie en effet ce retable ainsi que le vitrail de cette chapelle à sa famille proche. Les saints Charles Borromée, Édouard le Confesseur et Augustin, figurés dans le vitrail, sont les saints patrons du donateur, de son père et de ses deux frères, et saint Joseph, à qui est dédié le retable, est le saint patron de sa mère Joséphine. Ces observations proviennent des recherches de Noël Spitaels, guide bénévole à la collégiale de Mons.

⁴⁸ *B.C.R.A.A.*, 41^e année, 1902, p. 24-28.

⁴⁹ *Idem*, p. 28.

⁵⁰ Mons, Sainte-Waudru, pierre blanche d'Avesnes, 780 x 270 cm (largeur maximale). Sur cet autel, voir notamment : DEBAENE Marjan (éd.), 2019.



Fig. 6.- Retable des Fêtes de la Vierge, Mons, collégiale Sainte-Waudru.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 7.- Détail du registre inférieur du retable des Fêtes de la Vierge, Mons, collégiale Sainte-Waudru.
© IRPA-KIK, Bruxelles.

L'œuvre, endommagée durant la Révolution française, nécessite donc d'être restaurée (fig. 7)⁵¹. Après une brève intervention de Séraphin De Maertelaere⁵², c'est le sculpteur gantois Remi Rooms (1861-1934)⁵³, qui

⁵¹ Les troubles révolutionnaires sont la cause communément admise des dégradations des parties inférieures de ce retable. Néanmoins, un rapport adressé par la C.R.M. au gouverneur de la province, daté du 28 janvier 1898, faisant vraisemblablement suite à une visite *in situ*, indique que les parties inférieures ont été mutilées pour le placement d'un gradin en bois sans valeur (Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Mons 1.1 », rapport adressé par la C.R.M. au gouverneur de la province, 28 janvier 1898).

⁵² Un litige entre la fabrique d'église et De Maertelaere écartera le sculpteur de ce projet.

⁵³ Remi-Léonard Rooms est un sculpteur originaire de Gand, ayant fait ses études à l'École Saint-Luc de sa ville natale en compagnie de Stephan Mortier, dont il deviendra un ami proche. Il travaille principalement la pierre et le bois, et réalise des objets d'art et du mobilier religieux et civil. Au moment où il travaille pour la collégiale Sainte-Waudru de Mons, Rooms, qui aura toute sa vie son propre atelier à Gand, a déjà acquis une certaine notoriété. Sur Remi Rooms, voir : « Remi-Léonard Rooms. Notice nécrologique » dans *B.C.R.A.A.*, 73^e année, 1934, p. 123 ; VERHAEGEN Pierre, 1909, p. 292-301 ; VAN CLEVEN Jean, 1988, p. 370-372.

s'attelle à sa restauration. Après différentes tergiversations concernant l'iconographie des nouveaux groupes à insérer au registre inférieur, c'est Stephan Mortier qui suggère d'y placer une Assomption de la Vierge, une Annonciation et une Visitation, scènes qu'il juge *mieux en rapport avec les parties existantes du retable et avec la vie de la Sainte Vierge, à laquelle l'autel semble avoir été dédié*⁵⁴.

Utiliser des éléments gothiques présents dans la collégiale comme modèles d'inspiration pour les nouveaux objets d'art à réaliser est en effet un bon moyen de s'assurer du respect de la loi d'unité. Des emprunts faits au retable des Fêtes de la Vierge sont effectivement décelables dans trois des nouveaux retables néogothiques. La prédelle constituée de deux arcs en plein-cintre entiers et deux partiels aux extrémités et dont le fond est orné de remplages de pseudo-fenêtres à lancettes se retrouve dans le retable de Notre-Dame de Tongre (ca. 1904-1906)⁵⁵, réalisé par le sculpteur tournaisien Jules Legrain⁵⁶ sur les plans d'Alphonse Dufour⁵⁷. Des anges en rapport avec la légende de l'apparition miraculeuse de la statue mariale ont été ajoutés dans les écoinçons (fig. 8).

Fig. 8.- DUFOUR Alphonse, LEGRAIN Jules, retable de Notre-Dame de Tongre, Mons, collégiale Sainte-Waudru.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



⁵⁴ Mons, Archives de l'État, fonds Sainte-Waudru, AEM.02.050, dossier 230, lettre de Mortier au président de la fabrique d'église de Sainte-Waudru, 1^{er} janvier 1900.

⁵⁵ Mons, Sainte-Waudru, pierre bleue de Tournai et cuivre doré, 172 x 204 cm. Sur ce retable, voir : PETIT Noémie, « Le culte de Notre-Dame de Tongre à Mons (...) », 2018, p. 299-324.

⁵⁶ Sur Jules Legrain, voir : VAN CLEVEN Jean, 1988, p. 363. L'attribution à Jules Legrain a été faite par Noël Spitaels grâce à plusieurs documents découverts en janvier 2020 dans le fonds Sainte-Waudru conservés aux Archives de l'État à Mons (partie non inventoriée).

⁵⁷ Alphonse Dufour s'est formé à l'architecture à l'École Saint-Luc de Tournai, ville où se trouvent plusieurs maisons et bâtiments qu'il a réalisés. Dans les années 1920, il sera membre correspondant de la C.R.M. pour la province du Hainaut, puis il en deviendra vice-président.



Fig. 9.- GOFFAERTS Camille, retable de sainte Aye, Mons, collégiale Sainte-Waudru.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 10.- GOFFAERTS Camille, dessin non signé et non daté du retable de sainte Aye.
© Mons, Archives de l'État, fonds Sainte-Waudru, AEM.02.050, dossier 223.

Dans son programme d'ensemble, Mortier avait envisagé de faire construire dans la chapelle de saint Joseph (première chapelle du déambulatoire nord) un retable en pierre blanche (Pierre de Pons) traité dans le même style et d'une importance à peu près conforme au retable de la chapelle du couronnement de la vierge⁵⁸. Ce retable ne sera jamais réalisé, mais trois chapelles plus loin se trouve le retable de sainte Aye (ca. 1902-1904)⁵⁹ (fig. 9), réalisé par Camille Goffaerts (1863-1914)⁶⁰ et dont la parenté structurelle avec le retable des Fêtes de la Vierge est indéniable. Ce retable en pierre blanche de près de 8 m de haut présente le même élancement vertical que le retable gothique du XVI^e siècle. Commandé en 1902⁶¹, il est le premier des deux retables réalisés par Goffaerts pour la collégiale de Mons. Le dessin de ce retable, qui fut validé par les différentes autorités compétentes, est conservé dans le fonds d'archives de la fabrique d'église (fig. 10)⁶². La C.R.M. inspectera le retable lors d'une visite *in situ* le 11 février 1904. Dans son rapport, elle indique que *l'exécution de cet autel a été traitée avec soin. (...) Toutefois, les terminaisons du retable, divisé en trois parties verticales, laissent à désirer ; elles sont lourdes, leur style a été emprunté à une époque plus récente que le reste du meuble et leur caractère est plutôt civil. Il semble que le retable n'ait pas besoin de ces couronnements et que son aspect gagnerait à leur suppression*⁶³. Goffaerts reconnaît lui-même que *les poires sont trop lourdes*⁶⁴ et il indique qu'il ordonnera à ses ouvriers de les diminuer. Il semble que cela n'ait jamais été rectifié et il est vrai que le couronnement du retable tel qu'il a été réalisé est assez éloigné du dessin. La dentelle de pierre, clairement inspirée du retable des Fêtes de la Vierge, a laissé place à d'épais fleurons, la matière est à peine ajourée, chaque élément d'ornementation est très massif (fig. 11-13).

Le retable de saint Alphonse de Liguori (ca. 1907)⁶⁵ (fig. 14), réalisé par Remi Rooms, présente lui aussi une dynamique verticale proche du retable marial. Tout comme le retable de sainte Aye, il emprunte également au retable des Fêtes de la Vierge le couronnement du compartiment central du registre inférieur formé d'accolades complexes.

⁵⁸ Louvain, KADOC-KU Leuven, archives de plans *Hogeschool Sint-Lucas Gent*, BE/942855/1544/705, brouillons du programme de réaménagement de la décoration intérieure de la collégiale Sainte-Waudru de Mons, par Stephan Mortier, non datés.

⁵⁹ Mons, Sainte-Waudru, pierre blanche, 800 x 253 cm (largeur maximale).

⁶⁰ On sait très peu de choses sur le sculpteur Camille Pierre Joseph Goffaerts, si ce n'est qu'il a tenu à Louvain un atelier de sculpture en collaboration avec Benoît Van Uytvanck.

⁶¹ Le conseil de fabrique accepte le projet le 6 avril 1902 et l'arrêté royal autorisant sa réalisation date du 26 septembre 1902. Goffaert est venu visiter la collégiale de Mons au début du mois d'octobre 1901, il est donc fort probable que la genèse du projet date de ce moment-là.

⁶² Mons, Archives de l'État, fonds Sainte-Waudru, AEM.02.050, dossier 223, encre sur papier, 60 x 33 cm.

⁶³ *Idem*, rapport de la C.R.M. transmis par le ministre de la Justice au gouverneur de la province, 4 mars 1904.

⁶⁴ *Idem*, carte postale de Goffaerts à la fabrique d'église de Sainte-Waudru, non datée.

⁶⁵ Mons, Sainte-Waudru, bois, ca. 700 x 264 cm (largeur maximale).



Fig. 11.- Détail du couronnement du retable des Fêtes de la Vierge, Mons, collégiale Sainte-Waudru.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 12.- GOFFAERTS Camille, détail du dessin non signé et non daté du retable de sainte Aye.
© Mons, Archives de l'État, fonds Sainte-Waudru, AEM.02.050, dossier 223.



Fig. 13.- GOFFAERTS Camille, détail du couronnement du retable de sainte Aye, Mons, collégiale Sainte-Waudru.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 14.- ROOMS Remi, retable de saint Alphonse de Liguori, Mons, collégiale Sainte-Waudru.
© IRPA-KIK, Bruxelles.

Une autre œuvre gothique conservée dans la collégiale de Mons servira de modèle aux nouvelles réalisations mises en œuvre au début du XX^e siècle. Il s'agit d'un édicule gothique en pierre blanche abritant une statue de sainte Waudru (fig. 15). Il était à restaurer et le souhait de lui faire construire un pendant est explicitement mentionné. Deux niches, abritant des statues néogothiques en pierre de saint Antoine de Padoue et saint Jean-Baptiste de la Salle réalisées par Remi Rooms en sont effectivement inspirées (fig. 16-17).

En plus des œuvres gothiques conservées à Sainte-Waudru, les artistes néogothiques vont également mobiliser d'autres sources d'inspiration. En effet, les nouveaux retables reproduisent certaines caractéristiques ainsi que la typologie structurelle des retables flamands et brabançons des XV^e et XVI^e siècles. La forme de la partie supérieure de la caisse du retable de saint Jean-Baptiste de la Salle (1907)⁶⁶ (fig. 18) est proche de celle des retables anversois des années 1530-1540⁶⁷. La travée centrale est arrondie et le bord antérieur de la caisse présente une moulure profilée avec un décor d'ornements végétaux ajourés placés à intervalles réguliers. Néanmoins, les parties latérales ne présentent pas le profil ondulé typique des retables anversois de cette période ni l'accolade faisant la liaison avec la travée centrale. La moulure ornementée de motifs végétaux ajourés est également présente sur le retable de la Passion (1905)⁶⁸, réalisé par Camille Goffaerts, sur le retable de Notre-Dame de Tongre

⁶⁶ Mons, Sainte-Waudru, bois de chêne partiellement doré et volets en bois peints, 320 x 225 cm (largeur maximale, fermé).

⁶⁷ Sur les retables anversois, voir notamment : NIEUWDORP Hans (dir.), 1993.

⁶⁸ Mons, Sainte-Waudru, bois de chêne de Hongrie polychromé, 226 x 237 x 34,6 cm (largeur maximale).



Fig. 15.- Édicule avec la statue de sainte Waudru, Mons, collégiale Sainte-Waudru.
© Benoît Feron.



Fig. 16.- ROOMS Remi, édicule avec la statue de saint Antoine de Padoue, Mons, collégiale Sainte-Waudru.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 17.- ROOMS Remi, édicule avec la statue de saint Jean-Baptiste de la Salle, Mons, collégiale Sainte-Waudru.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 18.- COPPEJANS François-Joseph, ROOMS Remi, retable de saint Jean-Baptiste de la Salle, Mons, collégiale Sainte-Waudru.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 19.- COPPEJANS François-Joseph, ROOMS Remi, retable de saint Ghislain, Mons, collégiale Sainte-Waudru.
© IRPA-KIK, Bruxelles.

et sur le retable des douleurs de la Vierge (1912)⁶⁹, tous deux réalisés par Jules Legrain sur les plans d'Alphonse Dufour. Le haut de la caisse du retable de saint Ghislain (1904-1907)⁷⁰ (fig. 19), sculpté par Remi Rooms, est typologiquement proche du retable de la Vierge de l'église Notre-Dame de Villers-la-Ville (début XVI^e siècle) (fig. 20) : il est couronné d'un arc en doucine orné de fleurons. Plusieurs de ces retables sont ornés d'une frise géométrique ajourée dans le bas de la huche. Sur le retable de la Passion (fig. 21), les motifs de croisillons de la frise du bas de la travée centrale se répètent sur la prédelle en pierre.

Tous les retables néogothiques de Sainte-Waudru, à l'exception du retable des douleurs de la Vierge, suivent une division en trois travées. La travée centrale peut être de largeur plus conséquente ou avoir une frise plus élevée dans le bas, mettant ainsi en évidence la scène la plus importante. Les travées sont souvent séparées par des pilastres à pinacles et fleurons, et dans le retable de la Passion, le retable de saint Vincent Madelgaire (1906)⁷¹, le retable de saint Jean-Baptiste de la Salle et le retable de Notre-Dame de Tongre, ces pilastres sont surmontés de figures de saints ou d'anges portant des armoiries. Trois des dix retables néogothiques de Sainte-Waudru arborent des volets mobiles peints, ce qui permet de varier les images exposées aux fidèles et d'occulter les images considérées comme étant les plus sacrées. Ces trois retables sont le résultat d'une collaboration entre Remi Rooms et



Fig. 20.- Retable de la Vierge, Villers-la-Ville, église Notre-Dame de la Visitation.

© IRPA-KIK, Bruxelles.

Fig. 21.- GOFFAERTS Camille, retable de la Passion, Mons, collégiale Sainte-Waudru.

© IRPA-KIK, Bruxelles.

⁶⁹ Mons, Sainte-Waudru, pierre bleue de Tournai et volets en fer forgé, 383 x 201 cm (largeur maximale).

⁷⁰ Mons, Sainte-Waudru, albâtre rouge d'Écosse partiellement doré et volets en bois peints, 220 x 200 cm (largeur maximale, fermé).

⁷¹ Mons, Sainte-Waudru, bois de chêne partiellement doré et volets en bois peints, 320 x 241 cm (largeur maximale, fermé).



Fig. 22.- DUFOUR Alphonse, LEGRAIN Jules, retable des douleurs de la Vierge, Mons, collégiale Sainte-Waudru.
© IRPA-KIK, Bruxelles.

François-Joseph Coppejans (1867-1947)⁷², respectivement sculpteur et peintre gantois. Rooms réalise les groupes sculptés et Coppejans peint les panneaux des volets⁷³. Il s'agit du retable de saint Vincent Madelgaire, du retable de saint Jean-Baptiste de La Salle et du retable de saint Ghislain. Les deux premiers sont en bois de chêne, le troisième est en albâtre rouge d'Écosse, et ils présentent tous les trois une polychromie partielle⁷⁴. Mentionnons que le retable des douleurs de la Vierge (1912) (fig. 22) peut aussi être refermé par des volets ajourés en fer forgé aux motifs floraux partiellement dorés qui semblent néanmoins être purement décoratifs puisqu'une fois fermés, ils ne masquent pas les images sculptées qui se trouvent derrière.

D'autres œuvres des XV^e et XVI^e siècles servent également de modèles aux artistes néogothiques ayant travaillé à Sainte-Waudru. Pour les scènes du retable de la Passion, Camille Goffaerts dit s'être inspiré des bas-reliefs des stalles de l'église abbatiale de Sainte-Gertrude de Louvain⁷⁵. Ces stalles, toujours en place aujourd'hui, ont été commandées par l'abbé Pieter Was entre 1527 et 1553, et ont été réalisées par Mathys de Wayere (fig. 23)⁷⁶. Il s'agit d'un ensemble sculpté remarquable par sa qualité et par le foisonnement de scènes narratives et de personnages. Y sont représentés des épisodes de la vie de sainte Gertrude, de saint Augustin et du Christ, ainsi qu'un grand nombre de figures d'apôtres, de prophètes et de pères de l'Église. Ces stalles ont été restaurées par l'atelier des frères Goyers en 1848⁷⁷ et elles devaient jouir d'une certaine réputation dans la ville natale de Goffaerts. Le sculpteur louvaniste va néanmoins modifier légèrement ses modèles, en ajoutant par exemple dans la scène du Couronnement d'épines un personnage agenouillé grimaçant devant Jésus (fig. 24-26). Ce faciès figure les « moqueries et grimaces » faites par les tortionnaires. Le soldat tendait au Christ son sceptre en roseau, aujourd'hui disparu, élément qui fait de la scène du retable de Mons un Couronnement d'épines à l'iconographie on ne peut plus traditionnelle.

Les Primitifs flamands du XV^e siècle serviront également de modèles aux artistes néogothiques, en particulier Jan van Eyck (vers 1390-1441) et Hans Memling (vers 1430-1494), dont Coppejans s'inspirera librement

⁷² François-Joseph Coppejans est un Gantois, peintre et restaurateur de peintures murales, formé à l'École Saint-Luc de Gand (où il deviendra ensuite professeur) puis à l'Académie des Beaux-arts d'Anvers. Pendant toute sa vie, il sera fortement impliqué dans la Gilde des Arbalétriers de sa ville natale, dont il sera le doyen. Sur François-Joseph Coppejans, voir : MOULIN-COPPENS Josée, 1987, p. 10-12 ; VAN CLEVEN Jean, 1987, p. 23 ; BAILLIEUL Beatrix, 1987, p. 30-34 ; VAN CLEVEN Jean, 1988, p. 349 ; BERGMANS Anna, 1998, p. 192-193, 310, 312, 364 ; VERLENDE Patrick, 2014, p. 87-105.

⁷³ Sur les interventions de Coppejans à Sainte-Waudru, voir : MARTENS Didier, PETIT Noémie, 2019, p. 150-160, article dans lequel l'attribution des volets du retable de saint Ghislain à ce même peintre est développée. Les volets des retables de saint Vincent Madelgaire et de saint Jean-Baptiste de la Salle sont quant à eux signés par Coppejans : *F. Coppejans / an° 1906* en cursive noire sur le panneau de sainte Aldegonde, revers du volet droit pour le premier et *Frans Coppejans / 1907* et *Frans Coppejans / 22 nov. 1907* en deux endroits en cursive rouge sur les panneaux de l'avant des volets pour le second.

⁷⁴ Sur la polychromie de ces retables, voir : STEYAERT Delphine, 2020, p. 282-303.

⁷⁵ Mons, Archives de l'État, fonds Sainte-Waudru, AEM.02.050, dossier 232, lettres de Goffaerts à la fabrique d'église de Sainte-Waudru, 8 février 1904 et 30 mai 1904.

⁷⁶ Sur ces stalles, voir notamment : SCHEPENS Piet, 1990.

⁷⁷ VANDER ELST Pascale, 1983, n. p. Lors de la Seconde Guerre mondiale, les stalles de Sainte-Gertrude de Louvain seront fortement endommagées. Elles seront restaurées entre 1945 et 1956 par Joseph Van Uytvanck, le fils de Benoît Van Uytvanck. Ce dernier tenait un atelier avec Camille Goffaerts à Louvain.

Fig. 23.- de WAYERE Mathys, stalles, Louvain, église Sainte-Gertrude.
© Noémie Petit.



Fig. 24.- de WAYERE Mathys, détail des stalles : le Couronnement d'épines, Louvain, église Sainte-Gertrude.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 25.- GOFFAERTS Camille, détail du retable de la Passion : le Couronnement d'épines, Mons, collégiale Sainte-Waudru.
© IRPA-KIK, Bruxelles.

pour les compositions de différentes peintures de volets. Le peintre gantois combine des éléments empruntés à différentes représentations et opère également une critique en acte de ces modèles puisqu'il n'hésite pas à corriger certains détails pour les faire s'accorder avec les conceptions iconographiques de son temps. Par exemple, sur le revers des volets du retable de saint Jean-Baptiste de la Salle, s'il emprunte la



Fig. 26.- GOFFAERTS Camille, détail du retable de la Passion : soldat du Couronnement d'épines, Mons, collégiale Sainte-Waudru.
© IRPA-KIK, Bruxelles.

figure du saint Jean-Baptiste au *Triptyque Donne* de Memling, conservé à la National Gallery de Londres, Coppejans remplace le manteau violet du Précurseur par un manteau rouge, couleur qui lui est associée depuis la Contre-réforme et qui demeure la norme iconographique pour les artistes néogothiques (fig. 27-28).

Les artistes néogothiques n'hésitent donc pas à mobiliser des œuvres connues et reconnaissables dont ils vont ensuite modifier quelques éléments pour rendre leurs compositions plus classiques d'un point de vue iconographique. Ils ne retiennent pas les particularités ou originalités que les artistes gothiques ont disséminées dans leurs œuvres, préférant représenter les scènes de manière plus traditionnelle. Ils opèrent ainsi une critique en acte de leurs modèles.



Fig. 27.- COPPEJANS François-Joseph, détail du retable de saint Jean-Baptiste de la Salle : saint Jean-Baptiste, Mons, collégiale Sainte-Waudru.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 28.- MEMLING Hans, détail du Triptyque Donne : saint Jean-Baptiste, Londres, The National Gallery.
© IRPA-KIK, Bruxelles.

Considérations relatives aux commandes des nouveaux retables : le coût financier et les différents intervenants

Le dépouillement des documents d'archives relatifs à ces retables permet d'appréhender tout le processus de commande et de réalisation de ces œuvres. Pour peu que ces documents soient conservés, on y trouve des informations concernant par exemple leur prix qui, tout comme pour la réalisation des retables médiévaux, varie selon les matériaux employés ainsi qu'en fonction de la notoriété de l'artiste. Les retables réalisés par Camille Goffaerts sont par exemple moins chers que ceux réalisés par Remi Rooms. Pour réaliser le retable de saint Vincent Madelgaire, Rooms établit en 1902 un devis dont le montant s'élève à 7.398 francs (sans les volets peints)⁷⁸. La même année, la fabrique d'église lui commande le retable de saint Jean-Baptiste de la Salle pour un montant de 8.250 francs (sans les volets peints)⁷⁹. En 1907, le retable de saint Alphonse de Liguori, en bois de chêne avec dorure partielle des figures, plus imposant que les deux précédents et sans volets, lui est commandé pour une somme de 12.420 francs⁸⁰. À titre de comparaison, le prix de vente moyen d'un tableau d'un artiste belge dans les années 1890 et 1900 se situe entre 800 et 1.000 francs, montant équivalant au salaire annuel d'un ouvrier⁸¹. Les retables d'autel néogothiques semblent donc atteindre des prix relativement importants.

Le prix de la réalisation des volets peints des retables est calculé séparément. Ceux du retable de saint Vincent Madelgaire coûtent 2.600 francs et ceux du retable de saint Jean-Baptiste de La Salle coûtent 3.000 francs. Il est difficile de se rendre compte, aujourd'hui, de la valeur de tels montants à l'époque. Si les artistes néogothiques connaissent actuellement une notoriété toute relative en comparaison avec leurs contemporains « modernes », mentionnons qu'en 1895, le gouvernement achète à James Ensor son tableau *Le Lampiste* pour 2.500 francs et pour le même prix, en 1904, le tableau *La Promenade* de Théo Van Rysselberghe, deux œuvres conservées aujourd'hui aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique⁸². Est-il utile de préciser qu'actuellement, la cote d'un peintre néogothique ne peut même pas espérer atteindre un dixième de celle de ces deux artistes ?

Comme dit précédemment, dans le cadre du réaménagement de la décoration intérieure de la collégiale de Mons, la commande d'un nouveau retable résulte presque systématiquement d'un don⁸³.

⁷⁸ Mons, Archives de l'État, fonds Sainte-Waudru, AEM.02.050, dossier 231, lettre de Rooms à Abel Le Tellier, secrétaire de la fabrique d'église de Sainte-Waudru, 24 janvier 1907.

⁷⁹ *Idem*, dossier 224, *Devis estimatif relatif au placement d'un autel en l'honneur de St Jean Baptiste de la Salle*, 7 mai 1902.

⁸⁰ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Mons 1.1 », lettre du ministre des Sciences et des Arts à la C.R.M., 11 février 1908.

⁸¹ LAOUREUX Denis, été 2019, p. 47.

⁸² Bruxelles, Archives générales du Royaume, fonds de l'administration des Beaux-Arts, T004/01, dossier 80 B, *Relevé des ouvrages acquis ou reçus en don par les Musées royaux de Peinture et de Sculpture*, années 1895 et 1904.

⁸³ Ceci ne peut néanmoins pas être affirmé pour la restauration du retable des Fêtes de la Vierge ni pour la réalisation du retable de Notre-Dame de Tongre, pour lesquels aucun nom de donateur n'est mentionné dans les archives.



Fig. 29.- GOFFAERTS Camille, détail du retable de sainte Aye : signature de l'artiste située sur le côté gauche de la prédelle, Mons, collégiale Sainte-Waudru. © IRPA-KIK, Bruxelles.

Néanmoins, le don ne doit pas couvrir l'entièreté du prix du retable puisqu'il est possible de bénéficier de subsides de différentes autorités. En l'absence de donateur, le montant de tous travaux entrepris dans un édifice de culte sera réparti entre la fabrique d'église, l'administration communale, l'administration provinciale et l'État. Lorsqu'il y a un don, celui-ci couvre généralement la part de la fabrique d'église, de l'administration communale et de l'administration provinciale. L'État, ou plus précisément l'administration des Beaux-Arts et l'administration des Cultes acceptent alors de financer chacune 1/6 du coût de la réalisation, pour peu que celle-ci soit utile à la pratique du culte et revête un caractère artistique suffisant, ce qui est le cas d'un retable d'autel. Un des artistes néogothiques étant intervenus à Sainte-Waudru, Camille Goffaerts, propose un subterfuge pour augmenter le montant de ces subsides. Il suggère ainsi à la fabrique d'église de gonfler le prix officiel du retable de sainte Aye. Il présentera un devis s'élevant à 6.500 francs, mais le montant officiel indiqué aux autorités est de 12.000 francs. 4.000 francs de subsides seront octroyés, correspondant bien à 2/6 du prix officiel. La famille Le Tellier, commanditaire du retable, ne doit donc plus déboursier que 2.500 francs⁸⁴. Ce subterfuge sera également mis en place pour la réalisation du retable de la Passion, du même sculpteur⁸⁵.

Goffaerts dit proposer un prix bas pour la réalisation du retable de sainte Aye car il ne voit pas dans ce retable un *but lucratif*, mais bien l'opportunité de *placer dans la collégiale de Mons une œuvre qui doit faire [son] nom, non seulement à Mons, mais dans tout le pays*⁸⁶. C'est d'ailleurs probablement pour cette raison qu'il y appose sur le côté gauche de la prédelle non seulement son nom mais également la ville où se trouve son atelier pour qu'un éventuel futur commanditaire puisse facilement faire appel à lui (fig. 29). Ce genre de signature, indiquant en plus de son nom le lieu où se trouve l'atelier de l'artiste, est attestée chez les Primitifs flamands, mais les exemples sont rares. En 1561, Pieter Claeissens l'Ancien appose son nom et son adresse sur le retable de saint Barthélémy, conservé à Nuestra Señora del Puerto à Sañtona (Cantabrie, Espagne)⁸⁷ et Colyn de Coter a, à trois reprises, mentionné dans sa signature la ville de Bruxelles⁸⁸. L'œuvre est instrumentalisée et devient un support publicitaire devant permettre à un potentiel client d'entrer en contact avec l'artiste.

Si le prix d'un retable néogothique semble être élevé, entendons néanmoins que plusieurs artistes interviennent sur un même retable : un menuisier façonne la caisse, un sculpteur sculpte les groupes et les figures, un polychromeur peint et dore les groupes sculptés, et un peintre peint les volets. Ce sont donc autant d'intervenants à

⁸⁴ Mons, Archives de l'État, fonds Sainte-Waudru, AEM.02.050, dossier 223, lettre de Goffaerts à Abel Le Tellier, secrétaire de la fabrique d'église de Sainte-Waudru, 6 mars 1902.

⁸⁵ *Idem*, dossier 232, lettre de Goffaerts à Abel Le Tellier, secrétaire de la fabrique d'église de Sainte-Waudru, 21 décembre 1903.

⁸⁶ *Idem*, dossier 223, lettre de Goffaerts à Abel Le Tellier, secrétaire de la fabrique d'église de Sainte-Waudru, 6 mars 1902.

⁸⁷ Signature visible sur le panneau de saint Jérôme : *OPUS PETRI NICOLAI MOAULI BRUGIS IN FLANDRIA IN PLATEA QUAE DICITUR DEN HOUDEN SACK* pouvant se traduire par « œuvre de Petrus Nicolai Moraulus [c'est-à-dire Pieter Claeissens l'Ancien] [habitant] à Bruges, en Flandre dans la rue dénommée *de Oude Zak* » (MARTENS Didier, 2010, p. 177-178).

⁸⁸ PÉRIER-D'ETEREN Catheline, 1985, p. 55.

rémunérer. Il s'avère également que, dans certains cas, ces différents intervenants fassent preuve d'un manque de coordination entre eux. Le retable de la Passion, dont les groupes sculptés ont été réalisés par Camille Goffaerts et polychromés par Jules Helbig (1821-1906)⁸⁹, est en forme de « T » inversé, modèle type des retables bruxellois et anversois du XV^e siècle. La caisse est divisée en trois travées et la travée centrale est divisée en deux compartiments. Chaque travée se termine dans la partie supérieure par une accolade ornée de fleurons derrière laquelle se déploie un remplage de pseudo-fenêtres à lancettes. La huche et toute l'ornementation architectonique ont vraisemblablement été réalisées par un menuisier ou un huchier indépendant qui n'a pas accordé son travail avec les groupes sculptés qui devaient intégrer les compartiments puisque ceux-ci sont partiellement masqués par les ornements ogivaux. L'ange au calice dans la scène de gauche figurant la Prière au jardin des oliviers est caché par l'ornement de l'arc ogival, tout comme le visage du Christ ressuscité triomphant de la mort dans la scène de droite (fig. 30-31).



Fig. 30.- GOFFAERTS Camille, détail du retable de la Passion : la Prière au jardin des oliviers, Mons, collégiale Sainte-Waudru. © IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 31.- GOFFAERTS Camille, détail du retable de la Passion : la Résurrection du Christ, Mons, collégiale Sainte-Waudru. © IRPA-KIK, Bruxelles.

⁸⁹ Mons, Archives de l'État, fonds Sainte-Waudru, AEM.02.050, dossier 232, lettre de Goffaerts à Abel Le Tellier, secrétaire de la fabrique d'église de Sainte-Waudru, 27 février 1905. Jules Helbig est un peintre néogothique et historien de l'art liégeois, membre de la C.R.M. de 1889 à 1906. Sur cet artiste, voir : BERGMANS Anna, 2008, p. 49-66.

Pour déterminer l'iconographie des retables, différents acteurs semblent également intervenir. Celle-ci est décidée par le commanditaire en concertation avec l'artiste. Ainsi, le frère des Écoles chrétiennes Joseph Mansuy a vraisemblablement conçu l'ensemble du programme iconographique du retable de saint Jean-Baptiste de La Salle qu'il a financé. Sur le revers des volets sont entre autres figurés les saints Cassien, Nicolas, Joseph Calasanz et Pierre Fourier (fig. 32). Représentés en pied, ils se tiennent debout devant un drap de brocart vert tendu sur un mur de pierres. Le culte et la vie de ces quatre saints sont liés à l'éducation ou aux enfants. Saint Cassien porte l'habit, la crosse et la toque d'évêque, ainsi que la palme du martyr et un livre, probablement un livre de cours. Maître d'école à Imola, en Italie, au III^e siècle, il fut tué



Fig. 32.- COPPEJANS François-Joseph, retable de saint Jean-Baptiste de la Salle (fermé), Mons, collégiale Sainte-Waudru. © IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 33.- ROOMS Remi, détail du retable de saint Vincent Madelgaire : statue de saint Vincent, Mons, collégiale Sainte-Waudru.

© IRPA-KIK, Bruxelles.

à coup de stylet par ses élèves après que son adhésion au christianisme fut découverte. Avant d'être enseignant, il aurait été évêque dans la région du Tyrol⁹⁰. Saint Nicolas est également représenté en évêque, tenant les trois boules d'or. Saint Joseph Calasanz, originaire d'Aragon, vécut lui au XVIII^e siècle en Espagne et fonda les Piaristes, ordre religieux destiné à l'éducation, très proche des frères des Écoles chrétiennes⁹¹. Enfin, Pierre Fourier, portant le rochet et tenant une image de la Vierge, est un saint lorrain qui vécut aux XVI^e et XVII^e siècles, connu pour avoir favorisé l'instruction des filles et pour avoir fondé la congrégation Notre-Dame, dédiée à l'enseignement⁹². Rien d'étonnant donc pour un retable financé par l'Institut saint Joseph, établissement scolaire qui existe toujours à Mons⁹³.

La correspondance entre Remi Rooms et le doyen Lemaitre révèle également les discussions relatives à l'iconographie du retable de saint Vincent Madelgaire. Il est notamment question de l'habit que doit porter Vincent sur la statue surmontant l'autel. Il était initialement prévu de le représenter en évêque, mais puisqu'il n'a jamais eu cette charge, il est préférable de le représenter en costume de seigneur ou de moine⁹⁴. Rooms demande également que lui soit envoyée une image de saint Vincent en habit de moine⁹⁵. Sur la sculpture effectivement réalisée, Vincent porte la chasuble monacale, il est nimbé et tonsuré, et porte dans la main gauche une maquette d'église (fig. 33). De son pied droit, il écrase symboliquement une couronne qui représente sa condition de noble à laquelle il renonce en se tournant vers la vie monastique⁹⁶.

Ces exemples montrent que l'iconographie des retables néogothiques a fait l'objet d'un long processus de réflexions mené entre les artistes, les commanditaires et la fabrique d'église. Les choix faits ne sont pas hasardeux ou standardisés mais ils répondent bel et bien aux particularités de l'œuvre en tant que telle, conçue comme une réalisation à part entière. Si la reproduction d'œuvres identiques et la production « en série » sont attestées dans les ateliers néogothiques, il est clair que cette pratique ne doit pas être considérée comme une généralité ou une caractéristique du mouvement.

⁹⁰ CAHIER Charles, 1867, p. 358.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Sur la vie de Pierre Fourier, voir notamment : GUÉRIN Paul, 1876, p. 136-159. Sur l'iconographie de Pierre Fourier, voir : BARBIER DE MONTAULT Xavier, 1898, p. 401.

⁹³ En 1843, les frères des Écoles chrétiennes sont venus s'installer à Mons dans le but d'y créer une école pour garçons. Grâce à un don très généreux, ils ont pu acheter un bâtiment à l'angle de la rue Débonnaire et la rue Terre du Prince. L'école étant devenue trop petite, les frères ont acheté les bâtiments de la rue des Clercs en 1929, qui sont aujourd'hui ceux de l'externat Saint-Joseph (URL : <https://externatsaintjoseph.be/primaire/mons/historique/> [dernière consultation le 01/04/2020]).

⁹⁴ Mons, Archives de l'État, fonds Sainte-Waudru, AEM.02.050, dossier 231, lettre de Rooms au doyen de Sainte-Waudru, 10 octobre 1904.

⁹⁵ *Idem*, lettre de Rooms au doyen de Sainte-Waudru, 11 octobre 1904.

⁹⁶ Sur l'iconographie de saint Vincent Madelgaire, voir : DEVESELEER Jacques, 1999, p. 71-167.

Conclusion

Il est évident qu'il n'a pas été possible ici de rendre compte de toute l'étendue des recherches menées sur le réaménagement intérieur que connaît la collégiale Sainte-Waudru entre 1896 et 1912, ni de toutes les observations issues de l'étude des retables néogothiques qui ont été réalisés dans ce contexte. L'objectif de cet article est de témoigner de la richesse conséquente de ce moment de l'histoire de la collégiale de Mons, de la manière dont le mouvement néogothique s'y est immiscé et de montrer à quel point ces changements ont façonné l'image que nous avons aujourd'hui de la décoration intérieure de la collégiale. S'il n'y a pas eu de foyer artistique néogothique à Mons, nous avons démontré que l'idéologie et l'esthétique prônée par ce mouvement y sont bien représentées. L'argument de l'unité de style fut largement mis en avant pour justifier les différents aménagements ainsi que les destructions qui ont été engendrées par le phénomène de « dé-baroquisation ». L'étude des retables d'autel permet de pointer les moyens mis en place pour redonner de sa superbe à la décoration intérieure de la collégiale et ce, en respectant la loi d'unité. Nous avons également pu mettre en évidence l'existence, sous-jacente aux réalisations néogothiques, d'un programme d'ensemble visant à donner aux différents aménagements une cohérence et une unité, selon une vision globale de toute la décoration intérieure de l'édifice.

Ces recherches ont été menées notamment sur la base d'un dépouillement systématique d'une quantité importante de documents d'archives dont la mobilisation s'est révélée tout à fait pertinente puisqu'ils contenaient de précieuses informations inédites qui ont permis d'appréhender tout le déroulement des commandes et de la réalisation des retables néogothiques. L'étude approfondie menée en particulier sur cette typologie d'objets, limitée ici aux retables réalisés pour la collégiale Sainte-Waudru de Mons, témoigne du fait que les retables d'autel néogothiques sont le résultat d'un processus de création long et complexe, qui fait intervenir de nombreux acteurs (architectes, sculpteurs, peintres, huchiers, membres de la fabrique d'église, membres de la C.R.M.) dont les actions et les décisions influencent inexorablement la réalisation des œuvres. Les interactions existant entre ces différents intervenants permettent d'entrevoir l'existence du réseau social dans lequel ils évoluent mais aussi le fonctionnement des différents ateliers d'artistes.

De multiples facteurs, ayant trait à l'idéologie des concepteurs, à l'évolution du culte catholique et aux réalités artistiques du temps interviennent dans le résultat final. Ces retables, comme le montrent les différentes observations développées dans cet article, sont les concrétisations matérielles d'une idéologie qui met l'art gothique et les Primitifs flamands sur un piédestal. La volonté de faire revivre l'art des XV^e et XVI^e siècles au sein des édifices de culte est justifiée par le respect de la loi d'unité et par la promulgation de l'art gothique comme seul art véritablement chrétien. Néanmoins, les artistes néogothiques n'hésitent pas à opérer une critique en acte de leurs modèles en les « corrigeant ». Identifier ces modèles, mettre en évidence les modifications qui y sont apportées, comprendre pourquoi elles l'ont été et déterminer la

part de créativité de chaque artiste permet de caractériser en partie l'art néogothique et d'en distinguer les différentes composantes, les « normes » tacites.

Enfin, il ne s'agit pas de réalisations isolées puisque les retables néogothiques de Sainte-Waudru s'inscrivent dans un vaste programme comprenant de nombreux autres éléments avec lesquels ils doivent s'accorder dans le but de former un ensemble cohérent et unitaire, voulu par la C.R.M. Cette étude aborde les retables non pas comme des œuvres indépendantes mais bel et bien comme faisant partie de cet ensemble. Ce contexte de création leur est propre et il convient de bien en distinguer toutes les composantes pour aborder correctement ces œuvres.

Abréviations et sigles

<i>B.C.R.A.A.</i>	<i>Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie</i>
<i>B.G.S.T.S.L.</i>	<i>Bulletin de la Gilde de Saint Thomas et Saint Luc</i>
C.R.M.	Commission royale des Monuments
C.R.M.S.F.	Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles
IRPA	Institut royal du Patrimoine artistique
U.L.B.	Université libre de Bruxelles

Bibliographie

Fonds d'archives

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

Louvain, KADOC-KU Leuven, archives de plans *Hogeschool Sint-Lucas Gent*, BE/942855/1544/705.

Mons, Archives de l'État, fonds Sainte-Waudru.

Bruxelles, Archives générales du Royaume, fonds de l'administration des Beaux-Arts.

Ouvrages et articles

- BAILLIEUL Beatrix, « De Coppejanskamer, nostalgie uit de eerste helft van de twintigste eeuw » dans BAILLIEUL Beatrix, *Museum van de Koninklijke en Souvereine Hoofdgilde van Sint-Joris te Gent. Gids voor de bezoeker*, Gand, 1987, p. 30-34.
- BARBIER DE MONTAULT Xavier, *Traité d'iconographie chrétienne*, t. II, 1898.
- BAVAY Gérard, *La collégiale Sainte-Waudru. Rêve des chanoinesses de Mons*, Bruxelles, 2008.
- BERGMANS Anna, *Middeleeuwse muurschilderingen in de 19de eeuw : studie en inventaris van middeleeuwse muurschilderingen in Belgische kerken*, Louvain, 1998 (= KADOC Artes, 2).
- BERGMANS Anna, « Jules Helbig (1821-1906) : un peintre frontalier entre Rhin et Meuse » dans DE RUYT Claire, LECOCQ Isabelle, LEFFTZ Michel, PIAVAUX Mathieu, *Lumières, formes et couleurs. Mélanges en hommage à Yvette Vanden Bemden*, Namur, 2008, p. 49-66.
- CAHIER Charles, *Caractéristiques des saints dans l'art populaire énumérées et expliquées*, t. I, Paris, 1867.
- COLLECTIF, *Jacques Dubroecq de Mons (1505-1584), maître artiste de l'empereur Charles Quint*, Mons, 2005.
- CUVELIER Joseph, « Devillers (Léopold-Pierre-Philippe) » dans *Biographie Nationale*, 29, 1956, p. 553-557.
- D., sans titre dans *Le Journal de Mons*, 18 septembre 1896, n. p.
- DE MAEYER Jan, « Kunst en politiek. De Sint-Lucasscholen tussen ultramontaanse orthodoxie en drang naar maatschappelijkculturele Vernieuwing » dans DE MAEYER Jan, *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek 1862-1914*, Louvain, 1988, p. 57-124 (= Kadocstudies, 5).
- DEBAENE Marjan (éd.), *Borman : a family of northern renaissance sculptors*, Londres, 2019.
- DEVESELEER Jacques, « Iconographie de saint Vincent de Soignies » dans DEVESELEER Jacques (dir.), *Saint Vincent de Soignies. Regards du XX^e siècle sur sa vie et son culte*, Soignies, 1999, p. 71-167 (= Les Cahiers du Chapitre, 7).
- DEVILLERS Léopold, *Mémoire historique et descriptif sur l'église de Sainte-Waudru à Mons*, Mons, 1857.
- DIDIER Robert, *Jacques Dubroecq, sculpteur et maître-artiste de l'Empereur (1500/1510-1584)*, Paris, 2000.

- DIERKENS Alain, « Le Moyen Âge dans l'art belge du XIX^e siècle. I. La statue équestre de Charlemagne par Louis Jéhotte (Liège, 1868) » dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, IX, Bruxelles, 1987, p. 115-130.
- DIERKENS Alain, « «Nos Rois», de Clovis à Charlemagne » dans MORELLI Anne (dir.), *Les grands mythes de l'histoire de Belgique, de Flandre et de Wallonie*, Bruxelles, 1995, p. 35-45.
- DONY Émile, « In memoriam Léopold Devillers. Ses funérailles, sa bibliographie » dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, 39, 1910, p. 1-54.
- DUCLOS Adolphe, « Quels sont les principes généraux qui doivent prévaloir dans la restauration des monuments religieux du Moyen Âge ? » dans *B.G.S.T.S.L.*, 9, 1874, p. 32-48.
- G. D., « À l'église de Sainte-Waudru » dans *Le Journal de Mons*, 12 septembre 1896, n. p.
- GUÉRIN Paul, *Les Petits Bollandistes. Vies des saints*, t. VIII, Paris, 1876.
- LAOUREUX Denis, « Le Cercle des femmes peintres de Bruxelles, un collectif, quatre expositions (1888-1893) » dans *Artl@s bulletin*, vol. 8.1, été 2019, p. 39-50.
- LE BAILLY DE TILLEGHEM Serge, « Des fondements théoriques d'une pédagogie des métiers d'art. Idéologie des écoles Saint-Luc des origines aux années 1930 » dans *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, 13, 1980, p. 98.
- LÉNIAUD Jean-Michel, « Débats sur le bon emploi du néo-gothique : l'affaire du maître-autel de la cathédrale de Clermont-Ferrand » dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1979, p. 245-258.
- MARTENS Didier, *Peinture flamande et goût ibérique aux XV^e et XVI^e siècles*, Bruxelles, 2010.
- MARTENS Didier, PETIT Noémie, « De l'usage des Primitifs flamands en Belgique au début du XX^e siècle : les retables néogothiques de Sainte-Waudru à Mons » dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, Bruxelles, 2019, p. 115-160.
- MARTIAY Victor Gaston, « Bordiau (Gédéon-Nicolas-Joseph) » dans *Biographie Nationale*, 35, 1969, p. 57-60.
- MATTHIEU Ernest, *Léopold Devillers. Notice biographique*, Anvers, 1911.
- MEYFROOTS Griet, « La Commission royale des Monuments et la restauration de l'église aux XIX^e et XX^e siècles » dans BOELENS-SINTZOFF Françoise, WALAZYC Anne-Sophie (dir.), *L'église Notre-Dame du Sablon*, Bruxelles, 2004, p. 58-69.

- MORELLI Anne, « La construction des symboles «patriotiques» de la Belgique, de ses régions et de ses communautés » dans MORELLI Anne (dir.), *Les grands mythes de l'histoire de Belgique, de Flandre et de Wallonie*, Bruxelles, 1995, p. 191-203.
- MOULIN-COPPENS Josée, « De Sint-Jorisgilde vond na een bewogen geschiedenis van bijna duizend jaar een onderdak in de gerenoveerde Gouverneurswoning » dans BAILLIEUL Beatrix, *Museum van de Koninklijke en Souvereine Hoofdgilde van Sint-Joris te Gent. Gids voor de bezoeker*, Gand, 1987, p. 7-13.
- NIEUWDORP Hans (dir.), *Les retables anversois. XV^e-XVI^e siècles*, Anvers, 1993.
- NYS Wim, TEN BOKUM Anne-Marie, *Bourdon 1811-1967*, Anvers, 2002.
- PÉRIER-D'ETEREN Catheline, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV^e siècle*, Bruxelles, 1985.
- PETIT Noémie, *La présence néogothique dans la collégiale Sainte-Waudru de Mons. Étude approfondie de dix retables*, mémoire de maîtrise, U.L.B., 2018.
- PETIT Noémie, « Le culte de Notre-Dame de Tongre à Mons : la *Sedes Sapientiae* miraculeuse comme source d'inspiration d'un retable néogothique inédit » dans *Annales du Cercle royale d'Histoire et d'Archéologie d'Ath et de la région*, 66, 2018, p. 299-324.
- PHILIPP Klaus Jan, « Sainte-Waudru in Mons (Bergen, Hennegau). Die Planungsgeschichte einer Stiftskirche » dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 51, 1988, p. 372-413.
- SCHEPENS Piet, *Het laatgotische koorgestoelte van de Leuvense Sint-Geertruikerkerk*, Leuven, 1990.
- STEYAERT Delphine, « Le démembrément des autels baroques et néoclassiques en Belgique » dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles*, 27, 2016, p. 135-179.
- STEYAERT Delphine, « The influence of the Saint-Denis altarpiece on Neo-Gothic altarpieces with partial polychromies : the example of some altarpieces of the church of Saint-Waudru in Mons and the Passion altarpiece of Afsnee » dans *Flesh, Gold and Wood. The Saint-Denis altarpiece in Liège and the question of partial paint practices in the 16th century*, Bruxelles, 2020, p. 282-303 (= *Scientia Artis*, 18) (sous presse).
- STYNEN Herman, *De onvoltooid verleden tijd. Een geschiedenis van de Monumenten-en Landschapszorg in België 1835-1940*, Bruxelles, 1998.
- VAN CAENEGEM Benoît, « Le chef de sainte Waudru... » dans *Le Pays de Mons, Tourisme Info*, 2, avril-mai-juin 2008, p. 9-10.

- VAN CLEVEN Jean, « Coppejans en consoorten bezielde het gildeleven en legden de basis van de museumcollectie » dans BAILLIEUL Beatrix, *Museum van de Koninklijke en Souvereine Hoofdgilde van Sint-Joris te Gent. Gids voor de bezoeker*, Gand, 1987, p. 23-29.
- VAN CLEVEN Jean, « Sint-Lucasateliers in de plastische kunsten en de toegepaste kunst » dans DE MAEYER Jan, *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek 1862-1914*, Louvain, 1988, p. 337-380 (= Kadocstudies, 5).
- VAN DAMME Fritz, *De Academie voor Tekenen- en Bouwkunde van Wetteren. Geschiedenis van het beelden kunstonderwijs in Wetteren van 1823 tot 1985*, Wetteren, 1999.
- VAN DER LINDEN Valérie, *Stephan Mortier (1857-1934)*, mémoire de maîtrise, Université de Gand, 1994-1995.
- VANDER ELST Pascale, *Contribution à l'étude de l'atelier Goyers frères, sculpteurs louvanistes du XIX^e siècle. Un exemple de production éclectique dans l'art religieux de cette époque*, mémoire de maîtrise, U.L.B., 1983.
- VERHAEGEN Pierre, « Un artiste chrétien. M. Remi Rooms » dans *Revue de l'Art chrétien*, t. V, 52^e année, 1909, p. 292-301.
- VERLENDE Patrick, « De Sint-Joriskilde 1904 – heden » dans BOONE Marc, VAN BRUAENE Anne-Laure, COESSENS Ine, *Gedenkboek 700 jaar Sint-Joriskilde Gent. 1314-2014*, Gand, 2014, p. 87-124.
- VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, IX, Paris, 1875.

Romain REDEKER

Architecte, Université de Liège

**Les stations de pompage
du bassin liégeois :
un patrimoine fragile**

Fig. 1.- Croquis aquarellé de la station de pompage Sclessin n° 13 en 2009.
© Gérard Michel.



Introduction

Curieux bâtiments bordant la Meuse, les stations de pompage de la région liégeoise constituent un patrimoine industriel exceptionnel. Construites dans les années 30 en amont de la Cité ardente, elles sont assurément de beaux exemples d'architecture moderne malheureusement trop peu étudiés¹.

C'est à la lecture de ces quelques lignes d'un article de Sébastien Charlier et au hasard de quelques explorations personnelles de la région sérésienne que j'ai choisi de m'intéresser aux stations de pompage du bassin liégeois dans le cadre de mon travail de fin d'études en architecture² (fig. 1). Cet article en reprend les deux premiers chapitres, à savoir l'étude historique et l'inventaire détaillé. L'étude historique permet de découvrir le contexte dramatique et les enjeux vitaux à l'origine de la construction des stations de pompage, l'inventaire présente l'évolution de leur style et de leur volumétrie caractéristique au cours du XX^e siècle.

Étude historique

Blessures liégeoises

Les stations de pompage apparaissent dans un contexte où la région liégeoise est en proie à des inondations exceptionnelles en 1880, 1925 et 1926³. Pour pallier à l'invasion dévastatrice des eaux, les autorités mettent en place une solution préventive afin de protéger des milliers de foyers et les industries⁴. Dignes, exutoires, bassins d'orages et stations de pompage sont élevés afin de constituer un réseau de démergement fiable et durable, permettant la circulation et l'évacuation des eaux excédentaires⁵. Ce réseau est conçu par Hector Biefnot, alors directeur des travaux de la Ville de Seraing, dans le début des années 1930⁶.

¹ CHARLIER Sébastien, 2004, p. 41.

² REDEKER Romain, 2017-2018.

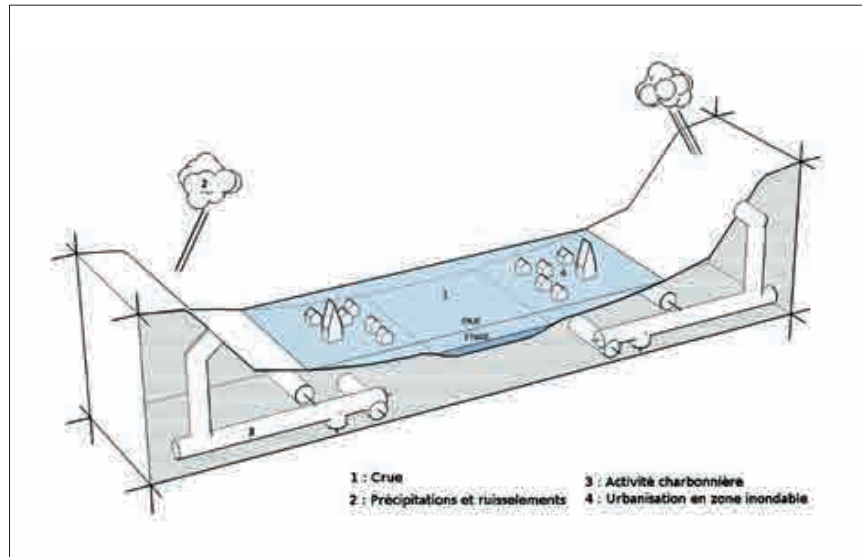
³ SUTTOR Marc, 1989, p. 169.

⁴ CHARLIER Sébastien, 2004, p. 41.

⁵ *Ibidem*.

⁶ CAMPUS Ferdinand, JAUMOTTE André, D'HAVÉ Raymond, VANDEPITTE Daniel, WILLEMS Gustave, 1980, p. 844.

Fig. 2.- Schéma du bassin liégeois et de ses crues périodiques.
© Romain Redeker.



Le démergement contre les effets consécutifs à l'exploitation intensive du sous-sol charbonnier⁷, alors que celui-ci avait participé à la prospérité du bassin liégeois⁸. Présentant des conditions favorables et résistantes aux crues périodiques, les bords de Meuse favorisèrent l'implantation des industries et l'installation des puits d'extraction (fig. 2)⁹. La plaine alluviale est, à l'époque, exploitée sur une longueur de 27 km par des concessions minières, dont la délimitation est fixée par la loi du 24 avril 1810¹⁰. Seul le territoire de la ville de Liège est alors protégé sur une superficie de 200 hectares (fig. 3)¹¹.

Lorsque vient le temps où les charbonnages ferment, le pompage des eaux de leurs galeries s'arrête¹². La remontée de la nappe aquifère est alors inévitable et les eaux s'engouffrent dans ce dédale de souterrains à l'abandon¹³. Le vide occasionné, petit à petit, fera descendre les terrains supérieurs de 5 à 10 cm par an¹⁴, jusqu'à provoquer l'affaissement des sols bordant la Meuse, allant dans des cas extrêmes jusqu'à plus de 6 m¹⁵. Dès lors, la sécurité dont jouit le bassin s'effrite au fur et à mesure des tassements du sous-sol, amenant inexorablement la plaine en dessous du niveau d'étiage et des débordements de la Meuse (fig. 4)¹⁶. Par exemple, en 1872, la rue Cockerill à Seraing était inondée lorsque le niveau d'étiage du fleuve était dépassé de 5 m¹⁷. Aujourd'hui, sans les mesures de protection, une légère hausse de 20 cm, comme il en arrive

⁷ MOTTARD G., 1988, p. 219.

⁸ HAUZEUR Anne, JADIN Ivan, 1994, p. 500.

⁹ « Le démergement, la plus grande œuvre de génie civil (...) », 1984, p. 8-9.

¹⁰ DEHOUSSE Nicolas, 1998, p. 97.

¹¹ *Ibidem*.

¹² A.I.D.E., IDEA, WALLONIE - MINISTÈRE DE LA RÉGION WALLONNE - INSPECTION GÉNÉRALE DE L'EAU, 1988, p. 4.

¹³ « Cri d'alarme de l'Association intercommunale du Démergement », 1981, p. 9-10.

¹⁴ « Le démergement, la plus grande œuvre de génie civil (...) », 1984, p. 8-9.

¹⁵ MOTTARD G., 1988, p. 219.

¹⁶ HAUZEUR Anne, JADIN Ivan, 1994, p. 500.

¹⁷ A.I.D.E., IDEA, WALLONIE - MINISTÈRE DE LA RÉGION WALLONNE - INSPECTION GÉNÉRALE DE L'EAU, 1988, p. 4.



Fig. 5. - Rupture de la digue dans le bas de Seraing, en 1925-1926. Carte postale ancienne. Collection personnelle de l'auteur.



Fig. 6. - Rez-de-chaussée sous eau à Seraing, en 1925-1926. Carte postale ancienne. Collection personnelle de l'auteur.

Au fil des années et malgré des travaux d'endiguements commencés quarante ans plus tôt²¹, la menace se fait de plus en plus sentir jusqu'aux terribles événements de la crue séculaire de l'hiver 1925-1926 (fig. 5)²².

Au lendemain de cette catastrophe, le bassin industriel de Flémalle, Jemeppe, Seraing, Ougrée et Tilleur est paralysé²³. De Chokier à Visé, plus de 35.000 maisons sont sinistrées sous des hauteurs d'eau atteignant à certains endroits 5 m (fig. 6-7)²⁴. Les premières estimations évoquent la somme de 300 millions de francs rien que pour les dégâts causés sur les immeubles privés²⁵. À cela se conjugue la menace d'épidémies sur les populations, qui se retrouvent alors dans des conditions d'insalubrité critique²⁶. Dans ce contexte, de nombreuses tensions apparaissent²⁷. Chacun cherche la cause de ce drame sans pouvoir précisément la définir²⁸ : les infrastructures fragilisées par la Première Guerre mondiale²⁹, les fortes précipitations de l'hiver amplifiées par la fonte des neiges en Ardennes³⁰, le manque de prévention dû aux moyens dérisoires³¹...

Volonté sérésienne et déconvenues

De ce marasme médiatique et politique, sur fond de querelles sociales, émerge la détermination de quelques hommes à vouloir enrayer et stopper la montée inexorable des eaux³². À l'initiative de

²¹ DOUNAN Eugène, PIRSON Nicolas, 1952, p. 238.

²² « Le démergement, la plus grande œuvre de génie civil (...) », 1984, p. 8-9.

²³ « Le 21 juillet 1980, si l'intercommunale du démergement (...) », 1980, p. 12.

²⁴ KEIMEUL Jean-Pierre, 2007, p. 6.

²⁵ « Le 21 juillet 1980, si l'intercommunale du démergement (...) », 1980, p. 12.

²⁶ DEHOUSSE Nicolas, 1998, p. 98.

²⁷ KEIMEUL Jean-Pierre, 2007, p. 6.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ MINY Marcel, 1988, p. 26.

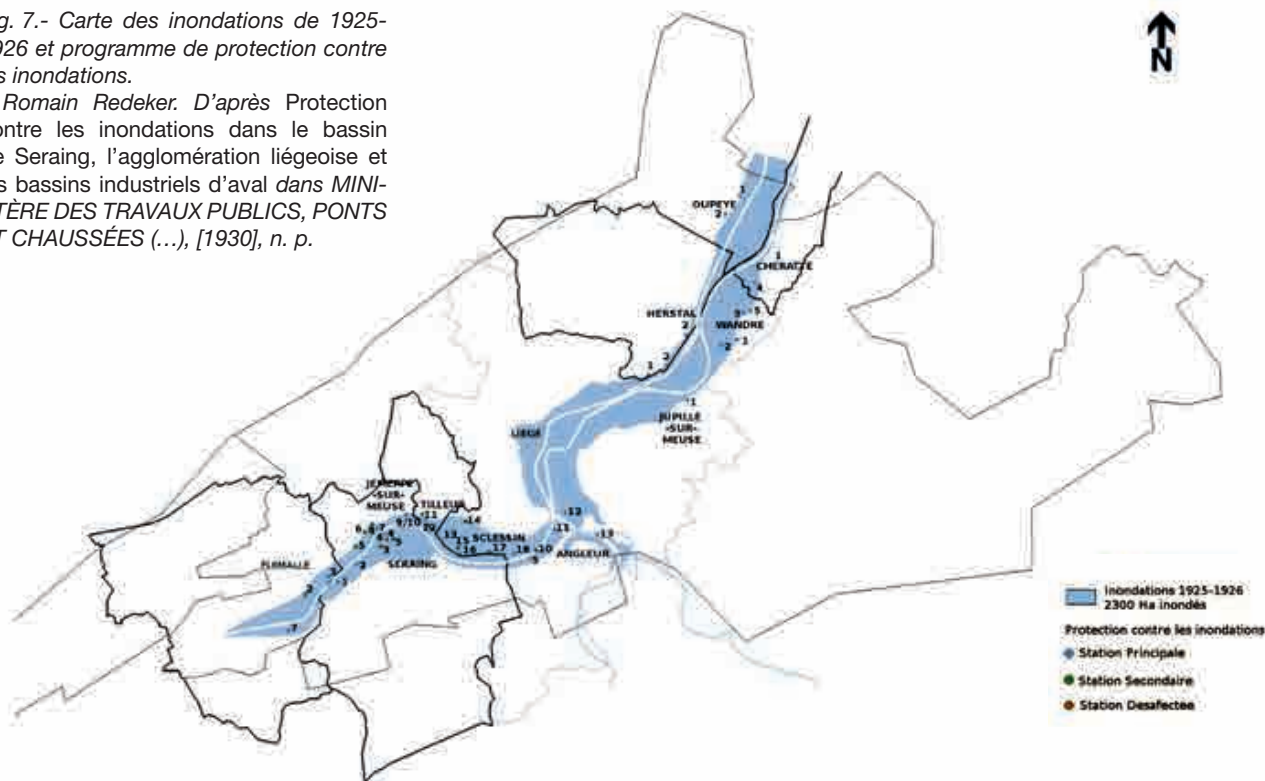
³⁰ TISON L.-J., 1938, p. 367-368.

³¹ KEIMEUL Jean-Pierre, 2007, p. 2-6.

³² Seraing, Collection IHOES, fonds Ernest Godbille, *Rapports annuels 1975-1983, Association intercommunale pour le démergement des communes de la région liégeoise (A.I.D.), 1975-1983.*

Fig. 7.- Carte des inondations de 1925-1926 et programme de protection contre les inondations.

© Romain Redeker. D'après Protection contre les inondations dans le bassin de Seraing, l'agglomération liégeoise et les bassins industriels d'aval dans *MINISTÈRE DES TRAVAUX PUBLICS, PONTS ET CHAUSSÉES (...)*, [1930], n. p.



François Van Belle et Joseph Merlot, respectivement bourgmestre de Tilleur et de Seraing, naît une volonté politique et militante pour sensibiliser l'administration et la presse³³. C'est grâce à l'ingéniosité d'Hector Biefnot, directeur des travaux de la Ville de Seraing et initiateur du projet de démergement, et aux efforts coordonnés de Gustave Willems, ingénieur civil chargé de l'étude de la modernisation de la Meuse³⁴, et Jean Lekenne, ingénieur civil des Ponts et Chaussées chargé du programme Van Wetter³⁵, que se dessine le plan de sauvetage de la vallée sérésienne³⁶. Hector Biefnot en avait jeté les bases dès 1920, après la visite d'Édouard Anseele, ministre des Travaux Publics, avant de l'exposer au conseil communal du 4 mars 1925³⁷. Bien qu'une commission du gouvernement s'opposa au projet³⁸, des murs d'endiguements s'élèvent doucement entre Tilleur, Seraing et Marchiennes³⁹. Leur mise en adjudication compliquant leur réalisation, ceux-ci restent malheureusement inachevés, à la veille des événements de 1925-1926⁴⁰.

³³ DE BRUYN André, 1979, p. 263.

³⁴ LEDEKER André, 1972, col. 390.

³⁵ Liège, Archives de l'État, fonds des archives des individus : hommes d'état, savant, artistes, BE-A0523 / Y3/12, DELRÉE Henri, *Rapport sur les affaissements miniers et les travaux de démergement de la région liégeoise*, 1964.

³⁶ DE BRUYN André, 1979, p. 85.

³⁷ DOUNAN Eugène, PIRSON Nicolas, 1952, p. 238.

³⁸ KEIMEUL Jean-Pierre, 2007, p. 6.

³⁹ *Idem*, p. 8.

⁴⁰ *Ibidem*.

En 1927, la Commission nationale des Grands Travaux nomme une deuxième sous-commission pour l'aménagement de la Meuse et la lutte contre les inondations⁴¹. De nouveau à l'étude, le projet de l'ingénieur Biefnot est bloqué : les solutions avancées par celui-ci sont jugées trop onéreuses et trop complexes à mettre en œuvre⁴².

La mise en place d'un cordon stratégique de stations de pompage, complété par un réseau d'extraction et de digues, est alors débouté par cette commission, qui juge plus réalisable l'élévation de toute la région d'un mètre⁴³ ! En définitive, et grâce à l'arbitrage d'un comité extérieur à la Commission nationale, des négociations sont entamées⁴⁴. Ce comité est alors présidé par Arthur Hachez, directeur général de la Société nationale des Distributions d'Eau et professeur à l'université de Louvain, avec, entre autres, le concours de Lucien Pellegrin, ingénieur en chef des travaux de la Ville de Liège⁴⁵. Le principe du projet est toutefois approuvé sous réserve de nombreux aménagements en amont⁴⁶. Les modifications portent notamment sur l'élargissement de la Meuse, le reboisement de certains de ses flancs et la canalisation de celle-ci au moyen de digues et d'écluses⁴⁷. Sur base de cet accord est finalement lancée la réalisation du réseau de démergement de l'ingénieur sérésien, avec le concours financier de l'État⁴⁸, par la voie de l'administration des Ponts et Chaussées⁴⁹, des communes et de l'établissement d'une taxe de démergement à charge des charbonnages⁵⁰.

Le contexte financier de l'époque est déterminant dans la compréhension des multiples rejets du plan de démergement et ce, malgré l'urgence de la situation. Suite au précédent conflit mondial, les dommages sont importants à l'échelle du territoire belge⁵¹. Les capitaux alloués aux voies hydrauliques et à leur reconstruction sont, à ce moment, immédiatement absorbés dans les ouvrages de canalisations du canal de Charleroi, de la Meuse et de l'Escaut⁵². Le plan de démergement fait alors partie d'un vaste plan d'aménagement de la Meuse, établi par Léon Van Wetter et Jean Lekenne, ingénieurs en chef-directeurs des Ponts et Chaussées, comprenant également l'amélioration des voies de navigation en

⁴¹ LEDERER André, 1972, col. 392.

⁴² Liège, Archives de l'État, fonds des archives des charbonnages de Gosson-Kessales / Georges Hansotte, BE-A0523 /V2/10, Supplément I, 687, *Inondations ; travaux de protection ; démergement des territoires de diverses communes de la vallée de la Meuse (rive gauche) défendues contre les débordements du fleuve par les digues établies par l'administration des ponts et chaussées ; récapitulation du rapport de la commission ; conclusions des rapports de M.M. Knapen, Brouhon et Tison ; résumé et conclusion du rapport de Mr Biefnot*, 1926, p. 122.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ LEDERER André, 1972, col. 392-393.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Liège, Archives de l'État, fonds des archives des charbonnages de Gosson-Kessales / Georges Hansotte, BE-A0523 /V2/10, Supplément I, 687, *Inondations ; travaux de protection ; démergement des territoires de diverses communes de la vallée de la Meuse (rive gauche) défendues contre les débordements du fleuve par les digues établies par l'administration des ponts et chaussées ; récapitulation du rapport de la commission ; conclusions des rapports de M.M. Knapen, Brouhon et Tison ; résumé et conclusion du rapport de Mr Biefnot*, 1926, p. 122.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ LEDERER André, 1972, col. 392-393.

⁴⁹ A.I.D.E., IDEA, WALLONIE - MINISTÈRE DE LA RÉGION WALLONNE - INSPECTION GÉNÉRALE DE L'EAU, 1988, p. 4.

⁵⁰ MOTTARD G., 1988, p. 220.

⁵¹ DELMER Alexandre, 1937, p. 31.

⁵² *Ibidem*.

direction d'Anvers et de Rotterdam⁵³. Les négociations de son tracé, entamées depuis 1921 entre les instances belges et les Pays-Bas, s'épuisent jusqu'en 1927⁵⁴. Le désaccord politique et militaire qui en résulte, conduit les deux parties à finalement construire leur solution respective : le canal Albert et le canal Juliana⁵⁵. Dans ces conditions et suite à la catastrophe de 1926, le programme des Grands Travaux, comprenant le démergement, n'aboutit qu'en 1927, alors que le projet est connu depuis 1922⁵⁶. L'objectif est simple : (...) *achever ce qui était commencé et compléter ce qui existait* (...) ⁵⁷.

1928, naissance de l'Association intercommunale pour le Démergement (A.I.D.)

Par la suite, l'Association intercommunale pour le Démergement des communes en amont de Liège est constituée et approuvée par l'arrêté royal du 8 novembre 1928⁵⁸, donnant sens aux statuts qui lui avaient été accordés en séance du conseil communal le 20 juin 1918⁵⁹. La création de l'intercommunale devient alors officielle suite à l'acte notarié de maître Gustave Baivy du 26 décembre 1928⁶⁰, qui sera publié au n° 605 des annexes du Moniteur belge du 14-15 janvier 1929⁶¹. Les communes de Flémalle-Haute, Flémalle-Grande, Jemeppe, Ougrée, Tilleur et Seraing en sont les parties fondatrices (fig. 8), avant que les communes d'Angleur, d'Ivoz-Ramet, Jupille, Wandre, Vivegnis, Herstal et Cheratte ne les rejoignent entre 1941 et 1948⁶².

Fig. 8.- Le Conseil d'Administration et le Comité Directeur de l'A.I.D. en 1931.
Photographie ancienne. D'après MINY Marcel, 1988, p. 29.



⁵³ CAMPUS F., MASSONNET Ch., 1981, p. 338-339.

⁵⁴ COSTES Geneviève, 2014, p. 13.

⁵⁵ DELMER Alexandre, 1937, p. 33.

⁵⁶ KEIMEUL Jean-Pierre, 2009, p. 7.

⁵⁷ DELMER Alexandre, 1937, p. 33.

⁵⁸ Seraing, Collection IHOES, « Copie in extenso de l'acte n° 605, publié en annexes au Moniteur belge du 14-15 janvier 1929 » dans *Association intercommunale pour le démergement des communes en amont de Liège, société coopérative à Jemeppe-sur-Meuse : constitution*, Huy, 1929.

⁵⁹ DOUNAN Eugène, PIRSON Nicolas, 1952, p. 238.

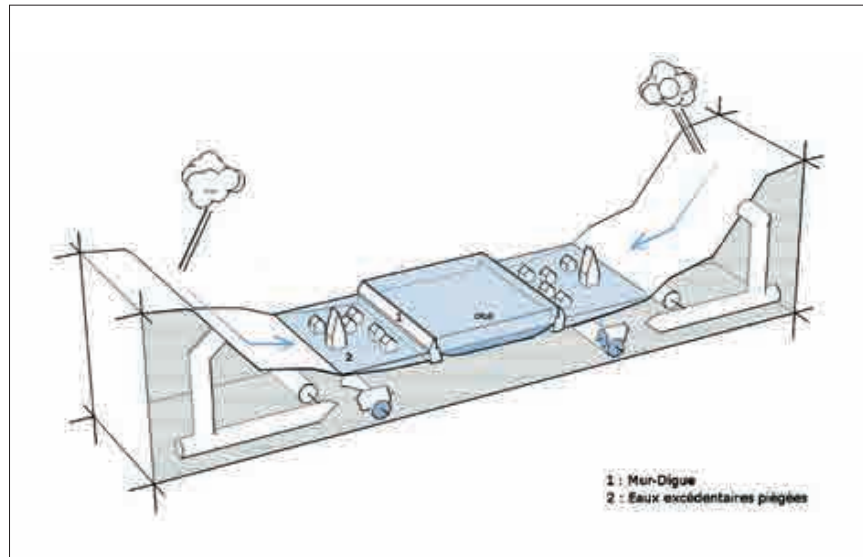
⁶⁰ COLLECTIF, 1987, p. 286.

⁶¹ Seraing, Collection IHOES, « Copie in extenso de l'acte n° 605, publié en annexes au Moniteur belge du 14-15 janvier 1929 » dans *Association intercommunale pour le démergement des communes en amont de Liège, société coopérative à Jemeppe-sur-Meuse : constitution*, Huy, 1929.

⁶² COLLECTIF, 1987, p. 286.

Fig. 9.- Schéma de la problématique des murs-digues.

© Romain Redeker.



La modernisation de la Meuse s'établit sur la base des plans d'aménagement réalisés par Hippolyte Guillery au XIX^e siècle, complétés par le programme des Grands Travaux de 1927⁶³. Les digues et des ouvrages d'envergure (suppression d'îles, dragages et création de barrages) constituent un premier ensemble de réponses apportées à la montée inexorable des eaux due à ce tassement différentiel⁶⁴. Cette solution, qui vise à régulariser et contenir le régime du fleuve, ne permet plus pour autant aux eaux de ruissellement provenant des versants de s'écouler⁶⁵. À cela s'ajoute le problème des eaux usées se retrouvant également piégées et alimentant la cuve, ainsi créée, derrière le mur de digue en période de crue (fig. 9)⁶⁶.

Deux dispositifs viennent alors compléter la brutale muraille élevée sur les rives (fig. 10-12)⁶⁷ : les exutoires et les stations de pompage (fig. 13).



Fig. 10.- Vue de Jemeppe avant la construction de la digue. Carte postale ancienne. Collection personnelle de l'auteur.



Fig. 11.- Vue de Jemeppe après la construction de la digue. Carte postale ancienne. Collection personnelle de l'auteur.



Fig. 12.- Vue actuelle de la digue de Jemeppe. © Romain Redeker.

⁶³ DOUNAN Eugène, PIRSON Nicolas, 1952, p. 238.

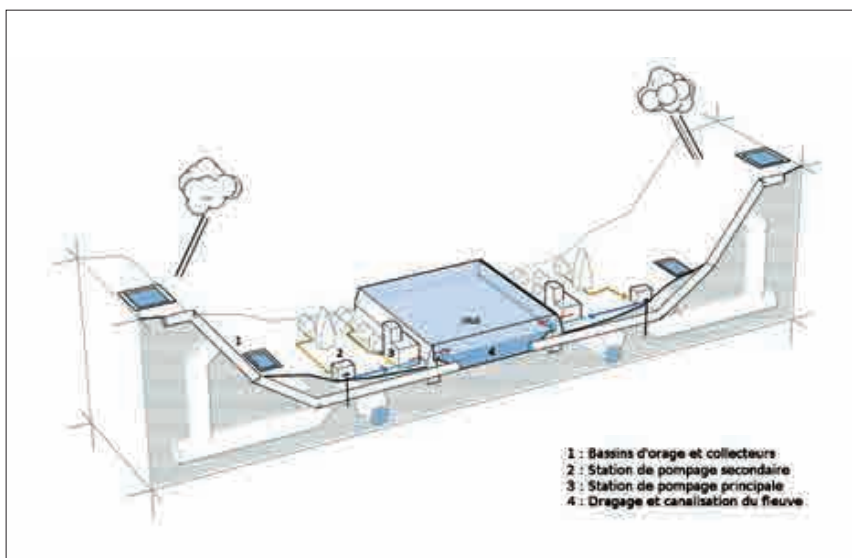
⁶⁴ A.I.D.E., IDEA, WALLONIE - MINISTÈRE DE LA RÉGION WALLONNE - INSPECTION GÉNÉRALE DE L'EAU, 1988, p. 4.

⁶⁵ TISON L.-J., 1938, p. 380.

⁶⁶ MINY Marcel, 1988, p. 26-27.

⁶⁷ Mise en rapport du niveau des berges avant et après les inondations et la construction des murs de digues depuis un même point de vue à Seraing en direction de Jemeppe-sur-Meuse.

Fig. 13.- Schéma du démergement.
© Romain Redeker.



Le premier système – les exutoires – se présente comme un réseau supérieur de conduites, secondées par des bassins d'orages, qui amène par gravité les eaux provenant des hauteurs jusqu'à la Meuse⁶⁸. Le réseau inférieur qui le complète reprend, quant à lui, les eaux d'infiltrations remontant par le gravier perméable de la nappe aquifère⁶⁹ et qui se retrouvaient dans les caves des habitations⁷⁰.

Le deuxième dispositif – les stations de pompage – est réparti en deux corps respectant chacun une hiérarchie bien établie. Les stations dites « principales » captent et expulsent les quantités d'eaux excédentaires prisonnières dans la plaine et issues des pluies importantes (eaux de surfaces)⁷¹. Les stations dites « secondaires » travaillent plus en profondeur, se chargeant des eaux remontantes de la nappe aquifère et empêchant ainsi l'inondation des caves d'immeubles (eaux d'infiltrations) (fig. 14)⁷². Chacune de ces installations est enfin doublée afin de parer à tout incident qui serait dommageable⁷³. Ce réseau indispensable est réalisé en association avec la section du Génie Civil de l'Université de Liège⁷⁴ et se trouve sous la surveillance constante de l'A.I.D.E., qui l'entretient et le modernise depuis 1928.

⁶⁸ HAUZEUR Anne, JADIN Ivan, 1994, p. 501.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ DOUNAN Eugène, PIRSON Nicolas, 1952, p. 238.

⁷¹ DEHOUSSE Nicolas, 1998, p. 100.

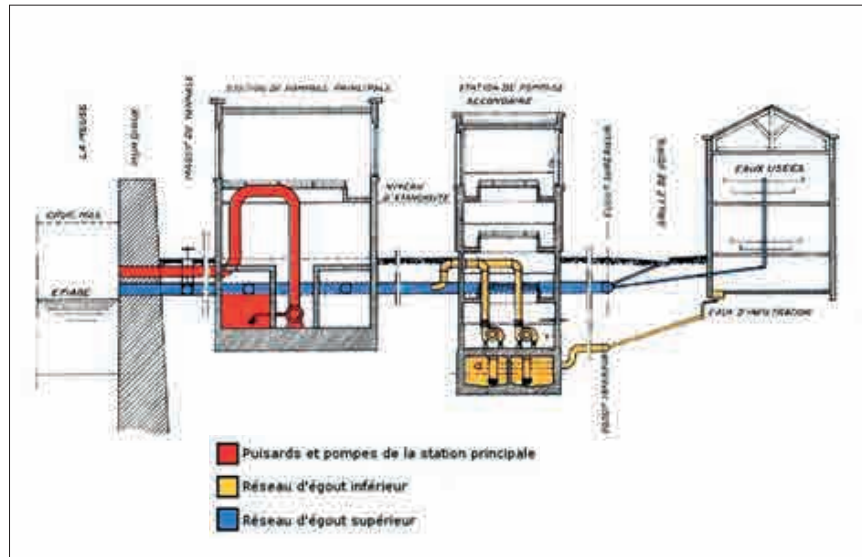
⁷² *Idem*, p. 99.

⁷³ *Idem*, p. 101.

⁷⁴ CAMPUS F., MASSONNET Ch., 1981, p. 338.

Fig. 14.- Schéma du système de démergement.

D'après HAUZEUR Anne, JADIN Ivan, 1994, p. 502.



Inventaire

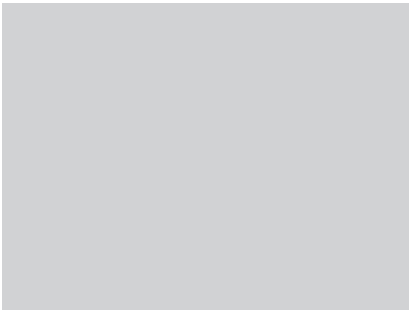
Introduction

Une importante collection de plans et de clichés historiques des stations de pompage sont à l'origine de la constitution de cet inventaire. Ce travail a pu être réalisé grâce à la collaboration de l'A.I.D.E. Ces ressources documentaires ont permis de rassembler les données suivantes sur les stations de pompage : leur localisation, leur type, la date d'initiation de leur projet, la date de leur mise en service, la date de leur transformation éventuelle et le nom de leur ingénieur (quand celui-ci est identifiable par sa signature). Le style architectural des stations est également renseigné : il a été identifié grâce à la bibliographie constituée jusqu'à présent sur cette thématique. L'inventaire reprend donc les données compilées d'ordre générale et ne comporte aucun commentaire ; il synthétise la ressource documentaire disponible⁷⁵.

Cet inventaire inédit se cantonne au bassin liégeois et à ses stations de pompage construites durant le XX^e siècle. Le choix de la période se justifie par le grand nombre de réalisations qu'elle comporte et par la qualité architecturale des bâtiments qu'elle regroupe. La période contemporaine est trop récente pour figurer dans la thématique de ce travail, compte tenu de la nouvelle campagne de construction de stations de pompage qu'a débuté l'A.I.D.E. Ces nouvelles constructions témoignent d'une autre forme de réflexion basée sur l'innovation technologique de nouveaux matériaux, permettant ainsi la maîtrise du coût et de l'entretien de tels ouvrages.

⁷⁵ Les stations de pompage pour lesquelles l'inventaire compile le plus d'informations ont fait l'objet d'une étude descriptive et sanitaire plus approfondie dans le cadre de mon travail de fin d'études. Cette partie n'est pas reprise dans le présent article.

L'inventaire ainsi constitué regroupe un ensemble de 39 stations de pompage. Chacune d'entre elles se découvre au travers d'une fiche d'identification, organisée selon le modèle-type suivant :

Station de pompage de démergement <i>Identification de la station concernée (commune + numéro)</i>	
Adresse : <i>Localisation administrative de la station.</i>	Maître de l'ouvrage : A.I.D. / A.I.D.E. <i>Entité fondatrice de la station.</i>
Type de station : principale / secondaire <i>Identification de sa fonctionnalité au sein du réseau de démergement.</i>	Ingénieur : <i>Nom de l'ingénieur de la station concernée lorsque celui-ci est connu et renseigné.</i>
Dates principales : Initiation du projet : <i>date figurant sur les plans de permis.</i> Mise en service : <i>date de mise en service de la station figurant sur le site de l'A.I.D.E.</i> Transformation/rénovation : <i>date de transformation ou de rénovation de la station.</i>	
Documents : <i>Liste des documents numérisés conservés par l'A.I.D.E. et présentés par date⁷⁶ : titre et identification du plan (numéro + lettre).</i>	
Style architectural : <i>Style architectural mentionné dans l'IPIC ou dans une publication.</i>	IPIC : <i>Numéro de la fiche de l'IPIC, si la station y figure.</i>
Synthèse du programme : <i>Description succincte de la station dans sa parcelle et son contexte.</i>	Division : <i>Localisation</i> Section : <i>cadastrale</i> Parcelle : <i>de la station.</i>
<i>Illustration de la façade principale de la station⁷⁷</i>	
	

⁷⁶ Ne sont repris dans cette rubrique que les documents dont le sujet porte sur l'implantation et la construction des stations de pompage (plans, coupes, élévations, détails de menuiseries intérieures et extérieures, détails des ferronneries...). Les documents comportant des données sur les techniques spéciales (électricité, hydraulique, chauffage, égouttage...) sont écartés de cette compilation.

⁷⁷ Toutes les photographies de l'inventaire sont de l'auteur : © Romain Redeker.

Implantation des stations de pompage par commune

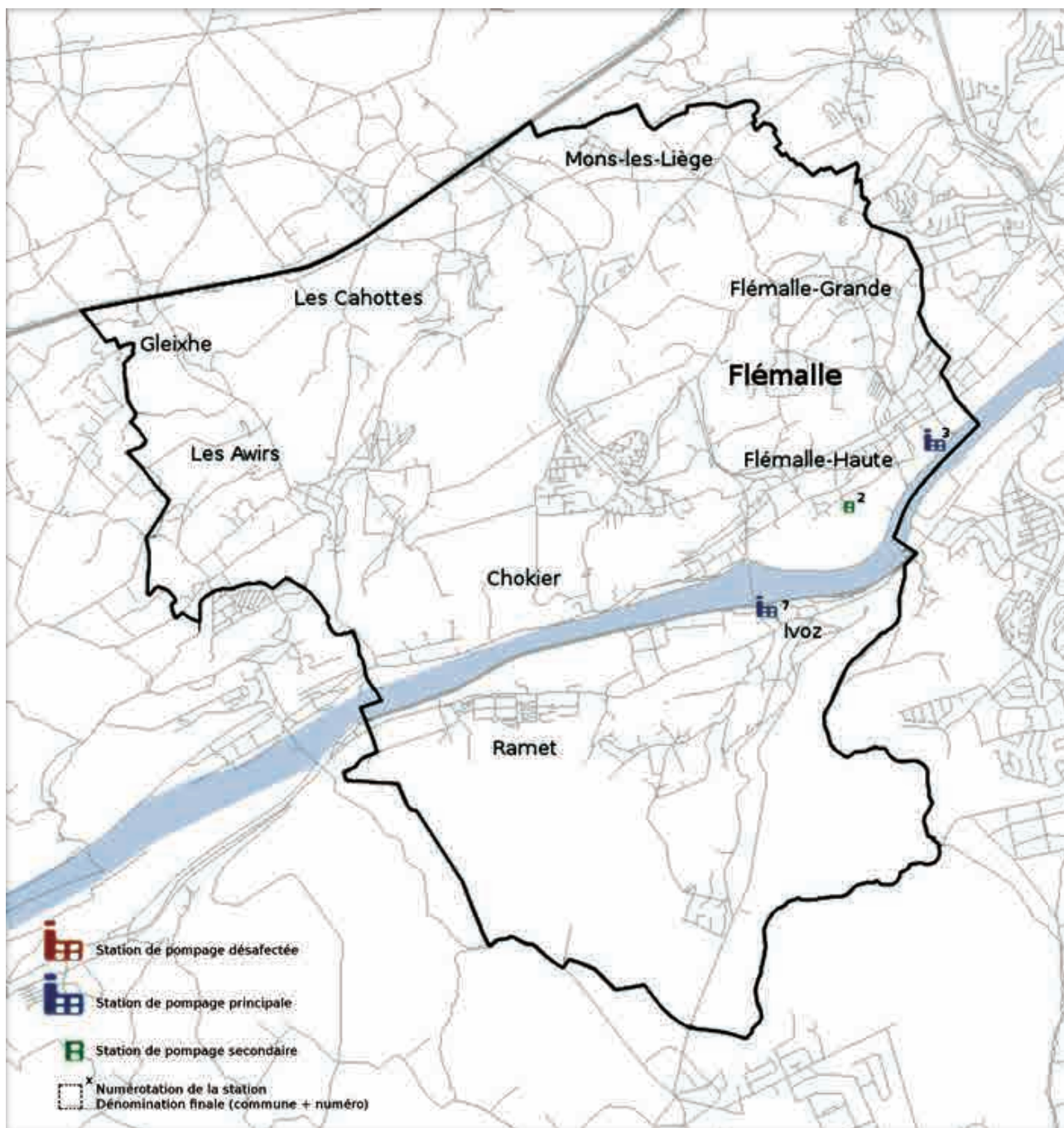


Fig. 15.- Implantation des stations de pompage sur la commune de Flémalle.
© Romain Redeker.

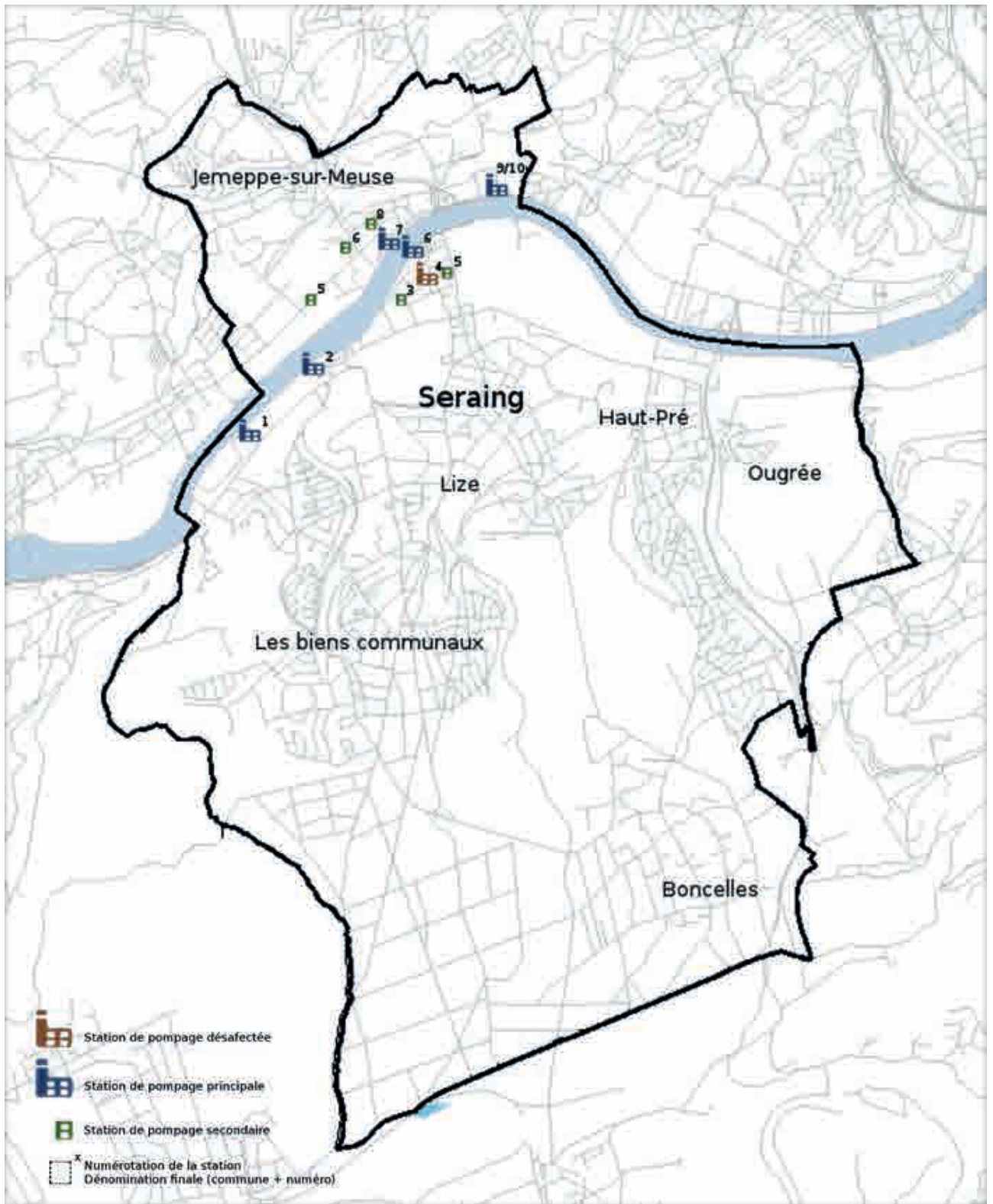


Fig. 16.- Implantation des stations de pompage sur la commune de Seraing.
© Romain Redeker.

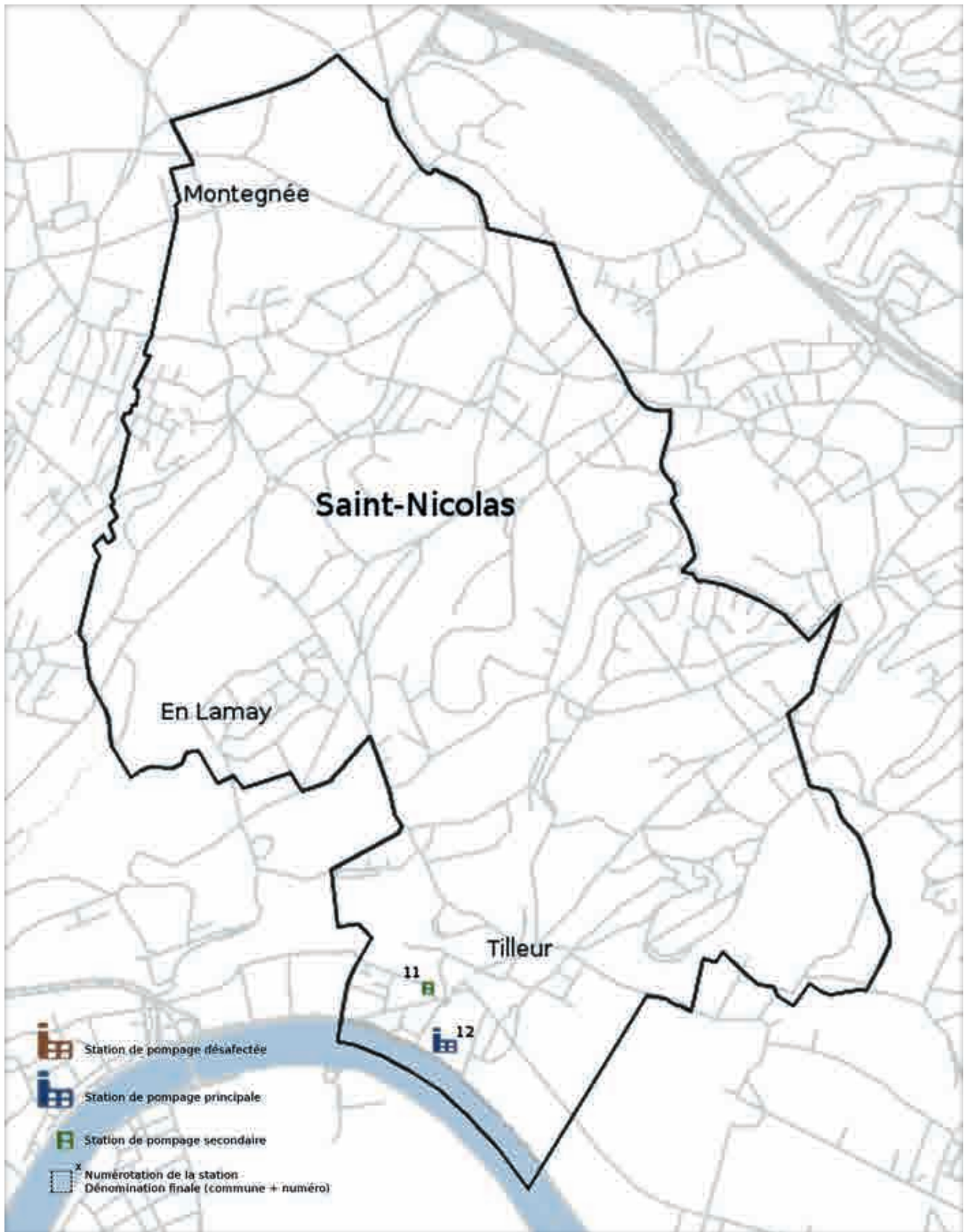


Fig. 17.- Implantation des stations de pompage sur la commune de Saint-Nicolas.
© Romain Redeker.

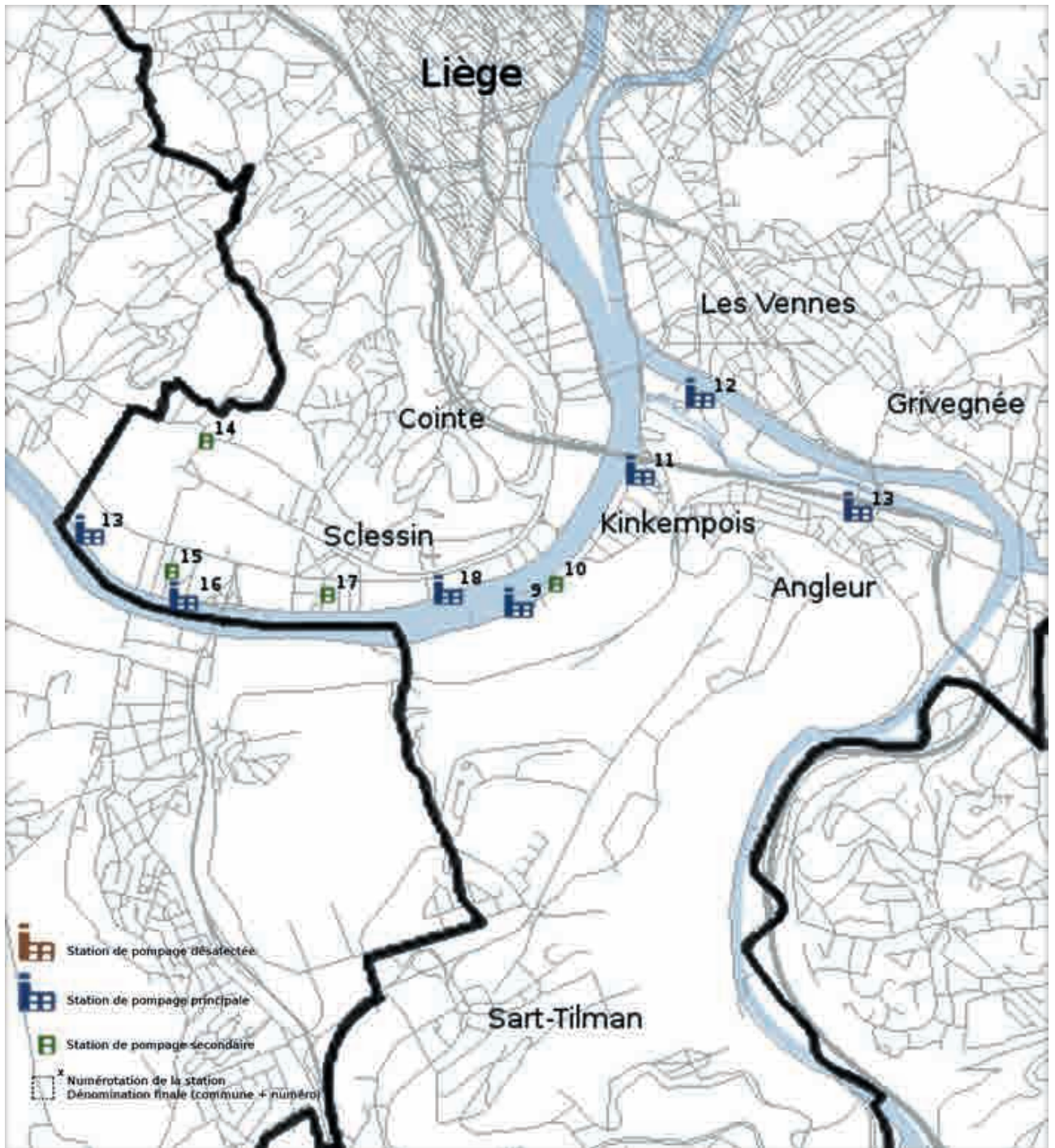


Fig. 18.- Implantation des stations de pompage sur la commune de Liège amont.
© Romain Redeker.

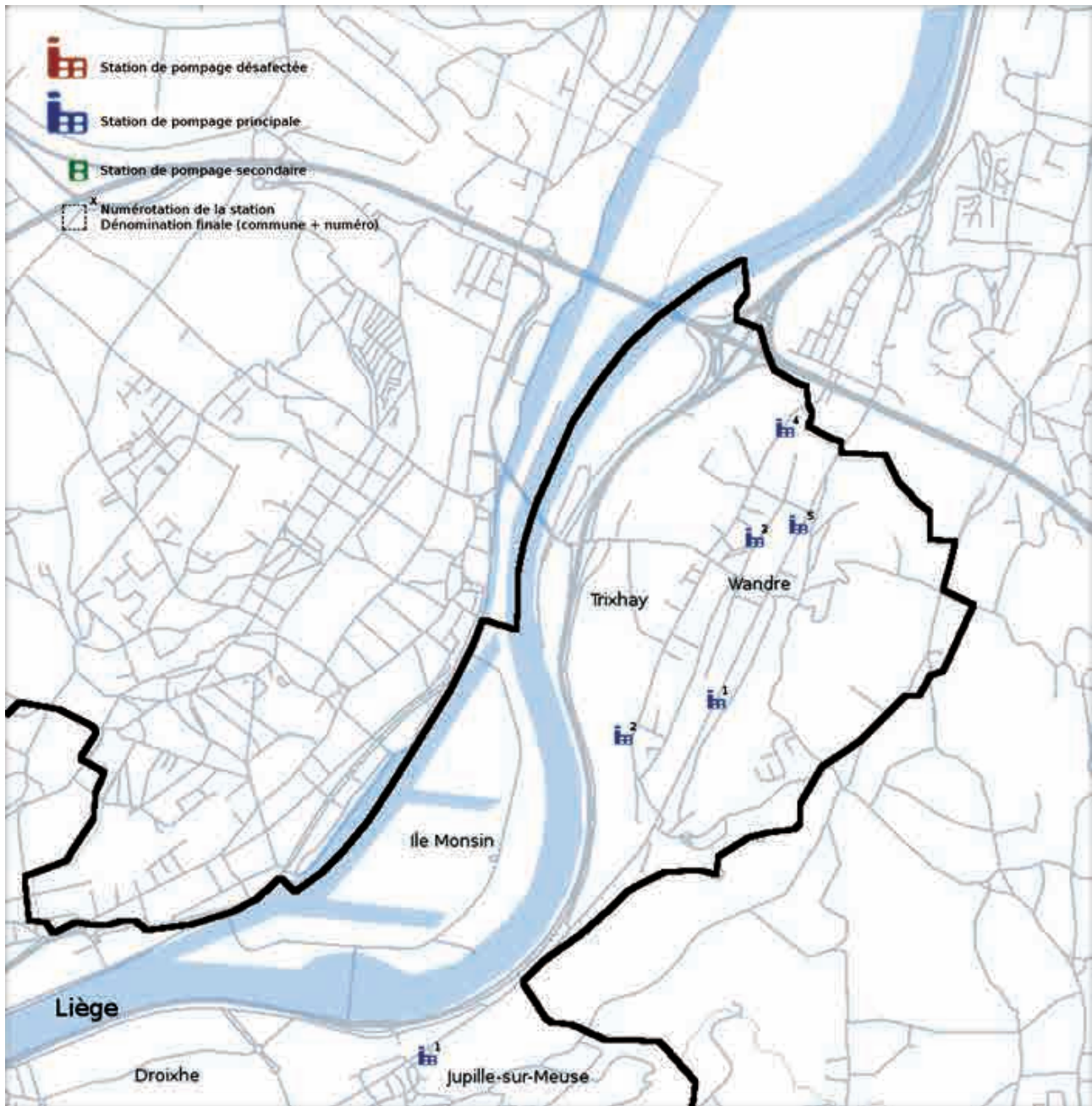


Fig. 19.- Implantation des stations de pompage sur la commune de Liège aval.
 © Romain Redeker.

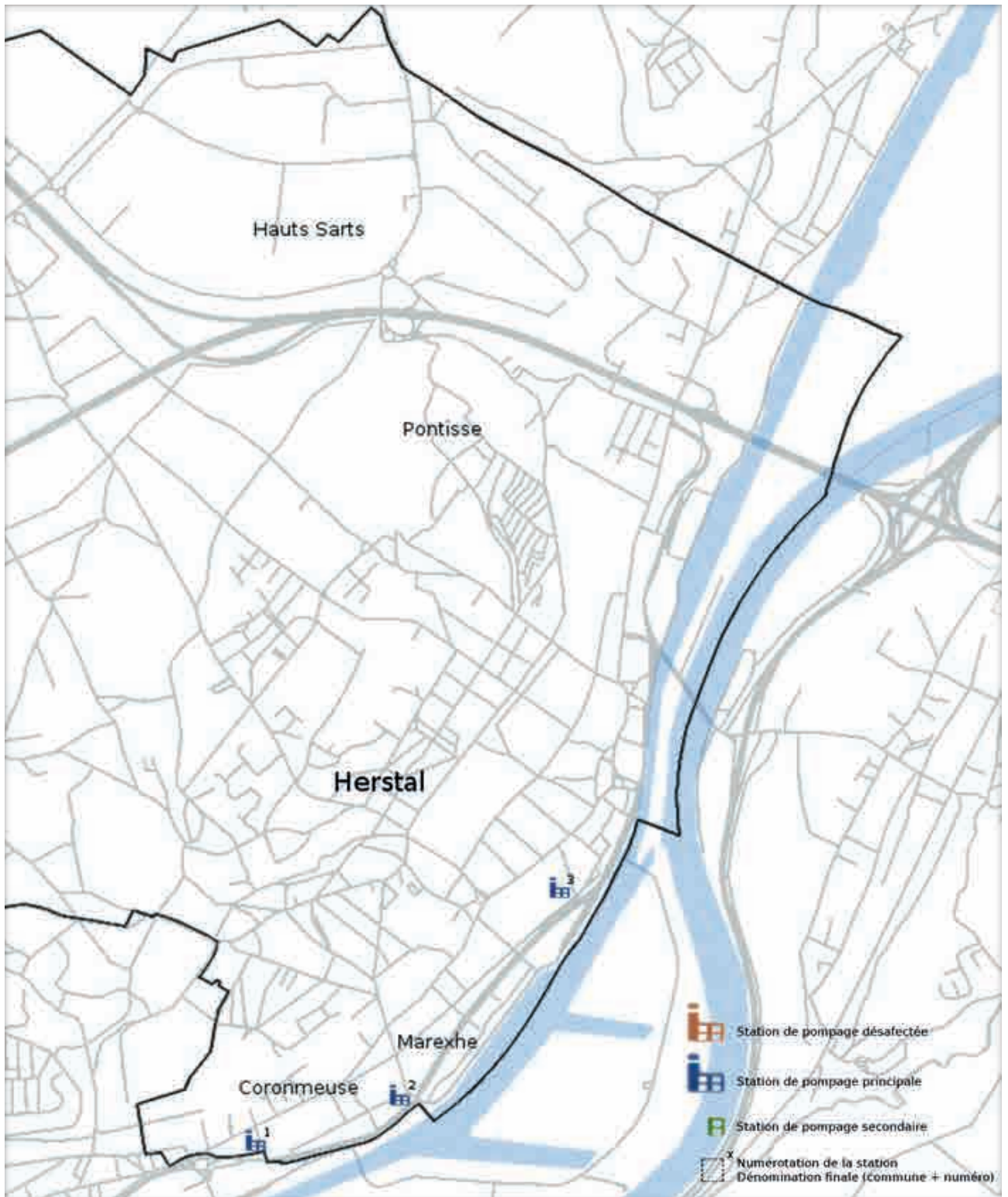


Fig.20.- Implantation des stations de pompage sur la commune de Herstal.
 © Romain Redeker.

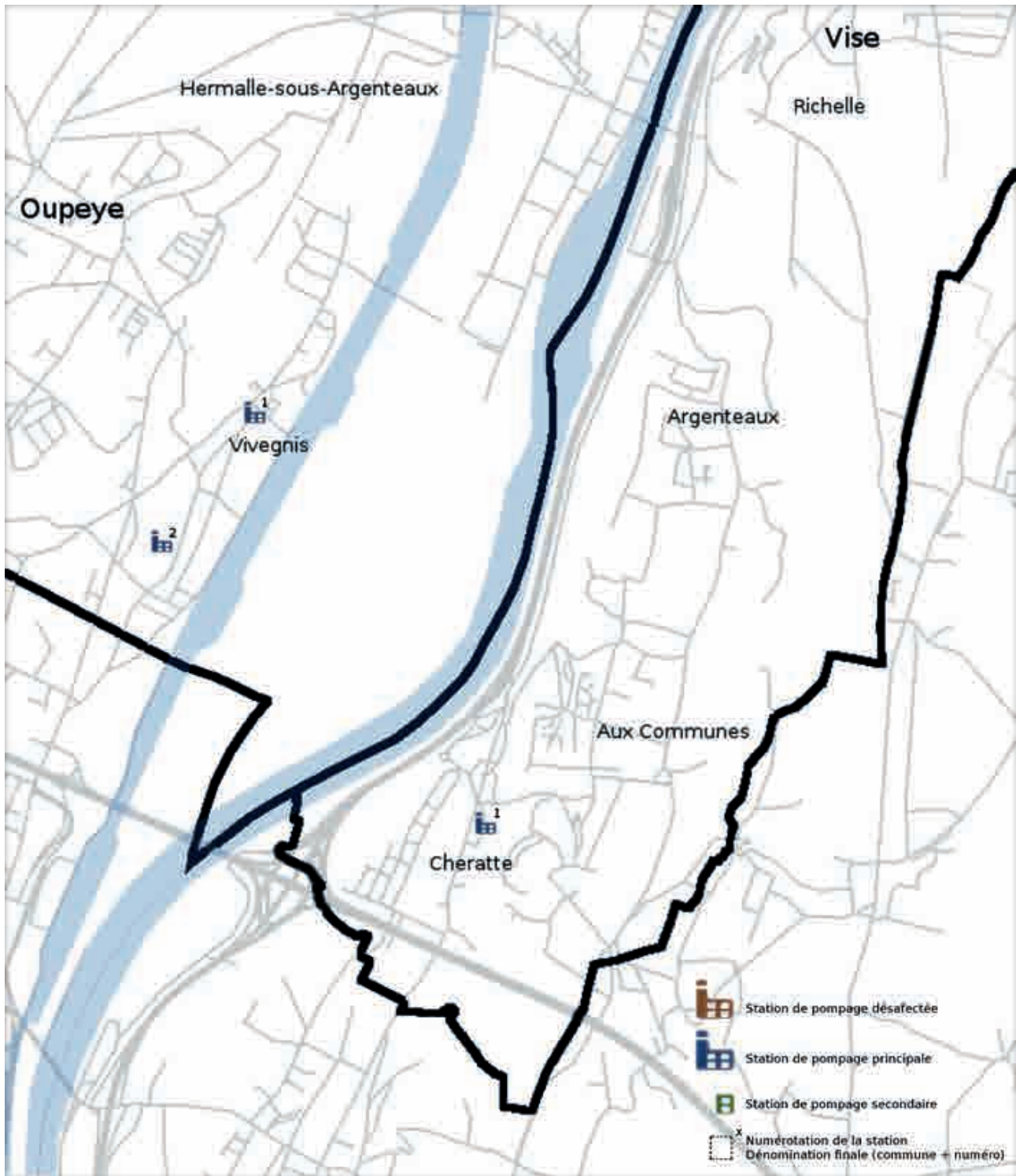




Fig. 21.- Implantation des stations de pompage sur les communes d'Oupeye et Visé.
 © Romain Redeker.

**Inventaire selon l'ordre chronologique
de la mise en service des stations de pompage**

Station de pompage de démergement Seraing n° 4	
Adresse : rue du Commerce 4100 Seraing	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : /	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : / Mise en service : / Transformation/rénovation : /	
Documents : /	
Style architectural : moderniste (IPIC)	IPIC : 62096-INV-0160-01
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en retrait de la voirie dans un contexte urbanisé.	Division : Seraing Section : E Parcelle : 104/K/3/0
	

Station de pompage de démergement Jemeppe n° 9	
Adresse : quai des Carmes 4101 Seraing (Jemeppe)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : principale	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : 1931 Mise en service : 1932 Transformation/rénovation : 1983	
Documents :	
1931 :	
<i>Coupes et vue en plan : plan n° 11880</i>	
<i>Coupe longitudinale par A-B : plan n° 12093</i>	
<i>Vue en plan du rez-de-chaussée : plan n° 12094</i>	
<i>Coupe latérale par C-D à droite - coupe latérale par C-D à gauche : plan n° 12095</i>	
<i>Plan du rez-de-chaussée : plan n° 13A</i>	
<i>Détails de la grille d'entrée : plan n° 1911A</i>	
<i>Façades à l'échelle de 2 % : plan n° 6302</i>	
<i>Coupes à l'échelle : plan n° 6303</i>	
<i>Plans du sous-sol et de l'étage : plan n° 6304</i>	
<i>Épures des menuiseries : plan n° 6305</i>	
<i>Coupes longitudinales et transversale : plan n° 6315</i>	
<i>Coupes horizontales puisards et salle des machines station principale n° 9 : plan n° 6317C</i>	
<i>Plan du rez-de-chaussée station 9 : plan n° 6317D</i>	
<i>Coupes verticales de la station 9 : plan n° 6317E</i>	
<i>Plan des fardes station 9 : plan n° 6318</i>	
<i>Coupes longitudinales et transversales : plan n° 6326</i>	
<i>Coupes : plan n° 6330</i>	
<i>Coupes horizontales et verticales de la station secondaire n°10 : plan n° 6360</i>	
<i>Vue d'ensemble : plan n° 63E153</i>	
1983 :	
<i>Coupes horizontales A-A (salle des pompes) B-B (salle de commande) : plan n° 019.884A</i>	
<i>Coupes verticales transversales C-C et D-D / plan d'installation : plan n° 019.885A</i>	
<i>Coupe verticale longitudinale / plan d'installation : plan n° 019.886A</i>	
<i>Coupes horizontales A-A (salle des pompes) B-B (salle de commande) : plan n° 019.893A</i>	
<i>Coupes verticales transversales C-C et D-D : plan n° 019.894A</i>	
<i>Coupe verticale longitudinale : plan n° 019.895A</i>	
Style architectural : moderniste (IPIC) / le souvenir de l'Art nouveau est perceptible dans les ferronneries (CHARLIER Sébastien, 2004, p. 43)	IPIC : 62096-INV-0070-01
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu de parcelle, en bordure d'une zone urbaine et industrialisée.	Division : Seraing Section : B Parcelle : 383/L/0/0





Station de pompage de démergement Flémalle n° 2	
Adresse : rue du Maréchal Foch 4400 Flémalle	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : secondaire	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : / Mise en service : 1932 Transformation/rénovation : 1978	
Documents : 1977 : <i>Modernisation / plan d'installation : plan n° 018.586</i> <i>Modernisation / plan de la passerelle : plan n° 121.853</i> 1978 : <i>Modernisation / plan d'installation / coupes verticales : plan n° 018.746</i> <i>Modernisation / plan d'installation / coupes verticales : plan n° 018.746A</i> <i>Modernisation / plan d'installation / coupes horizontales : plan n° 018.747</i> <i>Modernisation / plan d'installation / coupes horizontales : plan n° 018.747A</i>	
Style architectural : /	IPIC : /
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu de parcelle, en bordure d'une zone urbaine et industrialisée.	Division : Seraing Section : B Parcelle : 223/V/0/0
	

Station de pompage de démergement Sclessin n° 13	
Adresse : quai du Bac 4000 Liège (Sclessin)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : principale	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : 1932 Mise en service : 1935 Transformation/rénovation : /	
Documents : 1932 : <i>Plan d'ensemble : plan n° OS13/5302</i> <i>Plan d'ensemble : plan n° OS13/5302-D</i> <i>Plans : plan n° OS13/5303</i> <i>Plans : plan n° OS13/5303-D</i> <i>Coupes verticales : plan n° OS13/5304</i> <i>Coupes : plan n° OS13/5304-D</i> <i>Façades : plan n° OS13/5305-D</i> <i>Façade ouest : plan n° OS13/5306-D</i> 1933 : <i>Ensemble de l'installation / coupe en élévation : plan n° OS13-BEDUWE/702/1</i> <i>Ensemble de l'installation / coupes en profil : plan n° OS13-BEDUWE/702/2</i> <i>Ensemble de l'installation / coupes en plan : plan n° OS13-BEDUWE/702/3</i>	
Style architectural : <i>moderniste teinté d'Art déco (IPIC)</i>	IPIC : 62063-INV-2135-01
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu industrialisé faisant face à la Meuse.	Division : Liège Section : A Parcelle : 100/M/5/0
	

Station de pompage de démergement Seraing n° 2	
Adresse : quai de Marihaye 4100 Seraing	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : principale	Ingénieur : Hector Biefnot
Dates principales : Initiation du projet : 1931 Mise en service : 1936 Transformation/rénovation : 1972	
Documents : 1931 : <i>Élévation du mur de clôture au-dessus du sol : plan n° 2301</i> <i>Façade quai Marihaye : plan n° 2302</i> <i>Façade vers cour : plan n° 2303</i> <i>Coupe longitudinale : plan n° 2306</i> <i>Plan du sous-sol / coupe horizontale puisard : plan n° 2308</i> <i>Façades détails : plan n° 2311</i> <i>Coupes dans façade, quai Marihaye : plan n° 2312</i> <i>Détails de la tourelle : plan n° 2322</i> <i>Détails fondation mur clôture : plan n° 2324</i> <i>Plan de situation : plan n° 2328/D</i> 1969 : <i>Coupes horizontales et verticales : plan n° 2398/1</i> <i>Façades : plan n° 2398/2</i> <i>Plan des détails : plan n° 2398/3</i> 1972 : <i>Plan du génie civil : plan n° 119.332A</i> Non datés : <i>Coupe transversale : plan n° 2307</i> <i>Plan du rez-de-chaussée / coupe horizontale salle des machines : plan n° 2309</i> <i>Coupe horizontale étage : plan n° 2310</i> <i>Façade latérale gauche / élévation du panneau de côté et élévation du panneau central : plan n° 2313</i> <i>Porte d'entrée de la station / vue en élévation côté extérieur : plan n° 2398/5</i>	
Style architectural : <i>moderniste atténué par des éléments Art Déco (IPIC) / le souvenir de l'Art nouveau est perceptible (...) dans la polychromie des matériaux (briques et béton) (CHARLIER Sébastien, 2004, p. 43)</i>	IPIC : 62096-INV-0139-01
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu industrialisé faisant face à la Meuse.	Division : Seraing Section : E Parcelle : 361/F/2/0



Station de pompage de démergement Tilleur n° 11	
Adresse : rue de l'Industrie 4420 Saint-Nicolas (Tilleur)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : secondaire	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : 1932 Mise en service : 1936 Transformation/rénovation : 20001-2003	
Documents : 1932 : <i>Plan d'ensemble (coupes horizontales, verticales, façades et implantation) : plan n° 4701</i> <i>Plan de détails : plan n° 4703</i> 1933 : <i>Grillage à front de la rue «Vinave» : plan n° 4711</i> <i>Coupes A-B-C-D-E : plan n° T11/63-d-2006</i> 1934 : <i>Grillage à front de la rue Vinave : plan n° T11/201-2</i> <i>Escalier tournant : plan n° T11/738</i> 1935 : <i>Grillage à front de la rue Vinave : plan n° T11/201-1</i> 2001 : <i>Rénovation des façades et toiture / lot 99/01 : plan n° 4736</i>	
Style architectural : /	IPIC : /
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu urbain dense.	Division : Saint-Nicolas Section : B Parcelle : 46/H/0/0
	

Station de pompage de démergement Seraing n° 1	
Adresse : rue du Barrage 4100 Seraing	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : principale	Ingénieur : Hector Biefnot
Dates principales : Initiation du projet : 1934 Mise en service : 1937 Transformation/rénovation : /	
<p>Documents :</p> <p>1933 : <i>Vue en plan du rez-de-chaussée : plan n° 14572</i> <i>Coupe longitudinale du bâtiment : plan n° 14574</i> <i>Coupe transversale suivant A-B : plan n° 14575</i> <i>Plan général figurant les ouvrages à construire par l'administration des Ponts et Chaussées et par la commune : plan n° 2601G</i></p> <p>1934 : <i>Plan du rez-de-chaussée, de l'étage et la terrasse du bâtiment des pompes, cuves d'amorçage / détails divers : plan n° 2602G</i> <i>Plan du rez-de-chaussée, de l'étage et la terrasse du bâtiment des pompes, cuves d'amorçage / détails divers / des ouvrages à rénover et des nouveaux à réaliser : plan n° 2602G.BIS</i> <i>Coupes transversales du bâtiment des pompes, des cuves d'amorçage, des chambres des vannes et clapets : plan n° 2603G</i> <i>Coupes longitudinales du bâtiment et des cuves d'amorçage : plan n° 2604G</i> <i>Élévation des façades et de la tourelle : plan n° 2605G</i> <i>Épures des menuiseries : plan n° 2606G</i> <i>Parties métalliques du bâtiment : échelles, chemin de roulement, portes, couvertures à joint hydraulique des cheminées - trappe en bois : plan n° 2607</i> <i>Détails de la barrière et des clôtures : plan n° 2623</i> <i>Détails divers relatifs aux cuves d'amorçage et à la tourelle : plan n° 2629G</i></p> <p>1938 : <i>Clôture du terrain : plan n° 2643G</i></p>	
Style architectural : moderniste (IPIC)	IPIC : 62096-INV-0244-01
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en bordure de parcelle faisant face à la Meuse dans un contexte industrialisé.	Division : Seraing Section : D Parcelle : 192/N/4/0
	

Station de pompage de démergement Sclessin n° 14	
Adresse : rue du Chiff d'Or 4000 Liège (Sclessin)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : secondaire	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : 1936 Mise en service : 1938 Transformation/rénovation : /	
Documents : 1936 : <i>Plans - Coupes et Façades : plan n° 5625G</i> <i>Détails de menuiserie / et divers : plan n° 5628G</i> 1937 : <i>Escalier tournant n° 918 simplifié : plan n° OS14-1376A</i> <i>Coupe A-A : plan n° OS14-56/31</i>	
Style architectural : /	IPIC : /
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu périurbain.	Division : Liège Section : A Parcelle : 204/W/2/0
	

Station de pompage de démergement Seraing n° 3	
Adresse : rue du Marais 4100 Seraing	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : secondaire	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : 1937 Mise en service : 1941 Transformation/rénovation : /	
Documents : 1937 : <i>Plan d'ensemble : plan n° 2401</i> <i>Détails des parties métalliques en fonte : plan n° 2403</i> <i>Détails des parties métalliques en acier : plan n° 2404</i> <i>Détails et épures des menuiseries : plan n° 2405</i> <i>Détails et épures des pierres de taille : plan n° 2406</i> <i>Façades et coupes : plan n° 2407TER</i> 1939 : <i>Escalier tournant n° 917 simplifié : plan n° SG3/2517</i> Non datés : <i>Vue en élévation : plan n° SG3/19255</i> <i>Vue en plan : plan n° SG3/19256</i>	
Style architectural : moderniste (IPIC)	IPIC : 62096-INV-0222-01
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu urbain dense.	Division : Seraing Section : E Parcelle : 152/M/4/0
	


Station de pompage de démergement Jemeppe n° 7	
Adresse : rue Haut-Vinâve 4101 Seraing (Jemeppe)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : principale	Ingénieur : Edmond Fraiture
Dates principales : Initiation du projet : 1937 Mise en service : 1941 Transformation/rénovation : 1976	
Documents :	
1937 :	
<i>Vues en plan et coupes horizontales : plan n° 3504</i>	
<i>Coupes transversales : plan n° 3505</i>	
<i>Coupes longitudinales : plan n° 3506</i>	
<i>Plan des façades : plan n° 3507</i>	
1938 :	
<i>Plan d'ensemble des ouvrages : plan n° 3501</i>	
<i>Plan du rez-de-chaussée : plan n° 822421</i>	
<i>Plan de l'étage : plan n° 822430</i>	
<i>Vue en plan du rez-de-chaussée : plan n° 822471</i>	
<i>Vue en plan du rez-de-chaussée : plan n° 822484</i>	
<i>Vue en plan de l'étage : plan n° 822485</i>	
1940 :	
<i>Vue générale en plan : plan n° 20661</i>	
<i>Coupe longitudinale suivant A-B : plan n° 20662</i>	
<i>Coupe longitudinale suivant E-F : plan n° 20664</i>	
<i>Coupe transversale suivant G-H : plan n° 20665</i>	
1946 :	
<i>Plan terrier / et / coupes longitudinales : plan n° 3581</i>	
1976 :	
<i>Situation et façades : plan n° 3574</i>	
<i>Coupes horizontales verticales et schéma : plan n° 3575</i>	
<i>Vue générale en plan pour A.I.D. - Jemeppe s/M station de pompage n° 7 / projet d'installation : plan n° 515685</i>	
<i>Coupe longitudinale suivant A-B pour A.I.D. - Jemeppe s/M station de pompage : plan n° 515686</i>	
1977 :	
<i>Coupe / horizontale / salle des machines / plan d'installation : plan n° 18428A</i>	
<i>Coupes / transversales / suivant G-H et I-J / salle des machines / plan d'installation : plan n° 18429B</i>	
<i>Coupes / longitudinales / suivant C-D et E-F / salle des machines / plan d'installation : plan n° 18430B</i>	
<i>Coupe / longitudinale / suivant A-B / salle des machines / plan d'installation : plan n° 18431B</i>	
<i>Tourelle / détail des tuyauteries / plan d'installation : plan n° 18432A</i>	
<i>Coupe / horizontale / salle des machines / génie civil : plan n° 18433C</i>	
<i>Coupes / transversales / suivant G-H et I-J / salle des machines / génie civil : plan n° 18434C</i>	
<i>Coupes / longitudinales / suivant C-D et E-F / salle des machines / génie civil : plan n° 18435C</i>	
<i>Coupe / longitudinale / suivant A-B / salle des machines / génie civil : plan n° 18436C</i>	
<i>Coupe transversale suivant C-D : plan n° 20663</i>	


Style architectural : moderniste (IPIC) / paquebot et Art déco (CHARLIER Sébastien, 2004, p. 43)	IPIC : 62096-INV-0095-01
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu urbain dense à proximité de la Meuse.	Division : Seraing Section : B Parcelle : 780/E/0/0




Station de pompage de démergement Jemeppe n° 8	
Adresse : rue des Quatre Grands 4101 Seraing (Jemeppe)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : secondaire	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : 1946 Mise en service : 1949 Transformation/rénovation : /	
Documents :	
1946 :	
<i>Plan des façades : plan n° 3400</i>	
<i>Coupes horizontales : plan n° 3401</i>	
<i>Coupes verticales : plan n° 3402</i>	
<i>Détails des parties métalliques en acier et en fonte : plan n° 3406</i>	
<i>Détails des menuiseries : plan n° 3407</i>	
<i>Escalier tournant n° 917 simplifié : plan n° 34/101-4701</i>	
1951 :	
<i>Plan terrier rue des Quatre Grands après pose : plan n° 3412BIS</i>	
Style architectural : moderniste (IPIC)	IPIC : 62096-INV-0102-01
Synthèse du programme :	Division : Seraing
Édifice unique implanté en cœur d'îlot en milieu urbain.	Section : B
	Parcelle : 942/D/9/0
	


Station de pompage de démergement Sclessin n° 15	
Adresse : rue de Souvret 4000 Liège (Sclessin)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : secondaire	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : 1947 Mise en service : 1949 Transformation/rénovation : 2013	
Documents : 1947 : <i>Coupes horizontales : plan n° 7801</i> <i>Coupes verticales : plan n° 7802</i> <i>Plan des façades : plan n° 7803</i> <i>Détails des parties métalliques en acier et fonte : plan n° 7807</i> <i>Plan des menuiseries : plan n° 7809</i> <i>Élévation - coupe par A-B : plan n° OS15-23839</i> <i>Plan de maçonnerie / pompe verticale : plan n° OS15-23844</i> 1948 : <i>Coupes verticales : plan n° 7858</i> <i>Coupes verticales : plan n° OS15-23903</i> <i>Coupes verticales : plan n° OS15-23904</i> <i>Vues en plan : plan n° OS15-23911</i> 2013 : <i>Coupes verticales : plan n° OS15-24612</i> <i>Coupes horizontales : plan n° OS15-24613</i>	
Style architectural : /	IPIC : /
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu urbain et industrialisé.	Division : Liège Section : A Parcelle : 130/R/16/0
	

Station de pompage de démergement Flémalle n° 3	
Adresse : quai du Halage 4400 Flémalle-Grande (Flémalle)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : principale	Ingénieur : Edmond Fraiture
Dates principales : Initiation du projet : 1946 Mise en service : 1950 Transformation/rénovation : /	
Documents : 1946 : <i>Plan terrier et coupes de l'ensemble des ouvrages existants : plan n° 1101</i> <i>Coupes horizontales : plan n° 1102</i> <i>Plan transversales : plan n° 1103</i> <i>Coupes longitudinales : plan n°1104</i> <i>Plan des façades : plan n° 1105</i> <i>Parties métalliques en acier / détails et épures : plan n° 1112</i> <i>Garde-corps et grilles / détails et épures : plan n° 1114</i> 1950 : <i>Coupes horizontales : plan n° 25579</i> <i>Coupes verticales : plan n° 25580</i>	
Style architectural : /	IPIC : /
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en bordure de parcelle à proximité de la Meuse dans une zone d'activité économique bordant une voie rapide.	Division : Flémalle Section : B Parcelle : 192/R/0/0
	

Station de pompage de démergement Sclessin n° 16	
Adresse : quai Vercour 4400 Liège (Sclessin)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : principale	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : 1947 Mise en service : 1950 Transformation/rénovation : /	
Documents : 1947 : <i>Ensemble des ouvrages existant dans la digue et aménagement des abords de la station : plan n° 7601</i> <i>Coupes horizontales : plan n° 7602</i> <i>Coupes transversales : plan n° 7603</i> <i>Plan longitudinales : plan n° 7604</i> <i>Plan des façades : plan n° 7605</i> 1948 : <i>Coupes longitudinales et transversales : plan n° OS16-24.082</i> <i>Vue en plan générale des fondations au niveau 62.60 / niveau salle des machines : plan n° OS16-24.311</i> <i>Plan des fondations / coupes : plan n° OS16-24.312</i> <i>Coupes horizontales / plancher machines : plan n° OS16-24.509</i> <i>Coupe horizontale / étage : plan n° OS16-24.509A</i> <i>Coupe longitudinale A-B : plan n° OS16-24.509B</i> <i>Coupe longitudinale C-D : plan n° OS16-24.509C</i> <i>Coupes transversales E-F, G-H, I-J, K-L : plan n° OS16-24.509D</i> <i>Coupe transversale M-M : plan n° OS16-24.509E</i> <i>Coupe horizontale au niveau du pont roulant : plan n° OS16-24.509F</i> 1950 : <i>Coupes horizontales : plan n° SP16-25.787</i> <i>Coupes verticales : plan n° SP16-25.788</i>	
Style architectural : moderniste (IPIC)	IPIC : 62063-INV-2163-01
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en bordure de parcelle à proximité de la Meuse dans une zone d'activité économique bordant une voie rapide.	Division : Liège Section : A Parcelle : 133/F/0/0
	


Station de pompage de démergement Angleur n° 9	
Adresse : rue Rivage en Pot 4031 Liège (Angleur)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : principale	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : 1948 Mise en service : 1951 Transformation/rénovation : /	
Documents : 1948 : <i>Coupes horizontales : plan n° ANGL/5/01/partie1</i> <i>Coupes horizontales : plan n° ANGL/5/01/partie2</i> <i>Coupes transversales : plan n° ANGL/5/02</i> <i>Coupes longitudinales : plan n° ANGL/5/03</i> <i>Plan de façades : plan n° ANGL/5/04</i> <i>Détails des parties métalliques : plan n° ANGL/5/10</i> <i>Coupe verticale 1-1 : plan n° ANGL/5/108643</i> 1951 : <i>Coupe verticale 2-2 : plan n° ANGL/5/108644</i> <i>Coupes verticales 3-3 et 4-4 : plan n° ANGL/5/108645</i> <i>Coupe horizontale : plan n° ANGL/5/108646</i>	
Style architectural : /	IPIC : /
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu de parcelle à proximité de la Meuse dans un contexte urbanisé.	Division : Angleur Section : A Parcelle : 91/M/2/0
	

Station de pompage de démergement Jemeppe n° 6	
Adresse : rue des Mineurs 4101 Seraing (Jemeppe)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : secondaire	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : 1949 Mise en service : 1951 Transformation/rénovation : /	
Documents : 1949 : <i>Plan des façades : plan n° 3950</i> <i>Coupes horizontales : plan n° 3951</i> <i>Coupes verticales : plan n° 3952</i> <i>Détails des parties métalliques en fonte et en acier : plan n° 3956</i> <i>Détails des menuiseries : plan n° 3957</i> <i>Plan de situation du terrain : plan n° 3964</i> <i>Escalier tournants n° 918 simplifié : plan n° 6541</i> <i>Élévations et coupes : plan n° 1391211</i> <i>Coupe en plan C-C : plan n° 183</i> <i>Coupes en plan D-D et E-E : plan n° 184</i> <i>Coupe M-M : plan n° 185</i> <i>Coupe H-H : plan n° 186</i> <i>Coupe I-I : plan n° 187</i> <i>Coupe L-L : plan n° 188</i> <i>Coupe K-K : plan n° 189</i>	
Style architectural : moderniste (IPIC)	IPIC : 62096-INV-0099-01
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu urbain dense.	Division : Seraing Section : A Parcelle : 398/R/3/0
	

Station de pompage de démergement Jemeppe n° 5	
Adresse : rue Gustave Baivy 4101 Seraing (Jemeppe)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : secondaire	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : 1949 Mise en service : 1952 Transformation/rénovation : /	
Documents : 1949 : <i>Plan de situation du terrain et aménagement des abords de la station : plan n° 3901</i> <i>Plan des façades : plan n° 3902</i> <i>Coupes horizontales : plan n° 3903</i> <i>Coupes verticales : plan n° 3904</i> <i>Détails des parties métalliques : plan n° 3909</i> 1950 : <i>Coupes verticales : plan n° 108144</i> <i>Coupes verticales : plan n° 108145</i> 1952 : <i>Coupes horizontales 3 et 4 : plan n° 108669</i> <i>Coupes horizontales 1 et 2 : plan n° 108670</i> <i>Coupe verticale 5-5 : plan n° 108671</i> <i>Coupes verticales 6-7-8-9 : plan n° 108672</i>	
Style architectural : moderniste (IPIC)	IPIC : 62096-INV-0061-01
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu urbain dense et industrialisé.	Division : Seraing Section : A Parcelle : 427/A/4/0
	

Station de pompage de démergement Sclessin n° 18	
Adresse : rue Schlemmer 4000 Liège (Sclessin)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : principale	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : 1950 Mise en service : 1952 Transformation/rénovation : /	
Documents : 1950 : <i>Ouvrages existants aux abords de la station : plan n° 7301</i> <i>Coupes horizontales : plan n° 7302</i> <i>Coupes transversales : plan n° 7303</i> <i>Coupes longitudinales : plan n° 7304</i> <i>Plan des façades : plan n° 7305</i> <i>Détails des parties métalliques : plan n° 7311</i> <i>Plan de situation et détail : plan n° 7325</i> <i>Plan d'implantation : plan n° 7330</i> <i>Coupe horizontale : plan n° 1-26344A</i> 1951 : <i>Coupe longitudinale 1-1 : plan n° 1-26316</i> <i>Coupe longitudinale 2-2 : plan n° 1-26317</i> <i>Coupe longitudinale 3-3 : plan n° 1-26324</i> <i>Coupe longitudinale 5-5 : plan n° 1-26331</i> <i>Coupes horizontales et plan de caniveaux : plan n° 108382A</i> <i>Coupes verticales / trace des canalisations ECL F.M. : plan n° 108384</i>	
Style architectural : moderniste (IPIC)	IPIC : 62063-INV-2162-01
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu industrialisé.	Division : Liège Section : A Parcelle : 558/B/34/0
	

Station de pompage de démergement Sclessin n° 17	
Adresse : rue de la Scierie 4000 Liège (Sclessin)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : secondaire	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : / Mise en service : 1954 Transformation/rénovation : /	
Documents : 1953 : <i>Plan de situation des lieux : plan n° 7001</i> <i>Plan des façades : plan n° 7002</i> <i>Coupes horizontales : plan n° 7003</i> <i>Coupes verticales : plan n° 7004</i> <i>Détails des pièces métalliques : plan n° 7009</i> <i>Plan d'implantation : plan n° 7771</i> <i>Coupes horizontales : plan n° OS17-27191</i> <i>Coupes verticales : plan n° OS17-27192</i>	
Style architectural : /	IPIC : /
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu urbain dense.	Division : Liège Section : A Parcelle : 160/T/4/0
	

Station de pompage de démergement Seraing n° 6	
Adresse : quai Sadoine 4100 Seraing	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : principale	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : 1951 Mise en service : 1954 Transformation/rénovation : 2005	
Documents : 1951 : <i>Coupe transversale M-N : plan n° 26314</i> <i>Coupe horizontale : plan n° 26315</i> <i>Coupe longitudinale A-B : plan n° 26315/A</i> <i>Coupe transversale C-D : plan n° 26315/B</i> <i>Coupe transversale E-F : plan n° 26315/C</i> <i>Coupe horizontale : plan n° 26319</i> <i>Plan de maçonneries / caniveaux h.t. et b.t. / percements : plan n° 26325</i> <i>Implantation du bâtiment : plan n° 2850</i> <i>Façades : plan n° 2852</i> <i>Coupes horizontales : plan n° 2853</i> <i>Coupes transversales : plan n° 2854</i> <i>Coupes longitudinales : plan n° 2855</i> <i>Garde-corps du massif de vannage : plan n° 2872</i> <i>Détails des menuiseries extérieures : plan n° 2873</i> <i>Détails des menuiseries intérieures : plan n° 2874</i> 1952 : <i>Coupe transversale : plan n° 26319/1A</i> 1953 : <i>Détails des garde-corps intérieurs : plan n° 2869BIS</i> 2002 : <i>Façades : plan n° 8202C</i> 2003 : <i>Façades : plan n° 3349</i> <i>Plan terrier d'ensemble : plan n° 8201A</i>	
Style architectural : moderniste (IPIC)	IPIC : 62096-INV-0201-01
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu urbain faisant face à l'école polytechnique de Seraing.	Division : Seraing Section : E Parcelle : 67/P/4/0
	

Station de pompage de démergement Tilleur n° 12	
Adresse : quai du Halage 4420 Saint-Nicolas (Tilleur)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : principale	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : 1931 Mise en service : 1955 Transformation/rénovation : /	
Documents :	
1929 :	
<i>Situation : plan n° 4401</i>	
<i>Plan indiquant le terrain des charbonnages / du Horloz à acquérir pour servir d'assiette / à la station principale de pompage - ainsi que les égouts à créer aux abords de cette station situation : plan n° 4401BIS</i>	
<i>Plan du rez-de-chaussée : plan n° 4457</i>	
<i>Coupe transversale CD : plan n° 4458</i>	
<i>Plan de l'étage : plan n° 4459</i>	
<i>Coupe longitudinale AB-B'B" : plan n° 4460</i>	
1931 :	
<i>Plan officiel : plan n° 12.087</i>	
<i>Coupe latérale par C-D : plan n° 12.088</i>	
<i>Coupe latérale par E-F : plan n° 12.089</i>	
<i>Station principale de pompage / à ériger au quai du halage : plan n° 4402</i>	
<i>Coupe longitudinale et transversale : plan n° 4403</i>	
<i>Plan du rez-de-chaussée et de l'étage : plan n° 4404</i>	
<i>Coupe longitudinale et vue en élévation : plan n° 4405</i>	
<i>Épures des menuiseries : plan n° 4406</i>	
<i>Détails de l'escalier, du plancher et de la terrasse : plan n° 4410</i>	
<i>Détails de la tourelle : plan n° 4411</i>	
<i>Plan terrier : plan n° 4419</i>	
<i>Détails de ferronnerie : plan n° 4426</i>	
<i>Plan terrier donnant la situation / du remblai à réaliser aux abords / de la station de pompage : plan n° 4463</i>	
1934 :	
<i>Vue en plan et coupe transversale : plan n° 4474</i>	
1940 :	
<i>Vue en plan et coupes diverses : plan n° 3T</i>	
1953 :	
<i>Plan des façades actuelles / avec parties à démolir : plan n° 4211</i>	
<i>Coupes horizontales : plan n° 4212</i>	
<i>Coupes verticales : plan n° 4213</i>	
<i>Façades : plan n° 4214</i>	
<i>Coupes horizontales : plan n° 4215</i>	
<i>Coupes verticales : plan n° 4216</i>	
<i>Garde-corps : plan n° 4227</i>	
<i>Menuiserie : plan n° 4229</i>	
<i>Vue en plan et coupes diverses : plan n° 4230</i>	
<i>Coupe longitudinale et transversale : plan n° 53781-01</i>	
<i>Coupe horizontale au niveau du quai du halage : plan n° 53781-02</i>	
<i>Aménagement des façades : plan n° 53781-03</i>	

1984 :

Plan général et détails / coupes verticales et horizontales : plan n° TILL./12/1

1985 :

Hall atelier / plan de situation / implantation : plan n° 5290

Hall atelier / vues en plan / coupes et façades : plan n° 5291

Plan d'installation / vue en plan / salle des pompes : plan n° 020.390A

Plan d'installation / coupe longitudinale A-A : plan n° 020.392A

Plan d'installation / coupes transversales / B-B et C-C : plan n° 020.393A

Détails des tuyauteries / de la tourelle : plan n° 020.394

Style architectural : /

IPIC : /

Synthèse du programme :

Édifice unique implanté en bordure
de parcelle faisant face à la Meuse.


Division : Liège

Section : A

Parcelle : 64/K/0/0



Station de pompage de démergement Herstal n° 1	
Adresse : rue Ernest Solvay 4040 Herstal	Maître de l'ouvrage : A.I.D
Type de station : principale	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : 1955 Mise en service : 1958 Transformation/rénovation : /	
Documents : 1955 : <i>Plan de situation : plan n° HE/1/20</i> <i>Implantation et aménagements : plan n° HE/1/21</i> <i>Façades : plan n° HE/1/22</i> <i>Coupes horizontales : plan n° HE/1/23</i> <i>Coupes verticales : plan n° HE/1/24</i> <i>Parties métalliques / bâtiment des pompes : plan n° HE/1/32</i> <i>Parties métalliques / massif de vannage : plan n° HE/1/33</i> <i>Parties métalliques / garde-corps intérieurs : plan n° HE/1/34</i> <i>Parties métalliques / vannes : plan n° HE/1/35</i> <i>Menuiseries : plan n° HE/1/36</i>	
Style architectural : moderniste (IPIC)	IPIC : 62051-INV-0095-01
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en tête d'îlot dans un milieu urbain dense.	Division : Herstal Section : D Parcelle : 978/T/4/0
	

Station de pompage de démergement Wandre n° 1	
Adresse : rue de Visé 4020 Liège (Wandre)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : principale	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : 1955 Mise en service : 1959 Transformation/rénovation : /	
Documents : 1955 : <i>Implantation et abords : plan n° WA /1/20</i> <i>Façades : plan n° WA /1/21</i> <i>Coupes horizontales : plan n° WA /1/22</i> <i>Coupes longitudinales : plan n° WA /1/23</i> <i>Coupes transversales : plan n° WA /1/24</i> <i>Portes métalliques et garde-corps ext.rs : plan n° WA /1/32</i> <i>Garde-corps / intérieurs : plan n° WA /1/33</i> <i>Parties métallique / chaudronnerie et fonte : plan n° WA /1/34</i> <i>Menuiseries : plan n° WA1/37</i> <i>Plan d'implantation : plan n° WA /1/42</i> 2001 : <i>Plan terrier : plan n° WA.1-52</i> <i>Plan terrier : plan n° WA 1-52A</i> <i>Plan terrier / modification de l'implantation : plan n° WA.1-52/CWD</i> <i>Coupes horizontales : plan n° WA.1-55</i> <i>Coupes horizontales : plan n° WA.1-55A</i> <i>Coupes verticales : plan n° WA.1-56</i> <i>Coupes verticales : plan n° WA.1-56A</i> 2002 : <i>Plan terrier : plan n° WA.1-52B</i> 2005 : <i>Coupes horizontales : plan n° WA.1-55B</i> <i>Coupes verticales : plan n° WA.1-56B</i>	
Style architectural : moderniste (IPIC)	IPIC : 62063-INV-2176-01
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu périurbain.	Division : Liège Section : B Parcelle : 377/H/3/0
	

Station de pompage de démergement Seraing n° 5	
Adresse : rue Jean de Seraing 4100 Seraing	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : secondaire	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : 1956 Mise en service : 1959 Transformation/rénovation : /	
Documents : 1956 : <i>Coupes horizontales : plan n° 8101</i> <i>Façade principale / coupes verticales : plan n° 8102</i> <i>Pierre de taille / façade principale : plan n° 8105</i> <i>Parties métalliques : plan n° 8106</i> <i>Parties métalliques extérieures : plan n° 8107</i> Non datés : <i>Façade principale coupe verticale 4-4 : plan n° SG5/BALTEAU/3</i> <i>Façade principale coupe verticale 2-2 : plan n° SG5/BALTEAU/4</i> <i>Façade principale coupe verticale 3-3 : plan n° SG5/BALTEAU/5</i> <i>Coupes horizontales : plan n° SG5/BALTEAU/6</i>	
Style architectural : moderniste (IPIC)	IPIC : 62096-INV-0211-01
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en mitoyenneté dans un milieu urbain dense.	Division : Liège Section : A Parcelle : 125/W/17/0
	

Station de pompage de démergement Herstal n° 2	
Adresse : boulevard Zénobe Gramme 4040 Herstal	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : principale	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : / Mise en service : 1964 Transformation/rénovation : /	
Documents : 1961 : <i>Bâtiment en élévation : plan n° HE/2/DIVERS02</i> <i>Bâtiment en élévation : plan n° HE/2/01</i> <i>Coupes horizontales : plan n° HE/2/02</i> <i>Coupes verticales : plan n° HE/2/03</i> <i>Façades et pierres de taille : plan n° HE/2/04</i> <i>Parties métalliques intérieures : plan n° HE/2/07</i> <i>Parties métalliques extérieures : plan n° HE/2/08</i> <i>Modifications des escaliers du niv. 52.45 au niv. 59.83 : plan n° HE/2/15</i> <i>Plan d'implantation pour les parcelles : plan n° HE/2/19</i>	
Style architectural : moderniste (IPIC)	IPIC : 62051-INV-0148-01
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en tête d'îlot dans un milieu urbain dense.	Division : Herstal Section : D Parcelle : 1712/Y/0/0
	

Station de pompage de démergement Angleur n° 12

Adresse : rue du Biez 4031 Liège (Angleur)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
--	-------------------------------------

Type de station : principale	Ingénieur : /
-------------------------------------	----------------------

Dates principales : Initiation du projet : /
Mise en service : 1966
Transformation/rénovation : /

Documents :

1963 :

Plan d'implantation : plan n° ANG.12/01

Coupes horizontales : plan n° ANG.12/02

Coupes verticales : plan n° ANG.12/03

Façades : plan n° ANG.12/04

Parties métalliques du bâtiment : plan n° ANG.12/09

Parties métalliques extérieures : plan n° ANG.12/10

Style architectural : moderniste (IPIC)	IPIC : 62063-INV-2058-01
---	---------------------------------

Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu urbain.	Division : Liège Section : B Parcelle : 105/A/0/2
--	--



Station de pompage de démergement Angleur n° 10	
Adresse : rue du Coq 4031 Liège (Angleur)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : secondaire	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : / Mise en service : 1967 Transformation/rénovation : /	
Documents : 1965 : <i>Plan d'implantation et ouvrages extérieurs : plan n° ANG/10/01</i> <i>Station de pompage n° 10 / coupes horizontales / installation : plan n° ANG/10/15.890D</i> <i>Station de pompage n° 10 / rez-de-chaussée et consoles du pont roulant : plan n° ANG/10/15.928B</i> <i>Coupes horizontales : plan n° ANG/10/02</i> <i>Coupes verticales : plan n° ANG/10/03</i> <i>Façades & pierres de tailles : plan n° ANG/10/04</i> <i>Parties métalliques / intérieures : plan n° ANG 10/07</i> <i>Coupe verticale : plan n° ANG/10/08</i> <i>Parties métalliques / extérieures : plan n° ANG/10/14</i> <i>Plan d'urbanisation dressé par les architectes Lacrosse frères / extrait du plan terrier - feuille n° 3 / rue Nouvelle n° III : plan n° ANG/10/15/C</i>	
Style architectural : /	IPIC : /
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu urbain.	Division : Liège Section : A Parcelle : 2/A/5/0
	

Station de pompage de démergement Wandre n° 5

Adresse : rue de Visé 4020 Liège (Wandre)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
---	-------------------------------------

Type de station : principale	Ingénieur : /
-------------------------------------	----------------------

Dates principales : Initiation du projet : 1963
Mise en service : 1968
Transformation/rénovation : /

Documents :

1963 :

Plan de situation / et d'implantation : plan n° WA/5/01

Coupes au niveau 60.70 : plan n° WA/5/02

Coupes verticales : plan n° WA/5/03

Façades : plan n° WA/5/04

Parties métalliques intérieures : plan n° WA/5/09

Parties métalliques extérieures : plan n° WA/5/10

1964 :

Coupes horizontales : plan n° WA/5/02/BIS

Coupe au niveau 61.35 : plan n° WA/5/19/ANNEXE

Style architectural : /	IPIC : /
--------------------------------	-----------------

Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu périurbain.	Division : Liège Section : A Parcelle : 905/W/0/0
---	--



Station de pompage de démergement Jupille n° 1	
Adresse : rue Ladjet 4020 Liège (Jupille)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : principale	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : / Mise en service : 1969 Transformation/rénovation : /	
Documents : 1966 : <i>Situation et implantation : plan n° JU/ST/01</i> <i>Clôture de la zone de recul : plan n° JU/ST/01A</i> <i>Coupes horizontales : plan n° JU/ST/02</i> <i>Coupes verticales : plan n° JU/ST/03</i> <i>Façades et pierres de taille : plan n° JU/ST/04</i> <i>Parties métalliques intérieures : plan n° JU/ST/07</i> <i>Parties métalliques extérieures : plan n° JU/ST/08</i> 1967 : <i>Coupe horizontale A-B : plan n° 016.184</i> <i>Coupe horizontale C-D / niv. 57.900 : plan n° 016.185A</i> <i>Coupe horizontale E-F / niv. 62.940 : plan n° 016.186</i> <i>Coupe transversale G-H : plan n° 016.187</i> <i>Coupe transversale I-J : plan n° 016.188</i> <i>Coupe longitudinale K-L : plan n° 016.189A</i>	
Style architectural : /	IPIC : /
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu périurbain.	Division : Liège Section : B Parcelle : 89/M/0/0
	

Station de pompage de démergement Herstal n° 3

Adresse : rue de l'Abattoir
4040 Herstal

Maître de l'ouvrage : A.I.D.

Type de station : principale

Ingénieur : /

Dates principales : Initiation du projet : 1968
Mise en service : 1973
Transformation/rénovation : /

Documents :

1967 :

Plan d'implantation et ouvrages extérieurs : plan n° HE/3/01

Coupes horizontales : plan n° HE/3/02

Coupes verticales : plan n° HE/3/03

Façades et pierres de tailles : plan n° HE/3/04

Parties métalliques extérieures : plan n° HE/3/08

Parties métalliques intérieures : plan n° HE/3/09

1968 :

Plan d'implantation : plan n° HE/3/16

Style architectural : moderniste
(IPIC)

IPIC : 62051-INV-0117-01

Synthèse du programme :

Édifice unique implanté en tête d'îlot
dans un milieu urbain dense.

Division : Herstal

Section : D

Parcelle : 1144/E/2/0



Station de pompage de démergement Vivegnis n° 2	
Adresse : rue de la Paix 4683 Oupeye (Vivegnis)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.
Type de station : principale	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : / Mise en service : 1973 Transformation/rénovation : /	
Documents : 1957 : <i>Plan d'emprises : plan n° VII/2/17</i> 1968 : <i>Plan d'implantation : plan n° VII/2/01</i> <i>Coupes horizontales : plan n° VII/2/02</i> <i>Coupes verticales : plan n° VII/2/03</i> <i>Façades et pierres de taille : plan n° VII/2/04</i> <i>Parties métalliques / intérieures : plan n° VII/2/09</i> <i>Parties métalliques / extérieures : plan n° VII/2/10</i> <i>Coupe horizontale : plan n° VII/2/14</i> Non daté : <i>VII/2/19 : plan n° VII/2/19</i>	
Style architectural : moderniste (IPIC)	IPIC : 62079-INV-0084-01
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu périurbain.	Division : Oupeye Section : B Parcelle : 449/W/0/0
	

Station de pompage de démergement Wandre n° 3	
Adresse : rue d'Elmer 4020 Liège (Wandre)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.E.
Type de station : principale	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : 1972 Mise en service : 1977 Transformation/rénovation : /	
Documents : 1972 : <i>Implantation et situation : plan n° WA/3/01</i> <i>Coupes horizontales : plan n° WA/3/02</i> <i>Coupes verticales : plan n° WA/3/03</i> <i>Façades et pierres de taille : plan n° WA/3/04</i> <i>Parties métalliques extérieures : plan n° WA/3/08</i> <i>Parties métalliques intérieures : plan n° WA/3/09</i> 1973 : <i>Coupe transversale O-P / salle des machines / plan du génie civil : plan n° 515.507</i>	
Style architectural : /	IPIC : /
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu périurbain.	Division : Liège Section : B Parcelle : 997/F/0/0
	

Station de pompage de démergement Vivegnis n° 1	
Adresse : rue Puits 4683 Oupeye (Vivegnis)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.E.
Type de station : principale	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : 1973 Mise en service : 1978 Transformation/rénovation : /	
Documents : 1973 : <i>Implantation et ouvrages extérieurs : plan n° VI/1/01</i> <i>Coupes horizontales : plan n° VI/1/02</i> <i>Coupes verticales : plan n° VI/1/03</i> <i>Façades et pierres de taille : plan n° VI/1/04</i> <i>Parties métalliques / extérieures : plan n° VI/1/05</i> <i>Parties métalliques / intérieures : plan n° VI/1/06</i> <i>Plan d'emprises : plan n° VI/1/13</i> <i>Plan d'emprises : plan n° VI/1/14</i>	
Style architectural : moderniste (IPIC)	IPIC : 62079-INV-0089-01
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu périurbain.	Division : Oupeye Section : B Parcelle : 822/E/0/0
	

Station de pompage de démergement Ivoz-Ramet n° 7

Adresse : rue du Saucy 4400 Flémalle (Ivoz-Ramet)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.E.
---	---------------------------------------

Type de station : principale	Ingénieur : /
-------------------------------------	----------------------

Dates principales : Initiation du projet : 1979
Mise en service : 1983
Transformation/rénovation : /

Documents :

1979 :

Implantation et murs de clôture : plan n° IR.7/01
Coupes horizontales : plan n° IR.7/02
Coupes verticales : plan n° IR.7/03
Façades et pierres de taille : plan n° IR.7/04
Béton armé infrastructure et superstructure : plan n° IR.7/05
Parties métalliques intérieures : plan n° IR.7/07
Parties métalliques intérieures : plan n° IR.7/08
Vue axonométrique : plan n° IR.7/13

Style architectural : /	IPIC : /
--------------------------------	-----------------

Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu périurbain.	Division : Flémalle Section : C Parcelle : 516/A/2/0
---	---



Station de pompage de démergement Angleur n° 11	
Adresse : rue de Renory 4031 Liège (Angleur)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.E.
Type de station : principale	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : / Mise en service : 1984 Transformation/rénovation : /	
Documents : 1979 : <i>Plan d'implantation : plan n° ANG.11/01</i> <i>Coupes horizontales / pavements, chauffage, installations sanitaires, électricité, pierres de taille : plan n° ANG.11/02</i> <i>Coupes verticales : plan n° ANG.11/03</i> <i>Façades : plan n° ANG.11/04</i> <i>Parties métalliques : plan n° ANG.11/07</i> 1981 : <i>Coupe verticale longitudinale C-C / installation : plan n° ANG.11/125A</i> Non daté : <i>Vue axonométrique / plan d'étude : plan n° ANG.11/12</i>	
Style architectural : /	IPIC : /
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu urbain.	Division : Liège Section : B Parcelle : 237/0/0/2
	

Station de pompage de démergement Angleur n° 13

Adresse : rue Denis Lecoq
4031 Liège (Angleur)

Maître de l'ouvrage : A.I.D.E.

Type de station : principale

Ingénieur : /

Dates principales : Initiation du projet : 1979
Mise en service : 1984
Transformation/rénovation : /

Documents :

1978 :

Implantation murs de clôture / détails / coupes horizontales : plan n° ANG.13/01

Coupes horizontales : plan n° ANG.13/02

Coupes verticales : plan n° ANG.13/03

Façades et pierres de taille : plan n° ANG.13/04

1979 :

Coupe verticale longitudinale B-B / salles des machines / plan d'installation : plan n° ANG.13/515.845

1981 :

Salle des machines et puisards / plan d'installation : plan n° ANG.13/515.840

Coupe horizontale 3-3 / refoulement / plan d'installation : plan n° ANG.13/515.842

Style architectural : /

IPIC : /

Synthèse du programme :

Édifice unique implanté en milieu urbain.

Division : Liège

Section : D

Parcelle : 213/L/0/0



Station de pompage de démergement Wandre n° 2	
Adresse : rue du Trixhay 4020 Liège (Wandre)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.E.
Type de station : principale	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : 1988 Mise en service : 1988 Transformation/rénovation : /	
Documents : 1980 : <i>Implantation / mur de clôture / détails : plan n° WA/2/01</i> <i>Coupes horizontales : plan n° WA/2/02</i> <i>Coupes verticales : plan n° WA/2/03</i> <i>Façades et pierres de taille : plan n° WA/2/04</i> <i>Parties métalliques : plan n° WA/2/07</i> 1988 : <i>Vue axonométrique de la station de pompage n° 2 à ériger rue du Trixhay : plan n° WA/2/EP-VUE</i>	
Style architectural : /	IPIC : /
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu périurbain.	Division : Liège Section : B Parcelle : 513/G/0/0
	

Station de pompage de démergement Cheratte n° 1	
Adresse : rue Petite Route 4602 Visé (Cheratte)	Maître de l'ouvrage : A.I.D.E.
Type de station : principale	Ingénieur : /
Dates principales : Initiation du projet : / Mise en service : 1996 Transformation/rénovation : /	
Documents : 1991 : <i>Plan de situation / extrait cadastral : plan n° CH.1-01</i> <i>Implantation : plan n° CH.1-02</i> <i>Coupes horizontales / niveau rez-de-chaussée / niveau toiture : plan n° CH.1-04</i> <i>Coupes verticales C-C, D-D, E-E : plan n° CH.1-07</i> <i>Façades : plan n° CH.1-08</i> 1992 : <i>Coupes horizontales / niveau salle des pompes et puisards / niveau intermédiaire : plan n° CH.1-03A</i> <i>Coupes verticales A-A, B-B : plan n° CH.1-06A</i>	
Style architectural : /	IPIC : /
Synthèse du programme : Édifice unique implanté en milieu périurbain.	Division : Visé Section : A Parcelle : 833/X/0/0
	

Station de pompage de démergement Wandre n° 4

Adresse : rue Bastin
4020 Liège (Wandre)

Maître de l'ouvrage : A.I.D.E.

Type de station : principale

Ingénieur : /

Dates principales : Initiation du projet : /
Mise en service : 2007
Transformation/rénovation : /

Documents :

2003 :

Station de pompage provisoire : plan n° WA.4.1-08A

Style architectural : /

IPIC : /

Synthèse du programme :

Édifice unique implanté en milieu
périurbain.

Division : Liège

Section : A

Parcelle : 1036/B/0/0



Analyse

Cet inventaire permet de saisir, au premier regard, l'évolution des volumétries qui caractérisent les stations de pompage. Le style se rationalise et voit disparaître les tourelles et tours qui leur sont si singulières, au fur et à mesure que la technologie évolue. Les stations sont automatisées et simplifiées à leur stricte fonction et certains volumes ne trouvent plus leur utilité car, de nos jours, l'amorçage par le vide des pompes n'est plus nécessaire, tout comme leur occupation permanente.

En examinant la localisation des stations de pompage, on remarque un changement de volumétrie en fonction de leur éloignement par rapport à la Meuse. Paradoxalement, les stations secondaires qui cherchent profondément la nappe phréatique sont des édifices beaucoup plus petits, en comparaison des volumétries imposantes des stations principales disposées le long des quais. Certes, les prérogatives techniques et le cubage à évacuer en sont les premières raisons. Ce constat ne leur enlève en rien leur qualité d'intégration au sein du contexte urbain, à l'image de la station Seraing n° 5, qui est tout en mitoyenneté, ou encore la station d'Angleur n° 9, dans sa remarquable façon de reproduire la matérialité des habitations voisines.

Les stations offrent également une diversité architecturale en rapport avec la chronologie de leur construction et leur implantation au sein des communes qui les accueillent. Il n'est pas rare de trouver plusieurs expressions architecturales dans la même localité, liées aux campagnes d'édifications et de ce fait, aux budgets qui sont accordés pour la sécurisation progressive du bassin. Les concepteurs changent et les bâtiments se font moins ostentatoires ; la fierté politique qui les a vu naître laisse place à une communication et une intégration discrète, voulue par l'A.I.D.E.

Conclusion

Cet article de synthèse a pour but de sensibiliser et d'informer sur la fragilité du petit patrimoine industriel dont ces architectures de bords de Meuse font partie.

Grâce à l'inventaire, les stations de pompage sont désormais identifiées, contextualisées, documentées et ainsi, rendues plus familières. Le cordon stratégique que forment les stations et la mise en valeur de quelques caractéristiques qui leurs sont communes permet désormais de les reconnaître comme un ensemble.

Ces trente-neuf bâtiments méritent de faire partie intégrante d'une valorisation patrimoniale, pour que ces témoins de l'histoire du démergement et du Modernisme liégeois se transmettent aux générations suivantes.

Abréviations et sigles

A.I.D.	Association intercommunale pour le Démergement des Communes de la Région de Liège
A.I.D.E.	Association intercommunale pour le Démergement et l'Épuration des Communes de la Province de Liège
IDEA	Intercommunale de Développement économique et d'Aménagement du Cœur du Hainaut
IHOES	Institut d'Histoire ouvrière, économique et sociale
IPIC	<i>Inventaire du Patrimoine culturel immobilier</i>

Bibliographie

Fonds d'archives

Liège, Archives de l'État, fonds des archives des charbonnages de Gosson-Kessales / Georges Hansotte, BE-A0523 / V2/10, Supplément I, 687, *Inondations ; travaux de protection ; démergement des territoires de diverses communes de la vallée de la Meuse (rive gauche) défendues contre les débordements du fleuve par les digues établies par l'administration des ponts et chaussées ; récapitulation du rapport de la commission ; conclusions des rapports de M.M. Knapen, Brouhon et Tison ; résumé et conclusion du rapport de Mr Biefnot, 1926.*

Liège, Archives de l'État, fonds des archives des individus : hommes d'état, savant, artistes, BE-A0523 / Y3/12, DELRÉE Henri, *Rapport sur les affaissements miniers et les travaux de démergement de la région liégeoise, 1964.*

Saint-Nicolas, Archives de l'A.I.D.E., base de données numériques.

Seraing, Collection IHOES, « Copie in extenso de l'acte n° 605, publié en annexes au Moniteur belge du 14-15 janvier 1929 » dans *Association intercommunale pour le démergement des communes en amont de Liège, société coopérative à Jemeppe-sur-Meuse : constitution*, Huy, 1929.

Seraing, Collection IHOES, fonds Ernest Godbille, *Rapports annuels 1975-1983, Association intercommunale pour le démergement des communes de la région liégeoise (A.I.D.), 1975-1983.*

Ouvrages et articles

- « 42^{ème} Prix Charles Lemaire accordé à Edmond Fraiture pour l'ensemble de ses travaux à l'Intercommunale de Démergement » dans *Flash Inter*, 6, 1981, p. 12.
- A.I.D.E., IDEA, WALLONIE - MINISTÈRE DE LA RÉGION WALLONNE - INSPECTION GÉNÉRALE DE L'EAU, *Lutter contre les inondations par le démergement*, Namur, Ministère de la Région wallonne, 1988 (= Plan W).
- « A.I.D.E. Par qui ? Comment ? Pourquoi » dans *Flash Inter*, 5, 1981, p. 8-9.
- CAMPUS Ferdinand, JAUMOTTE André, D'HAVÉ Raymond, VANDEPITTE Daniel, WILLEMS Gustave, « Prix Charles Lemaire (42^e période biennale, 1^{er} juillet 1978 – 30 juin 1980). Rapport du jury » dans *Bulletin de la Classe des Sciences*, t. 66, 1980, p. 843-846.
- CAMPUS F., MASSONNET Ch., « Le Génie Civil » dans COLLECTIF, *Apports de Liège au progrès des sciences et des techniques*, Liège, Eugène Wahle, 1981, p. 335-357.
- CHARLIER Sébastien, « Les stations de pompages du bassin liégeois, un patrimoine architectural méconnu » dans *Les Nouvelles du Patrimoine*, 105, 2004, p. 41-43.
- CHARLIER Sébastien, MOOR Thomas (dir.), *Guide architecture moderne et contemporaine 1895-2014 Liège*, Bruxelles, Mardaga, 2014.
- COLLECTIF, *Mémorial de la province de Liège 1836-1986*, Liège, Crédit communal de Belgique, 1987.
- COMMISSARIAT GÉNÉRAL DU GOUVERNEMENT, *Exposition internationale de la technique de l'eau : Liège 1939 : rapport général*, Liège, Georges Thone, 1941.
- COSTES Geneviève, « Le canal Albert : une histoire à rebondissement » dans DELBEUCK Claude, LOYAERTS Yvon (éd.), *Liège-Anvers. Le 75^e anniversaire du canal Albert (1939-2014)*, Namur, SPW éditions, 2014, p. 10-20.
- « Cri d'alarme de l'Association intercommunale du Démergement » dans *Flash Inter*, 7, 1981, p. 9-10.
- CRINE René, *En parcourant les rues de Seraing*, Seraing, Commune de Seraing, 1994.
- CRINE René, FRANCOIS Jean, *Les rues de Seraing : premier complément*, Seraing, Administration communale de Seraing, 1970.
- DE BRUYN André, *Histoire des rues et des lieux-dits de la commune de Saint-Nicolas : Montegnée, Saint-Nicolas, Tilleur*, Liège, Dricot, 2^e éd., 1979.

- DEHOUSSE Nicolas, « Le démergement en Wallonie » dans *Annales des mines*, 11, 1998, p. 9-113.
- DELAIRESSE Yannick, ELSDORF Michel, *Seraing. Bonnelles, Jemeppe, Ougrée. Autrefois*, Grivegnée, Noir Dessin Production, 2010.
- DELMER Alexandre, *Le rôle de la navigation intérieure dans l'économie belge*, Bruxelles, Fonds de la Batellerie rhénane belge, 1937.
- DOUNAN Eugène, PIRSON Nicolas, *Les rues de Seraing*, Seraing, Administration communale de Seraing, 1952.
- GAIER Claude (dir), *Huit siècles de houillerie liégeoise : histoire des hommes et du charbon à Liège*, Liège, éditions du Perron, 1988.
- HAUZEUR Anne, JADIN Ivan, « Les stations de pompage d'eaux usées du Bassin liégeois » dans PAQUET Pierre, CANNELLA Anne-Françoise, WARZÉE-LAMMERTY Gaëtane, *Le patrimoine industriel de Wallonie*, Liège, éditions du Perron, 1994, p. 500-506.
- KEIMEUL Jean-Pierre, « Les inondations de Liège de 1926 » dans *Les analyses de l'IHOES*, 23, 2007, p. 1-13 (URL : http://www.ihoes.be/PDF/Jean-Pierre_Keimeul_inondations_Liege_1926.pdf [dernière consultation le 10/06/2020]).
- KEIMEUL Jean-Pierre, « Liège 1939, année internationale de l'eau » dans *Les analyses de l'IHOES*, 50, 2009, p. 1-8 (URL : http://www.ihoes.be/PDF/Exposition_eau_Liege_1939.pdf [dernière consultation le 10/06/2020]).
- « Le 21 juillet 1980, si l'intercommunale du démergement n'avait pas existé, les usines Cockerill, à Seraing, auraient été inondées par 3,40 m d'eau » dans *Flash Inter*, 3, 1980, p. 12.
- « Le démergement, la plus grande œuvre de génie civil jamais entreprise dans le bassin industriel mosan » dans *Flash Inter*, 28, 1984, p. 8-9.
- LEDERER André, « HACHEZ (Arthur-Ferdinand-Victor-Adolphe-Auguste) » dans *Biographie nationale*, t. 37, Bruxelles, 1972, col. 381-394.
- « Les retraités » dans *Flash Inter*, 5, 1980, p. 5.
- MINET Luce, BADA Willy, *L'entité de Seraing*, Jouè-lès-Tours, Alan Sutton, 1998 (= Mémoires en images).
- MINISTÈRE DES TRAVAUX PUBLICS, PONTS ET CHAUSSÉES, SERVICE SPÉCIAL DE LA MEUSE, FONDS DES GRANDS TRAVAUX, *Programme d'aménagement de la Meuse liégeoise*, [1930].
- MINY Marcel, « Les inondations » dans *Tilleuretro*, 1, 1988, p. 26-35.
- MOISSE Marc, *Seraing, Ougrée, Jemeppe, Bonnelles en cartes postales anciennes*, Andenne, Le Molinay, 1994.

- REDEKER Romain, *Les stations de pompage du bassin liégeois : un patrimoine fragile*, mémoire de master en architecture, Université de Liège, 2017-2018.
- SUTTOR Marc, « Étude historique d'hydrologie fluviale. L'exemple de la Meuse » dans *Bulletin de la Société géographique de Liège. Rivières : formes, processus, milieu de vie*, 25, Liège, 1989, p. 159-174 (URL : <https://popups.uliege.be/0770-7576/index.php?id=3806&file=1> [dernière consultation le 10/06/2020]).
- TISON L.-J., « La lutte contre les inondations en Belgique » dans *Ciel et Terre*, 54, 1938, p. 362-381 (URL : http://articles.adsabs.harvard.edu/cgi-bin/nph-iarticle_query?bibcode=1938C%26T....54..362T&db_key=AST&page_ind=0&plate_select=NO&data_type=GIF&type=SCREEN_GIF&classic=YES [dernière consultation le 10/06/2020]).
- « Une nouvelle vocation pour l'Association intercommunale du Démergement : l'épuration des eaux usées » dans *Flash Inter*, 2, 1980, p. 4-5.

Maria Eduarda DE MORAIS LOPES

*Architecte spécialisée en Conservation et Restauration
du Patrimoine culturel immobilier*

Émeline LABOULFIE

*Historienne de l'Art spécialisée en Conservation et Restauration
du Patrimoine culturel immobilier*

**La station de pompage
principale n° 1 à Seraing,
un patrimoine industriel
invisible mais indispensable**



Fig. 1.- Seraing, usine Cockerill, vue intérieure, 1926.
© Province de Liège - Musée de la Vie wallonne, MVW 1013647.

Introduction

Inscrite à l'*Inventaire du Patrimoine culturel immobilier*¹, la station de pompage n° 1 à Seraing (S1) suscite la curiosité. Ne bénéficiant que d'une succincte description, le bâtiment demeure méconnu et sa fonction incomprise. Une station de pompage, qu'est-ce véritablement ? Quel est son rôle ? À quoi sert-elle ? Du verbe « pomper », le bâtiment aurait-il un rôle de captage ? En effet, faisant partie d'un ensemble de trente-neuf bâtiments construits dans le seul but de protéger le bassin liégeois des inondations, la S1 abrite en son sein des machines permettant de pomper et de refouler les eaux des plaines en Meuse. Afin de mieux comprendre les enjeux et la nécessité de telles constructions, une contextualisation s'impose.

Les communes du bassin liégeois qui bordent la Meuse doivent leur croissance à plusieurs facteurs : une situation géographique de qualité, la richesse de leur sous-sol charbonnier et la présence de la Meuse, qui leur assure un moyen de transport et une force motrice de premier ordre. Ayant joué un rôle déterminant dans la richesse de la région pendant la Révolution industrielle, l'exploitation charbonnière a cependant participé, à terme, au déclin de l'activité industrielle liégeoise. Ainsi, le non remblayage systématique des veines déhouillées par les sociétés charbonnières provoquèrent des affaissements de terrains pouvant atteindre quelques fois plus de 5 m.

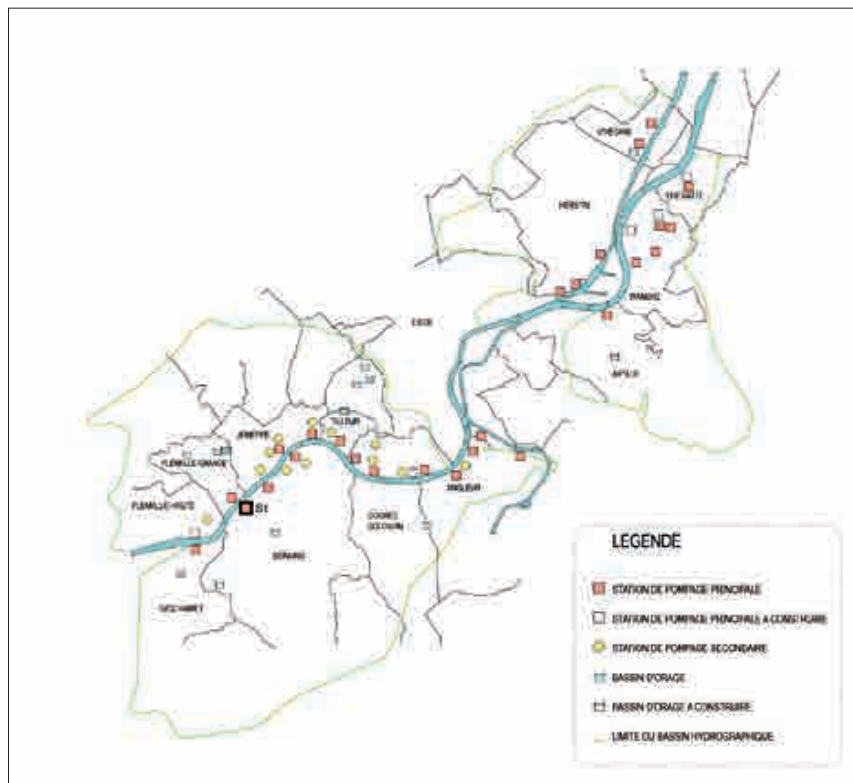
Par ailleurs, le niveau inconstant de la Meuse provoquait fréquemment des inondations dans la plaine alluviale (fig. 1). Ces phénomènes devinrent de plus en plus catastrophiques à mesure que les affaissements miniers augmentèrent. La grande inondation de 1925-1926 eut heureusement des répercussions bénéfiques (fig. 2). L'administration des Ponts et Chaussées fit réaliser des digues encore plus imposantes afin de contenir les crues du fleuve. Cependant,

Fig. 2.- Seraing, la rue Philippe de Marnix inondée.
© Saint-Nicolas, Archives de l'A.I.D.E.



¹ IPIC, code 62096-INV-0244-01.

Fig. 3.- Plan de localisation des stations de pompages.
© Émeline Labouffie.



l'endiguement de la Meuse ne permet plus à l'eau résiduaire des plaines et des pluies de s'écouler naturellement vers le fleuve, n'arrangeant en rien l'invasion des terres par les eaux. C'est ainsi qu'un vaste projet de démergement (fig. 3) fut conçu et mis en place par l'ingénieur Hector Biefnot (1869-1936). L'exploitation du système de démergement était géré par l'A.I.D. à l'époque, aujourd'hui renommée A.I.D.E.

Le projet de démergement repose sur deux grands principes directeurs. Le premier résulte de la rétention et de l'évacuation directe en Meuse des eaux des collines et des plateaux, grâce à des collecteurs de ceinture et des exutoires. Ainsi, par simple gravité, les eaux des hauteurs s'écoulent vers la Meuse sans mettre en danger le bas de la vallée. Le second principe a pour but d'évacuer les eaux des plaines en Meuse par le biais de deux types de réseaux d'égouts séparés : le réseau d'égouts supérieur et le réseau d'égouts inférieur. Le premier recueille les eaux de pluie, usées et résiduaires. En temps normal, il les écoule vers la Meuse par simple gravité (fig. 4). Lors des crues, ces eaux sont déviées par des canalisations vers des stations de pompage dites « principales » qui, dans un premier temps, les stockent avant de les rejeter dans le fleuve (fig. 5). Le réseau d'égout inférieur, quant à lui, permet de pomper les eaux souterraines par des stations de pompage dites « secondaires », qui les relèvent en permanence vers le réseau d'égouts supérieur. Elles sont situées dans le tissu urbain (donc en recul par rapport à la Meuse) puisqu'elles récoltent les eaux des nappes aquifères empêchant ainsi que les caves soient submergées.

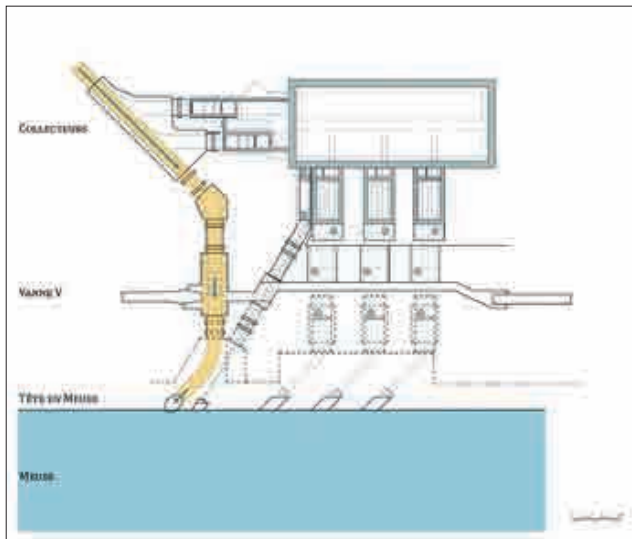


Fig. 4.- Fonctionnement de la S1 en temps normal, schéma réalisé sur base des documents d'archives de l'A.I.D.E.
© Eduarda Lopes.

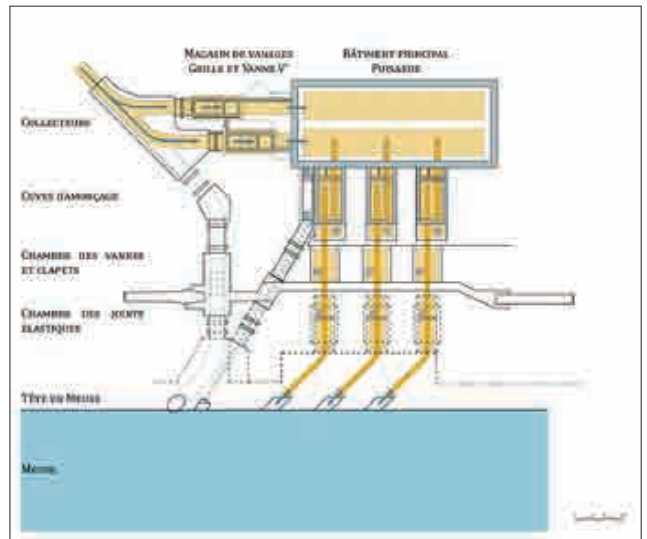


Fig. 5.- Fonctionnement de la S1 en temps de crue, schéma réalisé sur base des documents d'archives de l'A.I.D.E.
© Eduarda Lopes.

Au départ, seules six communes en amont de Liège étaient concernées par ce projet ; actuellement, il englobe également les communes en aval de la Cité ardente. Érigés dès le début des années 1930, ces bâtiments industriels étonnants sont construits sur un intervalle de plus de quatre-vingts ans, qui se prolonge encore jusqu'à nos jours. Quatre périodes de construction peuvent être distinguées : celle des années 1930 à 1940, 1940 à 1960, 1960 à 1990 et pour finir, 1990 à nos jours. La S1 s'intègre dans la première tranche constructive.

Actuellement, l'IPIC comptabilise vingt autres stations de pompage inscrites comme monument. Mais, en dépit du fait que certaines stations soient aujourd'hui identifiées administrativement comme bien ayant un intérêt patrimonial, la méconnaissance généralisée de ces dernières en fait un patrimoine fragile, en danger. À l'heure où la conscience collective s'active de plus en plus à protéger et à reconnaître le patrimoine industriel², le présent article³ a pour objectif, non seulement de mettre en exergue l'une des stations de pompages les plus emblématiques de la province de Liège, mais surtout de revendiquer sa protection et sa conservation en vue de sa valorisation, et pourquoi pas, de son classement.

² En Wallonie, Madame Valérie De Bue, Ministre du Patrimoine, souhaite établir un inventaire du patrimoine industriel en danger.

³ Cet article fait la synthèse de notre travail de fin d'étude mené dans le cadre de l'obtention du Master de spécialisation en Conservation et Restauration du Patrimoine culturel immobilier : LABOULFIE Émeline, LOPES Eduarda, 2018.

Fig. 6.- Plan de localisation de la S1.
© SPW, géoportail de la Wallonie.



Implantation

Implantée au bord de la Meuse, à quelques kilomètres en amont de Liège, la S1 est située dans la ville de Seraing, sur une ancienne concession houillère dont l'exploitation remonterait au XIV^e siècle⁴.

Regardant vers le fleuve, le bâtiment tourne le dos au zoning industriel et n'entretient dès lors aucun rapport réel avec l'architecture et les équipements qui l'entourent. Excentrée par rapport au centre-ville, la station est actuellement difficile d'accès. Pourtant, le site a des atouts indéniables (fig. 6).

Description de l'extérieur

La S1 a été dressée sur plans dès 1934 par l'ingénieur Hector Biefnot. Cependant, le chantier ne débuta qu'en 1936 pour se terminer en 1937, après le décès de son concepteur. De forme géométrique simple et compacte, la station forme un ensemble architectural composé d'un bâtiment principal et du hall-abri (fig. 7). De taille plus réduite que le bâtiment principal, ce dernier permet d'accéder à l'intérieur de la station. Le bâtiment principal, d'un volume plus important, conserve tout l'équipement technique, telles que les machines permettant de pomper les eaux des plaines et de les refouler vers la Meuse. Une tourelle s'ajoute à l'angle nord-ouest de l'édifice.

⁴ DE BRUYN André, 1988, p. 174.

Fig. 7.- Schéma axonométrique de la S1.
© Eduarda Lopes.

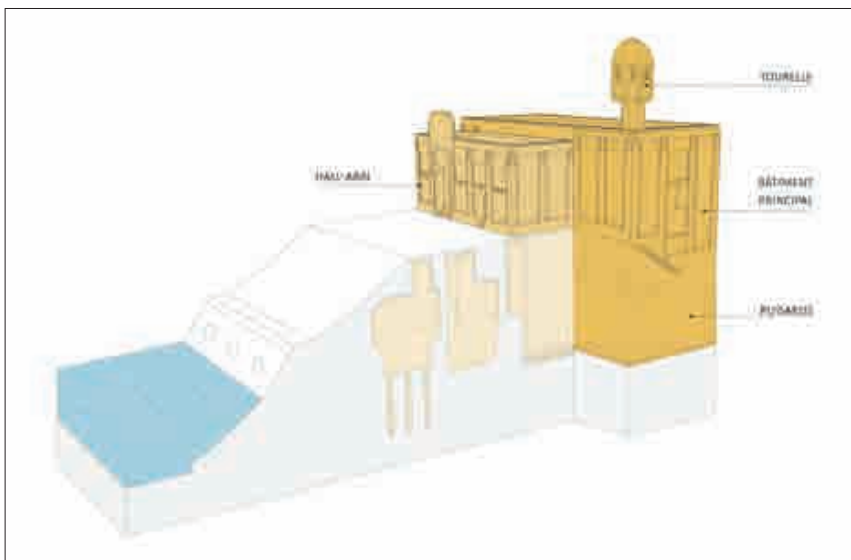


Fig. 8.- Façade nord de la S1.
© Eduarda Lopes.



Fig. 9.- Relevé de la situation existante de la façade nord de la S1, sur base des élévations réalisées par Hector Biefnot.
© Émeline Labouffie.

La façade principale du hall-abri (fig. 8-9), orientée nord⁵, se compose de cinq travées. La deuxième travée à gauche est très légèrement en saillie par rapport aux autres. Elle marque l'entrée principale de la station. Plus élevée que les quatre autres travées, elle se compose d'un fronton aux angles coupés où sont positionnés des lettrages en bronze. Ils indiquent le numéro de la station ainsi que sa fonction : « Station de pompage n° 1 ». La partie inférieure de la travée est percée d'une porte à double battant surmontée d'une imposte fixe aux angles coupés. L'entrée est accessible par une volée de marches. Les autres travées sont rythmées par des pilastres aux formes géométriques et possèdent en partie supérieure une baie rectangulaire. La quatrième travée est également percée à son niveau inférieur d'une porte à double battant aux dimensions plus réduites que la porte principale. Elle est également accessible par quelques marches.

⁵ Elle est mentionnée comme étant la façade nord sur les plans signés par Hector Biefnot en 1934.



Fig. 10.- Façade ouest de la S1.
© Eduarda Lopes.

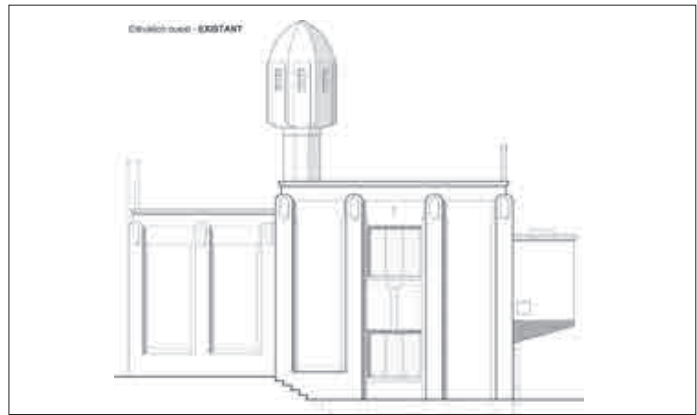


Fig. 11.- Relevé de la situation existante de la façade ouest de la S1, sur base des élévations réalisées par Hector Biefnot.
© Émeline Labouffie.



Fig. 12.- Façade est de la S1.
© Eduarda Lopes.

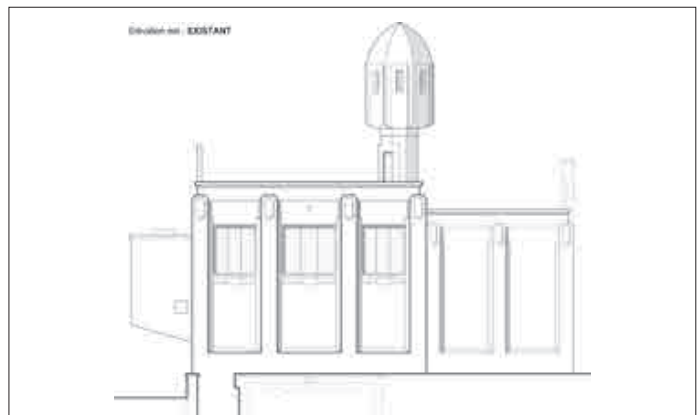


Fig. 13.- Relevé de la situation existante de la façade est de la S1, sur base des élévations réalisées par Hector Biefnot.
© Émeline Labouffie.

Les façades ouest (fig. 10-11) et est (fig. 12-13) du hall-abri se composent chacune de deux travées aveugles qui sont séparées par des pilastres identiques à ceux de la façade avant ; celles du bâtiment principal se composent, quant à elles, de trois travées séparées par les mêmes pilastres.

La façade sud du bâtiment principal (fig. 14-15), d'une taille plus importante, se développe de manière horizontale. Elle se compose de huit travées séparées par des pilastres identiques à ceux du hall-abri. Chaque travée est percée par deux baies rectangulaires, composées d'un simple ouvrant central et de deux dormants latéraux. Un élément cependant permet de donner une certaine verticalité à la façade : le fronton rectangulaire prenant appui sur les quatre travées centrales. Des lettrages en bronze indiquent encore une fois le numéro et la fonction de la station. En outre, un volume en saillie ajoute du relief à la façade au niveau des troisième et quatrième travées. Il relève d'un besoin fonctionnel d'espace puisqu'il renferme la cabine des transformateurs. La cave à charbon, accolée à l'est de la façade, est accessible par un escalier extérieur, situé au droit de cette dernière. Celui-ci est muni d'une rambarde aux motifs géométriques Art déco.



Fig. 14.- Façade sud de la S1.
© Eduarda Lopes.

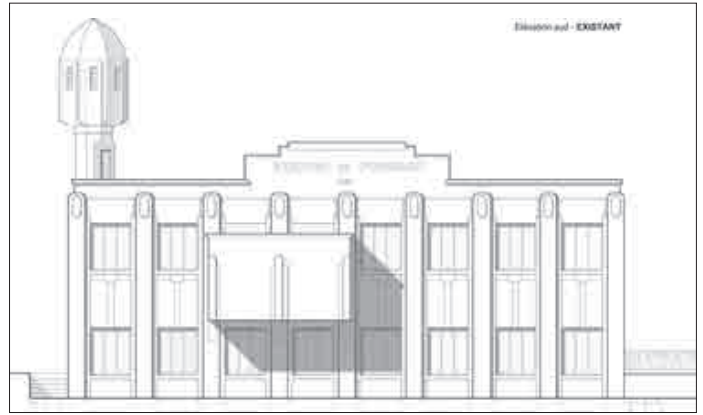


Fig. 15.- Relevé de la situation existante de la façade sud de la S1, sur base des élévations réalisées par Hector Biefnot.
© Émeline Laboulfie.

Il est à remarquer qu'entre les façades nord et sud de la station, il existe un dénivelé fortement prononcé. Il s'explique par le fait que le bâtiment principal se compose d'un rez-de-chaussée où sont situées les pompes et d'un premier étage.

Description de l'intérieur

Le bâtiment principal

Reposant sur des puisards situés sous terre, le bâtiment principal se compose de deux niveaux : un rez-de-chaussée appelé « salle des pompes » et un premier étage nommé « salle des commutatrices ». Il est surmonté d'un toit-terrasse et d'une tourelle.

La salle des pompes (fig. 16)



Fig. 16.- Salle des pompes de la S1.
© Eduarda Lopes.

Il s'agit du cœur de la station ; il abrite les pompes, la pompe à boue, un tableau de distribution, des armoires et vestiaires ainsi que des toilettes et un lavabo. Ce niveau présente une impressionnante hauteur sous plafond de plus de 5 m. Les nombreuses fenêtres qui illuminent la pièce s'élèvent à plus de 3 m du sol. Un chemin de roulement avec charriot est suspendu au plafond de la salle ; il servait au déplacement horizontal éventuel des machines⁶.

La salle des commutatrices (fig. 17)

Accessible par un escalier partant du rez-de-chaussée, elle conserve les commutatrices⁷, les machines à vide, les transformateurs de courant électrique, le matériel blindé de haute tension, une partie de la tuyauterie des machines à vide et les cellules pour le courant continu⁸. La tourelle et le toit-terrasse sont accessibles par cet étage. La hauteur de la pièce varie uniformément, passant de 4 m sous plafond au nord à 4,40 m au sud. Une ouverture sur le plancher de cet étage permet de descendre les machines dans la salle des pompes. Elle est refermée par une trappe en bois. À l'aplomb de ce passage, un chemin de roulement est présent sur le plafond.

En règle générale, les premières stations de pompage sont pourvues d'une baie de 3,50 x 2 m donnant sur l'extérieur et protégée par un auvent, qui permet de faire entrer ou sortir les machines. Cette baie n'est plus présente à la S1 car elle a été refermée après le passage des machines par la façade sud.



Fig. 17.- Salle des commutatrices de la S1.
© Eduarda Lopes.

⁶ Saint-Nicolas, archives de l'A.I.D.E., carton « 5.5.11.1.1. : Seraing. Boite n° 2 », S1, C.S.C. « A », p. 32.

⁷ Actuellement, c'est la seule station qui conserve encore cet équipement.

⁸ Saint-Nicolas, archives de l'A.I.D.E., carton « 5.5.11.1.1. : Seraing. Boite n° 2 », S1, C.S.C. « A », p. 62.

La tourelle et le toit-terrasse

La tourelle, de plan octogonal et mesurant 2,40 m de largeur, est accessible à partir de la salle des commutatrices par une échelle métallique qui traverse l'étroite cheminée (1,20 m de large), également de plan octogonal. Huit baies de petites dimensions éclairent le haut de la tour. Une porte permet d'accéder au toit-terrasse : il s'agit d'une toiture en béton armé, recouverte de deux couches bitumeuse⁹. Le sommet de la tour s'élève à plus de 7 m au-dessus du toit-terrasse. La terrasse, construite en hourdis de béton armé de 0,10 m, présente une pente uniforme.

La tourelle est essentielle pour le bon fonctionnement des machines travaillant par un amorçage à vide. Elle abrite ainsi la double tuyauterie du vide. Son sommet accueille un dispositif qui empêche l'eau et les corps étrangers d'arriver jusqu'aux machines à vide¹⁰.

Le hall-abri (fig. 18)

Le hall-abri est situé au-dessus des cuves d'amorçage et est adossé au bâtiment principal. Celui-ci fonctionne comme un hall d'entrée. Le mur extérieur du bâtiment des pompes constitue le mur intérieur du hall. L'intérieur du volume est marqué par un escalier. De part et d'autre de ce dernier sont disposées les cuves d'amorçage.



Fig. 18.- Hall-abri de la S1.
© Eduarda Lopes.

⁹ *Idem*, p. 67.

¹⁰ *Idem*, p. 82.

Analyse architecturale

Une architecture fonctionnelle...

La station est le témoin du traumatisme causé par la montée des eaux, sa conception est le reflet de la priorité de l'époque : la sécurité. Ainsi, tous les éléments ont été pensés pour éviter l'apparition de fissures qui pourraient mettre en péril le fonctionnement des installations et ainsi, le démergement des bassins hydrographiques.

De forme simple et fonctionnelle, cette architecture d'ingénieur a été construite pour être résistante et solide. Pensé comme un navire, le bâtiment en béton armé est étanche et robuste afin d'être à l'abri des inondations. D'autre part, la station doit être compacte pour résister aux terrassements de terrain dus à l'exploitation minière et aux poussées des eaux des nappes aquifères¹¹. Cette contrainte conditionne l'emplacement des pompes, leur amorçage et exige la présence de la tourelle. De fait, se trouvant au-dessus des réservoirs d'eau (les puisards) qu'elle doit aspirer, la pompe nécessite un amorçage par le vide pour fonctionner (fig. 19).

Le bâtiment principal qui abrite les équipements ne possède aucune ouverture sur l'extérieur qui soit située en dessous du niveau de crue séculaire susceptible d'être atteint¹². Les grandes fenêtres qui apportent de la lumière à la salle des pompes sont donc très hautes, à un peu plus de 3 m au-dessus du sol du rez-de-chaussée du bâtiment principal tandis que l'accès à ce dernier est 2 m au-dessus du niveau de la voirie. En cas d'inondation, la porte d'entrée serait capable de se fermer hermétiquement et de résister à la poussée des eaux d'inondation¹³.

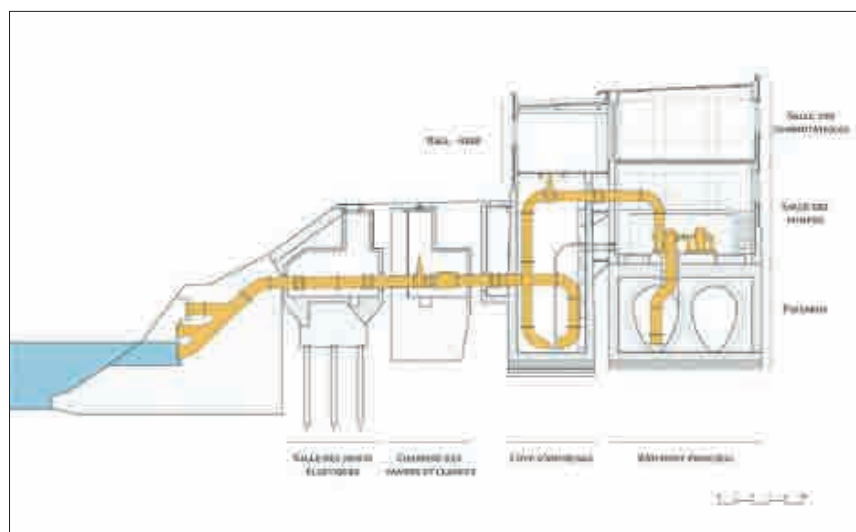


Fig. 19.- Coupe de la S1, sur base des documents réalisés par Hector Biefnot.
© Eduarda Lopes.

¹¹ SILAN Jean-Pierre, s.d.n.l., p. 83.

¹² HAUZEUR Anne, JADIN Ivan, 1994, p. 500-506.

¹³ Saint-Nicolas, archives de l'A.I.D.E., carton « 01 : Projet Biefnot – Projet d'ensemble », 03 Note justificative 2^e partie, p. 216.

La flexibilité des joints des canalisations armées a été pensée pour éviter la rupture en cas de mouvement du sol¹⁴. L'épais radier général de 0,90 m sur lequel sont posés les puisards assure la résistance du bâtiment, même en cas de porte-à-faux. Toujours dans un souci de sécurité, les équipements doivent pouvoir fonctionner rapidement et correctement en tout temps¹⁵. Si la nécessité se fait sentir, il doit également pouvoir soulager les stations voisines¹⁶. Les installations de pompage ont été projetées sur base d'une simulation à court et à long terme, en considérant que la crue et la quantité maximale d'eau à refouler correspondraient à celles de 1880¹⁷. Tenir compte des affaissements futurs dans les calculs des infrastructures était sans doute une garantie de réussite et une façon de placer la sécurité au premier plan.

Hector Biefnot semble avoir pris un engagement d'avenir lorsqu'il a établi son plan pour le démergement, en assurant la durabilité des installations et, dès lors, en garantissant la sécurité des générations futures. Comme il a été énoncé précédemment, cet édifice est avant tout le résultat d'une architecture d'ingénieur, où la sécurité de la station est primordiale. De manière générale, dans les ouvrages du démergement, tout ce qui peut contribuer à améliorer la sécurité n'est pas un luxe mais bien une nécessité. Ces édifices, construits pour durer dans le temps, se caractérisent par une grande qualité et une consommation rationnelle de matériaux. L'idée forte qui ressort de cette construction, et qui est également valable pour les autres stations, repose bien sur le fonctionnalisme : la forme résulte de la fonction. La construction témoigne d'une rationalisation des espaces intérieurs et d'une grande intégration des installations.

... À la recherche d'une certaine esthétique

Au-delà du fonctionnalisme que dégage la station, une recherche esthétique est palpable. Les quelques éléments constructifs et décoratifs employés, tels que l'utilisation de frontons aux arrêtes géométriques coupées, l'encadrement des baies et des portes, les ferronneries et les lettrages, apportent une douceur et cassent le côté trop massif et imposant de la station. En apportant un langage moins austère, le concepteur fait part d'un réel souci d'intégration du bâtiment. Par ailleurs, l'utilisation des pilastres géométriques et la succession d'éléments en saillie confèrent verticalité et relief à l'édifice. En ce sens, cette construction témoigne, à sa manière, de la tendance architecturale employée à cette époque. Elle s'inscrit dans le courant moderniste du milieu des années 1930 où le fonctionnalisme et la rationalité font partie intégrante de la scène architecturale.

¹⁴ HAUZEUR Anne, JADIN Ivan, 1994, p. 500-506.

¹⁵ Saint-Nicolas, archives de l'A.I.D.E., carton « 01 : Projet Biefnot – Projet d'ensemble », 03 Note justificative 2^e partie, p. 193.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Idem*, p. 195.

Néanmoins, les premiers édifices du démergement ne tombent pas dans une pratique constructive radicale où toute sensibilité décorative est proscrite. Sous l'impulsion du bourgmestre Joseph Merlot (1886-1959)¹⁸, la Ville de Seraing s'est lancée dans un programme de modernisation de ses équipements publics. Divers bâtiments dessinés par des architectes modernistes liégeois s'érigèrent dans la région, comme le lycée pour jeunes filles de Jemeppe-sur-Meuse réalisé par Pierre Rousch vers 1936. Ainsi, l'ingénieur Biefnot devait être sensible aux nouvelles tendances constructives modernes de l'époque (l'importance de la ligne droite, des grandes ouvertures et des toit-terrasses). Il a su allier fonctionnalité et esthétisme pour des bâtiments industriels dans un souci certain d'intégration dans le paysage architectural régional de l'époque.

Une brève comparaison avec les autres stations de pompage

En réalisant l'étude stylistique de la S1, nous avons remarqué que les premières stations principales et secondaires, construites dans la période 1930-1940, s'apparentent à une même pratique architecturale (fig. 20). De forme plus ou moins similaire, les éléments décoratifs employés à la S1 se retrouvent également, pour la plupart, dans les autres stations de la même période. Cependant, à partir de la Seconde Guerre mondiale, un nouveau langage architectural est employé dans la construction des nouvelles stations (fig. 21-22). Les façades se simplifient et font de plus en plus appel à la ligne droite, aux angles droits. Cette période constructive marque l'abandon des tourelles. Un élément représentatif et emblématique disparaît. La simplification des nouveaux édifices confère ainsi aux premières stations, et notamment à la S1, une valeur esthétique qui est représentative de la création architecturale du début du XX^e siècle dans la province liégeoise.



Fig. 20.- Station de pompage Sclessin n° 13, 1935 (première période constructive).

© OliGraph.com.

¹⁸ Bourgmestre de Seraing (Parti ouvrier belge), Joseph Merlot fut également député de Liège, ministre à plusieurs reprises entre 1936 et 1949 et un des principaux acteurs du Mouvement wallon de l'après-guerre.



Fig. 21.- Station de pompage Sclessin n° 16, 1950 (deuxième période constructive).
© OliGraph.com.



Fig. 22.- Station de pompage Angleur n° 12, 1966 (troisième période constructive).
© OliGraph.com.

Évolution du bâti

La S1 a très peu évolué au fil des années nous donnant ainsi un bon aperçu de sa situation d'origine. Cependant, la confrontation des documents d'archives¹⁹ à la situation existante a permis de déceler certaines modifications qui sont finalement la marque de l'évolution du territoire et des nouvelles nécessités. À titre d'exemple, les plans d'origine font mention de menuiseries en bois de teinte bleue²⁰ et à plusieurs divisions (fig. 23). Cependant, les menuiseries actuelles sont en acier peint et présentent un dessin bien plus sobre (fig. 12). La question de leur authenticité est dès lors posée. Y-a-t-il eu un remplacement à un moment donné ? Bien qu'aucun document relatif la station, ni qu'aucun indice de modification *in situ* ne viennent confirmer le fait que les menuiseries aient été changées, la lecture des CSC relatifs au remplacement des châssis des stations de pompage n° 1, 4 et 5 à Seraing de 1991 ont permis de confirmer l'hypothèse d'un remplacement de menuiseries de tous les édifices du démergement de la première période de construction²¹.

¹⁹ Les archives de l'A.I.D.E. conservent de nombreux documents permettant de connaître de manière précise la mise en œuvre du bâtiment, de ses matériaux et autres spécificités techniques (Saint-Nicolas, Archives de l'A.I.D.E., carton « 5.5.11.1.1. : Seraing. Boite n° 2 »). Nous avons eu à notre disposition trois principaux documents écrits :

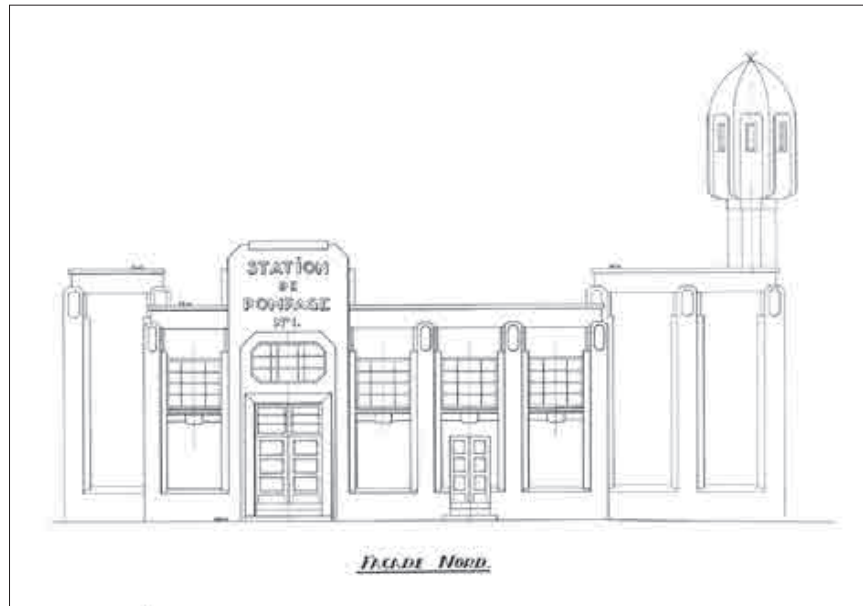
- le C.G.C., daté de 1932, qui indique les différents critères communs à toutes les premières stations, notamment les matériaux de construction à utiliser et leur mise en œuvre ;
- le C.S.C. « A », dressé le 9 février 1934, qui concerne uniquement la S1 ;
- le C.S.C. « B », dressé le 21 juillet 1934, qui concerne, également, uniquement la S1.

Par ailleurs, l'A.I.D.E. conserve un nombre important de plans qui ont permis d'approfondir nos connaissances sur les éléments constructifs et techniques de la station.

²⁰ Saint-Nicolas, Archives de l'A.I.D.E., base de données numériques, S1, plan n° 2606 G : *Épures des menuiseries* dressé par Hector Biefnot, 9 février 1934.

²¹ Saint-Nicolas, Archives de l'A.I.D.E., C.S.C. relatifs au remplacement des châssis des stations de pompes n° 1, 4 et 5 à Seraing, 1991.

Fig. 23.- Dessin d'origine de l'élévation nord, 1934.
© Saint-Nicolas, Archives de l'A.I.D.E.



De manière générale, le vieillissement des stations de pompage est un problème qui se pose car, bien que conçues pour durer et éviter de futures inondations, les premiers édifices deviennent peu à peu obsolètes. Les technologies évoluent et les équipements utilisés dans les années 1930 ne répondent plus aux normes d'aujourd'hui. Par ailleurs le nouveau personnel n'est souvent plus apte à les manier. De plus, les matériaux de construction vieillissent et les canalisations perdent de leur étanchéité. Un entretien continu des infrastructures est assuré par l'A.I.D.E. En effet, les stations de pompage doivent impérativement rester opérationnelles.

Matériaux et pathologies

Une investigation systématique de l'extérieur et de l'intérieur de la S1 a été réalisée permettant d'établir un relevé des pathologies du bâtiment (fig. 24). La confrontation de la situation existante aux données théoriques et aux documents d'archives a permis d'émettre un diagnostic préalable sur la cause des pathologies. En fonction des dégâts observés, il paraît indispensable de faire appel à des experts permettant de confirmer ou de rejeter les hypothèses émises.

Dans un souci de fluidité de lecture, seules les principales pathologies de la station seront développées dans le présent article.


Altérations spécifiques des éléments en béton et en ciment

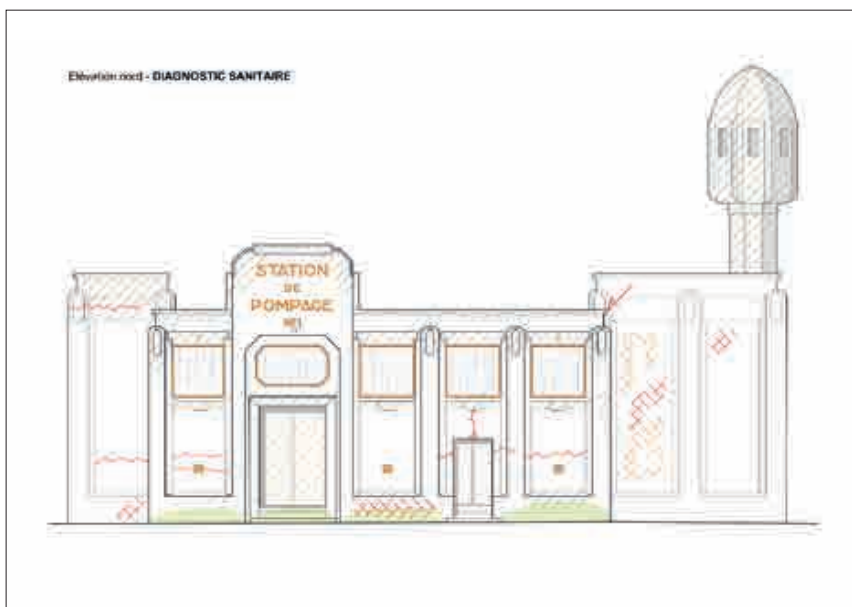
Dans les documents d'archives, trois différents types de béton sont mentionnés : le béton ordinaire, le béton armé et le béton maigre. Leur composition diffère selon leur utilisation et leur emplacement dans le bâtiment.

Fig. 24.- Diagnostic sanitaire de la façade nord de la S1.

© Émeline Labouffie.

LEGENDE

	Condensation
	Développement mousses, lichens, végétation
	Salissure atmosphérique
	Ecaillage de la peinture
	Corrosion
	Décollement de l'enduit de ciment
	Exsudation
	Fissures
	Fissuration de l'enduit de ciment
	Corrosion des armatures / épaufrures
	Réparation inappropriée



Décoffré dans les 21 jours de sa mise en œuvre, le béton armé utilisé pour la construction de la station devait être étanche après ce délai d'attente et immédiatement enduit²². Exécuté aussitôt après le décoffrage du béton, l'enduit de ciment permet de protéger, de lisser et de donner un aspect homogène aux façades. Cette technique, largement négligée depuis plusieurs années, aurait pu empêcher une série de pathologies rencontrées aujourd'hui sur les bétons apparents.

Actuellement, aucun indice ne témoigne d'une pathologie grave du béton armé structural pouvant mettre en péril la stabilité de l'ouvrage. Malgré le bon état général du béton de façade, certains désordres sont à l'origine des changements d'aspect de ce dernier. Elles sont au nombre de quatre :

- fissuration de l'enduit en ciment ;
- décollement de l'enduit en ciment ;
- corrosion des armatures et épaufrures ;
- exsudation.

Altérations spécifiques dues à l'humidité

Les phénomènes d'humidité dans les constructions sont complexes et sont souvent liés à différentes causes. Dans le cas étudié, trois principaux types d'humidité peuvent être relevés : les infiltrations d'eau de pluie, l'humidité de condensation ou encore, l'humidité d'origine accidentelle.

Le bâtiment souffre d'infiltrations d'eau de pluie occasionnant des pathologies plus ou moins importantes et donnant un aspect délabré aux espaces intérieurs. Ce problème d'humidité a diverses origines.

²² Saint-Nicolas, Archives de l'A.I.D.E., carton « 5.5.11.1.1. : Seraing. Boîte n° 2 », S1, C.S.C. « B », p. 20.

Tout d'abord, la faible épaisseur des façades (20 cm) engendre une infiltration par capillarité. Ainsi, l'eau projetée par la pluie et le vent s'infiltrer dans les murs du bâtiment. Comme cette pathologie est liée aux intempéries, les façades les plus touchées sont celles les plus exposées, il s'agit des façades sud et ouest, qui présentent différents dommages comme le cloquage et l'écaillage des peintures. Une fissure survenue au niveau du joint reliant le bâtiment des pompes au hall-abri est devenue une cause ponctuelle d'infiltration d'eau de pluie. Elle occasionne des tâches au niveau des murs intérieurs, un écaillage des peintures (côté hall-abri), l'oxydation des ferrures de la porte du bâtiment des pompes, ainsi que la détérioration du chêne de cette dernière.

L'humidité de condensation est causée par le refroidissement et la condensation de la vapeur d'eau contenue dans l'air au contact d'une surface donnant sur l'extérieur, souvent appelée « paroi froide ». La condensation superficielle de la vapeur d'eau est généralement présente au niveau des allèges et des appuis de fenêtres, ainsi que sur le châssis métallique composant ces dernières. Si la condensation des espaces intérieurs est due principalement à une production de vapeur d'eau, le confinement de l'air et une absence de chauffage peuvent accentuer le phénomène²³. Sachant que la station n'est pas souvent utilisée et est dès lors peu chauffée, toutes les conditions sont réunies pour présenter ce type d'humidité.

Le hall-abri est l'espace intérieur souffrant le plus de ce phénomène. La température y est généralement plus basse car il ne possède pas de système de chauffage. Il présente donc tout naturellement un risque de condensation plus élevé²⁴ et les dommages sont plus importants : les peintures y sont plus abîmées et les châssis métalliques, plus dégradés.

L'humidité d'origine accidentelle consiste généralement en une infiltration d'eau ponctuelle causée par une défaillance d'un ouvrage ou la défaillance d'un équipement. Donc, dans un bâtiment, tous les réservoirs et ouvrages servant à stocker ou à faire circuler de l'eau sont potentiellement le point de départ d'une humidité d'origine accidentelle²⁵.

Dans la S1, on observe deux problèmes d'humidité d'origine accidentelle. D'abord, la défaillance d'un tuyau de descente d'eau de pluie sur la façade sud qui a occasionné une tache d'infiltration sur cette dernière au droit de la fuite d'eau. Ensuite, la défektivité de l'étanchéité de la toiture qui engendre d'importants dégâts sur toutes les surfaces intérieures du hall-abri. Tous les murs et le plafond y sont très humides, la peinture se cloque puis s'écaille, suite à l'entrave de l'évaporation de l'eau. L'atmosphère y est chargée d'eau et provoque ainsi la corrosion de certains éléments métalliques exposés ; un faible développement de mousses sur les murs est observé.

Il faut encore noter que certaines pathologies sont causées par plusieurs types d'humidité. Par exemple, les allèges des fenêtres constituent des parties particulièrement fragiles du bâtiment car les murs y sont plus fins et discontinus. Ils subissent alors les infiltrations d'eau de pluie, les condensations superficielles à l'intérieur du mur, le ruissellement des

²³ COLLOMBET Raymond, 1989, p. 46.

²⁴ *Idem*, p. 47.

²⁵ *Idem*, p. 50.

condensats formés sur les châssis et les vitrages et les infiltrations dues à un défaut d'étanchéité de la menuiserie²⁶.

La tourelle souffre également de plusieurs défaillances. Ainsi, une trop faible épaisseur de mur couplée d'une défaillance d'étanchéité, probablement au niveau de la porte de la tourelle et des baies, provoquent des coulées d'eau sur toute sa hauteur et un écaillage très important des peintures intérieures. Par temps de pluie, l'eau ruisselle sur les murs intérieurs tandis que par temps plus sec et froid, la vapeur d'eau se condense sur les parois.

Les pathologies causées par l'eau sont nombreuses dans la S1, engendrant le plus souvent des conditions défavorables pour les menuiseries en bois, les éléments métalliques, les machines et les peintures intérieures. Un entretien et une maintenance sont donc essentiels pour la bonne conservation du bâtiment.

Dans les altérations dues à l'humidité, nous pouvons également considérer la prolifération de végétations, mousses ou lichens. Plutôt superficielles, les mousses ne semblent pas être nocives pour le béton structurel, mais peuvent mettre en péril la couche d'enduit de ciment. De fait, leur développement retient l'humidité et crée une zone de marnage. Ce phénomène engendre alors la dégradation des matériaux sur lesquels la végétation pousse²⁷.

La prolifération de végétation atteste de la présence d'eau²⁸. Il est normal que le développement de mousse soit retrouvé principalement sur les parties basses et en relief (pouvant ainsi retenir l'eau) des façades nord et est du bâtiment, peu lavées par la pluie et moins exposées aux vents importants.

Salissure et encrassement

L'encrassement du béton extérieur est dû au dépôt ou à la pénétration de poussières²⁹. Il s'agit donc d'un phénomène permanent et en croissance constante, dont les causes principales sont la pollution et surtout, le délavage par pluie battante et le ruissellement.

L'encrassement dû à la pollution est un phénomène complexe de dépôt de poussières, fines ou grosses, par le vent. Implantée dans une zone industrielle et au bord de la Meuse, la S1 est soumise à un fort empoussièrement.

Le délavage par pluie battante – et le ruissellement que ce dernier entraîne³⁰ – touche principalement les façades les plus exposées aux intempéries. Le ruissellement de l'eau débute une fois que le parement est saturé d'eau. Il entraîne alors les poussières des parties hautes pour les redéposer sur le chemin de son écoulement créant ainsi des coulées noirâtres sur les façades³¹.

²⁶ *Idem*, p. 97.

²⁷ *Idem*, p. 71.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Idem*, p. 3.

³⁰ HUBERTY J.-M., 1980, p. 9.

³¹ *Ibidem*.

L'impact du délavage par pluie battante variant fortement selon l'exposition des façades, la pathologie est bien plus marquée sur les façades sud et ouest de la S1, exposées aux vents dominants. Les façades nord et est présentent principalement de forts encrassements au droit des reliefs, qui accumulent une plus grande quantité de particules, mais sans les trainées noirâtres occasionnées par le ruissellement de l'eau chargée de poussières, visibles sur les façades sud et ouest.

La tourelle est particulièrement exposée et souffre d'un très fort encrassement relativement homogène sur toutes ses faces.

Réparations inappropriées

Tout bâtiment vit et se patine avec le temps. Tel un objet, chaque édifice s'use et a besoin d'être entretenu. Sa fonction est garante de sa conservation. Cependant, il est courant de remarquer, notamment au cours d'expertises sur le patrimoine bâti, que les monuments sont témoins de réparations successives, hélas plus ou moins réussies. De fait, une réparation malheureuse peut amoindrir considérablement les valeurs patrimoniales d'un monument. Ainsi, toute intervention sur un monument se doit d'être précise, soignée et respectueuse de la matérialité et de l'esthétisme du bien.

Dans le cas de la S1, une seule réparation inappropriée a été identifiée : le ragréage peu réussi de la fissure de la porte du hall-abri (façade nord).

Stabilité

Suite à l'étude historique, archéologique et sanitaire du bâtiment, une vision d'ensemble se dégage sur l'état structural du bâtiment et des pathologies qui en découlent. Ainsi, certains indices poussent à croire que le bâtiment a souffert de déformations et de mouvements. Ces derniers sont probablement dus à un tassement différentiel du terrain pouvant être causé par plusieurs facteurs, comme par exemple le remblai important au sud-ouest ou encore les affaissements prévisibles de l'exploitation minière. Le tassement non-uniforme semble être la cause d'une désolidarisation du bâtiment des pompes et du hall-abri. En effet, il semblerait que ce dernier ait souffert d'un léger basculement entraînant un décollement au niveau du joint de dilatation – visible de l'extérieur et de l'intérieur. La fissure créée par ce mouvement donne lieu à un problème d'infiltration d'eau à l'intérieur du hall-abri.

Les mouvements provoqués par ce disloquement de terrain semblent également avoir entraîné certaines fissures sur les murs du bâtiment, la plus importante étant située sur la façade nord, au-dessus du linteau de la porte du hall-abri.

Bien que l'édifice ne semble pas souffrir de problème de stabilité, une investigation et une étude réalisée par un expert permettrait de confirmer les hypothèses émises.

Les valeurs patrimoniales

Avant de se pencher sur la question de l'évaluation des valeurs patrimoniales portées par la S1, il serait utile de se questionner, de manière plus générale, sur l'intérêt patrimonial que peuvent présenter les bâtiments industriels.

Depuis quelques années, la conscience patrimoniale pour les bâtiments industriels émerge, évolue et s'amplifie. Cependant, nous pouvons remarquer que ces édifices peuvent encore être rejetés puisque peu esthétique et ne correspondant pas forcément à l'image que l'on peut avoir du « monument historique classé ». Dès lors, ce patrimoine, certes relativement récent, souffre d'un certain manque d'intérêt, de reconnaissance et de maintenance³². Et pourtant, le patrimoine industriel est la trace même de changements profonds de la société humaine moderne. Il a été la source d'évolutions sociales, techniques et économiques des conditions de production³³ qui ont encore un grand impact sur notre culture.

Dans le but d'identifier les valeurs patrimoniales du bâtiment analysé, il a semblé utile d'utiliser comme support les valeurs telles que définies par Aloïs Riegl³⁴ dans son ouvrage *Le culte moderne des monuments* publié en 1903. Malgré l'ancienneté du texte, sa base de réflexion demeure d'actualité. L'auteur y différencie les valeurs de remémoration (valeurs d'ancienneté et d'histoire) ainsi que les valeurs de contemporanéité (les valeurs d'usage et artistiques). Pour compléter l'analyse, il était indispensable d'ajouter les valeurs techniques et sociales présentes dans les bâtiments industriels.

La valeur d'ancienneté

Selon Riegl, la valeur d'ancienneté peut se lire facilement sur un bâtiment. D'après lui, elle se reconnaît dès le premier regard à son aspect extérieur suranné et à une imperfection, à un manque d'unité, à une tendance à la dissolution de la forme et des couleurs³⁵. Ainsi les marques du temps et de l'action de la nature visibles sur les façades du bâtiment lui concéderaient de la valeur d'ancienneté.

Malgré le fait que la S1 n'a été construite qu'en 1937, son aspect extérieur imparfait et patiné serait dès lors un gage de valeur patrimoniale, la preuve que le bâtiment a déjà vécu un certain temps et mérite qu'on s'y intéresse.

³² *Approche de la Sauvegarde du Patrimoine bâti du XX^e siècle / Document de Madrid*, juin 2011, p. 1.

³³ *Charte Nizhny Tagil pour le Patrimoine industriel*, juillet 2003, p. 1.

³⁴ Historien de l'art autrichien (1858-1905).

³⁵ RIEGL Aloïs, 2016, p. 43.

La valeur historique

La valeur historique est, comme la valeur d'ancienneté, une valeur de remémoration. Cependant, si l'une fait référence à l'aspect extérieur du bâtiment, la valeur historique fait principalement appel à la valeur de documentation que l'édifice peut posséder. Riegl la définit comme suit : *La valeur historique d'un monument réside dans le fait qu'il représente à nos yeux une étape particulière, individuelle en quelque sorte, de l'évolution d'un domaine de la production artistique*³⁶. Pour être porteur d'histoire, le bâtiment doit être le témoin d'un moment du passé, de son époque et de son usage³⁷. Dans sa définition, l'historien de l'art ajoute encore que *la valeur historique est d'autant plus élevée qu'est reconnaissable l'état originel du monument*³⁸.

Témoignage des conséquences de l'exploitation du sous-sol houiller de la région de Liège et du besoin du territoire d'être protégé contre les inondations, la S1 réunit de fortes valeurs historiques. Ayant gardé son intégrité d'origine ainsi que sa fonction, la station est un témoin unique, un vrai document à préserver et à transmettre à la postérité.

La valeur artistique relative / la valeur esthétique

La valeur artistique relative est représentée par des *témoignages du dépassement de la nature par la puissance créatrice de l'homme*, ainsi que par *leur conception, leur forme et leur couleur spécifique*³⁹. S'il est plus facile de parler de valeur artistique pour les peintures et œuvres d'art, pour se référer à des bâtiments, il est plus évocateur de parler de valeur esthétique ou architecturale.

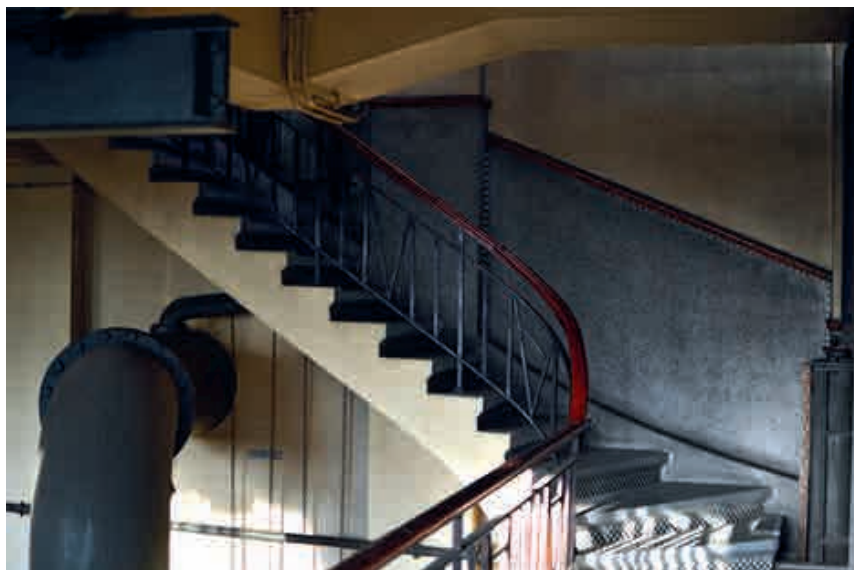


Fig. 25.- Escalier intérieur de la S1.
© Eduarda Lopes.

³⁶ RIEGL Aloïs, 2016, p. 54.

³⁷ *Approche de la Sauvegarde du Patrimoine bâti du XX^e siècle / Document de Madrid*, juin 2011, p. 2.

³⁸ RIEGL Aloïs, 2016, p. 55.

³⁹ *Idem*, p. 98.

Comme il a été constaté au point dédié à l'étude stylistique de la station, malgré le fait qu'elle soit un bâtiment purement fonctionnel, un soin particulier a été apporté à son aspect extérieur et intérieur. Construite en béton – le matériau moderniste par excellence – mais parsemée de décors géométriques, la S1 est le témoin d'une période de transition stylistique de la région de Liège qui n'est pas encore totalement imprégnée du style international.

Ainsi, en mêlant modernisme et un vocabulaire Art déco, l'extérieur et l'intérieur du bâtiment sont les témoignages d'une certaine recherche esthétique. Les façades, sobres, sont tout de même harmonieuses, malgré le remplacement des menuiseries. L'intérieur est riche en matériaux plutôt nobles, comme le granito, les mosaïques en marbre blanc et noir, le cuivre et le marbre vert. Les garde-corps métalliques de composition géométrique des escaliers finissent d'embellir cette station, qui possède finalement une importante valeur esthétique (fig. 25).

La valeur d'usage

La valeur d'usage, telle que son nom l'indique, est la valeur qu'un bâtiment possède à être affecté.

La S1 détient actuellement une grande valeur d'usage puisque, malgré le fait qu'elle ne fonctionne que rarement, elle doit pouvoir être utilisée si la nécessité survient. Sa désaffectation menacerait l'entièreté du bassin hydrographique qu'elle démerge, ainsi que celui de la station n° 7 à Seraing, alimentée en électricité par la S1.

Cependant, cette valeur est difficile à accorder avec la valeur d'ancienneté. De fait, si la valeur d'ancienneté veut qu'on laisse faire la nature et le temps en acceptant les irrégularités et les dégâts que cela engendre, la valeur d'usage nécessite un certain entretien pour permettre une utilisation correcte des espaces. Dès lors, il est indispensable de définir la valeur prioritaire, afin de justifier les choix d'intervention. Dans le cadre de cette étude, la valeur d'ancienneté apparaît comme étant moins importante que la valeur d'usage.

La valeur technique et scientifique

La valeur technique est très présente dans la S1. Elle est la seule station de la première période à ne pas avoir été modernisée, à avoir ainsi gardé tout son équipement d'origine – machines, tableaux de commandes, transformateurs, installations et autres objets – et sa configuration de départ. Par ailleurs, elle est la seule à être encore pourvue de ses commutatrices et de sa pompe à boue. Quant aux cuves d'amorçage, elles n'existent plus qu'à la S1 et à la station de pompage n° 13 à Sclessin.

L'aménagement des espaces est le témoignage de l'histoire et des savoir-faire de l'époque. Construite de manière plus compacte afin d'éviter les tassements différentiels et ainsi d'empêcher tout dysfonctionnement, la station est représentative des peurs et de la prudence des ingénieurs de l'époque. Cette disposition sécuritaire



Fig. 26.- Grande pompe n° 1 de la S1.
© Eduarda Lopes.



Fig. 27.- Tableau de distribution de la S1.
© Eduarda Lopes.

impose un système d'amorçage des pompes par le vide et nécessite donc la présence de la tourelle. Ainsi, cet élément vertical pouvant apparaître comme un simple décor, est le témoin d'une technologie nécessaire pour faire fonctionner les machines et est représentative de l'ingéniosité des concepteurs.

Aujourd'hui, les méthodes constructives et les technologies ont évolué et l'appréhension n'est plus aussi présente. Les nouvelles stations peuvent se permettre d'être moins compactes (les puisards sont au même niveau que les pompes) et n'ont donc plus besoin d'un amorçage par le vide : les tourelles deviennent désuètes.

En plus d'être les témoins d'une progression des techniques, les équipements de la station portent des valeurs esthétiques indéniables et sont en très bon état de conservation grâce aux soins imposés aux ouvriers qui les manipulaient et les nettoyaient constamment⁴⁰. Construites en cuivre, laiton, bronze et fonte, les machines aujourd'hui empoussiérées, sont d'une beauté insoupçonnée pour des équipements industriels. Les tableaux, en marbre vert, sont d'ailleurs le reflet d'une préoccupation esthétique incontestable (fig. 26-28).

La valeur sociale

Une valeur supplémentaire se distingue au sein de la station de pompage. Après avoir rencontré plusieurs employés de l'A.I.D.E., nous nous sommes rendus compte que cette station, mais également l'ensemble des édifices du démergement, génèrent de manière implicite des valeurs sociales et mémorielles. Ces employés ont développé un attachement profond pour ces édifices et surtout, pour les machines. Un sentiment d'appartenance est perceptible. Il semble être proportionnel

⁴⁰ Interview de Jean-Pierre Merriens, ouvrier super qualifié pour le démergement à l'A.I.D.E., 6 avril 2018.



Fig. 28.- Machines à vide de la S1.
© Eduarda Lopes.

au nombre d'années de travail effectuées au sein de l'A.I.D.E., mais également du savoir spécifique acquis des machineries. M. Jean-Pierre Merriens, ouvrier super qualifié du démergemen, se rappelle avec nostalgie l'époque où les machines d'origine fonctionnaient encore dans la S1. L'ayant interrogé sur l'ambiance générale de la station lorsque celle-ci était encore active, il nous répondit que *les machines chantaient*⁴¹.

La S1 possède plusieurs valeurs patrimoniales. L'identification de ces dernières devra servir à baliser les choix d'intervention, qui seront certes soumis à une certaine subjectivité mais qui viseront avant tout à conserver et à préserver au maximum l'authenticité de l'édifice.

Un savoir oublié étant un savoir disparu, les valeurs portées par la S1 sont d'autant plus importantes. Les préserver est un gage de connaissance de toute une période qui semble, aujourd'hui déjà, méconnue. L'authenticité de la S1 à Seraing en fait un témoignage unique de l'évolution des stations de pompage et doit donc être conservée.

Conclusion : **la station n° 1 à Seraing – un patrimoine industriel**

Le Congrès du TICCIH⁴², réuni à Nizhny Tagil (Russie), en juillet 2003, a abouti à la rédaction d'une charte sur le patrimoine industriel. Elle déclare que : *Le patrimoine industriel comprend les vestiges de la culture industrielle qui sont de valeur historique, sociale, architecturale ou scientifique. Ces vestiges englobent : des bâtiments et des machines, des ateliers, des moulins et des usines, des mines et des sites de traitement et de raffinage, des entrepôts et des magasins, des centres de production, de transmission et d'utilisation de l'énergie, des structures et infrastructures de transport aussi bien que des lieux utilisés pour des activités sociales en rapport avec l'industrie*⁴³.

S'intégrant tout à fait dans cette définition, la S1 devrait pouvoir bénéficier du statut de patrimoine industriel et être protégée comme tel. Malheureusement, force est de constater que sa reconnaissance est encore insuffisante malgré l'importance de sa fonction et de ses valeurs.

Par ailleurs, si la S1 a su conserver tous ses équipements techniques d'origine jusqu'à aujourd'hui, il n'est pas impossible qu'elle fasse, dans un avenir prochain l'objet d'une modernisation, de la suppression ou de l'endommagement irréversible d'une de ses installations, comme cela a été le cas dans de nombreuses autres stations de pompage. Sans ses installations, le bâtiment deviendrait obsolète : ce seraient toutes ses valeurs historiques et techniques qui cesseraient d'exister.

⁴¹ *Idem.*

⁴² Le Comité international pour la Conservation du Patrimoine industriel est le conseiller d'ICOMOS dans ce domaine.

⁴³ *Charte Nizhny Tagil pour le Patrimoine industriel*, juillet 2003, p. 1.

Depuis quelques années, les stations de pompage du bassin liégeois de la première tranche constructive provoquent un certain engouement, tant au niveau de la production écrite qu'au travers d'évènements culturels tels que les Journées du Patrimoine, permettant ainsi de les faire connaître du grand public. Cependant, cette valorisation naissante est encore trop lente et le risque de voir les bâtiments se dégrader et se transformer s'accroît.

Imaginées et conçues dans l'urgence il y a plus de 80 ans, les stations de pompage sont également les témoins de la vision d'avenir des ingénieurs du début du XX^e siècle. Soucieux de créer un système durable afin de préserver le bassin liégeois des inondations, ces derniers ont entrepris un travail titanesque et remarquable de calculs et de prévisions à une époque où tout se faisait encore à la main. Hector Biefnot autrefois et l'A.I.D.E. aujourd'hui ont travaillé et travaillent encore en tout temps pour que ces édifices dont nous héritons soient d'actualité et d'avenir. Ainsi, cet article a pour but non seulement de faire connaître la S1 mais également de valoriser l'ensemble architectural que forment ces curieux bâtiments industriels.

Abréviations et sigles

A.I.D.	Association intercommunale pour le Démergement des Communes de la Région de Liège
A.I.D.E.	Association intercommunale pour le Démergement et l'Épuration des Communes de la Province de Liège
C.G.C.	Cahier général des Charges
C.S.C.	Cahier spécial des Charges
C.S.T.C.	Centre scientifique et technique de la Construction
FABI	Fédération royale d'Associations belges d'Ingénieurs civils, d'Ingénieurs agronomes et de Bioingénieurs
ICOMOS	<i>International Council on Monuments and Sites</i>
IPIC	<i>Inventaire du Patrimoine culturel immobilier</i>
I.P.W.	Institut du Patrimoine wallon
S1	Station de pompage n° 1 à Seraing
TICCIH	<i>The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage</i>

Bibliographie

Fonds d'archives

Saint-Nicolas, Archives de l'A.I.D.E., cartons « 01 : Projet Biefnot – Projet d'ensemble », « 05 : Projet Biefnot – Commune de Seraing », « 5.5.11.1.1. : Seraing. Boite n° 1 », « 5.5.11.1.1. : Seraing. Boite n° 2 » et base de données numériques.

Ouvrages et articles

COLLOMBET Raymond, *L'humidité des bâtiments anciens : causes et effets, diagnostic et remède*, 2^e éd., Paris, Le Moniteur, 1989.

DE BRUYN André, *Anciennes houillères de la région liégeoise*, Liège, Dricot, 1988.

HAUZEUR Anne, JADIN Ivan, « Les stations de pompage d'eaux usées du Bassin liégeois » dans PAQUET Pierre, CANNELLA Anne-Françoise, WARZÉE-LAMMERTY Gaëtane, *Le patrimoine industriel de Wallonie*, Liège, 1994, p. 500-506.

HUBERTY J.-M., *Durabilité d'aspect des bétons apparents : le vieillissement des façades*, C.S.T.C., 1980.

LABOULFIE Émeline, LOPES Eduarda, *La station de pompage principale Seraing 1 : un patrimoine industriel indispensable mais invisible*, mémoire de master de spécialisation inter-universitaire en conservation et restauration du patrimoine culturel immobilier, Université catholique de Louvain, 2018.

RIEGL Aloïs, *Le culte moderne des monuments : sa nature et son origine*, Paris, Allia, 2016.

SILAN Jean-Pierre, « Stations de pompage de la Meuse liégeoise » dans I.P.W., FABI (éd.), *Conservation et restauration des bétons du patrimoine moderniste*, actes coll. [Moulins de Beez, 9/11/2012], s.d.n.l., p. 82-93.

Chartes – documents internationaux

Approche de la Sauvegarde du Patrimoine bâti du XX^e siècle / Document de Madrid, juin 2011.

Charte internationale sur la Conservation et la Restauration des Monuments et des Sites / Charte de Venise, 1964.

Charte Nizhny Tagil pour le Patrimoine industriel, juillet 2003.

Document Nara sur l'authenticité, 1994.



ISBN : 978-2-9601866-6-6



9 782960 186666